МИНИСТЕРСТВО НАУКИ И ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ
РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ
ТОМСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ

Жуковский и другие

Материалы Международных научных чтений
памяти Александра Сергеевича Янушкевича.
К 75-летию со дня рождения
Томск, 17–20 сентября 2019 г.

Издательство Томского университета
2020

УДК 891.161.1-93 Жуковский
ББК 83. 3 Р1
Ж86

Рецензент *В.С. Киселев*, д-р филол. наук

Редактор *О.Б. Лебедева*, д-р филол. наук

Жуковский и другие: Материалы Международных научных чте-
Ж86 ний памяти Александра Сергеевича Янушкевича: К 75-летию со дня рождения, Томск, 17–20 сентября 2019 г. / ред. О.Б. Лебедева. – Томск : Изд-во Том. ун-та, 2020. – 660 с.

ISBN 978-5-7511-2608-7

Сборник материалов Международных научных чтений памяти профессора Томского университета А.С. Янушкевича предлагает читателям статьи его коллег, учеников и друзей. Тематика сборника отражает круг его научных интересов. Несмотря на то, что главным героем ученого был В.А. Жуковский, наследие его очень многообразно: это русская литература первой трети XIX в., имагология, компаративистика, русско-немецкие и русско-итальянские литературные взаимосвязи, творчество А.С. Пушкина, Н.В. Гоголя, писателей начала XX в. в аспекте рецепции литературы предшествующего века, сибиреведение.

Для преподавателей вузов и школ, аспирантов, студентов и всех интересующихся отечественной словесностью.

УДК 891.161.1-93 Жуковский
ББК 83. 3 Р1

ISBN 978-5-7511-2608-7
© Томский государственный университет, 2020

ОТ РЕДАКТОРА

Международные научные чтения памяти заслуженного профессора Томского университета, лауреата Государственной премии РФ, кавалера медали Пушкина, почетного работника высшего профессионального образования РФ Александра Сергеевича Янушкевича, приуроченные к 75-летию со дня рождения ученого, состоялись17–20 сентября 2019 г. в Томском государственном университете. Предлагаемый сборник скомпонован по итогам этих чтений. В них приняли участие коллеги и ученики Александра Сергеевича из Германии, Италии и России, с которыми его связывали многолетние не только профессиональные, но и дружеские отношения. В сборник включены также статьи ученых, не принимавших участие в чтениях, но захотевших почтить память Александра Сергеевича своими работами.

Название сборника – «Жуковский и другие» – отражает его тематический состав, определенный широким кругом интересов ученого. Прежде всего, это творчество и письменное наследие В.А. Жуковского, изучению и изданию которого А.С. Янушкевич посвятил практически всю свою жизнь, начиная от первых публикаций в составе трехчастного издания «Библиотека Жуковского в Томске», антологий «В.А. Жуковский. Эстетика и критика», «Жуковский в воспоминаниях современников» и заканчивая главным трудом его научной жизни – изданием Полного собрания сочинений и писем Жуковского в 20 томах, которое он не успел завершить, но которое продолжается его коллегами во многом благодаря титаническй работе по собиранию и подготовке текстов поэта (особенно текстов его писем), проделанной Александром Сергеевичем. Поэтому в первый раздел сборника «Жуковский…» вошли работы, посвященные творчеству Жуковского, – публикации новых материалов, извлеченных из письменного наследия поэта, писем его корреспондентов, а также статьи, в которых поднимаются проблемы интерпретации произведений русского поэта.

Основным курсом А.С. Янушкевича-педагога был курс «История русской литературы первой трети XIX века», из которого выросли многочисленные специальные курсы, читавшиеся Алексан-

дром Сергеевичем в разные годы: «Эпистолярий А.С. Пушкина», «Цикл повестей как литературная форма» (в центре которого стояли циклы повестей Н.В. Гоголя – с изучения творчества именно Гоголя началась научная жизнь Александра Сергеевича), «Русская литература в зеркале общественно-философской мысли» и многие другие. Кроме того, А.С. Янушкевич много работ посвятил компаративным и имагологическим проблемам филологии, сибиреведению, истории русской критики, рецепции творчества русских классиков в литературе начала XX в. Во второй раздел предлагаемого сборника: «…и другие» вошли статьи, связанные с этим кругом научных интересов Александра Сергеевича: творчество А.С. Пушкина, Н.В. Гоголя, компаративные и имагологические исследования.

Выступивший организатором чтений коллектив кафедры русской и зарубежной литературы, который А.С. Янушкевич возглавлял 20 лет, выражает глубокую признательность всем участникам этого мемориального мероприятия и всем ученым, предоставившим свои работы для публикации в этом издании. Мы благодарим А.Г. Кожевникову за составление исчерпывающего списка трудов Александра Сергеевича, которым завершается посвященный его памяти сборник, К.В. Анисимова и старшего библиографа Российской национальной библиотеки Л.В. Карпущенко, оказавшим помощь в составлении этого списка. И наша особая благодарность – профессору-эмеритус Бамбергского Отто-Фридрих-университета Петеру Хансу Тиргену, без помощи которого эти чтения и это издание не могли бы состояться.

В справочном аппарате используются общепринятые аббревиатуры: ГАРФ (Государственный архив Российской Федерации), РНБ (Российская национальная библиотека), РГБ (Российская государственная библиотека), РО ИРЛИ (Рукописный отдел Института русской литературы РАН Пушкинский Дом), РА (Русский архив), РС (Русская старина). Все тексты Жуковского за исключением особо оговоренных случаев цитируются по изданию: *Жуковский В.А.* Полное собрание сочинений и писем: в 20 т. Т. 1–16. М. : Изд. дом ЯСК, 1999–2019 с аббревиатурой ПССиП и указанием тома и страницы в скобках.

Жуковский

Л.Н. Киселева
Тартуский университет (Эстония)

«…Немного нужно для моего счастья!» (ДЕРПТСКАЯ ДРАМА 1822 г., ИЛИ *L'AMITIÉ AMOUREUSE* В БЫТОВОМ ИЗМЕРЕНИИ)

Текст, о котором пойдет речь, никогда прежде не публиковался. Он открывает еще одну страницу из жизни окружения Жуковского, которая имеет непосредственное отношение и к самому поэту, и к духовному устроению его и его круга[1]. Тексты, как и книги, имеют свою судьбу, и не может быть случайным, что краткий дневник М.А. Мойер последнего года ее жизни, скрытый от посторонних глаз в течение почти двухсот лет, наконец увидит свет в сборнике, посвященном одному из самых верных и преданных служителей памяти Жуковского – Александру Сергеевичу Янушкевичу.

Дневник Марии Андреевны Мойер (1793–1823), который писался в Дерпте с 16 января по 14 февраля 1822 г., представляет собой скромную тетрадь из восьми страниц, где заполнены только первые шесть. Его копия была предоставлена мне праправнуком Марии Андреевны, внуком издательницы «Уткинского сборника» М.В. Беэр – Николаем Андреевичем Беэром[2].

> Сегодня минуло мне 29 лет. Мигом пролетели они. Чтоб удержать их, постараюсь записывать всякой день и делить хоть с бумагой этой то, что волнует сердце. Почем знать, может быть удастся со временем и

---

[1] Поскольку события, о которых пойдет речь, разворачивались в Дерпте, напомним конкретные работы, которые связаны с этим периодом в жизни Жуковского: *Петухов Е.В.* В.А. Жуковский в Дерпте. СПб., 1897; *Змигродский И.И.* Памяти В.А. Жуковского. Юрьев, 1902; *Исаков С.* В.А. Жуковский и Тартуский университет // Tartu Ülikooli ajaloo küsimusi. Tartu, 1983. № 13. С. 164–174. Другие будут называться по ходу статьи.

[2] Мое знакомство с Н.А. и Т.И. Беэрами состоялось благодаря Л.И. Вуич. Без содействия этих преданных хранителей памяти Жуковского настоящая публикация никогда бы не состоялась. Всем им приношу свою глубокую благодарность. Наше совместное путешествие по белевским местам, связанным с жизнью Жуковского и его окружения, навсегда сохранится в моей памяти.

поделиться с другом – естьли нет, то пускай дочь моя найдет после меня то, что наполняло душу ее матери тогда еще, когда она меня понимать не могла.

Так в день своего рождения начинает М.А. Мойер свой дневник. Конечно, начинает далеко не впервые. К настоящему времени уже немало написано об особенностях писем-дневников (в неразделимом единстве) Жуковского и М.А. Протасовой-Мойер[1]. Однако собственно дневников ее почти не сохранилось, они, как и письма, проходили жесткую автоцензуру[2] и часто уничтожались: «Я вчера ночью изорвала и сожгла все письма, которые тебе написала в течение этого года. Многое пускай останется неразделенным!» – пишет она Жуковскому 11 декабря 1821 г.[3] К последующей публикации материалов, связанных с ее жизнью, равно как и к биографическим штудиям о Жуковском и его окружении, близкие относились напряженно и болезненно. Например, дочь Маши – Екатерина Ивановна Мойер-Елагина – находила, что судьба ее матери, ее отношения с Жуковским, образ бабушки Е.А. Протасовой и даже отца И.Ф. Мойера искажались в трудах о поэте: на рубеже 1870–1880-х гг. она писала в своих воспоминаниях:

В биографиях этих те, которые писали их, не стесняясь, рассказывали подробности, относящиеся до наших семейных обстоятельств, и этим часто меня из себя выводили. Основываясь на минутной досаде Жуковского, выраженной в каком-либо письме, найденном этими господами, они бранили близких мне людей, приписывая им самые подлые побуждения[4].

---

[1] См.: *Янушкевич А.С.* Дневники В.А. Жуковского как литературный памятник // ПССиП. Т. 13. С. 397–419; *Сакулин П.* М.А. Протасова-Мойер по ея письмам // Известия Отделения русского языка и словесности Императорской академии наук. СПб., 1908. Т. 12, ч. 1–2.

[2] См.: *Киселева Л.Н., Степанищева Т.Н.* Проблема автоцензуры в переписке М.А. Протасовой и В.А. Жуковского // Труды по русской и славянской филологии. Литературоведение. V. Новая серия. Тарту, 2005. С. 65–79.

[3] *Уткинский* сборник. Письма В.А. Жуковского, М.А. Мойер и Е.А. Протасовой / под ред. А.Е. Грузинского; изд. М.В. Бэр. М., 1904. С. 267. Далее ссылки на это издание приводятся с аббревиатурой УС и указанием страницы в скобках.

[4] *Елагина Е.И.* Семейная хроника // Российский Архив: История Отечества в свидетельствах и документах XVIII–XX вв.: альм. М., 2005. Т. 14. С. 292.

В этом контексте нельзя не оценить решимости ее дочери М.В. Беэр опубликовать в 1904 г. «Уткинский сборник», где были преданы гласности достаточно интимные, по меркам того времени, семейные документы, но все же дневник, о котором мы ведем речь, семейной цензуры не прошел. Как мы постараемся показать, причина кроется в том, что был утрачен код для чтения такого рода документов, и если это справедливо для аудитории конца XIX – начала XX в., то тем более справедливо сегодня. Более того, и в начале XIX в. далеко не все этим кодом владели, с чем были связаны многие осложнения в жизни Жуковского и его окружения.

Центральный сюжет дневника – горе М.А. Мойер по поводу расставания с Карлом Зейдлицем (1798–1885). Если вкратце суммировать то, что нам известно о взаимоотношениях ученика Мойера, в будущем выдающегося врача[1], душеприказчика и биографа Жуковского[2], с семейством его учителя[3], то история выглядит следующим образом. Молодой и талантливый студент-медик (Зейдлиц поступил на медицинский факультет Дерптского университета в 1815 г.), сирота, был взят в дом Мойеров в качестве пансионера после того, как в день своего 22-летия попал в студенческую историю и в знак протеста против якобы несправедливости ректора (студенты были посажаны в карцер за шалость) 13 марта1820 г. ушел из университета. Оба поступка были необдуманными и могли дорого обойтись Зейдлицу, но Мойер буквально вытащил его из беды[4]. В результате задиристый студент не только поселился в доме своего профессора, но и продолжал оставаться его ассистентом (что означало выплату жалованья!). Зейдлиц пребывал в этой должности с 30 ноября 1818 по

---

[1] См.: *Пупкевич-Диамант Я.С., Кузнецов И.А*. Карл Карлович Зейдлиц и его время. СПб., 2003.

[2] См.: *Seidlitz K.* Wassily Andrejewitsch Joukoffsky: Ein russisches Dichterleben. Mitau, 1870; *Зейдлиц К.К.* Жизнь и поэзия В.А. Жуковского: По неизданным источникам и личным воспоминаниям. СПб., 1883.

[3] См.: *Салупере М.Г.* Жуковский и Зейдлиц – к истории взаимоотношений // Пушкинские чтения в Тарту, 3: Материалы междунар. науч. конф., посвящ. 220-летию В.А. Жуковского и 200-летию Ф.И. Тютчева. Тарту, 2004. С. 181–197; *Вуич Л.И.* «Верный друг живым и мертвым» доктор Зейдлиц // Наше наследие. 2004. № 69.

[4] См.: *Пупкевич-Диамант Я.С., Кузнецов И.А*. Карл Карлович Зейдлиц и его время. С. 56–57.

3 июня 1822 г. (последняя дата особенно существенна). Более того, в декабре 1821 г. он успешно сдал выпускные экзамены и 16 декабря 1821 г. защитил докторскую диссертацию, т.е. окончил Дерптский университет со званием доктора медицины. Исследователи считали, что Зейдлиц был изгнан из дома еще до окончания университета из-за ревности Мойера, возбужденной подозрениями Е.А. Протасовой. Однако теперь, по дневнику М.А. Мойер, мы знаем, что Зейдлиц уехал из Дерпта не в декабре 1821 г., а 17 января 1822 г. Более того, думается, исследователи, хотя и основывались на письмах М.А. Мойер к А.П. Елагиной и Жуковскому, поспешили с установлением причинно-следственной связи между фактами.

Вернемся на некоторое время к письмам. Мария Андреевна откровенно пишет А.П. Елагиной в марте – апреле 1821 г. о тех добрых и сердечных отношениях, которые установились у нее с Зейдлицем, и сообщает о той смуте, которая была внесена в домашний мир Е.А. Протасовой. Характерно, что она позволяет себе писать об этом только в отсутствие матери – пока та находится в Петербурге:

> Это молодой человек больших достоинств, он обожает Мойера и, оказавшись впервые за 22 года своей жизни в порядочном доме, он почувствовал большую приязнь ко мне. Поскольку он не знает ни по-русски, ни по-французски, я много беседовала с ним на немецком языке; мало-помалу я настолько вошла к нему в доверие, что он стал звать меня Mutter Marie <…> он ничего не делал, не испросив моего разрешения, рассказывал свои планы, приносил мне чинить свое старое белье, сопровождал меня во время брюхатства на прогулки (по просьбе Мойера), и скажу тебе откровенно, не боясь быть плохо тобой понятой, что я с ним была, как со всеми другими мальчиками и даже любила его больше, потому что видела в нем истинного друга. – И вот у моей доброй маменьки являются подозрения; она не говорит ни слова прямо, но каждую минуту дает почувствовать, чего она боится – прямо эпизод из муратовской жизни (УС. С. 256; оригинал по-французски).

Недаром именно это письмо (где в конце полторы строки отрезаны!) заканчивается горьким признанием:

> Я люблю маменьку, как только можно любить, но она много, много сделала мне несчастливых минут! Бедное мое прошедшее! Кому! кому больше моего суждено было счастье на свете? И где моя молодость?

> Какова его <Жуковского> жизнь? Он еще не знал счастья. Ах... (УС. С. 257 (эти строки написаны по-русски)

Однако в тот момент, т.е. на рубеже марта-апреля 1821 г., все завершилось благополучно: Мойер оказался чужд всяких подозрений и восстановил мир в доме, поэтому она с легким сердцем резюмирует (по-французски):

> … мы все веселы и радостны без всякой задней мысли и ничего не скрываем друг от друга. – Видишь, мой ангел: естьли бы моим мужем был гадкий В<оейков> или З<ейдлиц> был светским человеком, пустым и фривольным, не повернулись ли бы эти подозрения в пользу порока и несчастия? (УС. С. 257).

Но это был далеко не финал: «муратовская жизнь» всплыла вновь, на этот раз уже, кажется, без посредства Екатерины Афанасьевны. Мария Андреевна описала свои переживания задним числом, в письме к Жуковскому от 8 февраля 1822 г. (УС. С. 268–271). Она признается ему в своей привязанности к Зейдлицу и считает, что само ее признание *Жуковскому* доказывает «святость» этих чувств. Далее следует упоминание о ревности Мойера, однако заметим, что письмо ясно свидетельствует о том, что отъезд Зейдлица был запланирован заранее – видимо, в связи с окончанием университета и необходимостью искать работу. Марии Андреевне было жаль, что Зейдлиц уезжает, и она поделилась этими чувствами с мужем:

> Все у нас было хорошо, я настолько привыкла видеть в нем члена семьи, как бы сына Мойера, что даже страшилась его отъезда. К несчастью, я рассказала Мойеру обо всех своих переживаниях, а он неправильно судил об этих невинных и столь естественных чувствах! (УС. С. 269).

Таким образом, при чтении дневника Марии Андреевны начала 1822 г. важно иметь в виду, что Зейдлиц не был изгнан из дома Мойеров. Ее переживания были связаны, с одной стороны, с горечью расставания с другом (она всегда болезненно переживала разлуку), а с другой – с проявленным к ней мужем недоверием и непониманием ее внутреннего мира. Переживания эти были столь интенсивны, что требовали выхода наружу, и М.А. прибегла к своему лю-

бимому способу: предала бумаге то, чего нельзя было высказать вслух:

> Сегодняшний день был одним из самых грустных в моей жизни. Я расстанусь с милым другом, скоро и, вероятно, навсегда! Дружба его, которою наслаждалась я целые полтора года, останется вечной звездой отрады на следующую жизнь. Мысль, что, расставшись однажды, мы расстанемся совершенно, огорчает меня и отнимает всю покорность перенести это горе <...>

и т.д. Далее на небольшом пространстве текста постоянно возникают мысленные обращения к Зейдлицу: *милый друг, друг милый, добрый друг мой*, а также признания:

> Дружба его, которою наслаждалась я целые полтора года, останется вечной звездой отрады на следующую жизнь; Бог да наградит его за то щастие, которое дружба его давала и давать мне будет; Ни в ком не видала я столько нежной внимательной дружбы, как в нем!; Я плакала горько, вспоминая заботливую дружбу его, я точно теряю в нем нежного сына. Господи, дай ему столько щастья, сколько он заслуживает и сколько дружба его мне дала!

В конце концов, прочитав в довершение всего фразу: «Кончилась в жизни моей эпоха щастья, которая *здесь* уже для меня не воротится» – неискушенный читатель и в самом деле может заключить, что слово «дружба» следует читать здесь как «любовь», тем более что переписка М.А. Протасовой-Мойер с Жуковским изобилует подобными подменами, и что ревность Мойера имела под собой основания. Однако достаточно обратиться к контексту, в котором писались эти строки, как они приобретут иное толкование.

Момент появления Карла Зейдлица в доме Мойеров совпал со счастливым периодом в жизни Марии Андреевны. Вот как она пишет об этом времени в дневнике: «С того момента, как у меня явилась надежда иметь ребенка, я была совершенно щастлива; каждая минута моей жизни была озарена радостью или приятным воспоминанием». Именно поэтому она с такой живостью вспоминает, что Зейдлиц (обученный отчимом столярному делу) сделал колыбель для ее младенца. Вообще, Зейдлиц ассоциировался для нее с первой беременностью и рождением дочери, она мысленно все время воз-

вращается к этим месяцам. «Щастливое, прелестное время жизни моей!» – называет она их. Финал же пребывания Зейдлица в доме совпал с драматическим моментом разрушения «Машиного мира», что хорошо видно по ее переписке с Жуковским.

Жуковский более года – с 3 октября 1820 по 25 января 1822 г. – находился в своем первом заграничном путешествии и писал редко. По дороге в Германию он остановился на несколько дней в Дерпте (27 сентября – 2 октября 1820 г.), видел Марию Андреевну на последнем месяце беременности, но ничего не знал о ее страданиях после родов, не видел новорожденной дочери, о чем молодая мать очень сокрушалась. Жуковский был всецело занят заграничной жизнью, новыми встречами, знакомствами, а также своей царственной ученицей – великой княгиней Александрой Федоровной. Чуткая Мария Андреевна, конечно, почувствовала это отдаление. О ее состоянии красноречиво свидетельствует ее письмо к поэту от 11 декабря 1821 г.:

> Ангел мой Жуковский! Где же ты? все сердце по тебе изныло. Ах, друг милый! неужели ты не отгадываешь моего мученья? Бог знает, что бы дала за то, чтоб видеть одно слово, написанное твоей рукой <…>. *Ты* мое первое счастие на свете. – Катька мне дорога, мила, но не так, как ты. Теперь я это живо чувствую! <…>. Ах, Боже! дай мне моего Жуковского! Брат мой! твоя сестра желала бы отдать не только жизнь, но и дочь за то, чтоб знать, что ты ее еще не покинул на этом свете! Это горе превзошло бы все горести, что я испытала до сих пор (УС. С. 267; последняя фраза написана по-французски).

То, чем Маша стремилась утешить себя в первые годы своего вынужденного брака, оказалось несбыточным. Утопии «жизни втроем» (т.е. жизни Жуковского в семье Мойеров) не получилось. Даже когда Жуковскому была предложена кафедра профессора русской словесности в Дерптском университете (1819), он отказался. Не реализовывалась и другая утопия, которую давно лелеяли члены маленького семейного кружка (Мойеры, Елагины, Жуковский, А.А. Воейкова): жизнь в деревне, на родине, в соседних имениях. Вполне «конкретные» планы строились и обсуждались не раз, но Мария Андреевна уловила, что жизнь Жуковского уже пошла по

иному руслу. Поэт смог признаться в этом лишь в конце 1822 г. в письме к А.П. Елагиной:

> Я никогда не говорил Вам о великой княгине: это прекрасное в живом образе предо мною <…> именно потому, что она – она, и полное создание нашей утопии должно быть отсрочено; я привязан к своему месту не одними узами выгод, о которых не так много забочусь, но узами лучшими – чистого уважения, благодарности: всему этому итог – поэзия (ПССиП. Т. 16. С. 168).

О сложном комплексе переживаний Жуковского в связи с великой княгиней Александрой Федоровной свидетельствует его берлинское стихотворение «Теснятся все к тебе во храм…»: «Я одинок в углу стою, // Как жизнью, полон я тобою, // И жертву тайную мою // Я приношу тебе душою» (ПССиП. Т. 2. С. 224), записанное в дневнике 4/16 февраля 1821 г. и при жизни не публиковавшееся (Там же. С. 603; комментарий А.С. Янушкевича).

В том же письме к Елагиной он пишет, что во время пребывания в Дерпте 29 января – 3 февраля 1822 г. они с Машей «говорили о нашей утопии. Она непременно должна сгромоздиться; но когда? Будем ждать и надеяться перед затворенной дверью!» (Там же. Т. 16. С. 167). Евангельская цитата (Ин. 20:19) подчеркивала надежду (Воскресший Христос вошел к ученикам через затворенную дверь). Но так – в письмах. Видимо, Мария Андреевна почувствовала, что дверь в прекрасный мир семейной утопии останется для нее затворенной навсегда.

Ей оставалась жизнь в семейном кругу, полная разнообразных бытовых забот, к которым она умела относиться с одушевлением (см. в письме к Елагиной от 23 октября 1821 г. рассказ о семейном сборе картофеля, приготовлении сосисок, шинковке капусты: (УС. С. 265), но которые не могли занять ее целиком: она уставала «от смутной жизни ярмонки» (слова из дневника). Не могла удовлетворить ее и так называемая светская жизнь маленького Дерпта, которой она касается и в дневнике, называя посетителей «несносной толпой тунеядцев», окружающих ее «с раннего утра до поздней ночи». Ср., например: «…просидели до 9-ти часов и говорили о пустяках. Когда они уехали, со вздохом подумала я: вот еще день к вечности!» Пишет она и о способе, изобретенном мужем, чтобы выпрова-

живать засидевшихся гостей: «Мойер велел стучать тарелками, чтоб принудить их скорей уехать, что удалось».

В переписке с родными и с Жуковским, чем дальше, тем больше чувствовались удаленность, начинающееся отчуждение, вызванное не охлаждением, а разностью обстоятельств. Кроме того, Мария Андреевна на опыте убедилась в том, что в переписке нельзя раскрывать все тайники души – на расстоянии все понимается иначе, чем при личном общении. Поэтому она пишет Жуковскому 11 декабря 1821 г. в письме, которое мы цитировали выше, что не всем можно делиться даже с самыми близкими, поэтому уничтожила свои письма к нему (УС. С. 267), или в другом, от 8 февраля 1822 г., подчеркивает: «Пока горе гнетет вас одного, оно быстро отболит» (Там же. С. 269). Именно поэтому ей так нужен был живой друг, тот, кто находился бы рядом и умел откликаться на любые движения души. Ключ к ее миру – ее признание Жуковскому: «Мое сердце так полно! Ему так необходимо открыться тебе, просить помощи против тягот жизни» (Там же. С. 267).

Однако Жуковский был далеко. Нужен был друг – в том значении, которое вкладывалось в него в начале XIX в. и в особенности в кругу Жуковского – «друг души». Зейдлиц сделался для М.А. Мойер именно таким человеком: он обладал душевной чуткостью, понимал язык жестов и взглядов, с ним можно было вместе читать, делиться размышлениями и эмоциями по поводу прочитанного, вместе гулять и вспоминать (*воспоминания*, как известно, начинались тогда чуть ли ни в день события), даже просто беседовать за кофе. Кроме того, будучи в курсе домашней ситуации, он мог все понимать без лишних слов, что было крайне важно при сложном клубке семейных противоречий, и даже помогать в их смягчении. Зейдлиц не мог заменить для Марии Андреевны Жуковского, но мог облегчить «тяготы жизни». С его отъездом она лишалась важной опоры – отсюда и горький тон дневника, и желание, чтобы ее дочь когда-нибудь прочитала ее признания.

Разумеется, в осмыслении событий не обходится без литературного кода, недаром Мария Андреевна цитирует в дневнике мысль о страданиях из романа Жан Поля «Титан», тут же снабжая ее собственным комментарием – страдания не страшны, если имеются воспоминания и жуковские «фонарики». Литературный код и самый

язык, которыми пользуется Мойер, очевидны – это «сентиментальная дружба», *l'amitié amoureuse*, определявшая ее отношения с Жуковским и годами остававшаяся единственно возможной в их контактах. Она так сроднилась с таким *modus vivendi*, что не видела в нем ничего духовно и морально опасного. Справедливость требует подчеркнуть, что не всегда ей удавалось оставаться в пределах *l'amitié amoureuse,* или «любви святой», выраженной с максимально возможной экспрессией в письме к А.П. Елагиной 1 февраля 1822 г.: «Ах, я люблю его (Жуковского. – *Л.К.*) без памяти и в минуту свидания чувствовала всю силу любви этой святой, которую за никакие сокровища света отдать бы не могла» (УС. С. 267–268). Иногда прорывались совсем иные признания, как в цитировавшемся выше письме Жуковскому от 11 декабря 1821 г.: «*Ты* мое первое счастье на свете», где она готова «отдать не только жизнь, но и дочь» за то, чтобы он ее «не покинул». Порой (хотя и очень редко) звучит и ропот, как в письме к Жуковскому из Муратова летом 1822 г. (оригинал по-французски):

> Везде умела призвать свой разум, но здесь, в Муратове, в ваших комнатах – признаюсь вам! Сердце отказывалось верить даже прошлому! Оно чувствовало себя таким покинутым, что, не осмеливаясь оглядываться в прошлое, в котором было все мое лучшее, мое единственное убежище в самых жестоких горестях, я смотрела на жизнь как на самое большое наказание Божие! (УС. С. 276).

Недаром она сама называет это письмо прорвавшейся плотиной: «Душенька, не рассердись за это письмо! крепилась, крепилась, да и прорвалась, как дурная плотина, вода и бушует, не остановишь!» (Там же); обычно Марии Андреевне удавалось подавить и скрыть горечь своих переживаний или перевести их в русло благодарности Творцу (и одновременно Жуковскому) за свою счастливую жизнь.

Мария Андреевна болезненно относилась к вмешательству в свою внутреннюю жизнь даже близких людей, которые недостаточно ее понимали, и это относилось как к матери, так и к мужу. В дневнике она обращается к Богу со словами:

> Боже мой, Ты видишь, что немного нужно для моего щастия! Ты знаешь, что я всем жертвую покою и что готова жить без радостей, естьли Тебе так угодно, лишь бы всегда имела то, чего еще у меня ни лю-

ди, ни обстоятельства не отняли: внутренние мои радости, которые мне святы своею простотою и независимостью от внешних предметов.

Зейдлиц был из тех, с кем она имела возможность говорить на одном языке – языке сердца, поэтому его отъезд так болезненно отозвался в ее душе: «Я разбиралась в бюро моего доброго друга, и с таким тяжелым сердцем, что грудь заболела», – признается она в дневнике.

Однако говорение на одном языке и даже пользование литературными кодами не всегда означало попадания в один регистр. Окружающие, в первую очередь Е.А. Протасова, также прибегали к литературным кодам для расшифровки бытовых ситуаций и поведения близких. В письме к А.П. Елагиной Мария Андреевна недаром вспоминает «муратовскую» ситуацию. Напомним, что тогда мать «прочитала» ее отношения с Жуковским через «Новую Элоизу» (далеко не платоническая любовь между учителем и ученицей) и «Остров Борнгольм» (запретная любовь между братом и сестрой). Не желая видеть в Зейдлице нового Сен-Пре, который вторгся бы теперь в замужнюю жизнь Маши / Юлии, Е.А. Протасова хотела предупредить возможное развитие событий, явно имея в виду еще один литературный код. Это рассуждения автора в «Бедной Лизе» по поводу *страстной дружбы*:

Безрассудный молодой человек! Знаешь ли ты свое сердце? Всегда ли можешь ты отвечать за свои движения? Всегда ли рассудок есть царь чувств твоих?[1]

В повести Карамзина все кончилось печально, и Екатерина Афанасьевна не желала такого конца для своей дочери. М.А. Мойер противилась подобной интерпретации: для нее Зейдлиц был только «нежным сыном», и она с радостью отмечает в дневнике движение мужа навстречу ее чувствам в момент разлуки с Зейдлицем:

Мойер подошел ко мне и, заметя, что я жертвовала ему своими слезами, поцеловал меня нежно; мне показалось в эту минуту, что он дозволял мне грустить и чувствовал святость моей дружбы.

---

[1] *Карамзин Н.М.* Сочинения: в 2 т. Л., 1984. С. 513.

Что касается ее чувств, то к ним карамзинский код «Бедной Лизы» был, безусловно, не применим. Кроме того, и это самое важное, предметом ее глубокого чувства был не Зейдлиц, а Жуковский, и они оба сумели остаться в них на уровне «святой дружбы». За это многолетнее усилие, а также за интенсивность и напряженность душевных переживаний, за всегда свойственную ей предельную чуткость и эмоциональность Мария Андреевна заплатила своей жизнью, оборвавшейся в 30 лет, через год после событий, описанных ею в дневнике. Жуковский тяжело пережил ее кончину, его болезнь 1826 г., когда он готовился к смерти, была во многом вызвана этим горем[1].

Что же касается К. Зейдлица, то не беремся судить о том, насколько справедлива гипотеза М. Салупере, что он полюбил М.А. Мойер на всю жизнь и это заставило его добровольно покинуть дом своего учителя в 1822 г. Во всяком случае память о ней навсегда осталась для него священной, и это отразилось в обеих его книгах о биографии Жуковского[2].

<*Дневник М.А. Мойер*[3]>

1822 Года. Генваря 16. Дерпт.

Сегодня минуло мне 29 лет. Мигом пролетели они. Чтоб удержать их, постараюсь записывать всякий день и делить хоть с бумагой этой то, что волнует сердце. Почем знать, может быть удастся со временем и поделиться с другом – естьли нет, то пускай дочь моя найдет после меня то, что наполняло душу ее матери тогда еще, ко-

---

[1] См.: *Зейдлиц К.К.* Жизнь и поэзия В.А. Жуковского: По неизданным источникам и личным воспоминаниям. С. 134–140.

[2] См.: *Seidlitz K.* Wassily Andrejewitsch Joukoffsky: Ein russisches Dichterleben. Mitau, 1870; *Зейдлиц К.К.* Жизнь и поэзия В. А. Жуковского: По неизданным источникам и личным воспоминаниям. СПб., 1883.

[3] Воспроизводится по нормам современной орфографии, за исключением немногих особенностей (напр.: непоследовательное написание щастие вместо счастье; естьли вместо если). Описание документа, сделанное Л.И. Вуич: «Тетрадь из восьми страниц – 6 с текстом, 2 последних не заполнены. Размер 19,5x12 см. Бумага верже, орешковые чернила, водяной знак 1820 АО». Воспроизводится впервые с любезного разрешения владельца.

гда она меня понимать не могла. Сегодняшний день был одним из самых грустных в моей жизни. Я расстанусь с милым другом, скоро и, вероятно, навсегда! Дружба его, которою наслаждалась я целые полтора года, останется вечной звездой отрады на следующую жизнь. Мысль, что, расставшись однажды, мы расстанемся совершенно, огорчает меня и отнимает всю покорность перенести это горе. Я имела большое влияние на его судьбу и видела всечасно, как он жертвовал моим желаниям и даже капризам своими привычками и удовольствиями. Бог да наградит его за то щастие, которое дружба его давала и давать мне будет.

Я проснулась здоровая, но во время кофе, когда вся фамилия и добрый друг мой собрались, мысль, что я пью его в последний раз с ним вместе, и старание удержать слезы, так потрясла меня, что я потеряла способность видеть предметы. Эта кратковременная слепота была предшественницей сильной головной боли, которая свалила меня в постелю. Я спала до 4-х часов и встала почти здоровая. Но вот и последний день был потерян для дружбы, вечером встретились мы на минуту у Зенфа[1]. Мысль, что там некогда было все его сердце и что нашедши в нашем кругу больше дружбы, он забыл их, меня тревожила. Я пробыла там минуту, не желая быть свидетельницей их расставания, но добрый друг мой за мною последовал. Ни в ком не видала я столько нежной внимательной дружбы, как в нем! Смело сказать можно, что он боится тени горести на лице моем. Господи, дай ему друга, который бы столько же желал жить для него и утешать его в тяжелые минуты. Перед ужином гладила я белье его; Мойер[2] был у Перевощикова[1]. Зейдлиц сел подле стола моего и

---

[1] Зенф – Карл Август Зенфф (1770–1838), известный художник, преподаватель рисования и гравирования Дерптского университета с 1803, с 1818 – экстраординарный профессор (см.: *Биографический* словарь профессоров и преподавателей Императорского Юрьевского, бывшего Дерптского, университета за сто лет его существования (1802–1902): в 2 т. / под ред. Г.В. Левицкого. Юрьев, 1902–1903. Т. 1. С. 460–463). Автор портрета М.А. Мойер. О его взаимоотношениях с Жуковским см.: *Салупере М.* Забытые друзья Жуковского // Жуковский и русская культура. Л., 1987.

[2] Мойер – Иоганн Кристиан (Иван Филиппович Мойер, 1786–1858), муж М.А. Протасовой (венчание в Дерпте 14 января 1817 г.). Из семьи выходцев из Голландии, отец – пастор (суперинтендент) в Ревеле, где Мойер родился и получил первоначальное образование. В 1803–1805 гг. учился на богословском

вспоминал прошедшее время, первое наше знакомство, первые дружеские внимания и, одним словом, прошедшее невозвратное щастие. Мне трудно было удерживать слезы. Ces souvenirs ils revenaient à la veille de le quitter pour toujours! <***Перевод***: Эти воспоминания являлись мне накануне расставания навсегда!>[2] После ужина расстались мы с тяжелым сердцем. Мы ночевали в последний раз под одной кровлей.

17-го. Поутру, напившись вместе кофе, пошел он укладываться, а я пошла в ряды купить ему некоторые запасы для будущего его

факультете Дерптского университета, после окончания отправился изучать медицину в Геттинген и Павию, где получил степень доктора хирургии. Во время войны 1812–1814 гг. работал в военных госпиталях в Риге и Дерпте. 30 марта 1813 г. защитил диссертацию в Дерпте и получил степень доктора медицины и хирургии. 30 июля 1814 г. был утвержден в должности ординарного профессора хирургии Дерптского университета и вскоре стал заведующим хирургической клиникой, основателем дерптской хирургической школы. Был популярным в городе врачом, известным благотворителем. Как виртуозный пианист (см.: *Пирогов Н.И.* Вопросы жизни: Дневник старого врача // Собр. соч.: в 8 т. М., 1962. Т. 8. С. 238), давал благотворительные концерты в актовом зале университета (УС. С. 135, 213). Неоднократно избирался деканом медицинского факультета, а в 1834–1836 гг. – ректором университета. Вышел в отставку 9 марта 1836 г., передав кафедру своему ученику Пирогову, и переселился в имение своей дочери Бунино, Орловской губ. Незадолго до смерти перешел в православие (см.: *Биографический* словарь профессоров и преподавателей Императорского Юрьевского, бывшего Дерптского, университета… Т. 2. С. 259–261). Могила Мойера не сохранилась, после того как церковь, в ограде которой он был похоронен, в 1930-е гг. была разрушена, но позже был сооружен небольшой надгробный памятник недалеко от места предполагаемой могилы, и местные школьники поддерживают там порядок.

[1] Василий Матвеевич Перевощиков (1785–1851), профессор русского языка и словесности в Дерптском университете с 1820 по 1830 гг., преемник А.Ф. Воейкова на кафедре (см.: *Биографический* словарь профессоров и преподавателей Императорского Юрьевского, бывшего Дерптского, университета … Т. 2. С. 354–355); *Салупере М.Г.* В.М. Перевощиков – профессор русского языка и словесности Дерптского университета // 200 лет русско-славянской филологии в Тарту / Slavica Tartuensia, V. Тарту, 2003).

[2] Перевод с французского здесь и далее сделан Н.П. Воробьевой, которой приношу сердечнейшую благодарность. Благодарю также В.А. Мильчину за поправки.

одинокого хозяйства. Ах, мне было очень грустно. Мы провели почти все утро розно; после обеда пришла я на минуту в его горницу, и мысль, что в последнее переступаю порог его, стеснила сердце. Он благодарил меня за щастие семейственной жизни, которое узнал у нас, и за то, что нашел во мне давно потерянную мать! Я плакала горько, вспоминая заботливую дружбу его, я точно теряю в нем нежного сына. Господи, дай ему столько щастия, сколько он заслуживает и сколько дружба его мне дала! В 4 часа он уехал; мы прощались с стесненным сердцем. Не желая показать нам слезы свои, он побежал отпирать ворота и утирал глаза толстой своей шинелью. Потеряв сани его из виду, мне казалось, что кончилась в жизни моей эпоха щастия, которая *здесь* уже для меня не воротится. Мне было очень грустно, но я не отдала бы этой грусти со всеми ее милыми воспоминаниями за спокойное бесчувствие! «Lieber wirf eine schwarze Bergkette von Schmerzen ins platte Leben, damit nur eine Aussicht dasteht und etwas Großes» <***Перевод***: Лучше бросить черную (мрачную) горную цепь страданий в пошлую (плоскую) жизнь, только так появится надежда и что-то великое>[1]. Et moi j'avais encore des délicieux souvenirs! ces montagnes noires avaient toutes des lanternes! <***Перевод***: А я, мне еще оставались сладостные воспоминания! Все эти черные (мрачные) горы освещались фонарями! [2]>

Мойер подошел ко мне и, заметя, что я жертвовала ему своими слезами, поцеловал меня нежно; мне показалось в эту минуту, что он дозволял мне грустить и чувствовал святость моей дружбы. Я заплакала, но с какою-то сладостью. Боже мой, Ты видишь, что

---

[1] Цитата из философского романа «Титан»: Jean Paul (Richter). Titan. Bd 2. Zehnte Jobelperiode. Roquairols advocatus diaboli – der Feiertag der Freundschaft. 53. Zykel. (Десятый период Йобеля. Адвокат дьявола Рокероля – праздник дружбы. 53-й цикл>. URL: http:// gutenberg.spiegel.de/ ?id=5&xid= 5273&kapitel= 1#gb_found

[2] Отсылка к одному из любимейших философских образов Жуковского (фонари, фонарики), к которому М.А. Протасова-Мойер многократно возвращалась в письмах к А.П. Елагиной, например, 30 июня 1819 г.: «…ты, слава Богу, еще не знаешь, как одним прошедшим жить можно, и еще благодарить Творца за жизнь. Довольно и двух фонариков на длинной улице затем, чтобы не заблудиться» (УС. С. 221); к Жуковскому летом 1822 г.: «…прошу Бога продлить эту прекрасную жизнь, на пути которой стоят фонари моего ангела хранителя – Жуковского!» (УС. С. 276) и др.

немного нужно для моего щастия! Ты знаешь, что я всем жертвую покою и что готова жить без радостей, естьли Тебе так угодно, лишь бы всегда имела то, чего еще у меня ни люди, ни обстоятельства не отняли: внутренние мои радости, которые мне святы своею простотою и независимостью от внешних предметов.

Февраль 12-го. Я не могла исполнить своего намерения и писать подробно всякий день, что делается. Сначала оттого, что мне было слишком грустно и что я боялась, занимаясь этой грустью, повредить своему здоровью, а после от смутной жизни ярмонки, от приезду и отъезду моего несравненного Жуковского и от несносной толпы тунеядцев, окружающих меня с раннего утра до поздней ночи. Нынешний день пришел и прошел так же, как все прочие: я встала довольно рано; за кофейным столом много говорили с Цекелем[1], который вчера приехал, о Швейцарии, о его вояже, и очень было весело. Мойер совсем не тот стал с тех пор, как друг его здесь. Я собиралась к обедне, но за грязью не смогла идти; хотела читать, но гости помешали. Когда все разошлись, то села писать к милым своим Жуков<скому> и Зейдлицу, и этот час прошел самым прелестным образом. В 12 пошли с Мойером на дом, ужасный ветер помешал удовольствию, но все я довольна была прогулкой. Мы много говорили об Зейд<лице>. Мойер его любит, но не так, как дóлжно, и

[1] Цекель / Цокель – Александр Вильгельм Иоганн фон Цёккель (1787–1874), выпускник юридического факультета Дерптского университета (1802–1805), участвовал в войне 1805 г., вышел в отставку инженер-майором. Владелец имения Rausenhof (Rauza) в Лифляндии, недалеко от Валги. В 1818 г. был избран ординарным профессором по кафедре военных наук Дерптского университета, но попечитель утвердил только должность экстраординарного профессора, на что Цёккель не согласился и в 1818–1819 гг. читал лекции как частный преподаватель. Потом служил советником в главном управлении Лифляндского кредитного общества (см.: *Deutschbaltisches* biographisches Lexikon, 1710–1960 / Wilhelm Lenz. Verlag Harro von Hirschheydt. Wedemark, 1998, далее – DBL; *Биографический* словарь профессоров и преподавателей Императорского Юрьевского, бывшего Дерптского, университета… Т. 1. С. 448). Был близким другом И.Ф. Мойера («друг Мойерова ребячества, молодости и совершенных лет», как пишет Мария Андреевна (УС. С. 284) и, как явствует из ее дневника, вернувшись из путешествия по Швейцарии, некоторое время жил в его доме.

не столько, сколько он заслуживает. Ленц[1], которого мы встретили, пошел с нами; Катя[2] спала, я просила его благословить ее, и она улыбнулась во сне. К обеду пришли матушка[3] и Анета[4]; я посерди-

---

[1] Готлиб Эдуард Ленц (1788–1829), сын Фридриха Давида Ленца (1745–1809), старшего пастора евангелическо-лютеранской церкви Св. Иоанна в Дерпте и лектора эстонского и финского языков Дерптского университета (см.: *Биографический* словарь профессоров и преподавателей Императорского Юрьевского, бывшего Дерптского, университета… Т. 2. С. 629–630). Ф. Ленц был братом поэта «бури и натиска» Я.М.Р. Ленца (1751–1792), с которым Карамзин был близок в Москве. С Ф. Ленцем Карамзин встречался во время своего проезда через Дерпт в 1789 г., что отразилось в «Письмах русского путешественника» (*Карамзин Н.М.* Письма русского путешественника / изд. подгот. Ю.М. Лотман, Н. А. Марченко, Б. А. Успенский. Л., 1987. С. 9). Сын его, Готлиб, стал преемником отца в должности пастора церкви Св. Иоанна, в 1823–1829 гг. (с перерывом) – профессор практического богословия Дерптского университета. В 1829 г. был приглашен в Петербург для участия в комиссии по выработке устава лютеранской церкви; скончался в Петербурге (см.: Биографический словарь профессоров и преподавателей Императорского Юрьевского, бывшего Дерптского, университета… Т. 1. С. 54–55). Г.Э. Ленц пользовался в Дерпте всеобщей любовью. Он венчал М.А. Протасову и И.Ф. Мойера по лютеранскому обряду 14 января 1817 г.

[2] Екатерина Ивановна Мойер, в замужестве Елагина (1820–1891), дочь М.А. и И.Ф. Мойеров, автор воспоминаний: *Елагина Е.И.* Семейная хроника // Российский Архив: История Отечества в свидетельствах и документах XVIII–XX вв.: альм. М., 2005. Т. 14. С. 271–323.

[3] Екатерина Афанасьевна Протасова, урожд. Бунина (1770–1848), мать сестер Марии и Александры Протасовых, сводная сестра Жуковского по отцу. Жила обыкновенно в доме Моейров, но в это время жила вместе со своей младшей дочерью Александрой Воейковой и ее детьми, их дом находился неподалеку от дома Мойеров. См. о ней: *Зейдлиц К.К.* Жизнь и поэзия В.А. Жуковского: По неизданным источникам и личным воспоминаниям. С. 13; *Пирогов Н.И.* Вопросы жизни: Дневник старого врача. Т. 8. С. 293; *Киселева Л.Н.* Проблема изучения биографического контекста (окружение Жуковского) // Europa Orientalis, № 17. Il Territorio della parola Russa. Immagini / Территория русского слова: Образы. Salerno, 2011. P. 161–171.

[4] Имеется в виду Анна Лёвенштерн (урожд. фон Фитингоф-Шеель), с 1814 г. жена Людвига Лёвенштерна (Генрих Карл Людвиг фон Лёвенштерн, в русском варианте: Лев Павлович Левенштерн, 1783–1843), эстляндского вице-губернатора. О ней пишет Маша А.П. Елагиной 28 мая 1818 г. (УС. С. 213). Известно, что у Лёвенштернов была дочь Шарлотта Констанца Катарина фон Лёвенштерн (1815–1851), возможно, были и другие дети. Идентификация Ане-

лась за то, что последняя так балует своих детей; il me devient de jour en jour plus difficile de les élever, et si je savais qu'elle s'y mêlerait tant, jamais je ne m'y serais chargée. Charles[1] faisait des bêtises impardonnables, il était impertinent, je me taisais et tous les autres le laissaient faire. La petite Julie Bock[2] vint dans l'après-dîner, les enfants se mirent à jouer ensemble, et Théodore[3] qui était très peu sage, me fit faire des réflexions sur le sort de ma fille. Serais-je aussi un jour assez folle avec mon amour pour elle, qu'il lui sera plutôt nuisible qu'utile? Mon Dieu prive-la plutôt du bonheur d'avoir sa mère, que de l'avoir mauvaise!

Pendant <que> les enfants jouaient, je lisais Titan[4], et cette charmante lecture me rendit bien triste. Oh comme ces deux dernières années de ma vie se sont écoulées vite! Depuis le moment que je commençais à espérer d'avoir un enfant je n'ai eu que du bonheur; chaque instant de ma vie s'est signalé par une jouissance ou par <un> souvenir agréable <***Перевод***: Мне с каждым днем становится все труднее их воспитывать и, если бы я знала, что она будет столько вмешиваться, я бы никогда не взялась за это. Шарль (Карл) устраивал непростительные глупости, был дерзким, я молчала, а остальные позволяли ему их делать. После обеда пришла маленькая Жюли (Юлия) Бок, дети стали вместе играть и своими шалостями навели меня на размышления о судьбе моей дочери. Неужели и я стану когда-то столь неразумной, что моя любовь к ней принесет ей больше вреда, нежели пользы? Пусть Господь скорей лишит ее счастья иметь мать, чем иметь плохую!

ты с А. Лёвенштерн подтверждается словами М.А. Протасовой в письме к Жуковскому от 7 июня 1815 г.: «Там нашли молодую госпожу Лёвенштерн <…> она через 8 дней должна родить, и так задумчива и грустна, что грустно станет глядеть на нее» (УС. С. 148).

[1] Карл – личность не установлена; возможно, сын Анны фон Лёвенштерн.

[2] Юлия Бок – дочь Карла фон Бока и его первой жены Юлии Катерины, урожд. фон Берг (1786–1817), умершей от чахотки. В нее был влюблен старший брат Карла Тимотеус фон Бок (*Салупере М.* К биографии «императорского безумца» // Балтийский архив. Русская культура в Прибалтике. Таллин, 1995. С. 62–64). Маленькая Юлия Бок, как указала нам М. Салупере, воспитывалась в Дерпте в семействе Нолькенов.

[3] Теодор (Федор, Федя) Тиддебель, племянник И. Мойера.

[4] См. выше примеч. 19.

Пока дети играли, я читала «Титана», и эта прелестная книга глубоко меня опечалила. О, как быстро промчались эти последние два года моей жизни! С того момента, как у меня явилась надежда иметь ребенка, я была совершенно счастлива; каждая минута моей жизни была озарена радостью или приятным воспоминанием>.

Дружбе должна я лучшим и чистейшим щастием – оно было бы совершенно, естьлиб я могла вознаградить за те наслаждения того, кому ими обязана.

После кофе (который мы пили на старо-новом месте и за которым мне было несносно грустно от многих милых воспоминаний) приехали Шамшевы[1], Кнорринг[2] и Перевощиков. Просидели до 9-ти часов и говорили о пустяках. Когда они уехали, со вздохом подумала я: вот еще день к вечности! Еще день ближе к щастию и к смерти! К ужину воротился добрый Цекель и опять болтали дружески. После ужина Мойер сидел долго подле моей постели и был очень ласков. Ночью Катька плакала и кашляла много.

13 февраля. Сегодня начался пост: это время желала бы я прожить иначе – но нет! Едва уселись мы с детьми учиться, как пришли двое Лилиенф<ельд>[3], Md. Борг[4] и просидели до 12. Потом

---

[1] Шамшевы – личности этих дертских знакомых Моейров установить не удалось.

[2] Кнорринг Богдан Федорович (Готтхард Иоганн фон, 1744–1825), генерал от инфантерии, участник битв при Ларге, Кагуле, кампаний шведской 1788–1892 гг., польской 1792–1794, русско-французской 1805–1807 гг., русско-шведской 1808–1809. В отставке жил в Дерпте и в своем имении Камбья (Groß-Kamby) под Дерптом, где Мойеры бывали в гостях.

[3] Братья Георг и Карл Лилиенфельды: Георг Вольдемар Иоганн фон Лилиенфельд (1772–1835) и Карл Рейнольд Георг фон Лилиенфельд (в русской традиции Карл Карлович, 1790–1875) – участник Отечественной войны 1812 г., отставной поручик гвардии, друг «императорского безумца» Тимотеуса фон Бока, владелец имения Ней-Оберпален Феллинского уезда Лифляндской губернии, в 1840-е гг. лифляндский ландмаршал (*Салупере М.* К биографии «императорского безумца». С. 71). С семьей Мойеров Лилиенфельды были знакомы через Бока и Жуковского.

[4] Речь идет о Каролине фон Борг (урожд. Гофман), с 1818 г. – жена поэта и переводчика Карла Фридриха фон дер Борга (1794–1848; DBL). О фон дер Борге и его дружбе с Жуковским см.: *Салупере М.* Забытые друзья Жуковского // Жуковский и русская культура. Л., 1987. С. 447–448; *Она же.* Пушкин в дерптском

Livenstern[1], а за ним Тучкова[2] с Дириной[3], которая приезжает сюда жить для воспитания детей. Je ne suis plus fâchée contre Md. Toutchkof, mais j'éprouve un sentiment bien désagréable toutes les fois que je la vois. Jamais personne n'a agi avec tant de noirceur avec moi qu'elle et sa chère compagne, et l'idée que j'ai eu vraiment de l'amitié pour elle me peine <***Перевод***: Я больше не сержусь на мадам Тучкову, но, встречаясь с ней, я каждый раз испытываю неприятное чувство. Никто никогда не поступал со мной так низко, как она и ее дорогая приятельница, и мысль, что я когда-то была с ней действительно

восприятии (1820–1837) // А.С. Пушкин и Эстония: Сб. статей к 200-летию со дня рождения поэта. Тарту, 1999. С. 15–32; о Каролине фон Борг: *Языковский* архив. Вып. 1: Письма Н.М. Языкова к родным за дерптский период его жизни (1822–1829). СПб., 1913. С. 44–45.

[1] Livenstern – имеется в виду Лёвенштерн, см. примеч. 4 к с. 23.

[2] Тучкова, Маргарита Михайловна, урожденная Ласунская названа в письме М.А. Мойер к А.П. Зонтаг от 5 марта 1820 г.: (УС: 235), в письме к А.П. Елагиной от 23 октября 1821 г.: «У меня здесь теперь две милые знакомые: первая – Тучкова, Маргарита Михайловна – вдова того, кому построили церковь в Бородине. Любезная, очень сентиментальная женщина все время рассказывающая о своем горе, о своей потере, скорбящая о муже и живо ищущая разных удовольствий. У нее есть приемный сын, изнеженное и хилое, но доброе дитя, прекрасный мальчик, и старая гувернантка-француженка; Тучкова совершенная доброта и воплощенная рассудительность за двоих. Я часто бывала у нее, 6 раз с августа месяца и мне там нравилось, но – дома лучше» (УС: 264); в письме от 8 октября 1821 она названа «добрая Тучкова» (УС. С. 261). Маргарита Михайловна Тучкова (1780–1852), урожд. Нарышкина, в первом браке Ласунская, потом жена генерала А.А. Тучкова, погибшего на Бородинском поле. После смерти сына Николая (1811–1826), смерти отца и ссылки брата-декабриста она навсегда поселилась на Бородинском поле, около построенной ею церкви, а затем приняла монашество с именем Мелании в Спасо-Бородинском монастыре, в 1845 г. была возведена в сан игуменьи с именем Мария и стала настоятельницей. С чем был связан конфликт между М.А. Мойер и М.М. Тучковой, неизвестно.

[3] Мария Николаевна Дирина, в замужестве фон Рейц, или ее мать. М. Дирина – адресат стихотворений Н.М. Языкова («Моя богиня молодая…», «Не в первый раз мой добрый гений…», «Я обещал – и был готов…», «Счастливой милостью судьбины…», молодая девушка, жившая с матерью в Дерпте в 1820-е гг. Их дом был одним из тех, где охотно бывали дерптские студенты. См. о ней и о ее альбоме в письмах Н.М. Языкова: *Языковский* архив. Вып. 1: Письма Н.М. Языкова к родным за дерптский период его жизни (1822–1829). Указатель имен).

очень дружна, терзает меня>. Мойер велел стучать тарелками, чтоб принудить их скорей уехать, что удалось. Во время обеда приехал Шамшев звать нас на вечер к Кнорингу. Я уговорила добрую мою маминьку ехать, а сама осталась с Катькой. Но едва маминька уехала, как явилась Хвостова[1] и просидела часа с два. Elle a beaucoup trop médis de sa ci-devant amie, et son commerce m'est bien désagréable à cause de leur guerre éternelle. Pendant qu'elle était encore là, on apporta 4 grands paquets de la poste <***Перевод***: Она чересчур много злословила о своей бывшей подруге, и общение с ней мне крайне неприятно из-за их вечной войны. Она была еще здесь, когда принесли 4 больших пакета с почтой>. Ко мне было письмо от моего доброго друга, но я не могла его читать, покуда она тут сидела, и нетерпение мое было чрезвычайно. Наконец она уехала, Катя легла спать, а я села в своей горнице читать и отвечать на его милое письмо. Ах, мне было очень весело! Я прописала до ½ 10. Цокель приехал домой, и за ужином толковали все о женитьбе <край листа оторван>, о должностях мущины к отечеству и женщины к семейству. Многое говорил он хорошо, но, однако, я думаю, что он уже испорчен для женитьбы. Наши приехали поздно, но веселы, и день кончился спокойно.

14-го. Я начала утро приятно, Мойеру надобно было ехать рано на лекцию, и я встала прежде 7 часов. За завтраком много болтали с Цекелем, который сказал мне, что нашел меня лучше, нежели оставил, qu'il a trouvé que mon humeur était plus riante et qu'apparemment le bonheur d'avoir un enfant me rendait moins taciturne, je me trouve moi-même changée et en bien! <***Перевод***: Что мое настроение ему показалось более веселым и что очевидно счастье иметь ребенка сде-

[1] О Хвостовой идет речь в том же письме к А.П. Елагиной от 23 октября 1821 г., что и о Тучковой, как о второй «милой знакомой»: «Хвостова, тоже генеральша, тоже воспитывающая детей, тоже ведущая большой дом, но в тысячу раз более рассудительная и значительно менее добрая, чем первая. Обе дамы так страстно соперничают между собой, что невозможно выказать немного более любезности одной, не вызвав гнева другой, и сцены, к которым это соперничество приводит, делают общение с ними бесконечно неприятным» (УС. С. 264). Видимо, именно о такой войне между двумя дамами идет речь и в дневнике. В мае 1822 г. М.А. Мойер пишет, что Хвостова бывает у нее «почти всякий день» (УС. С. 273).

лало меня разговорчивей; я сама чувствую себя изменившейся и к лучшему!>

Друг милый! Я тебе обязана многим! Я чувствую себя осиротевшею с тех пор, как ты меня покинул, но внутреннее довольство и воспоминания того, чем я тебе обязана, никогда меня не покинет[1]. Мы обедали у Мантейф<елей>[2], где я много говорила с Дорисой Анреп[3]: это доброе милое творенье без всяких претензий и аффектаций! Мы говорили много по-русски и про Россию; она звала меня к себе на вечер и просила привезти Жук<овского> стихов, чтобы читать их вместе. Возвратившись домой, не нашли мы маминьку дома, а М<ойер> сидел в Цекелевой горнице. Он пришел вниз, мы послали за маминькой, и чрез полчаса очутились мы всем семейством около кофейного стола. Анета пришла тоже. Она балует детей ужасно. После кофе поехали мы все по разным местам, 5-ро в коляске: Анета с Юлией домой, Цокель к Willebois[4], Мойер к Шамшеву а я к Дорисе. Вы-

---

[1] Жуковский, который находился в заграничном путешествии и редко писал. Душевное состояние М.А. Мойер во многом объясняется этим обстоятельством.

[2] Мантейфели – разветвленный прибалтийско-немецкий род, породненный со многими известными остзейскими родами. Имеется в виду дом сенатора и камергера, графа Андрея Андреевича Мантейфеля (Готхард Андреас, 1762–1832), при организации Императорского Дерптского университета бывшего одним из его кураторов от лифляндского дворянства. Давал торжественный обед по поводу открытия университета в 1802 г., однако после того, как Александр I по предложению первого ректора Г.Ф. Паррота, даровал университету автономию и в 1803 г. институт кураторства от местного дворянства был ликвидирован, он не получил места попечителя Дерптского учебного округа. Мантейфель был отправлен попечителем в Казань, куда он так и не доехал, и вышел в отставку; см.: *Императорский* Юрьевский, бывший Дерптский, университет за сто лет его существования (1802–1902) / Исторический очерк Е.В. Петухова. Юрьев, 1902. Т. 1: Первый и второй периоды (1802–1865). С. 154–155).

[3] Анреп Дориса – Анна Доротея Элизабет фон Анреп (1798–1869), дочь майора Отто Иоганна фон Анрепа (1766–1834), в 1832 вышла замуж в Дерпте за Фридриха Сиверса (Genealogisches Handbuch der baltischen Ritterschaften. Görlitz, 1929. Teil 1: Livland. S. 13). Благодарю Т.К. Шаховскую за консультацию. Д. Анреп была двоюродной сестрой генерала Романа Романовича Анрепа, участника войны 1828–1829 гг., упомянутого Пушкиным в «Путешествии в Арзрум».

[4] Вильбоа – потомки адмирала Н.П. Вильбоа и генерала А.Н. Вильбоа, владельцы имения Сарракус (Sarakuste). В Тарту их дом находился в Дерпте на Рижской горе.

шед из коляски, просила я М<оейера> приехать за мной через час, и он уехал. Вхожу в гостиную – говорят хозяйки нет дома, сестра ее сидит в ванне. J'étais donc réduite à rester avec sa petite âgée de 18 mois. Une servante venait après l'autre pour me dire que Mademoiselle Anrep avait l'habitude de se coucher après son bain. Je les assurais toujours que mon équipage allait revenir, et j'étais bien gênée. Enfin je vis paraître la bonne Emilie[1], que se confondit en excuses pour sa sœur. Nous restâmes une heure ensemble et je me suis beaucoup (пропущено одно слово. – *Л.К.*) dans sa société. Moier vint me chercher, nous soupâmes seuls et nous <nous> séparâmes tous très contents les unes des autres et de la journée <***Перевод***: Итак, я была принуждена остаться с ее малышкой, которой всего 18 месяцев. Заходила то одна, то другая прислуга, чтобы сообщить мне, что мадемуазель Анреп имеет привычку отдыхать после ванны. Я их заверяла, что за мной вот-вот придет экипаж, и мне было очень неловко. Наконец появилась добрая Эмилия, она рассыпалась в извинениях за свою сестру. Мы провели вместе час, и я чувствовала себя <удобно?> в ее обществе. За мной приехал Мойер, мы поужинали одни и расстались довольные друг другом и прошедшим днем>.

Середа. Я собиралась долго спать и вместо того встала очень рано. За завтраком были большие споры об большом выигрыше в Головинской лотерее[2]. Маминька и Цокель его желали, а мы с Мойером уверя-

---

[1] Эмилия Генриетта Антония фон Анреп (1802–1880) – сестра Доротеи фон Анреп (Genealogisches Handbuch der baltischen Ritterschaften. Teil 1: Livland. S. 13).

[2] Головинская лотерея – «казенная лотерея», которая в XVIII в. проходила в доме адмирала А.И. Головина. В лотерее, объявленной в 1821 г., разыгрывались имения в Нижегородской, Орловской и Тульской губерниях, в том числе имение Головина Воротынец с 4108 душами крепостных крестьян, которое должно было продаваться за долги. Информация о подготовке и ходе лотереи регулярно печаталась в «Санкт-Петербургских ведомостях» и широко обсуждалось. Разыгрывание в лотерею живых людей у многих вызвало возмущение (потом событие отразилось в «Захудалом роде» Н.С. Лескова и в «Бабушкиных рассказах» П.И. Мельникова-Печерского). Однако одной из причин для организации лотереи было как раз спасение головинского имения как принадлежавшего известному и заслуженному роду. Из-за дороговизны лотерейных билетов они делились на несколько частей. Розыгрыш состоялся в 1823 г., и имение Вороты-

ли, что он был бы причиной множества нещастий. Ах, я бы желала быть богата или, лучше сказать, желала бы иметь один раз навсегда 200 тысяч руб. Тогда бы я послала моего доброго сына[1] в Италию и доставила бы ему все возможные удовольствия. Заплатила бы свои долги и поселилась бы там, где всего было бы приятнее, не заботясь ни о чем. Но 300 000 тысяч доходу ежегодно ни за что бы желать не имела <sic!>! Il y a trop de tentations pour le mal et trop de responsabilité! On n'oserait jouir de ce qu'on a de la manière dont on le souhaiterait et on pourrait devenir dépendant des coquins <***Перевод***: Слишком много дурных искушений и слишком большая ответственность! Я бы не осмелилась пользоваться тем, что имею, так, как мне бы хотелось, и опасалась бы стать добычей мошенников>.

За обедом получили письмо от Хвост<овой>, которая просила денег, и ответ М<ойера> меня утешил. Он искренно хотел помочь ей.

После обеда читала и писала подле Катиной постели; в 4 часа приехала Хвостова и опять принялась бранить ее бывшего друга[2]. Маминька просила ее, ради великого поста, забыть все прошедшее, но вряд ли это для чего-нибудь будет! Добрая Юлия приехала за мной, чтоб везти в Робло[3]. На дороге часто вспоминала я мои *бывшие* прогулки! Щастливое, прелестное время жизни моей! Ах, зачем прошло оно так скоро? Мы пробыли там час, и, возвращаясь в потемках, увидела я свечу у того столяра, где мы прятались во время дождя и где я нашла люльку[4]. Невольно покатились слезы из глаз, и я благодарила Бога за то, что существую! Дома нашла маминьку одну и пошла было в свою горницу писать, но скоро горница наполни-

---

нец выпало на билет, разделенный на пять частей. Казна откупила имение за 1 миллион рублей по 200 тыс. за билет, и оно перешло в Удельное ведомство. См. об этом: *Рахилин В.К.* Первые российские государственные лотереи // Нумизматический альманах. 1998. № 2–4. URL: http://www.bonistikaweb.ru/NUMALMAN/rahilinlot.htm (просмотр: 28.03.2020).

[1] Подразумевается К. Зейдлиц.

[2] См. выше об этих конфликтах в примеч. 2 к с. 26 и 1 к с. 27.

[3] Робло – видимо, следует читать: Робко, т.е. нем. *Ropkoy* (эст. Ropka), мыза с окружающим парком, в настоящее время входит в черту города Тарту, располагается примерно в 3 км от места на улице Карлова (ныне Калеви), где находился дом Мойеров.

[4] К. Зейдлиц, наученный столярному делу своим отчимом, сделал колыбель для Кати Мойер, бюро для М.А. Мойер (см. ниже «бюро моего доброго друга») и в 1829 г. гроб для умершей на его руках в Ливорно А.А. Воейковой.

лась гостьми. Я разбиралась в бюро моего доброго друга, и с таким тяжелым сердцем, что грудь заболела. На всяком шагу вижу его привязанность истинно детскую ко мне и беспрестанно больше чувствую, сколько его мне недостает. Жени[1] у нас ужинала и очень кокетствовала перед Цекелем. Мойер был на чтении у Шумана[2], и я уже спала, когда он возвратился.

[1] Жени – Женни Лилиенфельд, сестра Лилиенфельдов, о которых шла речь выше, популярная в Дерпте певица-любительница (См.: *Салупере М.* К биографии «императорского безумца». С. 70).

[2] Шуман – личность не установлена.

С.В. Березкина
Институт русской литературы РАН (Пушкинский Дом)
(Санкт-Петербург)

«САША, Я ГОРЬКО ПЛАКАЛ, УДАЛЯЯСЬ ОТ НАШЕГО СВЯТОГО МЕСТА...» (ПИСЬМО ЖУКОВСКОГО К А.А. ВОЕЙКОВОЙ, МАЙ 1823 г.)

Александра Андреевна Воейкова (урожд. Протасова, 1795–1829) была прославлена как женщина неподражаемого обаяния многими современниками, первым из которых был В.А. Жуковский, беззаветно любивший младшую сестру своей музы Маши Протасовой (в замуж. Мойер; 1793–1823). В «Истории одной жизни: А.А. Воейкова – “Светлана”» Н.В. Соловьева был напечатан большой объем текстов из переписки Жуковского и Воейковой, однако среди них не оказалось его писем к ней 1823 г. (всего тринадцать автографов), которые Соловьев, судя по карандашным пометам, читал, но не стал использовать в своей монографии[1]. Причина этого ясна: в письмах 1823 г. Жуковский неоднократно касался отношений Воейковой с Александром Тургеневым и ее разлада с мужем. Страстное увлечение Тургенева Воейковой началось во время заграничного путешествия Жуковского 1820–1821 гг. Ему посвящено значительное место в «Истории одной жизни» Соловьева, предложившего такой итог своего биографического исследования:

> Тургенев совершенно особо, свято и до трогательности нежно относился к Саше как к дорогому ему, слабому и больному ребенку. С отцовской нежностью он заботился о ее здоровье и спокойствии, не называя ее иначе, как Ангелом. Его искренно огорчало то, что ни она, ни Жуковский не понимали всей исключительности и святости его страсти. Свою нежность он переносил и на детей ее, искренно любя их как своих собственных. Ради любви к Светлане он дружил с ее мужем <…> переносил терпеливо грубости и бестактности Воейкова <…> Отношения Саши к новому другу далеко не так ясны, за неимением писем ее по этому поводу. Несомненно одно: в ней пробуждалась любовь, с которой она старалась бороться всеми силами своей души[2].

---

[1] См.: *РО ИРЛИ*. № 29402. Л. 1–21 об.

[2] *Соловьев Н.В.* История одной жизни. А.А. Воейкова – «Светлана»: в 2 т. Пг., 1915. Т. 1. С. 89.

Письма Жуковского к Воейковой 1823 г. дают иное освещение истории ее отношений с Тургеневым, который, по-видимому, сумел затронуть сердце Светланы.

Письма Жуковского 1823 г. были адресованы в Дерпт, куда он в феврале увез Воейкову с детьми, спасая ее, как сам неоднократно напоминал ей, от ужаса семейных сцен, к матери и сестре, т.е. к Е.А. Протасовой и М.А. Мойер. 18 марта 1823 г. Мойер умерла в родах, и Жуковский, вновь приехавший в Дерпт после ее смерти, сообщил Воейкову, что его жена не оставит мать и осиротевшую Катю, дочь Маши, весь ближайший год. Согласие Воейкова на разлуку с женой Жуковский «взял с бою» – уговорами, а главное, угрозами в письмах к нему от конца марта и середины апреля 1823 г. (Воейков отвечал ему страстно, не скупясь на оскорбления и, в свою очередь, угрозы)[1]. В Дерпте, оказавшись там уже после похорон Маши, Жуковский провел полтора месяца. Он буквально не мог оторваться от ее могилы и вернулся в Петербург только 12 мая 1823 г. Сразу же начались бурные объяснения с Воейковым, которые позволили Жуковскому упрочить достигнутое: Воейков согласился жить в разлуке с женой уже два года. Письма поэта к А.А. Воейковой 1823 г. говорят о том, что Жуковский хотел эту разлуку превратить в «бессрочный» разъезд супругов.

В начале лета 1823 г. Воейков стал требовать от Жуковского возможности встретиться с женой. Он с трудом преодолел сопротивление А.И. Тургенева, своего начальника, который не хотел давать ему отпуск. К защите Александры Андреевны был привлечен и В.А. Перовский, ее рыцарь и преданный друг, который по просьбе Жуковского написал Е.А. Протасовой письмо. К нему прилагался листок, написанный ими совместно, в котором было строго регламентировано общение Воейкова с женой – с указанием часов для посещений ее и требованиями к его поведению[2]. К тому же по настоянию Жуковского они с Воейковым должны были выехать из Петербурга одновременно (причем в разных экипажах). В июле

---

[1] См.: «*Разлука* не развод…»: Из переписки В.А. Жуковского и А.Ф. Воейкова 1823 г. / вступ. ст. С.В. Березкиной; подгот. текста и коммент. А.Ю. Балакина, С.В. Березкиной // Ежегодник Рукописного отдела Пушкинского Дома на 2015 год. СПб., 2016. С. 263–300.

[2] *РГБ*. Ф. 99. Карт. 22. Ед. хр. 46.

1823 г. Воейков (одновременно с Жуковским) приехал на две недели в Дерпт повидаться с семьей и был тих и благоразумен. Под впечатлением этой перемены Воейкова решает снова съехаться с ним, вернувшись зимой в Петербург. Жуковский принял это резко негативно и 27 августа написал ей большое письмо[1], а затем, спустя неделю, отправил еще одно, короткое, в котором представил картину того, как будут развиваться ее отношения с Тургеневым в Петербурге:

> Одно из двух: или будешь видеться с Т<ургеневым>, или не будешь. В *первом случае* всё старое тем же порядком или беспорядком возобновится; я помочь не могу и наперед отказываюсь от невозможного. Т<ургенев> будет обвинять меня, зачем ты уступаешь Воейкову и зачем Воейков не ангел[2]; В<оейков> будет требовать от меня, чтобы Т<ургенев> был благоразумен. Я буду у всех виноват <…>. Словом, не беру на себя невозможного. – Во *втором случае* ты оскорбишь Т<ургенева>. Будучи в Дерпте или в Павл<овске>, ты, не затворяя для него дверей, избавлена от всех неприятностей. Может ли это быть в Петербурге; если не будешь принимать его, то опять же всё старое возобновится тем или другим образом. Это может иметь на него пагубное влияние. Могу предвидеть это из того, каков он со мною. Надобно его беречь – это твоя обязанность: чтоб не было старого, вам надобно не видаться! <…> Итак, оставайся в Дерпте![3]

---

[1] Начало этого письма: «Саша, читала ли ты «Le voyage autour de ma chambre» par le comte Maistre <«Путешествие вокруг моей комнаты» графа де Местра, *фр.*>? Там есть очень справедливое рассуждение о человеке. Он (мысль Maistre) не только верит, что в человеке есть душа, но утверждает, что в нем две души, и одну из этих душ называет la bête <зверь, скот, животное, *фр.*>, другой же нет имени; просто *душа*; лучше имени он не знает. Эта система вообще справедлива; для меня же она понятнее, нежели для другого. Зная тебя, я уверен, что в тебе две души – одна: Ангел! другая: Скотина! И эти два козлика по переменкам управляют тобою, и никак нельзя сказать, кто у кого в команде, Ангел ли у Скотины, Скотина ли у Ангела» (РО ИРЛИ. № 29402. Л. 17).

[2] См., например, бурное письмо А.И. Тургенева к Жуковскому от 8 июня 1824 г. по поводу полученного от мужа Воейковой известия о новой ее беременности: *Siegel H.* Der Briefwechsel zwischen Aleksandr I. Turgenev und Vasilij A. Žukovskij 1802–1829. Böhlau Verlag Köln/Weimar/Wien, 2012. S. 457. Известие это было ложным, судя по времени рождения у Воейковой дочери Маши в июне 1825 г.

[3] *РО ИРЛИ*. № 29402. Л. 20–20 об.

Предвидение Жуковского оказалось не совсем верным, поскольку он не учел силу воздействия на Сашу в Дерпте со стороны ее матери. Е.А. Протасова сыграла важную роль в разрыве отношений дочери с Тургеневым, о чем тот с негодованием писал Жуковскому в 1824–1825 гг., считая «мать Саши виновницей всех бедствий»; в другом письме он сравнивал историю своей любви с историей Жуковского и Маши Протасовой, утверждая, что Е.А. Протасова сходным образом поступила с обеими – «с нею и с М<арьей> А<ндреевной>»[1] (напомним, что Е.А. Протасова воспрепятствовала браку Жуковского, поскольку женитьбу своего единокровного (по отцу) брата на своей дочери Маше считала противоречащей установлениям церкви). В случае с другой дочерью ситуация была сходной, поскольку для Е.А. Протасовой была нестерпима сама мысль как о разводе (а Воейков в сокровенных намерениях Жуковского усматривал именно развод), так и о разъезде Саши с мужем, а уж тем более о ее любви к Тургеневу.[2]

Вернувшаяся в Петербург Воейкова ошеломила Тургенева твердостью, с которой отстранилась от него.

> Я упал сам в себе от ее ко мне равнодушия, – писал он Жуковскому в начале 1824 г., – от презрения к моим страданиям, от ее мнения обо мне <…>. *Пусть Ангел Хранитель спасает везде ее от меня.* Я его же, и тебя, и всех прошу о том же, и всегда просил вас спасти меня от нее

---

[1] *Siegel H.* Der Briefwechsel… S. 464, 453.

[2] Именно благодаря Е.А. Протасовой сразу же был положен конец начавшейся было в Дерпте переписке Тургенева с Воейковой: «Маменька очень мила, что присоветовала тебе писать ко мне о письме Т<ургенева>, – писал Жуковский Воейковой 10–11 июня 1823 г. – Нам не нужно говорить о том, что случилось, – но то, что вновь случиться может, я знать должен; и ты уведомляй меня обо всём. Я думаю, что тебе теперь отвечать надобно именно для того, чтобы положить конец всякой переписке и наперед определить то, что должно быть, если тебе надобно будет возвратиться в Петербург. Если по-прежнему он будет всякий день тебя видеть, то и поступки будут прежние: этому быть не дóлжно. Прошу тебя, отвечай коротко и ясно и не жди второго письма. Я считаю, что теперь писать к тебе и старым тоном есть большое оскорбление. Этому надобно когда-нибудь кончиться. Знать, что напишешь, я не желаю; поступай так, как сама думаешь. Только *яснее, яснее*; вся беда от неясности. <…> Письмо можешь отдать через Козлова <…>. Я желал бы одного: знать, что он к тебе пишет» (*РО ИРЛИ*. № 29402. Л. 3–4).

> же. Вы не понимали меня, а только презрение оказывали к моему бешенству, к моему безумию, заглушив жалость к одинокому, неразделенному несчастию[1].

В конце 1824 – начале 1825 г., оказавшись в Москве, Тургенев вновь и вновь пишет Жуковскому о своих отношениях с Сашей, подводя им некоторый итог: «…ей не любовь нужна была, а какие-то наружные ласки и неоткрытие того, чего она в себе боялась…»[2]; в другом письме: «У меня нет несчастия, кроме ее, а мое несчастие, мой разврат и ее»[3] (мысль, выраженная в последней фразе, прояснится при постановке тире перед словом «мой»). Если иметь в виду постоянные, во всех этих письмах, уверения в «любви вечной» к Саше, то станет ясно, что Тургенев, готовый на всё, чтобы соединить их судьбы, был угнетен тем, что отношения с ней приняли характер пошлого адюльтера, которому был положен конец после скандальной внутрисемейной огласки.

Тургенев видел причину всех несчастий в слабости характера Воейковой. В том, что Жуковский писал Саше, много общего с упреками в ее адрес со стороны Тургенева. Жуковский предрекал Воейковой, что слабость характера окажет пагубное влияние на судьбы ее детей, – то же самое писал ей Тургенев: «Легкомысленность не всегда нас спасает. Часто в исступлении своем говаривал я сам себе: накажет ее Бог в детях»[4]. Тургенев считал, что Саша «приготовит гибель, своею слабостию, не только детям, но ему самому» (здесь, судя по контексту, имеется в виду Воейков); далее, в том же письме: «…хоть бы остановилась она при мысли, что он первый погибнет от ее слабости» (эти слова комментатор относит уже к сыну Андрею)[5]. Среди детей Воейковой Тургенев выделял Андрюшу, поскольку, по-видимому, считал его своим сыном. Особая забота о нем прослеживается в письмах Тургенева к Жуковскому с момента его рождения. Воейков, кстати, когда писал о бракоразводном процессе, усматриваемом им в планах Жуковского, предупреждал, что по судебному

---

[1] *Siegel H.* Der Briefwechsel… S. 461.
[2] Ibid. S. 464–465.
[3] Ibid. S. 460.
[4] Ibid. S. 454.
[5] Ibid. S. 457.

решению «Андрюшку-сына» оставят матери (так бы и поступили по российскому закону с женой, уличенной в неверности), а дочерей отдадут отцу[1] (конечно, эти угрозы не могли не повлиять на настроения Воейковой в ее стремлении отдалиться от Тургенева). Судьба Андрея Воейкова была трагичной. Рожденный в 1822 г., он долго не мог говорить, а когда заговорил (в 1826 г.), то его речь была сумбурной и путаной. К этому времени проявилось и другое отклонение в развитии мальчика: Андрюша был очень непослушным, и мать называла его, выглядевшего «как картинка», «бандитом»[2], что было весьма необычным для отношений с ребенком в семьях их круга. После смерти Воейковой за границей в 1829 г. Жуковский поручил надзор за Андрюшей, оставленным ею в пансионе в Женеве, Д.П. Северину с тем, чтобы он докладывал о состоянии мальчика секретарю императрицы не реже одного раза в три месяца[3]. Северин, повидавшись с мальчиком, которого намеревался брать иногда из пансиона, в первом же письме написал Жуковскому о каком-то неблагополучии в его положении и возможности неблагоприятных последствий его пребывания в пансионе, на что тот ответил ему 1/13 июля 1829 г. уверением, что Андрюше места, кроме Швейцарии, нет и что через несколько лет он будет доставлен в Россию, где и продолжит свое образование, с определением его в дальнейшем на службу… Жуковский полагал, что всё поправимо, однако действительность оказалась намного печальнее, и в возрасте 25 лет Андрей Воейков был, наконец, признан недееспособным. Сведений о том, что после смерти А.А. Воейковой Тургенев проявлял о нем заботу, не имеется (хотя и исключить то, что Тургенев мог его видеть в 1829–1833 г., когда Андрюша жил за границей, на наш взгляд, нельзя; мог он знать о нем и от Северина).

После смерти М.А. Мойер ее сестра стала адресатом самых проникновенных писем Жуковского, написанных в мае – июне 1823 г. После решения Воейковой вернуться в Петербург письма Жуковско-

---

[1] «*Разлука* не развод…». С. 285–286.

[2] См. письмо А.А. Воейковой к Жуковскому от 2 октября 1826 г.: *РО ИРЛИ*. Р. 1. Оп. 9. № 88. Л. 12–13; см. сокращенную публикацию письма: *Соловьев Н.В.* История одной жизни. Т. 2. С. 14–15.

[3] См. письма Жуковского к Д.П. Северину: *РС*. 1902. № 4. С. 137–140.

го к ней в Дерпт прекратились. Из тринадцати писем Жуковского к Воейковой за май – сентябрь 1823 г. мы публикуем первое, свидетельствующее о том, как трудно ему было оторваться от могилы Маши.

Автограф: РО ИРЛИ, 29402. Л. 1–2, без даты. Текст публикуется по современным правилам пунктуации и орфографии, с сохранением ряда индивидуальных написаний.

Я приехал сюда в субботу в ночь, то есть часу в двенадцатом, милые друзья. Здоров. Какова была дорога – понимаете. Саша, я горько плакал, удаляясь от нашего святого места, об том, что не взял тебя туда с собою[1]. Надобно было побыть на нем вместе, и нынешний год еще непременно там будем. Завидно на вас. Хотя и будете сами не в Дерпте[2]; но всё можно приезжать. Теперь, кажется, нет места, которое было бы более отечеством, как Дерпт. Я здесь совершенно один: еще теперь есть Блудов, Козлов и Перовский, которым можно сказать об ней понятное слово[3]. В Павловске не будет никого. Но моя милая в<еликая> к<ягиня>[4]. Ей она знакома. Как она мило меня встретила.

Саша, la mort de Marie, ou plutôt la nouvelle, parfaite et céleste existence de notre ange, existence à l'abri de tout changement, et sûrement heureuse, car elle l'a dit elle-même, doit être pour nous une religion[*]. Жизнь не для счастья! Жить для души, тверди это беспрестанно, и этим укрепляй душу.

Боже сохрани от утешения – но в горе должна быть и твердость. Мы друг друга не оставим. Дай Бог только, чтобы *не я первый* ушел отсюда.

С Воейковым мы встретились дружески: он не спал, когда я приехал, и я пошел прямо к нему[5]. Изъяснений не было, ибо я остановил их. Верно только то, что он присмирел. Всё твердит о необходимости видеть детей. Я стою в том, что ему их видеть нельзя, и наконец решительно сказал, что без себя не дам ему к вам приехать: итак, если он и будет, не иначе как со мною, следственно, только тогда, когда мне к вам будет можно приехать. На этот счет будьте спокойны.

Я теперь в беспрестанных хлопотах. Сбираюсь в Павловск; хлопочу о ваших комнатах. Купил английских книг, бумаги – что можно будет

[*] Смерть Маши, или, вернее, новое, совершенное, небесное существование нашего ангела, существование, защищающее от всякой перемены, и, несомненно, счастливое, ибо она сама так сказала, должно стать для нас божественным (*фр.*).

прислать на почте, пришлю на следующей; чего нельзя, уложу и пришлю с Фурманом[6]: поручу Зейдлицу, с которым уже виделся. И он будет от меня далеко. Из наших видел только Марью Васильевну[7], Перовского, Блудова, Карамзина и Козлова. Никого более не увижу – некогда и не хочется. Батюшков здесь[8], он лучше, но всё твердит, что не хочет жить. Мне чрезвычайно обрадовался и очень ко мне нежен. На водах, может быть, выздоровеет. Надеюсь, Козлов совсем здоров, только очень похудел. Это не паралич, а какое-то расслабление. Сейчас был у меня Саша Арбенев. Милый мальчик[9]. Он служит в свите. Я никак не узнал его: но всё в нем что-то знакомое. Жаль, что уезжаю; жаль, что тебя здесь нет. (Разумеется, *для него.*)

Перовский очень кашляет, очень похудел. Но можно надеяться, что воды, особенно путешествие и Италия, ему помогут. Он берет с собою Шемиота[10].

Я получил здесь письмо от нашего ангела Дуняши и виделся с Батеньковым[11], который нарочно ездил в Москву, чтобы ей *сказать*: долгое молчание наше ее приготовило; даже не надобно было ей ничего выражать словом; сама догадалась. Приготовило же ее ко всему и другое несчастье: смерть Василия Николаевича Юшкова[12], случившаяся за несколько дней перед тем, как она *узнала.* К счастью, она много, много плакала и теперь много плачет. То, о чем я и Батеньков будем писать к ней, сообщу на следующей неделе.

Скажи Мойеру, что письмо от Новосильцева в Москву я взял и отправлю на следующей почте к Рушковскому[13]. Не знаю, успею ли купить карты[14], чтобы послать на этой почте; если не успею, то на следующей почте. Скажите ему, чтобы немедленно прислал мне свидетельство факультета о болезни того майора, который приходил к нему в день моего отъезда[15], и чтобы взял у него формуляр о его службе и тотчас с ним послал; и чтобы при этом была приложена подробная об нем записка, что он имеет, сколько у него детей и что ему нужно при отставке, – без этого нельзя ни к чему приступить. Записка, которую он передал о себе, слишком коротка. Пишу об этом же к Тютчеву[16]. Это надобно сделать немедленно.

Саша, портрет, рисованный Киселевым[17], у тебя; ради бога, отыщи его; вели срисовать; а мне возврати мой, но осторожнее, чтобы не измяли. Я знаю, как ты укладываешь, – прости же, милая; спешу, много хлопот. Но буду писать к вам часто и много. Саша, пиши более. На следующей почте поедет к тебе мой альбом[18]. Для переписывания. Был у гр<афа>. Толстого, который сделает для меня маленькую модель памятника[19]. О решетке буду говорить в Павловске с Вильсоном[20]: он всего лучше научит меня, как сделать и переслать. Целую детей. Заставляй

их ко мне писать. Катьке меньшой скажи, что она скоро получит свою куклу, которая уже куплена и будет уложена для след<ующей> почты[21]. К несчастью, не нашел такой, которая заводится и ходит. Простите, друзья: pensez à Montagne de Cachemire et Persévérance![*] [22]

Ящик Дуняшин отправьте на имя Булгакова для доставления мне[23].

Датируется серединой (14–16) мая 1823 г. по дате приезда Жуковского из Дерпта в Петербург («в субботу в ночь» – это, вероятнее всего, 12 мая 1828 г.) и письму к А.П. Елагиной от 19 мая 1828 г., сообщавшему, как и письмо к А.А. Воейковой, об уже состоявшейся встрече Жуковского с Г.С. Батеньковым (см.: Переписка В.А. Жуковского и А.П. Елагиной. 1813–1852. М., 2009. С. 258).

Письма Жуковского в 1823 г. в Дерпт содержат обращения к «милым друзьям», что подразумевает Воейкову и ее мать (в этих письмах есть и слова, обращенные непосредственно к Е.А. Протасовой), но фактически они были адресованы Саше Воейковой. Она нуждалась в поддержке не только из-за потери сестры Маши, но и из-за конфликта с мужем, вынудившего ее разъехаться с ним. Письма к А.А. Воейковой за май – июнь 1823 г. – ярчайший эпистолярный документ, передающий глубину переживаний Жуковским смерти М.А. Мойер.

[1] «Святым местом» Жуковский называет могилу М.А. Мойер. Отправившись из Дерпта, Жуковский остановился на русском кладбище, находившемся рядом с дорогой на Петербург. Это стало традицией, которую он неуклонно соблюдал и в дальнейшем при своих приездах в Дерпт и отъездах из Дерпта.

[2] Имеются в виду планы Воейковой с матерью и детьми провести летние месяцы в лифляндском имении барона Кнорринга Camby (*Соловьев Н.В.* История одной жизни. Т. 1. С. 138).

[3] *Об ней*, т.е. о М.А. Мойер. Жуковский упоминает тех, для кого была значима память о ней, – Д.Н. Блудова, В.А. Перовского и И.И. Козлова.

[4] Речь идет о великой княгине Александре Федоровне.

[5] Жуковский снимал в Петербурге квартиру вместе с семьей Воейковых.

[6] Среди знакомых Жуковского в Дерпте был не один человек по фамилии Фурман.

[7] Мария Васильевна Адлерберг (урожд. Нелидова, 1797–1870), приятельница А.А. Воейковой, с которой она переписывалась в 1823 г.

[8] Жуковский сообщает А.А. Воейковой свежую новость о приезде К.Н. Батюшкова, поскольку его привезли в Петербург из Крыма в начале мая 1823 г.

[9] Впоследствии образ жизни А.П. Арбенева, сына А.Н. Арбеневой (1784–1831), племянницы Жуковского, негативно характеризовался в семейственной переписке (см., например: *Переписка* В.А. Жуковского и А.П. Елагиной. С. 367, 388).

---

[*] Думайте о горе Кашмира и Постоянстве! (*фр.*).

[10] Станислав Викентьевич Шемьот (1799–1866), выпускник Дерптского университета, впоследствии вице-президент польского банка. Вместе с В.А. Перовским С.В. Шемьот упомянут в дневнике Жуковского за 1826 г. (*ПССиП*. Т. 13. С. 246).

[11] 19 мая 1823 г. Жуковский написал А.П. Елагиной письмо, которое было ответом на два ее письма к нему о смерти М. А. Мойер – от 26 апреля и 3 мая 1823 г. (см.: *Переписка* В.А. Жуковского и А.П. Елагиной. С. 255–257).

[12] В.Н. Юшков, брат отца Елагиной.

[13] По-видимому, Николай Петрович Новосильцев (1789–1856), правитель дел императрицы Марии Федоровны, с 1821 г. товарищ министра внутренних дел; о каком деле И.Ф. Мойера пишет Жуковский А.А. Воейковой, неизвестно. И.А. Рушковский (ок. 1764–1832) – московский почт-директор.

[14] Карты, по-видимому географические, предназначались для детей Воейковой; Жуковский постоянно высылал из Петербурга то, что требовалось для их обучения.

[15] Лицо неустановленное.

[16] Вероятно, Николай Николаевич Тютчев (1771–1832), сыновья которого учились в это время в Дерптском университете.

[17] Речь идет о неизвестном портретном рисунке работы, по-видимому, Николая Дмитриевича Киселева (1802–1869), закончившего в 1823 г. Дерптский университет; нельзя, впрочем, исключить то, что портрет этот нам известен, но без верной атрибуции. Судя по записям бесед Н.Д. Киселева с А.О. Смирновой, он был знаком с семейством Мойеров (см.: *Смирнова-Россет А.О.* Дневник. Воспоминания / изд. подгот. С.В. Житомирская. М., 1989. Указатель имен).

[18] Какой из альбомов Жуковского имеется в виду, неизвестно.

[19] О том, что к созданию надгробия на могиле М.А. Мойер Жуковский намеревался привлечь графа Ф.П. Толстого (1784–1873), скульптора и медальера, иных сведений, помимо упоминаний в письмах Жуковского к А.А. Воейковой 1823 г., не имеется. Чертеж надгробного памятника, сделанный на склеенных листах писчей бумаги, хранится в Отделе рисунка Государственного Русского музея; здесь же рукой поэта написаны два изречения из Евангелия: «Да не смущается сердце ваше...» (Ин. 14, 1) и «Придите ко мне вси труждающиеся...» (Мф. 2, 28); на обороте другая запись его рукой: «Стихотворения Василия Жуковского» (*Вуич Л.И.* «Верный друг живым и мертвым» доктор Зейдлиц // Наше наследие. 2004. № 69. С. 126). Этот чертеж, по-видимому, должен был послужить Ф.П. Толстому основой для создания «модели памятника», однако выполнил ли он просьбу Жуковского, неизвестно.

[20] Речь идет о решетке для могилы М.А. Мойер. Александр Яковлевич Вильсон (1776–1866) – инженер, с 1806 г. начальник Александровской мануфактуры ведомства учреждений императрицы Марии Федоровны, с 1808 г. директор Ижорских заводов. О нем и встречах с ним Жуковского говорится в письмах к Воейковой от 23 мая, 28 мая и 3 июня 1823 г.

[21] Имеется в виду дочь М.А. Мойер: вскоре ей была выслана Жуковским и Перовским обещанная кукла.

[22] О символике высокогорной долины, встречающийся в дневниках-письмах Жуковского и Маши Протасовой 1810-х гг. как символ счастья, достижимого лишь теми, кто устремляется ввысь, см.: *Лебедева О.Б.* Принципы романтического жизнетворчества в дневниках В.А. Жуковского // Жуковский В.А. Полн. собр. соч. и писем: в 20 т. Т. 13. С. 430–431. Как удалось установить И.Ю. Виницкому, источником этого образа послужила сентиментальная повесть Бернардена де Сен-Пьера «Индийская хижина» (1790), очень популярная в России на рубеже XVIII–XIX вв. (первый русский перевод появился в 1794 г.): *ПССиП*. Т. 15. С. 792. См. также статью Л.Е. Мисайлиди в наст. изд.

[23] Речь идет о «заветной шкатулке М.А. Мойер с портретом Жуковского на внутренней стороне крышки» (см.: *Каталог* выставки в память Н.В. Гоголя и В.А. Жуковского. 1852–1902. М., 1902. С. 20. № 224). В день отъезда из Дерпта Жуковский писал о ней Елагиной: «Мы с Сашею вместе уложили для вас любимый Машин ларчик. Всё, что там найдете, оставлено на тех местах, на которых осталось после нее» (*Переписка* В.А. Жуковского и А.П. Елагиной. С. 256). Этот «ларчик» с «милой рожицей» друга Елагина, получив его, упомянула в письме к Жуковскому от 2 июля 1823 г. (Там же. С. 260). Он был отправлен Жуковским в Москву через А.Я. Булгакова.

Л.И. Вуич
Москва

ДИАЛОГ ДВУХ ПОРТРЕТОВ: В.А. ЖУКОВСКИЙ И А.А. ВОЕЙКОВА

Душа писателей в творениях видна,
Но самый образ их бывает нам приятен.
Н.М. Карамзин[1]

Что бы я дала, чтобы пожать твою руку
и посмотреть в глаза так, как я
смотрю на милый портрет.
А.А. Воейкова – В.А. Жуковскому

В статье «Жуковский и немецкие художники» М.Б. Либман пишет: «Дружба поэта с художниками нашла своеобразное выражение в портретах. Если не считать Гёте, вряд ли кого-либо из писателей того времени так часто рисовали, писали и даже изображали в скульптурах, как Жуковского»[2]. И Гёте и Жуковский сами были художниками, и отнюдь не дилетантами. Мир искусства был им близок, любое проявление таланта вызывало сочувствие. Хорошо известно, какое большое участие принимал Жуковский в судьбах многих художников: Клара, Рейтерн, Фридрих, Александр Иванов, вся римская колония русских пансионеров Академии художеств – это далеко не полный перечень тех, кому он оказывал помощь. В свою очередь, дружба с художниками позволяла поэту присутствовать при «таинстве» рождения произведений искусства. Вспомним рассказ Аполлона Мокрицкого:

> Позвали натурщика, и Брюллов принялся писать (картину «Распятие»[3]. – *Л.В.*), а Жуковский приловчился на кушетке против картины с

---

[1] Эти строки были помещены на титульном листе «Пантеона российских авторов», изданного Платоном Бекетовым в 1801 г., в который вошли 20 гравированных портретов русских писателей с приложенными жизнеописаниями, составленными Н.М. Карамзиным.

[2] *Либман М.Я.* Жуковский и немецкие художники // Взаимосвязи русского и советского искусства и немецкой художественной культуры. М., 1980. С. 298.

[3] Картина К.П. Брюллова «Распятие» (1836–1838) была написана как алтарный образ для лютеранской церкви Св. Петра и Павла, построенной по проекту

цыганкою. Обещал сидеть смирно и ни слова не молвить. Недолго продолжалось это красноречивое молчание. Верно, трудно восхищаться молча[1].

Он охотно и терпеливо позировал самым разным художникам, не только известным, но и начинающим, и любителям, не в качестве заказчика, а как их собрат, участвующий в процессе творчества.

А.И. Тургенев в письме к П.А. Вяземскому рассказывает о том, как Жуковский проводил последний день в Риме в 1833 г.:

Четыре художника работали над его бессмертною головою. Кестнер и Брюллов списывали портрет его; два скульптора снимали бюст его: один (Лоч. – *Л.В.*) по моему заказу, другой (Вольтрек. – *Л.В.*) для себя, прельстившись его бессмертною головою и поверив нам, что и душа не хуже головы[2].

Из всех перечисленных работ Жуковскому досталась только одна – гипсовый барельеф И.Х. Лоча, на котором поэт собственноручно вырезал строку из стихотворения «Теон и Эсхин»: «Для сердца прошедшее вечно»[3]. Слова, ставшие девизом его жизни, превратили

А.П. Брюллова в Петербурге на Невском проспекте. После закрытия храма (1937) картина была передана в Государственный Русский музей, где находится в постоянной экспозиции.

[1] *Дневник* художника А.Н. Мокрицкого. М., 1975. С. 144.

[2] *Письмо* А.И. Тургенева к П.А. Вяземскому от 1 июня / 20 мая 1833 г. // Архив братьев Тургеневых Вып. 6. Переписка Александра Ивановича Тургенева с князем Петром Андреевичем Вяземским. Т. 1. 1814–1833 гг. [Петроград, 1921]. Лейпциг, 1976. С. 225. Г.А. Кестнер (1777–1852) – художник-любитель, ганноверский посланник в Риме, сын Шарлотты, урожд. Буфф (прообраз Лотты Вертера). Портрет Жуковского работы Кестнера неизвестен. К.П. Брюллов (1799–1852) начал работать над портретом Жуковского в Риме в 1833 г., закончил в 1835 г. и подарил П.А. Вяземскому, похоронившему в Риме свою дочь Прасковью. Портрет Жуковского находится во Всероссийском музее А.С. Пушкина. И.Х. Лоч (Лотч, 1790–1873) – немецкий скульптор. В 1833 г. создал в Риме гипсовый барельеф Жуковского (позднее были выполнены повторения барельефа в воске и в металле (гальванопластика), представленные в собраниях ПД, РНБ, ВМП, ГМП. Ф. Вольтрек (1800–1847) – немецкий скульптор. Портрет Жуковского работы Вольтрека неизвестен.

[3] Гипсовый оригинал барельефа Лоча хранится в ОР РНБ (Ф. 286. Оп. 2. № 411).

портрет в послание. В 1841 г. перед отъездом в Германию Жуковский подарил барельеф К.К. Зейдлицу, сказав при этом: «Береги его и поверь словам, которые я вырезал на нем»[1]. Тогда же он отдал на хранение своему верному другу папку с портретами М.А. Протасовой-Мойер и изображениями ее могилы. Зейдлиц написал на обложке «Сокровища Жуковского» и берег эту папку до конца своей жизни[2].

Портрет для Жуковского был живым олицетворением человека, иллюзией его присутствия, символом того «вместе», которое поэт называл «утопией»[3]. Независимо от уровня художественного исполнения портреты часто превращались в драгоценные реликвии. О двух из них дальше пойдет речь.

В ОР РНБ хранится дореволюционная фотокопия неизвестного портрета Жуковского, выполненного в 1827 г.[4] Этот год стал одним из самых трагических в жизни поэта. 12 июня / 30 мая 1827 г. он писал А.А. Воейковой:

> Вот уже более двух недель как я в Париже. Не жди от меня никаких описаний. Сердце не лежит ни к чему. Судьба жестоко расстроила мне парижскую жизнь. Вместо физической болезни дала она моральную, которая притупила живость любопытства и поселила ко всему равнодушие. <…> 1 июня умер добрейший несчастный Сергей. Не удалось нам его сохранить[5].

Почти в те же дни пришло письмо от нее самой:

> Милый друг, я к тебе очень давно не писала, – но мне так несносно писать всё дурные вести, – что я откладываю сколько могу, но теперь уже больше нельзя откладывать <…>. Меня отправляют на два года в

---

[1] *Зейдлиц К.К.* Жизнь и поэзия В.А. Жуковского. По неизвестным источникам и личным воспоминаниям. СПб., 1883. С. 174.

[2] См.: *Вуич Л.* «Верный друг живым и мертвым» доктор Зейдлиц // Наше наследие. 2004. № 69. С. 118–128.

[3] «Я был в Дерпте <…> видел Машу <…>. Мы говорили о нашей утопии. Она непременно должна сгромоздиться…»: Письмо В.А. Жуковского А.П. Елагиной, написанное около 14 декабря 1822 г. (ПССиП. Т. 16. С. 167).

[4] См.: *ОР РНБ.* Архив В.А. Жуковского. Ф. 286. Оп. 2. № 409.

[5] *Соловьев Н.В.* История одной жизни: А.А. Воейкова – «Светлана». Т. 2. Пг., 1916. С. 62. Речь идет о смерти Сергея Ивановича Тургенева.

Ниццу со всеми детьми – без них я бы ни за что не поехала. У меня так сильно идет кровь горлом, что по получасу не вздыхая кашляю[1].

Жуковский собирает средства на лечение Саши за границей и назначает ей встречу в Берлине. Душевное состояние поэта нашло отражение в его печальном облике на портрете 1827 г. Под изображением имеются две надписи: в центре «Joukoffsky», слева «le 6 Septembre 1827». Если дата указана по новому стилю, то 6 сентября приходится на один из четырех дней, проведенных Жуковским в Веймаре (с 4 по 7 сентября 1827 г.). Запись в дневнике свидетельствует о том, что 6 сентября поэт дважды посетил Гёте и между визитами гулял в саду: «Прогулка в саду Гёте. Дом, где он писал и сочинял Ифигению. Домик герцога. Место, где сиживали он, Шиллер, Виланд, Якоби, Гердер. Река Ильм» (ПССиП. Т. 13. С. 292). В альбоме Жуковского на одном из трех рисунков с изображением сада запечатлен домик Гёте с надписью: «1827. 6 September. Goethes Garten»[2]. В другом своем альбоме он засушил цветок, сорванный у дома Гёте, с пояснением: «Goetes Garten bei seinem Landhause den 6 September»[3]. Дата в альбомах и на портрете записана одной и той же рукой. Написание фамилии под изображением напоминает подпись поэта в латинском варианте, часто встречающуюся в его письмах, рукописях и документах. Нет сомнения в том, что надписи под портретом принадлежат руке Жуковского.

Сложнее определить, кто автор изображения. Прежде всего, возникает имя Герхарда фон Рейтерна, вместе с которым Жуковский приехал в Веймар. В дневнике 1827 г., за несколько дней до их отъезда из Эмса, записано: «23 августа: У Рейтерна. Рисование портрета; 24 августа: Поутру у Рейтерна. Портрет» (Там же. С. 290). В последующие дни о портрете не упоминается.

---

[1] *Письмо* А.А. Воейковой к В.А. Жуковскому от 10 июня 1827 г. // Соловьев Н.В. История одной жизни. Т. 2. С. 20.

[2] *ОР РНБ*. Жуковский В.А. Альбом путешествия 1826–1827 гг. с зарисовками видов Германии, Франции, Бельгии. Ф. 286. Оп. 2. № 56. Л. 43.

[3] *ОР РНБ*. Жуковский В.А. Альбом с автографами разных лиц, относящимися к путешествию за границу в 1821–1822 и 1826–1827 гг. Ф. 286. Оп. 2. № 228. Л. 46.

> Мы отправились вместе из Эмса, – вспоминал Жуковский, – он проводил меня до Веймара, где вместе мы видели Гёте. Помню, что когда мне надобно было сесть в свой дормез и ехать в одну сторону, а ему идти в другую, крупная слеза, как бриллиант, выкатилась из его глаз и упала на мою руку[1].

Скорее всего, Рейтерн оставил портрет себе на память, не имея надежды на их встречу в будущем. На трех известных акварелях, созданных в Швейцарии для великого князя в 1832–1833 гг., Рейтерн изобразил поэта в живых непринужденных позах: Жуковский лежит с книгой на диване, стоит за конторкой, курит сигару у окна. По существу, это не столько портреты, сколько жанровые сцены в комнатах. Как писал Абрам Эфрос, в это время «он <Рейтерн> был мастером ландшафтной и жанровой акварели, но в портрете еще себя не пробовал. <…> Свое портретное искусство он выработал позднее, поднимаясь по ступенькам не обязывающих набросков с семейных и друзей <…>»[2]. Ни дата создания, ни художественное решение, ни техника исполнения не дают оснований считать портрет 1827 г. произведением Рейтерна.

С какими художниками поэт встречался в Веймаре? В дневниковых записях обращают на себя внимание частые визиты к графине Эглоффштейн с дочерьми. 5 и 6 сентября русский поэт посетил эту семью четыре раза (дважды каждый день). Графиня Генриетта фон Эглоффштейн (1773–1864; во втором браке баронесса Больё-Марконне) с юности принадлежала к самому близкому окружению Гёте. В своих мемуарах она писала:

> Я нахожусь в обществе тех знаменитых людей, которые превратили для меня Веймар в веселое местопребывание Муз <…>. Искусства и науки открыли мне свои золотые ворота и показали чудесную страну[3].

---

[1] *Письмо* В.А. Жуковского к Е.А. Протасовой и к прочим родным о браке с девицею фон Рейтерн. (писанное с 10 августа по 5 сентября 1840 г). // Сочинения в прозе В.А. Жуковского. 6-е изд. СПб., 1869. Т. 4. С. 752.

[2] *Эфрос А.* Гёте в художественном наследстве СССР // Литературное наследство. Т. 4–6. Гёте. М., 1932. С. 876.

[3] *Goethes* gluckliche Zeichnerin? Das unvollendete Künstlerleben der Julie von Egloffstein (1792–1869). Ausstellungskatalog . Hildesheim, 1992. S. 73. (Счастливая рисовальщица Гёте? Несвершившаяся художественная жизнь графини

Жуковский был знаком с ней до приезда в Веймар (в дневнике и письмах он упоминает об их встречах в Эмсе). Со старшей дочерью графини, Каролиной (1789–1868), фрейлиной великой княгини Марии Павловны (в замужестве великая герцогиня Саксен-Веймар-Эйзенахская), он встречался во время ее приездов в Петербург. Среднюю дочь Юлию (1795–1869) Жуковский, вероятно, не знал раньше. Она оказалась художницей. 5 сентября в дневнике отмечено:

> Поутру у графини Эглофштейн: Юлия, тетка, граф майор, графиня с дочерью. <…> К Гёте <…>. После обеда опять к Гёте. От него к Юлии Эглофштейн. Ее портрет, портрет ее матери, герцогини (ПССиП. Т. 13. С. 292).

Произведения Юлии фон Эглоффштейн известны мало. Она вошла в историю, прежде всего, как представительница Веймара, снискавшая покровительство Гёте. Рано заметив одаренность дочери графини Генриетты Эглофштейн, он всячески поощрял ее художественные занятия: однажды подарил ей меловые карандаши (Гёте пользовался «рисовальными мелками» в молодости, мечтая стать художником); в 1818 г., во время приезда в Веймар императрицы Марии Федоровны, он привлек юную художницу к оформлению маскарадного шествия, устроенного в ее честь[1]; по совету Гёте Юлия отправилась в Дрезден учиться живописи, копируя картины старых фламандских мастеров. Высокородный друг поэта, герцог Карл Август, старался создать самые благоприятные условия для Юлии: сначала оборудовал под ателье для живописи Охотничий домик; затем удостоил ее должности придворной дамы великой герцогини Луизы и предоставил мастерскую в княжеском дворце. Вероят-

---

Юлии фон Эглоффштейн (1792–1869): каталог выставки. Хильдесхейм, 1992). Далее – Каталог.

[1] В ГМЗ «Павловск» хранится поднесенная императрице Марии Федоровне в Веймаре акварель, убедительно атрибутированная как произведение Юлии Эглоффштейн. См.: *Рафифуллин Р.Р., Ламеко О.И.* «Сюрприз, который весьма удался…»: Атрибуция рисунка из коллекции библиотеки Росси (к истории вояжа императрицы Марии Федоровны в 1818 году) // Кучумовские чтения. СПб., 2014. С. 62–73.

но, здесь Жуковский и увидел впервые ее произведения, перечисленные в дневнике за 5 сентября 1827 г.[1]

Несмотря на почтительное отношение со стороны великокняжеской пары, Юлия тяготилась двойной жизнью художницы и придворной дамы. Она имела возможность работать только в первой половине дня, причем, всегда в парадном наряде из бархата и шелка, с лентой и орденской звездой[2]. Стремление к независимости победило. В 1829 г. Юлия покинула веймарский двор и, с благословения Гёте, отправилась в большое путешествие, целью которого был Рим. Вернувшись через несколько лет из Италии, она не застала в живых своего великого друга и советчика.

Портрет Гёте стал произведением всей жизни художницы: наброски с натуры, эскизы маслом, копии его изображений, выполненных известными художниками. В 1827 г. она закончила парадный портрет поэта, изобразив его в зените славы[3]. С.Н. Дурылин в статье «Русские писатели у Гёте в Веймаре» пишет: «С октября 1826 г. до июля 1827 г. Гёте не отказывался, с большими перерывами, позировать ей <Юлии> для портрета, на котором изображен у колонны, во фраке, с приспущенным плащом, со свитком и лавровым венком в левой руке»[4]. С этим портретом Дурылин соединяет запись Жуковского в дневнике от 6 сентября 1827 г.: «К Юлии Эглофштейн. Разговор о Каподистрии, императрице. Портрет. Рисунки» (ПССиП. Т. 13. С. 292). «Портрет, примеченный Жуковским у

---

[1] См. ниже примеч. 20 «Ее портрет» – романтический автопортрет Ю. Эглофштейн с замком на дальнем плане, подписанный строкой из ее стихотворения: «Там, где на высоком гребне скалы поднимается дом моих предков» («Замок Хильдесхейм», 1813 г.): Каталог. № 46 Автопортрет. 1822. Х.м. 1305х946 мм; «портрет ее матери»: Каталог. № 47 – Генриетта фон Больё-Марконне (во втором браке). 1824. Х.м. 855х710 мм или Каталог. № 48 – Генриетта фон Больё-Марконне читающая. 1826. Х.,м. 405х340 мм; «<портрет> герцогини»: Каталог. № 56 – Великая герцогиня Луиза фон Саксен-Веймар-Эйзенахская. 1827. Х.м. 555х465 мм.

[2] См.: Каталог. С. 133.

[3] Ю. Эглоффштейн до последних лет, пока могла держать кисть в руках, продолжала «совершенствовать» портрет Гёте, желая добиться большего сходства.

[4] *Дурылин С.Н.* Русские писатели у Гёте в Веймаре // Литературное наследство. М., 1932. Т. 4–6. С. 340.

Юлии Эглофштейн, – пишет Дурылин, – вероятно незадолго перед тем законченный ею портрет Гёте»[1]. Однако 6 сентября в мастерской не могло быть портрета Гёте, так как 28 августа 1827 г., в день рождения великого писателя, отмечавшийся с небывалой торжественностью, Юлия преподнесла ему свое произведение в качестве подарка. Кроме того, Жуковский обычно указывал в дневнике, кто изображен на портрете: «Ее портрет, портрет ее матери, герцогини» (см. примеч. 1 к с. 49). В данном случае остается предположить, что слово «портрет» (без пояснения) относится к нему самому, точнее к его портрету, созданному Юлией Эглофштейн 6 сентября, накануне его отъезда. В этот день, оказавшийся самым важным из проведенных в Веймаре, Жуковский, с не свойственной для него подробностью, рассказал в дневнике о двух своих посещениях Гёте и дословно записал его размышления о поэзии:

> К Гёте. Разговор о «Елене», о Бейроне. Гёте ставит его подле Гомера и Шекспира. Die Sonne; die Sterne bleiben doch echt; es sind keine Kopien[2]. Прогулка в саду Гёте (ПССиП. Т. 13. С. 292).

Тогда же родились строки прощального стихотворения Жуковского:

Творец великих вдохновений!
Я сохраню в душе моей
Очарование мгновений
Столь счастливых в близи твоей.

И стихи и портрет с датой 6 сентября 1827 г. – это «память сердца» о встрече с «добрым великим человеком».

Могла ли художница-дилетантка исполнить столь законченное, тщательно проработанное произведение за один сеанс? Сомнения по этому поводу развеивает история портрета Людвига I Баварского. Сохранилась литография с рисунка Юлии Эглоффштейн с необычным рукописным примечанием:

> Этот беглый набросок был сделан во время получасового пребывания короля в гостинице в Берхтесгадене графиней Юлией фон Эглоф-

---

[1] *Дурылин С.Н.* Русские писатели у Гёте в Веймаре. С. 344

[2] *Перевод*: Солнце; звезды остаются тем не менее подлинниками, они не копии (*нем.*).

штейн в ее альбоме <…>. Здесь воспроизведен благосклонный автограф, которым был удостоен оригинальный рисунок: «Король Людвиг Баварский никогда не позировал для своего портрета так охотно, как для этого. Король Баварии Людвиг»[1].

За несколько лет до смерти Юлия получила письмо от короля Людвига со словами: «Жаль, что Вы были придворной дамой, иначе Вы могли бы стать большой художницей»[2]. Не случайно каталог, в котором приводится это письмо, имеет название: «Счастливая рисовальщица Гёте? Несвершившаяся художественная жизнь Юлии Эглофштейн».

Многие графические произведения, воспроизведенные в каталоге, по художественной манере и технике исполнения близки к портрету Жуковского. Фотокопия, несмотря на ее высокое качество, не дает возможности точно определить технику, но ясно, что это не акварель и не чистый рисунок, а, скорее всего, «смешанная техника» (штриховой фон – итальянский карандаш; шейный платок – белила; фрак – черный мел, размывка?; волосы – тушь, перо), которой художница обычно пользуется в своих графических работах. Подписывает она их крайне редко, свое имя указывает только на литографиях, выполненных по ее оригиналам.

Это послужило препятствием в поисках картины, написанной Юлией Эглоффштейн по протекции Жуковского, для великого князя Александра Николаевича. В 1839 г. во время путешествия по Европе великий князь, пребывая в Риме, заказал Ю. Эглоффштейн картину «Агарь и Измаил в пустыне» по ее эскизу маслом, пообещав вознаграждение в 1000 скуди. В 1840 г. картина была закончена и с большим успехом выставлялась в Риме, где принесла художнице звание почетного члена Академии Св. Луки. О дальнейшем местопребывании этого произведения до недавнего времени сведений не имелось, лишь предполагалось, что оно должно было попасть в Эрмитаж[3]. Причиной «пропажи» полотна оказалась чрезмерная скромность художницы.

---

[1] Каталог. № 86.

[2] Там же. С. 15.

[3] Каталог. № 128. См. комментарий к эскизу маслом «Агарь и Измаил в пустыне» (Мюнхен. Государственное графическое собрание): «В то время как ничего не известно о дальнейшем местопребывании картины, – можно лишь предполагать, что она находится в Эрмитаже, – эскиз маслом вошел в альбом

> Я не поставила своего имени на картине, – пишет она Жуковскому 25–29 мая 1840 г., – если же это необходимо, то это может сделать любой другой, лучше на оборотной стороне картины, при этом следует обозначить, что это первый опыт в жанре исторической живописи одной дилетантки – это позволит мне быть значительно спокойнее[1].

Картина без названия, даты, подписи художника и даже без рамы (так как отправлялась в дилижансе), а также женитьба великого князя и отъезд Жуковского навсегда в Германию – все это способствовало тому, что полотно стало анонимным и затерялось, так как в эрмитажных дореволюционных каталогах его приписывали разным художникам и школам, не указывая источника поступления. Благодаря редко встречающемуся сюжету – «Агарь и Измаил в пустыне» – удалось напасть на его след. В 1931 г. «картина неизвестного художника немецкой школы XIX века «Агарь в пустыне» (холст, масло; 100x134 см) была выдана на продажу в печально известный «Антиквариат» (Всероссийское объединение по экспорту), откуда вернулась в Эрмитаж в числе «отбракованных» материалов[2]. Далее по акции передачи произведений искусства из крупных музеев в провинциальные она оказалась в Луганском краеведческом музее, где погибла в пожаре во время Второй мировой войны. Представление о картине дает сохранившийся эскиз маслом (см. примеч. 3 к с. 51). Такая же судьба постигла и вторую картину Ю. Эглоффштейн, оказавшуюся в собрании Эрмитажа также при посредничестве Жуковского, – «Девочка, спя-

---

короля Людвига. Этот альбом был составлен в Риме немецкими художниками из собственных работ и подарен королю Людвигу I как благодарное воспоминание о совместно пережитом прекрасном времени его ничем не отягощенной свободы в бытность кронпринцем в Риме».

[1] *Письмо* Ю. Эглоффштейн к В.А. Жуковскому от 25–29 мая 1840 г. См.: *Никонова Н.Е.* Письма сестер Эглоффштейн к В.А. Жуковскому: из истории европейской литературы и живописи. // Имагология и компаративистика. Томск, 2019. № 11. С. 81. Автографы публикуемых писем хранятся в Рукописном отделе Пушкинского Дома: Собрание А.Ф. Онегина. № 28339. 5 писем Каролины Эглоффштейн к В.А. Жуковскому; № 28340. 2 письма Юлии Эглоффштейн к нему же.

[2] См.: *Государственный* Эрмитаж: Музейные распродажи 1928–1929 годов. Архивные документы / сост. Е.Ю. Соломаха. СПб., 2006. С. 419. № 3960.

щая на траве»[1]. Судя по письмам сестер Юлии и Каролины, он до конца жизни оставался «другом и покровителем» веймарской художницы.

Портрет Жуковского 1827 г., предположительно работы Ю. Эглоффштейн, имел свою непростую историю, связанную с событиями, происшедшими после отъезда поэта из Веймара.

***

7 сентября 1827 г. Жуковский покинул Веймар и отправился через Лейпциг в Берлин, куда вскоре прибыла Александра Воейкова с детьми. Каждый из десяти дней, проведенных Сашей в Берлине, Жуковский навещал ее «поутру» и «ввечеру».

> Слаба очень, – пишет он А.И. Тургеневу, – бок болит беспрестанно, часто кашляет; но кровью не харкает. Несмотря на всё это, я нашел ее лучше, нежели воображал. Лицо очень хорошо (ПССиП. Т. 16. С. 505).

За два дня до отъезда Александрины в его дневнике появляется имя художника Франца Крюгера:

> 20/2 октября. Портрет у Крюгера. У Саши. 21/3 октября. У Крюгера <…>. У Саши. <…> Прощание за мостом (Там же. Т. 13. С. 96).

Благодаря впервые опубликованному в 13 томе ПССиП дневнику Жуковского с 31 августа / 12 сентября по 9/21 октября 1827 г. удалось установить, что поэт познакомился с Францем Крюгером и впервые побывал в его мастерской не в 1833 г., как считалось раньше, а в 1827 г. Но известный портрет Жуковского работы Крюгера был создан и литографирован в количестве 200 экземпляров только в 1838 г. Никаких следов и упоминаний о более раннем его портрете, исполненном этим художником, нет, несмотря на обширную литературу о жизни и творчестве «совершенно модного живописца» Франца Крюгера. Из-за соседства в дневнике имен Крюгера и Саши возникло предположение, что речь идет о портрете Александрины,

---

[1] См.: Государственный Эрмитаж. Музейные распродажи 1928–1929 годов. Архивные документы. С. 460. № 20; Каталог. № 131. Комментарий; Письмо Каролины Эглофштейн к В.А. Жуковскому от 2 мая 1841 г. (*Никонова Н.Е.* Письма сестер Эглоффштейн. С. 87–93).

который Жуковский мог заказать перед ее отъездом из Берлина. Главным поводом для предположения послужил портрет А.А. Воейковой, находящийся в альбоме из собрания Пушкинского Дома[1]. После смерти Воейковой альбом заполняли ее дочери, используя свободные листы без соблюдения хронологии, поэтому неизвестно, когда в него был вклеен этот портрет. Под изображением сделана надпись карандашом, предположительно рукою Жуковского: «А.А. Воейкова (1827)». Рисунок выполнен не черной акварелью, как записано в инвентарной книге, а в технике, которую немцы называли «соус». Франц Крюгер постоянно ее применял:

> Крюгер также известен своими малыми карандашными портретами. Он создал себе особый манер, где с помощью растушки, черных, белых и сероватых меловых карандашей он на светло-серой бумаге, с неимоверною скоростию (ему достаточно от 3 до 4-х часов для окончания портрета со всеми подробностями) передавал характер лиц и разнообразность костюма с непонятною верностию. <…> Портреты его одушевлены такою жизнию, исполнены столь удивительного эффекта и нарисованы с такою отчетливою подробностию и вкусом, что с них можно производить превосходные гравюры, –

писала «Художественная газета»[2]. Высоко ставил камерные портреты Крюгера Н.Н. Врангель:

> Этот отличный рисовальщик более известен как живописец официальных, скучных и казенных портретов и военных картин, однако рисунки и наброски его с натуры показали, каким тонким наблюдателем и психологом был этот мастер <…>[3].

---

[1] Альбом А.А. Воейковой (РО ИРЛИ. № 22731. Л. 36). После смерти А.А. Воейковой альбом принадлежал ее младшей дочери Марии (по мужу Бреверн де ла Гарди). См.: «*Жизнь* и Поэзия одно…». В.А Жуковский. Изобразительные и документальные материалы из собраний Пушкинского Дома. СПб., 2013. Портрет А.А. Воейковой: каталог. № 69; Альбом А.А. Воейковой: каталог. № 154.

[2] М.Р. Крюгер в Петербурге // Художественная газета. 1836. № 11–12. С. 196. Цит по: *Асварищ Б.И.* «Совершенно модный живописец» Франц Крюгер в Петербурге. СПб., 1997. С. 48.

[3] *Врангель Н.* Иностранцы в России // Старые годы. 1912. Июль – сентябрь. С. 18. Цит. по: *Асварищ Б.И.* «Совершенно модный живописец» Франц Крюгер в Петербурге. С. 78.

Портрет Александры Воейковой выполнен в «крюгеровской технике», с искусной передачей деталей костюма, прически и, главное, душевного обаяния «Светланы». Его хочется подписать словами Жуковского: «Я знаю, что ты спокойна и светла»[1]. Можно предположить, что при прощании поэт отдал Саше свой веймарский портрет, а себе оставил ее крюгеровский. Для того и существовали миниатюры и камерные портреты, чтобы дарить их на память или брать с собой «в чужие края». «С нею расстался я на мосту Потсдамском; долго смотрел за нею вслед, и когда она исчезла на повороте, то это было навеки», – писал Жуковский[2].

О том, чем стали вдали от России для бедной больной портреты ее близких, можно судить по одному из первых писем А.А. Воейковой из-за границы, адресованному матери: «Милая, какое благодеяние сделал Хрипков, давши Ваш портрет. Мне кажется, что Вы и Жуковский не сводите с меня глаз и это такое утешение <…>»[3]. В письмах к Жуковскому она говорит о его портрете как о живом: «Мой добрый, милый Жуковский, не могу глядеть на твой милый портрет, кажется и на нем грустное стало лицо» (письмо от 14/20 декабря 1827 г. из Гиера; «Каждый день тебя больше люблю. Твоя милая рожа делает мое счастье, гляжу на нее с моими чувствами и нахожу на ней ответ» (письмо от 4/16 февраля из Гиера); «Твоя милая рожа так ласково глядит на меня, всякий день твой портрет больше люблю» (письмо от 10/22 июня 1828 г. из Женевы)[4]. Можно было бы продолжить выдержки из писем, полных пронзительных чувств, выраженных в обращениях к портрету. Перед кончиной Александрина перестала передвигаться самостоятельно и ее перено-

---

[1] *Письмо* В.А. Жуковского к А.А. Воейковой от 2 марта 1829 г. // Соловьев Н.В. История одной жизни. Т. 1. С. 245.

[2] *Письмо* В.А. Жуковского к Е.А. Протасовой и к прочим родным о браке с девицею фон Рейтерн (писанное с 10 августа по 5 сентября 1840 г.) // Сочинения в прозе В.А. Жуковского. 6-е изд. СПб., 1869. Т. 6. С. 752.

[3] *Письмо* А.А. Воейковой к Е.А. Протасовой от 23 ноября / 2 декабря 1827 г. // Соловьев Н.В. История одной жизни. Т. 1. С. 170. Александр Дмитриевич Хрипков учился в Дерпте, жил на попечении Воейковых. Портрет Е.А. Протасовой работы А. Хрипкова (?) воспроизводится в альбоме «Жизнь и Поэзия одно…». В.А. Жуковский. Изобразительные и документальные материалы из собраний Пушкинского Дома. Каталог. № 112.

[4] *Соловьев* Н.В. История одной жизни. Т. 1. С. 171, 178, 217.

сили из комнаты в комнату. «Единственную радость ей доставляли теперь письма <…> – пишет Н.В. Соловьев, – хотя она от слабости не всегда их могла читать сама и довольствовалась тем, что держала у своего сердца, говоря, что это ее единственное лекарство вместе с портретом Жуковского, всегда стоявшим перед нею»[1].

10 апреля 1829 г. Жуковский отправил Екатерине Афанасьевне письмо с описанием последних дней Саши:

> Бог привел к ней Ангела утешителя в виде Зейдлица, он не только поддерживал, сколько было возможно, ее разрушающуюся жизнь; но его присутствие дало ей возможность нисколько не заботиться об оставленных в чужой земле детях; она сохранила полное, чистое спокойствие души до последней минуты, и благодаря Зейдлицу мы знаем до последней подробности всё, что с нею было и что она сама была в эти решительные минуты. <…> Нельзя довольно благодарить Бога за то, что он послал к ней на это время Зейдлица; он сделал всё, чего могла бы требовать мать для умирающей своей дочери[2].

«Наступил момент, – писал Зейдлиц Жуковскому, – когда я могу принести настоящую пользу нашей прекрасной Александрине, утешая ее на смертном одре, успокаивая ее как заместитель всех вас, к сожалению, так далеко отдаленных от нее друзей»[3]. Зейдлиц и то, чем они обязаны ему, постоянная тема писем Жуковского после смерти Александрины (к А.И Тургеневу, А.П. Елагиной, Е.А. Протасовой). Отныне Зейдлиц становится на всю жизнь одним из самых близких друзей поэта. «Мой драгоценный друг и брат! – обращается Жуковский к Зейдлицу. – <…> Ты бы услышал голос друга и брата, благодарного тебе на всю жизнь, привязанного к тебе самой нежной любовью <…>. По моем возвращении, если найду тебя в Петербурге, то устрою так, чтобы нам можно было жить вместе»[4]. При встрече он дарит Зейдлицу самое дорогое, что у него есть, – привезенную

---

[1] *Соловьев*. Н.В. История одной жизни. Т. 1. С. 243.

[2] *Письмо* В.А. Жуковского к Е.А. Протасовой от 10 апреля 1829 // Соловьев. Н.В. История одной жизни. Т. 2. С. 79, 81.

[3] *Письмо* К.К. Зейдлица к В.А. Жуковскому от 13/25 февраля 1829 г. // Там же. Т. 1. С. 249–250.

[4] *Зейдлиц К.К.* Жизнь и поэзия В.А. Жуковского. 1783–1852. По неизданным источникам и личным воспоминаниям. СПб., 1883. С. 148–149.

из Веймара «Мариенбадскую элегию» с подписью Гёте[1]. Залогом сердечной благодарности мог стать и портрет, который так любила Саша, – немой свидетель ее мучительного угасания и самоотверженной борьбы Зейдлица за каждую минуту ее жизни.

В 1902 г. на выставке в память Гоголя и Жуковского была представлена фотография с портрета В.А. Жуковского, «находившегося у К. Зейдлица»[2]. Возможно, это и была фотокопия портрета В.А. Жуковского 1827 г., которая теперь хранится в ОР РНБ[3]. Судьба оригинала портрета неизвестна[4].

Имена художников, запечатлевших В.А. Жуковского и А.А. Воейкову, из-за отсутствия прямых доказательств тоже остаются под вопросом. Публикация портретов делается в надежде на отклики, содержащие новые сведения о них.

---

[1] «Памятником свидания Жуковского с Гёте, – рассказывал в 1900 г. П.А. Висковатов со слов его друга и биографа К.К. Зейдлица, – является экземпляр элегии Гёте («Was soll ich nun vom Wiedersehen hoffen... »), переписанный каллиграфически, но с собственной подписью Гёте. Этот экземпляр, находящийся у меня, Зейдлиц получил от Жуковского и подарил его мне. <…> Он был Жуковскому подарен, должно быть, в 1827 году» (Литературное наследство. М., 1932. Т. 4–6; *Дурылин С.* Русские писатели у Гёте в Веймаре. С. 348).

[2] *Каталог* выставки в память Гоголя и Жуковского. М., 1902. № 127.

[3] Архив К.К. Зейдлица унаследовал Павел Александрович Висковатов (1842–1905) , который в 1883 г. передал в Императорскую публичную Библиотеку (ИПБ) собрание писем Жуковского к Зейдлицу и прочие ценные материалы. После смерти Висковатова в 1908 г. в ИПБ поступили автографы В.А. Жуковского, письма к нему, и «другие материалы, относящиеся к биографии В.А. Жуковского». «Все эти материалы принадлежали профессору Юрьевского университета П.А. Висковатову», – говорится в Отчете ИПБ за 1908 г. (СПб., 1915. С. 213). К «другим материалам» относятся фотографии с пометами Висковатова, вошедшие в описи фонда В.А. Жуковского в раздел изобразительных материалов (№ 409–418), который открывает фотокопия портрета Жуковского 1827 г. (№ 409).

[4] Старшая дочь Зейдлица от первого брака Мария (в замужестве Эттинген) была крестницей поэта. В завещании К.К. Зейдлица указано, что еще при его жизни ей была выделена «часть имущества в самостоятельное владение» (см.: *Пупкевич-Диамант Я.С., Кузнецов И.А.* Карл Карлович Зейдлиц и его время. СПб., 2003. С. 190). Детей у нее не было, так что семейные реликвии, подобные портрету Жуковского, должны были перейти к ее ближайшим родственникам. Многочисленные представители семейства Зейдлицев живут в разных странах Европы. Установить с ними связь пока не удалось.

***

Статья о двух портретах-реликвиях не могла бы появиться без помощи коллег и друзей, принявших большое участие в наших поисках. Выражаю им всем глубокую признательность:

Сотрудникам Пушкинского Дома Лидии Константиновне Хитрово и Людмиле Евгеньевне Мисайлиди, оказавшим дружескую поддержку и помощь в работе над письмами сестер Эглоффштейн и альбомом А.А. Воейковой.

Сотрудникам ОР РНБ Наталии Борисовне Роговой, Сергею Георгиевичу Жемайтису и Дмитрию Павловичу Белозерову, любезно предоставившим для изучения уникальные альбомы В.А. Жуковского.

Исследователю творчества В.А. Жуковского Наталии Егоровне Никоновой, которая, откликнувшись на нашу просьбу, прочитала письма сестер Эглоффштейн, написанные готической скорописью на тонкой просвечивающей бумаге вдоль и поперек листа. Ее перевод, снабженный комментариями (см. примеч. 1 к с. 52), помог восстановить сложную историю картины Ю. Эглоффштейн «Агарь и Измаил в пустыне».

Знатоку произведений В.А. Жуковского-художника Анне Владимировне Лебедковой, нашедшей и подарившей нам каталог произведений Юлии Эглоффштейн, который является главным источником сведений о ней.

Искусствоведу Наталии Иосифовне Казакевич, проделавшей огромную работу в процессе перевода каталога, по сути являющегося монографией, посвященной Юлии Эглоффштейн.

Сотруднику Отдела рукописей и документального фонда Государственного Эрмитажа Елене Юрьевне Соломахе – составителю исчерпывающего справочного издания: Государственный Эрмитаж. Музейные распродажи 1928–1929 годов. Архивные документы. СПб., 2006. Кроме ценных сведений из этого издания, Е.Ю. Соломаха нашла в дореволюционных каталогах Эрмитажа записи, проясняющие историю двух произведений Ю. Эглоффштейн.

Сотруднику Отдела западноевропейского изобразительного искусства Государственного Эрмитажа Михаилу Олеговичу Дединкину, который познакомил нас с каталогом произведений Ю. Эглоффштейн и сообщил о судьбе двух ее картин, переданных из Эрмитажа в Луганский музей.

Хранителю немецкой живописи XVIII–XIX вв. Борису Иосифовичу Асварищу, всегда доброжелательно отвечающему на все наши вопросы.

Особая неизмеримая благодарность и сердечная признательность Александру Сергеевичу Янушкевичу. Главный вдохновитель и руководитель содружества исследователей творчества Жуковского, которых он ласково именовал «жуковедами», А.С. Янушкевич следовал традициям А.Н. Веселовского, Н.В. Соловьева, С.Н. Дурылина и считал в равной степени важным все, что имеет отношение к Жуковскому – не только к его литературному творчеству, но и к художественному. Тема «Жуковский-художник» не казалась А.С. Янушкевичу второстепенной и нашла отклик в его трудах. Благодаря его душевной открытости и щедрости, необыкновенной доброжелательности и вере в людей автор этой статьи оказался причастен к миру Жуковского и к неотделимому от него миру Александра Сергеевича Янушкевича. Низкий поклон за всё и вечная память его светлой душе!

Э.М. Жилякова, И.О. Волков
Томский государственный университет

НОВЫЕ ПИСЬМА А.П. ЕЛАГИНОЙ К В.А. ЖУКОВСКОМУ*

Пятнадцать новых писем А.П. Елагиной к В.А. Жуковскому, найденные в НИОР РГБ и РО ИРЛИ и датируемые 1812–1814, 1829 и 1840 гг., дополняют и уточняют картину отношений двух выдающихся фигур русской культуры XIX в., уже целостно представленную в опубликованной обширной переписке[1].

Авдотья Петровна Елагина (урожденная Юшкова, в первом браке Киреевская, 1789–1877) – племянница В.А. Жуковского, духовная спутница поэта на протяжении всей его жизни. Мать двух выдающихся деятелей русской культуры – философа Ивана Васильевича и филолога-фольклориста Петра Васильевича Киреевских, необычайно одаренная личность, переводчица и популяризатор русской и европейской эстетической и педагогической мысли. В своем московском литературном салоне 1840-х гг. она объединила интеллигенцию, представлявшую различные общественные силы России. Для Жуковского Елагина оказалась центром, вокруг которого сформировалось семейное братство, «милый круг», питавший его поэтический мир.

Обнаруженные письма большей частью касаются раннего периода жизни и творчества поэта, истории его любви к М.А. Протасовой, участия в ней Елагиной, а также 1829 и 1840 гг. – времени творческих опытов Жуковского и его племянниц (А.П. Елагина и А.П. Зонтаг) по переводу мировой классики. Они углубляют наши представления о характере духовной близости Жуковского и Елаги-

---

* Публикация подготовлена при финансовой поддержке Российского научного фонда (проект № 19-18-00083 «Русская эпистолярная культура первой половины XIX века: текстология, комментарий, публикация»).

[1] См.: *Письма* В.А. Жуковского, М.А. Мойер и Е.А. Протасовой / под ред. А.Е. Грузинского. М., 1904. 302 с.; *Переписка* В.А. Жуковского и А.П. Елагиной. 1813–1852 / сост., подгот. текста, ст. и коммент. Э.М. Жиляковой. М., 2009. 720 с.

ной, основанной на их глубокой личной привязанности друг к другу и сходства нравственно-философских и эстетических взглядов двух выдающихся деятелей русской культуры XIX в.

За основу текстологических принципов публикации приняты соответствующие принципы издания Полного собрания сочинений и писем В.А. Жуковского в 20 томах. См.: ПССиП. Т. 15. С. 587–589.

1

<23–25 октября 1812 г. Орел>

Mon cher Joukovsky, Dieu veuille vous protéger, et vous rendre bientôt à vos amis! Que ne puis-je déjà vous dire: bonheur au retour! Mon mari vous embrasse, mes enfants aussi.

Перевод:

Мой дорогой Жуковский, Господь желает Вас защитить и вскоре возвратить Вас Вашим друзьям. Почему я уже сейчас не могу Вам сказать: счастливое возвращение! Мой муж Вас обнимает, мои дети тоже.

Автограф: НИОР РГБ. Ф.104. Карт. 7. № 11. Л. 1 об. Б.д.

Публикуется впервые.

Датируется: 23 октября 1812 г.

Записка на обороте коллективного письма семейства Протасовых-Киреевских из Орла, адресованного А.И. Плещеевой в Чернь в связи с днем рождения ее сына Александра (23 октября 1803 г.); см. далее обоснование датировки. На верхней половине листа (л. 1) – текст, принадлежащий неустановленному лицу и состоящий из двух абзацев на французском и русском языках:

(1) Dis à Joukofsky que nous avons reçus une lettre de mes cousines de Kazan où elles sont très tranquillement, grâce à Dieu, je ne la lui envoie pas, parce qu’elles ne lui écrivent rien, le supposant à l’armée.

Перевод:

Скажи Жуковскому, что мы получили письмо от моих кузин из Казани, где они очень спокойны, слава богу, я его ему не отсылаю, потому что они ему ничего не пишут, предполагая, что он в армии.

(2) Растопчина прокламации не посылаю оттого, что не могла добыть. Завтра много напечатают. Прощайте, мои бесценные друзья! Не пускайте Жуковского.

Далее после этого текста на нижней половине листа следует обращение к А.И. Плещеевой, написанное рукой Елагиной по-французски:

Et moi aussi, mon aimable et bien chère Madame Pleschééf, je joins mes félicitations à celles de nos amies, je ne vous dirais point que je fais des voeux pour votre bonheur, je ne doute pas de la justice de Dieu, ainsi, vous devez être heureuse, surtout par vos enfants. Dieu veuille que nous ayons bientôt le plaisir de vous voir, portez-vous bien en attendant, et ne formez plus des souhaits aussi peu raisonnables que ceux que vous avez eu la bonté de me dire dans votre lettre, car bien que je vous estime de tout mon coeur et vous aime de toute âme, j'aime mieux que vous ne vous en doutiez pas, que d'avoir le chagrin de vous dire que votre maladie m'afflige. D'ailleurs, j'espère que vous pensez assez bien de moi, pour en être sûre.

Votre toute dévouée E.K.

Перевод:

И я тоже, моя милая и дорогая мадам Плещеева, присоединяюсь к поздравлениям наших подруг, я Вам не скажу, что я от всей души желаю Вам счастья, я не сомневаюсь в Божьей справедливости, итак, Вы должны быть счастливой, особенно Вашими детьми. Господь пожелал, чтобы мы вскоре имели удовольствие видеть Вас, тем временем чувствуйте себя хорошо и не выражайте желаний столь же мало благоразумных, как пожелания, которые Вы так любезно мне выразили в Вашем письме, потому что хотя я уважаю Вас всем моим сердцем и люблю Вас всей душой, я хотела бы, чтобы Вы не сомневались, что Ваша болезнь меня огорчает. Впрочем, я надеюсь, что Вы достаточно хорошо обо мне думаете, чтобы быть в этом уверенной.

Преданная вам Е.К.

Основание датировки: запись в «Дневнике семейства Протасовых и А.П. Киреевской 1812 года» от 23 октября 1812 г.: «Саша ездила покупать подарок Саше» (Переписка В.А. Жуковского и А.П. Елагиной. 1813–1852 / сост., подгот. текста, ст. и коммент. Э.М. Жиляковой. М., 2009. С. 687[1]). Дата рождения Алдр. Алдр. Плещеева в большинстве

[1] Далее тексты писем Елагиной цитируются по этому изданию с указанием страницы в скобках.

источников указана неверно, как 23 мая 1803 г.: по данным Петербургского некрополя, он родился 23 октября 1803 г. (Петербургский некрополь. Т. 3. СПб., 1912. С. 431). В архиве Елагиных сохранилось и коллективное послание Плещеевым из Орла по случаю дня рождения Саши, где упоминается о болезни В.И. Киреевского (НИОР РГБ. Ф. 99. К. 22. Л. 3–4 об.); в комментируемой записке Елагина передает поэту привет от своего мужа; В.И. Киреевский умер 1 ноября 1812 г. в результате заражения тифом в больнице, организованной им для русских солдат и раненых военнопленных, следовательно, записка не могла быть написана позже этой даты. Прокламации Ф.В. Растопчина (*«Растопчина прокламации не посылаю от того, что не могла добыть. Завтра много напечатают»*), выпускались в Москве в июле – декабре 1812 г. (за исключением сентября – октября – времени оккупации столицы французскими войсками) с целью поднять дух москвичей, внушить им презрение к Наполеону и его армии. Кроме того, из записки явствует и то, что ее авторы думали, что Жуковский находится в Черни, поскольку записка адресована А.И. Плещеевой, между тем как 10 октября 1812 г. Жуковский уехал в расположение действующей армии, где с 13 по 20 октября создал стихотворение «Певец во стане русских воинов». (Даты жизни и творчества В.А. Жуковского см.: ПССиП. Т. 14. С. 343.)

2

<Около 29 января 1814 г. Мишенское>

Милый Жуковский, поздравляю Вас, милый брат! Я проспала и не поздравила Вас вместе со всеми нашими, но ведь Вы знаете, что это не значит, чтоб я Вас меньше кого-нибудь любила и не желала столько же счастья, сколько сердце может желать. Послушайте, милый, что я Вам скажу: я Вам дарю энциклопедию; не правда ли, что Вы ее возьмете на память того человека, который Вас искренно любит и которого, что ни говорите, и Вы никогда не забудете, я это вижу по Вашим ласкам к нашим детям. И эта книга будет от этого Вам драгоценна. Так?

Автограф: НИОР РГБ. Ф. 104. Карт. 7. № 14. Л. 1. Б.д.
Публикуется впервые.
Датируется: около 29 января 1813 г.

Основание датировки: адресованное В.А. Жуковскому поздравление с днем рождения, который приходился на 29 января (9 февраля). Год определяется по времени возвращения Жуковского в Муратово из действующей армии (6 декабря 1813 г. См.: ПССиП. Т. 1. С. 644).

3

<Вторая половина апреля 1814 г. Долбино>

Милый Жуковский, *милый брат*, я к Вам с важным делом, не думайте, что я хочу сказать: *простите, в чем согрешила*, право не скажу, хоть иду исповедоваться, ибо люблю Вас и обожаю безгрешно, – а вот в чем: Алек<сей> Сергеевич[1] просит разрешить его душу, у него Ваши деньги, и он очень хочет Вам их отдать, и желает знать, угодны ли они Вам, и просит писюльки, и при том кланяется. Еще, милый, сестры не знают, где Павловы[2], и они переслали письмо Лихачева[3], не сказавши, куда адресоваться, а говорят, что они от Орла недалеко, что будто и съездить можно, что они об Вас со слезами говорят, что они никого в свете с Вами не равняют, следовательно, честные милые люди, которые стоят того, чтоб и съездить.

Теперь еще что-то, также очень интересное. Можете Вы дать сведения об Комынине?[4] или нет? Она приступает, чтобы я Вас заставила отвечать и просит очень сказать, что и где Комынин, и как? Адрес есть у Саши[5]. Еще сказать ли Вам, что я Вас всею душою люблю и что *Ваше счастье* есть наше сокровище? что Вам надобно много об сем думать *для нас*! Нет, этого за сто верст не говорят! Авось, скоро увидимся. Будьте здоровы, милый! Дети Вас обнимают; Маша всякий день велит себя качать, как брлбрла ее качал[6]. Вот эта-то девчонка с Вами на качелях.

Автограф: НИОР РГБ. Ф. 104. Карт. 7. № 15. Л. 2–2 об. Б.д.
Публикуется впервые.
Датируется: вторая половина апреля 1813 г.

Датировка предположительная. В записке Елагиной обращение «милый брат» выделено подчеркиванием: следовательно, она придавала ему особое значение. Жуковский в сохранившихся письмах его к Елагиной впервые назвал ее «сестрой» в письме от 16 апреля 1814 г. (ПССиП. Т. 15. С. 221), почти целиком посвященном перипетиям его

борьбы за свою любовь – это свидетельство его особенно теплого отношения к адресату, поскольку Елагина горячо сочувствовала его любви к Маше Протасовой; три сохранившихся письма к Елагиной от июля 1813 г. (ПССиП. Т. 15. С. 172–180) очень теплые, но обращение «сестра» в них отсутствует. Можно предположить, что комментируемая записка была написана вскоре после того, как Елагина получила письмо с обращением «сестра».

[1] Алексей Сергеевич Бунин (1760–1830), родственник Жуковского и А.П. Елагиной по бунинской линии (т.е. состоявший в неустановленном родстве с А.И. Буниным, отцом поэта и дедом Елагиной), лейб-гвардии сержант (1779–1782), коллежский асессор, заседатель Белевского уездного суда (с 1811 г.).

[2] Вероятно, имеются в виду Василий Николаевич Павлов и его жена Анна Михайловна Павлова (урожд. Соковнина, 1784–1873).

[3] Личность не установлена.

[4] Комынины (Камынины), русский дворянский род, имевший поместья в Калужской губернии. Известен Михаил Афанасьевич Комынин (1730 – ок. 1813), бывший в 1798–1799 гг. калужским губернатором; личность упоминаемого Комынина не установлена.

[5] Александра Андреевна Протасова (в замужестве Воейкова, 1795–1829), племянница В.А. Жуковского.

[6] Дочь Елагиной, Мария Васильевна Киреевская (1811–1859). Очевидно, «брлбрла» – это звукоподражательная передача в словесной форме лепета маленькой Маши, которым она откликалась на ласку Жуковского.

4

31 мая <1814 г. Белев>

31 мая

Здравствуйте, милый брат Жуковский! Поздравляю Вас, голубчик! Дай Бог Вашему другу[1] видеть Вас счастливым, лучше этого, право, ничего ему пожелать невозможно. Для праздника скажете ли Вы мне, друг, что-нибудь хорошенькое? Скажите, пожалуйста; а мне очень бы нужно оно было, всё это время у меня на душе много, много было грусти, всяких колеров[2] и манеров. Но первого июня о грусти не говорят![3] Скажу Вам лучше, что моей Машке[4] гораздо легче, что ее болезнь, кажется, совсем прошла, что она Вас целует, что

мальчишки оба обнимают крепко, а мать их любит Вас столько, сколько любить возможно. Вдобавок скажу Вам еще, что подле меня сидит Анна Андреевна[5], разбирает целую тяжбу об овце и жеребенке. Еще можно сказать и то, что 12 уже пробило и что укладываться в постелю хорошо тому, кто несколько ночей не спал с ужасным беспокойством; итак прощайте; желаю Вам покойной ночи, приятного сна (хотя это немного не ново, но годится) – а больше еще хорошего дня, хороших дней, счастливых дней, долгих дней счастливых! Аминь!

Автограф: НИОР РГБ. Ф. 104. Карт. 7. № 14. Л. 10–10 об. Б.г.
Копия: РГАЛИ. Ф. 198. Оп. 1. № 107. Л. 7.
Публикуется впервые.
Датируется: 31 мая 1814 г.

Адрес: «Жуковскому» (Л. 11 об.).

Год определяется по сообщению Елагиной о том, что ее дочери стало легче и «болезнь, кажется, совсем прошла». Месяцем ранее – 28 апреля 1814 г. она писала Жуковскому: «*Моя Машка больна!* Помолитесь об ней, милый, и берегите себя!» (С. 27).

[1] Имеется в виду Александр Алексеевич Плещеев (1778–1862), «негр», арзамасец, тульский помещик, поэт и композитор, друг Жуковского.

[2] Колéра – от фр. «colère»: гнев, возмущение, негодование.

[3] День рождения Плещеева – 1 июня – воспринимался как всеобщий радостный праздник. Известны стихотворения Жуковского, посвященные этому дню. См.: ПССиП. Т. 1. С. 203, 204, 269.

[4] Дочь Елагиной, М.В. Киреевская.

[5] Личность не установлена.

5

<Май 1814 г. Белев>

Милый Жуковский, прочтите записочку от баронессы[1], надеюсь, что Вы согласны завтра к ней, ежели – да, то я завтра рано приеду за Вами в Мишенское, а ежели нет, то скажите, я объявлю ей, – но я

почти уверена, что Вы рады будете ее видеть, итак, поедемте! Знаете ли что? Ежели есть дерево на дороге, выходите встречать меня под дерево, это будет так интересно! – это предложение не значит однако же: *attendez-moi sous l'orm*[*]: нет, право, я ждать себя не заставлю, а в желании нет смертного скромнее меня: *осина*, дуб, две три березы да ближних искренние слезы![2] Скажите Катоше[3], что в Белеве нет черной синели, итак, она может носить шапку, которую я ей посылаю вместо протопопской скуфьи, неравно кто-нибудь примет ее за выслуженного протоирея и попросит проповеди, а она серьезно скажет: брось за окно, воробей съест. Прощайте между тем, озябли до крайности; попросите мне карандашей Conti и Итальянских. Ежели дядюшка не уехал, поговорите ему от меня, что вздумаете получше.

Автограф: НИОР РГБ. Ф. 104. Карт. 7. № 13 Л. 8–8 об. Б.д.
Публикуется впервые.
Датируется: май 1814 г.

Письмо написано в связи с надеждой Жуковского и Елагиной на помощь семьи барона Черкасова в вопросе женитьбы поэта на Маше Протасовой. 16 апреля 1814 г. Жуковский писал Елагиной: «Поговорите с М<арьей> Алексеевной. Теперь ее мнение великий сделало бы перевес. <…> Если можно, упросите М<арью> Алексеевну написать к ней. Только бы мнение ее согласно было с нашим – писать и сказать его искренно не будет стоить для нее никакого усилия. Боже мой! Она за нас молилась!» (ПССиП. Т. 15. С. 224). Эту же просьбу он повторял в письме конца апреля 1814 г.: «…говорили ли Вы с баронессою? Если Вы не говорили, то не откладывайте, прошу Вас. Письмо ее много подействует» (Там же. С. 226). Елагина в ответ сообщала о том, что «баронесса *не совсем* с нашей стороны и по многим причинам говорить не берется. Главная из них та, что без *ведома* Ивана Пет<ровича> ей писать не можно, и в такой важной вещи давать свой совет желала бы вместе с ним» (С. 25). Позже она спрашивала у Жуковского позволения переговорить с Черкасовым: «Я едва одна не решаюсь от *себя* вверить ему нашу тайну <…> Благословите, милый, сказать?» (С. 29) и предупреж-

[*] Ждите меня под вязом (*фр.*), аналог русского фразеологизма «ждите у моря погоды».

дала его о необходимости ждать результатов переговоров: «Я говорила с баронессою. И буду говорить еще, до тех пор, пока я пришлю письмо, Вы, друг мой, *лучше* сюда не ездите! Это мы сегодня придумали все трое, Жуковский! у Вас здесь *много* собственности! ежели и взять мое одно сердце, можно быть довольным, а тут еще два, *точно родные*!» (С. 29). Вероятно, публикуемое письмо означало приглашение Жуковскому для личной встречи в имении И.П. Черкасова, селе Володькове.

[1] Имеется в виду баронесса Мария Алексеевна Черкасова (урожд. Кожина, ум. 1817), первая жена Ивана Петровича Черкасова (ок. 1797 – после 1848), барона, секунд-майора, володьковского помещика, адресата посланий Жуковского.

[2] Екатерина Петровна Азбукина (урожд. Юшкова, ум. 1817), сестра А.П. Елагиной, которую в семье звали Като, Катоша.

[3] Неточная цитата из стихотворения кн. И.М. Долгорукова «Завещание», ставшего пословичным выражением. Ср.: «Проток воды, две-три березы, // Да *ближних искренние слезы* – // Вот монументов красота». В 1810 г. И.М. Долгоруков посвятил А.П. Елагиной (тогда еще Юшковой) стихотворение «Стихи на Мишенскую долину», датированное «1810 года, Августа 28».

6

<Май 1814 г. Долбино>

Милостивый государь Василий Андреевич!

Посылаю Вам письмо к почтмейстеру, и при нем форейтора с лихорадкой, делайте изо всего этого что хотите, только не держите долго. Сестры на нас сердятся, и Вам, милый друг, достается больше всех, напишите к ним, пожалуйста, и отправьте немедля[1]. Посылаю Вам также письмо от Алексея Сергеевича[2], возьмите Вашу тысячу, мой друг, она нужна теперь маменьке[3], и Вам, бесценный друг, дают право быть ей всегда, во всем полезным, столько же, сколько Вы всегда, везде дороги. Нет, это сравнение не годится, сколько Вы нам дороги – того изъяснить невозможно, и Вы одни, добрый брат, можете понять это, спрашивая у своего сердца. Хотела к Вам писать много, но так устала, что глаза не глядят. Когда-то мы Вас увидим!

Автограф: НИОР РГБ. Ф. 104. Карт. 7. №. 13. Л. 10–10 об. Б.д.

Публикуется впервые.
Датируется: май 1814 г.

Датировка предположительная: см. обоснование датировки к письму № 3 в этой публикации. Необходимость в деньгах у Жуковского и Е.А. Протасовой («маменьки») возникла в связи с замужеством А.А. Протасовой (свадьба А.А. Протасовой и А.Ф. Воейкова, первоначально назначенная на 2 июля 1814 г., состоялась 14 июля: см. письмо Жуковского к А.П. Елагиной от 16 апреля 1814 г. и примеч. 4: ПССиП. Т. 15. С. 242, 761).

[1] Возможно, А.П. и Е.П. Юшковы сердились потому, что Жуковский не ответил на просьбу узнать об общих знакомых, о чем от имени сестер просила его Елагина в письме № 3.

[2] Алексей Сергеевич Бунин, родственник А.П. Елагиной. См. примеч. к письму № 3.

[3] Маменька – Екатерина Афанасьевна Протасова (урожд. Бунина, 1771–1848), сводная сестра Жуковского, мать Маши Протасовой.

7

<Лето 1814 г. Долбино>

Милый, добрый брат мой, два слова теперь! Завтра я Вас увижу! Завтра, то есть в четверг, то есть сегодня тогда, когда Вы получите письмо мое; я еду на два дня к нашим с молодой баронессою[1]; возвратясь от барона[2], получила Ваше письмо, спешу сказать Вам, что я рада Вас увидеть, но что Вы наперед не должны мне радоваться, ибо мне без Вас очень, очень грустно. Завтра поговорим! Ваше милое письмо заставляет меня ехать в Чернь[3], хотя Елена Ив<ановна> никого там не знает, и ей не дано позволения. Но так и быть. Мне до смерти хочется Вас увидеть! Прощайте, Бог с Вами! Любовь и дружба! – всё вечное! Всё – хорошо, а Вы не хотите дорожить вечностью!

Автограф: НИОР РГБ. Ф. 104. Карт. 7. № 13. Л. 12. Б.д.
Публикуется впервые.
Датируется: лето 1814 г.

Датировка предположительная. По времени своего написания записка, очевидно, относится к тому периоду, когда Жуковский должен был оставить надежды на то, чтобы получить согласие Е.А. Протасовой на его брак с Машей. Из ее содержания видно, что она адресована в Чернь. Летом – осенью 1814 г. Жуковский дважды подолгу жил у Плещеевых в Черни: в мае – середине июня, когда все семейство Е.А. Протасовой отсутствовало в Муратове, а после окончательного отъезда поэта из Муратова он провел в Черни конец июля – сентябрь 1814 г. Записка Елагиной могла быть написана в один из этих периодов. После очередного отказа Е.А. Протасовой в руке Маши, последовавшего в марте 1814 г., Жуковский пытался заручиться поддержкой многих лиц, в том числе семьи барона Черкасова. Надежда была напрасна, но поэт испытывал чувство глубокого уважения и благодарности к Марии Алексеевне и Елене Ивановне Черкасовым, вспоминая их участие в его судьбе. Уже в июне 1814 г. он писал А.П. Елагиной: «Да постарайтесь как-нибудь послать мое почтение (мало *почтение*, мою искреннюю сыновнюю привязанность) Марье Алексеевне и Елене Ивановне милую *братскую*. Не правда ли, что жизнь была бы прекрасною вещью, когда бы половина или хотя утро каждого дня было таким, какое мы провели вместе в Володькове за круглым столом. Vive les bons cœurs![*] И с добрым сердцем не хотеть жить на свете!» (ПССиП. Т. 15. С. 242).

[1] Елена Ивановна Черкасова, дочь И.П. и М.А. Черкасовых, близкая подруга сестер Протасовых и Юшковых.

[2] Иван Петрович Черкасов (ок. 1761 – после 1830), хозяин поместья Володьково (Белевского уезда), находившегося в близком соседстве с тульскими поместьями рода Буниных.

[3] Письмо Жуковского к А.П. Елагиной такого содержания не выявлено.

8

<Последние числа июля 1814 г. Долбино>

Виновата, милый брат! И за то, что мне весело быть виноватой, и сказать Вам, что Вы правы, Вы должны выслушать мое оправдание, и не говорите: какие люди! Избави Бог разучиться читать и понимать то, что Вы чувствуете! Но не забудьте ж, что не Вы одни

[*] Да здравствуют добрые сердца! (*фр.*).

розно с нами, мы также, по несчастию, не вместе с Вами! Следовательно, не желавши, можем не понять друг друга, и это и со мною и с Вами случилось. Мудрено ли видеть то, чего боялись? Маша огорчилась одним Вашим выражением: «она спокойна? Я не буду нарушать ее спокойствие»[1], – потому что не слыхала тону, с которым Вы, вероятно, его сказали, потому что боялась видеть у Вас на душе новую горесть. Милый брат, это так же простительно, как и то, что я Вас побранила. Слава Богу, с сердца долой! Лучше быть виноватой перед Вами, нежели воображать еще горестные чувства в Вашем милом сердце. А что я Вам сказала, то и потому это не совсем дурно сделала, что Вы, объяснив нам просто то, что мы не так перетолковали, успокоили нас совершенно, возвратили доверенность к Вашему спокойствию, а оно только нам и нужно, – с ним связано. Что я будто не верю Вашей искренности, а думаю избитые фразы, это Вы с досады сказали, Вы и сами этого не предполагали и не воображаете. Бог с ними, с фразами! Поэтому вся жизнь фраза? Делать было себе одну получше, да покороче[2], и идти по ней целую жизнь. Итак, ежели я в последнем письме моем какие-нибудь сделала фразы, которые Вас огорчили, то, пожалуйста, изорвите эту глупую проповедь, мне очень досадно на себя, что я Вас ею нечаянно расстроила. Право, не помню, в каком к себе расположении поймала. Не останавливайтесь, милый друг, на многих моих выражениях, иногда такие прекрасные чувства бывают на душе, Бог так видимо добр, такая твердая придет надежда, что точно поверишь, что нет несчастия[3]; а иногда... Не хотел бы глядеть и на свет! Как, напр<имер>, теперь! Для чего нельзя вдохнуть искренности? – для чего нельзя освободиться от всего тяжелого, грустного, дурного и добровольно позволить себе наслаждаться раем? для чего вы совсем друг друга не понимаете? для того что не вместе! Ах! а для чего не вместе? Давай нам Бог твердости! Дай твердости! Милый друг! план Вашего рая я понимаю всем сердцем и, может быть, 20 раз сама его устраивала таким же, но он кажется раем только нам! Маминька не говорит об Вашем письме, – не показывает никому из профанов, – но ответ уж говорит о монастыре, о жертвах, и пр., и пр. Милый брат! напрасно Вы себе горя прибавляете Вашими милыми к ней письмами! У Вас выливается вся душа! а здесь! Друг мой! лучше не пишите! Давайте тянуть с терпением скучную жизнь, тяжелую, не украшенную, но ею дойдем до прекрасной, свободной, тихой, полной любви. Аминь![4]

Прощайте, Христос с Вами! Чур, не сердиться! и не разжаловывать! – а я обещаю Вам: ежели что покажется мне опять не так, как бы хотелось, опять сказать Вам au risque d'être encor canard![*5] Может быть, скоро увидимся! Может, я приеду к Вам третьего числа, ежели здесь все соберутся[6]. Катоша[7] Вас обнимает, не пишет, потому что не совсем здорова после нашей поездки в Орел, à propos[**], посылаю Вам гостинец, варган! Надеюсь, что угодила? Еще флакончик, который, пожалуйста, носите в серьге! Дети Вас крепко целуют.

Автограф: РО ИРЛИ. № 29428 Л. 1–2 об. Б.д.
Публикуется впервые.
Датируется: последние числа июля 1814 г.

На обороте листа 2 содержатся заметки В.А. Жуковского, записанные в столбик:

Нель<зя> не посерд<иться>
Как различно
Наконец
Возвр<атился> шептун.
И в самом деле.
Какую бы фразу?
Знаете ли, что не нужно себя уверять, что нет несчастья
Для чего пытаться
Аминь.
Parlez-moi tout au risque d'être canard[***].
Приезжайте. Хотя бы и ненадол<го>. Без п<исьма>.
Bénédiction.
Только одного не желайте.
Все напрасно для нас.
Я знаю содержание т<етушкина> письма.
Старое забыто.
Писать чувство воображение.
Если несчастен, то от того, кроме горя, что я делаю.
Что для меня наша жизнь и прош<лая> и буд<ущая>.
Правда однако я скоро <*нрзб*>.

---

[*] Рискуя снова попасть в утки (*фр.*).
[**] Кстати (*фр.*).
[***] Говорите мне всё, даже рискуя попасть в утки (*фр.*)

И нынче более смотрю с <*нрзб*>.

О бумаге
О жене Егора
О росписи сочин<ений>
О плане

Датируется по ответному письму Жуковского: заметки на обороте л. 2 – это план письма Жуковского к А.П. Киреевской (Елагиной) и А.П. Юшковой (Зонтаг) от 31 июля – 2 августа. См. примечания.

[1] Письмо от 31 июля – 2 августа 1814 г. Жуковский начал словами, соответствующими пункту плана «Нельзя не посердиться»: «Надобно еще начать маленькою побранкою. Она спокойна! я не буду нарушителем ее спокойствия! Что если бы это было сказано в том смысле, который Вы этому дали, и с той досадою, которую при этом вообразили!» (ПССиП. Т. 15. С. 270). Ср. также в письме Жуковского от августа 1814 г., являющегося ответом на это письмо Елагиной: «Лучше начать бранью, нежели ею кончить. Ваше письмо прекрасное и утешительное потому, что оно от друга. <...> Неужели все вы разучились в одну неделю читать и понимать то, что читаете. Саша бранит меня за то, что я огорчился Машиным спокойствием, Вы браните за то же. Боже мой, какие люди. Можно ли предположить мое чувство? И к этому случаю говорить мне: прочь низкое! напоминать мне, что недоверчивость есть низкое и прочее тому подобное. Прошу мне выписать то место, которое послужило Вам текстом для такой проповеди» (Там же. С. 273).

[2] Ср. в том же письме: «Подумаем же вместе, какую одну фразу выбрать покороче, но такую, чтобы можно было ее растянуть на всю жизнь. Да чего долго думать? Persévérance*, да и только» (Там же. С. 271). Соответствует пунктам плана «И в самом деле. Какую бы фразу?».

[3] Ср. в том же письме: «Нет! не надобно надевать маски на лицо несчастья – гораздо лучше смотреть ему в глаза и не робеть». Соответствует пунктам плана «Знаете ли, что не нужно себя уверять, что нет несчастья. Для чего пытаться» (Там же).

[4] На «Аминь!» Елагиной в ответном письме Жуковский отозвался этим же словом: «Скажем просто: будем тянуть жизнь без счастья в на-

* Постоянство, твердость (*фр.*).

дежде, что ею дойдем до прекрасной, свободной, тихой. – Аминь!» (Там же).

[5] В ответном письме Жуковского: «Обещание держать верно! – писать и говорить всё, что взойдет в мысль, хотя бы попасть и в Утки!» (Там же). Соответствует пункту плана «Рискуя снова попасть в утки» Ср. примеч. 2 к ответному письму Жуковского от 31 июля – 2 августа 1814 г.: «…можно выдвинуть осторожную гипотезу об использовании Жуковским <и Елагиной> образа из басни Людвига Гольберга, известной в переводе Д.И. Фонвизина (вошел в его книгу «Басни нравоучительные Голберга», 1761–1765) под названием «Утки и тюлень»: в ней утки – это некие наивные созерцатели окружающего мира, довольствующиеся самыми фантастическими объяснениями происходящего в нем (*Фонвизин Д.И.* Собрание сочинений: в 2 т. Т. 1. М. ; Л., 1959. С. 313–314, 381)».

[6] Ср. в ответном письме: «Хорошо бы вы все сделали, когда бы приехали, – то есть я не знаю, хорошо ли бы это было. Не могу решиться ни на нет, ни на да» (Там же). Соответствует пункту плана «Приезжайте. Хотя бы и ненадолго».

[7] Екатерина Петровна Юшкова (в замуж. Азбукина).

9

<Август 1814 г. Муратово>

Милый брат! Какое милое доброе письмо! Как я рада, что завтра Вас увижу! Мы, может, будем все в Черни, я бы этого очень хотела, но боюсь, не гримаса ли это для моей легковерной головы? Я надеюсь пока! И ежели это заставит Вас не быть грустным, то надейтесь и Вы, до самого моего приезду. Постарайтесь, милый друг, сколько можно меньше быть грустным, это слово от Вас несносно всю жизнь, Вы чтобы оживали, чтобы его вымарали. Вы спрашиваете, думаю ли я о qu’en dira-t-on?[*] Саши не добудилась[1], и все в доме спят, но письмо Ваше отдано Алек<сандру> Павл<овичу>[2].

Автограф: РО ИРЛИ. № 29428. Л. 3–3 об. Б.д.
Публикуется впервые.
Датируется: август 1814 г.

[*] Что об этом скажут? (*фр.*).

Основание датировки: ответ на письма Жуковского от 31 июля – 2 августа и от августа 1814 г. из Черни; в последнем он спрашивал Елагину, что подумают Е.А. Протасова и ее семья о планах жить в Долбине: «Знаете ли? Я жду с нетерпением, когда я буду с Вами вместе, на своей родине! Когда же это будет! Здесь <в Черни> шумно. Но меня беспокоит много одна мысль! Не будете ли Вы бояться le qu'en dira-t-on? Скажите искренно» (ПССиП. Т. 15. С. 272).

[1] А.А. Воейкова.

[2] Александр Павлович Протасов (1790–1856), сын П.И. Протасова, сенатор, историк, двоюродный брат сестер Протасовых. После свадьбы А.А. Протасовой и А.Ф. Воейкова все родственники долго гостили в Муратове.

10

29 сентября <1814 г. Долбино>

29 S<eptem>bre.

Joukofsky! Votre silence est désolant! Un petit mot de grâce! je vous le demande au nom de Marie! – adressez-le si cela vous plaît, au chat de Герасимовна, mais faites que je sache que vous portez bien, et que vous êtes gai! Ayez donc pitié de moi! Un auteur qui sait si bien envoyer des volumes à la postérité sera-t-il avare d'un mot d'amitié, perdu pour la gloire, il est vrai, mais conservé pour l'éternité. Je me porte mal moi-même, c'est pourquoi j'ai le droit de gronder, depuis deux mois je suis toute mauvaise, et voilà deux jours que je saigne de nez sans discontinuer, il faut croire que c'est parfait. Je l'espère, c'est pourquoi je finis en vous demandant l'absolution. Badinage à part, savez-vous que je serais charmée de mourire, pour revenir de l'autre monde vous donner un sujet de ballade, et vous dire à l'oreille qu'il serait triste d'avoir besoin d'un tombeau pour parler de là à coeur ouvert à un ami. Mes enfants vous embrassent.

Перевод:

29 сентября

Жуковский! Ваше молчание *несносно*! Несколько слов ради Бога! Заклинаю Вас именем Маши! Пошлите их, если хотите, коту Гераси-

мовны, но сделайте так, чтобы я знала, что Вы хорошо себя чувствуете и что Вы веселы![1] Сжальтесь надо мной! – автор, который так хорошо умеет оставлять потомству тома своих трудов, будет ли скуп на одно дружеское слово, потерянное для славы, это правда, но сохраненное для вечности. Я сама чувствую себя плохо, поэтому имею право ворчать, вот уже два месяца мне плохо, и вот уже два дня, как кровь беспрестанно идет из носа. Надо думать, что это прекрасно. Я на это надеюсь, вот поэтому я заканчиваю, прося у вас отпущения грехов. Шутки в сторону, знаете ли Вы, что я была бы рада умереть, чтобы вернуться с того света чтобы дать Вам сюжет для баллады и сказать Вам на ушко, что грустно нуждаться в могиле, дабы из нее искренно разговаривать с другом. Мои дети целуют Вас.

Автограф: НИОР РГБ. Ф. 104. Карт. 7. №. 17. Л. 9–10. Б.г.
Публикуется впервые.
Датируется**:** 29 сентября 1814 г.

Письмо А.П. Елагиной является реакцией на затянувшееся молчание Жуковского: поэт не писал ей в течение месяца – с августа по конец сентября. Очевидно, ответом на это письмо Елагиной является письмо Жуковского, датированное в ПССиП второй половиной сентября 1814 г. – обнаружение письма Елагиной от 29 сентября дает возможность уточнить его датировку: скорее всего, письмо было написано в первых числах сентября 1814 г.

[1] Ср. в письме Жуковского от второй половины сентября 1814 г.: «Чтобы успокоить Вас на мой счет одним словом, скажу Вам, что я хочу приниматься за работу. <...> Я чувствую необходимость писать и почитаю это за должность. Слава для меня имя теперь святое. <...> Не беспокойтесь обо мне, не представляйте моего состояния низким унынием! Жизнь и без счастья кажется мне теперь чем-то священным и величественным» (ПССиП. Т. 15. С. 284).

11

<Начало ноября 1814 г. Долбино>

Итак, Вы меня помните? милый брат! Благодарствуйте! Ведь это не значит, однако ж, что Вы говорите обо мне *с Максимом*?[1] – а значит, что Вы бережете себя, не пьете водки – и не пишете много, и

твердите себе *часто* две милые строчки, которые и я повторяю всем сердцем, не так ли? Ахиллу я совсем не рада, Вы обещали отдыхать! Однако ж, если готов, давайте его сюда, у меня уже всё переписано. Вот Вам бумага, а Вы за то скажите – скоро ли домой? У меня был Соковнин[2], очень жалел, что Вас не застал; мы с ним все баллады Ваши перечитали, и он нашел, что Алина непристойна[3]. Я читала, читала и так как он не назначил места, то и не знаю где, перечтите и найдите, и поправьте ради таких же. Эльвина тронула и его до слез[4] – *il faut donc croire que l'antique harmonie n'a pas perdu ses merveilles!* Вот Вам письма наших с двух почт. Азбу<кин>[5] не едет в Тамбов, а пребывает на зыбких волнах и целует мои *чуйки*[6]. Теперь уже и браниться незачем, не поспеешь. Многое бы хотелось Вам сказать, но глаза очень болят, простите же, милый брат, или то бишь, *здравствуйте*. Дети Вас обнимают, поздравьте от меня Вашего милого хозяина[7].

Пожалуйста, прикажите Максиму Вам обо мне напомнить.

Автограф: НИОР РГБ. Ф. 104. Карт. 7. № 13. Л. 2–2 об. Б.д.

Публикуется впервые.

Датируется: начало ноября 1814.

Основание датировки: время завершения работы Жуковского над балладой «Ахилл» – 1–3 ноября 1814 г. (ПССиП. Т. 1. С. 679).

[1] Максим Григорьев («Белевский Максим»), слуга Жуковского.

[2] Сергей Михайлович Соковнин (1785–1868), чиновник, однокашник Жуковского по Московскому университетскому пансиону. Почти весь октябрь А.П. Елагина провела в Москве, готовясь к свадьбе младшей сестры, Е.П. Юшковой и В.А. Азбукина: см. письмо Жуковского к А.И. Тургеневу от 20 октября 1814 г. и примеч. 3: ПССиП. Т. 15. С. 286, 797).

[3] Баллада «Алина и Альсим», написана 27–30 октября 1812 г. Впервые опубликована в 1815 г. в журнале «Амфион» (июль).

[4] Баллада «Эльвина и Эдвин» была написана 28–30 октября 1812 г. Впервые опубликована в 1815 г. в журнале «Амфион» (февраль).

[5] Азбукин Василий Андреевич (ум. 1832), штабс-капитан, внебрачный сын А.И. Протасова, муж Екатерины Петровны (Като) Азбукиной (урожд. Юшковой, ум. 1817). В Тамбов, к родственникам А.Ф. Воейко-

ва, уехали А.Ф. и А.А. Воейковы и Е.А. Протасова с Машей – они пробыли в Тамбове довольно долго, около полутора месяцев: см. письма Жуковского к А.И. Тургеневу от 20 октября и к А.П. Киреевской (Елагиной) от 1–2 декабря 1814 г. (ПССиП. Т. 15. С. 286, 300).

[6] «Чуйка, ж. чуечка, долгий, суконный кафтан, халатного покроя, чуга, армяк; || моск. и др. армяк или шуба, без висячего ворота, с халатным, косым воротником (бархатным, меховым), иногда с черными снурами и кистями»: *Даль В.И.* Толковый словарь живого великорусского языка. М., 1980 (репринт). Т. 4. С. 614.

[7] Александр Алексеевич Плещеев: как явствует из хронологической росписи Долбинских стихотворений, с 31 октября по 12 ноября Жуковский жил в Черни. См.: ПССиП. Т. 1. С. 679–680.

12

<Конец ноября 1814 г. Долбино>

Милый Жуковский, посылаю живописца, холстины, шкафы <?> и пистолеты; полторы пары. Маленький, говорят, будто осталось в Муратове, итак, поищите там. Сестер еще не видела и потому Ваших комиссий не исполнила.

Автограф: НИОР РГБ. Ф. 104. Карт. 7. № 14. Л. 14. Б.д.
Публикуется впервые.
Датируется: конец ноября 1814 г.

Эта записка к Жуковскому написана на том же листе, что и предшествующая ей французская, адресованная А.И. Плещевой в Чернь:

Mille grâces, ma chère amie pour votre traineau; je suis arrivée fort vite, et assez bien, mais je ne sais comment j’ai fait pour me refroidir; j’ai une douleur terrible dans la tête, la joue bien enflée, et de plus ma jambe et mon bras, me font beaucoup souffrir. Je vous embrasse de tout mon coeur, ma chère amie, et vous aime de même.

Перевод:

Тысяча благодарностей, моя дорогая подруга, за Ваши сани; я приехала очень быстро и довольно хорошо, но я не знаю, как я умудрилась простудиться, у меня страшно болит голова, распухла щека, и к тому же

моя нога и рука заставляют меня сильно страдать. Обнимаю Вас от всего сердца, моя дорогая подруга, я тоже Вас очень люблю.

Основание датировки: записка адресована А.И. Плещеевой (атрибуция адреса и адресата архивная) и Жуковскому, который, следовательно, в этот момент находился в Черни. После отъезда из Муратова в конце июля 1814 г. (см. письмо к Е.А. Протасовой от конца июля 1814 г.: ПССиП. Т. 15. С. 268) и до самого своего переезда в Долбино (2 октября 1814 г.: Там же. Т. 14. С. 345). Жуковский жил в основном в Черни, куда несколько раз ездил и в октябре-декабре 1814 г. (см. хронологическую роспись Долбинских стихотворений: Там же. Т. 1. С. 679–680). Скорее всего, эта записка относится к концу ноября – началу декабря 1814 г., когда Жуковский вновь посетил Чернь на несколько дней (см. письма к А.П. Киреевской (Елагиной) от 25–28 ноября и 1–2 декабря 1814 г.: Там же. Т. 15. С. 295, 300), очевидно, с целью вывезти в Долбино его оставшиеся в Черни книги: как явствует из письма А.Ф. Воейкова к Жуковскому от 10 сентября 1814 г., покидая Муратово, Жуковский вывез в Чернь свою библиотеку, ср.: «Несчастный друг! увозя свою библиотеку, ты отнял одно из прелестнейших наших очарований» (Там же. С. 788). Этим объясняется несколько странный набор предметов, которые Елагина послала Жуковскому вместе с этой запиской: холстина и шкафы (ящики?), вероятно, были предназначены для упаковки книг.

13

14 декабря <1815 г. Москва>

14 D<ecem>bre

Mon cher ami, quelques mots aujourd'hui! je me porte assez mal pour ne pas pouvoir vous écrire, mais c'est qu'on m'a chargé de vous envoyer encore des prières pour quelques exemplaires de vos œuvres. Adressez si vous voulez à Annette[1], comme le reste. Joukofsky, écrivez-moi donc une bonne lettre, j'ai envie de guérir!

Перевод:

14 декабря

Мой дорогой друг, сегодня несколько слов! Мне так больно, что я не могу Вам писать, но дело в том, что меня обязали выслать Вам несколько экземпляров Ваших произведений. Если хотите, отошлите Ане-

те[1], как и всё остальное. Жуковский, напишите же мне хорошее письмо, я хочу выздороветь!

Автограф: НИОР РГБ. Ф. 104. Карт. 7. № 15 Л. 1. Б.г.
Публикуется впервые.
Датируется 14 декабря 1815 г.

Датируется на основании содержания письма – упоминания о присылке «экземпляров произведений». В конце ноября 1815 г. из печати вышла первая часть «Стихотворений Василия Жуковского» (ц. р. от 7 окт. 1815 г.). После этого Жуковский писал Елагиной о намерении выслать экземпляры на ее имя (ПССиП. Т. 15. С. 441–442).

[1] Имеется в виду Анна Петровна Зонтаг (урожд. Юшкова, 1785–1864), родная сестра Елагиной, племянница Жуковского.

14

<Начало января 1829 г. Москва>

Хотя досадно видеть Шиллера, не Вашею рукою переведенного[1], но Вы, душа моя, не оскорбитесь этим приношением восторженного юноши. Дельвиг Вам скажет, хорош ли перевод[2] и стоит ли Вашего внимания, а я скажу, что переводчик заслуживает благостного взгляда Вашего. Молодой человек, слишком пылкий, слишком неопытный, по страсти женат на княжне Гагариной[3], есть у них ребенок[4] – а отец ее не прощает, потому что он не дворянин и ничего не имеет, как о деньгах вообще говорится. Вам я всё это сказываю для того, чтобы Вы потрудились ласково отвечать ему, Ваша записочка лучше всякой анчарной зари, сделает его счастливым надолго[5]. Вот уж, бесценный друг, прекрасная награда прекрасной Вашей музой Вам доставляемая: не встревожена внутри Вашей милой души заключаться. Сестра Анета едет скоро к Вам[6], а я крепко обнимаю Вас, как лучшее свое. Письмом промедлила, потому что Вас ждала.

Автограф**:** РО ИРЛИ. № 28041 Л. 1–2. Б.д.
Публикуется впервые.
Датируется: май 1829 г.

На обороте письма (Л. 2 об.) содержатся заметки Жуковского:
Мендес. Rettartes
Dieux de l'Egypte
Вписать города
Афины
Phita
Рим
Osyris
дорога
Isis
вычитать
Tiphon
поправить
Anubis
Bubastus
Mendes
Списать В.М. Зауервейд.

Основание датировки – реалии письма: упомянутые Елагиной переводы из Ф. Шиллера, выполненные А.Г. Ротчевым и вышедшие из печати в 1829 г.: «Вильгельм Тель» (ц. р. от 17 января) и «Мессинская невеста» (ц. р. от 14 апреля); сообщение о том, что у Ротчевых есть ребенок (род в 1829 г., вероятно, в самом начале года, поскольку венчание Ротчевых состоялось в мае 1828 г., см. примеч. 3, 4), а также сообщение о том, что А.П. Зонтаг собирается в Петербург (см. примеч. 6).

[1] Речь идет о переводах Александра Гавриловича Ротчева (1806–1873), воспитанника Московского университетского пансиона, русскго писателя и путешественника. Ротчев «учился на нравственно-политическом отделении Московского университета и по своим личным симпатиям принадлежал к кругу А.И. Полежаева. <…> Он был связан с оппозиционными студенческими кружками. В 1827 г. был взят под надзор полиции за сочинение аллегорического стихотворения о дубе и атлете, в котором был усмотрен намек на самодержавие» (*Вацуро В.Э.* А.Г. Ротчев // Поэты 1820–1830-х годов / вступ. ст. и общ. ред. Л.Я. Гинзбург. Л., 1972. Т. 1. С. 429–430). Экземпляр «Мессинской невесты» в красном кожаном переплете, с золотым тиснением и золотыми обрезами, хранится в библиотеке Жуковского (Библиотека В.А. Жуковского: описание / сост. В.В. Лобанов. Томск: Изд-во Том. ун-та, 1981.

№ 20608). За перевод этих двух трагедий Шиллера Ротчев 15 марта 1829 г. был избран действительным членом Общества любителей российской словесности. В ответ на письмо Елагиной Жуковский писал 14 июля 1829 г. из Петербурга: «Приложенное письмо отдайте Ротчеву. Да напишите адрес: я не знаю, как его имя прозаическое, мне известно одно поэтическое» (С. 337). Содержание «приложенного письма» Жуковского к Ротчеву неизвестно, но настоящее письмо Елагиной проливает свет на отношение Жуковского к молодому поэту и историю появления в его библиотеке издания «Мессинской невесты».

[2] А.А. Дельвиг поддерживал Ротчева в его поэтических опытах: известна поправка Дельвига, высказанная в «Северной пчеле», по поводу ошибки, которая была допущена при публикации «Подражания арабскому» в «Северных цветах на 1827 год» (вместо Ротчева автором был назван Тютчев). В декабре 1829 г. в совместном письме с О.М. Сомовым Дельвиг писал к Н.М. Коншину по поводу переписки переведенного Ротчевым «Макбета»: «Да ты еще губишь меня медленною перепиской “Макбета”. Эта медленность мне дороже стоит, нежели 80 гривен за лист, которые бы здесь я платил за переписку» (*Дельвиг А.А.* Сочинения. Л. : Худож. лит., 1986. С. 340). А в письме к «милостивой государыне Авдотье Петровне» от 18 июня 1830 г. из Петербурга он пишет: «“Макбет” еще не напечатан, причину Вам расскажет Деларю» (Там же. С. 343). Но после публикации «Макбета» Дельвиг написал резкую статью, упрекая Ротчева в верхоглядстве, возникшем, по его мнению, из-за «выхваляемого “Московским Телеграфом” неуважения к знаменитым именам»: «Что такое значит: “Макбет”, трагедия Шекспира из сочинений Шиллера»? Как Шиллер сочинил трагедию Шекспира?» (Там же. С. 264–265). Дельвиг упрекал переводчика в том, что он «счастливый талант свой не сдружил с внимательностью и старанием»: «Никто из любителей русской словесности не сомневается в природных дарованиях г-на Ротчева. Многие мелкие собственные его пьесы, рассеянные по журналам и альманахам, заставляют и любить талант его, и быть к нему взыскательным. Критика из снисхождения, вероятно, к первым попыткам молодого человека на скудном драматическом поприще нашем ничего не сказала, кроме общих похвал, о “Мессинской невесте” и “Вильгелме Теле”, трагедиях Шиллера, переведенных г-м Ротчевым. Но ее снисходительное одобрение не послужило в пользу переводчику» (Там же. С. 265).

[3] А.Г. Ротчев был женат на княжне Елене Павловне Гагариной (1805–1880); венчание состоялось в мае 1828 г. См. подробно: Ротчева

Е.П. Биография и общественная деятельность // Иркипедия. URL: http://irkipedia.ru/content/ rotcheva_e_p_ biografiya_ i_ obshchestvennaya_ deyatelnost.

[4] Михаил Александрович Ротчев (1829–1907).

[5] Жуковский послал не дошедшее до нас письмо Ротчеву с письмом к А.П. Елагиной от 14 июля 1829 г. (см. текст: *Переписка* В.А. Жуковского и А.П. Елагиной. С. 337).

[6] В конце 1828 – начале 1829 г. А.П. Зонтаг приезжала в Мишенское, Москву и Петербург. См. письмо А.П. Елагиной к Жуковскому от 5 ноября 1828 г.: «Анета в Мишенском, и я жду ее каждый день…» (С. 322). Как явствует из неопубликованного письма к А.С. Бунину (будет опубликовано в т. 17 ПССиП), датированного: «18 января 1829 г.», к середине января А.П. Зонтаг уже была в Петербурге и пробыла в столице довольно долго: письмо А.П. Елагиной от 6 февраля 1829 г. адресовано Жуковскому и А.П. Зонтаг (С. 323–325).

15

29 января <1840 г. Москва>

29 января

Обнимаю Вас, милый Ангел мой, благословляю сегодняшний день[1] и все, Вашей милой жизнью освещенные. Пишу сегодня и в Бунино, где теперь, как и я, живут во имя Ваше. Обедать будет у меня Гоголь[2].

Я опять уже несколько времени больна. Мойер и тетушка зовут меня к себе и обещают отдать Катю *навыноску*[3]: жду позволения из Петрищева[4]. Мы, не дождавшись Вашего письма, раздумываем, что нам вместе печатать и ночь, и день, потому сестра берет охотно сочинения русских сказок и просит источников. Мои библиофилы[5] уверяют, будто их нет, будто «Бова Королевич» не русская сказка, «Руслан Лазаревич» не русская и пр.: а русские: «Илья Муромец», «Алеша Попович», «Чурила Пленкович» и пр. Но достать их негде. Впрочем, их слушать нечего: от изменения совестливости мы не тронемся с места. Переводить ли мне «1001 ночь»? и что условие?[6]

Тургенев Алек<сандр> Мих<айлович>[7] говорил мне о Подмосковной, которую убеждает Вас купить. Душа моя, послушайте его! Вам, по словам его, хлопот никаких, а мне счастье думать, что *неко-*

гда Вы будете близко, и мне будет убежище в старости под Вашим крылом.

Без уединения можно счастливо жить везде, и я бы ничего не попросила. Смотрите – сестра назвала свой угол *утехой* и живет мирно и спокойно. Я, по несчастию, не смею тронуться отсюда, в виду кроме тяжелых забот и горя еще тяжелейшего, ничего не имею. Купите же Подмосковную, это будет моя Палестина, если NB еще хоть год жить придется, а если нет, то и эти заботы были лишние. Простите покуда. Бог да сохранит Вас долго, долго для своей сласти, для счастья России и Вашей Дуняши.

Автограф: НИОР РГБ, Ф. 104. Карт. 7. № 42. Л. 3–3 об. Б.г.
Публикуется впервые.
Датируется: 29 января 1840 г.

Письмо относится к 1840 г. и связано с начальным этапом осуществления плана Жуковского, подготовленного им для Елагиной. В письме от 22 ноября 1839 г. она пожаловалась Жуковскому на трудности жизни и попросила достать ей работу (С. 452). Уже 7 декабря Жуковский предложил Елагиной и ее сестре (А.П. Зонтаг) план, который, как она писала, «заставил вскрикнуть от радости: я очутилась в кругу деятельном, писательном и бесконечном» (Там же). Жуковский предложил сестрам заняться переводом детских сказок для «Библиотеки народных сказок». Предполагалось, что работа будет состоять из трех отделений: «1-е. Из Русских сказок. 2-е. Из сказок европейских переводов: Немецких, Французских, Английских, Итальянских и других. <…>. 3-е. Из сказок Восточных народов: Тысячи одной ночи, Тысячи одного дня и других» (С. 457. Примеч. 3).

Предлагаемая Жуковским работа уходит корнями к 1816 г., когда в письме к А.П. Зонтаг он излагал свой план для «Анеты, Дуняши и Като»: «Я давно придумал для вас всех работу, которая может быть для меня со временем полезна. Не можете ли вы собрать для меня русские сказки и русские предания. <…> Это – национальная поэзия, которая у нас пропадает, потому что никто не обращает на нее внимания. В сказках заключаются народные мнения; суеверные предания дают понятие о нравах их, и степени просвещения, и о старине» (ПССиП. Т. 15. С. 512). В 1826 г. выходят переводы Жуковского сказок Ш. Перро и братьев Гримм, еще более знаковым стал 1831 г. (первые «Сказки» А.С. Пушкина, «Сказки» Жуковского, «Вечера на хуторе близ Диканьки»

Н.В. Гоголя) – «дата начала созидания научной фольклористики» (см.: *Азадовский М.К.* Письма Киреевского к Языкову как памятник истории русской фольклористики // Письма П.В. Киреевского к Н.М. Языкову. М.; Л., 1935. С. 10).

Елагина полностью разделяла широкий взгляд Жуковского на проблему соотношения фольклора и литературы в контексте мировой культуры. В письме, написанном после 17 февраля 1840 г., перечислив все найденные ею источники «Тысячи и одной ночи», она предлагает: «Если бы делать *ученое* издание, то можно бы многое отыскать и уладить. Напр<имер>, сказки наши и *всех* народов совершенно одни и те же по содержанию, но *местность* придает каждому народу свой особенный колорит, и любопытно бы сличить их все вместе и издать как бы варианты одна другой» (С. 463).

[1] 29 января – день рождения Жуковского.

[2] Вероятно, именно на этом обеде Н.В. Гоголь, готовящийся вновь уехать в Италию, попросил Елагину взять к себе в дом его сестер – Елизавету и Анну. См. об этом переписку Жуковского и Елагиной за февраль 1840 г. (С. 456–465).

[3] Иван Филиппович Мойер (1786–1858), профессор Дерптского университета, бывший мужем Маши Протасовой; тетушка – Е.А. Протасова, Катя – Екатерина Ивановна Мойер, дочь М.А. Протасовой и И.Ф. Мойера.

[4] Родовая деревня А.А. Елагина.

[5] Библиофилы – это в первую очередь П.В. Киреевский и Н.М. Языков со всей своей семьей, занимавшиеся с 1831 г. сбором русских народных песен и былин. Елагина, горячо поддерживавшая этот проект и ценившая его как доказательство самобытности и значимости русских и славян в истории, тем не менее не разделяла славянофильской сосредоточенности исключительно на славянском материале и придерживалась широкого европейского взгляда на значение мирового фольклора в становлении цивилизации и культуры.

[6] См. вступительное примечание.

[7] Александр Михайлович Тургенев (Ермолаф, 1772–1862), военный деятель, московский старожил, директор Медицинского департамента Министерства внутренних дел, близкий к литературным кругам в первой четверти XIX в., автор мемуаров о временах Екатерины II и Павла I, приятель Жуковского и А.П. Елагиной.

Н.Е. Никонова
Томский государственный университет

В.А. ЖУКОВСКИЙ И АЛЕКСАНДР ФОН УНГЕРН-ШТЕРНБЕРГ: ПО МАТЕРИАЛАМ НЕОПУБЛИКОВАННЫХ ПИСЕМ К ПОЭТУ*

Барон Петер Александр фон Унгерн-Штернберг (Peter Alexander Freiherr von Ungern-Sternberg, 1806–1868) известен в первую очередь как значимый немецкоязычный писатель эпохи бидермайера, родившийся, однако, в Российской империи на территории Прибалтики, происходящий из известного немецко-венгерско-шведско-русского дворянского рода, получивший юридическое университетское образование в Дерпте, построивший свою судьбу на перекрестке многих национальных и локальных литературных и культурно-институциональных традиций и политических направлений. Пожив в Петербурге и покинув Россию из-за эпидемии холеры в 1831 г., большую часть жизни он провел в германских столицах, был знаком с Ленау, Уландом, Тиком, Швабом и Котта, представлен в литературных салонах и обществах Штуттгарта, Мангейма, Дрездена, Веймара, Берлина, принят многими монаршими домами немецкого мира первой половины XIX в.

Отец Александра – барон Иоганн Фридрих Эмануэль фон Унгерн-Штернберг (Ungern-Sternberg, Johann Friedrich Emanuel Frh. v., 1763–1825) – родился в Германии, получил образование в Штуттгарте, переехал с семьей в Дерпт, чтобы занять должность в университете, дружил с Коцебу, участвовал в руководстве театрами в Ревеле, увлекался живописью, известны несколько его публицистических работ на немецком языке, вышедших отдельными изданиями, например «Поездка в Москву» («Spazierfahrt nach Moskau»,1810). Мать Александра – Каролина Амалия, урожденная графиня фон

* Исследование проведено в Томском государственном университете за счет гранта Российского научного фонда (проект № 19-18-00083 «Русская эпистолярная культура первой половины XIX века: текстология, комментарий, публикация»).

Мантейфель (Caroline, geb. Gfn. v. Manteuffel, 1786–1835) – также происходила из известного немецкого дворянского рода.

Александр фон Унгерн-Штернберг оставил после себя богатое прозаическое наследие в виде романов и новелл, сказок и повестей, мемуаров и сатирико-политических сочинений, которое может служить зеркалом эпохи. Заглавие его первого снискавшего успех произведения «Die Zerrissenen» (дословно: «Разорванные»[1], 1832) было впоследствии осмыслено в символическом переносном значении как обозначение периода внутренней разобщенности, хотя в оригинальном замысле под таковыми подразумевались совсем не представители Молодой Германии, к которым относил себя автор, но ее правители и клерикалы. Эта получившая продолжение в романе «Эдуард» история считается удачным подражанием «Эликсирам сатаны» Э.Т.А. Гофмана, с творчеством которого Унгерн был хорошо знаком и которого вместе с Л. Тиком считал ярчайшим представителем немецкого романтизма, оказавшим на него свое влияние. Упоминающееся в письме к Жуковскому произведение «Psyche» является второй частью сказки о феях «Фортунат» 1838 г. В контексте того, что речь идет также и о русском переводе «Ундины» Фуке, выполненном Жуковским двумя годами ранее, с большой вероятностью можно предположить влияние художественной манеры «Коломба русского романтизма» на молодого автора.

Унгерн-Штернберг был известен и как публицист, автор биографических очерков о Лессинге и Мольере (1834), воспоминаний о женском обществе Веймара и собственных мемуаров, исторических романов о высшем свете немецкого общества XVIII–XIX вв. В Россию ему суждено было отправиться в связи с болезнью матери в 1835 г., но путешествие окончилось в Любеке, поскольку он получил там известие о ее кончине, однако, как указывает Г. Прёле, он все же побывал в Петербурге в 1840 г., где пытался получить место профессора литературы и истории, после чего в 1841 г. поселился в Берлине[2], где искал поддержки у Л. Тика, но не получил ее.

---

[1] Здесь и далее перевод на русский язык мой. – *Н.Н.*

[2] См.: *Pröhle H.* Ungern-Sternberg, Alexander Freiherr von // Allgemeine Deutsche Biographie 39 (1895). S. 299–302 [Online-Version]; URL: https://www.deutsche-biographie.de/pnd118763733.html#adbcontent.

С середины 1840-х гг. он активно включился в политическую деятельность, примкнув к консервативному лагерю и выступив на стороне Пруссии и Фридриха Вильгельма IV. Унгерн вошел в редакцию центрального печатного органа консерваторов «Kreuzzeitung» («Кройццайтунг»), в которой Жуковский публиковал свои поздние статьи в переводе на немецкий язык: на данный момент можно говорить как минимум о двух таких сочинениях[1]. Этот факт, как и созвучие взглядов двух литераторов, дает основание предположить их тесное сотрудничество во второй половине 1840-х гг. Фактически в 1848 г. Унгерн был официально уполномочен послом России, З. Фр. фон Мейердорфом, представлять интересы страны в составе редакции этого издания, в котором публиковался Жуковский.

Одним из самых увлекательных произведений Унгерна считается его двухтомный роман о России, Германии и их монарших домах «Желтая графиня» («Die gelbe Gräfin», 1849), где рассказывается о внебрачной дочери Елизаветы Петровны и о судьбе Екатерины Великой; до конца карьеры он выпустил еще целый ряд крупных и малых прозаических произведений. Несмотря на необычайное трудолюбие, Унгерн в период жизни в Берлине и по переезде в Дрезден в 1850 г. никогда не жил в достатке и часто обращался за помощью к различным высокопоставленным особам; первое из трех сохранившихся писем к Жуковскому являет собой пример такого прошения.

Словом, А. фон Унгерн-Штернберга вполне можно считать одной из центральных фигур Молодой Германии 1830–1840-х гг., а его прозу – симптоматическим явлением немецкоязычной литературы после Гёте и Шиллера, как будто замедлившей свое развитие и избравшей для самовыражения новую жанровую форму малой прозы. Автор фундаментального труда о литературе эпохи бидермайера Ф. Зенгле отмечает репрезентативность его сборников народных и иронических сказок и новелл для понимания поведенческой и духовной культуры этого времени[2].

---

[1] См.: *Жуковский В.А.* Собрание немецких сочинений и автопереводов В.А. Жуковского. Томск, 2018. С. 132–163.

[2] См.: *Sengle F.* Biedermeierzeit. Bd. 2. Stuttgart: J.B. Metzler 1972. S. 973–975.

В библиотеке В.А. Жуковского сохранились не менее пяти крупных сочинений А. Унгерна[1]. Книга «Морские сказания, собранные А. фон Штернбергом» («Schiffer-Sagen»[2], 1837), скорее всего, была получена Жуковским первой. Двухтомный сборник содержит страшные волшебные сказки «Красная жемчужина», «Морская лилия», «Приключения с тремя рыбами», «Души утопленников» и др., написанные автором по приезде в Германию по итогам путешествия на пароходе, которое он предпринял, спасаясь от холеры и ища новой жизни. При этом публикуемые письма свидетельствуют о том, что непосредственное участие в судьбе будущего литератора и художника принял на начальном этапе его заграничной литературной карьеры именно Жуковский.

В предисловии к «Морским сказаниям» Штернберг поясняет, что небольшие

> …радостные зарисовки своим появлением обязаны мрачным временам, когда улицы Европы, как и большинство гаваней, были закрыты, а коммуникация нарушена, и весь мир находился в страхе перед загадочной, угрожающей болезнью, которая постепенно открывала свои ужасы; повсюду были видны следы бегущих от нее людей[3].

Автор предлагает читателю «представить себе тот прием, который оказала Германия путнику, отправившемуся на большом, красивом корабле из одной северной столицы»[4], поняв физические и душевные муки заточенных на судне пассажиров, прибывших к ее берегам и запертых на борту судна из-за карантина, отмечая, что единственным утешением в таком положении стали истории и легенды, блестяще рассказанные неким старым матросом, «в дрожащем полушепоте которого слышались звуки пережитых приключений, заглушившие ужасы и лишения заточенных на корабле путников»[5]. Нельзя с точностью сказать, существовал ли на самом деле этот моряк-рассказчик или он был выдуман Унгерном, композиция

---

[1] См.: *Библиотека* В.А. Жуковского: описание / сост. В.В. Лобанов. Томск: Изд-во Том. ун-та, 1981. № 2185–2189, 2279; № 2190 не обнаружен.

[2] *Schiffer-Sagen*, gesammelt von A. von Sternberg. Stuttgart, 1837.

[3] Ibid. S. 2.

[4] Ibidem.

[5] Ibid. S. 4.

последующих произведений которого, как правило, строится на повествовании центрального (псевдо)автобиографического персонажа, однако завершается вступление к легендам утверждением того, что «волшебное царство никогда не закрывается», а «разрозненные образы старого Фантазуса, возникшие при ночной луне в кружении глади морских волн»[1] являются лучшим его проявлением. По сути, этот сборник можно считать пробой пера юного романтика, данью своим кумирам, заочно узнанным в России, Л. Тику, Э.Т.А. Гофману и, не в меньшей степени, как показывают публикуемые письма, В.А. Жуковскому.

Роман «Галатея»[2] (1836) Штернберг преподнес ему, очевидно, уже при личной встрече с дарственной надписью на форзаце «An Herrn Staatsrath v. Schukoffsky als Zeichen der Verehrung von Verfasser. Weimar d. 9 September 1838» (Господину Государственному советнику Жуковскому в знак глубокого уважения от автора. Веймар, 9 сентября 1838). Последующие издания, которые имеются в личном собрании поэта, в своей совокупности адекватно отражают изменение тематики, проблематики и эстетики дарителя, обретение им собственного стиля уже под влиянием новой эпохи в литературе и истории Европы. Речь идет о постепенном переходе от волшебных сказок к ироническим, от малой прозы к роману, от очарованности волшебством к политически ангажированным сочинениям на современные сюжеты из жизни немецкого высшего света. Из многих и многих публикаций Штернберга в личной библиотеке Жуковского сохранились два таких произведения – двухтомник «Калленфельс» (издание 1842 г.) и политический тенденциозный роман «Роялисты»[3] (1848), хотя публикуемые письма свидетельствуют не только о том, что в круге чтения Жуковского были еще некоторые произведения Штернберга, но и о том, что он содействовал их публикации и продвижению.

Вероятнее всего, Жуковский был знаком с семьей Александра, известными представителями одного из дворянских родов Прибалтики, лично он мог общаться с ними во время своих визитов в

---

[1] *Schiffer-Sagen*, gesammelt von A. von Sternberg. S. 5.

[2] *Galathee*. Ein Roman von A. Freiherrn von Sternberg. Stuttgart und Tübingen, 1836.

[3] *Ungern-Sternberg, A. von*. Die Royalisten. Bremen, 1848.

Дерпт. Однако, как следует, из дневниковых записей, ближе всего Жуковский общался с Александром после 1838 г. в Веймаре, откуда отправлены два из адресованных русскому поэту писем молодого автора. В городе Шиллера и Гёте поэт неоднократно принимал его у себя в гостях и сам посещал своего корреспондента, вместе они наносили визит канцлеру Веймара Ф. фон Мюллеру и беседовали о живописи с Шорном. В известном на сегодняшний день корпусе писем Жуковского имя Унгерн-Штернберга встречается лишь однажды: в послании к канцлеру Мюллеру, отправленном из Франкфурта 31 июля (12 августа) 1840 г. Вопрос «Qu'est devenu Ungern-Sternberg? Je n'ai reçu de lui aucune réponse»[1] (Что сталось с Унгерн-Штернбергом? Я не получил от него никакого ответа) говорит о том, что завязавшаяся в веймарском кругу дружба продолжалась после женитьбы поэта и его переезда в Германию.

Жуковского и Унгерна в качестве общих интересов объединяли не только литература и позже политика, но и любовь к живописи. Унгерн был талантливым художником, писал в разных манерах и жанрах. Известны его акварели и картины маслом, гравюры; опыты в жанре портрета и оригинальные иллюстрации к собственным сочинениям. Одна из дневниковых записей Жуковского гласит: «К Унгерну. Портрет»[2], т.е. изобразительное искусство также было предметом их общения, и первое из публикуемых писем содержит интересный пассаж о теоретических основах живописи, подтверждающий свежесть и самобытность взглядов молодого рисовальщика, которые по своему содержанию вполне импонируют русскому поэту-«рисовщику».

В 1919 г. Й. Кюн издал самые полные мемуары Унгерн-Штернберга, в заглавии которых он позиционировал автора не иначе как представителя эпохи бидермайера[3]. Несколько интересных фрагментов в них посвящены В.А. Жуковскому. Прежде всего, Унгерн вспоминает о том, как познакомился с ним при дворе в Санкт-Петербурге в начале 1830-х гг., следующим образом:

---

[1] *Goethe*- und Schiller Archiv in Weimar. GSA 68 / 444. Bl. 36.

[2] *Жуковский В.А*. Полное собрание сочинений и писем в 20 томах. Т. 14. Дневники. С. 234.

[3] *Ungern-Sternberg A.* Erinnerungsblätter aus der Biedermeierzeit. Hrsg. Von J. Kuehn. Potsdam; Berlin, 1919.

> Я тогда часто бывал в Зимнем Дворце и мог посещать самого воспитателя великого князя наследника престола, статского советника Жуковского, который говорил со мной тихим, обычно вежливым голосом о размерах греческого стихосложения и о том, как сложно воспроизвести их на русском языке. Этот русский поэт, который позже переехал в Германию и поселился в Дюссельдорфе, городе художников, был как раз в то время занят переводом «Ундины» Фуке, тщательно и прилежно перенося ее на язык Рюрика. Он был другом Пушкина, трагическая кончина которого нашла в нем верного и сочувственного участника. Жуковский обладал мягкими гармоничными чертами лица и теплыми карими глазами. Он был таким осторожным при дворе, что ни одно его слово не несло вполне определенного оттенка смысла и ни один его неформальный рассказ не имел под собой прочной почвы[1].

Унгерн упоминает об участии Жуковского в его судьбе в конце 1830-х гг. накануне отъезда поэта из России, а также о том, что слушал чтение отрывков из его поэмы «Странствующий жид» в немецком переводе от А. фон Мальтица в 1851 г. и был восхищен ими.

В личном же биографическом мифе Унгерн-Штернберга, к созданию которого он определенно тяготел, постоянно связывая в своих сочинениях собственную судьбу и карьеру с ярчайшими личностями Европы, поэтами, художниками, политиками и монархами, Жуковский ассоциировался именно с образом родины и государства, Российской империи, о чем свидетельствует выразительный пассаж из его воспоминаний конца 1840-х гг. Сразу после выхода романа «Роялисты» (1848), во время работы в «Кройццайтунг», Унгерн сокрушался о необходимости читать, редактировать и писать политические пассажи и брошюры на немецком, русском и французском языках (возможно, среди них были и статьи Жуковского), которыми занят теперь его некогда свободный для творчества письменный стол, и облик стоящей перед ним маленькой фарфоровой вазы, полученной в подарок от Жуковского, своими бликами вызывает в его сознании «тот самый образ далекой, могущественной Империи, которая среди своих многочисленных земель заключила в себе и маленькую провинцию, названную Родиной»[2]. «Возвращайся! Я обещаю тебе богатство и признание!» – так в воображении немецкого

---

[1] *Ungern-Sternberg A.* Erinnerungsblätter aus der Biedermeierzeit. S. 27.
[2] Ibid. S. 425.

писателя звучали слова, которые в поворотный момент его писательской карьеры как бы произносила подаренная Жуковским А. фон Унгерн-Штернбергу ваза.

Письма А. фон Унгерн-Штернберга впервые дают представление о той роли, которую Жуковский сыграл в судьбе отправившегося из России в Европу юного литератора и которую трудно переоценить. Унгерн не единожды позиционирует адресата как своего наставника, определившего его карьеру литератора, порекомендовавшего заняться изучением немецкой литературы и поддержавшего в эпистолярном и личном общении его занятия современной словесностью и живописью. Интересно, что автор посланий считает своей родиной Россию, о чем неоднократно упоминается в публикуемых письмах, которые являются и подтверждением русского следа в биографии этого представителя дворянской культуры Европы, но, отчасти, и русского европеизма.

Письма на немецком языке написаны фрактурой (готической скорописью), публикуются они на антикве, но в авторской орфографии, русский перевод соответствует современным правилам орфографии и пунктуации русского литературного языка. За основу текстологических принципов публикации приняты соответствующие принципы издания Полного собрания сочинений и писем В.А. Жуковского в 20 томах. См.: ПССиП. Т. 15. С. 587–589.

1

А. фон Унгерн-Штернберг – В.А. Жуковскому

21 сентября <1831 г.>. Дрезден

Dresden, den 21. September

Hochverehrter Herr!

Sie haben mir erlaubt, an Sie zu schreiben, und ich wage es, von dieser Erlaubnis Gebrauch zu machen, umso mehr dass es hier in der Fremde ein so tröstender Gedanke für mich ist, Jemanden in meinem Vaterland zu wissen, der auf eine so gütige und großmütige Weise sich für mein Schicksal interessiert. Früh vom Glück und der Fürsorge eines liebenden Vaters verlassen, würde mir mein Leben sehr trübe und dunkel erscheinen, wenn es mir nicht gelungen wäre, die Teilnahme von Männern zu

erregen, deren Güte zu verdienen ich die angelegentlichste Aufgabe meines Lebens werde sein lassen. Schon früher hätte ich Ihnen Nachricht von meinem Schicksal gegeben, doch Sie werden selbst aus den öffentlichen Blättern gelesen haben, welch ein Missgeschick das Dampfschiff, das nach Lübeck ging, betroffen hat und wie wir 40 Tage lang auf dem Meer herumgetrieben worden sind, ehe es uns gestattet wurde, in den Hafen von Travemünde einzulaufen. Mit welcher Freude ich die Türme von Lübeck, den klassischen Boden von Deutschland betrat, kann ich Ihnen nicht sagen; jetzt, da ich hier bin, ist mir ein ganz neues Leben aufgegangen und ich fühle deutlich, dass wenn ich jemals etwas Gutes schaffen und hervorbringen werde, ich es nur hier tun kann, ehe ein Vierteljahr vergeht hoffe ich Ihnen Proben meiner Arbeit überschicken zu können; ich lebe hier ganz der Kunst vom Morgen bis zum Abend; mit meiner Mappe unterm Arm mache ich einsame Spaziergänge weit von Dresden weg und bleibe bei jeder romantisch gelegenen Bauerhütte, oder bei einem schönen Baumgarten stehen um nach der Natur zu studieren und mein Auge für das Lebendige zu üben.

Bei Allem, was ich jetzt zeichne, sei es auch noch so gering, suche ich irgendeine Naturanschauung zum Muster zu nehmen und sichtlich sehe ich wie meine Arbeiten an Leben gewinnen. Eigene Compositionen, zu denen ich immer viel Neigung gehabt habe, lasse ich jetzt fast ganz nach, um mich erst mit der correkten Zeichnung und mit der Natur vertraut zu machen. Die meisten Künstler, mit denen ich zusammenkomme, hegen ebenfalls diese Ansicht, und man kommt allgemein von der Torheit zurück, der Schule und Manier der alten Zeit eine so unbedingte Verehrung zu zollen, dass man diese toten Werke mit blinder Übereilung den kräftigen ewig neuer Naturanschauung vorzieht; die alten Meister, wenn sie lebten, würden uns offenbar verlachen, wenn sie sähen, wie wir eine Copie von einer Copie nehmen, da uns doch das Original, die Natur, immer vor Augen steht. Mich dünkt, man muss aus den Alten nur lernen, wie und von welchen mannigfaltigen Seiten sie die Natur aufzufassen und wiederzugeben wussten, und wie sich darin der originelle selbstschaffende Geist kundgibt, nicht aber soll ihr Werk mit allen seinen Schwächen, uns das alleinige Vorbild sein, nach dem wir schaffen. Auf diesem Wege, glaube ich, ist es uns allein nur möglich von Manier und Einseitigkeit frei zu bleiben, und es gelingt uns etwas zu schaffen, das eigentümlich und wahr ist.

Meine Hoffnung ist, was meine Lage hier betrifft, dass es jetzt Seiner Majestät, dem Kaiser, bei der günstigen Wendung der politischen Angelegenheit, und bei der wiederhergestellten Ruhe in der Hauptstadt, gütigst gelegen sein möchte vielleicht etwas für mich zu tun, wenn Sie es nicht abschlagen Ihr Fürwort für mich einzulegen. Da ich die Reise hierher aus eigenen Mitteln bestritten habe, so würde ich nur um so viel bitten, als ich grade zum Leben hier nötig habe, und es wäre ja im Verhältnis zu dem, was andren bewilligt worden ist, höchst unbedeutend, da ich ja so wenig brauche und mich bei dem billigen Leben hier, möglichst einschränken werde. Sie zuletzt, hochverehrter Herr, wissen, wie nötig zu meiner ganzen folgenden Laufbahn diese paar Tage sind, die ich hier bin, wie ich an aller fernren Ausbildung meines Talents völlig verzweifeln müsste, wenn mir diese Tage verlorengingen; sollte also die Gnade unseres vielgeliebten Kaisers, wenn er durch ein paar vermittelnde Worte von Ihnen meine Lage und meinen Wunsch erfahren, nicht diese Unterstützung mir zukommen lassen? Sie, hochverehrter Herr, sind hierin meine einzige Hoffnung ich erwarte mit Sehnsucht, so bald es Ihnen gelegen sein wird, mir über diese meine Wünsche Entscheidung zukommen zu lassen; wenn es fürs Erste auch eine geringe Summe wäre, so wäre sie mir doch jetzt grade vom äußersten Nutzen und enthübe mich der drückendsten Verlegenheit.

Ihre Nachsicht und Güte werden diese Mitteilung entschuldigen, zu der Sie mich selbst aufgefordert haben. Ich bin Ihrem Rat und Ihrem Beistand schon so viel schuldig, dass ich mich zu dem aufrichtigsten Vertrauen bewegt fühle und jetzt versichert bin, dass wenn Sie sich von meinen Angelegenheiten zurückzögen, ich durchaus ohne Stütze meinem trüben Schicksal gegenüberstünde.

Mit vollkommner Hochachtung verbleibe ich

A. Ungern Sternberg

Auf meine Adresse bitte ich hinzuzufügen
Dresden. Abzugeben im Hause des Gh. Geheimrath
Baron v. Ungern Sternberg

Перевод:

Дрезден, 21 сентября

Высокочтимый господин!

Вы разрешили мне писать к Вам, и я отваживаюсь воспользоваться этим позволением, тем более что здесь, на чужбине, меня очень радует

и тешит мысль о том, что в Отчизне есть тот, кто так искренне и добросердечно интересуется моей судьбой. Я рано лишился счастья чувствовать заботу любящего отца, и моя жизнь могла бы стать унылой и беспросветной, если бы не участие тех людей, оправдать доброту которых я считаю самой насущной из предстоящих задач своей жизни. Я и ранее сообщал о событиях моей судьбы, однако Вы, вероятно, и сами могли узнать из газет о несчастье, постигшем направлявшийся в Любек пароход, и о том, как мы 40 дней вынуждены были скитаться по морю, прежде чем нам дали разрешение причалить в порту Травемюнде. Невозможно высказать, с какой радостью я увидел башни Любека и ступил на землю старой Германии; теперь же, когда я здесь, началась новая жизнь, и я отчетливо чувствую, что если я и могу создать что-то доброе и сделать что-то здесь, то это – по прошествии четверти года прислать Вам пробные свои работы; я живу здесь лишь искусством с утра и до вечера; с папкой в руке я часто совершаю одинокие прогулки, уходя далеко от Дрездена, и останавливаюсь у каждой крестьянской хижины в романтическом духе или в прекрасном саду, чтобы учиться у природы и приучить взгляд свой к живому.

Во всём, что я сейчас рисую, пусть даже и в незначительном, я стараюсь взять за образец какое-то проявление природы и ощущаю совершенно явно, что мои работы обрели жизнь. Собственные мои композиции, к каким я всегда был склонен, я почти оставил сейчас, чтобы проникнуть теперь в настоящую суть рисунка и природы. Большинство художников, с которыми я знаком, искренне придерживаются того же мнения, однако в целом они с таким неизменным почтением исходят из того заблуждения, что нужно отдавать должное старой школе или манере рисования, что со слепой поспешностью ставят эти мертвые работы выше имеющих вечную силу обновления образов природы; древние мастера, если бы они были живы, открыто посмеялись бы над нами, если бы увидели, как мы копию с копии принимаем за оригинал, хотя при этом оригинал, природа, стоит пред нашими очами. Мне кажется, что у древних стоит поучиться лишь тому, насколько многообразно они воспринимали и могли передавать саму природу и как в этом сообщается самосотворенный дух оригинала; но их собственные произведения со всеми их недостатками не должны быть единственным образцом, которому мы следуем в творчестве. Только следуя таким путем, я полагаю, всем нам можно оставаться свободными от единообразия и манеры, и тогда нам удастся сотворить что-то своеобычное и настоящее.

Моя надежда относительно моего положения здесь заключается в том, что его императорскому величеству при условии благоприятных политических обстоятельств и восстановления порядка в столице будет угодно, вероятно, что-то сделать для меня с благорасположением, если Вы не откажетесь, оказать мне свое содействие словом. Поскольку я совершил путешествие сюда на собственные средства, я хотел бы просить Вас лишь о том, в чем я нуждаюсь для жизни, а в сравнении с тем, что одобрено для других, это является совершенно незначительным, поскольку мне нужно очень немного, и я стану жить экономно, во всем себя ограничивая. Наконец, Вы знаете, глубокоуважаемый господин, как важны для моей будущей жизни даже пара дней, которые я провел здесь, и как я могу разочароваться в своем зародившемся вдали таланте, даже если только эта пара дней будут потеряны напрасно; разве же милость нашего досточтимого императора останется в стороне, если он узнает о моем положении и моих намерениях, разве он оставит меня без поддержки?

Вы, глубокоуважаемый, остаетесь моей единственной надеждой, я с небывалым чувством ожидаю того, что Вы, когда Вам будет угодно, поспособствуете принятию решения относительно моих пожеланий; даже если для первого времени это будет весьма скромная сумма, то всё же именно сейчас она станет мне большой помощью и избавит меня от угнетающе затруднительного положения.

Пусть Ваша снисходительность и доброта простит мне это послание, к которому Вы сами меня побудили. Вашему совету и наставлению я премного обязан и чувствую к Вам самое искреннее доверие и свою защищенность, так что если Вы теперь пренебрежете моими обстоятельствами, то я буду вынужден противостоять своей мрачной судьбе, оставшись без всякой защиты.

С совершеннейшим почтением

А. Унгерн Штернберг

Прошу добавить к моему адресу указание:

«Дрезден. Передать в дом г-на тайного советника барона фон Унгерн Штернберга».

Автограф: РО ИРЛИ. № 28300. Л. 5–6. Б. г.

Публикуется впервые.

Датируется: 21 сентября 1831 г.

Год определяется по данным биографической статьи Г. Прёле и мемуаров барона о его приезде из России в Германию в 1831 г. во время

эпидемии холеры. В предисловии к сборнику «Морских сказаний» автор подробно описывает обстоятельства этого путешествия на пароходе (см. выше).

2

А. фонУнгерн-Штернберг – В.А. Жуковскому

9 августа 1838 г. Веймар

Eure Exzellenz erinnern Sich vor 6 Jahren in Petersburg, Jemanden zum Dank verpflichtet zu haben, indem Sie ihm 500 Rub. Reisegeld und gütige Ratschläge, voll der aufrichtigsten Teilnahme erteilten – ich habe diese Verpflichtung, die ich gegen Eure Exzellenz habe, nicht vergessen, allein die weite Entfernung hat mich abgehalten, Ihnen mit Briefen nach Petersburg hin beschwerlich zu fallen; jetzt da Sie Sich in Deutschland aufhalten, habe ich Hoffnung, Ihnen Beides, meinen herzlichsten Dank und die Wiedererstattung jenes gütigen Darlehens abzutragen. Erlauben Sie, gütiger und verehrter Herr, dass ich Sie als denjenigen nenne, der mich in die angenehme und einflussreiche Laufbahn gebracht hat, in welcher ich mich während der 6 Jahre, dass ich in Deutschland bin, bewegt habe. Ich habe mich auf das Gründlichste mit der deutschen Literatur, mit ihrem Laufe zu allen Zeiten, und mit ihren vorzüglichsten Köpfen bekanntgemacht; meine eignen Produktionen (es sind deren schon eine ziemliche Anzahl) haben mir einen ehrenvollen Namen verschafft, und bei jedem glücklichen Erfolge, der mir geworden, habe ich an Ihre freundschaftliche und aufmunternde Ratschläge gedacht, die mich zuerst auf diesen Weg geführt.

Eure Exzellenz haben uns Deutschen unterdessen selbst die Ehre erzeigt, manches, namentlich Fouqué's Undine ins Russische zu übertragen, und die Frau Großherzogin[1] hat von diesem Gedicht mit großem Interesse und Anerkennung gesprochen.

Trotz dessen dass diese Beschäftigungen mit der Literatur mir von dem größten Nutzen bis jetzt gewesen, auch mir ein ziemlich reichliches Auskommen verschafft haben, wünsche ich doch sehr, meinen geringen Talenten, wo möglich, einen weiteren Wirkungskreis zu verschaffen.

Euer Exzellenz gütiger Rat, wenn Sie mich dessen für würdig halten, könnte mir am besten Wege zur Verfolgung dieses Zwecks zeigen. Wenn Sie mir noch die Teilnahme schenken, die ich früher genoss, so werden Sie meine Bitte nicht unbescheiden finden. Es treibt mich der Eifer mei-

nem Vaterlande und meinen Landsleuten nützlich sein zu können. Vielleicht fände sich hierzu eine Stelle als Berichterstatter über literarische Dinge. Ich glaube fest dass ich einem solchen Auftrage gewachsen wäre. Vielleicht aber haben Eure Exzellenz andere Pläne und Absichten mit den geringen Kräften, die ich durchaus ganz in Ihre Disposition stelle.

Mein Aufenthalt ist seit 3 Jahren hier in Weimar, wo ich mich mit literarischen Arbeiten beschäftige und wo die Frau Großherzogin manche meiner Werke gnädigst angenommen hat, das letzte ist ein Roman, namens «Psyche»[2].

Man weiß am hiesigen Hofe, scheint es, nicht genau, ob Seine Kaiserl. Hoheit der russische Thronfolger nach Weimar kommen werden; deshalb habe ich mir die Freiheit genommen, Eurer Exzellenz zu schreiben, und ersuche um die Güte, mir eine Antwort zukommen zu lassen, die mir den unschätzbaren Beweis liefern würde, dass ich von Ihnen nicht vergessen, oder mein bisheriges Stillschweigen nicht übel gedeutet worden ist.

In ausgezeichneter Hochachtung
Eurer Exzellenz ergeben

A. Baron von Ungern-Sternberg

Weimar, den 9. August 1838.

Перевод:

Ваше Превосходительство помните, как 6 лет тому назад Вы обязали некоего человека благодарностью, снабдив его 500 рублями на дорожные расходы и добрыми советами, полными самого искреннего участия – я не забыл тех обязательств, данных Вашему превосходительству, и лишь дальнее расстояние, нас разделяющее, удерживало меня от того, чтобы обременять Вас своими письмами в Петербург; теперь же, когда Вы находитесь в Германии, у меня есть надежда исполнить оба обязательства, выразить свою сердечную благодарность и ответить на те самые добрые наставления. Позвольте, дорогой и глубокоуважаемый господин, исполнить это для того, который направил меня на приятный и возымевший такое сильное влияние путь, который ведет меня все шесть лет, что я в Германии.

Самым основательным образом я познакомился с немецкой литературой, с ее историей во все времена и с ее превосходными представителями; мои собственные сочинения (их уже достаточно много) сделали

мне имя; и при каждом счастливом успехе, который меня посещал, я думал о Ваших добрых и ободряющих советах, которые привели меня на эту дорогу.

Ваше превосходительство и сами оказали честь нам, немцам, переведя многое, в частности «Ундину» Фуке, на русский язык, и великая герцогиня[1] отзывалась об этом стихотворном сочинении с большим интересом и похвалой.

И несмотря на то, что занятия литературой уже принесли мне к настоящему моменту большую пользу и довольно приличный достаток, я всё же желаю, чтобы мои скромные таланты обрели настолько обширный круг деятельности, насколько это возможно.

Добрый совет Вашего превосходительства, если Вы посчитаете меня достойным его, мог бы привести меня наилучшим путем к исполнению этой цели. Если Вы испытываете ко мне то же расположение, которым я пользовался ранее, то Вы не найдете мою просьбу слишком смелой. Мною движет желание быть полезным своей родине и своим соотечественникам. Возможно, я найду себе для этого применение, получив место литературного корреспондента. Уверен, что для исполнения подобного поручения я вполне созрел. Возможно, всё же Ваше превосходительство имеет другие намерения и планы, осуществить которые в моих скромных силах, находящихся в полном Вашем распоряжении.

Мое пребывание в Веймаре в течение трех лет было занято литературным трудом, и великая герцогиня великодушно приняла некоторые мои произведения, самое последнее из которых роман «Психея»[2].

При здешнем дворе, кажется, не знают точно, состоится ли визит его высочества наследника российского престола; поэтому я решился написать Вашему превосходительству и прошу о любезности дать мне ответ, который послужит мне неоценимым доказательством того, что я Вами не забыт и что мое молчание не было воспринято с обидою.

С глубочайшим уважением преданный Вашему превосходительству

барон А. фон Унгерн-Штернберг

Веймар, 9 августа 1838.

Автограф: РО ИРЛИ. № 28300, Л. 1–2 об.
Публикуется впервые.
Датируется: 9 августа 1838 г.

[1] Имеется в виду великая княгиня Мария Павловна (1786–1859), в замужестве великая герцогиня Саксен-Веймар-Эйзенахская.

[2] Роман «Психея» – вторая часть сказки о феях под названием «Фортунат», 1838 г.

3

А. фон Унгерн-Штернберг – В.А. Жуковскому

Веймар, 9 июля 1839 г.

Eurer Exzellenz habe ich die Ehre hierbei einen Roman[1] von meiner Feder zu überreichen, von dem ich wünsche, dass er Ihren Beifall haben möge.

In Betreff des Buches *über die neueste deutsche Literatur*[2], das ich den Wunsch habe Seiner Kaiserlichen Hoheit, dem Thronfolger zu dedicieren, erwarte ich Ihre Bestimmungen. Das Buch ist jetzt zum Druck fertig und ich wünschte sehr, dass die Erlaubnis zur Dedication so bald als möglich anlangt. Eure Exzellenz waren so gütig Sich für dieses Unternehmen zu interessieren und ich hoffe daher, dass es mir gelingen werde Sie auch ferner zum Gelingen meines Planes zur Mitwirkung zu ersuchen.

Mit vollkommener Hochachtung Eurer Exzellenz ergeben

A. Baron v. Ungern Sternberg

Weimar den 9. Juli 1839

Перевод:

Я высылаю Вашему превосходительству вышедший из-под моего пера роман[1] с тем пожеланием, чтобы он обрел Ваше признание.

В отношении книги *о новейшей немецкой литературе*[2], которую я хотел бы посвятить его высочеству наследнику престола, я жду Ваших наставлений. Книга теперь готова к печати, и я очень хотел бы, чтобы разрешение на посвящение пришло так скоро, как только можно. Ваше превосходительство так благосклонно интересовались этим предприятием, что я испытываю надежду воплотить мой план при Вашем содействии.

С совершенным почтением преданный Вашему превосходительству

Барон А. фон Унгерн-Штернберг

Веймар, 9 июля 1839.

Автограф: РО ИРЛИ. № 28300. Л. 3–3 об.

Публикуется впервые.

Датируется: 9 июля 1839 г.

[1] Скорее всего, имеется в виду изданный в 1839 г. двухтомный роман «Калленфельс», экземпляр которого имеется в личной библиотеке В.А. Жуковского.

[2] Подобного монографического сочинения нет среди изданных произведений Унгерна, однако известны его отдельные труды о женских литературных кружках Веймара времен И.В. Гёте и веймарской театральной жизни. Указанное посвящение русскому наследнику престола в них не обнаружено.

И.О. Волков
Томский государственный университет

В.А. ЖУКОВСКИЙ И ЛИТЕРАТУРНЫЙ СЮЖЕТ СКАЗКИ О «СИНЕЙ БОРОДЕ» (ПО МАТЕРИАЛАМ БИБЛИОТЕКИ ПОЭТА)

Сказка как литературный жанр стала для В.А. Жуковского той формой, через которую происходило освоение фольклорной стихии, и тем способом, с помощью которого им разрабатывалась проблема вхождения богатого народнопоэтического (в широком смысле) опыта в национальное литературное пространство. Действуя в этом направлении, Жуковский выражал общую тенденцию русской литературы первой трети XIX в. – ориентация на жанр, «требующий своего целостного воссоздания»[1].

На протяжении более тридцати лет полувековой творческой деятельности поэт обращался к сказочным источникам не только русского, но также западноевропейского и восточного происхождения[2]. Одним из значимых для него сюжетов была хорошо знакомая европейской культуре легендарная история о Синей Бороде.

Интерес к ней впервые возник у Жуковского в период с 1815 по 1817 г., поскольку именно тогда в своих планах-перечнях он записывает в качестве названия имя главного героя: «Рауль»[3]. Спустя десять лет в журнале «Детский собеседник» (1826. № 2) под общим заглавием «Детские сказки» были опубликованы пять небольших текстов переводного характера. Подстрочное примечание издателя на первой странице этой публикации гласило:

> Перевод почтенного нашего поэта, В.А. Жуковского. Искренно благодарим его за украшение нашего издания сими статьями, прекрасными по нравственной цели и образцовыми по слогу перевода[4].

---

[1] *Скачкова С.В.* Сказки В.А. Жуковского (генезис, источники, жанровое своеобразие): дис. ... канд. филол. наук. 1985. С. 2.

[2] Переложением сказки именно ориенталистского свойства («Три пояса», 1808) обозначилась первая попытка Жуковского в творческом освоении этого жанра вообще.

[3] *РНБ*. Ф. 286. Оп. 1. № 79. Л. 7.

[4] [*Жуковский В.А.*] Детские сказки // Детский собеседник. 1826. № 2. С. 95.

О появлении в журнале Н.И. Греча своих «детских» произведений Жуковский в конце того же года сообщил П.А. Вяземскому и охарактеризовал эти опыты как «не заслуживающие никакого внимания» (ПССиП. Т. 16. С. 430). Среди представленных читателю текстов была и сказка с названием «Рауль синяя борода». Главным источником для перевода, как точно установила Е.Н. Елеонская[1], Жуковскому послужили, с одной стороны, собрание Шарля Перро, а с другой – первое издание «Детских и домашних сказок» братьев Якоба и Вильгельма Гримм (1812–1814). Это была первая и единственная полная реализация поэтом художественного замысла с опорой на известный фольклорный сюжет о муже-злодее, несколько раз литературно обработанный.

Спустя некоторое время Жуковский приходит к мысли «переложить в стихи»[2] все пять сказок, что были опубликованы в «Детском собеседнике». В 1831 г. он создает «Сказку о царе Берендее» и «Спящую красавицу», в которых им были использованы сюжеты «Милого Роланда» и «Колючей розы» соответственно. В перечне этого года поэт, естественно, сразу вычеркивает эти названия как уже поэтически обработанные[3], оставляя невостребованным лишь замысел, который значится под тем же коротким заглавием «Рауль»[4]. Это имя еще дважды появится в его планах: 1832–1833 гг. и 1845 г.[5], однако целостного лироэпического воплощения неотступно занимающий поэта сюжет «Синей Бороды» все же не получит.

Находясь в поиске «новых форм выражения эпического сознания»[6], Жуковский приходит к еще одному роду литературы, а именно к драме, и делает он это с помощью нового источника – творчества Людвига Тика. Об этом свидетельствуют два неизвест-

---

[1] См.: *Елеонская Е.Н.* Жуковский – переводчик сказок // Русский филологический вестник. 1913. Т. 70, № 3. С. 161–170.

[2] *Скачкова С.В.* Сказки В.А. Жуковского (генезис, источники, жанровое своеобразие. С. 148.

[3] Там же.

[4] *РНБ*. Ф. 286. Оп. 1. № 35. Л. 1.

[5] См.: *Березкина С.В.* Примечания <к «Детским сказкам»> // ПССиП. Т. 11/1. С. 664.

[6] См.: *Скачкова С.В.* Сказки В.А. Жуковского (генезис, источники, жанровое своеобразие). С. 170.

ных карандашных наброска на томике пьес-сказок немецкого романтика из личной библиотеки поэта (Томская коллекция).

Жуковского и Тика связывали дружеские отношения, которые оформились с самого момента их знакомства. Русский поэт впервые посетил знаменитого представителя йенской школы в 1821 г. Как известно, эта встреча была ознаменована «Geschenkt von dem Autor»[1] и нашла свое отражение в письме Жуковского (от 23 июня 1821 г.) к императрице Александре Федоровне, в котором был создан «исчерпывающий словесный портрет немецкого романтика»[2]. Важно, что посещение Тика на протяжении нескольких дней во многом происходило под знаком Шекспира, ставшего предметом эстетического спора. Последующие встречи и беседы с ним (ноябрь 1821 – январь 1822 г. и 1826–1827 гг.) «открыли Жуковскому новые грани таланта» прославленного автора[3].

Интерес к Тику шел у Жуковского, конечно, от его произведений, из которых особенно занимала поэта повесть «Белокурый Экберт». Ее переводом он планировал заняться еще в 1817 г.[4], а позже (конец 1832 – начало 1833 г.) с большим перерывом (конец октября 1841 г.) даже принялся за поэтическое переложение[5]. Этот отрывок в в более чем пятьдесят стихов позволяет говорить о специфике восприятия русским поэтом тиковской эстетики: «Жуковский углубляет романтическую атмосферу действия, расширяя описания природы, подчеркивая таинственность происходящего»[6]. На втором этапе

---

[1] См. об этом: *Янушкевич А.С.* Экземпляр романа Л. Тика «Странствия Франца Штернбальда» с авторской правкой в библиотеке В.А. Жуковского // *Тик Л.* Странствия Франца Штернбальда. М., 1987. С. 341–346.

[2] *Янушкевич А.С.* В мире Жуковского. М., 2006. С. 328.

[3] *Янушкевич А.С.* Экземпляр романа Л. Тика «Странствия Франца Штернбальда» с авторской правкой в библиотеке В.А. Жуковского. С. 346.

[4] Задумывая выпустить «собрание переводов из образцовых *немецких* писателей», Жуковский писал о своих планах Д.В. Дашкову в январе 1817 г.: «*Тик*: Из Фантазуса. Elfen. Der Pokal. Liebeszauber. Der blonde Ecbert. Из Штернбальда» (ПССиП. Т. 15. С. 519).

[5] См.: *Лебедева О.Б., Янушкевич А.С.* «Белокурый Экберт». Комментарий // ПССиП. Т. 4. С. 578.

[6] *Лебедева О.Б., Янушкевич А.С.* Неопубликованные стихотворные переложения западноевропейской прозы в творчестве В.А. Жуковского 1830–1840-х годов // Русская литература. 1982. № 2. С. 160.

работы с повестью Тика поэт «соотносил ее настроение с атмосферой своей жизни в Германии после женитьбы», таким образом она приобретала для него «своеобразный автопсихологический и философский подтекст»[1]. Особенно примечателен перевод песенки Берты, которую Жуковский превращает «в маленькую балладу о светлой, чарующей жизни в “пустыне лесной” и невозможности счастья для человека, отягощенного трагической виной»[2].

Располагая многотомным (15 т., 1828–1829 гг.) собранием сочинений Тика, практически каждая книга которого разрезана от первой и до последней страницы, а также несколькими изданиями его отдельных произведений[3], Жуковский имел возможность составить для себя достаточное представление о многообразии творчества немецкого романтика, его эволюции. Некоторые сочинения Тика, сохранившиеся в библиотеке поэта, содержат на своих страницах пометы и маргиналии, хотя не во всех случаях их атрибуция однозначна. Так, следы чтения оставлены на следующих произведениях:

Трагедия «Прощание» (Der Abschied). На с. 275 многочисленные полустертые записи карандашом на полях и в тексте. Все пометы сделаны на итальянском языке чистым и ровным почерком, отличным от манеры Жуковского. В своей совокупности записи представляют попытку перевода начала пьесы (монолог Луизы) с немецкого языка на итальянский. Среди проставленных 19 слов можно точно различить: pic<colo> e grazi («маленький и изящный», что соответствует здесь немецкому «klein und niedlich»), più porte («несколько дверей», в оригинале – «mehreren Thüren»), porta di dietro («задняя дверь», с немецкого «Hintertür»), dimenticare («забывать», напротив немецкого «vergessen»), toccare («прикасаться», соответствует немецкому «greifen»), sdegnato («возмущенный»), altrimenti («по-другому», в оригинале – «anders»), allora («тогда», соотносится с немецким «damals»), pensiero («мысль», в оригинале – «Gedanken»). На следующей странице (и далее во всем томе) помет нет, но между листами заложена визитная карточка с именем, записанным по-французски: «Marie de Kireewsky».

---

[1] *Лебедева О.Б., Янушкевич А.С.* «Белокурый Экберт». С. 578.

[2] Там же. С. 579.

[3] *Библиотека* В.А. Жуковского: (Описание) / сост. В.В. Лобанов. Томск, 1981. С. 307–308.

Сборник «Фантазус» (Phantasus). Часть 1. На заднем форзаце карандашом рукой Жуковского кратко и не совсем полно набросано оглавление с указанием страниц:

Eckbert
Eckart – 172
Runenberg 214
Liebeszauber 245
Peter – 292
Elfen – 365

Поэт перечисляет шесть из семи повестей, помещенных в этом сборнике: «Белокурый Экберт», «Верный Эккарт и Таннгейзер», «Руненберг», «Любовные чары», «Любовная история прекрасной Магелоны и графа Петера Прованского», «Эльфы». За рамками остался лишь «Кубок».

Новелла «Жизнь поэта» (Dichterleben). Часть 2. На с. 1–3, 7, 14, 17 в тексте серыми чернилами подчеркнуты отдельные слова: zur Krone («к короне»), sprecht <…> ein (гл. einsprechen – «убеждать»), hat <…> weg (от гл. weghaben – «схватывать»), Kärrner («поденщик»), aufsäßig («дерзкий»), gedrechselte («неестественный»), schaudre (от гл. schaudern– «дрожать»), zurück («назад»), Steigbügel («стремя»), joviale («благосклонный»), ausgeschlagenen («выдвинутый»), unbenommen(«дозволенный»).

Сказка в прозе «Очень замечательная история о Мелузине» (Sehr wunderbare Historie von der Melusina). На с. 69, 74–75 вертикальными линиями и скобками на полях (карандаш) выделены фрагменты текста.

Драматическая сказка «Синяя Борода» (Der Blaubart). На с. 8 под списком действующих лиц сделана запись карандашом рукой Жуковского:

Разговор. Отец.
Изора и Вержи.
Вечер.
Одна.
Рауль.
–
Рауль.

На с. 10 и 40 карандашом на полях чертой и волнистой линией выделены реплики:

> *Heymon*. Ihr wundert Euch mit Recht, Vetter, und mein Bruder da hat ihn ganz richtig beschrieben. Er ist ein wilder, unumgänglicher Mensch, raubt, plündert, schlägt todt, wenn er dazu kommen kann, und sieht dabei aus wie der Satan[1]. <...>
>
> *Anne*. Und so wolltest du alt werden? dich durch ein trübes, unzusammenhängendes Leben arbeiten?[2]
>
> *Agnes*. Ich versteh dich nicht. – Ich habe mir schon oft gedacht, wenn ich plötzlich in ein fremdes Schloß geriethe, wo mir alles neu, alles merkwürdig wäre; wie ich aus einem Zimmer in das andre eilen würde, immer ungeduldig, immer neugierig, wie ich mich nach und nach mit den Sachen und Geräthschaften bekannt machte. Hier weiß ich ja jeden Nagel auswendig[3].

На нижнем форзаце в самом верху карандашом сделан схематический рисунок, представляющий вход в средневековый замок, ниже дан драматический набросок в три акта:

I акт.

I сцена. В замке отца Анны.

<нрзб> и турниры

Рассказ о Рауле.

2. Погибель от Рауля.

3. Уговор братьев и отца.

4. Подарки. – Старик.

5. Изора одна.

---

[1] *Перевод*: «Вы справедливо изумляетесь этому, кузен, но мой брат все описал вам в точности. Он дикий, неотесанный мужлан, он грабит, опустошает, убивает, лишь только ему представится возможность, и к тому же выглядит, как сущий дьявол» (перевод с немецкого А.М. Рапопорта: *Перро Ш., Тик Л.* Красный Капюшончик. Синяя Борода [и др.]. М., 2015. С. 70).

[2] «Так продолжалось бы до старости? Что-то вроде унылой работы?» (Там же. С. 95).

[3] «Не понимаю тебя. Я часто думаю: если вдруг окажусь в чужом замке, где все для меня в новинку, все необычно, то воображаю, как перехожу из комнаты в комнату, торопясь и любопытствуя, разглядываю разные диковины. Ведь здесь, дома я каждый гвоздь знаю наизусть» (Там же).

6. Явление Рауля в церкви.
7. Вержи. – Наставление отца.
8. Выезд из церкви и отъезд.
–
II <акт>
Изора, Анна о Вержи.
1. Рауль о отъезде Изоре и Анне.
Старик 2 <нрзб>
2. Рауль и старик.– <нрзб>
3. ~~Вечер~~ Изора одна. Изора и Анна.
<нрзб.>
4. Анна и Изора.
5. ~~<нрзб>~~ Праздник.

III <акт>
Ночь. Анна и Изора.
Старик и оба сына.
Утро. Праздник.
Рауль и Изора.
Вержи.
Послед<няя> сцена[1].

В свете проблематики статьи пометы именно на последнем произведении представляются особенно значимыми. Издание тома, в который входит пьеса «Синяя Борода», датировано 1828 г., значит, момент чтения ее Жуковским можно отнести приблизительно к первой половине 1830-х гг., т.е. к тому периоду, когда поэт был увлечен переводом повести «Белокурый Экберт».

Драматическая сказка Тика была впервые опубликована в 1797 г. и состояла из четырех актов с прологом. В названии главный герой именовался рыцарем («Ritter Blaubart»); подзаголовок к названию скрывал настоящего автора и имитировал образ неизвестного сказочника: «Ein Ammenmärchen von Peter Leberecht» (Нянюшкина сказка Петера Лебрехта). В последующих изданиях пьеса была переработана и дополнена, в результате чего она превратилась в пяти-

[1] Автор выражает благодарность проф. Эмме Михайловне Жиляковой и проф. Виталию Сергеевичу Киселеву за неоценимую помощь в расшифровке карандашного наброска Жуковского.

актную драму (без пролога), а в заглавии осталось только слово «Blaubart». При этом в том же 1797 г. Тик опубликовал фантастический рассказ «Die sieben Weiber des Blaubarts» (Семь жен Синей Бороды), исполненный в духе романтической пародии, который рассказывал о детстве и юности героя и о причинах его будущей жестокости. С этим текстом Жуковский также был знаком: титульный лист рассказа, помещенного в седьмом томе собрания сочинений Тика, разрезан ровной линией снизу и почти до середины.

Драма «Синяя Борода» представила Жуковскому новый вариант обработки хорошо знакомого сюжета. Немецкий романтик нагружает действие историческим фоном, относя происходящие события к рыцарским временам. В его экспериментальной драме[1] локальная история неудачного замужества разрастается до многосюжетной и политематической пьесы с множеством лиц. В результате герой с прозванием Синяя Борода, который у Тика получил вполне обыкновенные имя и фамилию – Петер Бернер, оставаясь центральным персонажем, несколько оттесняется и оттеняется межсемейными связями и отношениями.

Неуклонно следуя заданной Ш. Перро событийной канве, главный сюжет тиковской сказки разворачивается с постоянными ответвлениями и отклонениями. Под влиянием драматургии Шекспира автор вводит в свою пьесу Шута, который вещает истину, и Советника, не способного дать мудрый ответ на вопрос. Эта пара вместе с фигурой Врача, заимствованной у Мольера, задает комический тон драматическому повествованию, разбавляя мрачный колорит, связанный с рыцарем-злодеем. Старая прислужница Синей Бороды и один из братьев его седьмой жены, Симон, вносят философическую ноту в структуру пьесы. Их монологическая речь поднимает вопросы жизни и смерти, расцвета и увядания, покоя и мятежности, значения и бессмысленности. Наконец, дуэты Рейнгольда и Анны, Бригитты и Леопольда, а затем Винфрида и Агнессы ставят важный акцент на развитии любовной линии – счастливое соединение разлученных сердец.

Однако при всей насыщенной событийности и при всех изгибах сюжета характерной чертой романтической сказки Тика, по определению В.М. Жирмунского, является «принцип невыразимости бес-

[1] См.: *Карельский А.В.* Драма немецкого романтизма. М., 1992. С. 35.

конечного переживания души»[1], «тоска по бесконечному, далекому и вечно родному»[2]. В состоянии поиска и тоски находится практически каждый герой пьесы «Синяя Борода», неудовлетворенность настоящим заставляет «томиться по чуду, далекому и желанному»[3]. У Тика это прежде всего любовная тоска и связанное с ней желание счастья.

Эстетика невыразимого, ставшая у Жуковского в 1818–1824 гг. своеобразной «лирической философией»[4], была родственна поискам немецкого романтизма. Выдвинутая Тиком проблема связи чувственного и материального, соотношения душевного переживания и физической формы его воплощения отвечала размышлениям русского поэта о «языке искусства» – способе «выражения явлений духовной жизни»[5]. Неизбежность разрыва между безмерностью впечатлений души и ограниченностью их проявления становится лирическим пунктиром в обработке Жуковским сказочного сюжета, который намечается уже в прозаическом переводе (незамысловатые, но значимые перипетии внутреннего мира героини), а затем преимущественно реализуется в движении любовной линии.

Во время чтения «рыцарской сказки» Жуковский очерчивает только два фрагмента, что явно указывает на особую значимость для него их содержания. Эти отрывки действительно очень показательны. Репликой Хемона выделяется красноречивая характеристика Петера Бернера, в которой тот предстает совершенным злодеем с неестественно страшным обликом. Сгущенному описанию в мрачной тональности соположено по-детски наивное и мечтательное рассуждение Агнессы. Воображение и постоянное стремление к необыкновенному, новому впечатлению (ср. в поэтической философии Жуковского: «Весь мир в мою теснился грудь»: ПССиП. Т. 1. С. 213) подчеркивают легковесность ее образа, его неприземленность. Таким образом, будущие муж и жена в восприятии Жуковского-читателя изначально попадают в положение контрастного сопостав-

---

[1] *Жирмунский В.М.* Немецкий романтизм и современная мистика. СПб., 1996. С. 30.

[2] Там же. С. 59.

[3] Там же. С. 78.

[4] *Янушкевич А.С.* В мире Жуковского. С. 157.

[5] Там же. С. 172.

ления, в чем прослеживается логика собственного замысла поэта, идущая еще от опыта в прозе.

Во время работы над переводами для издания 1826 г. Жуковский, по мнению Е.Н. Елеонской, лишь в малой степени воспользовался гриммовским изданием «Детских и домашних сказок», предпочтя дать близкий пересказ преимущественно по «сборнику Перро»[1]. Такое заключение сделано на основе частичного сличения трех текстов, однако полностью согласиться с ним нельзя. Безусловно, в своей библиотеке Жуковский имел несколько изданий сказок Перро, одно из которых – 1837 г. – не только сохранилось, но и дает фактическое свидетельство его использования в процессе творческих поисков. На странице с оглавлением содержатся несколько чернильных подчеркиваний: поэтом выделены пять сказок: «Le Barbe-Bleue» (Синяя Борода), «Le petit Chaperon-Rouge» (Маленькая Красная Шапочка), «Le Chat botté» (Кот в сапогах), «Cendrillon» (Золушка), «Le Petit Poucet» (Мальчик-с-пальчик). При этом первая дополнительно отмечена карандашным штрихом на полях.

Однако при более тесном сопоставлении перевода-пересказа Жуковского и его литературной основы с выделением главных сюжетно-тематических узлов становится очевидно, что он родствен именно гриммовскому варианту. Хотя встречаются достаточно точные текстуальные пересечения с французским источником, как, например, восклицание сестры Анны в критический момент ожидания спасения:

> *В.А. Жуковский*: …Лишь солнышко в поле играет! лишь ярко зелень отливает[2].
>
> *Ш. Перро*: le soleil qui poudroie, et l'herbe qui verdoie[3].

Безусловно, Жуковский «не мог не ощутить однородность сказочных сюжетов»[4] главных европейских сказочников, но все же он

---

[1] *Елеонская Е.Н.* Жуковский – переводчик сказок // Русский филологический вестник. 1913. Т. 70, № 3. С. 164.

[2] [*Жуковский В.А.*] Детские сказки // Детский собеседник. 1826. № 2. С. 99.

[3] «Солнце палит да трава на солнце блестит» (Contes des fees de Perrault. Bruxelles, 1837. P. 9.)

[4] *Березкина С.В.* «Спящая царевна»: Комментарий // ПССиП. Т. 4. С. 458.

«остался холоден к стилистике Перро»[1], как это произойдет в 1831 г. в случае со сказкой «Спящая красавица». Братья Гримм привлекли поэта прежде всего простотой и доступностью изложения. Если французский автор в обработку сюжета внес приметы изысканного литературного слога, отразившего его склонность к «морализму и салонной галантности»[2], то немецкий текст лишен искусственной отделки и представляет собой последовательное, ясное и размеренное повествование. Даже если оно не избавлено совсем от присутствия специфических деталей, о чем говорит, например, двукратное авторское уточнение: «она положила его (ключ. – *И.В.*) в сено, которое должно было впитать кровь за ночь»[3], это не создает для поэта трудностей. Жуковский либо сглаживает такие подробности народного представления, либо не использует их вовсе.

Обращаясь к варианту из гриммовского сборника, поэт переносит в свою сказку важные смысловые акценты. К таковым можно отнести антитезу бедность / богатство, которая в русском переложении даже усиливается. Это противопоставление обозначено автором в самом зачине, где дом в лесу и живущая в нем семья вступают в отношение контраста с золотой каретой и толпой слуг Синей Бороды. Свое закрепление оно получает у Жуковского в момент принятия героиней предложения о замужестве: в немецкой версии девушка поддается уговорам отца («по просьбе отца она наконец согласилась»[4]), а в переводе-пересказе она прельстилась богатым приданым («все это богатство будет принадлежать ей»[5]).

Другой важной точкой связи перевода с оригиналом можно считать закольцованный мотив предчувствия-предостережения. Братья Гримм делают упор на изменение чувственного состояния героини после отъезда из дома – желая счастья, она испытывала страх («erschrak sie innerlich») из-за синего цвета бороды своего супруга. Испуг, возникший у девушки с самой первой встречи, побудил ее пре-

---

[1] *Березкина С.В.* «Спящая царевна»: Комментарий // ПССиП. Т. 4. С. 458.

[2] Там же.

[3] *Grimm J., Grimm W.* Kinder- und Haus-Märchen: in 2 Bd. Berlin, 1812. Bd. 1. S. 287.

[4] Там же. S. 285.

[5] [*Жуковский В.А.*] Детские сказки. С. 99.

дупредить братьев[1] о возможной опасности в будущем и необходимости спасения («so lasst alles stehen und liegen und kommt mir zu Hülfe»[2]). Это предчувствие беды, отсутствующее у Перро, как известно, оправдалось, и младший брат, услышав, крик сестры, поспешил с остальными на помощь.

Используя эту схему, Жуковский вносит в нее собственный лирический элемент. К ужасу, испытываемому Изорой от внешнего облика мужа, поэт прибавляет чувство грусти («Бог знает от чего, грустила»[3]). А момент прощания с братьями осложняется стойким ощущением лишения счастья («…хотя и много у меня богатства, но боюсь, что буду несчастлива»[4]). Переходя к моменту плача Изоры на башне (отдаленно напоминающего своим эмоциональным фоном плач Ярославны из «Слова о полку Игореве», работу над переводом которого поэт завершил в 1817 г.), Жуковский заимствует у Перро сцену динамичного обмена репликами между сестрами (в сказке братьев Гримм девушка не имеет сестры), при этом ритмизуя ответ Лоры и приближая его к песенному звучанию. Однако далее действие возвращается в структуру гриммовского повествования.

Особого внимания заслуживают имена, которые Жуковский дал своим героям. В сказке братьев Гримм все действующие лица безымянны, а у Перро персонализирована лишь сестра главной героини – Анна, которая появляется в ходе действия совершенно неожиданно (Жуковский же ее присутствие мотивирует изначально: она осталась в доме сестры, чтобы скрасить ее одиночество и отвлечь от гнетущего страха). Е.Н. Елеонская указывает на дополнительный источник, из которого Жуковский мог заимствовать имена для персонажей сказки. Такой вспомогательной основой для него оказывается опера французского композитора Андре Гретри «Рауль Синяя Борода» (Raoul Barbe-Bleue, 1789). Либретто для музыкального произведения было написано Мишелем Седеном, который воспользовался для

---

[1] В переводе Жуковского наблюдается нестыковка в числе братьев Изоры: если в зачине сказки говорится, что у бедного старика «было три сына», т.е. как и в немецком варианте, то на помощь к Изоре спешат лишь двое: «“Поскачем!” воскликнули оба, кольнули шпорами коней и помчались, как вихорь» (Там же. С. 100).

[2] *Grimm J., Grimm W.* Kinder- und Haus-Märchen. Bd. 1. S. 285.

[3] [*Жуковский В.А.*] Детские сказки. С. 100.

[4] Там же.

этой цели сказочным сюжетом Перро, разнообразив его деталями из рыцарских романов.

С оперным творчеством Гретри Жуковский был знаком достаточно хорошо, поскольку видел отдельные произведения в оригинальной (французской) постановке. Так, например, он делает в своем дневнике короткую запись (от 27 мая 1827 г.) о представлении оперы «Ревнивый любовник» (1778) на парижской сцене:«“L’amant jaloux”, музыка Гретри. Я застал последний акт. Эта музыка еще не устарела» (ПССиП. Т. 13. С. 262). Последнее оценочное замечание может свидетельствовать о качественной стороне отношения поэта к искусству французского композитора в контексте современной культуры. Жуковский явно выделяет комическую оперу Гретри, называя ее актуальной. Хотя он и не говорит о сюжетной стороне пьесы, его определение «музыка еще не устарела» могло относиться ко всей постановке в целом.

В «Летописи русского театра», составленной П.Н. Араповым (1861), упоминается трехкратное представление «Рауля Синей Бороды» на петербургской сцене: 1 февраля 1815 г., 11 июня 1817 г. и 19 декабря 1821 г.[1] Из этих трех дат лишь вторая совпадает со временем пребывания поэта в столице – получив предложение стать учителем русского языка принцессы Шарлотты (будущая императрица Александра Федоровна), он в начале мая приезжает в Санкт-Петербург. При этом сюжетная основа оперы стала известна Жуковскому (как и русскому зрителю вообще) несколько ранее – благодаря версии для балета: «Рауль Синяя Борода, или Опасность любопытства», музыкальная обработка К. Кавоса в постановке И.И. Вальберха (премьера состоялась 27 октября 1807 г. в Петербурге). Пантомимный балет в трех актах с сильным драматическим началом довольно быстро стал популярен[2], а одна из постановок (в

---

[1] См.: *Арапов П.Н.* Летопись русского театра. СПб., 1861. С. 235, 253, 310.

[2] См. журнальный отзыв о представлении балета 12 января 1811 г.: «Скажем наперед что-нибудь о французской Седеновой опере «Рауль Синяя борода», из которой г. Валберг взял содержание для балета. По всему видно, что Седен не думал об угождении прекрасному полу, выводя на сцену Изору, молодую красавицу, которая для головного убора и других блестящих безделок изменяет нежному своему Вержи, и отдает руку пожилому, но богатому Раулю. Этот Рауль умертвил уже трех супруг своих. Ему как-то предсказана была погибель от любопытства жены; для того он испытывал жен своих, и в наказание

бенефис Е.И. Колосовой[1] – 17 декабря 1823 г.) совпала с представлением комедии «Валерия, или Слепая», которую специально для русской сцены перевел с французского (пьеса Э. Скриба и Мельвиля «Valerie, ou l'Aveugle») именно Жуковский[2].

Таким образом, поэт действительно мог очень хорошо знать оперу «Рауль Синяя Борода» и едва ли не побывал на одном из ее представлений. Имена главных героев его сказки точно соответствуют антропонимам персонажей Гретри, которые были переданы на русском языке А.В. Лукницким (переведшим все либретто с французского) как Рауль (Raul) и Изора (Isaura). То есть Жуковский сознательно ориентируется в этом плане именно на сценическую версию, внося вслед за оперной номинацией также и общий ее колорит.

Не ограничиваясь в своем замысле обращением лишь к фольклорно-книжной традиции, поэт обнаруживает важную потребность в использовании современной театральной стилистики. Для Гретри работа со сказочными сюжетами вообще и с «Синей Бородой» в частности стала существенным этапом на пути к романтической музыкальной эстетике. Опера на текст Седена прямо «предвосхищает рождение романтизма» в творчестве автора, а остающееся в ней сильное «сентиментальное мироощущение приобретает новую окра-

---

лишал их жизни, надеясь тем сохранить свою собственную. Изора, побуждаемая любопытством, отпирает заповедную дверь кабинета и узнает страшную тайну. Участие зрителя направляется на Изору, между тем как зрителю известно, что Изора ветреница и не умеет удерживать ребяческих своих желаний. Вержи, другое главное лицо, не умнее Изоры. Отказавшись от своей любовницы, он приходит к ней в замок переодетый в женское платье; приходит тогда, как Изора вышла уже за Рауля, и для того чтобы неприличным появлением своим еще более ослабить жалость зрителя о судьбе Изоры, делая ее нарушительницею супружеской верности. В Париже с самого начала осуждали содержание сей оперы и только собирались смотреть игру г-жи Дэгазон, какой-то славной актрисы: так и у нас «Рауль» никогда не наскучил бы зрителям, если б только всякий раз представляли в сем балете г. Лефевр Синюю бороду и г-жа Колосова Изору» (Вестник Европы. 1811. Ч. 55, № 3. С. 220–221).

[1] Евгения Ивановна Колосова (1872–1869), выдающаяся танцовщица и пантомимная балерина, теща В.А. Каратыгина. В балете «Рауль Синяя Борода» исполняла роль Изоры, которую сделала чрезвычайно выразительной и запоминающейся.

[2] См. об этом: *Лебедева О.Б.* «Валерия, или Слепая»: Комментарий // ПССиП. Т. 7. С. 640–645.

ску»[1]. Вероятно, эту переходность в творчестве французского композитора Жуковский не просто увидел и понял, но и чутко воспринял. В своей сказке 1826 г. он передает открыто звучащие у Гретри «высокие идеалы гуманности, справедливости»[2]. Поэт делает это через выражение глубоко сочувственного авторского отношения к главной героине. Пространство совершенно небольшого текста предельно емко насыщается оценочными определениями. Прежде всего это касается двух центральных сцен, а именно отпирания запретной двери и объяснения перед Раулем. Предугадывая чрезвычайное потрясение Изоры от открывшегося из «потаенной горницы» зрелища, автор восклицает: «Боже мой, что она там увидела!»[3] и далее обращается к ней не иначе как «бедная Изора». Применяя этот эпитет к героине, автор в следующем моменте сюжета противопоставляет ему другую выразительную характеристику – «страшный», которой наделяется Рауль. Такой антонимичный параллелизм будет сохраняться в разных вариантах вплоть до самой развязки, причем реализуется он в своеобразной причинно-следственной связи: «суровый голос» // «задрожала», «нахмурясь» // «трепещущею рукой», «ужасным голосом» // «тихо» и т.д.

Смысловая антитеза между Изорой и Раулем получает особую тональность, когда в изображение страданий героини включается образ того места, «где живет мой отец, где живут мои братья»[4]. Воспоминание о родных, поэтически нагруженное также приметами природного мира («проститься с полями, рощами и светлым небом»[5]), противостоит мысли о неизбежности гибели. Этот комплекс повторяется в повествовании дважды, второй раз он воспроизводится уже словами рассказчика: «…с высоты ея (башни. – *И.В.*) видно было все широкое поле, и вдалеке тот лес, где жили отец и братья Изоры»[6]. Таким образом, «объективная» картина несчастья, подкрепленная сочувствием автора, ведет к сострадательному отношению

---

[1] *Левашева О.Е.* Оперная эстетика Гретри // Классическое искусство за рубежом. М., 1966. С. 150.

[2] Там же. С. 142.

[3] [*Жуковский В.А.*] Детские сказки. С. 102.

[4] Там же. С. 104.

[5] Там же.

[6] Там же.

читателя, которое, все нарастая, получает разрешение вместе со счастливой развязкой. Сентиментально-романтическое вторжение «своего» в пространство «чужого», дающее надежду на спасение, также заимствовано Жуковским из оперы Гретри, где в минуту кризиса издалека является символ дома:

> *Осман*. Да, это он, вы можете видеть его из окна этой башни, мы видим оттуда всю сельскую местность, мы даже видим, между этими двумя строениями, флюгер замка ваших братьев.
>
> *Изора*. Ах! Мои братья, ах, Вержи![1]

Другая сторона восприятия Жуковским эстетики Гретри может быть основана на словесном принципе передачи присутствующей в опере музыкальной акцентировки действия. Французский композитор, выдвигая на первый план «лирическое начало, задачу лирико-психологической характеристики»[2], с помощью оркестровки придавал особую выразительность деталям сюжета. Таким образом были, например, «метко “проиллюстрированы”даже повороты ключа»[3], которым Изора открывает запретную дверь. Жуковский, словно следуя за Гретри, через словесную подробность выделяет подобный же эпизод: «…повернула ключ, замок отперся, дверь тронулась, застучала, отворилась»[4]. Свойственная его поэтике внешняя ощутимость[5], которая создается здесь за счет подчеркивания каждого из этих минимальных действий, родственна именно звуковой нюансировке в опере.

Детализация действий и поступков, осязаемость переживаний в сказочном повествовании придают особый драматизм сцене объяснения Изоры. Психологическая нагруженность этого фрагмента, создаваемая за счет описания терзаний героини и нескольких ее собственных реплик («Не знаю!», «Помилуй!»), соответствует балетной интерпретации И.И. Вальберха, который «начисто отбрасывает ко-

---

[1] *Sedaine M.* Raoul, Barbe Bleue: Comedie en Prose et en 3 Actes, melée d’Ariettes. Amsterdam, 1791. P. 29. Перевод мой. – *И.В*.

[2] *Левашева О.Е.* Оперная эстетика Гретри. С. 143.

[3] Там же. С. 177.

[4] [*Жуковский В.А.*] Детские сказки. С. 102.

[5] См.: *Янушкевич А.С.* В мире Жуковского. С. 148.

медийность» из оперы Гретри, сгущая ее мелодраматизм[1]. Особенно значим в этом смысле эпизод отчаяния Изоры, которая, «упав перед ним (Раулем. – *И.В.*) на колени и обнимая в слезах его ноги»[2], молит о пощаде, а жестокий муж отталкивает ее и приказывает: «…готовься к смерти!» В либретто Седена эта часть сцены отсутствует, как и в сказке братьев Гримм, у Перро же она представлена предельно сжато, лишь в кратком описании: «…бросилась к ногам мужа, плача, прося у него прощения»[3]. Очевидную параллель дает именно балет И.И. Вальберха, который мастерством пантомимной игры сделал этот эпизод особенно впечатляющим. Таким, например, он предстает в воспоминании современника, балетмейстера А.П. Глушковского (в роли Изоры – Е.И. Колосова[4]):

> Изора упадает пред ним без памяти на колена, просит пощады; он отталкивает ее от себя, тогда она обнимает его ноги. Рауль хочет отступить, но невольно влечет ее за собою, потому что ее руки замерли у его колен; с усилием освобождается он от нее и велит ей приготовиться к смерти...[5]

В результате, обрабатывая сказочный сюжет, Жуковский пользуется несколькими, отличающимися друг от друга интерпретация-

---

[1] *Гозенпуд А.А.* Музыкальный театр в России: от истоков до Глинки. Л., 1959. С. 464.

[2] [*Жуковский В.А.*] Детские сказки. С. 103.

[3] *Перро Ш.* Сказки матушки Гусыни, или Истории и сказки былых времен с поучениями. М., 1986. С. 36.

[4] Знаменитый артист балета, впоследствии балетмейстер и педагог А.П. Глушковский восторженно отзывался об игре Е.И. Колосовой в своих воспоминаниях: «Евгения Ивановна Колосова в роли Изоры была превосходна, и особенно в конце 4-го акта. Когда Рауль требует у ней ключей, она в страхе думает, что ключи у нее за поясом: трепещущими руками, в страшном беспокойстве ищет их около себя и, не найдя, не знает, что отвечать; наконец, говорит ему, что они в другой комнате. Рауль с гневом повелевает их принести, она успокаивает его улыбкою, смешанной со страхом. <...> Когда Изора является на сцену бледная, с полураспущенными волосами, держа в руках переломленный ключ от кабинета, она, изнемогая, останавливается, опирается на кресло, после подходит к Раулю, отворотив от него голову; дрожащей рукой отдает она ему ключ. Рауль в бешенстве, увидев, что он переломлен» (*Глушковский А.П.* Воспоминания балетмейстера. Л. ; М., 1940. С. 186–187).

[5] *Глушковский А.П.* Воспоминания балетмейстера. С. 186.

ми. Ориентируясь на братьев Гримм, поэт стремится к простоте изложения, в увлекательной же, но не чрезмерной подробности он обращается к опыту Перро, а для сентиментально-романтического оформления истории ему понадобились оперная и балетная постановки. Морализаторство на тему «опасность любопытства» (закрепленное у Гретри через мифы о Пандоре и Психее) Жуковский отклоняет, для него важным оказывается судьба обыкновенной девушки, которая, пройдя через ужасные испытания, все-таки обретает счастье. Наивная трогательность всей сказки, ее ориентированность на детское восприятие не мешают тому лирическому изложению, которое исходит уже из собственно авторской романтической эстетики.

Далее при разработке самых разных сказочных сюжетов лирическое начало в прозаическом (эпическом) перерастает у Жуковского свои жанровые рамки и устремляется к полноценному и самостоятельному выражению. Эта эволюция обозначила «большой путь», который стал для поэта «способом поиска приемов повествования, разговорного слога, “простого стиля”»[1].

Пометы на пятом томе сочинений Тика, где была помещена пьеса «Синяя Борода», осененные богатством авторской фантазии в виде карандашных очертаний замка (нижний форзац книги), дают возможность проследить дальнейшее драматическое развитие замысла Жуковского. Очевидно, авторская идея оформлялась в два этапа, о чем говорит начатый и не законченный план на первой странице пьесы. Здесь, судя по всему, Жуковский составил остов для первого акта и начала второго. Перечисляя основных героев и порядок их появления в ходе действия, поэт так намечает сюжетную канву и обозначает конфликт будущего произведения. Опираясь на начальный опыт Жуковского в работе со сказкой «Синяя Борода» в ее различных вариациях, можно предположить, что в основу его новой драмы должна была лечь любовная линия в столкновении со злом, олицетворением которого выступал бы Рауль. Уже из первого наброска очевидно, что опера Гретри послужила важным материалом в создании образов влюбленных: в отличие от текста 1826 г. сюда в качестве одной из главных фигур входит также и избранник Изоры

[1] *Янушкевич А.С.* Повести и сказки Жуковского // Жуковский В.А. Полн. собр. соч. и писем: в 20 т. М., 2011. Т. 4. С. 386.

Вержи. Структура первого акта, вероятно, шла очень близко по оперной канве в ее семи начальных сценах, где даны встреча влюбленных, предложение брака от Рауля, размышление Изоры в одиночестве и ее объяснение с будущим мужем.

На втором этапе драматической проработки замысла Жуковский усложняет и расширяет все действие пьесы, хотя оно по-прежнему во многом опирается на постановку Гретри – об этом говорят такие детали, как «подарки» и «праздник». Одновременно поэт продолжает избегать тех моментов, что производили бы лишний комический эффект или накладывали на его замысел водевильные штампы (мотивы переодевания мужчины в женщину, зловещего предсказания и возмездия, принужденное замужество – ради спасения фамильной чести и др.). Количество второстепенных героев уже увеличивается, но их отношения между собой, вероятно, остаются в рамках общей схемы: Анна, отец, братья принадлежат к семье Изоры, а старик – это дворецкий в замке Рауля. Жуковский не перенимает у Тика разветвленную сеть отношений между персонажами, однако заимствует хронотопическую связь его драматической сказки с героической эпохой Средневековья, яркой приметой которой стали не только соответствующий карандашный рисунок, но также и упоминаемые в плане «<рыцарские> турниры».

Соотношение с пьесой-сказкой Тика находится у Жуковского не столько на уровне событийном, сколько в нравственно-психологической плоскости. Уже одна значимая подробность, вносимая автором, – «Погибель от Рауля» – органично сочетает нереализованный замысел с общим эмоциональным фоном «Синей Бороды». Немецкий романтик в своей драме делает большой упор на отрицательность образа Петера Бернера, представляя его в однозначной оценке (примечательно, что и у Гретри герой очерчен как тиран). Именно на исключительно жестокой, свирепой и безжалостной характеристике этой фигуры настаивал Тик, когда писал о неудачной постановке пьесы на берлинской сцене (1 февраля 1846):

> Der Blaubart selbst wurde von einem beliebten Schauspieler gegeben, doch mit solcher Ruhe und Sanftheit charakterisiert, daß sich kein Kind vor diesem Tyrannen hätte fürchten können[1].

---

[1] *Tieck L.* Der Blaubart, von L. Tieck // Dramaturgische Blätter von L. Tieck. Im 3 Bd. Leipzig, 1952. Bd. 3. S. 303.

Синяя Борода был представлен популярным актером, но его игра характеризовалась таким спокойствием и мягкостью, что ни один ребенок не смог бы испугаться этого тирана (перевод мой. – *И.В.*).

Он также делал упор на колоритность старой прислужницы Синей Бороды, которая должна была внушать страх и трепет, а получился лишь неуместный комический образ. В результате «драматическое произведение вызвало совершенно противоположный эффект скучной комедии вместо того, чтобы вызывать страх, тревогу и ужас» («dramatische Werk die völlig entgegengesetzte Wirkung eines langweiligen Lustspiels hervorbrachte, statt Grauen, Furcht und Entsetzen zu erregen». Перевод мой. – *И.В.*).

По словам Н.Я. Берковского, «у Тика зло есть подлинное зло»[1], и именно его живое воплощение Жуковский, мастер балладной эстетики, перенимает из пьесы-сказки. Образ Рауля у поэта должен был вобрать в себя черты этого «подлинного зла» и нести его постоянное ощущение на протяжении всей драмы. Именно поэтому в наброске имя героя не только насыщенно присутствует в каждом акте, но проходит своеобразной красной линией через все узловые моменты действия.

«Рассказ о Рауле» с самого начала должен был задать соответствующий тон развитию пьесы, затем, во многом следуя логике оперы Гретри, Рауль является сам с «подарками» и дворецким («старик»), чем утверждает свое превосходство над остальными. Сцена «в церкви» – это полностью оригинальный элемент в замысле автора, здесь, вероятно, должна была предстать драматичная картина неравного брака и насильно разлученных влюбленных. То есть Рауль снова оказывается в центре несчастий, им же и вызванных. Далее герой (в замке) изображается в качестве полновластного хозяина своих владений, а его образу контрастно противостоят две женские фигуры – Анна и Изора. Жуковский, опираясь на драму-сказку Тика, окончательно закрепляет сценическую самостоятельность образа сестры Изоры, изначально включая его в структуру действия и продолжая вести этот образ до самой развязки.

Вторая сцена второго акта – «Рауль и старик» – очевидно, предполагала наставление дворецкому: развлекать обитателей замка и одновременно пристально за ними наблюдать во время отъезда хо-

[1] *Берковский Н.Я.* Романтизм в Германии. Л., 1973. С. 239.

зяина. Подобное можно встретить и у Гретри, однако Жуковский не включает в свой план данную в опере мотивировку злодеяний Рауля – «любопытство моей жены станет причиной моей смерти» (la curiosité de ma femme seroit la cause de ma mort)[1]. Вероятно, природу зла поэт находит не во внешних ирреальных обстоятельствах (предсказание), а во внутренних свойствах характера героя, т.е. ориентируясь на Тика, но усложняя этот образ, не делая из него гротескного злодея. Скрывая в наброске гибель Рауля за условным обозначением «Послед<няя> сцена», Жуковский этим концентрирует присутствие героя и внимание, на него направленное, в эпизоде объяснения с Изорой. Не исключено, что автор планировал развернуть здесь исполненную глубокого драматического напряжения сцену с той же усиленной психологической акцентировкой, что была им осязаемо выстроена в переводе.

В произведении Тика «реальности зла», его ощутимость в главном образе вполне закономерно «создают реальную почву для любви и для счастья любви»[2]. И набросок Жуковского, обнаруживая интенцию к такому построению, выражает решительное стремление Изоры и Вержи к тому, чтобы сквозь все преграды (скрытые за ремаркой «Погибель от Рауля») достичь именно «счастья любви». Варьируя фабульный материал оперы Гретри, поэт вслед за Тиком ставит своих влюбленных героев на страдательный путь поиска и завоевания счастья. Это романтическое борение усиливается окружающей рыцарской обстановкой, среди которой Вержи, очевидно, представал в своеобразной позе служения своей прекрасной даме, не утрировавшей, однако, общую манеру его поведения.

Жуковский превращает сказочный сюжет в собственное оригинальное произведение, разрабатывая проект романтической драмы в трех актах со всеми балладными атрибутами. Без нарочитого морализаторства на первый план выдвигается трогательная по исполнению и обыкновенная (простая, понятная и знакомая) по содержанию история двух бедных влюбленных, переживающих тяготы внешних обстоятельств. Жуковский вел эту линию к благополучному завершению, и, вероятно, не братья Изоры, а именно Вержи должен был выступить ее спасителем.

---

[1] *Sedaine M.* Raoul, Barbe Bleue: Comedie en Prose et en 3 Actes, melee d'Ariettes. P. 15.

[2] *Берковский Н.Я.* Романтизм в Германии. С. 239.

Но все же замысел остался только в форме рисунка и двух набросков. Поэт раздумывал над этим планом вплоть до 1845 г., когда им было создано последнее произведение в сказочном жанре – «Сказка о Иване-царевиче и Сером Волке». Русская народная традиция в творческой фантазии автора не только тесно соседствует с западноевропейской, но и преобладает над ней в полноте и самостоятельности своей реализации. Характер работы Жуковского над карандашным наброском «Рауля» (зачеркивания, исправления и одновременно четкость и определенность общей структуры) точно свидетельствует о деятельном стремлении воплотить уже достаточно сформированную идею.

Однако не все в этом замысле отвечало меняющейся авторской установке по литературной обработке фольклорного жанра. С одной стороны, набросок вполне родствен «Сказке о Иване-царевиче...» в плане динамики, емкости и психологизма повествования (действия), но с другой – его явно отличает яркий «чужеземный» колорит. В «Синей Бороде» Жуковский сознательно не прибегает к совершенной русификации, сохраняя легко узнаваемую европейскую основу, которая словно противоречит принципу, изложенному им в письме к П.А. Плетневу (от 1 июля 1845 г.) по поводу публикации «Ивана-царевича» в «Современнике»: создать сказку «во всех статьях русскую, рассказанную просто, на русский лад, без примеси посторонних украшений»[1]. Вероятно, именно эта разрозненность и эстетическая несовместимость в представлении поэта помешали завершить столь продолжительно вынашиваемый замысел.

Таким образом, характер работы Жуковского над сказочным сюжетом о «Синей Бороде», растянувшейся на более чем тридцать лет, позволяет говорить о принципах исполнения автором общей задачи по созданию эпического произведения с ориентацией на жанр народного творчества. В развитии своего замысла – небольшой сказки для детей с простой и увлекательной структурой поэт изначально шел по пути лирико-психологической обработки сюжета в сторону придания ему национальной специфики. На следующем этапе – в плане лирической драмы, центром которой стала бы любовная история, Жуковский стремится вместить в пределы эпической традиции черты немецкого романтического театра.

---

[1] *Жуковский В.А.* Собрание сочинений: в 4 т. М. ; Л., 1960. Т. 4. С. 648–649.

Л.Е. Мисайлиди
Институт русской литературы РАН
(Пушкинский Дом) (Санкт-Петербург)

ОБРАЗ КАШМИРА КАК ЗЕМЛИ ОБЕТОВАННОЙ В ДНЕВНИКАХ В.А. ЖУКОВСКОГО 1814–1815 гг.

В Рукописном отделе Пушкинского Дома хранятся дневники Василия Андреевича Жуковского за 1814–1815 гг., которые сам поэт называл синенькими или голубыми книжками.

Впервые их ввел в оборот А.Н. Веселовский в своей известной книге о поэте «Поэзия чувства и сердечного воображения»[1], включив фрагменты дневников в виде цитат в собственный текст. В 1907 г. дневники были опубликованы полностью П.К. Симони в сборнике «Памяти В.А. Жуковского и Н.В. Гоголя», однако без комментариев[2]. Наконец, они появились в 13-м томе Полного собрания сочинений поэта[3] в составе полного корпуса дневников Жуковского. Довольно подробный комментарий, тем не менее, имеет некоторые пробелы. Именно это обстоятельство и позволяет нам вновь обратить на них внимание.

Дневники представляют собой самодельные тетрадки карманного размера 10,2 × 9,4 в синих бумажных обложках. Из пяти сохранившихся книжек четыре относятся к 1814 г. – дневники за май, июнь, июль и сентябрь, пятый – к апрелю 1815 г.

Необычность дневников обусловлена следующими обстоятельствами. В апреле 1814 г. Жуковский получил очередной решительный отказ своей единокровной сестры Екатерины Афанасьевны Протасовой на брак с ее старшей дочерью Марией Андреевной и вынужден был уехать из Муратова. Невозможность обычной пере-

---

[1] *Веселовский А.Н.* Поэзия чувства и сердечного воображения. СПб., 1904.

[2] *Памяти* В.А. Жуковского и Н.В. Гоголя. Вып. 1. СПб., 1907. С. 141–213. Текст был опубликован по подлинным рукописям из собрания сына поэта П.В. Жуковского.

[3] *Жуковский В.А.* Полное собрание сочинений и писем: в 20 т. Т. 8: Дневники. Письма-дневники. Записные книжки. 1804–1833 гг. М., 2011. С. 68–114. Публикуя дневники, составители тома соединили их с текстом дневника 1815 г. «Дерпт и Петербург».

писки и привела Жуковского к необходимости обратиться к форме писем-дневников. Заполняя журнал, Жуковский отправлял его Марии Андреевне для прочтения, она же должна была вписать его заметки в свою тетрадь и поделиться своими мыслями.

Чтобы понять содержание дневников, необходимо представить себе и те обстоятельства, в которых они заполнялись.

После изгнания из Муратова Жуковский весь май, предаваясь отчаянию, провел в разъездах, гостя то в Черни у Плещеевых, то в Долбине у Авдотьи Петровны Киреевской, и пытался найти новых союзников в борьбе за Машу. Эту попытку он возобновит в июле. Только с приездом в Муратово Александра Федоровича Воейкова в конце июня он получил возможность туда вернуться. Одно из важных событий июля – венчание крестницы Жуковского Александры Андреевны Протасовой с Воейковым, которое произошло 14 июля. В августе – новые интриги Воейкова[1], и, как следствие, отъезд поэта в родное Мишенское, где он провел сентябрь. Конец сентября ознаменован известием о позволении Жуковскому ехать в Дерпт, куда должны были переселиться Воейковы вместе с Екатериной Афанасьевой и Марией Андреевной Протасовыми: благодаря хлопотам друзей А.Ф. Воейков получил профессорскую кафедру в Дерптском университете. Этот отъезд откладывался, а положение влюбленных оставалось прежним. Все предшествующие месяцы Жуковский почти ничего не писал, погрузившись в пучину отчаяния. Только в Долбине у любимой Дуняши (Авдотьи Петровны Киреевской) к нему вернулось вдохновение, он сообщал А.И. Тургеневу, что «написал пропасть стихов; написал их столько, сколько силы стихотворные могут вынести» (ПССиП. Т. 15. С. 297). Наконец, на январь 1815 г. был назначен отъезд Воейковых и Протасовых в Дерпт через Москву, но Жуковскому сопровождать их туда было запрещено. Тогда он едет в Москву самостоятельно, останавливается у Н.М. Карамзина. Московские встречи с родными не приносят удовлетворения: Екатерина Афанасьевна по-прежнему остается непреклонной. После их отъезда ему остается только ждать окончательного вердикта. Наконец разрешение получено, и 16 марта Жуковский уже в Дерпте. Увидев после длительной разлуки отчаянное положение Марии Андреевны в семье Воейкова, поэт в конце апреля расстается с преж-

[1] Вообще роль Воейкова в этой семье была самой неприглядной.

ними надеждами и решается на невозможное – отказаться от Маши во имя ее счастья.

Все эти обстоятельства нашли отражение и в содержании дневников. В то же время это дневники внутренней жизни, интенсивных нравственных исканий Жуковского и его ученицы.

В майской тетради находим только выписки из Евангелия. Сам Жуковский в июльском дневнике комментировал это так: «Хорошо, что я ничего не написал в мае. Он точно был пустой в жизни. Но ты его наполнишь. Эта книжка всегда будет при мне. Она будет моим катехизисом» (ПССиП. Т. 13. С. 79). Возвращая его Маше в июне «*пустой* совершенно», поэт так это объяснил: «Что было в него записывать? <…> Пустота в сердце, непривязанность к жизни, чувство усталости – вот всё. Можно ли было об этом писать. Рука не могла взяться за перо. Словом, такая жизнь была смерть заживо» (Там же. С. 68–69).

Июньский дневник начинается стихами «Мой друг утешительный…», которые адресованы Марии Андреевне — ангелу-хранителю Жуковского[1].

Теперь мысль о ней уже не позволяла ему думать о смерти: «Вдруг как будто свет озарил мое сердце и взгляд на жизнь совсем переменился. Ангел утешитель! Ведь ты на свете и ты моя» (Там же. С. 69). Пройдя через испытание разлукой, а затем, получив возможность вернуться в Муратово и видеться с Машей, Жуковский вновь окружен недоверием со стороны Екатерины Афанасьевны. Именно в это время рождается в нем идея расстаться с Марией Андреевной во имя свободы любить без оглядки: «*Без доверенности но вместе* — мы бы опять были рабами, принуждены бы были таиться и притворствовать, – *розно* мы свободны, и наша любовь принадлежит нам по праву» (Там же. С. 71).

Эта мысль находит свое поэтическое воплощение в стихах, которые открывают июльскую тетрадь «Мой милый друг! Нам рок велит разлуку…»[2]. Доминанта дневника – это тема разлуки и воспоминания о счастливом прошлом. В записи за 28 июня Жуковский

---

[1] Стихотворение является переделкой последних десяти стихов стихотворения «Моя богиня» (1809), вольного перевода одноименного стихотворения И.В. Гёте.

[2] Строфа из «Песни», напечатанной в «Вестнике Европы» (1813. Ч. 68, № 7–8. С. 196–197) под заглавием «К моему другу».

впервые дает словесную форму своим мыслям о воспоминании: «Одно *удовольствие с воспоминанием* есть прямая принадлежность души человеческой; одно воспоминание может дать ему цену. И только такие удовольствия могут *слиться в счастие*» (ПССиП. Т. 13. С. 78). Позднее поэт разовьет эту мысль и соединит ее со своим любимым символом «фонаря», изображением которого откроется дневник за апрель 1815 г.

Своеобразной кульминацией дневников можно считать сентябрьскую книжку. Первый лист начинается с девиза «Все в жертву за нее!»[1], который определяет характер отношения поэта к Марии Андреевне – восторженное преклонение. В тексте ее письма, переписанного Жуковским, особенно ярко проявилась вся глубина и самоотверженность этой незаурядной личности: надежда на Провидение, принятие со смирением любых испытаний для самоусовершенствования и деятельность – вот ее жизненный выбор, к этому она призывает и своего учителя Жуковского.

Наконец, дерптский дневник, датируемый апрелем 1815 г., имеет завершающий характер. Решившись на отчаянный шаг – расстаться с надеждой на семейное счастье с Машей, Жуковский считал эти минуты лучшими в своей жизни: «Позволь мне от тебя отказаться и самому найти человека, который бы мог тебя сделать счастливою» (Там же. С. 96). Поэт признавался в дневнике, каким трудным было это его решение. Он надеялся на доверенность окружающих и помощь. Однако поступок его – это высшее проявление любви, – не нашел понимания. Он не мог свободно объясниться и с Марией Андреевной. С этим связано и обращение к старому опыту «голубых» книжек[2]. Тогда же Жуковский решился на отъезд, предоставив всё воле Провидения: «Ничто не пропало! Все лучшее наше! Где бы я ни был, везде Свет Божий – везде настоящее наше и может быть прекрасно» (ПССиП. Т. 13. С. 114).

Среди «голубых» книжек» обращает на себя внимание сентябрьская тетрадь, которая отличается от остальных наличием рисунков

---

[1] Цитата из послания Жуковского «К Филалету» (1808–1809).

[2] Параллельно в это время Жуковский вел дневник для себя, названный в рукописи «Дерпт и Петербург» (см.: *Hoffmann M.* Le Musée Pouchkine d'Alexandre Onêguine à Paris: Notice, catalogue, extraits de quelques manuscrits (*Гофман М.Л.* Пушкинский музей А.Ф. Онегина в Париже: Общий обзор, описание и извлечение из рукописного собрания). Paris, 1926). Многие страницы из этого дневника были переписаны им в «голубые книжки» для Маши.

на обложке, выполненных сепией. Рисунки эти никогда не комментировались, хотя именно они дают ключ к пониманию дневника.

На первом рисунке (верхняя сторона обложки) на фоне грозового неба изображена гора со скалистыми склонами, на вершине которой видна женская фигурка с поднятыми вверх руками. Ее голова повернута в сторону мужской фигурки, которая карабкается вверх и протягивает к ней руки. С вершины горы открывается вид на цветущую долину. В графической интерпретации Жуковского на вершине, по-видимому, изображена Маша, а поднимающаяся по склону фигурка – это сам поэт.

Пытаясь найти разгадку рисунка в дневнике, мы соотнесли его со следующим текстом из записи Марии Андреевны: «Mon ami, il faut être plus grand que le sort, tu ne te ressembles plus – *il faut monter la montagne pour voir le royaume de Cachemire*» (Перевод: «Мой друг, нужно быть выше судьбы, ты больше не похож на себя – *нужно подняться на гору, чтобы видеть царство Кашмира*» – фр. ПССиП. Т. 13. С. 88). То есть открывающийся с вершины вид – это Кашмир, который оказывается зримым образом земли обетованной, то есть места, куда стремится душа, чтобы обрести счастье. Из цитаты и рисунка видно, что Маша уже поднялась на гору и призывает Жуковского сделать то же самое. К теме Кашмира в том же сентябрьском дневнике обращается и Жуковский: «Райское *вместе* поручим Богу. Теперь одно, мы живы и друг для друга. Заслуживать! При этом слове все силы душевные возбуждаются et il me semble déjà voir le royaume de Cachemire» (*Перевод*: и кажется, я уже вижу царство Кашмира – франц. Там же. С. 91). И чуть ниже: «Бесценное завещание моего друга (т.е. Маши. – *Л.М.*), как его преступить! Мой пример для тебя нужен! Нет, я могу только подражать тебе! Oui! montons la montagne!» (*Перевод*: Да! взойдем на гору – фр. Там же. С. 91). В контексте последней цитаты более понятен и рисунок Жуковского, на котором именно Марии Андреевне принадлежит главная роль. Будучи для нее несомненным авторитетом, Жуковский часто оказывается более слабым, нерешительным, легковерным. В том же сентябрьском дневнике поэт так характеризует предмет своего преклонения: «L'amour parfait chasse la crainte» (*Перевод*: Совершенная любовь изгоняет страх – фр.) Вот в чем твое совершенство. Ты имеешь такую спокойную веру. Она дает и любви твоей бóльшую высокость. Ты лучше меня любить умеешь, и я в самой к

тебе привязанности должен принять тебя же за образец» (ПССиП. Т. 13. С. 90).

На другом рисунке (нижняя часть обложки) в центре изображения мы видим трон с сидящей фигурой в профиль, отбрасывающий глубокую тень, которая разделяет крохотную фигурку в лодке, борющуюся со стихией на переднем плане, и пальмы на дальнем.

Можно предположить, что фигура на троне – это Екатерина Афанасьевна, разъединившая влюбленных, а фигурка в лодке – это Жуковский. Без сомнения, пальмы, как и на первом рисунке, олицетворяют Кашмир. Отчуждение, холодность Екатерины Афанасьевны по отношению к брату, пытавшемуся, по ее мнению, пренебречь законом, – все эти черты присущи и фигуре на троне, которая вершит судьбы несчастных влюбленных. Фигурка в лодке в то же время отсылает нас к известному стихотворению Жуковского 1812 г. «Пловец», где поэт изобразил себя в роли пловца, спасенного Провидением, явившим несчастному трех ангелов. В интерпретации первого биографа Жуковского К.К. Зейдлица три ангела – это Екатерина Афанасьевна и ее дочери Мария и Александра[1]. Если следовать этой части комментария, он очень удачно проясняет этот рисунок. Ангел, посланный Провидением, обернулся неприступным вершителем судеб. Таким образом, рисунок дополняет первый и несколько конкретизирует реальную жизненную ситуацию.

Вновь Жуковский вспоминает Кашмир в записи от 12 апреля 1815 г.: «Всякое исполнение должности отдельно есть дорога по утесам, но кончи ее — небо над головою и Кашемир перед глазами» (Там же. С. 98–99).

Образ Кашмира находит отражение и в переписке Жуковского, приобретая различные оттенки и смыслы в зависимости от контекста.

В конце того же года эта тема возникает в письме Жуковского к Авдотье Петровне Киреевской от 17 декабря 1815 г.: «В некоторые минуты однако дух Божий налетает на меня, и как будто почувствуешь себя ближе к вершине горы, но только что отворишь рот, чтобы

[1] Подробнее о различных толкованиях стихотворения см.: *Хитрово Л.К.* Тексты стихотворений В.А. Жуковского: (По архивным материалам Пушкинского Дома) // Пушкин и его современники: сб. науч. тр. Вып. 5 (44). СПб., 2009. С. 75–76.

закричать: вот Кашемир! – и всё опять становится темно по-старому» (ПССиП. Т. 15. С. 439).

Наконец, последнее обращение Жуковского к образу Кашмира появляется в его письме 1821 г. из Берлина, адресованном Александре Андреевне Воейковой и Марии Андреевне Мойер. Стараясь утешить свою крестницу в ее нелегкой семейной жизни, поэт пишет:

> Мой добрый ангел Сашка <…>. Твоя судьба есть Божья благодатная буря; рад бы сказать ей *оборотись в ясный день*, но смотреть на нее иначе нельзя как на коленях, как с чувством высоким, знаменующим присутствие Бога, скрытого за этою бурею. Et vous aussi vous avez monté la montagne de Cachemire (*Перевод*: И ты тоже поднялась на гору Кашмира – фр.), но знай, и пусть будет это твоим новым утешением – ты стоишь на этой горе не одна и не для одной себя…» (Там же. Т. 16. С. 87–88).

Таким образом, на вершину горы поэт рядом с Машей помещает и ее сестру Александрину.

В 1845 г. к образу Кашмира прибегает Авдотья Петровна Елагина в письме к Жуковскому от 29 января: «Как не возвышенна гора Бамберг в Лахоре, а с нее не ближе к небу; мир Божий дается чаще тем, кого Он удостоит счастия, нежели нам, испытуемым в огне скорбей»[1]. Интересно, что, не упоминая Кашмира, Елагина уверенно отождествляет его с Миром Божиим, т.е. миром покоя, умиротворения.

Следует отметить, что все корреспонденты довольно свободно излагают некий сюжет, в котором Кашмир занимает центральное место. И это свидетельствует о том, что образ уже входил в круг тем и мотивов, хорошо известных членам дружеского кружка, к которому, как мы знаем из уже цитированных писем, принадлежали кроме Марии Андреевны и Жуковского и Александра Андреевна Воейкова, и Авдотья Петровна Киреевская. Попытка найти литературный источник Кашмира долгое время не приносила результатов.

Ключом к разгадке оказалось письмо племянницы Жуковского Анны Петровны Зонтаг к П.А. Плетневу, которое было процитировано последним в письме к Жуковскому от 28 марта 1850 г. Отвечая на письмо Плетнева, который вписал в него размышления Жуковского о совершенствовании души, Зонтаг пишет:

---

[1] *Переписка* В.А. Жуковского и А.П. Елагиной. М., 2009. С. 535.

> …нам дана свободная воля — иначе бы мы не имели ответственности за дела наши; но наша воля по большой части ведет нас ко злу, а всемогущая воля Господня из самого этого зла извлекает благо. Итак, из этого признания благой воли Божьей, воли всемогущей, истекает всё: и покорность, и смирение, и покой в смирении, доверенность, благодарность и любовь. Но вот где нужно употребить все силы души, чтобы взойти на *Черную Бемберскую гору*. А у кого в жизни не бывает своей черной горы? Для иного она крута, для другого отложе. Иной бодрее, другой слабее; но у всякого в жизни есть Бемберская Черная гора. <…> Но, взобравшись на верх горы, вы видите над головою небеса, а у ног ваших царство Кашемирское (La chaumière Indienne)[1].

В письме Зонтаг появляется черная Бемберская гора — та самая, на которой стоит на рисунке Маша.

Именно эта гора, как символ преодоления, привела нас и к литературному источнику – повести Бернардена де Сен-Пьера[2] «Индийская хижина»[3]. Цитирую по первой публикации повести на русском языке в «Приятном и полезном препровождении времени» за 1794 г. в переводе Е.П. Свиньиной (замечу, что в том же году повесть вышла отдельным изданием в университетской типографии Ридигера и Клаудия в том же переводе):

---

[1] *Плетнев П. А.* Сочинения и переписка. Т. 3. СПб., 1885. С. 657–658.

[2] *Бернарден де Сен-Пьер Жак Анри* (1737–1814) – французский писатель, путешественник. Последователь Ж.Ж. Руссо. Член Французской академии с 1803 г.

[3] Повесть «Индийская хижина» (1790) первоначально была задумана автором как приложение к новому изданию «Путешествия на Иль-де-Франс» (1773). В результате получилось самостоятельное сочинение, которое и было издано отдельно в 1791 г. (см.: *Bernardin de Saint-Pierre, Henri*. La chaumière indienne par Jacques Bernardin Henri de Saint-Pierre. De l'imprimerie de Monsieur. À Paris, chez P. Fr. Didot le jeune, 1791). В повести рассказывается о путешествии по Индии ученого доктора, собирающего разнообразные сведения по заданию Лондонского королевского общества. Объехав страну, встречаясь с мудрецами, браминами, доктор не был удовлетворен, ибо не находил ответа на главный вопрос – что есть истина. И только отверженный, пария, живший вдали от общества, но в единении с природой, смог дать достойный ответ. Источник образа Кашмира указан также в монографии: *Vinitsky I.* Vasily Zhukovsky's Romanticism and the Emotional History of Russia. Nortwestern university press.Evanstone, 2015. P. 138–139.

> Нещастие подобно черной горе Бемберской, лежащей в конце знойного королевства Лабор[1]: когда вы на нее идете, то пред вами нет ничего, кроме бесплодных утесов; но когда вы достигнете вершины, то увидите над собою небо, а под ногами своими Кашемирское Королевство[2].

Герой повести, пария, относящийся к низшей касте отверженных, сумел не только найти личное счастье, но и обрести мудрость, стать выразителем христиански ориентированной жизненной философии. Конечно, эта философия вложена в уста парии автором повести, который написал в предисловии: «Так как истина есть луч света небесного, она будет вечно сиять всем людям, ежели только окна им не станут закрывать ставнями»[3]. В дневнике за июнь 1814 г. Жуковский писал Маше: «План чтения у тебя есть» и ниже: «Записывай дни свои, мысли и то, что хорошего заметишь в книгах» (ПССиП. Т. 15. С. 249). Возможно, повесть Бернардена де Сен-Пьера входила в этот план, а использование образа Кашмира в письмах Маши было естественным результатом этого чтения.

Знакомство Жуковского с творчеством писателя широко известно по воспоминаниям Зонтаг, где речь идет о постановке будущим поэтом в Туле в доме Юшковых зимой 1794–1795 гг. сочиненной им драмы «Госпожа де ла Тур» по роману Бернардена де Сен-Пьера «Поль и Виргиния»[4]. Следует заметить, что роман «Поль и Вирги-

---

[1] Следует читать: Лахор либо Лагор. Первое написание встречаем в письме Елагиной (см. выше), второе в переводе А. Эфроса (*Бернарден де Сен-Пьер*. Поль и Виргиния. Индийская хижина. М., 1913; переиздано в 1937 г. без указания фамилии переводчика). Лахор, или Лагор, в XVIII в. княжество на северо-западе Индии с центром в г. Лахор. Горы, о которых выше идет речь, по-видимому, Каракорум (тюрк. – черные, каменные горы) – одна из высочайших горных систем мира, располагающаяся на севере княжества, частично на территории Кашмира.

[2] *[Бернарден] Сен-Пьер де.* Индейская хижина // Приятное и полезное препровождение времени. М., 1794. Ч. 2. С. 191–192. Этот же перевод без указания имени переводчицы был повторен в издании 1805 г. под другим названием: *[Бернарден] Сен-Пьер де.* Путешествие ученых в разные части света для изыскания истины, обретенной ими в Индейской хижине у доброго Пария. М., 1805.

[3] *Бернарден де Сен-Пьер.* Поль и Виргиния. Индийская хижина. М. ; Л., 1937. С. 184.

[4] *Зонтаг А.П.* Несколько слов о детстве В.А. Жуковского // В.А. Жуковский в воспоминаниях современников. М., 1999. С. 106.

ния» появился в русском переводе в «Чтении для вкуса, разума и чувствований» в 1793 г., т.е. годом ранее[1]. Вполне вероятно, что источником сочинения Жуковского стала именно эта публикация. Биограф и друг Жуковского Карл Карлович Зейдлиц писал о том, что семья Юшковых отличалась несомненной образованностью. Характеризуя единокровную сестру поэта Варвару Афанасьевну Юшкову, он пишет, что «она устраивала у себя литературные вечера, где новейшие произведения школы Карамзина и Дмитриева, тотчас же после появления своего в свет, делались предметом чтений и суждений»[2]. Комментируя этот текст, В.И. Резанов указывает на то, что с произведениями этой школы можно было знакомиться и в карамзинских изданиях «Аглая», «Московский журнал»[3], и в изданиях карамзинского направления «Чтение для вкуса, разума и чувствований» и «Приятное и полезное препровождение времени»[4]. В последнем публиковался домашний учитель Жуковского и завсегдатай литературных вечеров в доме Юшковых Ф.Г. Покровский[5].

Что касается «Индийской хижины», сведений о чтении поэтом этой повести не сохранилось. Однако ее появление на страницах «Приятного и полезного препровождения времени» в 1794 г. должно было привлечь к ней внимание семейства Юшковых. Знакомство с повестью могло произойти и в пансионский период: журнал входил в круг чтения пансионеров[6]. Не следует забывать, что повесть была издана вновь в 1805 г.[7] и также могла попасть в поле зрения Жуковского.

---

[1] *Чтение* для вкуса, разума и чувствований. М., 1793. Ч. 9. Повесть опубликована в переводе А. Подшиваловой. В том же году вышло отдельное издание за подписью «АП».

[2] *Зейдлиц К.К.* Из книги «Жизнь и поэзия В.А. Жуковского: По неизданным источникам и личным воспоминаниям» // В.А. Жуковский в воспоминаниях современников. М., 1999. С. 38.

[3] Резанов же указывает, что муж Варвары Афанасьевны Петр Николаевич Юшков (?–1805) выписывал «Московский журнал» (см.: *Резанов В.И.* Из разысканий о сочинениях В.А. Жуковского. СПб., 1906. С. 128).

[4] Оба журнала редактировались поэтом, писателем и переводчиком В.С. Подшиваловым (1765–1813).

[5] *Резанов В.И.* Из разысканий о сочинениях В.А. Жуковского. СПб., 1906. С. 128. Покровский Феофилакт Гаврилович (1763–1843) – литератор, преподаватель Тульского училища.

[6] *Резанов В.И.* Указ. соч. С. 128.

[7] См. примеч. 2 к с. 133.

Безусловно, нельзя исключать и тот факт, что «Индийскую хижину» в Муратове могли читать по-французски. Однако первые упоминания о Кашмире в записях Марии Андреевны, хотя и написаны по-французски, трудно соотнести с оригинальным французским текстом[1]. В любом случае здесь нет ни цитирования, ни пересказа. Это только образ, знак, отделившийся от своего источника и живущий самостоятельной жизнью.

В письмах Елагиной и Зонтаг, по-видимому, имеет место пересказ, близкий к тексту. У Зонтаг очевидна близость к переводу Свиньиной: и в одном и в другом случае речь идет о «черной Бемберской горе». Елагина же, несомненно, приводит собственный перевод, где вместо «черной Бемберской горы» появляются гора «Бамберг» и королевство «Лахор»[2].

Как ни важен источник образа Кашмира, которым пользовались в 1814 г. Жуковский и его ближайшее окружение (по-видимому, это все-таки был русский текст), образ этот чрезвычайно удачно совпал с теми нравственными устремлениями, которыми они жили. В момент сильнейших душевных переживаний образ Кашмира как земли обетованной поддерживал, вселял надежду, давал силы на пути преодоления препятствий к общему счастью. Чтобы подняться на гору и увидеть Кашмир, самому Жуковскому пришлось отказаться от личного счастья во имя общего.

---

[1] Приводим текст по изданию: *Bernardin de Saint-Pierre*. La chaumière indienne. Du Café de Surate. Londres. 1829. S. 97–98 («Le malheur ressemble à la montagne noire de Bember, aux extrémités du royaume brûlant de Lahor: tant que vous la montez, vous ne voyez devant vous que de stériles rochers; mais quand vous êtes au sommet, vous apercever le ciel sur votre tête, et à vos pieds le royaume de Cachemire» (Перевод А. Эфроса: «Несчастье подобно черной горе Бембер, на границе знойного царства Лагор. Пока вы всходите на нее, вы видите перед собой лишь голые скалы, но когда вы на вершине, вы видите небо над своей головой и у ног своих – государство Кашмирское»).

[2] Ср. с переводом А. Эфроса: гора «Бембер», «царство Лагор».

Н.Л. Дмитриева
Институт русской литературы РАН (Пушкинский Дом)
(Санкт-Петербург)

К ПРОБЛЕМЕ МЕТАФИЗИЧЕСКОГО ЯЗЫКА: ИЗ НАБЛЮДЕНИЙ НАД ПИСЬМАМИ В.А. ЖУКОВСКОГО*

Что представляет собой понятие «метафизический язык»?

Метафизический язык «в словоупотреблении Пушкина и его круга – положительная, одобрительная характеристика языка для анализа чувства», под этим понимался «язык не для обозначения бытовых реалий, а для отвлеченного, абстрактного разговора»[1]. При этом представителям билингвистического русского образованного общества часто не хватало средств для «отвлеченного, абстрактного» разговора в русском словаре. Вяземский находил, что русский язык богат «вещественными, физическими запасами», но в нем недостает «слов утонченных, отвлеченных и нравственных»[2]. По мнению Пушкина, «русский метафизический язык» находился в «диком состоянии»[3]. Баратынский писал Вяземскому в связи с его переводом романа Бенжамена Констана «Адольф»: «Для меня чрезвычайно любопытен перевод светского, метафизического, тонко чувственного “Адольфа” на наш необработанный язык»[4].

В контексте билингвистического общества нередко ощущалась растерянность в поисках нужного русского слова Так, Ф.Ф. Вигель пишет: «У французов для названия скромности есть два слова –

---

* Статья подготовлена в рамках международного проекта РФФИ / Фонд «Дом наук о Человеке» (ФДНЧ) № 17-24-08001: а(м) «Алексендр Пушкин: от многоязычия к переводу».

[1] *Мильчина В.А.* «Адольф» Бенжамена Констана в переводе П.А. Вяземского: поиски «метафизического языка» // Вестник истории, литературы, искусства. М., 2006. Т. 2. С. 132.

[2] *Вяземский П.А.* О злоупотреблении слов // Полн. собр. соч. СПб., 1878. Т. 1. С. 270.

[3] *Пушкин А.С.* Полное собрание сочинений. М. ; Л. : Изд. АН СССР, 1937–1949. Т. 13. С. 187.

[4] *Старина* и новизна: Исторический сборник. Кн. 5. СПб., 1902. С. 47.

modestie и discrétion, коих значение различно. Закревский был discret»[1]. Вяземский в статье «О злоупотреблении слов» отмечает: «…у нас нет глагола, равнозначительного с французским déguiser»[2] (речь идет об изречении Талейрана «la parole est l'art de déguiser la pensée» (слово есть искусство переодевать мысль); «déguiser» – значит «переодевать», но и «скрывать»). Пушкин, считая французский язык «языком мыслей»[3], высоко ценил богатство французской семантики именно в сфере отвлеченных понятий. Для него очень характерен прием семантического дублирования русского слова французским в тех случаях, когда русское слово кажется ему «семантически зыбким»[4] – мы встречаем примеры в письмах к Вяземскому: «презирать (braver) суд людей нетрудно», «чрезвычайная известность (extrxême popularité)»; в критических статьях: «простодушие (naiveté, bonhomie)», «сила рассуждения (discussion)», «пошлая простонародность (vulgarité)», «самый народный (le plus national et le plus populaire)». В «Барышне-крестьянке» Пушкин называет главное достоинство провинциальных барышень: «особенность характера, самобытность (individualité)». Примеры могут быть продолжены.

Жуковский, судя по всему, не употреблял определения «метафизический» применительно к понятию языка, он использует слова «метафизика», «метафизический» по отношению к религиозным сюжетам. Например, в письме к А.И. Тургеневу 1810 г., рассуждая о переводе Попа Гомера, он отмечает, что тот «иногда очень удаляется от Гомерова духа, особливо, когда дело дойдет до богов, говоря о которых, он вмешивает такие выражения, которые более приличны новейшим метафизикам» (ПССиП. Т. 15. С. 92). Однако, как мы понимаем, проблема метафизического языка не могла не занимать Жуковского, переводчика, искавшего новые языковые формы, для чего неоднократно привлекался французский язык. Об этом свидетельствуют, например, протоколы заседаний шуточной Академии des curieux impertinents, посвященные сюжетам метафизического характера и трактовавшие вопросы любви, счастья, чувств. Уж кто-кто, а

---

[1] *Вигель Ф.Ф.* Записки. М., 1892. Ч. 6. С. 121.

[2] *Вяземский П.А.* Указ. изд. Т. 1. С. 270.

[3] *Пушкин А.С.* Указ. изд. Т. 13. С. 187.

[4] *Виноградов В.В.* Язык Пушкина: Пушкин и история русского литературного языка. М., 2000. С. 288.

Жуковский очень много писал на отвлеченные темы – о чувствах, переживаниях, нравственных понятиях – обо всем том, что представляет собой тот самый предмет, для обозначения которого требуется «метафизический» язык. Как заметил Вяземский, «у Жуковского всё душа и всё для души»[1]. И что показательно, письма, отражающие его сильнейшие переживания, связанные с драматической историей его любви, – это письма на русском языке, и он находит в русском языке нужные слова. Но тем не менее и ему случается для обозначения определенных метафизических понятий искать нужные варианты во французском языке: он пишет А.П. Киреевской (Елагиной) об опекунских обязанностях «это не *море выпить*! нужны только bonne foi, courage et résolution. С этими вещами всё на свете делается» (конец апреля 1815; ПССиП. Т. 15. С. 346). Возникает вопрос: эти три французских слова выбраны потому, что они пришли на ум человеку, владеющему двумя (и даже более) языками, или потому, что они богаты семантически? Обратим внимание на возможные варианты перевода этих слов: «чистосердечие / добросовестность», «смелость / упорство» и «решительность / твердое намерение». Представляется, что в двуязычной или многоязычной ситуации неизбежно возникает потребность в применении слова на другом языке, если это слово имеет несколько отличных оттенков значения. Иначе говоря, билингвистический (или шире – мультилингвистический) контекст предоставляет широкий выбор: семантические возможности разных слов в разных языках различны и предлагают более или менее широкие возможности.

Очень яркий пример этого явления встречается как раз в текстах Жуковского. Для него во французском языке существует слово, необычайно важное по заключенному в нем смысловому содержанию. Это слово «persévérance».

И.А. Вяткина, автор комментария к текстам «Академии нахальных любопытных» называет его «слово-символ» (ПССиП. Т. 11/1. С. 941). Действительно, это очень важное для Жуковского слово. Оно для него настолько многозначно, что для него это даже не слово, а «фраза»: «…какую одну фразу выбрать покороче, но такую, чтобы можно было ее растянуть на всю жизнь», – задается он вопросом в период острых переживаний в связи с отказом матери

[1] *Остафьевский* архив. СПб., 1899. Т. 2. С. 170.

М.А. Протасовой в возможности его брака с Машей. И «фразу» эту он находит не в русском языке (а встречается это слово в русском письме к А.П. Киреевской (Елагиной) и А.П. Юшковой (Зонтаг) от 31 июля – 2 августа 1814 г.), но во французском:

> Да чего долго думать? Persévérance, да и только. Я переведу вам это словечко на русский, на *свой* язык и вы тогда ясно увидите, что может быть на целую жизнь растянуто. Что ни есть доброго в настоящем и в будущем, всё можно прицепить к этому слову.

Слово «свой» здесь, конечно, подразумевает, как **он** понимает это слово, т.е. какой смысл **он** в него вкладывает; и вот как он далее истолковывает смысл этого слова-фразы: «Скажем просто: будем тянуть жизнь без счастья в надежде, что ею дойдем до прекрасной, свободной, тихой» (ПССиП. Т. 15. С. 271). Надо заметить, что полисемантичность слова и собственная оценка оттенков слова «persévérance» Жуковским создают проблему при переводе этого слова. Persévérance происходит от лат. perseverantia, что значит продолжительность состояния или действия. Французский глагол persévérer – continuer de faire, d'être ce qu'on a résolu par un acte de volonté – означает «продолжать делать или пребывать в состоянии или положении, принятом твердым решением», обычно переводится «упорствовать». О многозначности лексемы «persévérance» свидетельствует большое число синонимов – continuité (непрерывность, продолжительность), courage (смелость, мужество), énergie (сила), entêtement (упрямство, упорство), fermeté (твердость, стойкость, постоянство), insistance (настойчивость), obstination (упорность), opiniâtreté (настойчивость), patience (терпение), tenacité (стойкость, выдержка), volonté (сила воли) (словарь Robert). В конце упомянутого выше письма следуют такие слова:

> … много, много хорошего в жизни есть и без счастья! Одна только фраза: persévérance! <...> Ваше благословение во всем его смысле я принял. Только не желайте включить в этот смысл перемену! Это не будет для меня благословением. Пускай Провидение даст мне только силу жить по своим чувствам – вот и вся судьба! Переменять их не нужно; это значило бы отнять у меня лучшее» (Там же. С. 272).

Из письма Маше Протасовой: «Друг мой, persévérance, твердость и деятельность в горе; вера к будущему» (15 сентября 1814; ПССиП. Т. 15. С. 283). Тогда же, одновременно (того же 15 сентября) Маша пишет Жуковскому: «Comme je voudrais te donner toute ma force et tout mon courage». Написанное по-французски письмо заканчивается по-русски: «Ангел мой! Бог тебя благословит! Я не имею сил сказать: прощай! Да и не должна! Мы не расстанемся», а затем опять идет французский текст: «Je te benis, je prie pour toi à tous les instants du jour! Ma vie! Persévérance»[1]. (А.Н. Веселовский заметил по поводу этого письма Марии Андреевны, что «всецело прониклась она философией смирения, в которой старался утвердить себя Жуковский»[2].)

В 1811–1814 гг. в имении друга и родственника Жуковского А.А. Плещеева была образована «Академия нахальных любопытных» (Académie des curieux impertinents), чья деятельность осуществлялась на французском языке. На заседаниях составлялись протоколы, представляющие собой ответы на вопросы. Эти тексты относятся к тому же драматическому времени. Протокол третьего заседания, ответ № 15, представляет собой написанное по-французски рассуждение на тему, что такое предрассудки. В этом своеобразном эссе Жуковский задает вопрос: нужно ли из любви к дорогому человеку жертвовать предрассудками. Его рассуждения о том, что для преодоления предрассудка нужно иметь величие и стойкость, напрямую связаны с его переживаниями по поводу несогласия Е.А. Протасовой на его брак с Машей. И этому тексту предшествует девиз «Persévérance». Это же слово употреблено им в ответе № 5, в рассуждениях о семейном счастье. Он пишет о том, как супружеская пара может приблизиться к раю: «s’ils possèdent une âme forte, s’ils sont doués de persévérance, ils ne s’effraient pas des obstacles, ils les renversent» (если у них сильная душа, если они одарены persévérance (настойчивостью. – *Н.Д.*), они не боятся препятствий, они их преодолевают; Там же. Т. 11/1. С. 547). Рассуждая о способах достижения счастья в семейной жизни, Жуковский говорит о безграничной любви, согласии в способах достижения счастья, о чистосердечии и

[1] Цит. по: ПССиП. Т. 14. С. 90.
[2] Там же. С. 473.

терпении и опять употребляет слово «persévérance» (ПССиП. Т. 11/1. С. 547).

Когда Жуковский окончательно решил, что он будет Маше только братом, он пишет ей:

> Против остального терпение и твердость. <...> А у меня есть твердая защита от всего: воспоминание и persévérance!» (29–30 марта 1815; Там же. Т. 15. С. 318).
>
> (Надобно тебе знать, что я для собственного утешения, оправдания и, если хочешь, для того, чтобы хотя с бумагою быть искренним, хочу непременно, во все трудные минуты писать свои мысли – это и облегчает и дает твердость! <...> Совсем другое должно теперь быть *средством к прекрасному*. Оно состоит в пожертвовании самим собою <...> всё употребить для сбережения семейного покоя, твердо покориться судьбе, или лучше своей должности, и не слабеть в исполнении трудного. <...> Что чувство произвело в одну минуту, то твердость должна исполнять в течение жизни. <...> Нужно постоянство, нужна твердость! –

это цитата из очень эмоционально насыщенного, хватающего за душу письма к Маше от 14 апреля 1815 г. А заканчивает он его одним словом: «Persévérance» (Там же. Т. 15. С. 327–336). Тогда же (23 апреля 1815) Мария Андреевна пишет Киреевской-Елагиной:

> Tu veux donner un cours complet de Persévérance et proffesser la bonne volonté à Dorpat! Je serai ton étudiant le plus assidu et j'espère, mon maître, vous faire honneur. Il est facile d'être persévérant quand votre rue est éclairée par des lanternes, mais j'oublie que les lanternes n'éclairent que celle que vous avez déjà passée, mais qu'il n'y en a point dans celles que vous devez encore traverser. N'importe! allez toujours. Незримая рука, простертая над нами, поставит фонари и впереди!»[1] (*Перевод*: Ты намереваешься прочесть полный курс по Persévérance и проповедовать добрую волю в Дерпте! Я буду самой прилежной ученицей и надеюсь, мой учитель, оказать вам честь. Легко быть persévérant (настойчивым, твердым, постоянным. – *Н.Д.*), когда ваша улица освещена фонарями; но я забываю, что фонари освещают только ту улицу, по которой вы уже прошли; но их нет на той, которую вам еще предстоит пройти. Неважно! продолжайте идти).

---

[1] *Уткинский* сборник. I. Письма В.А. Жуковского, М.А. Мойер и Е.А. Протасовой. М., 1904. С. 145.

Это письмо Марии Андреевны о том, что «можно и дóлжно жизнь сделать чем-то важным без счастья, без восхищения, а с должностью просто». И там же есть такие слова: «Ты, верно, находишь счастье в твердости <...>. Твердость тогда только может быть, когда перенесешь всё в другой мир[1]».

Позже, уже после смерти Марии Андреевны, в середине мая 1823 г. Жуковский будет писать ее сестре, Александре Андреевне, чья судьба ничуть не менее, а может быть, даже и более трагична, чем судьба сестры: «Жизнь не для счастья! Жить для души, тверди это беспрестанно, и этим укрепляй душу. Боже сохрани от утешения – но в горе должна быть твердость». Можно отметить, что среди русских слов, составляющих контекст французского слова «persévérance», чаще всего встречается лексема «твердость». Письмо заканчивается следующими словами: «pensez à la Montagne de Cachemir (используемый Жуковским образ недостижимого счастья) et Persévérance!»[2].

Дошедшие до нас письма В.А. Жуковского свидетельствуют о том, что в существовавшем в России первой половины XIX в. русско-французском эпистолярном обиходе он отдавал предпочтение русскому языку. Даже корреспондентам-женщинам, которым по правилам эпистолярного этикета полагалось писать по-французски (Пушкин, например, соблюдал это правило, делая исключение только для жены, тещи и женщин-писательниц). По-русски (с незначительными французскими вставками) Жуковский писал А.А. Воейковой. Вообще отмечено, что в близком окружении Жуковского использовали русский язык. Однако последние, прощальные письма к «милой Саше» написаны по-французски[3]. Жуковский даже не знает, жива ли она. Как это можно объяснить? Помимо существовавших правил, как кому писать и на каком языке, для русских билингвов, судя по всему, существовала своя внутренняя потребность в выборе того или иного языка.

---

[1] *Уткинский* сборник. I. Письма В.А. Жуковского, М.А. Мойер и Е.А. Протасовой. С. 144.

[2] *РО ИРЛИ*. № 29402. Л. 2.

[3] См. публикацию: *Березкина С.В., Дмитриева Н.Л.* «Жива ли ты еще?..» Последние письма В.А. Жуковского к А.А. Воейковой // Русская литература. 2016. № 4. С. 163–171.

Так, например, для Пушкина французский язык оказывался востребованным, когда возникали сложности или неприятности: такова, например, его двуязычная переписка с Бенкендорфом. Сначала Пушкин обращался к Бенкендорфу только по-русски, возможно, это было связано с полным искренних ожиданий настроением в отношении Николая I. Первое французское письмо к Бенкендорфу Пушкин напишет 10 ноября 1829 г. – это письмо, в котором он оправдывается за самовольно предпринятую поездку на Кавказ, вызвавшую неудовольствие царя. Оправдываться в нарушении слова перед высшей властью трудно и неприятно – на французском языке сделать это было легче. На письмо Бенкендорфа с сообщением о том, что император «Бориса Годунова» «изволил читать с особым удовольствием», Пушкин ответил по-русски.

Вернемся к письмам Жуковского. Писать к умирающему близкому человеку, как в случае с прощальными обращениями Жуковского к Воейковой, – эмоционально тяжело. Даже для столь глубоко верующего человека, как Жуковский. Это очень непростая задача, требующая нужных слов, нужного тона. Предпочтение могло быть отдано французскому как более нейтральному, позволяющему в определенном смысле быть более сдержанным. За языком, «коего механические формы уже готовы и всем известны»[1], была возможность «укрыться» – сказать всё, что положено, но не имея моральных сил открыть свою душу. Некоторая «отстраненность» во французских письмах проистекает из необходимости употребления местоимения «вы» в обращении к адресату (даже если в русскоязычной традиции корреспондент был с адресатом на «ты»). Следует, однако, заметить, что непосредственное чувство пробивается само собой, и в третьем (последнем) письме, когда у Жуковского появилась надежда, что Саше стало лучше, он неоднократно сбивается на местоимение единственного числа «tu» (ты). Французский язык – на фоне обычно применявшегося Жуковским русского языка – подчеркивает в этих письмах трагизм ситуации.

[1] *Пушкин А.С.* Полное собрание сочинений. Т. 11. С. 34.

Денка Крыстева
Шуменский университет (Болгария)

«ВОЙНА МЫШЕЙ И ЛЯГУШЕК» В.А. ЖУКОВСКОГО КАК ФРАГМЕНТ «ПОЛИТИЧЕСКОЙ ПЕДАГОГИКИ» В ЗЕРКАЛЕ «СЛАБЫХ ИНТЕРТЕКСТУАЛЬНЫХ СВЯЗЕЙ»

В комментариях к пародийной сказке «Война мышей и лягушек», сопровождающих ее издания, особо подчеркивается незавершенность текста и его публикации с подзаголовком «отрывок». Как на причину незавершенности указаны советы друзей Жуковскому избежать противоречия с его образом творца патриотических произведений эпохи Отечественной войны 1812 г. по причине возможных нежелательных политических аллюзий в тексте сказки[1].

В исследовательском каноне прочно утвердилось представление о сказке и особенно о фрагменте, связанном со сценой погребения Кота-притворщика и его расправы с хоронящими его мышами, как о пародии на литературную войну между поэтами-арзамасцами и Фаддеем Булгариным – тайным осведомителем Третьего отделения. Весомый аргумент в пользу этого утверждения – бытование имен мышей на правах кличек пострадавших от Кота-притворщика – Фаддея Булгарина в литературном дружеском кругу Жуковского: Онуфрий – Жуковский, Клим Бешеный хвост – Пушкин, престолонаследник мышиного царства и воспитанник Онуфрия Петр Долгохвост – Иван Киреевский, Прасковья-пискунья – А.П. Елагина, мать И.В. Киреевского (ПССиП. Т. 4. С. 452–455). Расправа Кота с мышами в финале отрывка трактуется как пророчество о кульминации этой литературной войны в буре, разразившейся по поводу закрытия журнала И.В. Киреевского «Европеец» в 1832 г.

Оформление перевода сказки в форме отрывка логично рассматривать с точки зрения эстетики и поэтики романтизма. Возможности формы, связанной с концепцией познаваемости только фрагментов

---

[1] См.: *Фризман Л.Г.* Примечания // Европеец, журнал И.В. Киреевского. 1832 / изд. подгот. Л.Г. Фризман. М., 1989. (Литературные памятники). С. 499–501; *Березкина С.В.* «Война мышей и лягушек» // Жуковский В.А. Полн. собр. соч. и писем: в 20 т. Т. 4: Стихотворные повести и сказки. М., 2009. С. 451–457.

бесконечного мира, определяют поэтику недосказанности: открытость текста, ассоциативность слова, особый тип коммуникации с читателем, направленной на расшифровывание невысказанных смыслов, на игру с ними. На необходимость «расшифровывать» поэтический текст сам Жуковский указывает в своих «Выписках из немецкой эстетики и критики» (ПССиП. Т. 12. С. 337), а незавершенность, фрагментарность и пародийность «Войны мышей и лягушек» ориентируют и на эту необходимость, и на восприятие текста как игры на всех его уровнях.

Если допустить, что в сказке Жуковского присутствуют политические аллюзии, которых опасались друзья Жуковского, ключ к их поискам дают наблюдения А.С. Янушкевича над чтением Жуковским «Фрошмейзелера» <Лягушкомышатника> Г. Ролленгагена – К.Лаппе, основного источника переводной обработки античной поэмы «Батрахомиомахия». Обобщая наблюдения над читательскими пометами Жуковского, А.С. Янушкевич утверждает: «<...> при чтении <...> в 1820-е годы <...> “Фрошмейзелер” он рассматривает как “учебник политической педагогики”»[1].

В сказке-отрывке «Война мышей и лягушек» можно усмотреть до сих пор не прокомментированное игровое пародирование Жуковским современных политических событий, при том что поэт был общепризнанным творцом идеологии монархии при Александре I и Николае I, и не только «певцом во стане русских воинов» эпохи Отечественной войны 1812 г., но и создателем стихотворения «На мир с Персиею» (15 марта 1828 г. по окончании Русско-персидской войны 1826–1828 гг.), и переводчиком фрагментов «Илиады», баллады «Торжество победителей» Шиллера, созданных до конца 1828 г. во время Русско-турецкой войны. В последние августовские дни 1831 г. поэт еще раз возвращается к разработке образа «победителя» в повести «Сражение с змеем». В этом переводном тексте важно отметить оригинальный мотив рыцарского великодушия победителя, одержавшего наиболее важную победу: над змеем самолюбия и тщеславия, к побежденному. Как нам уже приходилось утверждать, эта повесть была метафорой поддержки идеологии и политики великодушия России к Турции, побежденной на Кавказском

[1] *Янушкевич А.С.* «Фрошмейзелер» в чтении В.А. Жуковского (1840-е годы) // Библиотека В.А. Жуковского в Томске. Ч. 2. Томск, 1984. С. 531–532.

и Балканском фронтах; победа ознаменовалась Адрианопольским миром 1829 г.[1] Сразу после перевода «Сражения с змеем» (с 18 по 22 августа 1831 г.) Жуковский начинает работу над сказкой-отрывком «Война мышей и лягушек» (с 24 августа по 29 сентября 1831 г.). Последовательность работы над обоими текстами и их заглавия предполагают интертекстуальную связь между ними, и в частности пародию на тему «войны и мира».

Предположение о пародии выглядит вполне вероятным, если учесть источник сказки-отрывка Жуковского: современную немецкую обработку античной поэмы «Батрахомиомахия» (букв.: Война мышей и лягушек») – пародии на батальный эпос «Илиады». Такой реминисценцией античной практики пародирования представляется публикация переводного отрывка «Войны мышей и лягушек» во втором номере журнала «Европеец», вышедшем в свет в январе 1832 г., вскоре после публикации перевода «Торжества победителей» и отрывков «Илиады» в «Северных цветах» на 1829 г. Поводом для пародии могло стать скептическое мнение поэта об имперской политике, направленной на захват чужих земель, а также и о серьезности причин для такой войны. Письма и дневники Жуковского свидетельствуют об устойчивости его скептицизма.

По поводу разгрома Польского восстания 1830 г. в дневниковой записи от 21 февраля 1831 г. Жуковский рассуждает о его возможных последствиях и настаивает на великодушии России к Польше, подобном отказу от завоевания Стамбула в Адрианопольском перемирии с Турцией в 1829 г.:

> Получено известие о победе, стоившей дорого. Клич: взята, Варшава трепещет, войска поляков расстроены, скоро Польша будет раздавлена славою России. <...> мы распространим границы свои, это правда, но приобретем таких подданных, которые останутся вечными врагами нашими. Надлежит властвовать притеснительно, дабы утвердить за собою области, не нужные для России <...> самое уничтожение народа, сколь бы ни оправдано оно было успехом войны, есть нечто печальное и варварское <...> дóлжно действовать теперь, в минуту победы <...> во

[1] Более подробно см.: *Крыстева Д.* Неканонический Жуковский: «Сражение с змеем» // Жуковский: Исследования и материалы. Вып. 2. Томск, 2013. С. 171–190.

всем блеске могущества, как в Адрианополе, за два перехода от Цареграда (ПССиП. Т. 13. С. 315–316).

Устойчивость представлений Жуковского о ненужности завоевания чужих земель доказывает и более позднее наставительное письмо к великому князю Константину Николаевичу от 21 октября / 2 ноября 1845 г. По поводу сна великого князя об Олеговом щите Жуковский пишет ему:

> Ваш сон о щите Олеговом имеет свое поэтическое достоинство; в практическом отношении он просто сон, и желаю, чтоб он навсегда остался сном несбывшимся <...> в Царьграде православные русские цари исчезли бы для России за стенами султанского сераля, вновь обращенного во дворец Византийских властителей. Нет, избави Бог нас от превращения Русского царства в империю Византийскую. Не брать и никому не давать Константинополя, этого для нас довольно. <...> Горе, если мы захотим распространяться![1]

Цитированное мнение романтика Жуковского об идеальном политическом мире (о национальной независимости, но с уважением к свободе другого народа, отрицание политики завоевания, имеющей своим следствием создание ненавидящих завоевателя врагов) может быть аргументом в пользу предположения об особом взгляде на современные события певца победителей и мира, человека, который принимает только войну во имя защиты и сомневается в необходимости завоевательной войны, в которую властители по своей прихоти бросают на бесполезное истребление многотысячные армии.

Предположение о сказке «Война мышей и лягушек» как иронической / комической вариации на тему высокого содержания современной истории открывает перспективы для поиска политических аллюзий – тех самых, которых опасались несомненно увидевшие их в тексте сказки друзья поэта. В случае их выявления эти аллюзии могут дополнить уже упомянутое общепринятое представление о сказке как о пародии на литературную войну между дружеским литературным кругом Жуковского и Фаддеем Булгариным. В качестве

---

[1] *Письма* В.А. Жуковского к Его Императорскому Высочеству Государю Великому Князю Константину Николаевичу (Из «Русского Архива» 1867). М., 1867. С. 48–51.

следов актуального политического пласта в пародийной сказке для анализа можно привлечь эпизодические образы или детали в тексте перевода, которые периферийны по отношению к основному сюжету и на первый взгляд кажутся случайными. С точки зрения поэтики такие детали предполагают намек на определенное содержание, важное для автора и потенциальных читателей, – содержание, связанное с современными контекстами, но прямо в тексте не высказанное. С точки зрения литературной коммуникации периферийные детали провоцируют читателя на воспоминание о контекстах, на реконструкцию по ходу чтения связанных с ними фрагментов. Чтение-конструирование отрывков подсказанного содержания, параллельного сюжету произведения, образует скрытый игровой потенциал текста. Такая методика анализа предложена в цикле статьей разных авторов под общим названием «В сторону (от) текста. Еще раз о силе “слабых связей”», собранном К. Богдановым в журнале «Новое литературное обозрение» (2018. № 5) и основанных на утверждении американского социолога М. Грановеттера о силе «слабых связей», с применением этой теории к филологическому исследованию.

Н. Поселягин и Т. Вайзер уподобляют исследователя детективу и определяют его подход, обращаясь к понятию «уликовая парадигма», суть которой сводится к возможности

> …увидеть в незначительной, малоприметной, второстепенной на первый взгляд детали ключ к пониманию целого, реконструировать по ней целые пласты смыслов, ускользавшие до сих пор от внимания. <...> Вместо поиска в тексте меток, которые окажутся материальными приметами больших культурных процессов, воплощающими в себе знаки этих процессов, можно, например, развертывать слабые, не бросающиеся в глаза интертекстуальные связи, сополагающие исследуемый текст (или группу текстов) с, казалось бы, далекими от него тенденциями эпохи его создания. <...> Возникает <...> дихотомия традиционных интерпретаций, учитывающих близкие контексты, и интерпретаций неочевидных, отсылающих к тем явлениям культуры, которые внешне с рассматриваемыми текстами никак не связаны[1].

[1] *Поселягин Н., Вайзер Т.* От редакторов (к блокам «В сторону (от) текста: Еще раз о силе «слабых связей» и «Детектив, пост/квазидетектив, конспирологическая драма») // Новое литературное обозрение. 2018. № 5. URL:

Упоминания о бегстве Дария, о «турецких усах» царя мышей Иринария и его подданных «мышей с турецкими усами», об «усах как у турка» Кота Мурлыки в известных нам комментариях к пародийной сказке Жуковского «Война мышей и лягушек» до сих пор никак не осмыслены. Однако предварительный просмотр текста позволяет предположить, что эти детали создают аллюзии на современные переводу сказки политические и идеологические контексты и связаны с предназначением «Лягушкомышатника» быть поучительной «книгой о государях» в традициях аллегорического иносказания басни и животного эпоса. Об этом свидетельствует зачин перевода:

Слушайте, я расскажу вам, друзья, про мышей и лягушек.
Сказка ложь, а песня быль, говорят нам; но в этой
Сказке моей найдется и правда (ПССиП. Т. 4. С. 79–80).

Бегство Дария

Во вводном повествовании «Войны мышей и лягушек» о «властителе трясины Квакуне двадесятом», который «вышел из мокрой столицы своей» развлекаться кулачными боями между лягушками, появляется мышь, пьющая воду в болоте близ пригорка:

Какое раздолье студеной
Выпить воды, утомившись от зноя! Теперь понимаю
То, что чувствовал Дарий, когда он, в бегстве из мутной
Лужи напившись, сказал: я не знаю вкуснее напитка!
(Там же. С. 80).

В этом рассказе о военном конфликте лягушкек и мышей упоминание о бегстве Дария – второстепенная деталь. Но если читатель на ней остановится, то это – отсылка в сторону от текста, к персидскому сюжету в творчестве Жуковского и в актуальной политике монархии, связанной с совсем недавно выигранной Россией русско-персидской войной. Согласно историческим сведениям в июле 1826 г. Иран объявил России войну за ограничение русского влияния на Кавказе и в Прикаспии. Война закончилась 22 февраля

https://www.nlobooks.ru/ magazines/novoe_literaturnoe_ obozrenie/ 153/ article/20130/

1828 г., после того как иранский государь Фетх-Али-шах и его сын – престолонаследник Аббас-Мирза – запросили перемирия.

15 марта 1828 г. Жуковский создал стихотворение «На мир с Персиею», после того как 14 марта из Ирана в русскую столицу А.С. Грибоедовым, российским посланником в Тегеране, был доставлен Туркманчайский мирный договор, им же составленный. Комментатор текста И.А. Поплавская сообщает сведения о том, что, будучи в дружеских отношениях с Грибоедовым, Жуковский встречался с ним в дни его пребывания в Санкт-Петербурге. Исследователь справедливо считает, что начальный стих «Мы вспомнили прекрасно старину!» относится к предыдущей войне России с Ираном в 1803–1804 г., закончившуюся Гюлистанским миром[1].

Мы вспомнили прекрасно старину!
Через Кавказ мы пушки перемчали;
В один удар мы кончили войну,
И Арарат, и мир, и славу взяли!

И Русской – в том краю, где был
Утешен мир дугой завета –
Свои знамена утвердил
Над древней колыбелью света! (ПССиП. Т. 2. С. 253).

Слово «старина» в тексте может иметь и значение «древность», а Жуковского можно считать создателем мифологии «персидского сюжета» в имперской политике русской монархии. Образы Персии, Арарата, сияющей радуги покоя после всемирного потопа отсылают к библейскому мифу и античной истории.

Присоединение Армении к русскому пространству и установление контроля над Востоком в результате мирного договора осмысляются поэтом в русле романтической идеологии власти посредством выстраивания ряда важных маркеров начала человеческой цивилизации: всемирного потопа и горы Арарат, древней колыбели мира. Т. Гузаиров анализирует роль библейской образности «радуги после потопа» в историософской рефлексии Жуковского о политических катаклизмах времени войны, декабристского мятежа и их

[1] *ПССиП*. Т. 2. С. 636.

преодоления[1]. Эта мифологема обнаруживает свою устойчивость и в осмыслении синхронных событий войны с Ираном.

Стих с упоминанием бегства Дария отсылает к античной истории и исторической памяти о двух бегствах Дария: после похода на воинственных скифов на Север в причерноморские степи с установлением мостов через Босфор и Дунай и после битвы с Александром Македонским, предшествовавшей концу власти Дария. Ассоциация с первым бегством ориентирует на пространственные представления, связанные с южными территориями России, на которые вел свое войско персидский царь, чтобы прекратить влияние скифов на его землях. Историческая аналогия представляется очевидной благодаря рассказу Геродота, так начинающего свой рассказ о скифах:

> По взятии Вавилона Дарий предпринял еще и поход на скифов. Дарий возымел желание наказать скифов за то, что некогда они вторглись в Мидию, в сражении разбили мидян и тем самым первые учинили обиду; а всего власти их над Азией было двадцать восемь лет...[2]

Исторический рассказ о воинственных скифах, населявших степное причерноморье Южной России, и о походе персов через Босфор ассоциативно отсылает к современной войне иранского шаха и наследника престола за Кавказ, объявленной России под влиянием Британиии и ее дипломатических заигрываний с Ираном и Турцией.

Ассоциация с бегством Дария от скифов создает параллелизм между античной историей и событиями пятилетней давности. Второстепенная по отношению к основному сюжету деталь в «Войне мышей и лягушек» представляется ориентированной на культурную память читателя и на формирование мифологического ореола вокруг актуальных событий. Особенно в связи с осмыслением военного похода Николая I (скифов) через Дунай к Босфору, предпринятого

---

[1] См.: *Гузаиров Т.* Открытие Александровской колонны в Петербурге: продуманный сценарий и неожиданный эффект // Труды по русской и славянской филологии. Литературоведение. VII. Новая серия / ред. Л. Киселева. Тарту, 2009. С. 112–137.

[2] Цит. по: *Гаспаров М.Л.* Рассказы Геродота о греко-персидских войнах и еще о многом другом. URL: http:// www. sno.pro1.ru/ lib/school/gasparov_ rasskazy_gerodota/6.htm#skif

весной 1828 г. буквально по следам некогда прошедшего этим же маршрутом Дария.

Упоминание о жажде спасающегося бегством Дария отсылает и к рассказу о разгроме персидского царя в битве с Александром Македонским. Этот рассказ вписывается в «Греческий проект» Екатерины, в котором лейтмотивно литературно-идеологическое сравнение русского монарха с Александром Македонским в решении восточного вопроса[1]. Отзвуки проекта обретают новую актуальность в русском обществе второй половины 1820-х гг. в связи с балканской войной и с возрождением константинопольской мечты Екатерины[2]. Активность бытования топики из истории Геродота и Древней Греции, в том числе и морской, в русской поэтической географии эпохи романтизма – к примеру, *Таврия, Геллеспонт*, *Боспор, Эвксин* – является частью общей тенденции символической доместикации греческой Античности – антикизации, по определению О. Проскурина[3]. Добавим и предпочтение античного топонима Адрианополь (вместо Эдирне) в норме XIX в., очевидное в поэзии о Русско-турецкой войне 1829 г.: это и свидетельство символического усвоения исторический греческой древности, и прием мифологизации настоящего.

Не отклоняясь от темы, только отметим, что параллельный интерес Жуковского к классической персидской поэзии, к образу «Лалла Рук», вошедшему в дворцовый обиход после перевода русским поэтом поэмы Томаса Мура, подтверждает утверждение персидского мифа в идеологии монархии времени Николая I.

Персидский сюжет в политике монархии вскоре заменился новым, «Турецким сюжетом». После заключения Туркманчайского мирного договора сразу последовало закрытие Босфора со стороны Турции (вновь при участии британской дипломатии), предложившей Ирану союзничество. Персидская война была закончена в феврале 1828 г., а в марте 1828 г. после провокационного закрытия Босфора

---

[1] См.: *Зорин А.Л.* Кормя двуглавого орла… Литература и государственная идеология в России в последней трети XVIII – первой трети XIX века. М. : НЛО, 2001. С. 31 и след., 61 и след.

[2] См.: *Лейбов Р., Осповат А.* Сюжет и жанр стихотворения Пушкина «Олегов щит» // Пушкинские чтения в Тарту 4: Пушкинская эпоха: Проблемы рефлексии и комментария: материалы междунар. конф. Тарту, 2007. С. 71–88.

[3] См.: *Проскурин О.А.* Поэзия Пушкина, или Подвижный палимпсест. М. : Новое литературное обозрение, 1999. С. 85 и след.

началась война России с Турцией – на Кавказском фронте и на Балканах. В связи с этими событиями Жуковский публикует перевод отрывков из «Илиады», «Торжество победителей» в «Северных цветах» на 1829 г., что дает основание И. Виницкому соотнести битвы за Варну с Троянской войной[1]. Война привела к Адрианопольскому миру с Портой 2/14 сентября 1829 г. Перемирие было запрошено турецким султаном Махмудом III.

В опыте выявления политических аллюзий, порождаемых переводом «Войны мышей и лягушек», обращают на себя внимание последовательность заключения мира в восточных войнах России по инициативе начавших эти войны Ирана и Турции, а также имя миролюбивого царя мышей: Иринарий. В «Лягушкомышатнике», по которому Жуковский осуществлял перевод, имя полевой крысы Warnfried означает «защитник мира», а имя царя мышей Bröseldieb – «вор крошек». Переводческая трансформация Жуковского очень симптоматична. Семантика имени царя мышей – Иринарий – восходит к антропониму Иринарх (др.-греч. Εἰρήναρχος – «правитель мира»: от εἰρήνη – мир, ἄρχω – правлю) и связано по смыслу с именем Ирина (др.-греч. Εἰρήνη – имя богини мирной жизни, в древнегреческой мифологии – Эйрены; слово εἰρήνη также имеет значение мир, покой).

Значение антропонима Долгохвост Иринарий Третий – «мирный», «правитель мира и покоя» – вводит тему мирного исхода из войны. Аллюзии отсылают к историческому прецеденту просьбы о мире со скифами со стороны персидского царя Дария III, начавшего с ними войну в античной древности: в 1828 г. мира с Россией запросил персидский шах, а через год (в августе 1829 г.) – и османский султан Махмуд III. Эта цепочка исторических аллюзий – просьба о мире от зачинщика войны – вполне могла быть подтекстом оригинальной пародийной номинации царя мышей и мира Иринария, вышедшего из лап расправившегося с ним Старого кота «с рубцом на носу»; таким образом, весь этот эпизод приобретает двойственный смысл. Наряду со значением «шрам», «израненный нос» в слове «рубец» очевидна и отсылка к фразеологизму «зарубить себе на носу» в значении «запомнить что-то

[1] См.: *Виницкий И.* Дом толкователя: Поэтическая семантика и историческое воображение В.А. Жуковского. М. : НЛО, 2006. С. 165–185 (Глава «Дорога бурь»).

крепко, навсегда, учитывать на будущее». Именно это значение является ироническим намеком на царя, ввязавшегося в военную авантюру, которая обречена на «ответный удар» и на «потери»; оно имеет отношение и к предназначению текста быть «книгой о государях» в жанре «политической педагогики».

Турецкие усы и «усы как у турка»

В связи с сюжетами восточных войн в русской истории обратимся к эпизоду о Коте и мышах и к их турецким усам – очередной периферийной детали в отрывке сказки: в сказке Жуковского мыши «с усами турецкими», а у кота «усы как у турка». О важности детали свидетельствует ее присутствие в беловом тексте, в черновиках и вариантах, оставшихся в рукописях. Она отсылает к контекстам войны с Турцией на Кавказском и Балканском фронтах 1828–1829 гг. и явно связана с внешним обликом мусульман. Но кроме того, деталь эта представляется весьма ассоциативной и внешнему виду всех чинов военного сословия в николаевскую эпоху в 1830-е гг.[1] Усы считались отличительным знаком сословия и главным символом воинственной мужской красоты. Мода на усы в России в это время, весьма вероятно, отражала романтическое влечение к свободолюбивому и воинственному Востоку, пришедшее на смену увлечения «лондонскими» бакенбардами. Ее представительными следами являются портреты императора Николая I в 1830-е гг., где он изображен с турецкими усами, а также упоминание «усов», наряду с бакенбардами, гуляющих по Невскому проспекту в знаменитой петербургской повести Гоголя.

Создание пародии года через два после Адрианопольского мира с Турцией и его осмысление как нравственной победы России, как урока царям представляется отсылкой к риторике Екатерины II о победах России над Турцией: императрица употребила в своем высказывании яркую метафору «старого кота и мышей». В письмах Екатерины II за границу к графу И.Г. Чернышеву, дипломату в Англии, после объявления Турцией войны России в 1768 г. этот образ стал выражением надежды на успех в русско-турецких кампаниях XVIII в.:

---

[1] См.: *Малышев С.А*. Военный Петербург эпохи Николая I. М. : Центрполиграф, 2012. URL: https://history.wikireading.ru/221673.

> Туркам с французами заблагорассудилось разбудить кота, который спал; я сей кот, который им обещает дать себя знать, дабы память не скоро исчезла. Я нахожу, что мы освободились от большой тяжести, давящей воображение, когда развязались с мирным договором; надобно было тысячи задабриваний, сделок и пустых глупостей, чтобы не давать туркам кричать. Теперь я развязана, могу делать все, что мне позволяют средства, а у России, вы знаете, средства не маленькие, и Екатерина II иногда строит всякого рода испанские замки; и вот ничто ее не стесняет, и вот разбудили спавшего кота, и вот он бросится за мышами, и вот вы кой-что увидите, и вот об нас будут говорить, и вот мы зададим звон, какого не ожидали, и вот турки будут побиты[1].

Слова Екатерины, выигравшей войну, объявленную Турцией в 1768 г. под влиянием Франции, вполне могли вспомниться в дворцовых кругах в аналогичной ситуации конца 1820-х гг. Актуализация именно этого сравнения в условиях новой войны с Турцией очень вероятна, что и дает возможность предположить, что под мышами с «усами турецкими» в переводе Жуковского разумеются именно турки, а кот Мурлыка с «усами как у турка» – это некая аллюзия на образ «разбуженного старого кота» – русского императора.

В предпринятом аллюзивном прочтении войн с Востоком по следам периферийных деталей в сказке важна семантическая связь между образами мышей с «усами турецкими» и Кота с «усами как у турка». Пародирование царской титулатуры в черновых и первопечатных вариантах перевода Жуковского: «Кот астраханский, житель казанский, породы сибирской» отсылает к представлениям о русском царе – Коте.

Сошлемся на утверждение исследователей, что в обработке фрагмента о расправе Кота Мурлыки с мышами Жуковский следовал композиции и образам популярного русского лубка «Мыши кота погребают»[2], а также на утверждение М. Алексеевой, что начиная с XVIII в. гравюра связывалась с представлением о Коте – Петре I – и

---

[1] *Соловьев С.* История России с древнейших времен. URL: http://solovyev.lit-info.ru/solovyev/istoriya-rossii/28-glava-pervaya.htm (дата доступа: 12.08.2019).

[2] *Скачкова С.В.* Из истории русской литературной сказки (Жуковский и Пушкин) // Русская литература. 1984. № 4; см. также: ПССиП. Т. 4. С. 45–457 (Комментарий С.В. Березкиной).

о мышах-раскольниках[1]. Жуковский мог знать и изображение Царя Кота, связываемое с образами Ивана Грозного или Алексея Михайловича. Во всяком случае, осведомленность Жуковского относительно устойчивости сравнения русского царя с Котом вполне могла вызвать к жизни сравнение армии врага с Востока, обеспокоившего Россию военным вызовом, с мышами.

Басня Эзопа «Кот и мыши», ставшая популярной в России после перевода И.А. Крылова (1804), с заключительным поучением о коварстве сильного; лубочная гравюра традиционной культуры с мечтой слабых победить сильного, переработанная как рассказ о Коте-притворщике и его расправе с мышами, торжествующими над якобы мертвым врагом, в сказке Жуковского наполняются политическим содержанием. Притворство хитрого кота в тексте Жуковского вписывается в синхронный метасюжет «ложной чувствительности», мнимости и игры, типичный для сентиментально-романтической эпохи. В сюжетах наполеоновских войн и восточного вопроса нетрудно установить сюжет *игры в кошки-мышки* с обманным мотивом взаимного доброхотства в дипломатии «союзников-соперников»: России и великих сил Европы. Великие силы, как правило, переходят на сторону воюющей Турции во всех битвах за проливы после того, как Турция объявляет войну России с участием Британии или Франции. Наряду с тем, судя по письму Екатерины II, притворная игра русского Кота в нейтральность и добропорядочность (игра в дремоту) оказывается хитростью выжидания вызова, развязывающего руки для расправы с «мышами» в затянутом тугим узлом восточном вопросе.

Изображение хитрости Старого кота и его расправы с мышами в тексте Жуковского вписывается в общеевропейскую традицию сатирической зоологии, связанной с развитием жанра рисованной пародии – политической карикатуры в Англии и Франции эпохи Екатерины II, когда завязался восточный вопрос, эпохи наполеоновских войн (рис. 1), и эпохи русско-турецкой войны 1828–1829 гг. (рис. 2–5). В духе этой традиции Жуковский создает фраг-

[1] См.: *Алексеева М.А.* Гравюра на дереве «Мыши кота на погост волокут» – памятник русского народного творчества конца XVII – начала XVIII века // XVIII век. Сб. 14: Русская литература XVIII – начала XIX века в общественно-культурном контексте. Л., 1983. С. 45–79.

мент-карикатуру о битве Русского Кота с легковерными мышами персидской и турецкой армии и европейской дипломатии.

Интерпретация образа Мурлыки включается в знакомый русскому культурному сознанию образный ряд представлений о русском Царе как о Коте: *Иван Грозный в виде кота или тигра; Царь Алексей Михайлович в виде кота; Петр Первый – Кот* и торжество *мышей-раскольников* после его смерти; *Екатерина Великая – старый кот*, разбуженный Турцией (*турецкими мышами*) и «задавший звону» (рис. 6–7).

В интерпретации Жуковского образный ряд войны Русского Кота с мышами включается в сюжет мнимости и притворства как метасюжет представлений о власти и государе сентиментально-романтической эпохи. Его игра в благорасположенность к мышам оценивается как лицемерие сильного и кошачья игра с жертвой перед решающим ударом.

Развернутая же в сказке расправа Кота с поэтом Климом Бешеный Хвост и крысой Онуфрием, воспитателем престолонаследника, отсылает к уже рассмотренному в исследованиях сказки сюжету литературной войны арзамасцев и «Европейца» с «грызунами книг» – торговым направлением. Во время создания сказки царскосельской осенью 1831 г. и общения в литературном салоне Жуковского и Пушкина, на наш взгляд, Котом с «усами как у турка» является сам русский царь, узнаваемый и по внешности, если вспомнить портреты Николая I – богатыря с завитыми усами, и по царской титулатуре в черновом варианте сказки: «Кот астраханский, житель казанский, породы сибирской // Рост богатырский, сизая шкурка, усы, как у турка» (ПССиП. Т. 4. С. 457). Расправа Царя Кота с Онуфрием – воспитателем престолонаследника и поэтом Климом Бешеный хвост – намек на головомойку, которой крыса Онуфрий – Жуковский удостоился от царя после заступничества за декабристов-мышей в 1830-м г., намек на судьбу поэта Клима Бешеный хвост – Пушкина, оказавшегося в пасти у зверя – Кота-Мурлыки Александра I – мнимого покойника, согласно слухам и молве. Но это уже тема другого исследования.

Заключение

Подведем итоги. В отрывке «Война мышей и лягушек» речь может идти о следах политического смыслового пласта в переводной обработке. Содержание этого пласта вполне вписывается в традицию жанра «политической педагогики», в трактовке войны и мира, делающей назидательные выводы о шрамах и потерях, неизбежных после ссоры и захватнической войны, и о коварстве политики.

Рассмотренные периферийные детали сказки-отрывка «Война мышей и лягушек» являются словами-сигналами, ведущими к содержанию «в стороне от текста», как элементы поэтики недосказанности. «Слабые интертекстуальные связи» обрисовывают панораму исторических аналогий с сюжетами войны скифов и персов, Александра Македонского и персов, России с Ираном и с Турцией, а также демонстрируют ориентацию на устойчивый русский литературно-политический сюжет «Кот и мыши».

Благодаря интертекстуальным связям, порождаемым периферийными деталями, в переводной обработке отрывка «Война мышей и лягушек» Жуковского в стороне от его текста выстраивается яркая и красочная панорама-пародия на современныые военные кампании России, насыщенная образами, сопоставимыми с политической карикатурой, на следующие сюжеты: Бегство наследников перса Дария от новых скифов; Притворство Русского кота Мурлыки, игра в доброхотство и в безопасного противника с мышами Востока; Расправа хитрого Русского Кота с турецкими мышами; Выход Царя мышей Иринария из войны с «рубцом на носу» от когтей Кота.

Жуковский вторит опыту античного автора пародии на «Илиаду», намекая периферийными деталями на персидский и троянский сюжеты применительно к современности русско-иранской и русско-турецкой войн. В контексте восприятия обществом исхода войны с Турцией как унизительной потери России, оставшейся ни с чем, приобретает особую значимость политическая игра Русского Кота с мышами – игра псевдомирного выжидания вызовов, брошенных России со стороны государей Востока – вызовов, развязывающих руки в политике имперских завоеваний.

О.Б. Лебедева
Томский государственный университет

«ЭДИПОВ КОМПЛЕКС»: СТРАТЕГИИ ПЕРЕВОДЧЕСКОГО ОТБОРА В.А. ЖУКОВСКОГО-ДРАМАТУРГА*

Слова «Эдипов комплекс» в названии предлагаемой статьи следует понимать двояко: с одной стороны, это метафора, обозначающая один из самых долговременных, но так и не реализованных драматургических замыслов Жуковского – перевод трагедии Софокла «Царь Эдип»; с другой стороны, психоаналитический термин имеет и собственный смысл применительно к стратегиям переводческого отбора поэта в том, что касается типологии сюжетосложения тех драматургических текстов, к которым он обращался на протяжении своей творческой жизни, а также к известным биографическим реалиям Жуковского.

Начнем с метафоры. В библиотеке Жуковского сохранилось 9 изданий трагедий Софокла в немецких и французских переводах, вышедших в свет с 1808 по 1851 г.[1] – и среди них два издания трагедии «Царь Эдип», последнее из которых относится к последнему году жизни поэта[2]: о том, что Жуковский держал эту книгу в руках, свидетельствуют 56 разрезанных в ней страниц[3] и письмо Жуковского к переводчику:

> Спешу выразить Вам мою благодарность за Ваше любезное письмо и приложенный к нему подарок. Ваш Эдип читается замечательно легко – в то же время чувствуется, что язык оригинала не принесен в жертву языку переводчика; а язык переводчика, сохранив свой

* Статья подготовлена при финансовой поддержке гранта Российского фонда фундаментальных исследований (РФФИ), проект №18-012-00113 «В.А. Жуковский в институциональной истории русской литературы».

[1] См.: *Библиотека* В.А. Жуковского: Описание / сост. В.В. Лобанов. Томск: Изд-во Том. ун-та, 1981. № 2146–2151. Далее отсылки к этому изданию в тексте, с указанием номера, под которым описано издание.

[2] *Des Sophokles* König Oedipus. Nach neuen Grundsätzen der Prosodie bearbeitet und herausgegeben von Dr. E. Eyth. Stuttgart, 1851: Описание. № 2151.

[3] Там же. С. 294.

собственный характер и не изменив своей природе, вобрал в себя нечто от выражений того языка, который он столь верно воспроизвел. Еще раз благодарю Вас за удовольствие, доставленное мне чтением Вашего сочинения[1].

Обозначенный годами самого раннего и самого позднего изданий Софокла период – это время беспрецедентного по своей устойчивости и постоянству интереса Жуковского к трагедии Софокла «Царь Эдип» и ее столь реминисцентному в современной ему драматургии сюжету. Первое свидетельство этого интереса относится к 1805 г., когда поэт, получив от Дмитрия Николаевича Блудова, двоюродного брата драматурга Владислава Александровича Озерова, рукопись трагедии последнего «Эдип в Афинах», выправил рукопись и передал ее управляющему московским театром Михаилу Петровичу Волконскому[2]. В 1806–1809 гг. Жуковский включил сцену из трагедии Озерова «Эдип в Афинах» в пятую часть своего «Собрания русских стихотворений». Первый опыт самостоятельной обработки сюжета трагедии Софокла «Царь Эдип» относится к 1812–1814 гг., когда был выполнен фрагментарный перевод трагедии Лагарпа «Филоктет», являющейся свободным переводом одноименной трагедии Софокла[3]: одновременно с предпринятым переводом «Филоктета» Жуковский сделал выписку суждения Ж.Ф. Лагарпа о трагедии Вольтера «Эдип» и составил план задуманной им трагедии «Эдип», отчасти оригинальный, отчасти опирающийся на трагедию «Эдип» Вольтера, в которой французский драматург предпринял опыт объединения в одном драматическом действии двух самых популярных сюжетов Софокла и текстов двух наиболее высоко ценимых драматургами Нового времени трагедий древнегреческого трагика, «Царь Эдип» и «Филоктет»:

Эдип Вольтеров. Лагарп:

Трагедия «Эдип» составлена из двух различных пьес. Первая основана на судьбе Филоктета и его скучных амурах с Иокастой,

---

[1] *Eichstädt H.* Zwölf Briefe V.A. Žukovskijs // Die Welt der Slaven. Bd. 14. 1969. S. 310–311. Оригинал по-французски.

[2] См.: *ПССиП*. Т. 15. С. 25–26.

[3] См.: *ПССиП*. Т. 7. С. 474–475 (текст), 676–680 (коментарий).

вторая – на развитии участи Эдипа, обвиненного великим жрецом в убийстве Лая. Одна начинается там, где заканчивается другая, то есть в 4 явлении 3 действия. Все дело состоит в том, чтобы убрать эту первую часть, оставив от нее только последнее явление первого действия и добавив хорошую экспозицию предшествующих действию событий (оригинал по-французски)[1].

Вслед за выпиской из «Лицея» Лагарпа на этом же листе записан план трагедии «Эдип», дальше которого Жуковский в тот момент не продвинулся[2]. И после этого трагедия Софокла вплоть до 1843 г. исчезает из рабочих тетрадей поэта, но не из его мыслей, как об этом свидетельствуют другие драматургические опыты поэта (как правило, все незавершенные и не вышедшие за пределы его рабочих терадей) – однако об этом несколько ниже. Наконец, через 30 лет, в 1843 г., Жуковский предпринял перевод пролога трагедии Софокла «Царь Эдип», но не закончил его: таким образом, и этот опыт остался в пределах творческой лаборатории поэта[3]. Как явствует из особенностей перевода, значительно отступающего от оригинала, и из общего плана задуманного произведения, которое объединяет сюжеты трех трагедий Софокла, написанных по мотивам Фиванского мифологического цикла, но формально в трилогию не связанных («Царь Эдип», «Эдип в Колоне» и «Антигона»), Жуковский собирался подробно изложить не только историю Эдипа, но и историю его детей. Таким образом, полностью реализованный текст намного превысил бы обычный драматургический объем, став чем-то вроде эпоса в драматизированной форме, «истории в лицах» – жанром, очень популярном в романтической драматургии

---

[1] *РНБ.* Ф. 286. Оп. 1. № 23. Л. 1. Эта запись представляет собой сжатый пересказ развернутого суждения Лагарпа о трагедии Вольтера «Эдип», изложенного в начале IX тома «Лицея», который целиком посвящен театру Вольтера (*Laharpe J.F.* Lyceé, ou cours de la littérature anciènne et moderne»: 16 t. en 19 v. À Paris: H. Agasse, an. VII (1799–1805). T. IX. P. 5–6). В экземпляре издания «Лицея…», принадлежавшем Жуковскому, соответствующий фрагмент целиком отчеркнут на полях (Описание. № 1474).

[2] См. подробно: *Библиотека* Жуковского в Томске. Ч. 3. Томск, 1988. С. 499–505.

[3] Перевод точно датирован в дневниковой записи Жуковского от 10 июля 1843 г.: «Поутру переводил “Эдипа”» (ПССиП. Т. 14. С. 273). См. также: ПССиП. Т. 7. С. 506–513 (текст), 736–744 (комментарий).

1830-х гг. В случае с трагедией Софокла «Эдипов комплекс» Жуковского сказался в том, что он так и не перевел ее, несмотря на то, что на протяжении всей его творческой жизни этот замысел его не оставлял.

Или это только кажется, что поэт не реализовал сопровождавший его всю жизнь замысел? Если сквозь призму неотступного интереса Жуковского к архетипическому сюжету и эталонному тексту Софокла об инцесте и предопределении взглянуть на переводческие стратегии поэта, критерии отбора драматургических текстов становятся предельно ясны: при ближайшем рассмотренни оказывается очевилно, что провиденциально-инцестуозный сюжет, маркированный именем Эдипа, является для опытов Жуковского-драматурга таким же сквозным, как и мотив инцестуозного брака.

Если теперь обратиться к стратегии переводческого отбора поэта, то здесь уместнее говорить не столько об эдиповом комплексе как таковом как о критерии этого отбора, сколько об эдипальной ситуации в широком значении термина: именно она или лежит в основе сюжетосложения текстов, которые вызывали у Жуковского креативный импульс, реализованный в опыте перевода, или составляет одну из боковых линий действия. В общем смысле, при неисчислимом множестве возможных вариаций и инверсий, это конфликт между ребенком и родителем, или инвертирующий слишком сильную любовь в ненависть, или приводящий к реальному (вариант: метафорическому) убийству по неведению – и все это постепенно сливается с провиденциальными мотивами, усиливающимися в драматургических опытах Жуковского по мере их эволюции от 1810-х к 1840-м гг.

1810-е – начало 1820-х гг., период, предшествующий переводу трагедии Ф. Шиллера «Орлеанская дева», – это самый драматически и драматургически насыщенный этап жизни и творчества поэта. С 1812 по 1823 г. разворачивалась драма его любви к Маше Протасовой, и эти годы изобилуют фрагментарными драматургическими переводами и замыслами. Так, в 1815–1817 гг. Жуковский предпринял фрагментарные переводы первых явлений трагедий Шиллера «Дон Карлос» и «Дмитрий, или Кровавый брак в Москве», сюжетные ситуации которых в самом общем смысле реализуют мотив гибельных отношений отца и сына. В трагедии «Дон Карлос» это

сын, казненный по распоряжению отца; линия политического конфликта дополнена в сюжете трагедии эдипальными ситуациями ненависти сына к отцу, женившемуся на его невесте (в результате чего она стала Карлосу как бы матерью, а его любовь к ней, не исчезнувшая после женитьбы отца, – вдвойне преступно-инцестуозным чувством: это очевидная инверсия эдипальной ситуации мачеха – пасынок, лежащая в основе трагедии Ж. Расина «Федра»), и ревности отца к сыну, влюбленному в мачеху. В трагедии Шиллера «Дмитрий или Кровавый брак в Москве» это шиллеровская интерпретация исторического сюжета в русле эдипальной ситуации ненависти сына к отцу: герой трагедии искренне считает себя сыном Иоанна IV, но ненавидит отца, считает себя обворованным им и жаждет мести.

К 1817 г. относится первое свидетельство интереса Жуковского к жанру «трагедии рока»: конспект стихотворной трагедии Амадеуса Готфрида Адольфа Мюльнера «Die Schuld» («Вина», 1813), в основе сюжета которой лежит мотив инцестуозного брака между братом и сетстрой и мотив братоубийства по неведению; в своем конспекте Жуковский прямо отождествляет героя Мюльнера с Эдипом: «Узнав судьбу свою, как Эдип, Гуго велит всем удалиться» (ПССиП. Т. 7. С 482); это сравнение свидетельствует о том, что Жуковский хорошо чувствовал органичную связь сюжетосложения позднеромантической немецкой трагедии рока с архетипическим сюжетом трагедии Софокла «Царь Эдип». Позже, в 1820 г., поэт оставит свидетельство своего неоднозначного отношения к «трагедии рока»: во время первого заграничного путешествия поэт неоднократно видел постановки «трагедии рока» на сцене берлинских театров[1]: «В театре. <...> “Ahnfrau”[2]. Удивительное совершенство декораций. Игра актеров неудовлетворительна»; «В театре; новая трагедия “*Der Leuchtthurm*” von Ouvald[3]. Много поэзии, есть сцены разительные; но род этих трагедий есть уродство: цель ее для меня еще не очень понятна»; «В театре: “*König*

[1] В библиотеке Жуковского имеются тексты трагедий практически всех драматургов, писавших в жанре «трагедии рока»: и Мюльнера, и Грильпарцера, и Вернера, и Гоувальда (Описание. № 1175, 1345, 1713–1714, 2386–2387).

[2] «Праматерь», трагедия Ф. Грильпарцера.

[3] Трагедия «Маяк» Эрнста фон Гоувальда.

Yngurd"[1] – великолепная бессмыслица»[2] – но это негативное в целом отношение не помешает ему предпринять в начале 1830-х гг. опыт перевода одной из самых знаменитых трагедий этого жанра – «24 февраля» Захарии Вернера (о нем несколько ниже).

В течение трех лет – с апреля 1818 г. по апрель 1821 г. – Жуковский работал над переводом трагедии Шиллера «Орлеанская дева». На первый взгляд в интересующую нас проблематику этот историко-политический, патриотический, патетический и очень аллюзионный Отечественной войне 1812 г. сюжет никак не вписывается, но если присмотреться, в нем тоже обнаруживается инвертированная эдипальная ситуация – это глубокая взаимная ненависть между королевой Изабо и ее сыном, королем французским Карлом VII, составляющая одну из побочных линий действия трагедии Шиллера: как известно, психоанализ не придает решающего значения знаку эмоции, плюсу или минусу: главное – это наличие и абсолютная величина эмоции, которая слишком легко способна менять свой знак в случае эротического осложнения отношений между ребенком и родителем: взаимоотношения Карла VII и его матери, королевы Изабо – это классическая эдипальная инверсия слишком сильного недопустимого чувства в его противоположность. И даже в позднем, 1839 г., эстетическом манифесте русского поэта – в переведенном им драматическом стихотворении Фридриха Гальма (псевдоним австрийского драматурга Элигия Франца Мюнх-Беллинггаузена) «Камоэнс» – на отдаленном плане сюжета угадывается не реализованный в действии потенциал конфликта поколений – взаимная неприязнь поэта-сына Васко и торгаша-отца Иозе Квеведо, не доходящая, впрочем, до катастрофической стадии ненависти на эротической почве.

В апреле 1824 г., по выходе в свет 10–11-го томов «Истории государства Российского» Н.М. Карамзина (март 1824 г.), Жуковский набрасывает план исторической драмы на сюжет из эпохи Смутного времени. Главный герой драматургического замысла Жуковского – заведомо вымышленное лицо; ключевая идея его личности –

---

[1] *Трагедия* А.Г.А. Мюльнера «Король Ингурд».

[2] См. дневниковые записи от 19 октября, 27 октября, 9 ноября, 23 ноября, 28 ноября, 7 декабря 1821 г. и 10 января 1821 г. *ПССиП*. Т. 13. С. 142, 147, 150, 151, 152.

реальное родство с монархом Иоанном Грозным: генетически это шиллеровская концепция личности Самозванца, привлекшая внимание Жуковского в 1817 г. и слегка усиленная в плане русского поэта. Самозванец Шиллера – не сын Иоанна Грозного, но он искренне убежден в этом вплоть до своего свидания с матерью Димитрия, царицей Марией Нагой; герой Жуковского – действительный сын Иоанна и законный наследник престола, однако воспитанный в ссылке, в ненависти к царю и царской власти. Это – источник противоречивости его характера, мотивированного тем, что он является подлинным, но неведомым отцу и не ведающим отца сыном, ср.: «Сын Иоанна, никому и себе самому не известный, воспитан в ссылке. <...> Чувство мести на царя И<оанна> на его род <...>. Он Эдип, но с тою только разницею, что он не невинный, а только невольный злодей». Называя своего героя Эдипом, Жуковский, вероятно, имел в виду не столько конкретное отцеубийство и кровосмешение, сколько преступление против кровных родственников вообще (в интерпретации Жуковского герой его трагедии если не прямо убийца, то главная причина убийства царевича Димитрия – ср. «Убийство на руках его и от него»), а содержание пролога и эпилога замысленной драмы поэт симптоматично озаглавил «Христианская Немезида» (ПССиП. Т. 7. С. 494).

Таким образом, выясняется, что в комплексе сюжетных мотивов трагедии Софокла мотив провиденциального предначертания человеческой судьбы привлекал Жуковского не меньше, чем мотив инцеста и катастрофические эксцессы взаимоотношений между отцами и детьми, братьями и сестрами и вообще кровными родственниками. По этой линии в сферу доминирующего драматургического интереса Жуковского вписываются еще три фрагментарных перевода начальных явлений трилогии Ф. Шиллера «Валленштейн», предпринятых в 1820–1831 гг. В особенной мере это относится к переводу фрагмента первого явления трагедии «Смерть Валленштейна», где эксплицитно выражены мотив провиденциального предначертания и попытка человека истолковать его – и, как это свойственно трагедии, истолкование оказывается ошибочным, первый шаг во избежание судьбы (или во исполнение ее ложно истолкованного пророчества) оказывается первым шагом к ее осуществлению – как в трагедии Софокла это

случилось с решением Лая избавиться от ребенка, которому было предначертано убить его и жениться на его жене. В трагедии Шиллера эта завязка провиденциального сюжета инвертирована: Валленштейн, увлекавшийся астрологией, счел благоприятным расположение созвездий для осуществления своего узурпаторского замысла, но именно это ложное истолкование откровения свыше приводит героя в финале к катастрофическому результату и становится причиной его гибели.

Несмотря на то, что в 1820 г. Жуковский очень критически отозвался о немецкой «трагедии рока», определив ее цель как «уродство», в 1832–1834 гг., как было уже замечено выше, он предпринял фрагментарный перевод, вероятно, самого знаменитого текста этого жанра – трагедии Захарии Вернера «24 февраля». В сюжете трагедии Вернера в превосходной степени сконцентрированы все варианты эдипальной ситуации. Основное действие трагедии – это убийство сына не узнавшим его отцом, а предысторией действия является невольное отцеубийство будущего сыноубийцы и невольное убийство сестры братом, бежавшим из отеческого дома и возвратившимся в него через много лет только для того, чтобы быть убитым своим отцом. Все эти ужасы в трагедии Вернера происходят на протяжении нескольких лет, но всегда в один и тот же день, 24 февраля, что дополнительно акцентирует провиденциальный смысл всего происходящего. В эту сюжетно-тематическую линию развития творческой мысли Жуковского вписывается даже его драматическое стихотворение «Нормандский обычай» (вольный перевод из Людвига Уланда), где нет никакой эдипальной ситуации, но зато многочисленными перевод-ческими новациями предельно акцентированы мотив предначертанности судеб и неуклонное исполнение замысла надличностной силы в участи человека. В этом сюжете замысел Провидения не катастрофический, а в высшей степени благотворный, поскольку разлученные в раннем детстве суженые неожиданно обретают друг друга, а все действие приобретает характер стадиально осуществляемого провиденциального замысла, который раскрывается только в финале действия. И это

абсолютно точно соответствует принципу организации драматического действия в трагедии Софокла «Царь Эдип»[1].

Наконец, еще через 10 лет после всплеска интереса к «трагедии рока», в 1843 г. Жуковский предпринял фрагментарный перевод пролога трагедии Софокла «Царь Эдип», замкнув тем самым в кольцо историю своих опытов освоения жанра трагедии, из которых за пределы его творческой лаборатории и рабочих тетрадей вышли только три законченных текста: «Орлеанская дева» (1824), «Нормандский обычай» (1832) и «Камоэнс», максимально удаленные от мотивов инцеста и архетипического сюжета трагедии «Царь Эдип».

Однако это не значит, что эдипальные и провиденциальные трагедийные ситуации, волновавшие Жуковского на протяжении всей его жизни, так и остались в рабочих тетрадях поэта. Не осуществив полного перевода трагедии «Царь Эдип», Жуковский все же создал то произведение – или, лучше сказать, те произведения, к которым телеологически устремлен этот первый и последний его драматургический замысел в своем высшем эстетическом смысле. Моральный пафос противостояния человека могущественному враждебному року – противостояния, увенчанного не гибелью, но нравственной победой человека над самим собой, нашел свое воплощение в переводе «Одиссеи», в процессе работы над которым Жуковский и попытался осуществить свою самую заветную драматическую идею. Но особенно очевидно сближение проблематики «Эдипа» Жуковского со стихотворной повестью 1846–1847 гг. «Рустем и Зораб», варьирующей один из элементов архетипического эдипова сюжета: мотив убийства кровного родственника (сыноубийство). Характер Рустема выстроен Жуковским по конструктивной схеме трагической утраты: подобно Эдипу, Рустем, убивая по неведению сына, теряя славу и высокое положение, обретает самого себя; подобно Эдипу, наказывающему себя за невольное преступление добровольным изгнанием, Рустем после убийства сына уходит в пустыню, становится скитальцем (этот мотив странничества является оригинальным в переводной стихотворной повести Жуковского), чтобы «себя размыкать», т.е. обрести вновь нравственное достоинство. Вероятно, здесь стоит

[1] См. подробно: *ПССиП*. Т. 7. С. 446–447.

вспомнить и переведенную за несколько месяцев до обращения к трагедии Софокла «корсиканскую повесть «Маттео Фальконе», над которой Жуковский работал 9–31 марта 1843 г., хотя в этом сюжете мотив сыноубийства не осложнен эдипальными коннотациями: он ближе к ситуации повести Н.В. Гоголя «Тарас Бульба» (Тарас – Андрий; отец убивает предателя-сына).

И в заключение стоит обратиться к тем самым известным биографическим фактам, которые, как кажется, мотивируют это на первый взгляд немотивированное пристрастие Жуковского к эдипальным ситуациям, нашедшим свое отражение в литературных текстах. Поливариантность эдипальных ситуаций (инцестуозный брак, кровосмешение, убийство кровных родственников, сын, не знающий отца, незаконный сын, сыноубийца по неведению, отцеубийца по неведению) и длительная актуальность сюжетов, их реализующих (хронологические рамки бытования сюжетов охватывают почти все время активной творческой деятельности Жуковского с 1805–1806 гг., когда они впервые появляются в поле зрения поэта, и по 1847 г., когда Жуковский заканчивает работу над поэмой «Рустем и Зораб»), несомненно, мотивированы личными биографическими драмами поэта – незаконного сына, воспитанного вдали от отца, без отца, и дяди, влюбленного в племянницу (ситуация, опасно близкая к инверсии классической эдипальной ситуации «мать – сын» в ситуацию «отец – дочь»). И если про отношения Жуковского с Афанасием Ивановичем Буниным практически ничего не известно, то любовная драма поэта, документированная его письмами и дневником, известна достаточно для того, чтобы счесть чувство к Маше Протасовой хорошо осознанным поэтом с точки зрения его сомнительности в эдипальном плане. Об этом говорит уже самая первая запись в дневнике поэта, фиксирующая сам момент зарождения этого чувства; характерно, что эта запись датирована тем же 1805 г., когда в руках Жуковского побывала трагедия Озерова «Эдип в Афинах», а Маше Протасовой только что исполнилось 12 лет:

> Июля 9-го <1805 г.>. Что со мною происходит? Грусть, волнение в душе, какое-то неизвестное чувство, какое-то неясное желание! Можно ли быть влюбленным в ребенка? Но в душе моей сделалась перемена в рассуждении ее! Третий день грустен, уныл. Отчего? Оттого, что она

уехала! Ребенок! Но я себе ее представляю в будущем <...>! Вижу ее не такою, какова она теперь, но такою, какова она будет тогда, и с некоторым нетерпением это себе представляю. Это чувство родилось вдруг, от чего – не знаю <...>. Я им наполнен, оно заставляет меня мечтать, воображать будущее с некоторым волнением <...> надежда или желание получить это счастье заставит меня думать о усовершенствовании своего характера <...>[1].

Известно, что в борьбе за право жениться на Маше Протасовой Жуковский уповал на букву закона, поскольку по светскому закону он не считался ее родственником:

Мать <Е.А. Протасова> имела со мною объяснение, которого результат есть тот, что она сказала мне, что ей невозможно согласиться, потому что она видит тут беззаконие. Я отвечал ей, что ничего подобного тут не вижу, что я не родня ей, потому что закон, определяющий родство, не дал мне имени ее брата, следовательно всякое родство уничтожил между нами <...>.

Я ей брат, то есть брат матери; но закон не дал мне этого имени. Закон письменнный противится бракам между родными; но родства в натуре нет. Та же религия представляет этому примеры: Авраам женат был на родной сестре, а он предок Мессии, следовательно его брак по натуре не есть преступление. Натура и Бог не противятся этому браку; противится ему один закон человеческий; но, чтобы закон человеч<еский> ему противился, надобно, чтобы закон его и определил. Закон не назвал меня ее братом, следовательно подхожу под один закон натуры; а он не против меня[2].

Характерно, что Е.А. Протасову Жуковский в своих письмах именует «маменькой» или «тетушкой», но никогда – сестрой, хотя он был именно ее сводным братом. А других своих сводных племянниц, А.П. Елагину и А.П. Зонтаг (урожд. Юшковых: их мать Варвара Афанасьевна Юшкова, урожд. Бунина, была поэту сводной сестрой, как и Е.А. Протасова), он периодически именует «сестрами», спускаясь, таким образом, на одно поколение вниз. И это своего рода заклинательные действия, предпринятые для того, чтобы

[1] *ПССиП*. Т. 13. С. 15–17.

[2] Там же. Т. 15. С. 231, 309. Письма к А.И. Тургеневу от 5 мая 1814 г. и 1 февраля 1815 г.

доказать самому себе правомерность и естественность своего чувства: в качестве «брата» своих племянниц-Юшковых, двоюродных сестер Маши Протасовой, Жуковский в собственных глазах (и для других, что особенно важно) становился кузеном Маши: браки между двоюродными братьями и сестрами не воспрещались православной церковью.

Но все же о том, до какой степени ясно поэт осознавал инцестуозный характер этого чувства, наиболее внятно свидетельствуют сокрытые следы его тайных размышлений, сохранившиеся в самом недоступном для посторонних глаз месте: на страницах книг из его библиотеки. Совершенно невозможно установить, когда именно в библиотеке Жуковского появилось французское издание «Библиотеки» Аполлодора, и тем более невозможно датировать его чтение / перечитывание. Тем не менее содержание некоторых читательских помет поэта свидетельствует о том, что однажды – и скорее всего, это было в 1814–1815 гг., в период, ознаменованный наибольшим напряжением отношений между Жуковским и Е.А. Протасовой, когда он старался доказать ей, что этот брак не противен закону природы и божественному закону, на что она решительно не соглашалась – Жуковский прочитал «Библиотеку» очень целенаправленно. На полях с. 71 в т. 1 повествование о браках Кретея и Тиро, Амитаона и Идомены прокомментировано двукратной записью Жуковского «племянница»; на с. 73 по поводу брака Бианта и Перо поэт замечает: «почти родная сестра»; на с. 77 запись «племянница» вновь сопровождает рассказ о браке Талая и Лисимахи[1]; эти пометы в книге, свидетельствующие о направлении мысли читателя, недвусмысленно указывают на то, что поэт сознательно искал в религии и мифологии прецедентов для подкрепления своей убежденности в правомерности его чувства (ср. в цитированном выше письме отсылку к библейской истории).

Биографический субстрат творчества Жуковского – в особенности его лирики и баллад – обычно определяется термином «автопсихологизм». Думается, что драматургические опыты поэта вполне вписываются в это определение, поскольку в них воплотились не

[1] См.: *Bibliothèque* d'Apollodore l'Athènien. Traduction nouvelle, avec le texte grec revu et corrigé, des notes et l'une table analytique, par E. Clavier. T. 1–2. Paris, chez Delance, an. XIII (1805). Описание. № 558.

столько собственно биографические обстоятельства жизни Жуковского, сколько определенное свойство его психологического склада, об органичности и устойчивости которого свидетельствуют прежде всего сквозные сюжетные мотивы его драматургических опытов, обусловливающие стратегии переводческого отбора, а также своего рода сублимация чувств, т.е. явная склонность к определенным сюжетам как в их предельно эксплицитном («Царь Эдип»), так и в косвенно-ассоциативном воплощении. Знаменитое высказывание Жуковского по поводу его творчества: «…у меня почти всё или чужое, или по поводу чужого – и всё, однако, мое»[1] относится к его драматургическим опытам, может быть, еще в большей мере, чем к переводам, по поводу которых оно и было высказано. Но в отличие от переводов, которые становились достоянием современников Жуковского в публикациях даже в тех случаях, когда их автобиографизм-автопсихологизм был очевиден (любовные баллады «Эльвина и Эдвин», «Алина и Альсим», «Эолова арфа»), его драматургические опыты в большинстве своем остались незавершенными и скрытыми в пределах его творческой лаборатории. Невозможно с полной определенностью судить о причинах этой фрагментарности, но осторожное предположение сделать можно: как кажется, Жуковский, обращаясь к тому или иному драматургическому тексту по созвучию сюжета этого текста его поэтической душе, довольно быстро осознавал причину своего к нему интереса, и это заставляло его прервать работу.

В конце 1840-х гг. Жуковский написал одному из своих немецких корреспондентов, который просил поэта сообщить ему немецкий перевод его стихотворений: «… у меня нет его. Могу однако же указать Вам легкий способ познакомиться со мною, как с поэтом, т.е. с лучшей моей стороны. Прочтите следующие пьесы» – и далее Жуковский перечисляет переведенные им произведения Шиллера, Гёте, Гебеля, Рюккерта и Ла Мотт Фуке, заканчивая письмо следующими словами:

> Читая все эти стихотворения, верьте, или старайтесь уверить себя, что они все переведены с русского, с Жуковского, или vice versa: тогда

[1] *Жуковский В.А.* Письмо к Н.В. Гоголю от 6 (18) февраля 1847. < Франкфурт-на-Майне > // Собр. соч.: в 4 т. М. ; Л., 1960. Т. 4. С. 543.

> Вы будете иметь понятие о том, что я написал лучшего в жизни: тогда будете иметь полное, верное понятие о поэтическом моем даровании, гораздо выгоднее того, если бы знали его in naturalibus[1].

Если применить этот метод к тем драматургическим произведениям, которые Жуковский перевел фрагментарно или полностью, картина вырисовывается совершенно наглядная: в хронологическом порядке они представляют собой очевидный эволюционный ряд вариаций современной Жуковскому европейской драматургии на темы инцестуозного и провиденциального мотивов сюжета трагедии «Царь Эдип».

[1] *РА*. 1902. № 5. С. 145.

А.В. Дубровский
Институт русской литературы РАН (Пушкинский Дом)
(Санкт-Петербург)

«ПОБЕДИТЕЛЮ УЧЕНИКУ…», ИЛИ О ВОЛЬНОМ И НЕВОЛЬНОМ УЧАСТИИ В.А. ЖУКОВСКОГО В СОЗДАНИИ ПСЕВДОПУШКИНИАНЫ

Среди многочисленных текстов, которые еще при жизни поэта приписывались Пушкину, некоторое количество на самом деле принадлежало В.А. Жуковскому или же так или иначе было связано с его именем. Речь пойдет о следующих стихотворениях: «Из савана оделся он в ливрею», «Боже царя храни!..», «Стихи на случай первого отречения Бонапарта», «Ах! Если б мог достигнуть глас…», «Что ты, девица, грустна…», а также приписанной Пушкину надписи на дверях дома Жуковского: «Здесь живет гробовой мастер!»

Сюжет 1: «Из савана оделся он в ливрею»

Стихотворение «Из савана оделся он в ливрею», в последнем стихе которого был спародирован рефрен стихотворения В.А. Жуковского «Певец» («Бедный певец!»), было на самом деле довольно жесткой эпиграммой на самого́ знаменитого «певца Светланы»[1].

Эпиграмма эта существует в нескольких вариантах. Наиболее ранний из дошедших до нас обнаруживается в письме А.Е. Измайлова к П.Л. Яковлеву от 11 мая 1825 г.[2] К письму, отправленному из района Пески Санкт-Петербурга, в котором тогда жил Измайлов (ср.: «Спб. Пески, 11 мая, 8 часов пополудни»[3]), автор приложил

---

[1] См. подробнее: *Русская* эпиграмма второй половины XVII – начала XX в. / сост., подгот. текста и примеч. В.Е. Васильева, М.И. Гиллельсона, Н.Г. Захарченко. Л. : Сов. писатель, 1975. С. 347, 779–789.

[2] См.: *Измайлов А.Е.* Письмо к П.Л. Яковлеву. 11 мая 1825 (РО ИРЛИ. № 14163. Л. 95а).

[3] Измайлов жил на Песках в каменном трехэтажном доме Моденова под № 283. Район, расположенный между Невским проспектом и рекой Невой от Александро-Невской Лавры и современной площади Восстания до Лиговского

листок меньшего формата и на нем своей рукой переписал эпиграмму:

На саван променяв ливрею,
На пудру – лавры и венец,
С указкой втерся во дворец,
И что же вышло наконец?
Пред знатными сгибая шею
Жмет руку он… камер-лакею,
Бедный певец!
---------- А.П.

Под текстом же эпиграммы была приклеена узкая полоска бумаги, своего рода Postscriptum (тоже рукой Измайлова): «Вот новые стихи Пушкина на Жуковского. – Не пиши ко мне ничего ни о Ларах <?>, ни о глазках – vous devinez la raison»[1].

В литературных кругах эпиграмму «На Жуковского» или «К Жуковскому», освященную к тому же именем А. Пушкина, охотно переписывали в рукописных сборниках и альбомах. Назовем некоторые из них: тетрадь с произведениями Пушкина, заполненная неустановленным лицом, содержащая листы с филигранями «1821» в 1820-х гг.[2]; сборник литературно-художественных произведений разных авторов «От безделья и от скуки. Вятка. 1828»[3]; тетрадь из библиотеки известного историка и археолога И.Е. Забелина[4]; сборник произведений Пушкина из библиотеки пушкиниста В.Е. Якушкина[5]. Интересный прижизненный список автор данной статьи недавно обнаружил в альбоме, хранившемся до начала 1920-х гг. в имении Чичериных Троицкое-Караул в Тамбовской губернии. 4 августа 1928 года нарком иностранных дел Г.В. Чичерин, который родился и вырос в этом имении, через Президиум Академии наук пе-

---

проспекта, получил свое название от песчаной гряды, протянувшейся вдоль Лиговского проспекта и доходившей до Суворовского проспекта, Невы и далее тянувшейся по Охте.

[1] Догадайтесь почему (*фр.*).

[2] См.: *РО ИРЛИ*. Ф. 244. Оп. 8. № 48. Л. 31 об.

[3] Там же. № 88. Л. 217 об.

[4] См.: Там же. № 102. Л. 2 об.

[5] См.: Там же. № 104. Л. 19 об.

редал этот альбом в дар Пушкинскому Дому. В альбоме переписаны многие стихотворения Пушкина и к ним сделана надпись по-французски:

> Tout ce qui se trouve dans cet Album de Pouchkine, je l'ai copié un soir de l'année 1834 en septembre dans ma petite chère chambre chez la bonne Mme Harbotell, maison Талызин. 25 septembre.
>
> ***Перевод***: То, что находится в этом пушкинском альбоме, я переписал одним сентябрьским вечером 1834 г., в драгоценной моей спаленке у доброй госпожи Арботель, дом Талызина. 25 сентября[1].

Текст эпиграммы «Из савана….» под названием «К Жуковскому» здесь несколько отличается от измайловского:

Из савана облекся ты в ливрею,
На пудру променял лавровый свой венец,
С указкой втерся во дворец:
И что же наконец,
Перед придворными склоняешь шею
И руку жмешь – камер-лакею,
Бедный певец![2]

Но, как и во всех других случаях, он обозначен как пушкинский.

В печати стихи эти впервые появились в берлинском издании Н.В. Гербеля 1861 г. среди стихотворений А.С. Пушкина, не вошедших в последнее собрание его сочинений, в редакции, слегка отличной от измайловского письма:

Жуковскому

Из савана оделся он в ливрею,
На ленту променял лавровый свой венец,
Не подражая больше Грею,
С указкой втерся во дворец –
И что же вышло наконец?
Пред знатными сгибая шею,
Он руку жмет камер-лакею,
Бедный певец![1]

---

[1] *РО ИРЛИ*. Р. I. Оп. 42. № 53. Л. 55 об.
[2] Там же. Л. 54 об.

Данная эпиграмма была приписана Пушкину и В.П. Гаевским в статье «Пушкин в Лицее и лицейские его стихотворения» (1863):

> «Из савана оделся ты в ливрею» написана <…> на Певца Жуковского, и вместе с тем есть злая на него эпиграмма. Несмотря, однако ж, на все свои насмешки, из которых иные не скрывались и от Жуковского, Пушкин всегда признавал его своим учителем в стихотворстве и уважал, как человека, хотя расходился с ним во многих основных убеждениях[2].

При этом известно, что лицейский однокашник Пушкина М.А. Корф, когда ознакомился с рукописным вариантом статьи Гаевского, решительно возражал против авторства Пушкина:

> Эпиграмму на Жуковского (из берлинского издания) я выключил бы даже и в том (маловероятном) случае, если бы ее пропустила цензура (письмо Корфа В.П. Гаевскому от 30 мая 1863 г., Царское Село)[3].

И все же эпиграмма продолжала приписываться Пушкину, о чем свидетельствуют комментарии к биографии Пушкина чиновника III Отделения М.М. Попова, опубликованные в 1874 г.:

> Эпиграммы, которыми славился Пушкин, были плодом также не злого сердца, а ветрености его. Он не мог удержаться, чтобы не поднять на зубки то, что казалось ему смешно или подло. Раз В.А. Жуковский, выходя из дворца, о чем-то просил камер-лакея и пожал ему руку. На беду это увидел Пушкин и сказал:
>
> Из савана оделся ты в ливрею,
> На пудру променял лавровый свой венец,
> С указкой втерся во дворец –
> И руку жмешь камер-лакею…
> Бедный певец[1].

---

[1] *Стихотворения* А.С. Пушкина, не вошедшие в последнее собрание его сочинений. Дополнение к 6 томам петербургского издания» / под ред. Н.В. Гербеля. Берлин, 1861. С. 105.

[2] *Гаевский В.П.* Пушкин в Лицее и лицейские его стихотворения // Современник. 1863. № 8. С. 363.

[3] *Письмо* барона М.А. Корфа к В.П. Гаевскому о Пушкине // Пушкин и современники. СПб., 1908. Вып. 8. С. 24.

Еще в 1890-е гг. эпиграмму атрибутировал Пушкину Д.В. Григорович в своем воспоминании о И.С. Тургеневе, добавив при этом еще и пикантную подробность: Пушкин, мол, написал эту эпиграмму прямо на двери дома Жуковского.

> Ивана Сергеевича, – писал Григорович, – часто упрекали в том, что он не стеснялся, когда приходил случай, сочинить эпиграмму на приятеля, сделать на его счет какое-нибудь комическое или едкое сравнение, и приписывали это двуличию его характера. Тургенев действительно был мастер на эпиграмму. В прекрасной статье о нем Я.П. Полонского «Тургенев у себя» приведено несколько таких образчиков. Для красного словца он, правда, не щадил иногда приятеля, но отсюда далеко еще до обвинения его в фальшивости и двуличии. Легко так говорить тем, кому Бог отказал в остроумии. Награди их Бог наблюдательностью, способностью подмечать смешную сторону, – и главное, способностью моментально облечь подмеченное в живую форму, – они заговорили бы совсем другое. Желательно было бы взглянуть на смертного, награжденного такими свойствами, который отказался бы от них добровольно и сказал бы себе: не высказывай своих наблюдений, скрой их в груди своей, придержи язык из христианского чувства, из опасения хотя бы на секунду досадить ближнему... На такую добродетель способен был бы разве только Христос, олицетворение всех добродетелей. Не в оправдание, а в пример приведу Пушкина, который не утерпел, чтобы не написать на двери друга своего Жуковского:
>
> Из савана оделся ты в ливрею,
> На пудру променял лавровый свой венец
> И руку жмешь камер-лакею...
> Бедный певец!..[2]

---

[1] [*Попов М.М.*]. Александр Сергеевич Пушкин, новые материалы к его биографии: 1826–1836 // РС. 1874. № 8. С. 685 (сообщ. П.А. Муханова) О М.М. Попове и его статье см.: *Березкина С.В.* Статья чиновника III Отделения М.М. Попова «Александр Сергеевич Пушкин» // Русская литература. 2013. № 1. С. 105–110.

[2] *Григорович Д.В.* Литературные воспоминания / подгот. текста, вступ. ст. и примеч. В.А. Путинцева. М. : Гослитиздат, 1961. С. 157. (Литературные мемуары).

Из воспоминаний Н.И. Греча известно, что сам Жуковский считал автором эпиграммы отнюдь не Пушкина, но… Ф.В. Булгарина и даже просил Греча передать ему:

> Скажите Булгарину, что он напрасно думал уязвить меня своею эпиграммою; я во дворец не втирался, не жму руки никому. Но он принес этим большое удовольствие Воейкову, который прочитал мне эпиграмму с невыразимым восторгом[1].

В примечании к этому месту своих воспоминаний Греч привел текст эпиграммы, полностью совпадающий с текстом берлинского издания Н.В. Гербеля 1861 г. за исключением одного разночтения во второй строке: вместо *лаврового* венца у Греча было: *миртовый*. И при этом добавил: «По отзывам некоторых лиц, это эпиграмма Пушкина, а по другим – Воейкова»[2]. Впоследствии, ссылаясь на «Записки» Греча и сообщение А.И. Кирпичникова (о нем см. ниже), на авторстве Воейкова будет настаивать П.А. Ефремов в труде «Мнимый Пушкин в стихах, прозе и изображениях» (1903), оспаривая и точку зрения Гербеля, и точку зрения Попова, утверждавших авторство Пушкина[3].

На самом деле эпиграмма ходила под разными именами еще при жизни Пушкина. Достаточно было И.И. Дмитриеву «зловредно» прочесть ее публично – и А.И. Тургенев уже с возмущением пишет П.А. Вяземскому:

> Но как Иван Иванович Дмитриев может тешиться, как слышу, мерзкою эпиграммою на чистого и чувствительного Жуковского! Зачем доставляет он торжество врагам всего прекрасного, изящного и высокого! К чему довела его страсть ко всему мелкому! Желаю, чтобы слышанное мною здесь было неправда. Иначе, хоть с горем пополам, но расстанусь с насмешником над Жуковским. У нас немного ему подобных, и если друзья Карамзина будут радоваться мнимым поруганиям Жуковского, то что же останется для Воейкова, который также с торже-

---

[1] *Записки* Н.И. Греча // РС. 1874. Т. 9. № 3. С. 636; *Греч Н.И.* Записки о моей жизни. СПб. : Изд. А.С. Суворина, 1886. С. 493; То же. Л. : Academia, 1930. С. 657.

[2] Там же.

[3] См.: *Ефремов П.А.* Мнимый Пушкин в стихах, прозе и изображениях. СПб., 1903. С. 5–6.

ством поспешил первый прочесть эту эпиграмму Жуковскому за то, что он первый упросил Карамзина сохранить ему «Инвалида» и, следовательно, кусок хлеба. Но если слухи ложные, то и я не перестану любить и уважать Дмитриева: si non – non» (письмо от 22 мая 1825 г.)[1].

Ее приписывали также и К.Ф. Рылееву. В частности, Н.М. Коншин, литератор «пушкинского круга», отвел возможное авторство Пушкина, противопоставив в своих не предназначавшихся для печати воспоминаниях светлое послание Пушкина «Штабс-капитану, Гёте, Грею…», обращенное к Жуковскому, ядовитой эпиграмме, которая, как он посчитал, была написана Рылеевым:

Жуковский был взят к в.к. Александре Федоровне; попал в милость ко Двору. В это время Пушкин написал ему на дверях:

Штабс-капитану, Гёте, Грею,
Томпсону, Шиллеру привет!
Им поклониться честь имею,
Но сердцем истинно жалею,
Что никогда их дома нет.

В это время, немного спустя, Рылеев переделал его Певца и уже святое имя Жуковского явилось в пародии; я ее не помню, только удержались некоторые стихи:

… Надел ливрею,
И руку жмет камер-лакею;
С указкой втерся во дворец:
Бедный певец![2]

---

[1] *Остафьевский* архив князей Вяземских. Т. 3: Переписка князя П.А. Вяземского с А.И. Тургеневым. 1824–1836 . СПб., 1899. С. 127–128; 487 (в примечаниях сказано, что эпиграмма приписывалась и Пушкину, и Булгарину, и Воейкову).

[2] См.: *Коншин Н.М.* Жуковский и Дельвиг в изображении современника / сообщ. А. Кирпичников // РС. 1897. Т. 89. № 2. С. 275 (записки Коншина написаны не позднее 1859 г., авторство эпиграммы приписано К.Ф. Рылееву).

Опубликовавший (в 1897 г.) воспоминания Коншина А.И. Кирпичников в этом месте в постраничной сноске отверг авторство Рылеева, уточнив:

> Здесь двойная ошибка: пародию на Певца <…> написал не Рылеев, а Батюшков. <…> Эпиграмма же, из которой Коншин приводит стихи, сочинена, как известно Александром Бестужевым на одном из «русских завтраков» Рылеева[1].

О том, что истинным автором эпиграммы был А.А. Бестужев-Марлинский, стало известно (хотя и тогда далеко не всем), когда в 1870 г. были опубликованы воспоминания его брата М.А. Бестужева, описавшего сами обстоятельства написания пародийного стихотворения, но стыдливо сделавшего купюру в одном из слов эпиграммы:

> Помню, как зашла речь о Жуковском и как многие жалели, что лавры на его челе начинают блекнуть в тлетворной атмосфере; как от сожаления неприметно перешли к шуткам на его счет. – Ходя взад и вперед с сигарами, закусывая пластовой капустой, то там, то сям, вырывались стихи с оттенками эпиграммы или сарказма, и наконец брат Александр, при шуме возгласов и хохота, редижировал известную эпиграмму, приписанную впоследствии А. Пушкину:
>
> Из савана оделся он в ливрею,
> На пудру променял лавровый свой венец;
> С указкой втерся во ….ц
> И там, пред знатными сгибая шею,
> Он руку жмет камер-лакею...
> Бедный певец!..»[2]

В пользу достоверности этой версии свидетельствует то, что образ «придворной пудры», характеризующий новый облик Жуковского, появляется также и в письмах А. Бестужева 1824 г., в частности в его письме от 1–18 января к П.А. Вяземскому: «Жуковского

---

[1] *Коншин Н.М.* Жуковский и Дельвиг в изображении современника. С. 275.

[2] *Братья* Бестужевы (из записок М.А. Бестужева) // РС. 1870. Кн. 1. № 6. С. 521. См. также: *Воспоминания* Бестужевых. М. ; Л., 1951. С. 54. Примечание М.К. Азадовского см.: *Там же.* С. 697–698. Включается в собрание сочинений Бестужева: *Бестужев-Марлинский А.* Полное собрание стихотворений. Л. : Сов. писатель, 1961. С. 74. (Библиотека поэта).

видел утром у выхода, он здоров и пудра стала его стихия»[1]. Публикатор данной переписки К.П. Богаевская на этом основании датирует эпиграмму началом 1824 г. – как «близкую по настроению к строкам публикуемого письма»[2]. Ср. в письме А. Бестужева от 3 марта 1824 г. к Я.Н. Толстому, в те годы члену Союза Благоденствия, а впоследствии тайному агенту русского правительства в Париже: «Жуковский пудрится, Воейков (вампир во всем смысле слова) лежит на одре недуга…» (в журнале «Русская старина» письмо это было опубликовано как письмо к неизвестному[3]).

С версией об авторстве Бестужева согласился впоследствии и П.А. Вяземский в заметках на полях издания стихотворений А.С. Пушкина под редакцией Н. Гербеля 1861 г.: «Не Пушкина, а Александра Бестужева, – отметил он, – что подтверждается братом его в “Русской старине” Семевского»[4].

Авторство Бестужева уже в начале XX в. подтвердил и Н. Барсуков в своей рефутации воспоминаний Попова (см. выше), еще раз вернувшись к вопросу о внутренней невозможности для Пушкина написать подобного рода эпиграмму:

> Рассказ автора (с. 685) об эпиграмме Пушкина на Жуковского «Бедный певец» с начала до конца не верен. Пушкин не мог видеть, как Жуковский, выходя из дворца, пожал руку камер-лакею, ибо Пушкин в то время во дворце не бывал и ни в каком случае не мог видеть того, чего не было. К тому же эта эпиграмма, приписываемая Пушкину, написана не им, а Александром Бестужевым[5].

Далее Барсуков ссылается на «Записки» М.А. Бестужева и заканчивает опровержение словами:

---

[1] *Письма* Александра Бестужева к П.А. Вяземскому(1823–1825) / публ. и коммент. К.П. Богаевской // Лит. наследство. Декабристы-литераторы. М., 1956. Т. 60, кн. 1. С. 211.

[2] Там же.

[3] *Александр* Александрович Бестужев. Письмо из Парижа к неизвестному нам лицу [3 марта 1824] // РС. 1889. Т. 64. № 10–12. С. 376.

[4] *Барсуков Н.* Князь Вяземский и Пушкин // Старина и новизна. М., 1904. Кн. 8. С. 37.

[5] *Барсуков Н*. Заметки и поправки по поводу новых сведений о жизни Пушкина // РА. 1874. № 12. Стб. 1088–1089.

При тех отношениях, которые существовали между Жуковским и Пушкиным, подобная эпиграмма, им написанная, была бы поступком предосудительным; Пушкин, не менее других близких Жуковскому людей, знал все благородство и чистоту души его[1].

Как любопытный казус можно рассматривать позднейший комментарий к данной эпиграмме В.Я. Брюсова, который, казалось бы, присоединился к общему мнению: «Эта эпиграмма принадлежит не П-у, а А. Бестужеву», но тут же нашел сходство эпиграммы «по смыслу» с пушкинским отрывком:

Жуковский [наш,] святой Парнаса чудотворец,
Крылов разбит параличем[2].

Сюжет 2: «Боже, царя храни!..»

Сохранился пушкинский автограф, который начинается со строк «Там – громкой славою» и заканчивается словами: «Вот наша дань». Он представляет собой лист бумаги синего цвета (четвертка фабричного листа, сложенная вчетверо), на лицевой стороне которого мы находим беловой текст стихотворения с правкой, а на обороте – его же черновик, видимо, в более ранней редакции. Ниже – загадочные подписи: трижды написано слово «Наших» и далее: «Кошанский». Вот как выглядит перебеленный текст:

Там – громкой славою,
Сильной державою
    Мир он покрыл –
Здесь безмятежною
Сенью надежною,
    Благостью нежною
    Нас осенил.

Брани в ужасный час
Мощно хранила нас

[1] *Барсуков Н.* Заметки и поправки по поводу новых сведений о жизни Пушкина. Стб. 1089.

[2] *Пушкин А.С.* Полное собрание сочинений: в 3 т. и 6 ч. / ред., вступ. ст. и коммент. В. Брюсова. М. : ГИЗ, 1919. Т. 1. Ч. 1. С. 213.

Верная длань –
Глас умиления,
Благодарения,
Сердца стремления –
Вот наша дань[1].

Это были строфы гимна, который Пушкин написал в 1816 г., скорее всего по заказу директора Лицея Е.А. Энгельгардта для исполнения в день празднования открытия Лицея, который совпал с днем рождения вдовствующей императрицы Марии Федоровны (14 октября). Бытует легенда, что строфы эти должны были дополнить уже существовавшую строфу Жуковского:

Боже! Царя храни!
Славному долги дни
Дай на земли!
Гордых смирителю,
Слабых хранителю,
Всех утешителю
Все ниспошли![2]

На чем эта легенда основана, мы увидим далее.

История гимна Жуковского – из предыстории. Свой текст гимна «Боже! Царя храни!» В.А. Жуковский напечатал в 1815 г. в журнале «Сын Отечества» за 1815 г. под заголовком «Молитва русских» («Боже, царя храни!..»)[3]. В подзаголовке стихотворения значилось: «*На голос “God save the King”*». Под стихотворением было также указано имя автора: *Жуковский*[4]. Стихи не только предназначались для исполнения «на голос» английского национального гимна «God

[1] *Пушкин А.С.* Полное собрание сочинений: в 20 т. СПб., 1999. Т. 1. С. 313.
[2] *РО ИРЛИ.* Ф. 244. Оп. 1. № 16.
[3] *Сын* Отечества. СПб., 1815. Ч. 26, № 48. С. 96.
[4] Комментарий к этому тексту см.: *ПССиП.* Т. 1. С. 637. См. также дополнения к первым двум томам издания Жуковского, сделанные по материалам Рукописного отдела Института русской литературы (Пушкинский Дом) РАН: *Хитрово Л.К.* Тексты стихотворений В.А. Жуковского: (По архивным материалам Пушкинского Дома) // Пушкин и его современники: сб. науч. тр. Вып. 5 (44). СПб., 2009. С. 77–98.

save the King», но непосредственно являли собой перевод на русский язык первой его строфы. Автограф этого стихотворения Жуковского находится ныне в Российской национальной библиотеке (РНБ. Оп. 1, № 14. Л. 134), ко второй строке в автографе имеется вариант: «Доброму долги дни...». Датируется текст приблизительно концом 1813 г. В первых трех прижизненных изданиях стихотворений Жуковского он печатался под заглавием «Молитва Русского народа»; в четвертом издании 1835 г. (т. 6) уже без заглавия, среди «Народных песен»; в пятом издании – с датой «1834». Правда, подзаголовок, в котором упоминался английский гимн, был впоследствии снят.

Авторство текста и музыки самого английского гимна (в начале XIX в. получившего статус национального) и по сей день остается предметом полемики. По одной версии, текст его восходит к французским стихам XVII в., написанным в честь Людовика XIV г-жой Брюнон и положенным на музыку Ж.Б. Люлли[1]. Приписывался он также Генделю и английскому композитору Генриху Кэри (H. Carey). Особую же популярность – и эти сведения уже более достоверны – он приобрел после его исполнения 28 сентября 1745 г. в старейшем Друри-Лейнском театре Англии. В России, в 1816 г., после того как великий князь Константин Павлович приказал играть «God save the King» на торжественной встрече Александра I в Варшаве 18/30 сентября 1816 г., «высочайше повелено было военной музыке всегда играть этот гимн для встречи Государя Императора»[2].

Что касается текста Жуковского, то известно, что первое пение строфы «Боже, Царя храни» состоялось 12 декабря 1815 г. в Дерптском клубе отдыха, где эти стихи пелись «неоднократно»[3] (до этого в торжественных случаях исполняли полонез И.А. Козловского на стихи Г. Р. Державина «Гром победы, раздавайся!..» или духовный гимн Д.С. Бортнянского на стихи М.М. Хераскова «Коль славен наш Господь в Сионе...»). Существуют воспоминания однокашника

---

[1] См.: *Бернштейн Н.* История национальных гимнов. Пг., 1914. С. 11–19.

[2] См.: *Киселева Л.Н.* «Неканоничный» канонический текст («Боже, царя храни» В.А. Жуковского в дореволюционной школе) // Acta slavica Estonica IV. Труды по русской и славянской филологии. Литературоведение IX. Хрестоматийные тексты: русская педагогическая практика XIX в. и поэтический канон. Тарту, 2013. С. 90.

[3] *Змигродский И.И.* Памяти В.А. Жуковского. Юрьев, 1902. С. 21.

Пушкина М.А. Корфа о хоровом исполнении гимна лицеистами летом 1816 и 1817 гг. (речь у него идет скорее всего именно о версии Жуковского, еще не дополненной Пушкиным):

> ...в летние вечера 1816 и 1817 г. при Энгельгардте, когда мы имели уже постоянный хор и певали у директора на балконе, государь подходил к садовой решетке близ лестницы у дворцовой церкви и, облокотясь на нее, слушал по нескольку минут наше пение. И хотя балкон с этой стороны был задернут парусиною, но мы всегда узнавали через тайных соглядатаев близость государя и, бывало, тотчас начинали петь «Боже, царя храни!» по тогдашнему тексту и тогдашней английской мелодии[1].

Но уже осенью 1816 г., накануне торжеств по случаю дня основания Царскосельского лицея, возникает мысль о необходимости создания более полного русского текста для публичного хорового исполнения. И задача эта поручается юному Пушкину, хотя до сих пор остается неясным, поставлена ли была перед ним задача дополнить строфу Жуковского или просто написать новые строки на английский мотив.

Почему Пушкин? История Пушкина как придворного пиита (которая, впрочем, продлилась весьма недолго) началась с патриотического стихотворения, которое он написал в честь Александра I: «На возвращение государя императора из Парижа в 1815 году» («Утихла брань племен…»). Стихотворение это было заказано Пушкину директором департамента Министерства народного просвещения И.И. Мартыновым для торжественной встречи Александра I в Царском Селе. Автограф стихотворения Пушкин послал Мартынову вместе с письмом от 28 ноября 1815, в котором писал (письмо было поправлено профессором Н.Ф. Кошанским):

> Вашему Превосходительству угодно было, чтобы я написал пиесу на приезд Государя Императора; исполняю ваше повеленье. – Ежели чувства любви и благодарности к великому Монарху нашему, начер-

---

[1] [*Грот Я.К.*] Записка графа Корфа // Пушкин, его лицейские товарищи и наставники: Несколько статей Я. Грота с присоединением и других материалов. СПб., 1887. С. 276; см. также: *Грот Я.К.* Пушкин, его лицейские товарищи и наставники: статьи и материалы. СПб., 1899. С. 247.

танные мною, будут не совсем недостойны высокого предмета моего, сколь счастлив буду я, ежели его Сиятельство Граф Алексей Кириллович благоволит поднести Его Величеству слабое произведенье неопытного стихотворца!

О том, что Пушкин написал «Послание государю», где есть прекрасные места, и что Пушкин надеется, что оно будет представлено императору, сообщал и лицейский товарищ Пушкина А.М. Горчаков в письме к А.Н. Пещурову от 5 декабря 1815 г.[1] Однако официальной реакции не последовало, из чего можно заключить, что стихи Пушкина скорее всего не были поднесены Александру I, да и торжественная встреча императора в Царском Селе в декабре 1815 г. не состоялась. Но зато стихотворение юного поэта было прочитано 28 апреля 1817 г. его дядей В.Л. Пушкиным на заседании Общества любителей российской словесности при Московском университете. К этому времени Пушкин был уже известен и как автор других «придворных куплетов», на этот раз посвященных нидерландскому «Принцу Оранскому», жениху, а потом и супругу младшей сестры царя великой княгини Анны Павловны:

Принцу Оранскому

Довольно битвы мчался гром,
Тупился меч окровавленный,
И смерть погибельным крылом
Шумела грозно над вселенной!

Свершилось... взорами царей
Европы твердый мир основан;
Оковы свергнувший злодей
Могущей бранью снова скован.

Узрел он в пламени Москву –
И был низвержен ужас мира,
Покрыло падшего главу
Благословенного порфира.

[1] См.: *Летопись* жизни и творчества А.С. Пушкина, 1799–1826. Л., 1991. С. 99–100.

И мглой повлекся окружен;
Притек, и с буйной вдруг изменой
Уж воздвигал свой шаткий трон...
И пал отторжен от вселенной.

Утихло все. Не мчится гром,
Не блещет меч окровавленный,
И брань погибельным крылом
Не мчится грозно над вселенной.

Хвала, о юноша герой!
С героем дивным Альбиона
Он верных вел в последний бой
И мстил за лилии Бурбона.

Пред ним мятежных гром гремел,
Текли во след щиты кровавы;
Грозой он в бранной мгле летел
И разливал блистанье славы.

Его текла младая кровь,
На нем сияет язва чести:
Венчай, венчай его, любовь!
Достойный был он воин мести <*1816*>.

Стихи эти также были заказаны Пушкину. Предысторию этого заказа следующим образом описал критик и историк литературы В.П. Гаевский, так же, как и Пушкин, выпускник Александровского лицея (в 1845 г.):

> Наследный принц Оранский (впоследствии король нидерландский Вильгельм II) после сражения при Ватерлоо, в котором он был ранен, приезжал в Петербург, в декабре 1815 г., для бракосочетания с великою княжною Анной Павловной. Обручение их происходило 28 января, бракосочетание 9 февраля 1816 г., а 10 июня молодые уже уехали из Петербурга. В честь их происходили торжества в столице, а один из праздников дан был в Павловске. По этому случаю императрица Мария Федоровна поручила Нелединскому-Мелецкому написать стихи; но устаревший поэт, не надеясь на свои силы, поехал в лицей, передал это поручение Пушкину, которому дал и главную мысль, а через час или

два уехал из лицея уже со стихами. Праздник этот, состоявший из представления народных фламандских сцен на лугу перед павильоном, описан в «Северной Почте» 1816 г. (№ № 47 и 50), где находим следующее указание: «Группы поселян обоего пола производили пляски, игры и соединясь воспели хор, коим выражалась их любовь к храброму принцу, предмету сего праздника. После сего хора петы были куплеты в честь великих успехов его при знаменитой одержанной победе». Из донесений Энгельгардта министру на другой день праздника видно, что стихи, написанные Пушкиным, по поручению Нелединского-Мелецкого и Карамзина, пелись во время ужина, и за них Пушкин получил от государыни золотые часы с цепочкою (дело лицейского архива 1816 г. № 407). Ода эта, хоть написанная по заказу и в самый короткий срок, принадлежит к лучшим лицейским стихотворениям[1].

Правда, по утверждению лицеиста С.Д. Комовского, инициатором поручения был не Нелединский-Мелецкий, а Н.М. Карамзин[2]. В донесении по этому поводу Е.А. Энгельгардта министру народного просвещения А.К. Разумовскому в качестве заказчиков выступают оба литератора:

7 июня 1816 года. Ваше Сиятельство Милостивый Государь. Воспитанник Лицея старшего возраста Пушкин по препоручению тайного советника Нелединского-Мелецкого и статского советника Карамзина, сочинив на случай бывшего вчерашнего дня в Павловске празднества (sic), стихи, которые во время ужина были петы, удостоился получить от Ея Величества Императрицы Марии Федоровны, чрез г. Нелединского-Мелецкого, золотые с цепочкой (sic) часы. О чем долгом поставив донести Вашему Сиятельству честь имею пребыть с должным благоговением Вашего Сиятельства Милостивого Государя покорнейший слуга Егор Энгельгардт. № 2103[3].

О том, что Пушкин был награжден часами, сообщал также и А.И. Тургенев в письме к П.А. Вяземскому от 9 июня 1816 г.: «Поэт Пушкин получил часы от государыни за куплеты, которые с переме-

---

[1] *Гаевский В.П.* Пушкин в лицее и лицейские его стихотворения // Современник, 1863. № 8. С. 372.

[2] *Комовский С.Д.* Воспоминания о детстве Пушкина // Пушкин в воспоминаниях современников. СПб., 1998. Т. 1. С. 58.

[3] *Шляпкин И.А.* Из неизданных бумаг Пушкина. СПб, 1903. С. 337.

ною пошли в дело»[1]. Также и лицеист Горчаков в уже упомянутом выше письме к своей тете Е.Н. Пещуровой от 1 июля сообщал о получении Пушкиным от императрицы Марии Федоровны золотых часов «за куплеты, которые он сочинил к празднеству, бывшему в Павловске»[2]. Видимо, легенда об этом событии долгое время еще бытовала в Лицее и обрастала новыми подробностями, так что более поздний его воспитанник М.Н. Лонгинов (обучался в Лицее в 1836–1838 гг.) сообщал уже, что Пушкин в июле–августе «нарочно» разбил «о каблук» золотые часы, полученные от императрицы Марии Федоровны[3].

Как бы то ни было, одним из образцов для сочинения Пушкиным строф, посвященных принцу Оранскому, были «Стихи на случай первого отречения Бонапарта, петые на празднике данном Английским Министром Лордом Каткартом», сочиненнные Жуковским в 1816 г. С этой историей, как сказал классик, тоже случилась история. Но о ней – в сюжете 3.

Там – громкой славою… и *Боже, царя храни…* Вернемся теперь к гимну Жуковского «Боже, царя храни…» и пушкинским строфам «Там – громкой славою…». Итак, как уже было сказано выше, осенью 1816 г. Пушкин получает задание (скорее всего от Энгельгардта) дополнить строфу гимна Жуковского, а возможно, и создать ей альтернативу. Имеющиеся у нас данные не позволяют, однако, с точностью решить, действительно ли Пушкин видел свою задачу именно в дополнении строфы Жуковского. Так что встречающиеся в научной литературе формулировки (ср.: «Воспользовавшись “Молитвой русских (Боже, царя храни)” Жуковского, Пушкин присоединяет к ней две строфы *(“Там громкою славою”)*[4]»; «А.С. Пушкин приписал к стихотворению Жуковского три строфы, из которых две первые следом за шестистишием Жуковского были петы на лицей-

---

[1] Остафьевский архив князей Вяземских. Переписка князя П.А. Вяземского с А.И. Тургеневым. 1812–1819. СПб., 1899. Т. 1. С. 47.

[2] См.: *Летопись* жизни и творчества А.С. Пушкина, 1799–1826. Л., 1991. С. 113.

[3] См.: Там же. С. 117.

[4] См.: Там же. С. 119.

ской годовщине 19 октября 1816 г.»[1] не подтверждаются единственным сохранившимся автографом Пушкина, который строфу Жуковского, как мы уже видели, не включает. Хотя нельзя забывать, что строфа Жуковского была в те годы на слуху и именно ее пели лицеисты летом 1816 г.[2]

Так кто же объединил впервые строки Жуковского и строки Пушкина: сам Пушкин, Энгельгардт, Кошанский? Единственное, что доподлинно известно, – это то, что пушкинский текст и текст Жуковского были исполнены как единое целое хором лицеистов на торжествах, состоявшихся в субботу 14 октября в день рождения вдовствующей императрицы Марии Федоровны, приуроченных к празднованию дня основания Лицея (19 октября)[3]. Но в ноябре 1816 г. Юлия Кюхельбекер просит брата (В.К. Кюхельбекера) «прислать ей похвальные стихи государю *Пушкина,* петые <...> на <...> лицейском празднике»[4] уже именно как пушкинские строки, а не стихи Жуковского.

В дальнейшем, однако, история строф этого составного гимна расходится. К «Молитве русского народа» Жуковский возвращается неоднократно. В середине декабря 1818 г., вероятно по просьбе арзамасского приятеля, недавно назначенного президентом Императорской Академии наук С.С. Уварова, он создает шестистрофную редакцию «Боже, царя храни...», расширив свой текст до 42 строк и озаглавив «Молитва русского народа». Первое ее хоровое исполнение должно было состояться во время публичного экзамена в Санкт-Петербургской гимназии Уварова[5], о чем А.И. Тургенев сообщает в письме к С.И. Тургеневу от 19 декабря 1818 г., прилагая для брата

---

[1] *Пушкин А.С.* Стихотворения лицейских лет. 1813–1817. СПб., 1994. С. 286, 375.

[2] См.: *Грот Я.К.* Записка графа Корфа. С. 276; см. также: *Грот Я.К.* Пушкин, его лицейские товарищи и наставники. С. 247.

[3] См.: Летопись жизни и творчества Пушкина. С. 120.

[4] *Вильгельм* Карлович Кюхельбекер: Очерк его жизни и литературной деятельности. Письма русских писателей 1817–1825 гг. Сообщ. Ю.В. Косова и М.В. Кюхельбекер // РС. 1875. № 7. С. 337.

[5] Это была первая в России классическая гимназия, созданная в 1811 г. по проекту попечителя Санкт-Петербургского учебного округа С.С. Уварова на основе петербургской губернской гимназии (с 1991 – Вторая Санкт-Петербургская гимназия).

полную копию этой версии: «Вот тебе последние стихи Жуковского, которые он приделал к “Боже, царя храни...” – Их будут петь послезавтра в гимназии у Уварова»[1]. Копия А.И. Тургенева позволяет уточнить датировку этого текста[2]. По словам Л.Н. Киселевой, «Молитва русского народа» не является переводом, хотя следует метрико-ритмической схеме “God save the King”, но по объему превосходит его на две строфы (14 строк). Тематическая связь с оригиналом сохраняется, но Жуковский переключает эти темы в свою поэтическую систему. Текст написан на языке лирики Жуковского и включен в его поэтический мир»[3].

В Пушкинском Доме хранится беловой автограф (из собрания А.Ф. Онегина) строф 2–6 без заглавия:

Перводержавную,
Русь православную,
  Боже, храни!
Царство ей стройное!
В силе спокойное!
Всё ж недостойное
  Прочь отжени!
Воинство бранное,
Славой избранное,
  Боже, храни!
Воинам-мстителям,
Чести спасителям,
Миротворителям –
  Долгие дни!
Мирных воителей,
Правды блюстителей,
  Боже, храни!
Жизнь их примерную,
Нелицемерную,
Доблестям верную
  Воспомяни!
О, Провидение!

---

[1] *РО ИРЛИ*. Ф. 309. № 384. Л. 108 об.–108. См.: *Хитрово Л.К.* Указ. соч. С. 83.

[2] См.: *Хитрово Л.К.* Указ. соч. С. 93–94.

[3] *Киселева Л.Н.* Указ. соч. С. 91.

Благословение
Нам ниспошли!
К благу стремление,
В счастье смирение,
В скорби терпение
  Дай на земли!
Будь нам заступником,
Верным сопутником
  Нас провожай!
Светлопрелестная,
Жизнь наднебесная,
Сердцу известная,
  Сердцу сияй![1]

Полностью текст с заглавием «Гимн, петый воспитанниками Санкт-Петербургской гимназии на публичном экзамене» был напечатан в журнале «Сын отечества» в 1818 г.[2] Это был гимн уходящей Александровской эпохе, «резонировавший с общественными настроениями эпохи победы над Наполеоном, эпохи национального подъема и европейской славы России»[3], которому было не суждено стать официальным гимном России.

Об истории создания нового гимна «Боже, царя храни!» 1833 г. известно главным образом из «Записок» придворного композитора императора Николая I А.Ф. Львова.

> В 1833 г. я сопутствовал Государю в Австрию и Пруссию. По возвращении в Россию граф Бенкендорф сказал мне, что Государь, сожалея, что мы не имеем народного гимна и скучая слушать музыку Английскую, столько лет употребляемую, поручает мне попробовать написать гимн Русский. Задача эта показалась мне весьма трудною, когда я вспоминал о величественном гимне Английском: God save the King, об оригинальном гимне Французов и умилительном гимне Австрийском. Несколько времени мысль эта бродила у меня в голове. Я чувствовал надобность написать гимн величественный, сильный, чувствительный, для всякого понятный, имеющий отпечаток национальности, годный для церкви, годный для войска, годный для народа от ученого до неве-

[1] *РО ИРЛИ*, № 27783.
[2] *Сын* отечества. 1818. Ч. 50, № 12. С. 315–316.
[3] *Киселева Л.Н.* Указ. соч. С. 92.

жи. Все эти условия меня пугали, и я ничего написать не мог. В один вечер, возвратясь домой поздно, я сел к столу, и в несколько минут гимн был написан[1].

Написав эту мелодию, композитор обратился к Жуковскому,

…который сочинил слова, но как не музыкант, не приноровил слов к минору окончания первого колена. Однако, положив гармонию простую, но твердую, я просил графа Бенкендорфа гимн послушать. Он сказал Государю, который вместе с Императрицей и Великим Князем Михаилом приехали слушать гимн в певческий корпус, где я приготовил весь хор и два оркестра военной музыки. Государь, прослушав несколько раз, сказал мне: c'est superbe, и 25 Декабря, в день изгнания врагов из России, приказал мой гимн играть во всех залах Зимнего дворца. Ни интриги, ни зависть не могли опрокинуть это сочинение: мигом музыка гимна разнеслась по всем полкам, по всей России и, наконец, по всей Европе[2].

Текст Жуковского, о котором писал Львов, звучал следующим образом и впоследствии получил заглавие «Русская народная песня (Вместо Английской God save the King)»:

Боже, Царя храни!
Сильный, Державный,
Царствуй на славу нам!
Царствуй на страх врагам,
Царь Православный!
Боже, Царя храни![3]

Возможно, что Жуковский здесь припомнил строки пушкинского гимна, где «сильная держава» сочеталась с «громкою славой» и вольно или невольно преобразовал их в эпитеты, характеризующие нынешнего самодержца: «сильный, державный».

---

[1] *Записки* композитора Алексея Федоровича Львова 1 (1797–1837) // РА. 1884. № 4. С. 243.

[2] Там же. С. 243–244.

[3] *ПССиП.* Т. 2. С. 292. (Черновой автограф: РНБ. Оп. 1. № 26. Л. 131; копия рукой А.Ф. Львова с заглавием: «Молитва русского народа» и нотами: РО ИРЛИ. Ф. 357. Оп. 2. № 129. См. коммент. Н. Серебренникова: С. 681–684).

В действительности реакция Николая I была не столь однозначной, как казалось Львову, получившему в дар от государя золотую, осыпанную бриллиантами табакерку с собственным портретом, а 11 апреля 1834 г. – звание флигель-адъютанта. «Бедный певец» – Василий Андреевич – остался без награды. Авторство Жуковского, по-видимому, напоминало императору о событиях предшествующей эпохи, а ему хотелось иметь «народную» версию гимна. В связи с этим несомненный интерес представляет свидетельство А.П. Петерсона, сводного брата племянниц Жуковского А.П. Елагиной и А.П. Зонтаг, записанное со слов его однокашника по Дерптскому университету Н.Д. Киселева: «Император Народную песнь Жуковского: “Боже, Царя храни” хотел знать народною, а гимн: “Боже, Царя храни” (при Александре I написанный) назвал размазнею Жуковского»[1].

Как «Русская народная песня» текст Жуковского с нотами Львова вышел отдельным изданием в декабре 1833 г., а в январе следующего года с заглавием «Песнь Русских» был напечатан в газете «Северная пчела»[2]. В шестом томе сочинений В.А. Жуковского (1835 г.) и старый и новый текст печатаются как народные песни[3]. Несомненный интерес в этом отношении представляет и недавно обнаруженный Л.К. Хирово беловой автограф, вклеенный в альбом композитора А.П. Даргомыжского (РО ИРЛИ. № 10046. Л. 4), под заглавием: «Молитва русского народа», с подписью: «Жуковский». На этом же листе ниже автограф нотного текста одноголосной мелодии с подтекстовкой рукой А.Ф. Львова, 4/4; F-dur; с датой: «14 марта 1847»[4]. Таким образом, гимн «Боже, Царя храни!» с музыкою Львова становится с декабря 1833 г. официальным гимном Российской империи и в таком виде просуществует вплоть до Февральской революции 1917 г.[5]

---

[1] *Гимн*: «Боже, Царя храни!». Из рассказов А.П. Петерсона // РС. 1909. № 12. С. 528. Об отличии слов нового гимна от «Молитвы русского народа» подробнее см.: *Киселева Л.Н.* Указ. соч. С. 90–95.

[2] *Русская* народная песня (Вместо Английской God save the King). М., 1833; *Северная* пчела. 1834. № 4. 5 янв.

[3] *Жуковский В.А.* Сочинения. СПб., 1835. Т. 6. С. 14–16.

[4] См.: *Хитрово Л.К.* Тексты стихотворений В.А. Жуковского: (По архивным материалам Пушкинского Дома). С. 83.

[5] Подробнее см.: *Киселева Л.Н.* Указ. соч.

Что же касается Пушкина, то от придворных стихов он очень быстро отходит. Как о «страшном грехе» против поэзии он упоминает о «придворных куплетах» в одной из редакций послания «К Ш<ишк>ову» (поздняя редакция, после 1817 г.):

Простите мне мой страшный грех, поэты,
Я написал придворные куплеты,
Кадилом дерзостным я счастию кадил[1].

Как писал впоследствии В.П. Гаевский:

> Пушкин не продолжал более в официально-торжественном направлении, не свойственном его «стыдливой музе». В том же году он написал отрывок «Сон» (т. 1, стр. 14), и первая строка его свидетельствует, что он распростился с этим видом поэзии. Подтверждение этому находим в его «Ответе на Вызов написать стихи в честь императрицы Елизаветы Алексеевны», написанном, по словам Пущина, еще в лицее, но отнесенном издателями к 1819 г.[2]

Гаевский имел в виду стихотворение, которое в списках и публикациях имеет разные варианты заглавий. В академическом собрании сочинений Пушкина оно печатается с заглавием белового автографа: «К Н.Я. П<люсковой>:

На лире скромной, благородной
Земных богов я не хвалил
И в силе, в гордости свободной
Кадилом лести не кадил.
Природу лишь учася славить,
Стихами жертвуя лишь ей,
Я не рожден царей забавить
Стыдливой музою моей.

---

[1] *Пушкин А.С.* Полное собрание сочинений: в 20 т. СПб., 1999. Т. 1. С. 389. О том, что Пушкин, говоря о придворных куплетах, имел в виду все же строки гимна, а не послание «Принцу Оранскому», которое собирался включить в сборник своих стихотворений, см.: *Томашевский Б.* Пушкин. М. ; Л., 1956. Кн. 1. (1813–1824). С. 66.

[2] *Гаевский В.П.* Пушкин в лицее и лицейские его стихотворения // Современник, 1863. № 8. С. 372.

<…>
Любовь и тайная свобода
Внушали сердцу гимн простой;
И неподкупный голос мой
Был эхо русского народа[1].

Более того, в начале 1820-х гг. имели хождение еще и ернические стихи Пушкина на царедворческую тему. Во всяком случае, на допросе следственного комитета от 12 марта 1826 г. декабрист А.В. Поджио припомнил, что на совещании, происходившем осенью 1823 г. на квартире у И.И. Пущина, речь шла о «намерениях Рылеева действовать на ум народа, как-то: сочинением песен пародиями существующих иных; наподобие Боже, Спаси Царя Пушкиным пародировали и песнь “Скучно мне здесь на чужой стороне”»[2].

В то время уже существовало несколько пародий на гимн «Боже, царя храни». Это и «Гимн (Боже! вина, вина!)» Н.М. Языкова, написанный в августе–сентябре 1823 г.; это и сатирическая песня неизвестного автора «О правосудный бог!»; это и смелая пародия, за которую жестоко поплатился ее автор – художник А.В. Уткин:

Боже, коль благ еси,
Всех царей в грязь меси!
Кинь под престол!
Сашеньку, Машеньку,
Мишеньку, Костеньку,
И Николашеньку
….. на кол[3].

Арестованный в 1834 г. по делу «О лицах, певших в Москве пасквильные стихи», Уткин сознался в сочинении пародии на гимн «Боже, царя храни», был заключен в Шлиссельбургскую крепость,

---

[1] *Пушкин А.С.* Полное собрание сочинений: в 20 т. СПб., 2004. Т. 2, кн. 1. С. 37.

[2] *Восстание* декабристов: документы. Дела Верховного уголовного суда и Следственной комиссии. М., 1954. Т. 11. С. 74.

[3] *Вольная* русская поэзия второй половины XVIII – первой половины XIX века. Л., 1970. С. 422. В семье Бестужевых автором этой пародии считали А.А. Дельвига. См.: *Воспоминания* Бестужевых. М. ; Л., 1951. С. 414, С. 797 – комментарий М.К. Азадовского).

где вскоре и умер[1]. Но скорее всего Рылеев приписал Пушкину другую пародию на этот гимн: «Народную песню» («Господи, царя спаси!»), сочиненную неизвестным автором между 1821 и 1823(?) гг. Согласно подзаголовку она должна была исполняться на тот же голос: «Ах тошно мне на чужой стороне»[2], как и агитационная песня А. Бестужева и Рылеева «Ах, тошно мне и в родной стороне…»[3].

Вновь строфа Жуковского и лицейские строфы Пушкина «объединились» в девятом томе так называемого посмертного издания сочинений Пушкина[4], которое делалось в пользу вдовы поэта. Готовили этот том В.А. Жуковский и П.А. Плетнев. Впервые «Лицейские стихотворения» Пушкина были напечатаны в виде особого отдела. Основным источником текстов послужила тетрадь цензора издания А.В. Никитенко, содержащая копии лицейских стихотворений, переписанные одним писарским почерком с отдельных рукописей. На с. 163 этой тетради находилось стихотворение «Боже! Царя храни» с подписью: «Пушкин»[5]. Отсюда оно было полностью перенесено в девятый том. Поскольку посмертное издание не имело ни предисловия, ни редакционных примечаний, участие в создании стихотворения Жуковского не было документировано.

Следующий раз стихотворение-коллаж в объеме трех строф было напечатано в издании сочинений, подготовленном П.В. Анненковым в 1855–1857 гг., в разделе «Стихотворения Пушкина неизвестных годов»[6]. В комментарии к этому стихотворению Анненков писал:

> Первая строфа этого благородного гимна не принадлежит Пушкину. Он взял ее у певца, которому одному предстояла слава создать народный гимн, у Жуковского. Эта первая строфа помещена была в жур-

---

[1] См.: *Вольная* русская поэзия второй половины XVIII – первой половины XIX века. С. 422. См. также: *Герцен А.И.* Собрание сочинений: в 30 т. М., 1956. Т. 8. С. 468.

[2] Там же. С. 455–456.

[3] Там же. С. 365–367.

[4] *Пушкин А.С.* Собрание сочинений: в 11 т. СПб., 1838–1841. Т. 9. С. 399.

[5] Подробное описание тетради А.В. Никитенко, хранящейся ныне в РГБ. Ф. 178 (Музейное собр.) М 5261 см.: *Цявловский М.А.* Источники текстов лицейских стихотворений // *Пушкин А.С.* Полн. собр. соч.: в 20 т. Т. 1. С. 489–494.

[6] *Пушкин А.С.* Сочинения: в 7 т. / изд. П.В. Анненкова. СПб., 1855–1857. Т. 2. С. 189–190.

нале Сын Отечества 1815 г., № XLVIII, за подписью: *Жуковский* и внесена целиком в последнее – пятое издание его сочинений 1849 г., том пятый, стр. 142. Следующие за ней строфы действительно написаны Пушкиным и трогательно выражают чувство признательности к Державному основателю Лицея[1].

Наследники Пушкина вскоре продали право издания петербургскому книгопродавцу и издателю Я.А. Исакову, который привлек к редакторской работе известного библиографа Г.Н. Геннади. Под его редакцией вышло два шеститомных собрания сочинений Пушкина. В издании 1859 г., по-видимому по недосмотру, стихи «Боже! Царя храни» были напечатаны дважды: среди стихотворений 1816 г.[2] и в разделе: «Стихотворения неизвестных годов»[3]. В издании 1870 г. это недоразумение было устранено и к стихотворению было сделано следующее примечание:

По свидетельству В. Гаевского (Современник 1863 № 8, с. 372), эта пьеса написана в 1816 году к празднованию дня основания Лицея и была пропета воспитанниками на празднике, на голос английского народного гимна «God save the king», в подражание которому и сочинена[4].

Комментарий Анненкова относительно участия Жуковского был по непонятным причинам проигнорирован. И только из Приложений к изданию, выходящих отдельным томом, читатель мог узнать о том, что «первая строфа соч. Жуковского (см. его сочинения и Сын Отеч. 1815, № 48)»[5]. Для третьего издания Я.А. Исаков пригласил более опытного редактора П.А. Ефремова. В издании 1880 г. к стихотворению «Боже! Царя храни» была добавлена подпись:

---

[1] *Пушкин А.С.* Сочинения: в 7 т. / изд. П.В. Анненкова. СПб., 1855–1857. Т. 2. С. 227.

[2] *Пушкин А.С.* Сочинения: В 6 т. / под ред. Г.Н. Геннади. СПб.: Изд. Я.А. Исакова, 1859–1860. Т. 1. С. 537–538.

[3] Там же. С.152.

[4] *Пушкин А.С.* Полное собрание сочинений / под ред. Г.Н. Геннади. СПб.: Изд. Я.А. Исакова, 1869–1871. Т. 1. С. XIX.

[5] *Приложения* к сочинениям Пушкина, изданным Я.А. Исаковым / сост. Григорий Геннади. СПб., 1860. С. 99.

«(К празднованию 19 октября!)»[1], а в библиографических примечаниях сказано:

> …напечатано в посмертном изд., а написано было в 1816 г. к празднованию дня основания Лицея (19 октября), и было пропето на празднике воспитанниками Лицея. Первая строфа принадлежит Жуковскому, которая только одна и была напечатана в «Сыне Отеч.» 1815, № 48 под заглавием «Молитва русских»; в полном же своем объеме «Гимн» Жуковского явился в печати в 1818 году[2].

В Собрании сочинений Пушкина под редакцией П.О. Морозова (1887 г.) вся приведенная выше информация – о принадлежности первой строфы Жуковскому, а двух последующих – Пушкину и о составлении гимна к празднованию 19 октября – была дана уже не в комментарии, а подстрочном примечании[3].

Во время подготовки и празднования пушкинского юбилея 1899 г. как государственного праздника правящие круги России вновь попытались представить национального поэта выразителем «официальной народности». Интересные факты об этих мероприятиях сообщил Б.Л. Модзалевский:

> Министерством народного просвещения рассылались специальные циркуляры, где давались соответствующие указания о его проведении. Задачей было представить Пушкина как верноподданного Николая I, осуществившего в своем творчестве идеал «самодержавия, православия и народности». Специальным циркуляром запрещалось произнесение на вечерах стихотворения Лермонтова «На смерть поэта», а в качестве одного из центральных «номеров» рекомендовался для хорового исполнения приписанный Пушкину гимн «Боже, царя храни»[4].

---

[1] *Пушкин А.С.* Сочинения: в 6 т. / под ред. П.А. Ефремова. СПб.: Изд. Я.А. Исакова, 1878–1881. Т. 1. С. 163–164.

[2] Там же. С. 527.

[3] *Пушкин А.С.* Сочинения: в 7 т. / под ред. и с объясн. примеч. П.О. Морозова. СПб. : Изд. О-ва для пособия нуждающимся литераторам и ученым, 1887. Т. 1. С. 155–156.

[4] *Б.М.* [Борис Модзалевский]. Письма крестьян о Пушкине // Литературная газета. 1938. 10 февр.

Первый подлинный текстологический комментарий к стихотворению Жуковского – Пушкина появился в академическом издании под редакцией Л.Н. Майкова (1899 г.), где были указаны источники текста, и в их числе – автограф Пушкина, в то время принадлежавший Я.К. Гроту. Майков составил описание этого автографа. Он назвал его «Пушкинским гимном», первая строфа которого «буквально воспроизводит небольшое стихотворение Жуковского (и поэтому. – *А.Д.*) в автографе текст начинается прямо со второй строфы»[1]. Вместе с тем Майков поставил под сомнение свидетельство Корфа о пении в 1816 и 1817 гг. (в летние вечера) пушкинского гимна, указав, что пели лицеисты скорее всего не текст Пушкина, но текст Жуковского[2].

В издании Пушкина, выходившем под редакцией С.А. Венгерова, Н.О. Лернер, писавший комментарий, впервые заговорил о генезисе пушкинских строк, указав, что Пушкин взял строфу Жуковского, опубликованную в «Сыне отечества», как *motto* «для своей пьесы». Он включил «Боже, Царя храни» в число «немногих заказных пьес, каковы “К принцу Оранскому” или “Ответ на вызов написать стихи в честь государыни императрицы Елизаветы Алексеевны”» и вместе с тем – в число пушкинских стихов, посвященных Александру как самое слабое и неудачное, остановившись затем на эволюции отношения Пушкина к Александру I:

> Первому лицейскому поэту выпало на долю написать, согласно установившейся традиции, стихи к лицейской годовщине, и Пушкин принялся за дело, очевидно, без особенной охоты, так что ему даже понадобился готовый образец Жуковского. В минуты вдохновения он восхвалял Александра I и искреннее, и восторженнее, и поэтичнее. Две пушкинские строфы – сравнительно слабое повторение мыслей, гораздо лучше выраженных поэтом ранее. В «Воспоминаниях в Царском Селе» Александр, победитель Наполеона
>
> С улыбкой примиренья
> Грядет с оливою златой <...>

---

[1] *Пушкин*. Сочинения / пригот. и примеч. снабдил Л. Майков. СПб. : Изд. Имп. Академии наук. 1899. Т. 1. С. 333–324.

[2] См.: Там же. С. 334–335.

В оде «На возвращение Государя Императора из Парижа в 1815 году» Пушкин с одушевлением говорит:

Тебе, наш храбрый царь, хвала, благодаренье…»[1].

Следует отметить, что в венгеровском издании был факсимильно воспроизведен пушкинский автограф из собрания Я.К. Грота[2].

Своего рода итог подвел В.Я. Брюсов, поместив в своем издании стихотворение в специальный раздел «Стихи, написанные совместно в В.А. Жуковским» (1816) и указав в подстрочном комментарии, что Пушкин продолжил стихи Жуковского тем же размером, «только выполняя приказание своего школьного начальства», и сам он «этих стихов не печатал». И что «две строфы, написанные Пушкиным, очень близки к стихам Жуковского, почти вариация их»[3].

В академическом 16-томном издании Пушкина, как и в ныне готовящемся новом академической издании, стихи помещены в раздел «Коллективное» и напечатаны с вариантами автографа[4]. Текст Жуковского набран более мелким кеглем.

Сюжет 3: «Стихи на случай первого отречения Бонапарта» Или «Первые мысли стихотворения, обращенного к императору Александру I»

Бытует версия, что Жуковский во время посещений юного Пушкина в Лицее имел обыкновение читать ему свои стихи, и те, которые Пушкин не мог запомнить сразу, уничтожал или переделывал[5]. «Стихи на случай первого отречения Бонапарта, петые на празднике, данном Английским Министром Лордом Каткартом» Жуковского[6],

---

[1] *Пушкин А.С.* Сочинения / под ред. С.А. Венгерова: в 6 т. СПб. (Пг.) : Изд. Брокгауза и Ефрона, 1907–1915. Т. 1. С. 366–368.

[2] Там же. С. 365.

[3] *Пушкин А.С.* Полное собрание сочинений: в 3 т. и 6 ч. / ред., вступ. ст. и коммент. В. Брюсова. М. : ГИЗ, 1919. Т. 1, ч. 1. С. 65.

[4] См.: *Пушкин А.С.* Полное собрание сочинений. М. ; Л. : Изд-во АН СССР. 1937–1949. Т. 1–16. Л., 1959. Справочный том: Дополнения и исправления; Указатели. Т. 1. С. 312, 425; *Его же.* Полное собрание сочинений: в 20 т. СПб., 1999. Т. 1. С. 313, 415, 751 (коммент).

[5] См.: *Цявловский М.А.* Летопись жизни и творчества А.С. Пушкина. 2-е изд. Л. : Наука. 1991. С. 96.

[6] Стихотворение Жуковского впервые опубликовано: *Сын* Отечества. 1816. Ч. 29, № 14. С. 68–69; перепечатано с другим названием: «Стихи на случай пер-

на которые Пушкин, судя по всему, ориентировался, работая над посланием принцу Оранскому, он запомнил и впоследствии, уже будучи в Одессе, в 1824 г., набросал по памяти шесть строф в так называемой второй масонской тетради[1].

Впоследствии П.В. Анненков, готовивший собрание сочинений Пушкина по автографам, принял его за оригинальный текст. «Стихотворение это отыскано нами в тетрадях поэта, принадлежащих 1820–1821 году и, может статься, начато в одно время с “Наполеоном”, как противопоставление ему, или дополнение его»[2]. В черновых набросках Пушкина Анненков верно угадал наполеоновскую тему. Но ошибся в датировке. Пушкин обратился к этой теме в связи с 10-летней годовщиной отречения Наполеона от престола. И практически одновременно, 28 марта 1824 г. – так определяет эту дату С.А. Фомичев, на л. 8 записал стихотворение Жуковского, а на соседних листах тетради (6 об. – 7) начал работу над стихотворением «Зачем ты послан был и кто тебя послал», оставшимся незаконченным[3]. Но главная оплошность редактора состояла не в датировке. Не справившись с прочтением первой и четвертой строф и нескольких слов в других строфах пушкинского черновика (что было действительно архисложно), Анненков оставляет четыре строфы, сочиняет заглавие, в котором полностью меняется адресат, и в таком виде печатает в седьмом дополнительном томе сочинений Пушкина:

Первые мысли стихотворения,
обращенного к императору Александру I (1821)

Где тот, пред кем гроза не смела
Валов покорных воздвигать,
Когда ладья его летела
С фортуной к берегу пристать?
К стопам солдат бросал он троны,

вого отречения Бонапарта»: Литературный музеум. М., 1827. С. 308. Комментарий к этому тексту см.: *ПССиП*. Т. 2. С. 445–447.

[1] См.: *РО ИРЛИ*. Ф. 244. Оп. 1. № 835. Л. 8.

[2] *Пушкин А.С.* Сочинения: в 7 т. СПб.: изд. П.В. Анненкова. 1857. Т. 7. С. 37.

[3] См.: *Фомичев С.А.* Рабочая тетрадь Пушкина ПД № 835 (из текстологических наблюдений) // Пушкин. Исследования и материалы. Л., 1983. Т. 11. С. 31, 53.

Срывал... красу порфир,
Сдвигал народы в легионы
И мыслил весь заграбить мир!

И все, что рушил он, природа
Уже красою облекла,
И по следам его свобода
С дарами жизни протекла…

И честь тому, кто, верный чести,
За право меч свой обнажил,
Кто в грозную минуту мести
Лишь благодатью отомстил[1].

Ошибку Анненкова впервые заметил Л.Н. Майков и описал в 1858 г. в «Заметке по поводу VII-го тома сочинений Пушкина»[2]. Майков указал на первые публикации стихотворения Жуковского в «Сыне Отечества» (1818 г. № 14. С. 68) и в «Литературном Музеуме», альманахе на 1827 г. В.В. Измайлова (С. 308), объяснив при этом его отсутствие в прижизненных собраниях сочинений словами самого Жуковского: «Лежачего не бьют; если Наполеон побежден оружием, я не хочу забивать его своими стихами»[3]. После публикации Майкова Геннади исключил это стихотворение из корпуса так называемого «исаковского» собрания сочинений Пушкина[4].

Однако в начале следующего столетия профессор И.А. Шляпкин, публикуя «неизданные бумаги» Пушкина, отыскал данное стихотворение среди бумаг Анненкова и снова опубликовал его как пушкинское[5]. Еще одну ошибку допустил впоследствии и М.А. Цявловский[6], приписав заслугу исправления ошибки Анненкова не Майкову, но П.А. Ефремову, который действительно в седь-

---

[1] *Пушкин А.С.* Сочинения: в 7 т. Т. 7. С. 36.

[2] *Майков Л.Н.* Заметка по поводу VII-го тома сочинений Пушкина // Библиографические записки. 1858. Т. 1. Стб. 201–203.

[3] Там же. Стб. 202–203.

[4] *Приложения* к сочинениям А.С. Пушкина, изданным Я.А. Исаковым. С. 113.

[5] *Шляпкин И.А.* Из неизданных бумаг А.С. Пушкина. СПб., 1903. С. 65–66.

[6] *Рукою* Пушкина: Несобранные и неопубликованные тексты. М. ; Л., 1935. С. 494; *Пушкин А.С.* Полное собрание сочинений: в 19 т. Т. 17 (доп.): Рукою Пушкина: Выписки и записи разного содержания. Официальные документы. 2-е изд., перераб. М., 1997. С. 466.

мом издании сочинений Жуковского, 1878 г. указал на авторство Жуковского, но сделал это через 20 лет после Майкова.

Сюжет 4: «Ах! Если б мог достигнуть глас…»

В Лицейской тетради Пушкина под черновым наброском его стихотворения «К Галичу» внизу у корешка частично оторванного листа (по архивной пагинации л. 89 об. по жандармской – л. 75 об.) сохранилась запись (в столбик) рукой В.А. Жуковского трех строк его послания «К кн. Вяземскому и В.Л. Пушкину»:

Ах! Если б мог достигнуть глас
Участия и удивленья
К душе, не снесшей оскорбленья.

Стихи эти впервые в 1884 г. опубликовал В.Е. Якушкин[1]. Во втором томе академического издания сочинений Пушкина Якушкин привел эти три стиха с такой ремаркой: «На листе 75 об. встречаемся со следующей поэтической заметкой <…>. Так, черновая тетрадь отражает нам противоположные настроения, владевшие поэтом»[2].

Лернер же, комментируя данный казус, написал: «Увы! *Нам* эти стихи отражают совсем не то, что г. Якушкину, потому что написал их не Пушкин, который их только записал, а Жуковский. Они взяты из послания Жуковского к кн. Вяземскому и В.Л. Пушкину 1814 г. Академическое издание Пушкина от них выиграло в своей полноте и точности немного»[3].

Речь шла о послании «Друзья, тот стихотворец – горе», опубликованном впервые в «Российском музеуме» в 1815 г.[4]

---

[1] *Якушкин В.Е.* Рукописи Александра Сергеевича Пушкина, хранящиеся в Румянцевском музее в Москве // РС. 1884. Март. С. 660.

[2] *Пушкин А.С.* Сочинения. СПб., 1905. Т. 2. С. 173.

[3] *Лернер Н.* Стихи Жуковского, приписанные Пушкину // РС. 1908. № 3. С. 657.

[4] *Российский* музеум. 1815. Ч. 2, июнь. № 6. С. 257–261. См.: *Жуковский. В.А.* Стихотворения. 2-е изд. Л., 1956. С. 147–151. (Большая серия Библиотеки поэта). Комментарий к этому тексту см.: ПССиП. Т. 1. С. 703.

Сюжет 5: «Что ты, девица, грустна…»

Баллада

Что ты, девица, грустна,
Молча присмирела,
Хоровод забыв, одна
В уголку присела?
«Именинницу, друзья,
Нечем позабавить.
Думала в балладе я
Счастье наше славить.
Но <Жуковский> наш заснул,
Г<недич> заговелся,
Пушкин бесом ускользнул,
А Крылов объелся».
Вот в гостиной стол накрыт –
Поскорее сядем,
В рюмках пена закипит,
И балладу сладим:
Вот и слажена она –
Нужны ли поэты? –
Рюмки высушив до дна,
Скажем: многи леты
Той, которую друзьям
Ввек любить не поздно!
Многи лета также нам,
Только с ней нерозно.

Лист с этим текстом, оказавшимся в бумагах президента Академии художеств и директора Публичной библиотеки в Петербурге, Алексея Николаевича Оленина, был впервые обнаружен заведующим Рукописным отделением Публичной библиотеки членом-корреспондентом Императорской Академии наук. И.А. Бычковым. В это время В.Е. Якушкин готовил к печати второй том академического издания, где и было опубликовано это шуточное стихотворение[1]. Автограф его на листе почтовой бумаги большого формата с водяным знаком: «АО 1818» и пометой рукой А.Н. Оленина под

[1] См.: *Пушкин А.С.* Сочинения. СПб. ; Л., 1900–1929. 1905. Т. 2. С. 72.

текстом баллады: «Сочинено на случай рождения Ели<заветы> Мар<ковны> Ол<ениной> во 2 день маия 1819 Жуковским и Пушкиным для шарады, изобретенной И.А. Крыловым. Баллада». Ниже надпись Варвары Николаевны Олениной: «Читал сам Жуковский во время шарады» – в настоящее время хранится в Рукописном отделе Пушкинского Дома[1].

Лернер после публикации баллады достаточно сурово высказался о шуточных стихах – что они, дескать, «не отличающиеся особым поэтическим достоинством»[2].

Но не будем забывать, что это жанр шарады – а он имеет свои законы.

Сюжет 6: «Здесь живет гробовой мастер!»

В «Новых материалах» к биографии Пушкина, опубликованных в журнале «Русская старина» за 1874 г., чиновник III Отделения М.М. Попов писал о Пушкине-эпиграмматисте:

> …большею частию эпиграммы, каламбуры и остроты срывались с языка Пушкина против тех людей, которые имели неосторожность оскорбить чем-либо раздражительного поэта: в этих случаях он не щадил никого и тотчас обливал своего противника едкою желчью[3].

В связи с этим он привел случай, когда якобы Пушкин, не застав однажды Жуковского дома, написал на его запертой двери:

Здесь живет гробовой мастер![4]

---

[1] *РО ИРЛИ*. Ф. 244. Оп. 1. № 879. Комментарий к этому тексту см.: *Пушкин А.С.* Полное собрание сочинений: в 20 т. СПб., 2004. Т. 2, кн. 1. С. 682–683.

[2] *Лернер Н.О.* [Рец. на кн.:] Сочинения Пушкина. Изд. Имп. Академии наук. Т. 2. СПб., 1905 // Былое. 1906. № 6. С. 307.

[3] [*Попов М.М.*]. Александр Сергеевич Пушкин, новые материалы к его биографии: 1826–1836 гг. // РС. 1874. № 8. С. 686 (сообщ. П.А. Муханова). О М.М. Попове и его статье см.: *Березкина С.В.* Статья чиновника III Отделения М.М. Попова «Александр Сергеевич Пушкин» // Русская литература. 2013. № 1. С. 105–110.

[4] [*Попов М.М.*]. Александр Сергеевич Пушкин… С. 686.

Жуковский, комментировал далее Попов, «был столько добр и столько любил молодого поэта, что никогда не сердился на него»[1].

В возможности того, что подобная эпиграмма была написана Пушкиным, усомнился Н. Барсуков, ссылаясь на то, что анекдот о подписи Пушкина на дверях Жуковского ни одному из приятелей Пушкина неизвестен. И рассказал альтернативную историю:

> Что-то похожее на это было, но в Москве, при появлении первых баллад Жуковского. Друзья его, князь П.А. Вяземский и Батюшков, зная, что его нет дома, заехали к нему и оставили у него маленький детский гроб, нарочно купленный в ближней гробовой лавке. Возвратившись домой, человек Жуковского испугался при виде этого неожиданного гостинца, побежал отыскивать своего барина у всех его знакомых и, отыскав его, сказал: «У нас в доме случилось большое несчастие». Разумеется, узнав, в чем дело, Жуковский расхохотался и потом журил молодых приятелей своих за эту шутку[2].

Сюжет 7: Postscriptum

Но бывало и так, что сам Жуковский препятствовал созданию псевдопушкинианы. Так произошло с одиозным, получившим в начале 1830-х гг. стихотворением «Послание к другу» с описанием первой брачной ночи, которое молва приписала Пушкину. Сохранилось довольно много прижизненных списков этого стихотворения[3] – и все они подписаны именем поэта. Известна реакция его самого на эротическое «Послание». По словам его современника В.Т. Плаксина, узнав, что ему приписывается стихотворение, Пушкин «так был возмущен, что без шапки прибегает из дому к своему приятелю <...> Тормасову и в страшном негодовании говорит ему: “Ты читал эту мерзость?.. Догадываюсь, что это шутки подлеца Булгарина?»[4]. Упомянутый здесь граф А.А. Тормасов был чиновником Министер-

---

[1] [*Попов М.М.*]. Александр Сергеевич Пушкин… С. 686.

[2] *Барсуков Н.* Заметки и поправки по поводу новых сведений о жизни Пушкина // РА. 1874. № 12. Стб. 1088–1089.

[3] См., напр.: *РО ИРЛИ*. Ф. 244. Оп. 8. № 13. Л. 3 об.–6; № 33. Л. 331–332 об.; Оп. 15. № 33, 37; особенно большое количество списков «Послания к другу» появилось во второй половине XIX в.

[4] Цит. по: *Черейский Л.А.* Пушкин и его окружение. Л., 1988. С. 442.

ства иностранных дел и по совместительству товарищем Д.Н. Гончарова, брата Натальи Николаевны (Пушкин жил тогда на Галерной улице по соседству с ним).

Списки этого стихотворения продолжали распространяться по Петербургу в течение нескольких лет. С «Посланием к другу» связана следующая запись в дневнике Пушкина от 10 мая 1834 г.:

> Несколько дней тому получил я от Ж<уковского> записочку из Ц<арского> С<ела>. Он уведомлял меня, что какое-то письмо мое ходит по городу, и что г<осударь> об нем ему говорил. Я вообразил, что дело идет о скверных стихах, исполненных отвратительного похабства, и которые публика благосклонно и милостиво приписывала мне. Но вышло не то. Московская почта распечатала письмо, писанное мною Н<аталье> Н<иколаевне>…[1]

Вскоре после гибели Пушкина В.А. Жуковский, разбирая его архив, намеревался было проинформировать о данном стихотворении шефа жандармов А.Х. Бенкендорфа в письме, которое в его первой редакции звучало так:

> Множество пьес самых предосудительных, в которых нет ничего похожего на слог Пушкина (как, например, отвратительная пиеса, в которой описывается его первая ночь), ходило под именем Пушкина; литературные враги низкого класса не дремали, и многие из них чернили его доносами[2].

Но потом рассудил, что даже упоминание о «Первой ночи» нанесет вред памяти Пушкина, и исключил его из окончательного текста письма.

---

[1] *Пушкин А.С.* Полное собрание сочинений: в 16 т. М. ; Л., 1949. Т. 12. С. 328.

[2] Из первой редакции письма Жуковского к Бенкендорфу, февраль–март 1837. Цит. по кн.: *Щеголев П. Е.* Дуэль и смерть Пушкина: Исследование и материалы. М., 1987. С. 208.

Н.Е. Генина
Томский государственный университет

ДВА ДЯДЮШКИ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ 1830-Х ГГ.: В.А. ЖУКОВСКИЙ И В.Ф. ОДОЕВСКИЙ

Первое знакомство князя В.Ф. Одоевского с В.А. Жуковским произошло еще в период обучения в Московском благородном пансионе (вряд ли это было личное знакомство, однако и Одоевский и Жуковский (с 1816 г.) посещали собрания Общества любителей российской словесности, проводившиеся в актовом зале Московского пансиона).

> Стихи Жуковского были для нас не только стихами, но было что-то другое под звучною речью, они уверяли нас в человеческом достоинстве, чем-то невыразимым обдавали душу – и бодрее душа боролась с преткновениями науки, а впоследствии – с скорбями жизни. До сих пор стихами Жуковского обозначены все происшествия моей внутренней жизни, – до сих пор запах тополей напоминает мне Теона и Эсхина»[1] –

так будет говорить князь Одоевский в приветственной речи в честь пятидесятилетия писательской деятельности Жуковского в 1849 г.

Героиня повести Одоевского «Княжна Зизи» отзывается о поэзии Жуковского следующим образом: «Ах, никто так хорошо не пишет, как Жуковский и Пушкин! <...> Владимир Лукьянович, верно, знаком с сочинителями, и я увижу какого-нибудь сочинителя, может быть Жуковского – какой это должен быть человек!»[2] Посвящение Жуковскому открывает повесть Одоевского «Необойденный дом», изданную в 1840 г.

В 1830-е гг. оба писателя оказываются объединены общим кругом петербургских знакомых, литературными салонами (знаменитые субботы Жуковского и диван Одоевского, на котором, по словам С.П. Шевырева, «пересидела вся русская литература»[3]; М.П. Пого-

---

[1] Цит. по: *Сакулин П.Н.* Князь В.Ф. Одоевский. Мыслитель. Писатель. Т. 1, ч. 1. М., 1913. С. 90.

[2] *Одоевский В.Ф.* Сочинения: в 2 т. М., 1981. Т. 2. С. 266. Далее тексты Одоевского за исключением особо оговоренных случаев цитируются по этому изданию с указанием тома и страницы в скобках.

[3] Цит. по: *Турьян М.А.* Странная моя судьба: о жизни В.Ф. Одоевского. М.: Книга, 1991. С. 182.

дин в своих воспоминаниях 1869 г. о вечерах Одоевского отмечает: «Крылов, Жуковский и Вяземский были постоянными посетителями»[1]), сходными музыкальными интересами (так, и Жуковский и Одоевский были весьма заинтересованы процессом создания оперы М.И. Глинки «Жизнь за царя» и впоследствии участвовали в написании «Канона в честь Глинки»); работой в журналах (в 1837 г., после смерти А.С. Пушкина, их тесно свяжет работа над «Современником»). Известная исследовательница творчества Одоевского М.А. Турьян приводит две дневниковые записи, касающиеся ранних моментов их знакомства:

1) дневник К.С. Сербиновича, запись от 16 января 1830 г., описание вечера у Жуковского в честь отъезда И. Киреевского: «…в 8 часу поехал к В.А. Жуковскому. <…> Потом прибыли кн. Одоевский, Титов, Пушкин, В.А. и А.А. Перовские, Крылов, Плетнев»[2];

2) запись в дневнике М.П. Погодина, октябрь 1831 г.: «Вечер у Жуковс<кого>. Гнедич, Пушк<ин> и Одоевс<кий> – Чит. Сказки свои – смешные и грязные анекдоты»[3].

Далее, несомненно, происходит встреча после возвращения Жуковского из заграничного путешествия 1833 г. – о чем Одоевский сообщает А.С. Пушкину в письме от 28 сентября 1833 г.: «Я видел Жуковского – он помолодел и поздоровел; нет и тени прежнего больного лица»[4].

Новый, 1836 г. Жуковский встречает у Одоевского, далее неоднократно отмечает в дневнике посещение салона Одоевского либо встречи в иных местах (особенно это касается 1839 и 1840 гг.).

Естественно, общение происходило не только лично, но и в переписке.

С.В. Березкина, комментируя письма Жуковского к Одоевскому, отмечает: «Переписка Жуковского с Одоевским сохранилась лишь с 1835 г. Более ранней переписки могло и не быть, поскольку, по-видимому, именно зимой 1834–1835 гг. произошло их дружеское сближение»[5].

---

[1] *В память* о князе В.Ф. Одоевском. М., 1869. С. 57.

[2] *Литературное* наследство. М., 1952. Т. 58. С. 258.

[3] Цит. по: *Турьян М.А.* «Пестрые сказки» Владимира Одоевского // Одоевский В.Ф. Пестрые сказки. СПб., 1996. С. 140.

[4] *Пушкин А.С.* Полное собрание сочинений: в 19 т. М., 1996. Т. 15. С. 84.

[5] Письма Жуковского к В.Ф. Одоевскому для т. 18 ПССиП прокомментированы С.В. Березкиной. Комментарий цитируется по рукописи. Датировки при-

В сохранившемся корпусе писем (40 писем от Жуковского к Одоевскому, 3 ответных записки и одно опубликованное письмо Одоевского 1839 г.) привлекает внимание весьма любопытное обращение, появляющееся впервые в письме Жуковского от <последних чисел (после 25) февраля <?> – первой декады марта 1837 г.>: ***дядюшка***:

> Пришлите мне, ***дядюшка***, мою статью (не в лист, а в четвертку); мне она надобна нынче до обеда. Возвращу вам немедленно. Будете ли нынче у меня? Стихи Пушкина все отобраны и почти все переписаны. Надобно приняться за отобрание прозы и за разбор книг его рукописных.
>
> Вот Вам «Певец»; я поправил, где глупый переписчик наврал в смысле; велите переписать орфографически, ибо ошибок бездна, и так печатать нельзя. Да пришлите корректуру.
>
> Ж.
>
> Ведь вы взяли статью Карамзина? И отдали ее переписывать? То есть конец? Доставьте Вяземскому[1].

Далее подобное обращение встречается еще дважды:

> 13 июля <1839 г.>
>
> Здравствуйте, ***дядюшка Ваше сиятельство***! Я не отвечал Вам на письмо Ваше письменно потому, что надеялся увидеться с Вами лично. До сих пор был в Петербурге. 11-го приехал в Петергоф; вчера, то есть 12, хотел съездить к Вам в Ораниенбаум[1], но не удалось; нынче еду опять в Петербург дня на три или на четыре; итак, не прежде увижусь с Вами, как по возвращении. На главный пункт Вашего письма предпочитаю отвечать однако же письменно, ибо не могу ничего доброго отвечать словесно; нет, легче пишется, чем говорится. Помочь Вашему журналу не могу ничем, и менее всего деньгами. Путешествие опустошило мой карман. Я должен был при возвращении в Петербург занять у великого князя. И то, что занял, не будет достаточно, ибо случилась нужда в деньгах на совсем непредвиденные издержки. Итак, ***дядюшка***, не взыщите на мое *нет*. А с Вами весьма, весьма желаю увидеться. Дружеский поклон княгине.
>
> Жуковский[1]

надлежат С.В. Березкиной; редакторские и предположительные датировки заключены в угловые скобки. Полностью письма Жуковского к В.Ф. Одоевскому с комментарием будут опубликованы в ПССиП. (Т. 18).

[1] *РНБ.* Ф. 539 (Одоевский). Оп. 2. № 516. Л. 1. (полужирный курсив мой. – *Н.Г.*; светлый курсив отражает подчеркивания Жуковского в текстах писем).

<1835 – апрель 1841 г.>

Я здесь и в половине пятого буду, по условию, к Вам обедать, ***дядюшка***.

Жуковский[2].

Остальные письма содержат следующие варианты обращений: «князь Одоевский», «Любезный князь», «князь Владимир Федорович», «князь», либо обращения в них отсутствуют совершенно, особенно это касается кратких записок делового характера, например:

<Весна 1836 г., Петербург>

Скажите мне, где живет Краевский и как его титулуют? Имя и отчество.

Жуковский[3].

Интересно, что в целом в корпусе писем Жуковского 1830-х гг. к разным адресатам обращение ***дядюшка*** встречается еще только в письмах к Л.В. Дубельту:

<Около 12 августа 1839 г.>

Вы будете не только моим *дядюшкою*, но и дедом, а если хотите, и отцом родным, если поможете моему доброму Глинке[4].

Остальные варианты обращений, встречающиеся в корпусе писем 1830-х гг., можно разделить на несколько групп:

1) традиционные этикетные: «милостивый государь», «Ваше сиятельство», «Ваше превосходительство»;

2) обращения по имени: «милая Анета», «милая Дуняша» – в письмах к А.П. Зонтаг и А.П. Елагиной;

3) дружеские обращения – например, частотное «душа моя» в письмах к А.И. Тургеневу;

4) специфические обращения с использованием прозвищ, к примеру арзамасских имен, либо обращений, принятых в дружеском кругу: в письмах к С.С. Уварову («Посылаю Вам, Старушка, список Карамзина с ответом Крылова[5]), А.Я. Булгакову («Дитя мое дитятское, душка моя милая, вот тебе несколько пакетцов»; «Здравствуй,

---

[1] *РНБ.* Ф. 539 (Одоевский). Оп. 2. № 516. Л. 12–12 об.

[2] Там же. Л. 24.

[3] Там же. Л. 35.

[4] *РС*. 1902. № 4. С. 114.

[5] *Пушкин* и его современники. Вып. 4. СПб., 1906. С. 87–88.

рожица моя…»[1]), А.О. Смирновой («Александра Иосифовна, ***дьяволенок***, милый друг, героиня, ***прелесть*** и пр., и пр.»[2]).

Интересным примером адресации такого рода могут служить письма Д.П. Северину, где варьируется его арзамасское имя «Резвый Кот»:

1) *13 (25) апреля 1830 г.:* «Ты, верно, сердишься на меня за мое молчание, мой милый, резвый котик»;

2) *конец апреля – начало мая 1832 г.: «*Здравствуй, мой милый, резвый кот»;

3) «*31 июля (12 августа) 1832 г. Эмс:* «Резвый кот, погладь свою усатую морду своею бархатною лапкою: это будет значить, что к тебе приедет *гость*. А кто этот гость? Я, Светлана»;

4) *5 (17) октября 1832 г. Веве: «*Мой милый кот…»;

5) «*27 января (8 февраля) 1833 г. Верне близ Веве: «*Здравствуй, Кот»[3];

6) с*ередина марта (около 11/23) 1833 г. Верне:* «Возвратился ли ты, моя кошачья радость?»[4]

В письме Одоевского к В.А. Жуковскому, написанном в начале июля 1839 г., он тоже называет Жуковского дядюшкой:

> Где Вы, ***дядюшка***? Насилу Вас Бог принес! Когда мы с Вами увидимся, Бог весть; ибо я совсем замучен своим головным ревматизмом и еду на 4 недели в Ораниенбаум купаться, для чего мы наняли на горе дом Шуберта. Мы Вас ждали как утешителя, как избавителя. Когда говорю – мы, то понимаю наши толстые «Отечественные записки»[5].

Представляется интересным посмотреть, в связи с чем возникает подобное обращение в письмах, какие особенности имеет данное обозначение в творчестве писателей.

В произведениях Одоевского 1830-х гг. персонаж, обозначенный как «дядюшка» возникает неоднократно, причем дядюшки в текстах весьма оригинальны, часто сочетают в своем образе элементы ра-

---

[1] *РНБ*. Ф. 286. Оп. 2. № 82. Л. 1, 24.

[2] *Смирнова А.О.* Записки, дневники, воспоминания, письма. Со статьями и примеч. Л.В. Крестовой / под ред. М.А. Цявловского. М., 1929. С. 339–340.

[3] *РС*. 1896. № 7. С. 83–86, 144.

[4] Там же. 1902. № 4. С. 145.

[5] *РА*. 1906. Т. 120, № 8. С. 368.

ционального подхода к жизни и мистицизма, являясь тем самым своеобразным развитием основной литературной маски князя Одоевского – «магистра философии и члена разных ученых обществ» Иринея Модестовича Гомозейки («почти одновременно с Иринеем Модестовичем Гомозейкой возникли и варианты его – “дедушка Ириней”, замечательный детский сказочник, и “дядя Ириней», народный просветитель” – отрывок “Причины пожаров”»[1]). Взаимодействие фантастики и реальности, столь характерное для художественных произведений Одоевского, оказывается основным конструктивным принципом и для образов дядюшек в его текстах, причем в разных пропорциях – писатель словно исследует, как должен вести себя человек, соединяющий в себе разные грани.

Первый пример обращения к персонажу, обозначенному как «дядюшка», можно найти в неоконченном произведении «Жизнь и похождения Илариона Модестовича Гомозейки» (около 1833 г.):

> Он поступает в губернскую гимназию против воли матери, которую насилу убедили, что без этого нельзя будет Илар. Мод. вступить в службу; ибо она помнит своего покойного дядюшку из ученых, который был горький пьяница и все имение растерял[2].

Далее в повести «Черная перчатка» (1835) дядюшка, опекун главных героев, изначально представлен как «человек во многих отношениях весьма замечательный; природа дала ему ум и доброе сердце» (Т. 2. С. 59), однако после нескольких лет, проведенных в Англии, «он перенес на себе отростки этого сухого методизма, который более или менее отзывается во всей английской жизни и убивает в ней всякую поэзию» (Т. 2. С. 59). Тем не менее именно этот расчетливый дядюшка, старательно устраивавший жизнь своих воспитанников по системе, сам вносит в их судьбу элемент беспокойства, подбрасывая таинственные письма с подписью «Черная перчатка». Как объясняет сам герой: «…я выискивал средства, как бы вам навлечь маленькое беспокойство, которое бы заставляло вас бояться друг за друга и теснее бы укрепило связь между вами» (Т. 2. С. 80).

Повесть «Сильфида» (1836) изначально дает противоположное описание образа дядюшки:

---

[1] *Турьян М.А.* «Пестрые сказки» Владимира Одоевского. С. 136.
[2] *Одоевский В.Ф.* Пестрые сказки. СПб., 1996. С. 87.

> … неужели он, как один из моих соседей, встанет поутру рано, часов в пять, напьется чаю и сядет раскладывать гранпасьянс вплоть до обеда; отобедает, ляжет отдохнуть и опять за гранпасьянс вплоть до ночи; так проходят 365 дней (Т. 2. С. 106).

Сразу же возникает ассоциативная отсылка к образу дяди главного героя у Пушкина: «…деревенский старожил // Лет сорок с ключницей бранился, // В окно смотрел и мух давил»[1]. Однако впоследствии открывается, что

> …дядюшка <…> был большим мистиком. Шкапы были наполнены сочинениями Парацельсия, графа Габалиса, Арнольда Виллановы, Раймонда Луллия и других алхимиков и каббалистов. Я даже заметил в шкафу остатки некоторых химических снарядов. Покойный старик, верно, искал философского камня (Т. 2. С. 111) –

и далее эту странность образа жизни дядюшки подтверждает характеристика от соседа: «…покойный дядя его жил в этом же доме и слыл в нашем уезде чернокнижником» (Т. 2. С. 118).

Следующее обращение к образу «дядюшки» можно обнаружить в тексте «Эльсы», второй части повести «Саламандра» (1838):

> …в Москве жил-был у меня дядюшка, человек немолодой, но с умом, сердцем и образованностью <…> дядюшка не выживал из ума, потому что не выживал из людей <…> новизна его не пугала, потому что ничто не было для него ново <…> в молодости много путешествовал и – тогда была на это мода – перебывал членом всех возможных мистических обществ: он и варил золото, и вызывал духов, прыгал и заставлял прыгать на восковые гвозди или через ковер, игравший роль бездонной пропасти, и проч., и проч. (Т. 2. С. 183–184).

Далее отдельные упоминания похожего персонажа встречаются в повести «Княжна Зизи», 1836 («дядя обеих сестер, старый князь, чопорный, чинный»: Т. 2. С. 299), «Мартингал», 1846 («человек строгий, страшный человек, и чудак, и кремень»: Т. 2. С. 337), а также в романе «Русские ночи» (1844), где именно дядя становится рассказчиком истории о Пиранези и его архитектурных проектах:

---

[1] *Пушкин А.С.* Полное собрание сочинений: в 16 т., М. ; Л., 1837–1937. Т 6. С. 32.

> …мы пошли проститься с одним из наших родственников, человеком пожилым, степенным, уважаемым; у него во всю его жизнь была только одна страсть, про которую покойница жена рассказывала таким образом: «Вот, примером сказать, Алексей Степаныч, уж чем не человек, и добрый муж, и добрый отец, и хозяин – все бы хорошо, если б не его несчастная слабость… <…> Эта слабость – была лишь библиомания. <…> эта страсть в дяде была очень сильна, но она была, кажется, единственное окошко, через которое душа его заглядывала в мир поэтический; во всем прочем старик был – дядя как дядя, курил, играл в вист по целым дням и с наслаждением предавался северному равнодушию (Т. 1. С. 55–56).

Образы дядюшек в текстах Одоевского, таким образом, могут часто выступать как «внешняя сила», запускающая сюжет произведения, строящийся для Одоевского в 1830-е гг. во многом на поиске идеального начала в человеке и раскрытии природы мироздания (эта проблема с разных точек зрения осмысляется и в светских повестях, и в повестях о художниках, и достигает своего максимально масштабного изучения в романе «Русские ночи») – и в этом плане обращение Жуковского к Одоевскому может быть рассмотрено как обращение к устойчивой литературной маске писателя (примерно так Одоевский будет адресоваться к Пушкину в одном из писем 1833 г.: «…что делает наш почтенный г. Белкин? Его сотрудники Гомозейко и Рудый Панек по странному стечению обстоятельств описали: первый – *гостиную*, второй – *чердак»*[1]), к имиджу чудаковатого ученого, философа, который князь Одоевский будет поддерживать и в реальной жизни – в воспоминаниях современников неоднократно встречаются описания необычного убранства кабинета князя и его необычный для светского салона внешний вид.

В том же ключе выстраивается и направление развития прозаического творчества самого В.А. Жуковского – как отмечает А.С. Янушкевич, в 1820–1840-е гг. «…проза Жуковского, осваивая возможности “промежуточных жанров”, расширяла пространство рефлексии. В центр ее выдвигаются прежде всего проблемы личности, ее жизни и судьбы»[2].

---

[1] *Пушкин А.С.* Полное собрание сочинений: в 19 т. М., 1996. Т. 15. С. 84.

[2] *Янушкевич А.С.* Особенности прозы В.А. Жуковского 1810–1840-х годов // ПССиП. Т. 11/1. С. 610.

В текстах Жуковского 1830-х гг. дядюшка есть только один – дядя Струй из стихотворной повести «Ундина» 1835 г. (о нем вспоминает и герой Одоевского, говоря, что выбрал опыт для привлечения сильфиды, а не ундины, «не желая иметь дело с ее дядюшкою»: Т. 2. С. 112).

Дядя Струй в «Ундине» оказывается, на наш взгляд, сходен с дядюшками Одоевского по своим характеристикам (с акцентом на странность и причудливость), ср.:

…я брошуся в этот поток – он мой дядя; издавна
В нашем лесу *он* ***свободную***, ***чудную жизнь,*** как пустынник,
Розно с родней и друзьями проводит;

Был он в белом платье, лицо закрывалось каким-то
Странным, широким покровом, которого складки, как волны,
Падали с плеч и стан обвивали (ПССиП. Т. 4. С. 143, 145).

Далее в облике персонажа все более начинают подчеркиваться отрицательные черты: «коварный дядя мой Струй», «нам бестолкового дядю Струя унять», «беспокойного дядю», «безобразно-свирепая харя, и голос осиплый», «бешеный Струй» (Т. 4. С. 158–159, 162, 167). Именно этот своеобразный «дядюшка» становится воплощением стихийной силы, которой пытается противостоять человек в своей жизни, и, как часто случается и в произведениях князя Одоевского, подобное вхождение надличностных фантастических сил переворачивает всю человеческую жизнь.

Что интересно: дядюшка у Жуковского и (практически всегда) у Одоевского – человек, не имеющий своей собственной семьи (по крайней мере, об этой семье ничего не известно, в качестве исключения может кратко упоминаться жена дядюшки), а потому обладающий достаточно большой свободой в выборе направления собственной деятельности, причем эта деятельность часто весьма странная, воспринимаемая окружающими как чудачество.

В этом плане, на наш взгляд, обращение «дядюшка» в письмах Жуковского к Одоевскому включает в себя мягкую иронию – князь Одоевский, естественно, не может быть старшим родственником Жуковского в прямом смысле, но, с другой стороны, как литературный «родственник», действительно, лучше всего описывается имен-

но словом «дядюшка», в терминологии самого Одоевского, включающим и идею странности, чудаковатости, и приближенность к основной «семье», но все-таки и свой собственный путь, не всегда понятный остальному окружению. Кроме того, подобные обращения, в частности активное совмещение в адресации различных социальных масок одного человека (от формального «Ваше сиятельство» до дружеского «дядюшка»), становятся весьма показательным маркером соположения реальной и творческой биографий, жизнестроительства по законам эстетической деятельности, которое вошло в русский литературный процесс в конце XVIII в. с творчеством Н.М. Карамзина – «русский Фауст» будет не только в книгах, но и в жизни последовательно выстраивать образ «магистра философии и члена разных ученых обществ», чудаковатого «дядюшки Иринея».

Думается, в обратной адресации Одоевского к Жуковскому «дядюшка» этот акцент на странности и необычности выражен в меньшей степени, а подчеркнутая «родственная связь» может нести и еще один смысл, более приближенной к реальной, а не поэтической биографии Жуковского: дядюшка как старший родственник, часто опекун, к которому можно обратиться за помощью и поддержкой, что в полной мере соответствует позиции Жуковского в 1830-е гг. в литературном процессе и общественной жизни в целом, когда Жуковский активно пытается помочь друзьям и знакомым.

Данные размышления носят скорее предварительный характер и могут послужить точкой отсчета для комплексного изучения специфики личных и творческих отношений Жуковского и Одоевского – как в плане творческого диалога писателей, так и с точки зрения специфики русского литературного процесса в целом.

Сузанне Франк
Гумбольдт-Университет, Берлин (Германия)

ЭКФРАСИС ЖУКОВСКОГО VERSUS ЭКФРАСИС ГОГОЛЯ: ДВА РОМАНТИЧЕСКИХ МАНИФЕСТА. ЗАМЕТКИ К ТИПОЛОГИИ ЭКФРАСИСА

Экфрасис является довольно хорошо изученным жанром, приемом и стратегией интермедиального соревнования между визуальными видами искусств и литературой. Разработаны главные линии исторического развития экфрасиса как жанра со времен античной риторики, а также вторая историческая традиция экфрасиса как приема, используемого внутри эпического жанра для того, чтобы внутри эпического нарратива с помощью описания картины, предмета или немой сцены дать читателю ключ к пониманию семантического ядра, поэтики и смысла целого произведения. Изучена и третья, метапоэтическая линия экфрасиса: экфрасис как программное высказывание об искусстве вообще. Александр Сергеевич Янушкевич, вдохновитель этой статьи и любимый друг, которого очень не хватает в этом мире и которому посвящается эта статья, одну из последних своих статей, написанную вместе с Ольгой Борисовной Лебедевой, посвятил экфрасису Сикстинской Мадонны В.А. Жуковского, которую он считал «одним из самых значительных эстетических манифестов русского романтизма»[1]. В свое время уже Ю.В. Манн, а за ним О.Б. Лебедева, А.Х. Гольденберг и Е.Е. Дмитриева констатировали, что именно разнообразные экфрасисы Гоголя представляют собой хоть и фигуративные, но самые яркие метапоэтические комментарии[2]. Вслед за ними, а также продолжая мысли

---

[1] *Янушкевич А.С., Лебедева О.Б.* В.А. Жуковский и А.В. Никитенко о Сикстинской Мадонне Рафаэля: Типология экфрасиса как репрезентант эстетического сознания // Вестник Томского государственного университета. Филология. 2017. № 46. С. 124–151.

[2] См.: *Манн Ю.В.* Поэтика Гоголя. М., 1989. С. 223–235; *Лебедева О.Б.* Брюллов, Гоголь, Иванов. Поэтика немой сцены – живой картины в комедии «Ревизор» // Поэтика русской литературы: к 70-летию проф. Ю. Манна, М., 2001; *Гольденберг А.Х.* Экфрасис в поэтике Гоголя: Текст и метатекст // Филологические науки, 2007. № 1. С. 13–23. *Дмитриева Е.Е.* Экфрасис в творчестве

моих более ранних работ[1], в этой статье я хочу сопоставить три экфрасиса с точки зрения эстетики эпохи романтизма: экфрасис Жуковского, экфрасис Пушкина и один из многочисленных экфрасисов Гоголя.

Жуковский – создатель множества поэтических и жанровых инноваций эпохи романтизма – и его экфрасис «Рафаэлева Мадонна (из письма о Дрезденской галерее)» является основополагающим для дальнейшего развития жанра.

Для поэтики Пушкина экфрасис в меньшей степени важен, но – типично для Пушкина – когда он пользуется этим жанром, это осознанное стремление при помощи фигуративной речи намекнуть на метапоэтический смысл описания.

В случае Гоголя, как известно, экфрасис используется в его творчестве во всех своих разновидностях: в качестве описательной вставки в целое эпического нарратива, которая дает ключ к его прочтению и пониманию, в качестве поэтического приема, конкурирующего с живописью, и в качестве метапоэтического приема фигуративной речи, с помощью которого Гоголь снова и снова размышляет об эстетических возможностях как литературы, так и искусства в целом воздействовать на реципиента или воспитательным, или познавательным образом.

Триада экфрасисов является на первый взгляд довольно странной, но, как мне кажется, в ней можно увидеть метапоэтический диалог не только о жанре экфрасиса, но и о поэтических направлениях в эпоху романтизма и за ее хронологическими пределами.

Эта триада кажется неожиданной, во-первых, потому, что экфрасисы посвящены разным картинам: экфрасис Жуковского – картине Рафаэля «Сикстинская мадонна», а стихотворение Пушкина «Везувий зев открыл» и эссе Гоголя «Последний день Помпеи (картина Брюллова)» описывают одно из самых знаменитых полотен русской живописи XIX в., монументальную картину Карла Брюллова «По-

---

Н.В. Гоголя, или Вопрос о границах между живописью и поэзией // Филологические науки. 2009. № 1. С. 305–313.

[1] См.: *Frank S.* Der Diskurs des Erhabenen bei Gogol‘ und die longinsche Tradition, München 1999; *Франк С.* Заражение страстями или текстовая «наглядность»: pathos и ekphrasis у Гоголя // Экфрасис в русской литературе: Труды Лозаннского симпозиума. М., 2002. С. 32–41.

следний день Помпеи», которая впервые была выставлена в Петербурге в августе 1834 г.

Во-вторых, эти три текста сами по себе очень разные: экфрасис Жуковского – фрагмент письма автора к великой княгине Александре Федоровне; учитывая роль поэта при великой княгине – преподавателя русского языка, можно предположить, что экфрасис в этом контексте является инструментом воспитания эстетического вкуса. Экфрасис Пушкина – короткое стихотворение, написанное шестистопными ямбами под непосредственным впечатлением от картины в августе 1834 г., но опубликованное только 20 лет спустя – в отличие от экфрасиса Гоголя, который был создан в то же самое время и сразу включен в его сборник «Арабески» в 1835 г.

Тем не менее возможно, что эти произведения находятся между собой в отношениях интертекстуального экфрастического диалога: все они стали вехами в судьбах русского романтизма. Экфрасис Жуковского был опубликован в «Полярной звезде на 1824 год» под названием «Рафаэлева Мадонна (Из письма о Дрезденской галерее)». Появление стиха «Гений чистой красоты» (1825) в одном из самых знаменитых любовных стихотворений Пушкина служит свидетельством того, что Пушкин ознакомился с эфрасисом Жуковского сразу по выходе этого выпуска альманаха, поскольку стихотворение «Лалла Рук» еще не было к этому времени опубликовано. Экфрасис Гоголя прямо и полемически отсылает к экфрасису Жуковского. И даже если неизвестно, знал ли Гоголь стихотворение Пушкина, когда писал свой экфрасис, имеет смысл рассматривать их тексты как голоса в одном метапоэтическом диалоге.

Как я постараюсь показать, и Пушкин и Гоголь каждый по-своему конципировали свой экфрасис, ориентируясь на Жуковского и отграничивая себя от него; в случае Гоголя экфрасис тоже стал эстетическим манифестом, в котором он полемически противопоставил стиль Брюллова стилю живописи Рафаэля и одновременно стиль своего экфрасиса – стилю Жуковского. А в экфрасисах Пушкина и Гоголя можно увидеть две диаметрально противоположные интерпретации жанра и, следовательно, тоже полемику.

1. Экфрасис Жуковского: эстетический манифест романтизма

А.С. Янушкевич назвал статью Жуковского «Рафаэлева Мадонна (из письма о Дрезденской галерее)» «эстетическим манифестом русского романтизма»[1]. Вдохновившись «Сердечными излияниями отшельника – любителя искусств» (1797) Вакенродера и мифом о том, как Рафаэль создавал свою знаменитую картину, Жуковский включил описание этой картины в конце июня 1821 г. в свое письмо великой княгине Александре Федоровне.

Для эстетического дискурса романтизма и для экфасиса как одного из его главных приемов типично не столько подробное описание изображения на картине, сколько стремление уловить «невыразимое», «невидимое», «высокое» и «возвышенное», в открытии которого для внутреннего взора состоит главная задача искусства. Искусство, которое дается гению в состоянии вдохновения, делает доступным недоступное уму, живопись изображает неизобразимое, а экфрасис должен воспроизвести с помощью суггестивного текста этот опыт.

Как пишут А.С. Янушкевич и О.Б. Лебедева в совместной статье об экфразисе Жуковского и его контексте:

> Экфрасис в эстетике Вакенродера и других романтиков открывает «таинственную силу» языка искусства. В статье с характерным заглавием «О двух удивительных языках и их таинственной силе» Вакенродер, говоря о языках природы и искусства, подчеркивает, что <...> искусство <...> раскрывает нам сокровища человеческого духа, направляет наш взор внутрь себя и в человеческом образе показывает нам незримое – я имею в виду все благородное, великое и божественное. Именно в Рафаэле и его творениях и Вакенродер и Жуковский увидели высшее выражение человеческого гения и его способность возвышать душу[2].

Экфрасис Жуковского в первую очередь описывает глубокий внутренний опыт рецепции гениального, возвышенного произведения искусства. Ситуация одиночества и медитативное, направленное

---

[1] *Янушкевич А.С.* «Рафаэлева Мадонна: Из письма о Дрезденской галерее»: (Комментарий) // ПССиП. Т. 12. С. 436, 498.

[2] *Янушкевич А.С., Лебедева О.Б.* В.А. Жуковский и А.В. Никитенко о Сикстинской Мадонне Рафаэля: С. 126.

вовнутрь состояние духа были условием постепенного «распространения души», состояния, в котором рождается возвышенное, проявляется «гений чистой красоты»:

> Час, который провел я перед этою Мадонною, принадлежит к счастливым часам жизни, если счастием дóлжно почитать наслаждение самим собою. Я был один; вокруг меня все было тихо; сперва с некоторым усилием вошел в самого себя; потом ясно начал чувствовать, что душа распространялась; какое-то трогательное чувство величия в нее входило; неизобразимое было для нее изображено, и она была там, где только в лучшие минуты жизни быть может. *Гений чистой красоты* был с нею (ПССиП. Т. 12. С. 343).

Когда Жуковский в дальнейшем все-таки фокусируется на содержании картины, он подчеркивает ее некоторую внешнюю невзрачность. Картина не привлекает конкретностью, не обманывает воображение, душа созерцателя «…не обольщена здесь ни живостию красок, ни блеском наружным». Больше всего поэт подчеркивает «неопределенность» как самый важный признак божественных фигур на картине Рафаэля. О Мадонне он пишет:

> …на лице ее **ничто не выражено**, то есть на нем **нет выражения *понятного*, имеющего *определенное имя,*** но в нем **находишь в каком-то таинственном соединении всё**: спокойствие, чистоту, величие и даже чувство, но чувство, уже перешедшее за границу земного, следовательно, мирное, постоянное, не могущее уже возмутить ясности душевной; **в глазах ее нет блистания** (блестящий взор человека всегда есть признак чего-то необыкновенного, случайного, а для нее уже нет случая – всё совершилось!), **но в них есть какая-то глубокая чудесная темнота**, в них есть **какой-то взор, никуда особенно не устремленный**, но **как будто видящий необъятное»** (ПССиП. Т. 12. С. 344).

Именно эта неопределенность интерпретируется как прием откровения божественности человеческой души и, наоборот, способ открыть человеческой душе божественное: «Рафаэль как будто хотел изобразить для глаз верховное назначение души человеческой», – пишет Жуковский, но только с помощью такого рода неопределенности, граничащей с абстрактностью, законченная картина может охватить бесконечное – только с помощью негативных прие-

мов, которые Жуковский утрирует, постоянно употребляя негативные вербальные конструкции. Такого рода соображения, которые касаются самой сути эстетики романтизма, оправдывают определение экфрасиса Жуковского как «романтического манифеста».

2. «Везувий зев открыл» – манифест «антиромантизма»

Летом 1834 г. картина Брюллова впервые была показана в Петербурге после того, как ее экспозиция вызвала восторг в центрах европейского искусства: в Риме, где Брюллов работал, и в Париже. Картина стала европейской сенсацией: подхватывающий римское барокко Пуссена стиль Брюллова революционизировал русскую живопись. В русских журналах появились многочисленные хвалебные отклики. Несмотря на совершенно нерусский сюжет, картина скоро вошла в самый узкий круг русского национального канона, в котором она числится и по сей день. Среди восторженных отзывов тогда были созданы и два экфрастических текста, написанные ведущими русскими писателями того времени, представителями двух меняющихся местами как раз в эти годы поколений: Пушкиным и Гоголем. Посмотрим, как Пушкин и Гоголь, каждый по-своему, используют этот жанр и при этом полемизируют с тем, что до них сделал с ним Жуковский!

Взгляд на стихотворение Пушкина неоспоримо убеждает в том, что краткость его текста не эквивалентна фрагментарности. В спокойно-торжественном александрийском стихе поэт описывает то, что на картине изображено: дым, пламя, шатнувшиеся колонны, статуи, народ, каменный дождь, а также то, чего на ней нет: Везувий. Именно Везувий у Пушкина занимает первое место. Но ни слова о воздействии картины на зрителя:

Везувий зев открыл – дым хлынул клубом – пламя
Широко развилось, как боевое знамя.
Земля волнуется – с шатнувшихся колонн
Кумиры падают! Народ, гонимый [страхом],
Под каменным дождем, [под воспаленным прахом],
Толпами, стар и млад, бежит из града вон. (Август – сентябрь 1834 г.)[1].

[1] *Пушкин А.С.* Полное собрание сочинений: в 16 т. М. ; Л. : Изд-во АН СССР, 1937–1959. Т. 3/1. С. 332.

Что? Где? Кто? Почему? Куда? На все эти вопросы стихотворение отвечает без лишних слов. Одним-единственным герменевтическим обозначением – «кумиры» – и одним единственным фигуративным сравнением – «как боевое знамя» – Пушкин предлагает интерпретацию изображения катастрофического события природы как аллегорию восстания, революции. Роман Якобсон в своих соображениях о «скульптурном мифе» в творчестве Пушкина обратил внимание на то, что эту аллегорию природной катастрофы как социальной можно и нужно рассматривать в контексте творчества Пушкина в целом, где часто встречаются «скульптуры» как репрезентанты старого порядка, а стихийная мощь природы отождествляется с потенциалом нового, пока еще не признанного поколения. Вслед за Ю.М. Лотманом, указавшем на связь между этим стихотворением и поэмой «Медный всадник», А. Шёнле видит в нем «историческую медитацию на тему уязвимости власти и ее зависимости от стихийных бедствий и народа»[1]. Стоило бы остановиться на этой изотопии бунта и природного катаклизма в творчестве Пушкина, но для этого здесь нет места. Вернемся к вопросу о жанре экфрасиса.

В европейском контексте эпохи романтизма стихотворный экфрасис представлен в самых далеких друг от друга вариантах: от Вакенродера («Два описания картин» из *Излияний*) (1797) до Китса: «Ода греческой вазе» (1819)[2]. Последние два соотнесены между собой и с прозаическим экфрасисом Жуковского тем, что они являются апологией творений искусства – этим они соответствуют восходящей к Античности панегирической традиции жанра. Если поставить стихотворение Пушкина в этот контекст, то его короткий, в сопоставлении с исполненной пафоса гигантского размера картиной, лаконичный и совершенно «холодный» текст покажется чуть ли не ироничным.

---

[1] *Шёнле А.* «Везувий зев открыл …» и тема городской катастрофы у Пушкина // И время и место: историко-филологический сборник к 60-летию А.Л. Осповата. М., 2008. URL: http:// indbooks.in/ mirror5.ru/?p=20136.

[2] Об оде Китса в жанровой традиции экфрасиса см:. *Scott Grant F.* The sculpted word: Keats, ekphrasis, and the visual arts. Hanover (New England), 1994; Webb Ruth. Ekphrasis ancient and modern: The invention of a genre, Word & Image, 15:1 (1999). P. 7–18.

3. «Последний день Помпеи (картина Брюллова)» – манифест барокко – романтизма

Сопоставляя эссе Гоголя со стихотворением Пушкина, не будет преувеличением назвать их контрапунктом: трудно найти что-либо более прозаическое, нежели стихотворение Пушкина, и трудно найти что-либо более богатое пафосным лиризмом, нежели этот образец прозы Гоголя.

По сравнению с экфрасисом Пушкина гоголевское описание картины ближе к эссе Жуковского не только потому, что это тоже экфрасис в прозе, но и потому, что и Жуковский и Гоголь фокусируются прежде всего на картине как гениальном произведении искусства и на воздействии картины на зрителя. Текст Гоголя – эссе, но его отнесение к литературно-критическому жанру, как это сделали А.С. Янушкевич и О.Б. Лебедева в своей статье с эссе Никитенко, проблематично. И у Жуковского и у Гоголя апология произведения искусства на первом плане. Жуковский и Гоголь единодушны в том, что задача произведения искусства – открыть доступ к «недоступному простому разуму», к «бесконечному», к «высокому» и пр. Ср.:

> **Жуковский**: <...> перед глазами полотно, на нем лица, обведенные чертами, и всё стеснено в малом пространстве, и, несмотря на то, всё необъятно, всё неограничено! И точно приходит на мысль, что эта картина родилась в минуту чуда: занавес раздернулся, и тайна неба открылась глазам человека (ПССиП. Т. 12. С. 343).
>
> **Гоголь**: Картина Брюлова может назваться полным, всемирным созданием. В ней всё заключилось[1].

Конечно, «открытие тайны неба» и «заключение всего» – это не одно и то же, но они совпадают на уровне общей семантики, в мысли о том, что (настоящее) произведение искусства должно и может делать доступным то, что недоступно ни простому разуму, ни повседневному чутью. С этим весьма романтическим пониманием общей семантики (задачи) произведения искусства связаны и другие

---

[1] *Гоголь Н.В.* Полное собрание сочинений: в 14 т. М. ; Л. : Изд-во АН СССР, 1937–1952. Т. 8. С. 109. Далее текст Гоголя цитируется по этому изданию с указанием страницы в скобках.

параметры, типичные для романтизма, которые опять-таки поразному интерпретируются Жуковским и Гоголем.

И Жуковский и Гоголь определяют произведение, которое они описывают, как гениальное. Однако в тексте Жуковского само слово «гений» фигурирует всего один раз, в сильной позиции цитаты из стихотворения «Лалла Рук». Рафаэля Жуковский характеризирует с помощью формулировки «великая душа». Гоголь намного более эксплицитно употребляет романтическую терминологию: он пишет о «могущественном гении», потом – очевидно имея ввиду концепт Шлегеля – о «необыкновенной многосторонности и обширности гения», потом еще более эксплицитно о «гении всемирном» и «гении всеобщем» и тем самым окончательно русифицирует этот концепт применительно к Брюллову.

На этом фоне – хотя бы на первый взгляд – удивляет, то, что один лишь Жуковский останавливается в своем экфрасисе на «вдохновении» как ключевом концепте романтической «производственной» эстетики. При более подробном рассмотрении становится очевидно, что отсутствие этого концепта является частью полемического диалога. Между экфрасисом Жуковского и экфрасисом Гоголя происходит смещение акцента: пересказывая легенду Вакенродера о том, как была создана картина Рафаэля, Жуковский акцентирует описание ситуаций рецепции образа художником и созерцания картины как вдохновения, т.е. восприятие произведения искусства – это тоже своего рода креативное действие. Гоголь, наоборот, акцентирует аспект рецепции и в самой картине, и в восприятии зрителя, стоящего перед ней. Гоголь интерпретирует картину на сюжет катастрофического извержения вулкана как изображение божественного откровения, в котором на первом месте восприятие и познание, а не какой бы то ни было исходящий из него креативный импульс. То есть у Гоголя внутри той же самой схемы – романтического экфрасиса – фокусируется восприятие картины, акцент передвигается от «восприятия как вдохновения» к «восприятию как окончательному познанию и моментальному блокированию креативного процесса».

И в другом отношении Гоголь, написавший свой экфрасис через 13 лет после Жуковского, переставляет акценты, но при этом сохраняет общую парадигму эстетики романтизма. Так, например, гениальность произведения искусства заключается для Гоголя не в его ограниченной доступности только для немногих, в его элитарности.

«Гений» и «гениальное произведение» у Гоголя не антитеза уровню «толпы» или «народа». Определяя гениальное произведение как доступное для всех и каждого, Гоголь отказывается от романтического снобизма:

> Все другие великие художники, настроенные высокостью религиозною или высокостью страстей, небрегли об окружающем и второстепенном в их картинах <...>;
>
> Но у Брюлова, напротив, все предметы от великих до малых для него драгоценны. Он силится схватить природу исполинскими объятиями и сжимает ее с страстью любовника. ... Оттого-то его произведения, может быть, первые, которые живостью, чистым зеркалом природы, доступны всякому (С. 113).

Такого рода «демократичный» художник и «демократичное» искусство диаметрально противопоставлены типу художника и искусству, представленному Рафаэлем:

> У него нет также того высокого преобладания небесно-непостижимых и тонких чувств, которыми весь исполнен Рафаэль. <...> Женщина его блещет, но она не женщина Рафаэля, с тонкими, незаметными, ангельскими чертами, она женщина страстная, сверкающая, южная, италианка во всей красе полудня, мощная, крепкая, пылающая всею роскошью страсти, всем могуществом красоты, прекрасная как женщина (С. 111).

Именно с помощью контраста между «высоким» и общедоступным или – лучше сказать – касающимся всех Гоголь определяет специфику и инновативную силу живописи Брюллова, который, таким образом, по мнению Гоголя, оказывается в авангарде европейской живописи.

Бросается в глаза, что при этом Гоголь широко использует терминологию философской эстетики, и прежде всего концептуальную оппозицию между «прекрасным» и «возвышенным». Брюллов для него – представитель «прекрасного»: и на уровне изображения, в котором прекрасное, как кажется, заключается в некой повседневности, в индивидуальности и в то же время «общности» отдельных фигур, в общечеловечности и эмоциональной выразительности, и на уровне рецепции, на котором именно «прекрасное» отвечает за ин-

тенсивность воздействия; вероятно, эпитет «прекрасный» является самым частотным словом:

> Его фигуры *прекрасны* при всем ужасе; Страсти <...> выражаются на таком *прекрасном* облике, в таком *прекрасном* человеке; *прекрасная* как женщина. Нет ни одной фигуры <...> где бы человек не был *прекрасен*; человек исполнен прекрасно-гордых движений; мысль *прекрасная*; жалка *прекрасная* земля наша; представил человека как можно *прекраснее*; его женщина <...> *прекрасная* <...> всё в ней *прекрасно* <...>; Выпуклость *прекрасного* тела – и т.д. (С. 111–112).

Из этих цитат становится ясно, что понятие «прекрасного» у Гоголя специфично и довольно сильно отличается от того, как теоретики интерпретировали «прекрасное» несколькими десятилетиями раньше. «Прекрасное» у Гоголя не имеет ничего общего с «приятным» или даже «идиллическим», но оно также не равняется «гармоничному», «ясному» и «простому». Поэтому невозможно увидеть в нем противоположность «возвышенного» в том смысле, в котором его определили более ранние авторы. В экфрасисе Гоголя «прекрасное» противопоставляется «возвышенному» как противовес «абстрактного», «идеального», «чисто духовного», «трансцендентного». Главная категория, главный эпитет, с помощью которого характеризуется «прекрасное» в описании картины Брюллова, это – «живость», «живое»:

> …у Брюлова является человек для того, чтобы показать всю *красоту* свою, всё верховное изящество своей природы. Страсти, чувства, верные, огненные, выражаются на таком *прекрасном* облике, в таком прекрасном человеке, что наслаждаешься до упоения; Его человек исполнен прекрасно-гордых движений; Он представил человека как можно *прекраснее*; Вся та природа, которую чаще видит человек, которая его окружает и живет с ним, вся эта видимая природа, вся эта мелочь, которою пренебрегали великие художники, достигли изумительной истины и совершенства (С. 111–112).

Можно сказать, что глубинный смысл понятия «прекрасного» как «живого» – в противовес мертвому искусству – воплощен в русском слове «живопись», оно буквально понимает прекрасное и – за 10 лет до изобретения фотографии – требует от этого вида искусства

воспроизведения жизни в чистом виде: «живой колорит; музыкою, которой исполнены живые предметы природы; живо и свежо; живостью, чистым зеркалом природы, доступны всякому; появление гения всемирного, обнявшего бы в себе всю жизнь 19 века»; С. 107, 109, 113).

Как явствует из предыдущих цитат, оппозиция «мертвого» и «живого» дополняется по крайней мере еще двумя семантическими оппозициями: «всё» против «ничего» и «видимое» против «невидимое», «темное».

Если в случае Жуковского употребление «негативных терминов» соответствует негативной / апофатической эстетике романтизма: «не» («что-то неестественное; неизобразимое; всё необъятно, всё неограничено; неестественный свет; не для глаз; ничто не выражено; недостижимо»; ПССиП. Т. 12. С. 342–345), то терминология Гоголя диаметрально противоположна этой парадигме. Гоголь противопоставляет «не-» и «все»: «всеобщий», «всеохватывающий» и, таким образом, характеризует Брюллова как представителя катафатического искусства:

> Вообще во всей картине выказывается отсутствие идеальности, т.е. идеальности отвлеченной, и в этом-то состоит ее первое достоинство. Явись идеальность, явись перевес мысли, и она бы имела совершенно другое выражение, она бы не произвела того впечатления (С. 111–112).

Жуковский подчеркивал, что Рафаэль писал не для глаза и что он не старался изображать условный и сугубо случайный момент, а, наоборот, недоступную чувствам идею: «Он писал не для глаз, всё обнимающих во мгновение и на мгновение»; поэту важна возможность внутреннего видения: «Рафаэль как будто хотел изобразить для глаз верховное назначение души человеческой» (ПССиП. Т. 12. С. 344). Время, временность в проецированных на Рафаэля эстетических взглядах Жуковского – это что-то мешающее, слишком земное, случайное. А искусство должно открыть дверь в потустороннее, вечное.

Отталкиваясь от позиции Жуковского, Гоголь реабилитирует живопись как визуальный, показывающий, демонстративный вид искусства. В отличие от Жуковского именно изображения рокового мгновения, всерешающего события для Гоголя самое главное:

> …он схватил молнию и бросил ее целым потопом на свою картину. Молния у него залила и потопила всё, как будто бы с тем, чтобы всё выказать, чтобы ни один предмет не укрылся от зрителя (С. 110).

Не дистанция и отвлеченность, а непосредственность и физическое переживание непосредственного участия в событии – главные пространственные категории эстетики, пропагандируемой Гоголем. В этом смысле Гоголь противопоставляет картину Брюллова тем многочисленным в эту эпоху европейской живописи изображениям извержения вулкана в жанре ландшафта, которые неспособны оказать сильное эмоциональное воздействие из-за несопоставимых с природным явлением пропорций картины и создаваемого ею ощущения отдаленности события: «Ту мысль, которая виделась нам в такой отдаленной перспективе, Брюлов вдруг поставил перед самыми нашими глазами. Эта мысль у него разрослась огромно и как будто нас самих захватила в свой мир» (С. 110). А вместо Рафаэлевой неопределенности и «темноты» у Брюллова преобладает «яркость», всеохватывающий свет: «на всем у него разлита необыкновенная яркость» (С. 110).

Провозглашенная Гоголем эстетика «всеобщности» противостоит еще одному ключевому концепту романтизма: фрагментарности. Гоголь критикует тенденцию эпохи к «миниатурности», к «раздробленности» – именно этой тенденции Гоголь противопоставляет стиль Брюллова:

> Эта вся группа, остановившаяся в минуту удара и выразившая тысячи разных чувств <...> всё это у него так мощно, так смело, так гармонически сведено в одно, как только могло это возникнуть в голове гения всеобщего (С. 110).

И при этом Гоголь – в соответствии с общей теорией искусств своего времени – использует другой ключевой концепт того же романтизма, но более позднего: описывая картину как сочетание «невыразимой поэзии чувств», «зажигающих глаза цветов», «внутренней гармонии природы», одним словом, как синтез живописи, поэзии и музыки (в одном месте он пишет еще и о скульптурной вы-

пуклости), он приходит к выводу, что эта картина эквивалентна опере и таким образом является «Gesamtkunstwerk»[1].

Что по/доказывает этот перечень категорий и примеров? Если стихотворный экфрасис Пушкина условно можно определить как манифест анти-романтизма, то как определить полемизирующий с Жуковским экфрасис Гоголя? Разве это сдвиг в сторону реализма? Разве это настолько инновативно, что открывает дорогу в будущее? Или можно увидеть в том, что делает Гоголь, возобновление более старых, исторических парадигм?

Вернемся еще раз к тезису Гоголя о «всеохватывающем» характере картины Брюллова, о том, что Брюллов ставит перед глазами зрителя просто «всё». И зададимся вопросом, что именно изображает Брюллов? Тогда становится ясно, что извержение вулкана – о котором в первую очередь упоминает Пушкин – почти не изображается на картине Брюллова. Там видны только искры вулкана и огненная лава, но и это только в крайнем правом верхнем углу. Можно видеть непосредственное воздействие этого события природы на людей, живущих в городе у подножья вулкана. Охваченные ужасом жители бегут вон из города. Главным образом их Брюллов и изображает.

В то время как Пушкин всего несколькими словами говорит, в чем дело – «Везувий зев открыл… пламя… дым хлынул...»[2] – Гоголь сразу предупреждает, что именно это его даже не интересует: «Я не стану изъяснять содержания картины и приводить толкования и пояснения на изображенные события. Для этого у всякого есть глаз и мерило чувства» (С. 110). Уверенность в том, что сюжет полотна говорит сам за себя, на первый взгляд подтверждает качество «наглядности», восхваляемое Гоголем. Но зачем тогда еще экфрасис?

К сожалению, Гоголь об этом важном пункте не размышляет, как не размышляет и о том, что при всей «катафатике» картина Брюллова тоже имеет свою апофатическую черту и что она как раз благодаря этой черте так сильно и непосредственно действует на чувства зрителя: ведь она НЕ изображает само событие, которое

---

[1] Гезамткунстверк – совокупное художественное произведение – термин, введенный Р. Вагнером для определения синтетического искусства будущего, которое должно прийти на смену отдельным видам искусств.

[2] О коннотациях слова «хлынул» ср.: *Шёнле А.* Указ. соч.

становится еще более угрожающим как причина паники людей. Кажется, Гоголь не акцентирует этот аспект, потому что тогда ему нужно было бы признать зависимость от Жуковского…

Зато Гоголь, сосредоточиваясь на изображении реакции жителей города на катастрофу, описывает воздействие картины, как бы имитируя барочный стиль самой картины. В этом экфрасис Гоголя явно отличается от экфрасиса Жуковского. Даже если он пишет об эстетических стратегиях картины как бы на метауровне, он делает это сугубо риторическим образом:

> Весь этот *эффект*, который разлит в природе, который происходит от сражения света с тенью, весь этот *эффект*, сделался целью и стремлением всех наших артистов. Можно сказать, что XIX век есть век *эффектов*. Всякий <...> торопится произвесть *эффект*; <...> так, что эти *эффекты* <...> уже надоедают, и, может быть, XIX век, по странной причуде своей, наконец обратится ко всему *безэффектному*. Впрочем, можно сказать, что *эффекты* <...>; Дóлжно признаться, что в общей массе стремление к *эффектам* более полезно, нежели вредно <...>; Желая произвесть *эффект* <...>; И если *эффект* <...>; Притом стремление к *эффектам* <...> (С. 108–109).

Эффект как главный признак барочной живописи не объясняется, а описывается с помощью риторического приема из области стратегий патетики: повтором, который должен воспроизвести у читателя при чтении текста эффект воздействия картины на зрителя. То же самое мы наблюдали в случае употребления термина «прекрасное». Все эссе Гоголя переполнено риторическими приемами патетики: наряду с синтаксическими фигурами (gradatio, asyndeton, anadiplosis и т.д.) часто встречается риторическая фигура гиперболы, которая выражается в насыщенности текста превосходными степенями и облекается в синтаксическую форму почти тавтологического повтора оценочного слова.

В то время как Жуковский коротко и ясно описывает в одном предложении эпифаническую ситуацию мгновения, в которое вдохновение настигло Рафаэля, Гоголь нуждается в целом тексте экфрасиса для того, чтобы описывать воздействие картины Брюллова. А для него это значит воспроизвести это воздействие с помощью текста. Таким образом, Гоголь – в отличие от Жуковского – возобновляет старую, риторическую традицию экфрасиса, восходящую к

Античности и барокко, которая состоит в том, чтобы имитировать и тем самим воспроизвести эпифаническое откровение, приписываемое самому произведению изобразительного искусства. Такого рода экфрасис вступает в конкуренцию с объектом описания.

В предыдущей статье на тему экфрасиса я более подробно остановилась на этой традиции[1]. В данном контексте хочу ограничиться тем, что со времен Псевдо-Лонгина (I в. н. э.) в риторику вводилось понятие phantasia, обозначающее способность вызывать впечатление присутствия описываемого образа перед глазами слушателя. Хотя в трактате «О возвышенном» сам экфрасис не упомянут, именно там развивается концепция преобладания текста над картиной (и изобразительным искусством) в отношении силы воздействия на чувства реципиента. И эта сила основана на том, что текст функционирует при помощи «лишения картин» (Entzug der Bilder), посредством которого он путем одних лишь риторических приемов оживляет воображение.

4. Экфрасис Гоголя в контексте его творчества

Чтобы судить о том, имеет ли экфрасис Гоголя значение манифеста в такой мере, как мы это сказали об экфрасисе Жуковского, нужно рассматривать эссе в контексте творчества Гоголя, во-первых, в том сборнике, в который он был включен, и, во-вторых, в контексте творчества в целом.

В контексте «Арабесок», состоящих из романтической смеси рассказов и эссе, экфрасис отлично вписывается в ряд эссе по той причине, что почти во всех упоминаются весьма схожие опыты рецепции.

Так, например, в эссе «Об архитектуре нынешнего времени» архитектура также оценивается по мере ее воздействия на человека, а сам текст с помощью нарративизации этого рецептивного опыта претендует вызвать то же самое впечатление у читателя.

В эссе «О преподавании всеобщей истории» Гоголь для определения дидактической цели заимствует понятие «Menschheits-

[1] См.: *Франк С.* Заражение страстями или текстовая «наглядность»: pathos и ekphrasis у Гоголя. С. 32–41.

gemälde» у Шиллера[1]. Эта метафора служит обозначением того же самого воздействия как – в прямом значении – в эссе о Брюллове, где Гоголь формулировкой «всемирное созидание» отсылает и к жанру «Weltengemälde», возникшему на рубеже Средневековья и Ренессанса и претендующего на всеохватное изображение мира в решающий момент его судьбы. (Ср., например, картину Альбрехта Альтдорфера «Битва Александра»). Текст историка должен воздействовать на слушателя[2] моментально, неожиданно, как действуют только живопись и скульптура, по общепринятым после Лессинга представлениям. В этом эссе (так же как и в «Мыслях о географии» и «О движении народов в конце V века») в другом контексте снова возникает тематика катастрофичного, или даже апокалипсического события: становится ясно, что автор понимает ход истории как цепь крупных катастроф, которые моментально и в корне изменяют лицо мира и парадигмой которых служит губительное происшествие в природе (а не совершенная человеком революция – см. замечания о Пушкине в начале нашей статьи). Главной задачей историка является производство эффекта непосредственного понимания или наглядности. Изображение этих событий должно так же сильно воздействовать на реципиента, как и сами события, и к тому же дóлжно открыть их смысл, не объясняя его, но выставляя его наглядно.

А если рассматривать экфрасис в контексте творчества вообще, следует обратить внимание на устойчивый во всей художественной прозе Гоголя мотив окаменения при неожиданном взгляде на что-то потрясающее, в частности на женщину, на какое-то драматическое зрелище или на произведение искусства. Этот мотив, как бы осваивающий прием византийского экфрасиса, стоит, как известно, в центре гоголевской поэтики (первым о нем подробно писал

---

[1] «<Всеобщая история> должна обнять вдруг и в полной картине всё человечество» (*Гоголь Н.В.* Указ. изд. Т. 6. С. 34) – *Schiller F.* «Die Weltgeschichte wird vor Ihren Augen das grobe Gemälde der Zeiten und Volker auseinander breiten» (Перевод: «Всемирная история развернет перед вашими глазами эскиз полотна всех времен и народов»).

[2] Именно слушатель подразумевается не только здесь, где речь идет в основном о лекциях, но и в художественных текстах. Не случайно Гоголь, знаток риторики, предпочитал чтение вслух чтению про себя. Ср. «Чтения русских поэтов перед публикою» в «Выбранных местах из переписки с друзьями».

Ю.В. Манн[1]). Он часто повторяется не только в «Арабесках», но встречается и в «Тарасе Бульбе» в описании встречи Андрия с полячкой, и в отрывке «Рим», когда герой видит Аннунциату. В конечном счете и немую сцену в «Ревизоре» можно считать вариантом этого мотива, который в данном случае переводится «обратно» из текста в изобразительное искусство. А в позднем письме к Жуковскому (1848) Гоголь сам выразил эту мысль следующим образом:

> В самом деле, не мое дело поучать проповедью. Искусство и без того уже поученье. Мое дело говорить живыми образами, а не рассужденьями. Я должен выставить жизнь лицом, а не трактовать о жизни. Истина очевидная[2].

После всего сказанного выше кажется ясным, что речь здесь идет не только о фикции в отличие от аргументативной речи, но в еще большей степени о способе воздействия художественного текста. Конечным пунктом этой концепции у Гоголя оказываются «Мертвые души», где он поставил себе задачу оживить с помощью своего письма то, что кажется «мертвым», и тем самым сотворить для воображения то, чего в действительности пока нет, – и потерпел неудачу. Вечное соревнование текста с живописью в творчестве Гоголя, который еще до того, как начал заниматься художественной литературой, занимался живописью и оформлением театральных декораций, закончилось тем, что он покинул искусство вообще.

Из этой контекстуализации экфрасиса в творчестве Гоголя в целом явно следует ее метапоэтический характер – живо-писание – это требование к любому произведению искусства и к собственным художественным текстам тем более. Если экфрасис Сикстинской Мадонны Жуковского можно назвать манифестом романтизма, то экфрасис картины Брюллова Гоголя манифестом барочного романтизма самого Гоголя.

---

[1] *Манн Ю.В.* Поэтика Гоголя. М., 1989. С. 223–235.
[2] *Гоголь Н.В.* Указ. изд. Т. 13. С. 36.

Г.И. Колосова
Научная библиотека Томского государственного университета

ПРИЖИЗНЕННЫЕ ПУБЛИКАЦИИ И ИЗДАНИЯ ПРОИЗВЕДЕНИЙ В.А. ЖУКОВСКОГО В БИБЛИОТЕКЕ ПРОФЕССОРА А.В. НИКИТЕНКО

В 1880 г. для будущей библиотеки Императорского Томского университета было приобретено книжное собрание Александра Васильевича Никитенко (1804–1877). Эта покупка состоялась по инициативе В.М. Флоринского, которого по праву считают устроителем университета и его библиотеки. Никитенко хорошо известен в истории русской литературы XIX в. как профессор русской словесности Петербургского университета, академик, литературный критик, редактор многих журналов, а также как цензор. Он автор знаменитого «Дневника»[1], имеющего репутацию документа большого научно-исторического значения, так как содержит непосредственные отклики очевидца на множество политических, общественных и культурных событий своего времени. Параллельно с преподавательской и научной деятельностью с апреля 1833 по апрель 1848 г. Никитенко выполнял обязанности цензора в Петербургском цензурном комитете. На цензуру ему были определены многие журналы, сборники, литературные произведения писателей и поэтов. По этому поводу Никитенко отметил в одной из своих дневниковых записей: «Один только цензор может читать по обязанности все, что ныне у нас пишут. Иначе и быть не может»[2]. Таким образом, по своей должности он был и одним из первых читателей произведений В.А. Жуковского.

Никитенко родился 12 марта 1804 г. в деревне Ударовка Бирючинского уезда Слободско-Украинской губернии в семье Василия Никитенко, который был крепостным графа Д.Н. Шереметева. С ранних лет он пристрастился к чтению и читал все, что находил у отца. Самостоятельно Никитенко стал покупать книги в бытность свою в Острогожске, где смог устроиться учителем. Затем в Петер-

---

[1] *Никитенко А.В.* Дневник. М., 1955–1956. Т. 1–3.
[2] Там же. Т. 1. С. 171.

бурге, несмотря на материальные трудности, он старался также приобретать книги, которые считал своими «добрыми товарищами». Никитенко очень дорожил книгой, сознавая ее роль в жизни. За свою долгую жизнь он собрал библиотеку, состав которой отражает его профессиональные и научные интересы.

В настоящее время библиотека Никитенко хранится как единое целое и насчитывает более 2600 экземпляров книг и периодических изданий, выходивших в России в период с XVШ в. до 1877 г.[1] Основное место в библиотеке занимает художественная литература, где доминируют прижизненные издания произведений русских литераторов. Примечательно, что на титульных листах или обложках многих книг имеются дарственные надписи, оставленные писателями, поэтами, издателями, переводчиками, его коллегами по университету. Книги с дарственными надписями являются своеобразной иллюстрацией взаимоотношений владельца с современниками. Имеются в его собрании и сочинения по истории, философии, богословию, а также различные энциклопедии и словари. Интерес представляет небольшая коллекция рукописных книг XVIII – начала XIX в. Особо можно выделить группу изданий, которые в свое время по разным причинам были запрещены цензурой, а многие из них подлежали конфискации и уничтожению. Такой состав библиотеки говорит о широком диапазоне его интересов и стремлении к самообразованию.

Цель данной работы – представить основные прижизненные публикации и отдельные произведения Жуковского, имеющиеся в библиотеке Никитенко, в контексте их личностных взаимоотношений: поэт – читатель-цензор.

Первое знакомство молодого Никитенко с творчеством В.А. Жуковского состоялось в 1818 г. в Острогожске, где тогда была расквартирована драгунская дивизия. В своих воспоминаниях Александр Васильевич пишет:

---

[1] Подробно см.: *Колосова Г.И.* А.В. Никитенко и Н.В. Гоголь: (По материалам библиотеки А.В. Никитенко, хранящейся в Научной библиотеке Томского государственного университета) // Н.В. Гоголь: материалы и исследования. М., 2009. Вып. 2. С. 90–107.

> Люди вдвое, втрое старше меня водились со мной как с равным. Я был постоянным участником их бесед, вечерних собраний и увеселений. Они брали меня с собой на парады; я ездил с ними на охоту, а с одним из ближайших приятелей даже ходил, когда он бывал дежурным, ночью осматривать посты[1].

Именно знакомство со многими из них дало новый толчок развитию и расширению умственного кругозора Никитенко. Благодаря им он впервые познакомился и с новейшими произведениями отечественной литературы:

> Тут я в первый раз услышал «Эдипа в Афинах» Озерова и познакомился с произведениями Батюшкова и Жуковского, которые тогда только что появлялись в свет. Мы буквально упивались их музыкой и заучивали наизусть целые пьесы, например: «Мои пенаты», «Умирающий Тасс», «На развалинах замка в Швеции», или отрывки из «Певца во стане русских воинов» и т.д. У многих были заведены тетрадки, в которые они вписывали изречения или отрывки прочитанного и почему-либо особенно заинтересовавшего их[2].

В 1824 г. Никитенко приехал в столицу с твердым намерением добиться у графа Шереметева своего освобождения. Многие его знакомые еще по Острогожску приняли живое участие в его судьбе, особенно Рылеев. Они сумели привлечь общественное внимание и добиться от графа вольной для одаренного юноши. 11 октября 1824 г. он получил «отпускной документ» и смог поступить в Петербургский университет на философско-юридический факультет. Учебу закончил в 1828 г., затем некоторое время работал в канцелярии попечителя Петербургского учебного округа. В 1830 г. А.В. Никитенко перешел на работу в университет, одновременно преподавал русскую словесность в некоторых женских пансионах и институтах. С 1832 до 1864 г. он работал на кафедре русской словесности.

Первая встреча Никитенко с Жуковским состоялась уже в Петербурге. 16 января 1835 г. В «Дневнике» Никитенко пишет о том, как проходил экзамен в Екатерининском институте, где присутствовал и Жуковский:

---

[1] *Никитенко А.В.* Повесть о самом себе // РС. 1888. № 11. С. 283.

[2] Там же. С. 283–284.

> Девицы прекрасно отвечали на все вопросы, которые им предлагал министр народного просвещения Уваров. Они говорили не по заученному наизусть, а легко, чисто, свободно. Василий Андреевич Жуковский сказал мне, что в первый раз в жизни слышит, чтобы учащиеся имели такие познания в словесности и излагали их таким русским языком[1].

В «Дневнике» Никитенко многие записи о встречах с Жуковским сделаны в период с февраля 1837 г. по апрель 1841 г. Это объясняется тем, что в это время шла их совместная работа по подготовке к изданию посмертного Собрания сочинений А.С. Пушкина. Именно Жуковский попросил, чтобы цензором этого издания был назначен Никитенко. Уже 22 февраля 1837 г. Никитенко пишет:

> Был у В.А Жуковского. Он показал мне «Бориса Годунова» Пушкина в рукописи, с цензурою государя. Многое вычеркнуто. Вот почему печатный «Годунов» кажется неполным, почему в нем столько пробелов, заставляющих иных критиков говорить, что пьеса эта – только собрание отрывков[2].

При подготовке рукописей Пушкина к изданию возникло много проблем, связанных с прохождением через цензуру. Так, 20 марта Никитенко выражает свое возмущение:

> Сегодня держал крепкий бой с председателем цензурного комитета князем Дондуковым-Корсаковым, за сочинения Пушкина, цензором которых я назначен. Государь велел, чтобы они были изданы под наблюдением министра. Последний растолковал это так, что и доселе уже напечатанные сочинения поэта надо опять строго рассматривать. Из этого следует, что не дóлжно жалеть наших красных чернил[3].

Вероятно, именно по этому поводу 29 марта 1837 г. Жуковский прислал Никитенко письмо с приглашением посетить его: «Александр Васильевич. Прошу Вас оказать мне честь ко мне пожаловать. Имею необходимость переговорить с Вами о весьма важном для ме-

---

[1] *Никитенко А.В.* Дневник. Т. 1. С. 167–168.
[2] Там же. Т. 1. С. 198.
[3] Там же.

ня деле»[1]. После встречи с поэтом 31 марта Никитенко пишет в дневнике: «В.А. Жуковский мне объявил приятную новость: Государь велел напечатать уже изданные сочинения Пушкина без всяких изменений. Это сделано по ходатайству Жуковского»[2]. Уже 3 апреля 1837 г. Никитенко подписал цензурное разрешение на издание восьми томов, которые в 1838 г. были напечатаны в типографии Экспедиции заготовления государственных бумаг.

Зимой 1840 г., возвратившись из путешествия по России, Жуковский занялся подготовкой к изданию новых томов пушкинских сочинений, в том числе ранее не публиковавшихся. Вот запись Никитенко в дневнике от 26 января 1840 г.:

> Я еще не мог читать лекции, но ездил к Жуковскому, который на будущей неделе отправляется с наследником за границу и просил меня побывать у него поскорее. Он отдал мне на цензуру сочинения Пушкина, которые должны служить дополнением к изданным уже семи томам <!>. Этих новых сочинений три тома. Многие стихотворения уже были напечатаны в «Современнике». Жуковский просит просмотреть все это к субботе. Тяжелая работа! Но надо ее исполнить[3].

В конце февраля уже Жуковский пишет:

> Вы сделаете мне большое одолжение, почтеннейший Александр Васильевич, если возьмете на себя труд пожаловать ко мне в понедельник часов в девять утра. Надобно о некоторых вещах переговорить с Вами. Прошу Вас между тем прислать мне и те тома манускриптов сочинений Пушкина, кот<орые> теперь у Вас; я их Вам возвращу в понедельник[4].

Содержание писем, их доверительный тон позволяют считать, что Никитенко пользовался у Жуковского большим доверием по всем вопросам, касающимся цензурных моментов при подготовке пушкинских рукописей к изданию. Когда тома были подготовлены,

---

[1] *Жилякова Э.М.* Письма В.А. Жуковского к А.В. Никитенко // Вестник ТГУ. Филология. 2011. № 4 (16). С. 84.

[2] *Никитенко А.В.* Дневник Т. 1. С. 199.

[3] Там же. С. 219.

[4] *Жилякова Э.М.* Письма. С. 87.

право на их издание в 1841 г. было передано книгоиздателям И. Глазунову и М. Заикину.

Хотя работа по изданию сочинений Пушкина была закончена, общение Никитенко с Жуковским продолжалось. Так, 23 марта 1841 г. Он оставил такую запись:

> Сегодня был у Жуковского и просил его содействия по делу о моей матери и брате. Он с негодованием слушал мой рассказ о моих неудачных попытках по этому случаю и открыто выражал свое отношение к образу действий графа и обусловливающему их порядку вещей. Василий Андреевич обещал пустить в ход весь свой кредит[1].

И Жуковский пустил весь свой кредит в дело. Сначала он передал свою просьбу Д.Н. Шереметеву с его женой, как это явствует из письма графа к Жуковскому:

> Милостивый государь Василий Андреевич!
>
> Жена моя передала мне желание Вашего превосходительства относительно дарования свободы матери Никитенкова. Я долгом считаю уведомить Вас, что я вменяю себе в особенное удовольствие сделать угодное Вашему превосходительству.
>
> С совершенным почтением и преданностью имею честь быть, милостивый государь, Вашего превосходительства покорнейшим слугою
>
> *Граф Дмитрий Шереметев*
>
> 1 апреля 1841 г.[2]

В ответ на это письмо поэт написал Д.Н. Шереметеву 5 апреля 1841 г.:

> Я бы желал знать положительно, что угодно Вашему сиятельству сделать по просьбе моей, которую сообщила Вам от меня графиня? Вы более нежели кто-нибудь в состоянии войти в положение Никитенки, заслуженного профессора, пользующегося всеобщим уважением и уже имеющего имя в литературе. Вы лучше других поймете, как должно быть для него тягостно знать, что старая 70-ти летняя мать его и его брат находятся в крепостном состоянии. <...> Чтобы выразиться яснее, прошу Ваше сиятельство о даровании свободы и матери и брату про-

---

[1] *Никитенко А.В.* Дневник. Т. 1. С. 230.

[2] *РА*. 1910. № 1. С. 133.

фессора Никитенки: вот предмет, о котором я желал иметь честь переговорить с Вами лично. Простите, что вмешивался в дело, до меня не принадлежащее; но, будучи приятелем с профессором Никитенко и узнав недавно о его странном и тягостном положении (о коем самому ему весьма затруднительно говорить с кем бы то ни было), я сам решился говорить за него <...>[1].

Положительный ответ от Д.Н. Шереметева на просьбу Жуковского датирован 7 апреля 1841 г.:

Милостивый государь Василий Андреевич!

На письмо Вашего превосходительства от 5-го числа сего месяца честь имею ответствовать, что с удовольствием исполню пожелание Ваше относительно дарования свободы матери и брату профессора Никитенки.

Прошу Ваше превосходительство принять уверение в истинном моем уважении и преданности, с коими честь имею быть, милостивый государь, Вашего превосходительства покорным слугою

Граф Дмитрий Шереметев

7 апреля 1841 г.[2]

А уже 12 апреля 1841 г. Никитенко получил от Жуковского следующее письмо:

Любезнейший Александр Васильевич. Посылаю Вам ответ, полученный мною несколько дней назад от графа Шереметева. Недолго теперь это дело докончить и, кажется, нельзя иначе как мне обратиться к Апрелеву. На это надобно наставление от Вас. Прошу ко мне заглянуть[3].

Этим письмом завершается драматическая история освобождения матери и брата Никитенко из крепостного состояния, и решающую роль в этом сыграло участие Жуковского.

Судя по записи в дневнике, последняя встреча Никитенко с Жуковским состоялась 14 апреля 1841 г., где он сообщает:

---

[1] *РА*. 1883. № 2. С. 347–348.
[2] *РГИА*. Ф. 1088. Оп. 1. № 528. Л. 4.
[3] *Жилякова Э.М.* Письма. С. 90.

> Дело о матери моей и брате кончилось так хорошо только благодаря вмешательству Жуковского. Да благословит его Бог! Сегодня я был у него и благодарил его[1].

В 1841 г. деятельность Жуковского при дворе – как наставника цесаревича Александра Николаевича – завершилась в связи с достижением совершеннолетия наследника. Он вышел в отставку и в том же году обвенчался с 19-летней Елизаветой Рейтерн. Все последние 12 лет жизни Жуковский провел в Германии с женой и детьми.

Рассмотрим, какие же произведения В.А. Жуковского читал и хранил в своей библиотеке Никитенко, тем более что к изданию многих из них он имел непосредственное отношение как внимательный и доброжелательный цензор.

Самый ранний по времени выхода – журнал «Российский музеум, или Журнал Европейских новостей», издававшийся в Москве в 1815 г. Журнал выпускал В.В. Измайлов, который поставил цель познакомить читателя с лучшими произведениями русских писателей и с новостями зарубежной литературы. Всего вышло двенадцать номеров журнала, которые в библиотеке Никитенко переплетены в четыре тома. Каждый номер журнала состоял из двух разделов – «Стихотворения» и «Литература – Смесь», где печатались извлечения из иностранных журналов по вопросам литературы, театра и науки, а также критические статьи самого издателя. Во всех номерах журнала было опубликовано 16 стихотворений В.А. Жуковского, среди них – «К неизвестной даме», «К Вяземскому. Ответ на его послание к друзьям», «Желание и наслаждение», «Совесть», «Смерть» и др. Бóльшую часть в номерах журнала составляли произведения П.А. Вяземского, В.Л. Пушкина, А.А. Дельвига, Н.И. Гнедича, А.С. Пушкина и др.

В библиотеке Никитенко сохранились интересные сборники под названием «Собрание образцовых русских сочинений и переводов в стихах», которые были подготовлены и изданы в шести частях в 1815–1817 гг. Обществом любителей русской словесности. В первом томе сборника помещена поясняющая статья от издателей:

---

[1] *Жилякова Э.М.* Письма. С. 231.

> План издаваемой нами книги есть следующий: в I и II томах будет Лирическая Поэзия: Оды, Песни и Романсы; в III Баллады, Сказки, Басни; в IV Послания, Сатиры, Идиллии, Эклоги; в V и VI Смесь, то есть, Эпиграммы, Мадригалы, Сонеты, Эпитафии, отрывки из Поэм эпических и дидактических, отрывки из Трагедий и Комедий, и наконец такие пьесы, которые по содержанию своему ни к какому из вышеозначенных родов Поэзии причислены быть не могут[1].

В сборниках были помещены произведения М.В. Ломоносова, Г.Р. Державина, И.И. Дмитриева, Н.М. Карамзина, М.М. Хераскова, Д.М. Княжнина, А.Х. Востокова, К.Н. Батюшкова, Н.И. Гнедича и др. Каждый сборник открывался портретом из числа самых известных литераторов – Ломоносова, Державина, Дмитриева, Крылова и Хераскова.

В пяти сборниках, сохранившихся в библиотеке Никитенко, опубликованы 26 самых разных произведений Жуковского – стихотворения, баллады, песни, романсы, элегии. Среди них: «Певец в стане русских воинов», «Путешественник», «Певец», третья часть из баллады «Людмила», «К кн. Вяземскому и В.Л. Пушкину», «Вождю победителей», «К Воейкову», «Сельское кладбище. Элегия. (Посвящена Андрею Ивановичу Тургеневу)», «Молитва русского народа», «Императору Александру» и др.

В 1820–1840-е гг. в истории развития книжного дела в России большую роль играл А.Ф. Смирдин, которого считают зачинателем профессионализации труда русских писателей. Он всячески поддерживал литераторов, помогая им издавать и распространять свои сочинения. Деятельность его совпала с золотым веком русской литературы.

Первенцем литературных сборников новой формы стал альманах «Новоселье». История появления его напрямую связана с событиями, происходившими в культурной жизни Петербурга того времени. Официальная версия появления альманаха «Новоселье» представлена в предисловии первого тома, где Смирдин писал:

> Заглавие книги, само по себе, уже обязывает меня сказать несколько слов о сем издании. Простой случай – перемещение книжного мага-

---

[1] *От издателей* // Собрание образцовых русских сочинений и переводов в стихах. Ч. 1. СПб., 1815. С. 3.

> зина моего на Невский проспект (19 февраля 1832 г.) доставило мне счастие видеть у себя, на Новоселье, почти всех известных Литераторов <...>. Гости-Литераторы, из особенной благосклонности ко мне, вызвались, по предложению Василия Андреевича Жуковского, подарить меня на Новоселье каждый своим произведением, и вот дары, коих часть издаю ныне[1].

В альманах включены прозаические и стихотворные произведения Е.А. Баратынского, И.А Крылова, А.С. Пушкина, П.А. Вяземского, В.И. Панаева, Н.И. Гнедича, В.И. Даля, Н.В. Гоголя и др. В первый том альманаха, который вышел в 1833 г., Жуковский предоставил «Сказку о Царе Берендее, о сыне его Иване Царевиче, о хитрости Кощея Бессмертного и о премудрости Марьи Царевны, Кощеевой дочери». К ней была приложена гравюра, выполненная С. Галактионовым по рисунку А.П. Брюллова, на которой изображен царь Берендей, пьющий воду из колодца. Во втором томе, изданном в 1834 г., напечатаны два стихотворения – «Элевзинский праздник» и «Роланд оруженосец».

Успех этому изданию обеспечили не только произведения многих маститых писателей и поэтов того времени, но и то обстоятельство, что альманах был проиллюстрирован прекрасными гравюрами, выполненными лучшими русскими граверами – С. Галактионовым, Е. Долговым, И. Ческим, К. Афанасьевым – по рисункам А.П. Брюллова и К. Зеленцова. Так, на заглавном листе альманаха помещено изображение торжественного обеда в помещении книжного магазина у Смирдина, где во главе стола сидит И.А. Крылов, рядом с ним стоит А.Ф. Смирдин с салфеткой в руках. Справа от Крылова сидят Д.И. Хвостов и А.С. Пушкин, а слева – А.А. Шаховской и Ф.В. Булгарин, с бокалом в руке стоит Н.И. Греч. Гравюра была выполнена С. Галактионовым по рисунку А.П. Брюллова. На фронтисписе второго тома альманаха помещена гравюра, где в книжной лавке А.Ф. Смирдина на первом плане на фоне книжных полок изображен Пушкин, беседующий с Вяземским.

В библиотеке Никитенко сохранились два тома альманаха «Новоселье», ко второму из них он имел непосредственное отношение, так как был назначен его цензором. В начале 1834 г. Смирдин начи-

---

[1] *Новоселье*. Ч. 1. СПб., 1833. С. V–VII.

нает издавать журнал «Библиотека для чтения», цензором которого также был назначен Никитенко. Поэтому в его библиотеке имеются почти все номера этого журнала с 1834 по 1853 г. Здесь печатались и произведения Жуковского.

Как отмечали современники, Жуковский обладал несравненным даром переводчика, сделав доступными для русского читателя многие образцы мировой литературы. Одним из запоминающихся поэтических произведений поэта является его перевод повести немецкого прозаика Фридриха де ла Мотт Фуке «Ундина». Впервые она привлекла внимание поэта в 1816 г. и сразу увлекла его. Как отмечала Н. Ветшева, «Жуковский помещает “Ундину” в план русской части альманаха, то есть в число оригинальных сочинений, и уже в это время намечает перевод именно в стихах, а не в прозе, на что не всегда обращают внимание исследователи»[1]. Начало перевода относят к 1832–1833 гг., когда в Швейцарии поэт написал три первые главы русскими гекзаметрами[2]. Впервые отдельные отрывки из первых трех глав «Ундины» были напечатаны в 1835 г. в двенадцатом томе журнала «Библиотека для чтения», который издавал Смирдин. Можно считать, что одним из первых читателей стал Никитенко, который 31 августа 1835 г. дал цензурное разрешение на печатание этого тома журнала.

Перед публикацией было помещено небольшое предисловие от издателей:

> Мы сделали б преступление против удовольствия наших читателей, если б, имев случай прочитать одно из прелестнейших творений знаменитого Певца в стане Русских воинов, предназначенное к украшению полного издания его сочинений, не уделили здесь хоть несколько отрывков. Мы читали только три главы «Ундины», и чувствуем, что выдергивать из них отдельные места – значит портить поэму, но мы пишем эти строки еще под влиянием восхищения, какое возбудила в нас эта необычайная мягкость, прозрачность и светлость языка, эта поэзия нежная, сладкая и восхитительная как тихая мелодия заколдованного чертога, и готовы перепортить всё в мире, чтоб только передать другим часть нашего наслаждения, – с правом для всякого исправить дело про-

---

[1] *Вётшева Н.Ж.* Ундина: Старинная повесть // ПССиП. Т. 4. Стихотворные повести и сказки. С. 473.

[2] См.: Там же. С. 482.

чтением целой поэмы, когда выйдет полное издание, которое, говорят, выйдет скоро[1].

Полностью – отдельной книгой под заглавием «Ундина, старинная повесть, рассказанная на немецком языке в прозе бароном Ламотт-Фуке, на русском в стихах, В. Жуковским» – она была издана в 1837 г. Смирдиным. Интересно, что разрешение на печатание повести было подписано Никитенко 5 сентября 1835 г. В книге имеется предисловие автора, в котором кратко дана история работы его над переводом[2].

Об этом издании современники отзывались очень восторженно. Книга была великолепно оформлена двадцатью гравюрами, выполненными художником Л. Майделем. Они печатались на отдельных листах под его наблюдением в Дерпте. Книгу можно было приобрести с рисунками и без них. Гравюры продавались отдельно в особой обложке.

В библиотеке Никитенко сохранились не только рисунки в отдельной обложке, но и экземпляр «Ундины», подаренный Жуковским в знак благодарности, с надписью: *«Александру Васильевичу Никитенко от автора»*. В этом экземпляре иллюстрации размещены по главам, а одна – на фронтисписе.

В библиотеке профессора имеется Собрание сочинений В.А. Жуковского, издававшееся Смирдиным в период с 1835 по 1844 г. Это было уже четвертое, исправленное и умноженное издание сочинений поэта в девяти томах. Цензором был назначен А.В. Никитенко. Первый том вышел под заглавием «Стихотворения В. Жуковского», в него были включены «Орлеанская дева» и лирические стихотворения. Последующие шесть томов выходили под заглавием «Сочинения В. Жуковского». Во второй том включены «Романсы и песни. Элегии. Послания», в третий и четвертый – «Баллады», в пятый – «Повести», в шестой – «Смесь», в седьмой – «Сочинения в прозе». Восьмой том издан в 1837 г. снова под заглавием «Стихотворения», в него включена «Ундина». Только в 1844 г. был издан девятый том, в который включены «Наль и Дамаянти», «Камоэнс» и др.

---

[1] *Библиотека* для чтения. СПб., 1835. № 12. С. 7.

[2] *Жуковский В.А.* Ундина. СПб., 1837. С. 4.

Как уже отмечалось, в 1841 г. Жуковский уехал в Германию. Этот период его творческой деятельности отличается интересом к народному эпосу не только европейских, но и восточных народов и активной переводческой работой. Продолжилась и деловая связь Жуковского с Никитенко. Так, 10 мая 1843 г. Никитенко записал в дневнике:

> Жуковский прислал мне на цензуру свою новую пьесу: «Наль и Дамаянти», эпизод из индейской поэмы «Магабараты». Что сказать о ней? Гекзаметры прекрасны: свежий, стройный, роскошно благоухающий язык. Но фантастическое здание поэмы не сразу может прийтись по вкусу нашим европейским требованиям[1].

Уже 12 мая 1843 г. разрешение на издание было подписано Никитенко.

Поэма «Наль и Дамаянти» отдельным изданием вышла в начале 1844 г. Сам автор называл поэму не переводом, а подражанием немецкому востоковеду Фридриху Рюккерту (1788–1866). Во вступлении говорится:

> Наль и Дамаянти есть эпизод огромной индейской поэмы Магабараты. Этот отрывок, сам по себе составляющий полное целое, два раза переведен на немецкий язык; один перевод, Боппов, ближе к оригиналу; другой, Рюккертов, имеет более поэтического достоинства. Я держался последнего. Не зная подлинника, я не мог иметь намерение познакомить с ним Русских читателей; я просто хотел рассказать им по-Русски ту повесть, которая пленила меня в рассказе Рюккерта, хотел сам насладиться трудом поэтическим, стараясь найти в языке моем выражения для той девственной, первообразной красоты, которою полна Индейская повесть о Нале и Дамаянти[2].

Жуковский посвятил перевод поэмы великой княжне Александре Николаевне. В книгу вставлен ее литографированный портрет. Для этого издания художником Л. Майделем было подготовлено большое количество рисунков. Наряду с отдельным изданием поэма вошла в девятый том четвертого издания Собрания сочинений поэта.

---

[1] *Никитенко А.В. Дневник*. Т. 1. С. 266.

[2] *Жуковский В.А.* Наль и Дамаянти. СПб. / изд. и тип. Фишера, 1844. С. 3.

Высокую оценку переводам Жуковского дал П.А. Плетнев:

> Самые известные и более других уважаемые переводчики достигали только до того, что со всею верностью передавали на своем языке значение подлинника; Жуковский сообщил переводам своим жизнь и вдохновение оригиналов. От того каждый перевод его получал на нашем языке цену и силу самобытного сочинения[1].

Последнее прижизненное собрание сочинений под названием «Стихотворения В. Жуковского» вышло пятым изданием в 1849 г. в 9 томах. Хотя тома печатали в придворной типографии В. Гаспера в Карлсруэ, но на титульных листах местом издания указан Санкт-Петербург. Это объясняется тем, что цензуру они проходили в России в июле – октябре 1847 г., а цензором был А.В. Никитенко. В его библиотеке имеются три тома под заглавием «Новые стихотворения В. Жуковского», изданные в 1849 г., их также печатали в Карлсруэ, а разрешение на печать Никитенко дал 14 июля 1847 г. В первый том включены «Рустем и Зораб», а также три сказки: («Сказка о Иване царевиче и Сером волке», «Кот в сапогах», «Капитан Бопп») и четыре повести. Интересно, что в конце последней повести «Выбор креста» напечатано «Конец шестого тома»[2]. То есть надо считать, что одновременно этот том входит в число томов пятого издания сочинений Жуковского.

Над переводом первой и второй частей «Одиссеи» (24 песни) Жуковский работал с января 1842 г., а закончил его в мае 1849 г. (реальное время 7 лет, 2 месяца, 29 дней). Во втором томе вместо предисловия он поместил «Отрывок письма», а в конце «Прибавление», где поясняет:

> Вот что было мною сказано в другом месте: «я бы желал сделать два издания разом Одиссеи – одно для *всех* читателей *полное,* другое *для юношества с выпусками (*весьма немногими) тех мест, которые не должны быть доступны юному возрасту»[3].

---

[1] *Плетнев П.А.* О жизни и сочинениях Василия Андреевича Жуковского. СПб., 1853. С. 5.

[2] *Новые* стихотворения В. Жуковского. СПб., 1849. Т. 1. С. 333.

[3] Там же. Л. 1.

К этому пояснению приложены 11 отдельных листков для заклейки 29 мест в книге. Так, например, на 9-м листе: «Страницы 269–274 уничтожить; а этот листок наклеить на 275 страницу текста»[1]. Причем первый том поэт посвятил князю Петру Андреевичу Вяземскому и Петру Александровичу Плетневу, а второй – великому князю Константину Николаевичу.

В.А. Жуковский умер 24 апреля 1852 г. в Баден-Бадене. Его тело было перевезено в Россию и погребено в Петербурге в некрополе мастеров искусств Александро-Невской лавры. Вскоре были опубликованы статьи, посвященные поэту. В статье «О жизни и сочинениях Василия Андреевича Жуковского» П.А. Плетнев писал:

> Ни в одной литературе не было поэта, с которым можно было сравнить Жуковского. Бóльшую часть своих стихотворений он перевел с иностранных языков. Но эти переводы вполне равняются оригинальным сочинениям, как по свободному их переложению на Русском языке, так и по силе воздействия их на читателя[2].

В записях дневника Никитенко отражены факты участия его в посмертной судьбе творческого наследия Жуковского. В 1855 г. он был включен в состав комитета под председательством графа Д.Н. Блудова для рассмотрения посмертных сочинений Жуковского, которые предполагались издать. Комитетом были подготовлены и напечатаны четыре тома (10–13) как дополнение к пятому изданию сочинений Жуковского. В десятом томе помещено пояснение от издателей:

> В 1849 году издано в 9-ти томах *Собрание сочинений В.А. Жуковского*, которое можно считать полным. Вскоре, однакож, в оставшихся по кончине его бумагах найдены еще произведения вовсе неизвестные публике. Сверх того, при тщательном пересмотре всего вышедшего из-под пера покойного В.А. Жуковского и напечатанного в разные времена, замечено довольно много стихотворений и статей в прозе, не вошедших в последнее издание. Таким образом и оно оказывается не полным. Между тем публика, для которой навсегда умолк голос знамени-

---

[1] *Новоселье*. Ч. 1. Л. 9.

[2] *Плетнев П.А.* О жизни и сочинениях Василия Андреевича Жуковского. С. 5.

того певца, без сомнения теперь вправе желать *всего*, что произвела полувековая литературная его деятельность[1].

В экземпляре Никитенко в конце им подписано: *«Издатели: Граф Д.Н. Блудов, барон М.А. Корф, Ф.И. Тютчев, П.А. Плетнев, А.В. Никитенко, которому принадлежит и это краткое предисловие»*[2].

Еще 10 ноября 1852 г. Никитенко записал в дневнике: «Читал А.С. Норову мою статью о Жуковском. Она понравилась ему. Я еще летом обещал ее Краевскому»[3]. Статья Никитенко «В.А. Жуковский со стороны его поэтического характера и деятельности» напечатана в первом номере «Отечественных записках» в 1853 г., а затем была издана отдельной брошюрой. В качестве эпиграфа им взяты строки из стихотворения А.С. Пушкина «К портрету Жуковского». Закончил статью Никитенко словами:

> Творения Жуковского были такою школою вкуса, в которой, вместе с чистыми понятиями о прекрасном, мы все, в лучшую, плодотворнейшую пору жизни, почерпали светлые идеи о достоинстве и назначении жизни. Счастлива критика, имеющая право подобным заключением кончить суд свой о писателе[4].

Прижизненные издания произведений В.А. Жуковского, находящиеся в библиотеке А.В. Никитенко, рассмотрены в контексте его дневниковых записей, а также писем к нему самого поэта, что свидетельствуют об их личных, профессиональных и творческих взаимоотношениях. Видимо, не случайно и то, что в настоящее время библиотеки Никитенко и Жуковского хранятся рядом в фонде отдела рукописей и книжных памятников Научной библиотеки Томского университета.

---

[1] *От издателей* // Жуковский В.А. Сочинения. Т. 10. Посмертные стихотворения. СПб., 1857. С. I–II.

[2] Там же. С. VII.

[3] *Никитенко Н.И.* Дневник. Т. 1. С. 353.

[4] *Никитенко А.В.* В.А. Жуковский со стороны его поэтического характера и деятельности. СПб., 1853. С. 36.

Е.Н. Пенская
НИУ ВШЭ (Москва)

В ТОМ ЧИСЛЕ ЖУКОВСКИЙ: ТЕАТРАЛЬНЫЕ АЛЬБОМЫ МИХАИЛА БУЛГАКОВА*

Тема данной статьи встраивается в один из исследовательских сюжетов Александра Сергеевича Янушкевича в области рецептивной эстетики и поэтики. Думается, что А.С. Янушкевич был, как и во многом другом, первопроходцем в плане осмысления интерпретаций В.А. Жуковского в XX в.

Согласно наблюдениям А.С. Янушкевича Жуковский в современном мире – это живое и многоплановое явление. Присутствие Жуковского обнаруживается и в сочинениях И.А. Бунина, и в романе М.А. Булгакова «Мастер и Маргарита». Так, Александр Сергеевич писал о месте балладной традиции и наследия Жуковского, «первого русского романтика, “поэтического дядьки чертей и ведьм немецких и английских”, автора фантастических баллад и таинственных повестей» в творческом сознании М.А. Булгакова[1] и последовательно проанализировал нюансы булгаковской поэтики, обусловленные рецепцией творчества Жуковского в его целостности[2]. Стихия Жуковского повсеместно пропитывает собой художественный космос Булгакова, просвечивая и зачастую органично выстраивая многие ключевые мотивы в булгаковской драматургии и прозе.

Эти работы А.С. Янушкевича в буквальном смысле открыли целое направление и проложили дорогу другим исследованиям[3].

---

* Работа выполнена при поддержке гранта РНФ. Проект 19-18-00353.

[1] *Янушкевич А.С.* Отзвуки балладной поэтики В.А. Жуковского в «Беге» М. Булгакова // Проблемы литературных жанров: материалы VII науч. межвуз. конф. Томск, 1992. С. 16–18; *Он же*. В.А. Жуковский в мире романа М.А. Булгакова «Мастер и Маргарита» // Пушкин и другие: сб. ст. к 60-летию профессора С.А. Фомичева. Новгород, 1997. С. 273–283.

[2] *Янушкевич А.С.* В.А. Жуковский в мире Михаила Булгакова // Филология – Philologica. Краснодар, 1996. № 9. С. 27–31.

[3] *Анисимова Е.Е.* Творчество В.А. Жуковского в рецептивном сознании русской литературы первой половины XX века. Красноярск, 2016.

Проекции Жуковского в литературе после Жуковского множественны. И как справедливо отмечают литературоведы, XX в. в русской литературе – это и рецепция Жуковского, и его «переоткрытие». Авторы, читательская аудитория становятся участниками и свидетелями таких творческих процессов.

В предлагаемой статье мы попробуем не только показать присутствие образа первого русского романтика и реминисценций его текстов в «окончательных» вариантах булгаковских сочинений, но и посмотреть «сквозь оптику Жуковского» на закулисье черновиков. Так, своего рода «тень» Жуковского обнаруживается и в театральных альбомах Булгакова. Не все их эпизоды поддаются точному комментированию, а бытие так и остается в черновиках, не переходя их границы и не отражаясь в сочинениях.

Театральный архив Булгакова поступил в Пушкинский Дом. Здесь хранятся рукописи пьес «Дни Турбиных» (первое название «Белая гвардия»), «Бег», «Мольер», «Александр Пушкин» («Последние дни»), «Дон Кихот», инсценировок и либретто «Мертвые души», «Война и мир» – от черновых набросков в тетрадях до завизированных Реперткомом текстов и суфлерских экземпляров. Собрание пьес дополняют материалы, связанные с их постановкой (выписки из протоколов заседаний художественного совета, журнала репетиций, планы спектаклей), а также переписка драматурга с соавтором и режиссерами: В.В. Вересаевым, К.С. Станиславским, В.И. Немировичем-Данченко, В.Э. Мейерхольдом, И.А. Пырьевым.

Но ядром архива совершенно справедливо считаются составленные самим Булгаковым театральные альбомы 1920–1930-х гг. (они продолжены в 1940–1950-х гг. вдовой писателя уже после его смерти) с его многочисленными пометами и замечаниями на полях. Начиная от первых «читок» пьесы, совместной работы автора, режиссера, художника и актеров, театральные альбомы воссоздают сценическую историю произведения с подлинными именами и точными фактами. Таких альбомов восемь.

Приведем их перечень:

1. Альбом постановки пьесы «Дни Турбиных». Письма режиссеров, рисунки, фотографии исполнителей, программы, повестки, вырезки из газет, заметки и записи М.А. Булгакова. 1925–1927. 47 л.

2. Альбом постановки пьесы «Дни Турбиных». Фотографии исполнителей с автографами и сцен из спектаклей. 1926–1934. 20 л.

3. Альбом постановки пьесы «Дни Турбиных». Переписка, фотографии, программы, повестки, вырезки из газет. 1927–1935. 47 л.

4. Альбом постановки пьесы «Дни Турбиных» № 3. Программы, повестки, вырезки из газет. 1936–1953. 30 л.[1]

5. Альбом постановки пьесы «Бег»: договоры, переписка, программы, фотографии, газетные вырезки. 1927–1957. 53 л.[2]

6. Альбом постановки пьесы «Мольер»: письма М.А. Булгакова М. Горькому, К.С. Станиславскому, в Главрепетком; вставки в пьесу, рецензии. 1930–1937. 24 л.[3]

7. Альбом постановки пьесы «Последние дни»: переписка, фото исполнителей, программы, вырезки из газет. 1935–1955. 13 л.[4]

8. Альбом постановки пьесы «Дон Кихот»: договоры, переписка, фото исполнителей, эскиз декорации, вырезки из газет. 1927–1954. 19 л.[5]

К свидетельствам, собранным в альбомах, театроведы и биографы М.А. Булгакова неоднократно обращались и продолжают обращаться[6]. Но, как правило, такие экскурсы носят целевой и фрагментарный, «служебный» характер, и совсем не учитывают альбомные контексты.

Между тем театральный альбом как уникальное целостное явление до сих пор не описан и не изучен. Его жанровую и эстетическую природу непросто охарактеризовать. Она синтетична и многосоставна. В ней можно выявить несколько ипостасей. Это и архив, коллекция газетно-журнальных вырезок – рецензий, фельетонов, это и бытовые зарисовки, записки, это и рабочая лаборатория, в которой апробировались новые принципиальные для Булгакова и шире – культуры XX в. новые художественные формы, это и дневник, фиксирующий в театральных формах как мелкие, так и важные для Бул-

---

[1] *Булгаков М.А.* Альбомы постановки пьесы «Дни Турбиных» // РО ИРЛИ РАН. Ф. 369. Оп. 1. № 75–78. В данном случае дается единая сноска на автографы четырех альбомов.

[2] Там же. № 143.

[3] Там же. № 163.

[4] Там же. № 244.

[5] Там же. № 251.

[6] См.: *Смелянский А.М.* Михаил Булгаков в Художественном театре. М., 1989.

гакова события, повседневность 1920–1930-х гг. Причем все эти элементы существуют не раздельно, а слитно.

В синтезе театральных альбомов Булгакова Жуковский занимает свое место и как литературное явление, и как персонаж.

В альбомных черновиках 1934-1935 гг. есть некоторые документальные признаки того, что поэт Жуковский своеобразно «проходил кастинг» на участие в пьесе «Александр Пушкин» («Последние дни»). Напомним, что Булгаков задумывал эту пьесу как «юбилейную». Ее создание было приурочено к знаковой дате – 100-летию со дня гибели А.С. Пушкина. Напомним, что при жизни Булгакова пьеса не ставилась и не публиковалась. В альбоме 1934–1935 гг. можно найти варианты будущего текста в первых подступах к этому сюжету. Потом эти записи обнаруживаются в языке персонажей, в ремарках, описывающих их внешность. Эволюция текста «Последних дней» в булгаковедении реконструирована достаточно отчетливо. Известен план Булгакова написать пьесу вместе с В.В. Вересаевым. 12 февраля 1935 г. Булгаков читал у Вересаева написанный текст с 4-й по 8-ю картины. Почти через полтора месяца черновая рукопись была завершена. В рукописи еще отсутствуют сцены Николая I с Н.Н. Пушкиной и В.А. Жуковским. Они остались в вариантах. Иной характер – даже по наполненности и развитию – имеет картина «У Салтыкова», в последней картине – «Станция» – нет персонажа – А.И. Тургенева. Он появляется в финальной версии.

Стоит отметить и дисбаланс в обрисовке ключевых персонажей. Их сценическая выпуклость колеблется. И в черновиках они выглядят более выразительно. К таким персонажам относится и В.А. Жуковский. При всей интенсивности изменений Жуковскому в «окончательном» варианте, который публиковался в 1955 г., принадлежат 64 реплики.

В театральном альбоме 1935 г. есть листки с надписью: «На необработанном языке. Вокруг Жуковского». Видно, как Булгаков собирает «словарь» эпохи. В тексте пьесы современный язык и построение фраз очевидны прежде всего в сцене «III-е Отделение». Язык преображается, становится современным, впитывает реалии 1920–1930-х гг. Субстанция языка, может быть, одна из главных в работе над пьесой.

В булгаковедении детально восстановлены по рукописям характер и этапы работы над пьесой «Последние дни»[1]. Кроме того, письма к В.В. Вересаеву и другие источники показывают, что М.А. Булгаков практиковал такой способ подготовительной работы как выписки из книг П.Е. Щеголева («Дуэль и смерть Пушкина»), М.К. Лемке («Николаевские жандармы и литература 1826–1855 гг.»), В.А. Соллогуба («Воспоминания»), И.И. Панаева («Литературные воспоминания»), П.В. Долгорукова («Приключения Лифляндца в Петербурге», «Петербургские очерки») и др.[2] Диапазон этих источников обширен. Но некоторые детали, фиксируемые в альбомах, говорят не только о получении сведений, о стадии «погружения в эпоху», необходимой для каждого автора, имеющего дело с историческим материалом. Любопытен наглядный – почти визуальный – способ «извлечения звуков», пластики речи, «голосовой обработки» текстов. Так, в этих листках есть не просто выписки. Присутствует таблица, в которую вставлены Булгаковым фрагменты «Записок» А.В. Никитенко и пьесы «Пушкин».

А.В. Никитенко. Записки[3]	***«Пушкин»***
15 февраля 1831 года Был поутру у Плетнева. В его обращении простота. В чувствах и речах больше мягкости, чем силы. Он порассказал мне об институтских порядках такую правду, что хуже всякой лжи. Сведения, которые он мне доставил, ничего, однако, не изменили в системе моих действий. Одно только считаю я теперь лишним, это ехать с кем бы то ни было объясняться. Говорили мы с ним также и о литературе нашей, то есть оплакивали ее	Камер-юнкер выходит. Николай I некоторое время один. Смотрит вдаль тяжелым взором. Жуковский, при звезде и ленте, входит, кланяясь. **Жуковский.** Вашему императорскому величеству угодно было меня видеть? **Николай I.** Василий Андреевич, я плохо вижу отсюда, кто этот черный стоит у колонны? *(Жуковский всматривается. Подавлен).* Может быть, ты сумеешь объяснить ему, что это неприлично. *(Жуковский вздыхает).*

[1] См.: *Чудакова М.О.* Жизнеописание М.А. Булгакова. М. : Книга, 1988.

[2] *Булгаков М.А.* Собрание сочинений: в 5 т. Т. 3: Пьесы. М. : Худож. лит., 1992.

[3] *Никитенко А.В.* Моя повесть о самом себе и том, «чему свидетель в жизни жизни был»: Записки и дневник. (1804–1877). СПб., 1905. С. 24, 27, 32, 35, 37.

ничтожество. Он просил меня поддерживать своими статьями «Литературную газету», в которой видит наследие благородного барона Дельвига. Мы расстались, кажется, друзьями. Он просил меня посещать его по средам вечером и, между прочим, обратить в институте внимание на племянницу Жуковского, Воейкову, и на графиню Соллогуб.

7 январь 1834 года

Барон Розен принес мне свою драму «Россия и Баторий». Государь велел ему переделать ее для сцены, и барон переделывает. Жуковский помогает ему советами. От этой драмы хотят, чтобы она произвела хорошее впечатление на дух народный.

Между бароном Розеном и Сенковским произошла недавно забавная ссора. По словам Сенковского, барон просил написать рецензию на его драму и напечатать в «Библиотеке для чтения», рассчитывая, конечно, на похвалы. Сенковский обещал, но выставил в своей рецензии баронского «Батория» в такой параллели с Кукольниковым «Тассо», что последний совершенно затмил первого. Барон рассердился, написал письмо к критику и довел его до того, что тот решился не печатать своего разбора, не преминув, впрочем, сделать трагику не слишком-то лестные замечания. Оба были у меня, оба жаловались друг на друга. Но с Сенковским кому бы то ни было опасно соперничать в ядовитости.

16 января 1835 года

Сегодня был мой экзамен в Екатерининском институте, в присутствии

В чем он? он, по-видимому, не понимает всей бессмысленности своего поведения. Может быть, он собирался вместе с другими либералистами в Convention Nationale <Конвент (фр.)> и по ошибке попал на бал? Или он полагает, что окажет мне слишком великую честь, ежели наденет мундир, присвоенный ему? Так ты скажи ему, что я силой никого на службе не держу. Ты что молчишь, Василий Андреевич?

Жуковский. Ваше императорское величество, не гневайтесь на него и не карайте.

Николай I. Нехорошо, Василий Андреевич, не первый день знаем друг дру-

императрицы. Он был блистателен. Девицы прекрасно отвечали на все вопросы, которые им предлагал министр народного просвещения Уваров. Они говорили не по заученному наизусть, а легко, чисто, свободно. Василий Андреевич Жуковский сказал мне, что в первый раз в жизни слышит, чтобы учащиеся имели такие познания в словесности и излагали их таким чистым русским языком. Министр подтвердил то же. Государыня изъявила свое полное удовольствие и, уезжая из института, еще прибавила, что она более всего довольна успехами девиц в русской словесности. Они писали сочинения на досках в присутствии всех и на темы, которые были назначаемы самою государынею и Уваровым. Все сочинения были очень хороши, а некоторые даже так хороши, что государыня приказала их списать для себя и взяла с собою. Зато же и осыпан я был сегодня со всех сторон вежливостью, любезностями и т.д. Уваров напомнил государыне, что я тот самый цензор, который недавно сидел на гауптвахте.

22 февраля 1837 года

Был у В.А. Жуковского. Он показывал мне «Бориса Годунова» Пушкина в рукописи, с цензурою государя. Многое им вычеркнуто. Вот почему печатный «Годунов» кажется неполным, почему в нем столько пробелов, заставляющих иных критиков говорить, что пьеса эта – только собрание отрывков.

Видел я также резолюцию государя насчет нового издания сочинений Пушкина. Там сказано: «Согласен, но га. Тебе известно, что я никого и никогда не караю. Карает закон.

Жуковский. Я приемлю на себя смелость сказать: ложная система воспитания, то общество, в котором он провел юность...

Богомазов. Прошу прощения, ваше Превосходительство. Отделение Джука ищет? Это Жуковский, он шуточно подписываться любит.

Дубельт (*махнув рукой Василию Максимовичу*). Хорошо (*Богомазову*): Извольте подождать там, Иван Варфоломеевич, я вас сейчас приму.

(*Василий Максимович и Богомазов выходят*).

Ну, не сукин ты сын после этого? Дармоеды! Наследника цесаревича воспи-

с тем, чтобы все найденное мною неприличным в изданных уже сочинениях было исключено, а чтобы не напечатанные еще сочинения были строго рассмотрены».

31 марта 1837 года

В.А.Жуковский мне объявил приятную новость: государь велел напечатать уже изданные сочинения Пушкина без всяких изменений. Это сделано по ходатайству Жуковского. Как это взбесит кое-кого. Мне жаль князя, который добрый и хороший человек: министр Уваров употребляет его как орудие. Ему должно быть теперь очень неприятно.

татель. Василий Андреевич Жуковский, действительный статский советник! Ведь ты почерк должен знать!

Жуковский. Здравствуйте, Александра Николаевна. Позвольте вас спросить, что это такое? Я не мальчик, Александра Николаевна!

Гончарова. Что вас взволновало, Василий Андреевич? Садитесь... Как ваше здоровье?

Жуковский. Ma santé est gatée par les attaques de nerfs.. <Мое здоровье разрушено нервными припадками... (франц.)> И все из-за него.

Гончарова. А что такое?

Жуковский. Да помилуйте! Вчера как оглашенный скачет на извозчике, с извозчика кричит, что зайти ко мне не может, просит зайти к себе сегодня. Я откладываю дела, еду сюда, а он, изволите ли видеть, кататься уехал!

Гончарова. Ну простите его, я вас прошу, тут какая-то путаница. Право, вас следует расцеловать за хлопоты об Александре.

Жуковский. Ах, не надобно мне никаких поцелуев... Простите, забылся... Отрекаюсь на веки веков! Из чего я хлопочу, позвольте спросить! Только что-нибудь наладишь, а он тотчас же испакостит! Кажется, умом он от природы не обижен, а ежели он теперь поглупел, так его драть надобно!

Гончарова. Да что случилось, Василий Андреевич?

Жуковский. А то, что царь гневается на него, вот что-с! Извольте-с. Третьего дни на бале государь... И что скажешь? Я сгорел от стыда... Извольте видеть,

стоит у колонны во фраке и в черных портках... извините…

Трудно прокомментировать, насколько соотнесены параллельные тексты[1] в булгаковском «упражнении», какова цель этого соположения. Но очевидно, что в этих выписках присутствует внутренняя интенция таких «столкновений» речевых рядов, гипотетически «высекающая» искру, отсвет которой обнаруживаем в окончательной редакции.

Всмотримся в другую альбомную заготовку. Она находится в материалах к пьесе «Бег» и включает более поздние вкрапления, относящиеся ко времени работы над пьесой «Адам и Ева» в 1931 г.

Из сборника «Литература факта»[2] сделаны выписки. Особое внимание Булгаков уделил разделу «В поисках необходимой формы» (Как и на чем учиться), где представлены статьи В. Перцова, Н. Чужака, О. Брика, В. Шкловского – о классиках и современности.

Отметим то, что Булгаков подчеркнул синим карандашом:

> По некультурности и по другим причинам наши молодые советские писатели шарахаются ~~в поисках необходимой новой формы~~ с одного соседнего участка на другой, явно желая осчастливить революцию потоком дедовской литературы, но меньше всего думая о самой революции в литературе <зачеркнуто Булгаковым>. Объявляют учебу у Толстого и Достоевского; прихватывают сюда же Жуковского и Эдгара По; изобретают свой особенный «пролетарский реализм» <...>;
>
> Перед нами болезненное разбухание лозунга учебы, чрезвычайно показательное. Жуковский, конечно, не предельный пункт;
>
> Проверим себя на Жуковском;
>
> Василий Андреевич Жуковский надвигается на советскую современность – в этом ходе мыслей – как нечто глубоко закономерное, я бы сказал – неотвратимое и фатальное. (Подчеркивание сопровождается рисунком, на котором Жуковский надвигается подобно туче)[3].

---

[1] *РО ИРЛИ РАН*. Ф. 369. Оп. 1. № 244. Л. 11, 11 об.

[2] *Литература* факта: Первый сборник материалов работников ЛЕФа. М. : Федерация, 1929.

[3] Здесь и далее разрядка оригинала. Подчеркивания Булгакова отражены полужирным курсивом. Светлым курсивом в круглых скобках отмечены ремарки в текстах пьес.

Следующий рисунок изображает друзей Жуковского. Они негодуют и нападают на него: этот сюжет иллюстрирует цитату:

> Вяземский писал в 1821 году:
>
> «У Жуковского все – душа и все для души. Но душа, свидетельница настоящих событий, видя эшафоты, которые громоздят для убиения народов, для зарезания свободы, не должна и не может теряться в идеальной Аркадии. Шиллер гремел в пользу притесненных; Байрон, который носится в облаках, спускается на землю, чтобы грянуть негодованием в притеснителей, и краски его романтизма сливаются часто с красками политическими. Делать теперь нечего. Поэту дóлжно искать иногда вдохновения в газетах».

На третьем рисунке изображен кладбищенский пейзаж, к которому сделана подпись: «***Но Жуковский как раз и боролся с газетой при помощи кладбищ, летучих мышей, привидений, завываний ветра, луны, савана, гроба и прочего погребального ассортимента***».

К рисунку 4 – Два Жуковских – Василий Андреевич и Николай Егорович беседуют – прикреплена таблица.

Здорово сказано, всерьез: «чтобы спокойно, с расчетом выбрать» и с этакой мягкой, мудрой иронией: «дополнительных влиятельных особ»!

«С каждым годом список их (особ) расширяется: к именам Пушкина, Кольцова прибавился Тютчев (ученик Ушаков), Языков (Уткин), Гейне (Светлов), Эдгар По, Шевченко (Багрицкий). Поэтам второго призыва остается на долю бесконечное разнообразие русской и мировой поэзии, едва затронутое старшими собратьями по перу. Стыдно признаться, но это так – кроме Демьяна Бедного у нас нет продолжателей некрасовской музы; лирики не замечают мастерства

Пончик. Поздравьте, друзья! В Ленинграде большая литературная новость...

Ева. Какая?

Пончик. Мой роман принят к печатанию... Двадцать два печатных листика. Так-то-с...

Адам. Читай!

Ева. Вот сейчас закусим...

Пончик. Можно читать и во время еды.

Адам. У нас тоже литературная новость: мы, брат, сегодня расписались...

Пончик. Где?

Адам. Ну где... В загсе...

Пончик. Так... (*Пауза.*) Поздравляю!

Дараган. А вы где, профессор, живете?

Ефросимов. Я живу... ну, словом, номер шестнадцатый... Коричневый дом... *Виноват... (Вынимает запис-*

формы Фета, Жуковского» (№ 20, стр. 69).
Ведь «с каждым годом список их расширяется»!

«*Не ждали мы, не гадали, но пятилетка культурной революции, в которую мы вступаем, может оказаться пятилеткой имени Жуковского.* Не Жуковского – инженера, профессора авиации, нашего современника, именем которого названа советская Академия воздушного флота, – это было бы знаменательно, – *но Жуковского – предка, представителя реакционного крыла романтизма, врага прогресса своего времени, гробокопателя старины*». ***В. Перцов. КУЛЬТ ПРЕДКОВ И ЛИТЕРАТУРНАЯ СОВРЕМЕННОСТЬ.***

ную книжку.) ***Ага... Вот. Улица Жуковского...***
Нет... С этим надо бороться
Дараган. Только что переехали?
Ефросимов. Да нет, третий год живу. Забыл, понимаете ли, название улицы...
Ева. Со всяким может случиться!
Дараган. Угу...
(*Пончик дико смотрит на Ефросимова*).
Адам. Ну, роман! Роман!
Пончик (вооружается рукописью, и под лампой сразу становится уютно. Читает). «Красные Зеленя». Роман. Глава первая. ...Там, где некогда тощую землю бороздили землистые лица крестьян князя Барятинского, ныне показались свежие щечки колхозниц. – Эх, Ваня! Ваня! зазвенело на меже...»
Ефросимов. Тысячу извинений... Я только один вопрос: ведь это было напечатано во вчерашней «Вечерке»?
Пончик. Я извиняюсь, в какой «Вечерке»? Я читаю рукопись!
Ефросимов. Простите. (*Вынимает газету, показывает Пончику*).
Пончик (*поглядев в газету*). Какая сволочь! А!
Адам. Кто?
Пончик. Марьин-Рощин. Вот кто! Нет, вы послушайте! (*Читает в газете*) «...Там, где когда-то хилые поля обрабатывали голодные мужики графа Шереметева...» Ах, мерзавец! (*Читает*) «...теперь работают колхозницы в красных повязках. – Егорка! – закричали на полосе...» Сукин сын!
Ева. Списал?
Пончик. Как он мог списать? Нет!

Мы в одной бригаде ездили в колхоз, и он таскался со мной по колхозу как тень, и мы видели одни и те же картины.

Дараган. А именье-то чье? Шереметева или Барятинского?

Пончик. Дондукова-Корсакова именье.

Ефросимов. Что ж! Теперь публике останется решить одно: у кого из двух эти картины вышли лучше...

Пончик. Мерси, Адам, мерси. (*Ефросимову*) Аполлон Акимович лично мне в Москве сказал: «Молодец! Крепкий роман!»

Ефросимов. А кто это – Аполлон Акимович?

Пончик. Здрасьте! Спасибо, Адам... Может быть, гражданин не знает, кто такой Савелий Савельевич? Может быть, он «Войны и мира» не читал? В Главлите никогда не был, но критикует!

Ева. Павел Апостолович!

Дараган. Товарищи! По рюмке водки![1]

Последний рисунок изображает Жуковского, пишущего элегию на смерть товарища Дзержинского и сопровождается следующей подчеркнутой цитатой:

> Чему же зовет учиться у дедушки Жуковского наш напостовский критик? “Мастерству формы”? Но может ли быть веселая, бодрая э л е г и я , дающая жизненную зарядку? Можно ли, например, написать “Элегию на увядание капитализма в мировом масштабе”? Можно, но это будет обязательно плохо и вредно. Можно ли написать “Элегию на смерть товарища Дзержинского”»?

[1] Фрагмент первого акта пьесы «Адам и Ева» (пометка: «27 июля 1931 г.»).

Следующая – последняя посвященная Жуковскому – вклейка содержит два типа помет: отчеркивание и подчеркивание:

> Если призыв учиться у Жуковского не является только бессодержательной фразой, каких – увы – сейчас произносится слишком много людьми, вообразившими, что сущность литературной критики в ее безответственности, то учеба эта неминуемо будет ***порождать литературных уродцев и выкидышей***[1].

Следы чтения, контаминация текстов. Получается почти палимпсест, когда один слой вступает в диалог с другим, и вот-вот – на глазах читателя / зрителя начнет вживаться / встраиваться / порождать новое. Сквозь одно речевое покрытие проступает другое. Возникает почти физическое наглядное ощущение такого рода комбинаций.

О рисунках следует сказать особо. С некоторой долей вероятности в них можно предположить авторство Булгакова, поскольку они стилистически совпадают с булгаковскими шуточными почеркушками этого времени[2], в том числе в них узнаются рисунки и подписи на открытках, адресованных Е.С. Белозерской. С другой стороны, невозможно полностью исключить участие «придворного поэта» ВэДэ (В.Д. Долгорукова) и Н.А. Ушаковой, художника-иллюстратора детских книг, составивших в 1927 г. шутливую рукописную книгу «Мука Маки»[3].

Обращение М.А. Булгакова к истории, к литературным фигурам и сюжетам прошлого также хорошо изучено в булгаковедении. Тем не менее, есть нюансы, которые раскрываются через реконструкцию рукописей и альбомов. Так, к булгаковскому «досье» на Жуковского можно отнести его набросок – воображаемый проект «воскрешения Арзамаса», зафиксированный на выписке из вступительной статьи М.С. Боровковой-Майковой к книге «Арзамас и арзамасские протоколы» (1933). «Тон протоколов, писанных и Жуковским и Блудовым, как и вся внешняя организация Арзамаса, носит на себе печать

---

[1] *Альбом* постановки пьесы «Бег»: договоры, переписка, программы, фотографии, газетные вырезки. 1927–1957. Л. 51, 51 об.

[2] *Булгаков М.А.* «Портрет Бутона», «Банге-Рогаш с кольцом». Кар., черн. // РО ИРЛИ РАН. Ф. 369. Оп. 1. № 566.

[3] *Долгоруков В.Д.* «Мука Маки». Шуточные рисунки // РО ИРЛИ РАН. Ф. 369. Оп. 1. № 573.

шутки…», «…название славянскими именами месяцев в начале каждого протокола было злой и остроумной пародией на увлечение славянофильством Шишкова и его последователей», «из разбора речей, произносимых в Арзамасе и относящихся к покойникам – халдеям, видно, что арзамасцы, подготовлявшие свои выступления, внимательно знакомились с работами академиков и беседчиков…»[1].

В этом описании, подчеркнутом Булгаковым, очевидна его концентрация на центральной фигуре. Булгакова интересует избрание Жуковского секретарем Арзмаса и его роль протоколиста эпической жизни кружка. Не случайно, наверное, эта буффонная ипостась Жуковского актуализируется для Булгакова в период работы над пьесой «Кабала святош» (1929) и историческим романом-биографией «Жизнь господина де Мольера» (1932–1933).

Несмотря на успех премьеры «Кабалы святош» в МХАТ 16 февраля 1936 г. и дальнейший кратковременный триумф, как известно, на спектакль появились отрицательные рецензии и в прессе начался разгром постановки, после чего спектакль был запрещен.

Булгаков делает свои «акценты», сопровождая подборку рецензий в альбоме, посвященном театральной судьбе пьесы «Мольер», словно бы аккомпанируя им репликами из романа.

> Разгримировываясь после спектакля или снимая маску, Мольер, заикаясь, говорил в уборной:
>
> – Что это за народец, будь он трижды проклят!.. Я не понимаю... Разве пьесы Корнеля – плохие пьесы?
>
> – Да нет, – отвечали недоумевающему директору, – пьесы Корнеля хорошие...
>
> – Пусть бы одно простонародье, я понимаю... Ему нужен фарс! Но дворяне!.. Ведь среди них есть образованные люди! Я не понимаю, как можно смеяться над этой галиматьей! Я лично не улыбнулся бы ни разу!
>
> – Объясните мне, ради бога, господа, – восклицал один из придворных, – что означает вся эта галиматья, все эти «галаба, габалалу и балаба», которые выкрикивают турки? Что это такое?
>
> – Это белиберда, – отвечали ему, – ваш Мольер исписался совершенно, у него пора отнять театр.

---

[1] *Боровкова-Майкова М.С.* Вводная статья к протоколам Арзамаса // Арзамас и арзамасские протоколы. Л. : Изд-во писателей в Ленинграде, 1929. С. 29, 31.

Увы! Приходится признать, что действительно эти «балаба» ничего не обозначают и в них нет ничего веселого[1].

Думается, интерес Булгакова к протоколам, фигуре протоколиста, галиматье как особому буффонному языку в это время не случаен. Выше мы упоминали о его записке, фиксирующей начало работы над пьесой о Пушкине. Не случайно она называлась «На необработанном языке». Галиматья, напротив, язык обработанный, структурированный и, в понимании Булгакова, живой.

Но это отдельная тема – галиматья Жуковского, арзамасцев и трактовка галиматийного буффонного языка у Булгакова, к которой он возвращается несколько раз, о чем свидетельствуют записи в театральных альбомах.

Архивное поведение М.А. Булгакова в целом и в театральных альбомах в частности демонстрирует все эти «манипуляции» с чужими текстами, переплетающимися, прорастающими друг в друга, как необходимое внутреннее состояние драматурга, видящего мир сквозь особую оптику сцены. Рождение театра, рождение пьесы происходит в том числе при разряде почти электрического напряжения, возникающего в ситуации пересечения текстов, родственность которых внятна Булгакову изнутри. Сценическая пластика этих заготовок сигнализирует о том, что эти текстовые преображения, конфликты, рифмовки комментариев складываются в мизансцены, образуют движущийся каркас действа, в котором выписки, фрагменты обрастают репликами, превращаются в диалоги, получая мандат на театральное существование и обретают статус персонажей. Такая лабораторная кухня, где текст изготавливается из многих фельетонных ингредиентов, видимо, была необходима Булгакову в его поисках достоверного языка, отражающего абсурдный, балаганный характер советской жизни. Фигура Жуковского, таким образом, оказалась заново востребована в разных ипостасях личности поэта, публициста, общественного деятеля, педагога, закономерно обретая новые «советские» обертоны.

---

[1] *Альбом* постановки пьесы «Мольер»: письма М.А. Булгакова М. Горькому, К.С. Станиславскому, в Главрепетком; вставки в пьесу, рецензии. 1930–1937 // РО ИРЛИ РАН. Ф. 369. Оп. 1. № 163. Л. 22–23, 23 об.

С.А. Матяш
Оренбургский университет

СТИХОТВОРНЫЕ ПЕРЕНОСЫ ЖУКОВСКОГО В РЕЦЕПЦИИ РУССКИХ ПОЭТОВ

В широко известном учебном пособии «В.А. Жуковский. Семинарий» его автор, Александр Сергеевич Янушкевич, традиционный для данного типа издания раздел «Творчество В.А. Жуковского» завершил темой № 29 «Стих Жуковского». Исключительная осведомленность в вопросах, которыми он сам не занимался, позволила ему четко обозначить все проблемы, поставленные и решаемые стиховедами на протяжении нескольких десятилетий прошлого века. Предлагаемый студентам перечень проблем заканчивался проницательной формулировкой: «Жизненность стихотворной традиции Жуковского в русской поэзии»[1]. Представляется, что тема предлагаемой статьи соответствует означенной А.С. Янушкевичем проблеме. Ко времени выхода семинария – 1988 г. – эта проблема решалась стиховедами (в том числе и автором настоящей работы) преимущественно на материале метрики, каталектики, строфики. Стихотворные переносы Жуковского в теме № 29 не значились. Их изучение началось уже после выхода семинария. Первоначально были описаны переносы (enjambement, далее enj) поэмы «Шильонский узник» Байрона – Жуковского в контексте русской 4-стопно-ямбической поэмы XIX–XX вв.[2], затем аналогичным образом исследованы переносы других поэм («Пери и Ангел», «Суд в подземелье»), драматической поэмы «Орлеанская дева», стихотворений нескольких жанров (баллады, элегии, басни и др.).

В настоящей работе, имеющей целью представить рецепцию традиции Жуковского в русской поэзии, результаты наших исследо-

---

[1] *Янушкевич А.С.* В.А.Жуковский: семинарий: учеб. пособие. М. : Просвещение, 1988. С. 114.

[2] Результаты этого исследования были доложены в Томском государственном университете. См.: *Матяш С.А.* «Шильонский узник» В.А. Жуковского в истории стиха русской поэмы // Проблемы литературных жанров: материалы IX Междунар. конф. Ч. 1. Томск, 1999. С. 102–107.

ваний – как ранее опубликованных[1], так и вновь полученных – осмыслены под углом зрения заявленной темы. Последнее – путем расширения материала (поэзии самого Жуковского и контекста) и введением нового аспекта исследования («формульные» переносы поэта). Вопросы рецепции решаются с помощью проекции данных по переносам Жуковского на несколько контекстов русской поэзии. Первый контекст – «контекст современности» (поэзия 20–30-х гг.: А. Пушкин, К. Рылеев, И. Козлов, Е. Баратынский, А. Полежаев, А. Подолинский, М. Лермонтов). Второй контекст – «контекст ближних последователей» (поэзия 40–70-х гг. XIX в.: А. Григорьев, И. Тургенев, Н. Огарев, Ф. Тютчев, А. Фет, Н. Некрасов, И. Никитин, А. Майков, Л. Мей, Н. Языков, А.К. Толстой). Третий контекст – контекст дальних последователей (поэзия XX в.: А. Блок, Вяч. Иванов, А. Ахматова, М. Цветаева, А. Твардовский, И. Бродский).

Выводы по поводу рецепции стихотворных переносов Жуковского русскими поэтами делаются на основе отдельных наблюдений и с учетом сопоставления статистических данных по частотности и структуре переносов. Такой параметр анализа, как частотность, в комментариях не нуждается. Продемонстрируем параметры, по которым мы описывали многоступенчатую структуру переносов. Они следующие:

1) соотношение трех типов переносов: rejet (r): «Вдруг луч внезапный *посетил* // Мой ум… то голос птички был»[2]; contre-rejet (c-r): «Вотще, кончаясь, он свои // *Терзанья* смертные скрывал…»; double-rejet (d-r): «Не я ему – он для меня // *Подпорой был*… <…>» (примеры из поэмы «Шильонский узник»);

2) соотношение клаузул верхней строки – мужской (М): «Все тихо; воин молодой // *Уж умирал*; и кровь скудела»; женской (Ж): «Покинут, неоплакан, очи // *Смыкает* он<…>» (примеры из поэмы «Пери и Ангел»);

---

[1] См.: *Матяш С.А.* Стихотворный перенос (enjambement) в русской поэзии: очерки теории и истории. СПб. : Изд-во РГПУ им. А.И. Герцена, 2017. С. 35–66, 188–204, 215–227, 260–269, 301–307, 358–368.

[2] Здесь и далее слова, стоящие в переносе, подчеркнуты; курсивом маркированы слова, с которыми у оставленных или перенесенных слов устанавливается синтаксическая связь.

3) соотношение словоразделов в нижней строке (в типах r, d-r) – мужских (м): «Кого венчал, того и *развенчать* // Ему *легко* <…>»; женских (ж): «Нет, королева, мой совет: В Париж // Вам *возвратиться* <…>»; дактилических (д): «Он на словах жесток, но сердцем верен, // *Как золото*; <…>» (примеры из драматической поэмы «Орлеанская дева»)

4) соотношение синтаксических связей (согласно словному интервалу) – контактных («Я дочь простого пастуха; родилась // *В местечке* Дом-Реми <…>») и дистантных («Вели ей стать пред нашим войском; слепо // За дивною мы *бросимся* вослед» (примеры из драматической поэмы «Орлеанская дева»);

5) набор и частотность синтаксических связей (с опорой на иерархию синтаксических связей М.Л. Гаспарова – Т.В. Скулачевой и с использованием аббревиатуры этих ученых[1]). Приведем примеры тех связей, которые будут фигурировать в нашем изложении выводов проведенного исследования: Св – сверхсильные связи (как правило, между частями составного глагольного сказуемого: «Любовь мне жизнь – ах! я любить // Еще стократ *желал* бы боле» («Песня» «Мой друг, хранитель-ангел мой…»); Оп – определительные связи: «Близок час мой; роковая // Приготовлена *стрела*»; Дп – дополнительные связи с прямым дополнением: «Здесь, несчастный, ты лобзал // *Руку*, слез твоих причину»; Дк – дополнительные связи с дополнением косвенным: «Слышу стон ваш, и слезами // Очи гордые *блестят*»; Об – обстоятельственные связи: «Там, ужасный, на ограде // Нам *явился* он в ночи» (примеры из баллады «Ахилл»); Пр – предикативные связи: «Уж сумрак… смерклось… вот луна // *Блеснула* из-за тучи» («Громобой»); Од – связи между однородными членам: «Вот небо, вот земля…Что? видно ли? Глядят, // *Моргают*, морщатся, кряхтят» («Мартышка, показывающая китайские тени»).

По перечисленным параметрам анализировались и переносы Жуковского, и переносы произведений русских поэтов, составивших обозначенные нами контексты. Имеющийся материал статистических данных и отдельные наблюдения позволяют нам заявить, что проблему рецепции переносов Жуковского русскими поэтами целесообразно рассматривать в двух основных аспектах: во-первых, в

[1] См.: *Гаспаров М.Л., Скулачева Т.В.* Статьи о лингвистике стиха. М. : Языки славянской культуры, 2004. С. 202–225.

аспекте влияния практики Жуковского на эволюцию стихотворного (переносного) стиля всей русской поэзии XIX–XX вв. и в этой связи – в аспекте роли отдельных произведений в этой эволюции; во-вторых, в аспекте восприятия и последующего воспроизведения отдельных моделей переносов Жуковского.

Начнем с первого аспекта. На начальном этапе творчества Жуковского (в лирике 1800-х и 1810-х гг., а также в балладах первого и второго циклов) переносы были в пределах 1,5–3%. Первым произведением, где переносы существенно определяли стиль произведения, была поэма (в авторском определении жанра – «повесть») «Шильонский узник» (перевод из Байрона), 1821–1822 гг., который, как известно, произвел на современников «ошеломляющее впечатление». Мы уже писали о том, что «ошеломляющее впечатление» было результатом не только отмеченных еще В.Г. Белинским сплошных мужских окончаний в 4-стопном ямбе, но и результатом высокой частотности и структуры переносов этого произведения. Чтобы понять характер рецепции современников, следует кратко очертить контекст «Шильонского узника» (понятно, первый – контекст современности).

Контекстом современности для «Шильонского узника» был 4-стопноямбический эпос, по выражению М.Л. Гаспарова, «пушкинской традиции», созданной «Русланом и Людмилой», 1817–1820 гг., и южными поэмами, а также поэмами К. Рылеева, И. Козлова, Е. Баратынского, А. Полежаева, М. Лермонтова и др.[1] В стихотворном эпосе «пушкинской традиции» функционировали enj, которые характеризуются следующим образом: сдержанное появление (частотность в пределах 2–7 %); преобладание типа с-г (от 70,7 в «Руслане» до 85,0 % в «Сашке» Полежаева); ярко выраженная тенденция маркировать верхнюю строку М (от 66,0% в «Руслане» до 66,9% в «Эде» Баратынского); практическое отсутствие в нижней строке дактилических словоразделов (д единичные); предпочтение дистантных связей (свыше 50%); среди синтаксических связей самые частотные связи Об и Пр. Этой характеристике соответствуют типичные переносы «Руслана»: «Уж он приблизился: <u>тогда</u> // Княжна с

[1] *Гаспаров М.Л.* Очерк истории русского стиха. М. : Фортуна Лимитед, 2000. С. 114.

постели *соскочила*»; «И важно подбочась, Фарлаф // Надувшись *ехал* за Русланом».

А переносы «Шильонского узника» характеризуются так: частотность – свыше 10%, среди типов доля c-r, в сравнении с Пушкиным, сокращается почти вдвое, а доля r и d-r вдвое увеличивается (особенно возрастает тип r); константных связей в три раза больше, чем дистантных; Об лидирует, но без того отрыва от остальных связей, который был в enj пушкинской традиции; за счет сокращения архаических Об и Пр увеличиваются связи Дк и Св. С точки зрения этой характеристики типичными для «Шильонского узника» являются переносы: «…меня // *Покинуть* так не мог бы он»; «<…> О том узнать // И не *помыслил* я – давно // Считать привык я за одно».

Исследование показало, что новации Жуковского были восприняты прежде всего создателями «мужского» 4-стоп-ноямбического эпоса: в кругу современников – А. Подолинским («Нищий», 1830) и М. Лермонтовым («Последний сын вольности», 1830–1831, «Боярин Орша», 1835–1836, «Мцыри», 1839); в кругу ближних последователей – И. Тургеневым («Разговор», 1844–1845), Ап. Григорьевым («Олимпий Радин», 1845, «Предсмертная исповедь», 1846). Рецепция enj «Шильонского узника» сказалась в том, что показатели структуры enj «мужского» эпоса по всем параметрам были удаленными от аналогичных показателей enj поэм пушкинской линии. Особенно ярко рецепция опыта Жуковского сказалась в высокой частотности переносов (в пределах 17–24%).

Влияние структуры переносов «Шильонского узника» не ограничилось только мужским эпосом. При широком диахроническом взгляде отчетливо просматривается роль «Шильонского узника» в эволюции ритмико-синтаксического строя всей русской поэзии. В частности, с рецепцией опыта Жуковского в «Шильонском узнике» связывается рост показателя типа r. Особенно оно ощутимо в ближнем контексте у Н. Некрасова, в лирике которого, по данным нашей ученицы Г.А. Бокушевой, идет неуклонное повышение доли r (до 36,1% в последнем периоде)[1], а в дальнем – у А. Твардовского, у которого в поэме «За далью – даль» показатель r (39,2%) даже превосходит показатель c-r (37,4%). В связи с «Шильонским узником»

[1] *Бокушева Г.А.* Стихотворный перенос (на материале поэзии Н.А. Некрасова): дис. … канд. филол. наук. Караганда, 2001. С. 58–59.

можно говорить и о рецепции других структурных особенностей (рост д словоразделов, контактных связей, синтаксических связей Оп и др.), но здесь следует сказать, что на изменение показателей названных и других структурных особенностей переносов всей русской поэзии помимо «Шильонского узника» повлияли драматическая поэма «Орлеанская дева» (1817–1821), баллады (1808–1833), элегия «Сельское кладбище» (1839).

Представляется, что стих «Орлеанской девы» был для современников Жуковского не менее ошеломляющим, чем стих «Шильонского узника». Разговорная природа драматического стиха и новый для русской поэзии белый бесцезурный 5-стопный ямб «Орлеанской девы» способствовали резкому увеличению (18,6%) частотности enj. В структуре enj более резко, чем в «Шильонском узнике», произошло сокращение архаического c-r: этот тип не просто сократился, а уступил место лидера типу d-r, на долю которого приходится почти две трети всех переносов. После «Орлеанской девы» тип d-r можно считать «драматическим типом». Этот тип лидирует в «Борисе Годунове» (1825) и маленьких трагедиях (1830) Пушкина (51,3 и 65,0% соответственно), в «Псковитянке» (1849, 1857–1859) Л. Мея (61,0%), в «Смерти Иоанна Грозного» (1863–1869) А.К. Толстого (54,9 %), в 5-стопноямбических фрагментах полиметрической драмы А. Блока 1912 г. «Роза и Крест» (61,1%).

Следует отметить еще две впечатляющие особенности в структуре переносов «Орлеанской девы», которые были восприняты последователями нашего поэта. Первая особенность: в нижних строках типов r и d-r активно появляются дактилические словоразделы (д), которые как бы расслабляют строку, придают слову дополнительную эмфазу. См. в тираде Иоанны:

Есть чудеса!.. Взовьется голубица
И *налетит* с отважностью орла
<u>На ястребов</u>, терзающих отчизну;
И низразит она сего Бургунда
Цареотступника <…>

До «Орлеанской девы» в русской поэзии д были экзотикой. После «Орлеанской девы» д активно внедряются в enj русской поэзии, прежде всего – в драматический стих (5-стопноямбической линии).

Свидетельство тому д пушкинского «Бориса Годунова»: «И сны твоих видений легких *будут* // Исполнены <…>»; «И Русь при нем *во славе* безмятежной // Утешилась …»; «… он *был бы* твой ровесник // И царствовал <…>» (примеры из монологов Пимена), а также д последующих драматических произведений. Приведем примеры. В «Псковитянке» Л. Мея: «***Вера***. Не смыть со щек проклятых *поцелуев* // Любовника … <…>»; в «Смерти Иоанна Грозного» А.К. Толстого: «***Нагой***. … Что же *будет* // С царицею? С царевичем твоим // С Димитрием?». Кроме того, д стали функционировать и в 4-стопноямбическом эпосе, например в «Медном всаднике» Пушкина: «Скривились домики, другие // Совсем обрушились; иные // Волнами сдвинуты; кругом, // Как будто в поле боевом, // Тела *валяются*. <…>» или в поэме Лермонтова «Мцыри»: «И божья благодать *сошла* // На Грузию!»[1], а также в 5-стопноямбическом эпосе: «Усталый взгляд Андрея вдруг *она* // Заметила…» («Андрей» И. Тургенева, 1845).

В XX в. рецепцию дактилических словоразделов enj видим в лирических стихотворениях у М. Цветаевой («Все страсти *водою* комнатной // Мне кажутся» – «Крестины», 1925), А. Ахматовой («Вот когда железная *Суоми* // Молвила: “Ты все узнаешь *кроме* // Радости”» – «Запад клеветал и сам же верил…», 1964) и у И. Бродского («Равнина. Трубы. Входят двое. *Лязг* // сражения <…>» – «Двадцать сонетов к Марии Стюарт», 1974). Своеобразным развитием опыта Жуковского было создание переносов с гипердактилическими словоразделами. В нашем материале гипердактилический словораздел появился уже у Тургенева в «Андрее»: «И если грусть ей в душу *как-нибудь* // Закрадывалась – это мы бедою // Не назовем <…>». У таких дальних последователей, как Цветаева и Бродский, гипердактилические словоразделы свободно функционируют рядом с дактилическими: «…Развеянные звенья // Причинности! <…>»; «Тот поезд, на который все // Опаздывают …» (М. Цветаева «Поэты», 1923); «…Женам // мореплавателей – над блюдом // с одинокой яичницей. Обнаженным // Конституциям. Полногрудым // Независимостям» (И. Бродский. «Открытка из Лиссабона», 1988).

---

[1] Обратим внимание, что лермонтовский enj копирует enj «Орлеанской девы». Ср. реплику Тибо: «Да защитит всевышний *короля* // И Францию! <…>.

Как видим, д были предметом внимания к опытам Жуковского и у современников и у последователей – ближних и дальних. Из трех цитируемых поэтов XX в. рецепция д была самой сдержанной у А. Ахматовой; гипердактилические словоразделы у нее не выявлены.

Вторая особенность драматических переносов Жуковского, взятая на вооружение русскими поэтами, – появление среди d-r так называемых «коротышек», т.е. таких d-r, при которых оставленная часть фразы (на верхней строке) и перенесенная часть (на нижней строке) составляют одно слово или «метрическое», по М.Л. Гаспарову, слово (т.е. слово с энклитиками и проклитиками). Ср. «коротышки» в репликах Тибо:

Благословил меня, благословит
И вас <…>
<……> приготовьте
Что надобно.<…>
<……> Сотворив
Молитву, я бежал скорее прочь.

У самого Жуковского единичный пример «коротышки» мы встретили уже в басне «Кот и Зеркало», 1806 («И чистил морду. Вдруг, глядь в зеркало: Федот // И там»), но воспроизведение русскими поэтами «коротышек» в драматическом стихе началось после «Орлеанской девы». У Пушкина в «Борисе Годунове» особенно активны «коротышки» с д в нижней строке: «***Пимен***. Но звонят // *К заутрене* … <…>»; «***Самозванец***. … скажу // *Всю истину* <…>». Очень эффектны короткие d-r в «Маскараде» Лермонтова («***Арбенин***. Но если я обманут … если я // *Обманут*… если на груди моей змея»; «Все знаю я … но убедиться // *Хочу* … <…>»), а также в «Смерти Иоанна Грозного» («***Иоанн***. Я не умру // *Без покаянья*! Слышишь? Я успею // *Покаяться*!»).

Рецепция драматических коротких d-r способствовала их применению и в эпических произведениях, что мы видим в «Полтаве» Пушкина («<…> И ты // *Ревнива*?»), а позднее, в 1840-е гг., в поэмах Тургенева – 5-стопноямбических («Влюблен // *Андрей*»; «Расставанье // *Настало* <…>» – «Андрей») и в 4-стопноямбических («Визжали ядра … Полно. Я // *Старик*» – «Разговор»; «Скачи за кузне-

цом ... да кнут // *Возьми* <…>» – «Помещик», 1845). Выразительность «коротышек» обеспечивалась дополнительной эмфатической паузой, создаваемой переносом; за счет этой паузы возникали контексты (психологический, иронический, драматический), компенсирующие лаконизм высказывания. Функционирование коротких d-r мы выявили и у дальних последователей – Цветаевой («Царь! – Потомки //*И предки* – сон» – «Царю на пасху», 1917) и Бродского («Хотя // освоение космоса лучше, если // *с ними*» – «Что касается звезд, то они всегда…», 1975–1976); у обоих – в лирике.

Анонсируемая выше рецепция балладных переносов Жуковского представляет не меньший интерес. Здесь мы выделим три группы моделей, которые были явно замечены современниками и последователями поэта: переносы строфические, «затяжные», «формульные».

Ранее мы отмечали эстетическую ценность строфического переноса в балладе «Адельстан», 1813, с помощью которого передается напряжение экстремальной ситуации[1]: «Цепенеющая мать, // Возопив, у паладина // Жертву *бросилась отнять* // *И воскликнула* : Спаситель!». Теперь добавим, что эффект ритмико-интонационного приема Жуковского обеспечивался его характеристиками: поэт создал перенос строфический, перенос типа r, с синтаксическими связями Од (между однородными членами). По всем трем перечисленным параметрам перенос был в русской поэзии редким и настолько ярким, что его модель успешно воспроизводили и современники Жуковского («Душа *ждала* кого-нибудь // *И дождалась*» – «Евгений Онегин») и ближние последователи («С нуждою бились, в гроб *легли* // *И сгнили*» – И. Никитин, «Тарас», 1855, 1860; «Увидел жену, *простонал* // *И умер*» – Н. Некрасов. «Мороз, Красный нос», 1862–1864) и даже дальние («С глянцевитой черной бородою // За окном чердачным *промелькнет* // *И притихнет*. <…>» – А. Ахматова. «Страх, во сне перебирая вещи…», 1921; «Шляпу на брови // надвинув, встает со стула, // *складывает* газету // *и выходит*» – И. Бродский. «Мерида», 1975).

Названную выше рецепцию балладных «затяжных» переносов Жуковского мы вынуждены начать с предложенного нами определения этой модификации enj. «Затяжные» переносы – это такие пе-

[1] *Матяш С.А.* Стих баллад В.А. Жуковского // ПССиП. Т. 3. С. 259–260.

реносы, структура которых занимает не две, как обычно, строки (верхнюю и нижнюю), а три и более, а синтаксические связи (понятно, дистантные) имеют разросшийся словный интервал. Подобные случаи возникают за счет того, что оставленное (или перенесенное) слово на пути к слову, с которым у него должна образоваться синтаксическая связь, встречает препятствие в виде вставной синтаксической конструкции:

Сорвался покров, мертвец
(Лик мрачнее ночи)
Виден весь – на лбу венец

или словосочетаний с сильной синтаксической связью, создающей заслоны, «затяжки», для образования связей между переносными словами:

Вот, глядит: <u>к ней в уголок</u>
Белоснежный голубок
С светлыми глазами,
Тихо вея, *прилетел*

(оба примера из баллады «Светлана», 1812). Механизм образования «затяжных» переносов определяет их специфические функции. Как правило, они имитируют протяженность, длительность, замедленность действия. В большинстве случаев «затяжные» enj создают ретардацию повествования, выражающую эпическое начало произведения. Нами были описаны «затяжные» переносы Пушкина, Баратынского, Лермонтова, Вяч. Иванова, Твардовского, Цветаевой, Бродского и других поэтов[1]. В настоящей работе мы впервые ставим вопрос о приоритете Жуковского в создании «затяжных» enj. Осмысление достаточно большого материала позволяет утверждать, что в русской поэзии Жуковский был первым или, во всяком случае, одним из первых поэтов, у которого появился «затяжной» enj.

Первый «затяжной» Жуковского выявлен нами в сказовом повествовании басни «Мартышка, показывающая китайские тени», 1806:

---

[1] См.: *Матяш С.А.* Стихотворный перенос … С. 119–163, 293–301, 343–354 и др.

Иль спичкой выпрямясь, под шляпою с пером,
На задни лапки став, ружьем,
Как должно прусскому солдату,
Метать по слову артикул:
Потап всему горазд.

В приведенном тексте образованию синтаксической связи оставленного слова «ружьем» со словом «метать» мешает заслон («затяжка») в виде сравнительного оборота, находящегося в препозиции к глаголу, так что искомую связь оставленное слово находит не на второй, а на третьей строке. Перед нами «затяжной» перенос, занимающий три строки и имеющий словный интервал в три слова. Басня Жуковского была опубликована в «Вестнике Европы» в начале 1807 г.[1], но, думается, что влияние на последующую активную разработку «затяжных» enj (они были в русской поэзии в пределах от 2 до 10% от общего количества переносов того или иного поэта) оказали восемь «затяжных» переносов в балладах Жуковского, два из которых мы процитировали выше. Самый протяженный «затяжной» перенос в балладе «Вадим» (1814–1817) – 5 стихов, 9 слов:

И что он видит? По стене,
Как тень уединенна,
С восточной к западной стране,
Туманным облеченна
Покровом, девица *идет* <…>

У Жуковского есть и более «разбухший» «затяжной» перенос (7 строк, 15 слов) в послании «Графине С.А. Самойловой» («Вчера я Вас не убедил …», 1819):

Я был один или с мечтою
Вдвоем – не помню! Только вдруг
У Семионовского моста
Служивый Марса молодой,
Приятный, небольшого роста,
С лицом блестящим остротой,
В измайловском мундире, словом –
Черкасов *встретился* со мной.

[1] См.: *Реморова Н.Б.* Басни // ПССиП. Т. 1. С. 476.

Однако считаем, что данный текст несомненно интересен в плане представления о творческих поисках поэта, но мало интересен в плане вопроса о рецепции последователей, поскольку, по сведениям Н.Ж. Ветшевой[1], послание было опубликовано только в 1900 г. в академическом издании.

Современники и потомки Жуковского и тиражировали его модели enj, и развивали. Развитие шло за счет увеличения числа стихов и расширения словного интервала. В нашем материале максимальные показатели специфических параметров «затяжных» переносов у Пушкина в «Полтаве» (6 стихов, 14 слов), у Лермонтова в поэме «Мцыри» (7 стихов, 15 слов), у Твардовского в «Василии Теркине» (8 стихов, 17 слов). Помимо увеличения числа стихов и словного интервала способом дальнейшей разработки механизмов «затяжного» переноса явилось усложнение структуры самих «затяжек», что вызвало появление «переноса в переносе». Приведем наиболее показательный в этом отношении enj Бродского из поэмы «Пенье без музыки», 1970:

когда ты
за тридевять земель и за
морями, в форме эпилога
(хоть повторяю, что слеза,
за исключением былого,
все уменьшает) обо мне
вспомянешь все-таки в то Лето
Господне и вздохнешь.

В данном тексте «затяжной» строфический перенос типа c-r «когда ты … *вспомянешь*»; его показатели – 7 стихов, 11 слов. В 11-словной «затяжке» мы видим три переноса: два традиционных, т.е. состоящих из двух стихов («и за // *морями*»; «обо мне // *вспомянешь*») и один «затяжной» («что слеза, // за исключением былого, // все *уменьшает*)»). При всей отмечаемой исследователями сложности синтаксиса Бродского[2] и экстравагантности данного «затяжного» enj

[1] См.: *Вётшева Н.Ж.* «Вчера я Вас не убедил…» // ПССиП. Т. 2. С. 574.

[2] *Стихотворный* синтаксис поэмы «Пенье без музыки» был предметом анализа в интересной работе М.И. Шапира «Три реформы русского стихотворного синтаксиса (Ломоносов – Пушкин – Иосиф Бродский)», но явления «затяжных»

для нас очевиден источник новаций нобелевского лауреата – опыт создания «переноса в переносе» Жуковским. В процитированном выше «затяжном» переносе из баллады «Вадим» «По стене … *идет*» в 9-словной «затяжке» возникает традиционный перенос «Туманным *облеченна* // Покровом <…>». Создав такую для своего времени экстравагантную структуру переноса, Жуковский определил вектор его дальнейших модификаций.

Последний из анонсируемых выше аспектов рецепции балладных enj – рецепция «формульных» переносов, т.е. ритмико-синтаксических формул, возникающих в enj. Термин «ритмико-синтаксические формулы» принадлежит М.Л. Гаспарову, выделившему в повторяющихся конструкциях «ритмико-синтаксические клише с точным повторением одного или нескольких слов»[1]. Для нас ритмико-синтаксическая клишированность ограничивается самим фактом enj. «Формульный» перенос мы определяем повторяющимся метрическим словом в верхних строках (понятно, в типах c-r и d-r). Так, «формульными» переносами с формулой «вдруг» будут следующие переносы: «Однажды, приуныв, Алина // Сидела; вдруг // Купца к ней *вводит* армянина // Ее супруг» (Жуковский. «Алина и Альсим», 1814); «И вот они настали … вдруг // Гром *грянул* <…>» («Руслан и Людмила», 1817–1820); «Глядит королева, смеется … и вдруг // *Умолкла* … <…>» (И. Тургенев. «Крокет в Виндзоре», 1876) и т.п.

Изучение «формульных» переносов в стиховедении только начато[2]. Анализ выявленных enj в русской поэзии XIX–XX вв. с точки зрения формульности показал, что у самого Жуковского «формульных» переносов относительно мало, но многие «формульные» enj в русской поэзии возникли за счет повторения разными авторами, в разных жанрах моделей enj, появившихся в балладах Жуковского. Так, в балладе «Замок Смальгольм», 1822, Жуковский создал яркий

переносов и «переносов в переносе» Шапиром не отмечались. См.: *Шапир М.И.* Статьи о Пушкине. М. : Языки славянских культур, 2009. С. 46–56.

[1] См.: *Гаспаров М.Л.* Избранные труды. Т. 4: Лингвистика стиха: Анализы и интерпретации. М. : Языки славянской культуры, 2012. С. 240–274, 290–304.

[2] Первая работа на эту тему: *Matyash S.A.* Rhythmical-Syntactic Formulas among Enjambements in Russian Narrative Poems // Quantitative Approaches to Versification, Institute of Czech Literature of the Czech Academy of Sciences, Prague, 2019. P. 143–152.

перенос, помогающий лаконично выразить силу любви рыцаря-мертвеца:

Где видалися мы под защитою тьмы,
Там скитаюсь теперь мертвецом;
И сюда с высоты не сошел бы… но ты
Заклинала Ивановым днем.

В кругу современников победитель-ученик повторил в романе «Евгений Онегин» прием своего учителя для выражения чувств Ленского: «Забудет мир меня; но ты // *Придешь* ли дева красоты». Ближние и дальние последователи начали применять перенос «ты» в лирике: «Мужайся: шаг еще, и ты // *Войдешь* в блаженные чертоги» (А. Фет, «Сабина», 1858); «Я знаю, смерть близка. И ты // Уже меня не *презришь* ныне» (А. Блок. «Я знаю, смерть близка. И ты…», 1913); «Был негр ему истинным сыном, // Так истинным правнуком – ты // *Останешься.* Заговор равных» (М. Цветаева. «Стихи к Пушкину. Петр и Пушкин», 1931); «Я был лишь тем, что ты // там, внизу, *различала*: // смутный облик сначала, // много позже – черты» (И. Бродский. «Я был только тем, чего…», 1981). Среди ближних современников enj «ты» наиболее активно использовал Фет (см. «Ф.И. Тютчеву». «Я повторял: когда я буду…», «Алмаз», «Роями поднялись крылатые мечты…»[1]), среди дальних – Бродский (см. «Квинтет», «Разговор с небожителем», «Полонез: вариация», «Памяти Геннадия Шмакова», «Назидание»). К балладной практике Жуковского, помимо рассмотренных, восходят такие «формульные» переносы русской поэзии, как «если», «вмиг», «наконец», «он», «потом», «там», «я».

В заключение отметим, что сформулированная в названии статьи тема обязывает обратить особое внимание на элегию «Сельское кладбище», 1839, поскольку в ней показатель переносов вырос до 47,5%. Но здесь мы должны заинтересованного читателя отослать к уже опубликованному исследованию[2], в котором установлено, что

[1] Предполагаем, что современник Фета Ф. Тютчев, вообще избегавший переносов, не без влияния Жуковского переместил «ты» в начало строки: «Мне благодатью ты б была // Ты, ты, мое земное провиденье!..» («Не знаю я, коснется ль благодать…», 1851).

[2] *Матяш С.А.* Стихотворный перенос… С. 379–388.

особенности стихотворного стиля этой элегии – длинный стих (гекзаметр), высокий показатель enj, его структура (абсолютное лидерство d-r, увеличение Ж, большая частотность д, возросшая доля контактных синтаксических связей Оп) – были восприняты несколькими ближайшими последователями Жуковского. Подтверждением этой рецепции явилось создание ими элегий так называемого говорного типа («Мраморный Фавн» А. Майкова, 1841; «Элегия» («Опять угрюмая, осенняя погода…») Н. Языкова, 1843; «Часто мне говоришь ты, склоняясь темно-русой головкой…», 1846 и др.). В дальнейшем этот тип элегии продолжения не имел; своеобразным воскрешением традиции стиха «Сельского кладбища» были поздние элегии Бродского с их длинным стихом и гипертрофированной частотностью переносов.

Подведем итоги всему сказанному.

Рассмотрение переносов Жуковского в контекстах творчества современников, ближних и дальних последователей, выявляет прочную и длительную рецепцию открытий поэта в области стихотворного синтаксиса. Художественная практика Жуковского во многом определила общие тенденции эволюции переносного стиля русской поэзии. Рецепция переносов Жуковского выражается в точном воспроизведении его ярких моделей и трансформации этих моделей. Сделанные наблюдения и выводы по поводу переносов углубляют представление о месте Жуковского в истории русского стиха, дают дополнительный материал для тезиса А.С. Янушкевича о «жизненности стихотворной традиции Жуковского в русской поэзии».

…и другие

В.С. Киселев
Томский государственный университет

«ВИНО, ПУБЛИЧНЫЕ ДЕВКИ И САРКАЗМЫ ПРОТИВ ПРАВИТЕЛЬСТВА…»: ДЕЛО П.А. ВЯЗЕМСКОГО 1828–1830 ГГ. ПО НЕОПУБЛИКОВАННЫМ ДОКУМЕНТАМ И ПЕРЕПИСКЕ*

I

В биографии П.А. Вяземского дело о его «развратном поведении», инициированное III отделением собственной Его Императорского Величества канцелярии, стало важнейшим поворотным пунктом, завершившим пору молодости с ее надеждами на сохранение личной независимости и на возможность мыслить себя выразителем неподконтрольного общественного мнения. Подобный габитус, наследие александровской эпохи, воспринимался правительственными кругами в последекабристскую пору как явление не просто потенциально опасное, но выпадающее из норм публичного поведения, что-то сродни сумасшествию. Именно так определил Вяземского и Пушкина император в частном разговоре с В.А. Жуковским. Эти слова князь сообщил жене 12 апреля 1830 г.: «Государь, встретясь однажды с Жуковским, кажется у императрицы, сказал ему: Пушкин уехал в Москву. Зачем это? <...> Жуковский отвечал, что он не знает причины отъезда его. Государь: “Один сумасшедший уехал, другой сумасшедший приехал”»[1]. Восприятие под знаком маргинальности синкретически соединяло политическое и бытовое, личное и публичное, политическое и нравственное, в его свете инакомыслящий и развратник выступали категориями если не синонимическими, то смежными.

В этом плане показательно различие в осмыслении схожих эпизодов самим Вяземским, для которого частная жизнь и гражданское поведение – сферы отдельные, и анонимным автором доноса, ставшего поводом для дела о «развратном поведении» князя.

---

* Статья подготовлена при финансовом содействии гранта РФФИ № 18-012-00113.

[1] *Звенья*. М. ; Л., 1836. Т. 6. С. 229–230.

Публикуя в Полном собрании сочинений материалы официальной переписки по поводу доноса на себя, П.А. Вяземский вспомнил колоритную сцену из своего весеннего пребывания в Петербурге в 1828 г.:

> Пушкин уверял, что обвинение в развратной жизни моей в Петербурге не иначе можно вывести, как из вечеринки, которую давал нам Филимонов и на которой были Пушкин и Жуковский и другие. Филимонов жил тогда чорт знает в каком захолустье, в деревянной лачуге, точно похожей на бордель. Мы просидели у Филимонова до утра. Полиции было донесено, вероятно, на основании подозрительного дома Филимонова, что я провел ночь у девок[1].

Вполне невинная литературная вечеринка могла, по мнению князя, по своему бытовому антуражу быть ошибочно принятой полицией за посещение публичного дома, но ни в коей мере не свидетельствовала об опасных политических мнениях собравшихся.

В доносе Ф.В. Булгарина «вино» и «публичные девки» представали неразрывно связанными с «сарказмами против правительства»: «Князь *Вяземский* (Петр Андреевич), пребывая в Петербурге, был атаманом буйного и ослепленного юношества, которое толпилось за ним повсюду. Вино, публичные девки и сарказмы против правительства и всего священного составляют удовольствие сей достойной компании»[2]. Для доносчика, сторонника бидермаерных идеалов, вакхическая атмосфера и несдержанная сексуальность, вызов бюргерской добропорядочности, естественно продолжались политическим свободомыслием, вызовом столь же благонамеренной сервильности.

Этот донос открывает собой дело III отделения собственной Его Императорского Величества канцелярии под названием «О чиновнике Иванове, предполагавшем издавать в Москве газету “Утренняя заря”». Вместе с делом под названием «О князе Петре Андреевиче Вяземском»[3] они составляют основной корпус офици-

---

[1] *Вяземский П.А.* Полное собрание сочинений. СПб., 1884. Т. 9. С. 103.

[2] *Видок Фиглярин*: Письма и агентурные записки Ф.В. Булгарина в III отделение / публ., сост., предисл. и коммент. А.И. Рейтблата. М., 1998. С. 299. Автограф: *ГАРФ*. Ф. 109. Оп. 3. 1 экспедиция. 1828. № 506, ч. 2. Л. 1.

[3] *ГАРФ*. Ф. 109. Оп. 4. 1 экспедиция. 1829. № 74.

альных документов по обвинению князя[1]. Для обвиненного они имели принципиальное значение, и в своей записной книжке Вяземский сохранил копии всех доступных ему бумаг по делу – обвинительных писем Д.В. Голицына и П.А. Толстого, своих ответных оправдательных писем к тем же лицам, отношения П.А. Толстого и А.Х. Бенкендорфа к Д.В. Голицыну и «Записку о князе Вяземском, им самим составленную», позднее названную автором «Моя исповедь». Эти документы были опубликованы вскоре после смерти князя в составе второго и девятого томов его Полного собрания сочинений[2]. В современном переиздании записных книжек их тексты были вновь сверены, напечатаны в полном объеме и прокомментированы[3].

В обвинительных письмах Вяземский сталкивался с готовым вердиктом и вынужден был отстаивать свое доброе имя, отвечая на показания, недоступные для него. Стараясь угадать суть компрометирующих свидетельств, он выдвигал различные гипотезы. Чаще всего возникала версия о перлюстрированных письмах, ставших уликой неблагонадежности. Так, в письме к В.А. Жуковскому от 14 ноября 1828 г. Вяземский высказывал догадки:

> Не понимаю, о каком письме идет дело. Повидайся с Мухановым, адъютантом Кутузова, которого я раз привозил к тебе. Мне помнится, что я из деревни писал ему какие-то шалости о войне турецкой при самом ее начале, да и то говорил ему, что он из моих эпиграмм узнает обиженное самолюбие человека, который просился на эту войну и которого не пустили. Не это ли письмо попалось в руки? Помнится мне, оно было послано через Константина Булгакова. Другого ничего придумать не могу, да и уверен, что и в этом письме ничего возмутительного не было[4].

---

[1] Отдельные документы оказались также в других собраниях, в частности, копия верноподданного письма Вяземского от 9 февраля 1829 г. в архиве Н.К. Шильдера (*ОР РНБ*. Ф. 859. Карт. 19. № 4. Л. 4), а письмо Вяземского к А.Х. Бенкендорфу от 23 октября 1833 г. – в секретном архиве III отделения (*ГАРФ*. Ф. 109. Оп. 1а. Секретный архив. № 1911).

[2] *Вяземский П.А.* Полное собрание сочинений. СПб., 1879. Т. 2. С. 85–108. «Моя исповедь»); 1884. Т. 9. С. 99–106 (переписка).

[3] См.: *Вяземский П.А.* Записные книжки. М., 1963. С. 310–325.

[4] *РА*. 1900. № 2. С. 196.

В качестве другой версии выступил злонамеренный клеветнический донос, преследовавший цель устранить журнального конкурента. Его предполагаемым автором Вяземский полагал Ф.В. Булгарина, своего давнего полемического врага. 17 ноября 1828 г. князь делился с В.А. Жуковским своими предположениями:

> Стороною я узнал на днях, что донос на меня был прислан в армию от Булгарина и, говорят, Греча. В чем он состоит? Не в одном же поклепе, что я хочу издавать газету, хотя бы и под чужим именем? Это преступление важное в его глазах, потому что может угрожать совместничеством Пчеле его[1].

Подлинная основа дела о «развратности» приоткрылась только в XX в., когда стали доступны архивы III отделения. Новые данные о ходе обвинительного процесса открыла докладная записка М.Я. фон Фока, обнаруженная Б.Л. Модзалевским при просмотре бумаг секретного архива III отделения, относящихся к Пушкину[2]. Спустя почти полвека содержание еще нескольких документов из дела «О чиновнике Иванове, предполагавшем издавать в Москве газету “Утренняя заря”» пересказал М.И. Гиллельсон в своей монографии о Вяземском[3]. Важное свидетельство, относящееся к предыстории обвинения Вяземского – донос на М.П. Погодина и круг литераторов «Московского вестника» 1826 г., опубликовал Н.Я. Эйдельман[4]. В 1998 г. А.И. Рейтблат перепечатал докладную записку М.Я. фон Фока и опубликовал приведенный выше донос Ф.В. Булгарина 1828 г., а также пересказал и фрагментарно процитировал некоторые

---

[1] *РА*. 1900. № 2. С. 202.

[2] См.: *Модзалевский Б.Л.* Пушкин в донесениях агентов тайного надзора // Былое. 1918. № 1. С. 45–49. Автограф: *ГАРФ*. Ф. 109. Оп. 3а. Секретный архив. № 3195.

[3] См.: *Гиллельсон М.И.* Вяземский: Жизнь и творчество. Л., 1969. С. 175–176.

[4] См.: *Эйдельман Н.Я.* Пушкин и его друзья под тайным надзором // Вопросы литературы. 1985. № 2. С. 128–139. Донос входил в состав дела «О Михаиле Погодине, получившем дозволение издавать журнал под названием «Московский вестник», первоначально хранившегося в ГАРФ (Ф. 109. Оп. 1. 1 экспедиция. 1826. № 104), а в настоящее время в РО ИРЛИ (Ф. 244. Оп. 16. № 117).

документы из дела «О чиновнике Иванове»[1]. Наконец, П.В. Акульшин в своей книге о Вяземском привел фрагмент его финального покаянного письма к великому князю Константину Павловичу от 19 марта 1830 г. и резолюции императора Николая I от 14 апреля 1830 г. о разрешении ему вступить в службу[2]. Тем не менее, обозревая комплекс печатных материалов, нетрудно заметить их фрагментарность, отражающую лишь общую логику дела о «развратности». Наша статья имеет целью восполнить некоторые документальные пробелы и реконструировать ход обвинения и реабилитации князя Вяземского.

II

Почву для обвинения Вяземского в разврате подготовила анонимная докладная записка 1826 г., атрибутированная Н.Я. Эйдельманом Ф.В. Булгарину, где, в частности, говорилось о князе:

> Два человека в Москве, князь Петр Андреевич Вяземский и Александр Пушкин, покровительством своим (М.П. Погодину. – *В.К.*) могут причинить вред. Первый, которого не любили заговорщики за бесхарактерность, без всякого сомнения более во сто крат влиял противу правительства, образа правления и покойного государя, нежели самые отчаянные заговорщики. Он frondeur par esprit et caractère[3] – из ложного либерализма отказался даже от камер-юнкерства и всякой службы, проводит время в пьянстве и забавах в кругу юношества и утешается сатирами и эпиграммами[4].

Сама записка имела своей целью создать неблагоприятное мнение о круге московских авторов, начавших издавать «Московский вестник». Он рисовался Ф.В. Булгариным как опасный очаг либеральных взглядов и возможный источник противоправительственной пропаганды. Здесь примечательна риторика, сосредоточенная на

---

[1] *Видок Фиглярин*. С. 289–292, 299, 302–303.

[2] См.: *Акульшин П.В.* П.А. Вяземский: Власть и общество в дореформенной России. М., 2001. С. 167. См. полные их тексты в приложении к настоящей статье.

[3] Фрондер по духу и характеру (*фр.*).

[4] *Эйдельман Н.Я.* Пушкин и его друзья под тайным надзором. С. 131.

важности фигуры журналиста. М.П. Погодин, молодой редактор журнала, представал возможным проводником в публичном пространстве тех злонамеренных мнений, которые внушали ему стоящие за кулисами Вяземский и Пушкин вкупе с соиздателями-любомудрами:

> Рой юношества всегда вьется вокруг журналистов, которые по нужде вступают со многими в связи и дружеские сношения. <…> Молодой журналист с либеральным душком, как Погодин, хотя бы и не имел вредных намерений, легко увлечется наущением и влиянием чужого мнения, из протекции, из знаменитого сотрудничества и т.п. <…> Журналист, по моему мнению, должен быть воспитателем молодых писателей и советником созревших. Юноша сделается камратом[1] и пойдет за общим стремлением. Течение увлечет его – надобно иметь вес, чтобы не быть снесену. <…> Это птенец, только что выпорхнувший из университета с большими надеждами; весьма было бы жаль, если он поставил себя на виду, дал себя увлечь этими вампирами, которые высасывают все доброе из молодых людей и впускают свой яд[2].

Эта риторика проясняет смысл и контекст немотивированных обвинений в развращающем влиянии князя Вяземского на юношество, выдвинутых против него в 1828 г. и кочевавших из одного официального письма в другое, начиная с неопубликованного доныне отношения А.Х. Бенкендорфа к М.Я. фон Фоку от 20 июня 1828 г., отправленного из лагеря при деревне Карасу:

> Его величество высочайше повелеть соизволил <…> написать к г. московскому военному генерал-губернатору князю Голицыну, чтобы он, призвав к себе князя Вяземского, внушил ему, что поведение его в С<анкт>-Петербурге было известно, жизнь развратная, которую он вел, недостойна образованного человека и в особенности делает соблазн молодым людям, которые завлекаются его примером; к чему присовокупить, что правительство собственно его поведение оставляет без внимания, но дабы отвратить других молодых людей от разврата, вынужденным найдется принять строжайшие меры к укрощению его беспутной жизни, ежели будет оная продолжена[3].

---

[1] Соратником (*фр.*).

[2] *Эйдельман Н.Я.* Пушкин и его друзья под тайным надзором. С. 130–132.

[3] *ГАРФ*. Ф. 109. Оп. 3. 1 экспедиция. 1828. № 506, ч. 2. Л. 3–4. Фрагмент письма опубликован ранее: *Видок* Фиглярин. С. 302.

Под молодыми людьми, развращаемыми Вяземским, здесь понимались отнюдь не возможные товарищи по пирушкам и посещениям борделей, а журналисты, подпадающие под его влияние.

Дело, заведенное в III отделении по поводу М.П. Погодина, продолжилось, и новой его кульминацией стало сообщение Ф.В. Булгарина от 30 декабря 1827 г. о намерении издавать в Москве политическую газету:

> Главная их (издателей «Московского вестника». – *В.К.*) цель состоит в том, чтобы ввести политику в этот журнал. На 1828 год они намеревались издавать политическую газету, но как ни один из них не мог представить своих сочинений, как повелено цензурным уставом, то они выписали сюда (в Петербург. – *В.К.*) Погодина, чтобы он снова от своего имени просил позволения ввести политику. Погодин человек чрезвычайно искательный[1].

Вслед за приездом М.П. Погодина в Петербург последовал приезд Вяземского. Он с весны 1828 г. начал попытки вернуться на государственную службу, но первый опыт обращения к А.Х. Бенкендорфу, чтобы получить разрешение при начале турецкой кампании на определение при главной квартире армии, завершился неудачно. Вяземскому было вежливо отказано по причине отсутствия вакантных мест[2], свою роль в отказе сыграл отзыв великого князя Константина Павловича, таившего недовольство Вяземским еще со времени пребывания того в Варшаве и подчеркнувшего в письме к А.Х. Бенкендорфу его неблагонадежность:

> …писатель Пушкин и князь Вяземский просят о дозволении следовать за главной императорской квартирой. Поверьте мне, любезный генерал, что, в виду прежнего поведения, как бы они ни старались выказать теперь свою преданность службе его величества, они не принадлежат к числу тех, на кого можно бы было в чем-либо положиться[3].

---

[1] *Эйдельман Н.Я.* Пушкин и его друзья под тайным надзором. С. 136.

[2] В письме А.Х. Бенкендорфа от 20 апреля 1828 г. (напечатано по копии: *Вяземский П.А.* Записные книжки. М., 1963. С. 309–310; автограф: *РГАЛИ*. Ф. 195. Оп. 1. № 5083. Л. 13–13 об.).

[3] *РА*. 1884. № 6. С. 319.

Об этом эпизоде Вяземский эмоционально вспоминал в неопубликованном письме к Жуковскому от 25 октября 1828 г.: «…не пришлось бы мне таскаться по передней Бенкендорфа, и возвратиться оттуда, и ждать пыток, чтобы и ноздри мои вырвали»[1].

Обращение Вяземского вкупе с новыми сообщениями информаторов о планируемом в Москве издании частной политической газеты привлекло к князю повышенное внимание и стало поводом для фабрикации в апреле-мае 1828 г. развернутой секретной записки М.Я. фон Фока под названием «Секретная газета». В ней говорилось о намерении московских литераторов создать орган для пропаганды либеральных мыслей в виде газеты «Утренний листок». Записка апеллировала к материалам перлюстрированных писем и тенденциозно представляла публикации журнала «Московский вестник»:

> В Москве опять составилась партия для издавания газеты политической, ежедневной, под названием «Утренний Листок». Хотят издавать или с нынешнего года с июня, или с 1-го января 1829. Главные издатели те же самые, которые замышляли в конце прошлого года овладеть общим мнением для политических видов, как то было открыто из переписки Киреевского с Титовым. Все эти издатели по многим отношениям весьма подозрительны, ибо явно проповедуют либерализм. Ныне известно, что партию составляют князь Вяземский, Пушкин, Титов, Шевырев, князь Одоевский, два Киреевские и еще несколько отчаянных юношей. Но ныне такое между ними условие: поручить издателю «Московского Вестника» Погодину испрашивать позволение[2].

Записка была послана М.Я. фон Фоком А.Х. Бенкендорфу в императорскую квартиру 30 мая 1828 г. С ней ознакомился также Д.В. Дашков, критически оценивший аргументы доноса и особо высказавшийся о Вяземском:

> Кн. Вяземский известен правительству с самой дурной стороны и справедливо терпит за невоздержность языка и пера своего. Переписка его была вредна и ему, и другим. Но сердце Вяземского совсем не злое

---

[1] *РГАЛИ*. Ф. 198. Оп. 2. № 21. Л. 71.

[2] *Модзалевский Б.Л.* Пушкин в донесениях агентов тайного надзора. С. 45.

и не способно к измене: тому может служить доказательством и невинность его по делу о злоумышленных тайных обществах[1].

Цепочка неблагоприятных мнений обошла других персонажей записки М.Я. фон Фока и сомкнулась исключительно на Вяземском в недатированном, но, вероятно, относящемся к началу июня 1828 г. доносе Ф.В. Булгарина, где князь выступил главным организатором издания политической газеты, найдя для этого вместо М.П. Погодина подставное лицо в виде некоего чиновника Иванова – очередной жертвы развращающего либерального влияния:

Вяземский направляется в Москву, чтобы тайно организовать издание новой *«Утренней газеты»*. На бывшем совещании у Титова, служащего в Коллегии Иностранных дел, положено выбрать для сего лицо вовсе неизвестное. Избран некто *Иванов*, служащий в Канцелярии Московского военного генерал-губернатора князя Голицына. Любимец князя Тургенев обещал, что князь будет ходатайствовать у государя о позволении издавать в Москве газету. Либеральная или, лучше сказать, злонамеренная партия с нетерпением ожидает успеха[2].

Этот донос стал финальной точкой, после которой уже нельзя было просто наблюдать за течением событий: возникла необходимость предпринять решительные действия по воспрепятствованию вероломному замыслу Вяземского со товарищи. Так родилось известное высочайшее предписание Николая I о запрете «Утренней газеты» и объявлении князя развратителем молодежи. Его передал А.Х. Бенкендорф в уже процитированном выше отношении к М.Я. фон Фоку от 20 июня 1828 г., тот, в свою очередь переадресовал его графу П.А. Толстому, ведавшему государственными делами во время отсутствия императора. Граф же поручил дать официальное запрещение на издание «Утреннего листка» и вынести порицание Вяземскому, написав московскому генерал-губернатору Д.В.Голицыну 3 июля 1828 г.:

---

[1] См.: *Модзалевский Б.Л.* Пушкин в донесениях агентов тайного надзора. С. 49.

[2] *Видок Фиглярин*. С. 299. Автограф: *ГАРФ*. Ф. 109. Оп. 3. 1 экспедиция. 1828. № 506, ч. 2. Л. 1–1 об.

<…> его императорскому величеству известно бывшее его поведение в Санкт-Петербурге и развратная жизнь его, недостойная образованного человека. По сему уважению государю императору благоугодно, дабы Ваше сиятельство изволили внушить князю Вяземскому, что правительство оставляет собственно поведение его дотоле, доколе предосудительность оного не послужит к соблазну других молодых людей и не вовлечет их в пороки. В сем же последнем случае приняты будут необходимые меры строгости к укрощению его безнравственной жизни[1].

Летом 1828 г. Вяземский находился в саратовском поместье и уже без его присутствия, казалось бы, ключевое обвинение в его адрес об издании от подставного лица политической газеты было дезавуировано Д.В. Голицыным, хорошо знавшим того самого чиновника П.И. Иванова. Вскоре по получении высочайшего предписания Д.В. Голицын 10 июля 1828 г. отвечал П.А. Толстому:

На сие обязанностию считаю уведомить Вас, милостивый государь мой, что доведенное до государя императора сведение, что будто князь П.А. Вяземский намерен издавать под чужим именем «Утреннюю газету», есть совершенно ложно, ибо таковую газету предположил издавать экзекутор гражданской моей канцелярии титулярный советник Иванов, который не только что не имеет с князем Вяземским никаких коротких связей, но и не знаком, следственно, не мог и делать с ним никаковых о «Утренней газете» условий. Помянутого Иванова по службе при мне я знаю с хорошей стороны, равномерно с таковой же известны и те лица, кои намерены участвовать в издании той газеты. Впрочем, князь Вяземский, известный по своим сочинениям, которые помещались и помещаются в разных издаваемых журналах, ежели бы пожелал какое из своих сочинений поместить в предположенной «Утренней газете», то неужели будет справедливо отказать ему, когда сочинения одобрены будут цензурою? Объяснив сие, я не могу умолчать и не изъявить крайнего моего сожаления о том, как решаются доводить до государя императора такие несправедливые и неосновательные сведения и тем его величество беспокоить[2].

---

[1] Отношение напечатано по копии: *Вяземский П.А.* Записные книжки. М., 1963. С. 310–311. Еще две копии этого отношения сохранились в деле III отделения: *ГАРФ*. Ф. 109. Оп. 3. 1 экспедиция. 1828. № 506, ч. 2. Л. 6 (с датой 4 июля 1828 г.) и 23–23 об. (с датой 3 июля 1828 г.).

[2] *ГАРФ*. Ф. 109. Оп. 3. 1 экспедиция. 1828. № 506, ч. 2. Л. 7 об. – 9. Позднее Вяземский в записной книжке прокомментировал этот эпизод: «Оказалось, что

Тем не менее высочайшее повеление было уже оглашено, и П.А. Толстой не решился вступать в его обсуждение, о чем и сообщил Д.В. Голицыну 20 июля 1828 г.:

> Получив ответное отношение Вашего сиятельства касательно князя *Вяземского* и предположения издавать в Москве «Утреннюю газету», поспешаю уведомить Вас, милостивый государь мой, что высочайшее соизволение по сему предмету сообщил мне из главной квартиры генерал-адъютант Бенкендорф; а потому, не осмеливаясь позволить себе никаких суждений о сем обстоятельстве, долгом считаю повторить просьбу мою о непременном запрещении сей газеты на основании объявленного мне высочайшего повеления, если издание таковое еще предлагается[1].

Официальное обвинительное отношение П.А. Толстого от 3 июля 1828 г. в сопровождении собственного письма[2] Д.В. Голицын отправил Вяземскому 26 сентября 1828 г. после возвращения последнего из саратовских поместий. Эмоциональную реакцию князя на это совершенно неожиданное обвинение передает его неопубликованное доныне письмо к Жуковскому от 30 сентября 1828 г., переданное не через почту, а с А.А. Дельвигом:

> Вот, любезный друг, гроза, которая встретила и ожидала меня в Москве. Как она тебе кажется и что о ней скажешь? Я в первое время не знал, право, что делать, к кому, к чему приступить. Я боялся удара или горячки. Наконец, для первого облегчения тяжести, кипящей у меня на сердце, написал я свой ответ князю Голицыну. В его благонамеренности, благорасположенности ко мне я уверен. Он точно принял человеческое участие в моей беде, тем более, что уверен сам и без моего объяснения в лживости предлога, который обрушил на меня эту грозу. А от

эта Утренняя газета, о которой не имел я ни малейшего понятия, была предположение самого к<нязя> Голицына (долго после приведенное в действие под именем Полицейской Газеты) и что должен был издавать ее один из его чиновников. Еще до сообщения мне письма Толстого к<нязь> Голицын объяснил ему это дело, как оно было. Я был тогда с семейством у Кологривовых в Саратовской губернии, и Голицын посовестился встревожить меня заочно присылкою этого письма, которое он сообщил мне только по возвращении моем в Москву» (*Вяземский П.А.* Записные книжки. С. 311).

[1] *ГАРФ*. Ф. 109. Оп. 3. 1 экспедиция. 1828. № 506, ч. 2. Л. 10.

[2] *Вяземский П.А.* Записные книжки. М., 1963. С. 310.

него же узнал теперь, что «Утренняя газета» должна была издаваться его чиновником и содержать полицейские известия, он знал, что и о намерении издавать эту газету и о существовании самого издателя ничего не знаю. Он обещал мне доставить копии с моего ответа к г<осподам> Толстому и Бенкендорфу. Но все это может легко кончиться ничем: копии мои предадутся забвению. У нас зарезать человека перед самым государем найдутся тысячи готовых рук. Отстоять невинного – дело другое, тут каждый скажет, что не по моей части. Толстой не захочет уличить Бенкенд<орфа>, Бенкенд<орф> Толстого и так далее. Тут говорить нечего, оскорбление такого рода так важно в настоящем, так полно грядущего для меня, что одна рука государя может разрешить меня. Не будет мне удовлетворения и мне никак нельзя оставаться в России, где я живу hors la loi[1], где хожу под невидимыми ножами, о коих узнаю только по крови, брызнувшей из себя. У меня дочь 14-летняя, у меня сын 8-летний; прежде говорили только, что я либерал; худо или посредственно, но я мог еще жить; не мог обещать детям своим блестящей участи в будущем, но, по крайней мере, не готовил им в наследство поношение быть детьми отца, официально и метким повелением причтенного <к> развратным и развратителям, отца, которого угрожали судьбою какого-нибудь де Сада. Теперь я на этой точке. Клевете стоит только преступить одну черту, и мое дело кончено. Могу ли ожидать спокойно, чтобы она совершила надо мною свое жертвоприношение и отпраздновала тризну? Не постигаю, как Толстой мог подписать эту бумагу. Он живет в Москве, он знал меня, искал моего знакомства, свидетелем был уважения, которым я пользуюсь в обществе и, вероятно, не ради счастья моего по службе или по фортуне, которой у меня нет, не должен ли он был сказать хоть слово оправдательное в мою пользу. Неужели мог он угодить государю таким слепым усердием палача, который рубит голову, не уведомляя даже, на чьих плечах лежит эта голова. Тут есть такое презрение к человеку, такое убийственное бесстрастье в нанесении живейших или смертельнейших ударов, что, право, сердце вянет. Теперь вопрос: именем ли самого государя, или только именем его для формы, а действительно от лица верховного комитета написана эта бумага? Как бы то ни было, мне всё не легче, и от кого ни шло бы оскорбление, но во всяком случае или обольстили доверенность государя, или преступным образом во зло употребили имя его и во всяком случае удовлетворение мое должно быть освящено его именем. Разумеется, не прошу удовлетворения в изъявлении милости, но в изъявлении правосудия, пускай уличатся мои клеветники и напишет мне тот же Толстой, или

[1] Вне закона (*фр.*).

кто другой, именем государя, что по исследовании доносов, обо мне сделанных, они оказались ложными. <…>. По сиротству своему кидаюсь в твои объятия. Не знаю, будешь ли иметь возможность дать ход моей жалобе, но уверен в твоем участии и в покушении, которое ты сделаешь[1].

Вяземский отчетливо понимал, что основную угрозу ему представляют не надуманные обвинения в издании политической газеты: их он, вслед за Д.В. Голицыным, сразу отверг в письме на имя последнего от 27 сентября 1828 г., которое просил переслать П.А. Толстому и А.Х. Бенкендорфу. Автограф письма сохранился в деле III отделения «О князе Петре Андреевиче Вяземском»[2], а его копия – в записной книжке князя[3]. В более свободном личном письме к Д.В. Голицыну, дошедшем до нас только в копии и относящемся к концу сентября 1828 г., Вяземский справедливо полагал подлинной причиной абсурдного обвинения в развратности клевету, исходившую из литературно-журнального клана недоброжелателей:

Последний направленный против меня выпад относится к журналистике. По поводу газеты, о которой я не имел никакого представления, подозрительные и ревнивые к своим подписчикам журналисты заподозрили, что я должен принять участие в редактировании нового литературного предприятия, немедленно объединились, чтобы повредить мне. Они боялись моей конкуренции; это единственный способ найти разрешение загадки, жертвой которой я стал. Не будучи ни Эдипом, ни доносчиком, смею полагать, что мне известен сфинкс этой загадки. В нашей литературе только три человека, способные на такие темные дела: это – Булгарин, Греч и Воейков[4].

Вполне угадав автора доноса на себя – Ф.В. Булгарина, князь преуменьшил лишь степень настроенности императора и руководителей III отделения против самого круга его друзей. Так, в записке М.Я. фон Фока о «Секретной газете» говорилось о целой партии с политическими умыслами:

---

[1] *РГАЛИ*. Ф. 198. Оп. 2. № 20. Л. 51–51 об.

[2] *ГАРФ*. Ф. 109. Оп. 4. 1 экспедиция. 1829. № 74. Л. 2–3. Ср. также копию: *ГАРФ*. Ф. 109. Оп. 3. 1 экспедиция. 1828. № 506, ч. 2. Л. 24–25 об.

[3] *Вяземский П.А.* Записные книжки. С. 312–313.

[4] Там же. С. 315. Оригинал на фр. см.: Там же. С. 314–315.

> Сия партия надеется теперь через немецких ученых Круга и Аделунга снискать позволение князя Ливена, через князя Вяземского и Пушкина – действовать на Блудова посредством Жуковского, а через своего партизана Титова, племянника статс-секретаря Дашкова, – снискать доступ к государю чрез графа Нессельроде или самого Дашкова[1].

И хотя Д.В. Дашкову в комментариях к данной записке удалось доказать всю абсурдность происков через этих лиц и с помощью подобных методов в целом, но, как показали дальнейшие события, связанные, в частности, с делом Н.И. Тургенева и потом с запрещением «Европейца», уверенности правительства в существовании либеральной партии литераторов это не поколебало[2]. В подобном контексте «дело Вяземского» приобретало характер правительственной обструкции, где конкретные поводы были не так уж и важны, а доминировала логика приведения конкретного заметного в гражданском плане лица к покаянию и прямой зависимости от властей.

Однако руководствуясь европейскими представлениями о клевете и методах ее публичного разоблачения, сам Вяземский считал единственным способом оправдания добраться до компрометирующих документов и показать их ложность. И ответное письмо А.Х. Бенкендорфа к Д.В. Голицыну от 7 ноября 1828 г. содержало в себе намек на них. В письме фактически дезавуировалось обвинение как в замысле политической газеты, так и в «развратном поведении», но говорилось о каких-то неблагонадежных сочинениях князя, представленных императору:

> О нем судили не по его личному поведению и не по некоторым толкам; правительство достаточно доказало, что оно не придает значения толкам и не допускает клеветы; князя Вяземского судили по его сочинениям, побывавшим в руках его императорского величества, и о ко-

---

[1] *Модзалевский Б.Л.* Пушкин в донесениях агентов тайного надзора. С. 45.

[2] См., в частности: *Вацуро В.Э., Гиллельсон М.И.* Сквозь «умственные плотины»: Очерки о книгах и прессе пушкинской поры. М., 1986. С. 120–135; *Самовер Н.В.* «Не могу покорить себя ни Булгариным, ни даже Бенкендорфу…»: Диалог В.А. Жуковского с Николаем I // Лица: биогр. альм. М., 1995. Вып. 6. С. 87–119.

торых я буду иметь честь беседовать с Вашим превосходительством при первом свидании.

Однако я считаю своим истинным долгом передать его императорскому величеству о желании князя Вяземского реабилитироваться в глазах государя и уже предложил князю способ, как этого добиться через посредство его друга г-на Жуковского; последний, ходатайствуя за него, признает, что перо князя является его злейшим врагом[1].

В качестве подобных сочинений могли выступить личные письма, подвергшиеся перлюстрации. Дела III отделения включали только один такой образец, фрагментарно опубликованный М.И. Гиллельсоном[2]. Приводим полный текст этого документа:

Выписка из письма князя Петра Андреевича Вяземского из С<анкт>-Петербурга от 30 апреля 1828 года к Григорию Александровичу Римскому-Корсакову под кувертом к князю Василию Федоровичу Гагарину в Москву.

Пришло из Белграда от 23 мая 1828 г.

Пушкина не с чем поздравить, после долгих проволочек ему отказали в просьбе ехать свидетелем войны, только об этом он и просил. С горя просился он хоть в Париж, и тут почти ему отказали. Матушка Россия, как настоящая матушка, не спускает с глаз детей своих и при каждом случае дает чувствовать, что матерняя лапа ее так и лежит у нас на плече. Если поедешь на Кавказ, ступай с гр<афом> Эриванским осаждать Анапу. А, в самом деле, любопытно бы было видеть эту персидско-турецкую передрягу.

Верно: московский почтдиректор Рушковский.

Безусловно, одной только данной выдержки было недостаточно для формирования у императора негативного образа Вяземского, вероятно, были и другие, которые, вкупе с доносами Ф.В. Булгарина и запиской М.Я. фон Фока, дискредитировали князя[3]. Но каковы бы

---

[1] *Вяземский П.А.* Записные книжки. С. 317. Оригинал по-французски – см. в приложении 1.

[2] *Гиллельсон М.И.* Вяземский: Жизнь и творчество. Л., 1969. С. 175.

[3] В письме к Жуковскому от конца января 1829 г. Вяземский высказывал также предположение: «Сейчас узнаю, что будто под Варну или в другое место

ни были конкретные поводы высочайшей немилости, публичные европейские методы их опровержения в деле, преподнесенном как исключительно приватное и разворачивавшееся между императором и его подданным, подействовать не могли. Здесь работала не формальная логика судебного процесса с его разбором доказательств и улик, а ритуал покаяния и испрошения прощения. Это вполне почувствовал Жуковский, столкнувшийся с такой практикой в ходе ходатайств за Н.И. Тургенева. В не опубликованном ранее письме от 27 октября 1828 г. он присоединялся к советам А.Х. Бенкендорфа:

> Теперь пишу к тебе по препоручению Бенкендорфа. Он говорил на счет тебя со мною с довольными подробностями, и я был доволен и тоном его и благонамеренностью. Он искренно и с доброжелательством готов поправить твое дело. Ты сам и никто другой причиною того, что с тобою случилось. То есть не *ты сам на себя донес, что хочешь выдавать Утреннюю газету*, а ты написал какое-то и к кому-то письмо, которое представлено и которое, если оно похоже на многие старинные письма твои, *должно* было возбудить против тебя мнение. Не знаю ничего об этом письме, но скажу искренно, что для меня такой образ действия непонятен и в тебе отвратителен. <…>. Но оставим это. Вот в чем дело. Тебе надобно написать к Бенкендорфу насчет того, что случилось с тобою по последнему ложному обвинению <…>. Он желает, чтобы ты написал, что просишь у госуд<аря> забвения прошедшего, что желаешь быть определен в службу, *куда государь заблагорассудит*, что желаешь этого, дабы опытом доказать, что предубеждение, произведенное насчет тебя (в некоторых отношениях твоею же виною), было несправедливо[1].

Опубликованная и неопубликованная переписка Вяземского с Жуковским, основным ходатаем в его защиту, полная эмоциональных срывов, взаимных обвинений то в бездействии, то в неблагоразумной язвительности, демонстрирует, насколько болезненным было

присланы были статьи, которые я будто готовил для предполагаемой газеты и между прочим статью с выпискою всех тиранов, когда-либо царствовавших, и с означением конца их. Это явный подлог: я никогда не писал этих статей и знать о них не знаю, и никогда не занимался сочинением статей исторических» (при первой публикации в РА письмо ошибочно датировано декабрем 1828 г.: *РА*. 1900. № 2. С. 208).

[1] *РГАЛИ*. Ф. 195. Оп. 1. № 1909б. Л. 13–13 об.

для князя принятие необходимости подобного покаяния. Его ключевым документом явилась известная «Записка о князе Вяземском, им самим составленная»[1] в декабре 1828 – январе 1829 г. Как справедливо заметил М.И. Гиллельсон, в ней князь «выставлял себя представителем независимого общественного мнения»[2] и играл роль без повода оклеветанного лица, однако в итоге принимал необходимость полного подчинения высочайшей воле, надеясь на «рыцарский» суд и милость императора. Как выяснилось в дальнейшем, Николай I такую покорность принял. В дневниковой записи от 1 апреля 1830 г. Жуковский привел мнение императора о Вяземском:

> Слушай! Ты имел связь с Вяземским, который делал множество непозволительных поступков, врал сам, подбивал врать и действовать других, был настоящий boute-feu[3]. До вчерашнего дня был он таков. Теперь я сам позволю тебе его обнять. Можно. Я всё, всё это скажу ему сам, когда увижу его; теперь он всё загладил своим раскаянием! Он поступил так, как очень редко поступают; смирился[4].

Этот комплекс оправдательных писем Вяземского еще известен не в полной мере. Так, Н.К. Шильдером было напечатано краткое верноподданное письмо князя от 9 февраля 1829 г.[5], сопровождавшее переданную через Жуковского «Записку», но ей сопутствовали также неопубликованные французское письмо Вяземского к А.Х. Бенкендорфу от того же числа и письмо князя Д.В. Голицына к нему же от 26 февраля 1829 г.[6] Пока не напечатанными остаются и два письма Жуковского к А.Х. Бенкендорфу от 23 и 26 февраля 1829 г., посвященные судьбе этих высочайших обращений[7].

---

[1] Ее автограф сохранился в деле «О князе Петре Андреевиче Вяземском» (*ГАРФ*. Ф. 109. Оп. 4. 1 экспедиция. 1829. № 74. Л. 8–17 об).

[2] *Гиллельсон М.И.* Вяземский: Жизнь и творчество. С. 178.

[3] Поджигатель (*фр.*).

[4] *ПССиП*. Т. 13. С. 312.

[5] *РА*. 1890. № 6. С. 279. Копия: *ОР РНБ*. Ф. 859. Карт. 19. № 4. Л. 4. С пометой: «№ 62. Секр. отд.».

[6] *ГАРФ*. Ф. 109. Оп. 4. 1 экспедиция. 1829. № 74. Л. 1–1 об., 4–5 об.

[7] Первое сохранилось в автографе: ГАРФ. Ф. 109. Оп. 4. 1 экспедиция. 1829. № 74. Л. 6–7. Второе известно только по авторизованной копии: РГАЛИ.

Как известно, долгое время эти покаянные исповеди оставались без ответа. Документы передали на рассмотрение великому князю Константину Павловичу, который сохранил неприязнь к Вяземскому со времен его варшавской службы из-за перлюстрированных писем последнего с ироническими оценками цесаревича. В неопубликованном письме к Жуковскому от 19 декабря 1829 г. Вяземский просил:

> Я узнал, что *бумага* моя была в Варшаве, похоже и вероятно, переданная на суд цесаревичу. С какой целью и какой был результат, не знаю. Он теперь в Петерб<урге>. Не можешь ли через кого-нибудь узнать мнение его обо мне и о бумаге. Меня уверяют, что без него, то есть *мимо его* ничего для меня не сделают[1].

Вступив на этот путь, 1 марта 1830 г. Вяземский вынужден был приехать в Петербург и писать новые «покаянные» письма к цесаревичу 19 марта 1830 г.[2] и к императору 24 марта 1830 г.[3] Эти обращения наконец возымели успех, о чем можно судить по приведенной выше реплике Николая I, зафиксированной в дневнике Жуковского под датой «1 апреля 1830 г.». Император дал прощение и приказал 14 апреля назначить Вяземского чиновником по особым поручениям при министре финансов Е.Ф. Канкрине.

III

И только для титулярного советника П.И. Иванова история с доносом закончилась плачевно. Как свидетельствуют документы дела III отделения, он начал подготовку к изданию газеты, к осени 1828 г. сменившей название на «Ежедневную газету», вложил в это свои

Ф. 198. Оп. 1. № 57. Л. 3–4 об. Оба будут опубликованы в находящемся в печати 17 томе ПССиП Жуковского.

[1] РГАЛИ. Ф. 198. Оп. 2. № 20. Л. 61.

[2] Одну фразу из него процитировал П.В. Акульшин: *Акульшин П.В.* П.А. Вяземский: Власть и общество в дореформенной России. С. 167. Автограф: *РГИА*. Ф. 1409. Оп. 5. № 162. Дело по письму князя Вяземского о прощении проступков и о даче ему возможности вступить на государственную службу. Л. 1–1 об.

[3] Сохранилось в деле Вяземского и также пока не опубликовано: *ГАРФ*. Ф. 109. Оп. 4. 1 экспедиция. 1829. № 74. Л. 18–19.

деньги, получил разрешение Главного цензурного комитета. Но сень высочайшего запрета легла и на этот проект. Ходатайства в пользу П.И. Иванова, поданные Д.В. Голицыным и А.А. Волковым на имя А.Х. Бенкендорфа и М.Я. фон Фока, были переадресованы ими лично императору, а тот наложил вердикт:

> Чиновник сей почти вовсе неизвестен в словесности, следовательно не представляет в себе первого условия, требующегося постановлениями от журналиста. Притом его императорскому величеству благоугодно было заметить, что число издаваемых в государстве нашем частных газет кажется достаточным и что не предвидится надобности умножать оные[1].

Возможно, именно этот категорический запрет заставил П.И. Иванова залезть в долги, совершить растрату и покончить жизнь самоубийством 30 марта 1829 г.:

> 30 числа марта месяца экзекутор канцелярии г<осподина> московского военного генерал-губернатора титулярный советник *Иванов* найден в Петровской роще застреленным; по слухам о сем происшествии известно, что он, будучи расходчиком по канцелярии, имел от князя Дмитрия Владимировича поручение принять принадлежащую его сиятельству сумму и истратил оную: говорят, что всего недостатку оказывается с лишком 30 т<ысяч> рублей[2].

---

[1] *ГАРФ*. Ф. 109. Оп. 3. 1 экспедиция. 1828. № 506, ч. 2. Л. 21–21 об. Фрагмент ранее опубликован: *Видок Фиглярин*. С. 303.

[2] Там же. Л. 27.

ПРИЛОЖЕНИЕ 1

ГАРФ. Ф. 109. Оп. 3. 1 экспедиция. 1828. № 506, ч. 2.

Архив III-го отделения собственной Его императорского Величества канцелярии. 1 экспедиция. № 506-й. Ч. 2-я. О чиновнике Иванове, предполагавшем издавать в Москве газету «Утренняя заря».

Реестр бумагам, находящимся в этом деле

Число	№		Лист
1828			
–	–	Записка о газете («Утренней газете»)	1
–	–	То же	1
Июня 20	472	Письмо графа Бенкендорфа	2
–	–	Выписка из письма князя Вяземского	1
Июля 4	2645	Отпуск отношения князю Голицыну	1
10	82	Ответ его	3
20	2828	Отпуск отнош<ения> князю Голицыну	1
Авг<уста> 3	135	Ответ его	2
13	3952	Отпуск отнош<ения> князю Голицыну	1
27	–	Письмо г-на Волкова	2
	–	Записка о «Ежедневном вестнике»	2
	–	Записка о всеподдан<нейшем> докладе	1
Нояб<ря> 5	4349	Отпуск отнош<ения> г-ну Волкову	1
		Записка	1
2	4330	Отпуск отнош<ения> князю Голицыну	1
	–	Письмо князя Голицына с приложен<ием>	5
1829	–	Записка о Иванове	1
Апр<еля> 1			
			27
		Колежский секретарь Никифоров	

<Л. 1–1 об. Автограф доноса. Впервые опубликовано: Видок Фиглярин: Письма и агентурные записки Ф.В. Булгарина в III отделение / публ., сост., предисл. и коммент. А.И. Рейтблата. М., 1998. С. 299>

Секретно. Газета.

<*Надпись карандашом*>: Отношение к к<нязю> Голицыну в Москву.

Князь *Вяземский* (Петр Андреевич), пребывая в Петербурге, был атаманом буйного и ослепленного юношества, которое толпилось за ним повсюду. Вино, публичные девки и сарказмы против правительства и всего священного состав-

ляют удовольствие сей достойной компании. Бедный *Пушкин*, который вел себя до сем как красная девица, увлечен совершенно Вяземским, толкается за ним и пьет из одной чаши, но, невзирая на все соблазны со стороны Вяземского, Пушкин не говорит дурно о государе. Это правда. Главные лица в этой шайке Алексей *Оленин*, служащий в Коллегии Иностранных дел. Вяземский направляется в Москву, чтобы тайно организовать издание новой *«Утренней газеты»*. На бывшем совещании у Титова, служащего в Коллегии Иностранных дел, положено выбрать для сего лицо вовсе неизвестное. Избран некто *Иванов*, служащий в Канцелярии Московского военного генерал-губернатора князя Голицына. Любимец князя Тургенев обещал, что князь будет ходатайствовать у государя о позволении издавать в Москве газету. Либеральная или, лучше сказать, злонамеренная партия с нетерпением ожидает успеха.

<Л. 2. Тот же текст. Писарская копия>

<Л. 3–4. Писарский текст с подлинной подписью. Впервые опубликовано: Видок Фиглярин: Письма и агентурные записки Ф.В. Булгарина в III отделение / публ., сост., предисл. и коммент. А.И. Рейтблата. М., 1998. С. 302 (фрагмент: «чтобы он, призвав – если будет оное продолжать» с неправильными прочтениями)>

№ 4990/№ 1404 Июля 1828

Милостивый государь Максим Яковлевич!

По докладу моему государю императору записки, от Вашего превосходительства ко мне доставленной, о намерении князя П.А. Вяземского издавать газету под названием «Утренней газеты», Его величество высочайше повелеть соизволил воспретить издание сей газеты и написать к г. московскому военному генерал-губернатору князю Голицыну, чтобы он, призвав к себе князя Вяземского, внушил ему, что поведение его в С<анкт>-Петербурге было известно, жизнь развратная, которую он вел, недостойна образованного человека и в особенности делает соблазн молодым людям, которые завлекаются его примером; к чему присовокупить, что правительство собственно его поведение оставляет без внимания, но дабы отвратить других молодых людей от разврата, вынужденным найдется принять строжайшие меры к укрощению его беспутной жизни, ежели будет оная продолжена.

Уведомляя Вас, милостивый государь, о сей высочайшей воле, покорнейше прошу доложить о сем г<осподину> главнокомандующему в С<анкт>-Петербурге для надлежащего исполнения.

С совершенным почтением и преданностию честь имею быть Вашего превосходительства покорный слуга

А. Бенкендорф

№ 472
20 июня 1828. Лагерь при д<еревне> Карасу
Его пре<восходительст>ву М.Я. фон Фоку

<Л. 5. Перлюстрированное письмо. Впервые опубликовано: Гиллельсон М.И. Вяземский. Жизнь и творчество. Л., 1969. С. 175 (фрагмент: «Пушкина не с чем поздравить – лежит у нас на плече»)>

Выписка из письма князя Петра Андреевича Вяземского из С<анкт>-Петербурга от 30 апреля 1828 года к Григорию Александровичу Римскому-Корсакову под кувертом к князю Василию Федоровичу Гагарину в Москву.

Пришло из Белграда от 23 мая 1828 г.

Пушкина не с чем поздравить, после долгих проволочек ему отказали в просьбе ехать свидетелем войны, только об этом он и просил. С горя просился он хоть в Париж, и тут почти ему отказали. Матушка Россия, как настоящая матушка, не спускает с глаз детей своих и при каждом случае дает чувствовать, что матерняя лапа ее так и лежит у нас на плече. Если поедешь на Кавказ, ступай с гр<афом> Эриванским осаждать Анапу. А, в самом деле, любопытно бы было видеть эту персидско-турецкую передрягу.

Верно: московский почтдиректор Рушковский.

<Л. 6. Копия. Впервые опубликовано: Вяземский П.А. Записные книжки. М., 1963. С. 310–311 – по копии П.А. Вяземского с датой 3 июля 1828 г.>

№ 1244.
Секретно

Милостивый государь мой, князь Дмитрий Владимирович!

Государь император, получив сведение, что князь П.А. Вяземский намерен издавать под чужим именем газету, которую предположено назвать «Утреннею газетою», высочайше повелеть изволил написать Вашему сиятельству чтобы Вы, м<илостивый>г<осударь> мой, воспретили ему, князю Вяземскому, издавать сию газету, потому что его императорскому величеству известно бывшее его поведение в С<анкт>-Петербурге и развратная жизнь его, недостойная образованного человека. По сему уважению государю императору благоугодно, дабы Ваше сиятельство изволили внушить князю Вяземскому, что правительство оставляет собственно поведение его дотоле, доколе предосудительность оного не послужит к соблазну других молодых людей и не вовлечет их в пороки. В

сем же последнем случае приняты будут необходимые меры строгости к укрощению его безнравственной жизни.

Сообщая Вашему сиятельству сию высочайшую волю, честь имею быть с совершенным почтением и преданностию Вашего сиятельства покорнейший слуга

подписал: граф П. Толстой

№ 2645
4 июля 1828
Его сия<тельст>ву князю Д.В. Голицыну

<Л. 7–9. Писарский текст с подлинной подписью>

№ 5530 / № 1566 20 июля 1828

Секретно

Милостивый государь мой граф Петр Александрович!

Ваше сиятельство в отношении от 3-го числа сего месяца за № 2645-м сообщили мне полученное государем императором сведение, что будто князь П.А. Вяземский намерен издавать под чужим именем газету, которую предположено назвать «Утреннею газетою», и что его величеству угодно, дабы я воспретил князю Вяземскому издавать сию газету и внушил ему, что правительство оставляет поведение его дотоле, доколе предосудительность оного не послужит к соблазну других молодых людей и не вовлечет их в пороки.

На сие обязанностию считаю уведомить Вас, милостивый государь мой, что доведенное до государя императора сведение, что будто князь П.А. Вяземский намерен издавать под чужим именем «Утреннюю газету», есть совершенно ложно, ибо таковую газету предположил издавать экзекутор гражданской моей канцелярии титулярный советник Иванов, который не только что не имеет с князем Вяземским никаких коротких связей, но и не знаком, следственно, не мог и делать с ним никаковых о «Утренней газете» условий. Помянутого Иванова по службе при мне я знаю с хорошей стороны, равномерно с таковой же известны и те лица, кои намерены участвовать в издании той газеты. Впрочем, князь Вяземский, известный по своим сочинениям, которые помещались и помещаются в разных издаваемых журналах, ежели бы пожелал какое из своих сочинений поместить в предположенной «Утренней газете», то неужели будет справедливо отказать ему, когда сочинения одобрены будут цензурою?

Объяснив сие, я не могу умолчать и не изъявить крайнего моего сожаления о том, как решаются доводить до государя императора такие несправедливые и неосновательные сведения и тем его величество беспокоить.

Засим честь имею присовокупить, что высочайшую волю о внушении князю Вяземскому о поведении его я не премину выполнить по прибытии его из саратовской деревни, куда он уже с месяц уехал к своей жене.

С совершенным почтением и преданностию имею честь быть Вашего сиятельства покорнейший слуга

к<князь> Дмитр<ий> Голицын

№ 82
«10» июля 1828 Москва
Его сия<тельст>ву графу П.А. Толстому

<Л. 10. Копия>

1337 *Секретно*

Милостивый государь мой
князь Дмитрий Владимирович!

Получив ответное отношение Вашего сиятельства касательно князя *Вяземского* и предположения издавать в Москве «Утреннюю газету», поспешаю уведомить Вас, милостивый государь мой, что высочайшее соизволение по сему предмету сообщил мне из главной квартиры генерал-адъютант Бенкендорф; а потому, не осмеливаясь позволить себе никаких суждений о сем обстоятельстве, долгом считаю повторить просьбу мою о непременном запрещении сей газеты на основании объявленного мне высочайшего повеления, если издание таковое еще предлагается.

С совершенным почтением и преданностию честь имею быть Вашего сиятельства покорнейший слуга

подп<исал>: граф П. Толстой

№ 2828
20 июля 1828
Его сият<ельст>ву князю Д.В. Голицыну

<Л. 11–12. Писарский текст с подлинной подписью>

Секретно

Милостивый государь мой граф Петр Александрович!

Ваше сиятельство в секретном отношении от 3-го минувшего июля за № 2645 изволили мне сообщить высочайшее повеление о воспрещении князю *П.А. Вяземскому* издавать «Утреннюю газету», а потом в отношении от 21 числа того же месяца за № 2828 повторили сие высочайшее повеление.

Таковая монаршая воля мною означенному князю Вяземскому объявлена к надлежащему с его стороны исполнению.

Из отзыва моего от 10-го июля № 82 Ваше сиятельство изволили видеть, что «Утреннюю газету» предположил издавать экзекутор гражданской канцелярии моей титулярный советник Иванов.

Впоследствии сей Иванов вместо «Утренней газеты» предположил издавать «Ежедневный вестник»; план какового издания по образовании Главного управления цензуры был в оном рассмотрен, и дозволено <было> привесть <его> в исполнение.

Так как существо предположенного к изданию «Ежедневного вестника» то же самое, какое назначалось и в «Утренней газете», то посему я обращаюсь к Вам, милостивый государь мой, с покорнейшею просьбою известить меня: вышеозначенное высочайшее повеление относится ли только к князю Вяземскому о воспрещении издавать ему «Утреннюю газету» или таковую газету, хоть бы и изменено было оной название, не позволять издавать и другим лицам?

С совершенным почтением и таковою же преданностию имею честь быть Вашего сиятельства покорным слугою

к<нязь> Дмитр<ий> Голицын

№ 135
«3» октября 1828 г. Москва
Его сият<ельст>ву графу П.А. Толстому

<Л. 13. Копия>

1894 Секретно

Милостивый государь мой, князь Дмитрий Владимирович!

На отношение Вашего сиятельства от 3-его октября под № 135 касательно дозволения титулярному советнику *Иванову* издавать газету под заглавием «Ежемесячный вестник» вместо «Утренней газеты», которую по высочайшему повелению запрещено было издавать князю *Вяземскому* честь имею ответствовать, что как высочайшую волю по сему предмету мне сообщено было г<осподином> генерал-адъютантом графом Бенкендорфом, то я счел долгом обратиться к нему же о испрошении высочайшего разрешения на вопрос Ваш, милостивый государь мой, касательно помянутой Вами газеты.

С совершенным почт<ением> и проч<ее> и проч<ее> имею честь быть Вашего сиятельства покорный слуга

подписал: граф Толстой

№ 3952
13 октября 1828
Его сият<ельст>ву князю Д.В. Голицыну

<Л. 14–15. Писарский текст с подлинной подписью>

№ 262

Милостивый государь! Максим Яковлевич!

Титулярный советник *Иванов*, служащий экзекутором в канцелярии г<осподина> московского военного генерал-губернатора, получив запрещение издавать газету под названием *«Ежедневного вестника»*, просит о разрешении оной моего к Вам ходатайства.

Поводом к запрещению было принятое сомнение, будто бы газету сию под чужим именем намеревался издавать князь *Вяземский*.

Удостоверяя Ваше превосходительство, что г<осподин> Иванов предпринял желание издавать сего «Вестника» сам по себе и без всякого участия князя Вяземского, с которым даже и не знаком, не воспротивился я просьбе Иванова по тому уважению, что хорошие его правила, мне довольно известны; и в издании сей газеты умышленности от него ко вреду общества никакой предположить не можно; между тем он, получив предварительное дозволение и одобрение от своего начальника князя Дмитрия Владимировича Голицына и разрешение от Главного управления цензуры, в заготовление нужного по сему случаю материалов понес уже и значительные издержки.

По сим убеждениям я осмелился просить сим Ваше превосходительство, не возможно ли Вам будет войти в положение сего просителя и исходатайствовать ему дозволение, отнюдь не противное нравственности и общему спокойствию. Для ближайшего усмотрения оного препровождаю при сем и программу предпринимаемого им издания.

В ожидании милостивого внимания к просьбе моей с совершенным моим к Вам почтением и таковою же преданностию пребыть честь имею, милостивый государь! Вашего превосходительства всегда преданным слугою

Александр Волков

Октября 27 дня 1828 года Москва

<Л. 16–17 об. Копия>

Ежедневный вестник
Московская литературная и современных новостей газета

Беспрерывно увеличивающаяся охота к чтению и потребность сведений ученых и литературных открыли в последнее время обширное поприще русским повременным изданиям; но, имея литературные, политические и ученые журналы и газеты как в С<анкт>-Петербурге, так и в Москве, русская публика не имела еще доныне летучего листка, в котором каждый житель столицы и

губернии находил бы быстрый и верный обзор современных событий и сведения, необходимые и полезные в общественной жизни. Москва, по своему положению в середине государства составляя центр общественных, торговых и литературных сношений России, чувствовала потребность такой газеты.

Ободренный начальством и достаточно снабженный средствами нижеподписавшийся с 1 января 1829 года будет издавать в Москве газету под названием «Ежедневный вестник», которою, по возможности, постарается удовлетворить любопытству читателей посредством скорого сообщения ежедневных новостей и достопримечательностей. Объявления от местного начальства, замечательные события в Москве, Петербурге и других местах России, известия о московских публичных собраниях и гуляниях, прейс-куранта на цены и многие другие известия официальные существенно входят в состав сей новой газеты, кроме того, исторические и статистические известия о Москве, новости касательно литературы, наук, художеств и ремесел, описание нравов, критические статьи, относящиеся до театра, юмористические замечания, повести и анекдоты, изображающие преимущественно отличительные черты русского характера, нравов, обычаев и поверья, все это войдет в состав «Ежедневного вестника». Он будет выходить каждый день по одному номеру, состоящего из печатного полулиста большого формата. Несмотря на затруднения, с какими сопряжены составление и издание ежедневной газеты, издатель принимает на себя сию обязанность, дабы поддержать занимательность известий скорым сообщением оных. Вообще содержание сей газеты будут составлять следующие предметы, хотя и не все включительно, но попеременно в каждом нумере:

1. Известия о высочайших повелениях, получаемых московским военным генерал-губернатором, о распоряжениях его и полиции, сообщаемых к исполнению или сведению жителей Москвы. Перемещения, определения, увольнения, награды чиновников по Московской губернии.

2. Происшествия в Москве и других местах, которые без оскорбления личности законно могут быть сообщаемы публике

3. Известия о числе жителей в Москве и другие, касательно народонаселения России сведения.

4. Биография и некрология известных особ и замечательных почему-либо россиян и иностранцев.

5. Известия о крестных ходах, гуляниях, публичных концертах, зрелищах с замечаниями и историческими, где потребно, сведениями и краткими исследованиями.

6. Известия о приезжающих в Москву артистах и художниках с уведомлениями о роде их занятий и степени известности.

7. Биржевые прейс-куранты в Москве и Петербурге, известия о вексельном курсе и цены съестных припасов.

8. Ведомость о прибывших в Москву судах с привезенными на оных запасами и проч<ее>.

9. Сведения о благотворительных заведениях в Москве, о числе больных и проч<ее>.

10. Ежедневные известия об именах всех приезжающих в Москву и выезжающих из оной военных и гражданских чиновниках всех классов, купцов всех гильдий с означением пола.

11. Известия об учебных заведениях и обществах русских и важнейших иностранных с уведомлениями о задачах оных.

12. Критический разбор театральных пиес, представляемых на московских театрах с замечаниями об игре актеров.

13. Библиографические известия о литературных новостях, антикритика и известия книжные.

14. Статьи о нравах и обычаях, забавные небольшие повести и анекдоты, небольшие стихотворения, русские достопамятности, как-то о находимых древностях, известных редкостях, о новых изображениях по части художеств и ремесел и проч<ее>.

Подписка на «Ежедневный вестник» за 365 № здесь в Москве принимается у издателя, служащего в канцелярии господина московского военного генерал-губернатора и живущего на Тверской в казенном генерал-губернаторском доме. Цена в Москве 30 рублей ассигнациями, а с пересылкою во все города России и ежедневным доставлением в Москве на дом 37 рублей ассигнациями; господа иногородние благоволят адресоваться в московскую и других почтамтов газетные экспедиции.

На подлинной написано: печатать позволяется. 1828-го года октября 12-го дня № 280 в должности председателя Сергей Аксаков.

<Л. 18. Регистрирующая запись>

Всеподданнейший доклад о намерении князя *Вяземского* организовать издание новой «Утренней газеты», но ей издателем избран некто *Иванов*.

От 27-го октября 1828 г. находится в собрании всеподданнейших докладов под № …, стран. …

За старшего чиновника *Никифоров*

По 1 экспедиции.

<Л. 19–19 об. Копия>

2161

Милостивый государь Александр Александрович!

Ваше превосходительство,<Вы>, верно, не изволите сомневаться в искреннейшей готовности моей быть Вам угодным; но вопреки живейшему желанию

содействовать к удовлетворению просьбы Вашей, милостивый государь, касательно исходатайствования г<осподину> *Иванову* дозволения на издание газеты я нахожусь в совершенной невозможности сделать что-либо в его пользу: государь император изволит сам разрешать все дела такого рода и отношения по сему предмету г<осподина> московского военного генерал-губернатора к графу Петру Александровичу Толстому немедленно представлено было его императорскому величеству.

Повторю, что всякий случай к оказанию Вам, милостивый государь, хоть малейшую услугу придаст мне лестный повод к истинному удовольствию, имею честь быть с совершенным почтением и искреннейшей преданностию Вашего превосходительства покорнейший слуга.

подпис<ано>: М. фон Фок[1]

Верно. Коллежский секретарь Никифоров

№ 4349
5 ноября 1828
Его превосх<одительст>ву А.А. Волкову

<Л. 20. Экстракт. Писарский текст>

В июне месяце сего года донесено было В<ашему> п<ревосходительст>ву по части наблюдательной полиции, что известный князь *Вяземский* отправился в Москву, чтобы там организовать издание новой *«Утренней газеты»*, коей издателем избран некто *Иванов*, служащий в канцелярии Московского военного генерал-губернатора.

На сие воспоследовало высочайшее е<го> и<мператорского> в<еличества>а повеление воспретить издание сей газеты, о чем объявить князю Голицыну, что тогда же исполнено.

Ныне князь Голицын обратился с письмом к графу П.А. Толстому, в котором объясняет, что «Утреннюю газету» предполагал издавать не кн<язь> Вяземский, а экзекутор гражданской его канцелярии титулярный советник *Иванов*, который теперь вместо помянутой газеты желает издавать «Ежедневный вестник», план какового издания был рассмотрен в Главном управлении цензуры и дозволено его привесть в исполнение. Но как существо предложенного к изданию «Ежедневного вестника» то же самое, какое предполагалось и в «Утренней газете», то кн<язь> Голицын и просит разрешения: относится ли вышеупомянутое высочайшее повеление только к кн<язю> Вяземскому и воспрещению ему издавать «Утреннюю газету» или должно таковую газету, хотя бы и изменилось название оной, не позволить издавать и другим лицам?

[1] Зачеркнуто: «А. Бенкендорф».

<Л. 21–21 об. Копия. Впервые опубликовано: Видок Фиглярин: Письма и агентурные записки Ф.В. Булгарина в III отделение / публ., сост., предисл. и коммент. А.И. Рейтблата. М., 1998. С. 303 (фрагменты: «почти вовсе не известен – от журналиста», «число издаваемых – умножать оные»)>

2146

Милостивый государь князь Дмитрий Владимирович!

Отзыв Вашего сиятельства на имя графа Петра Александровича Толстого о разрешении издавать в Москве *«Ежедневный вестник»* имел я обязанность доводить до сведения государя императора.

Его величество, быв известен, что помянутую газету, равно как и прежнюю под названием *«Утренней»,* предполагает издавать служащий в Канцелярии Вашего с<иятельст>ва титулярный советник *Иванов*, высочайше отозваться изволил, что чиновник сей почти вовсе неизвестен в словесности, следовательно не представляет в себе первого условия, требующегося постановлениями от журналиста. Притом его императорскому величеству благоугодно было заметить, что число издаваемых в государстве нашем частных газет кажется достаточным и что не предвидится надобности умножать оные. По сему-то уважению его величество и не соизволяет на издание «Ежедневного вестника».

Уведомляя о сем Вас, милостивый государь, честь имею быть с совершенным почтением и таковою же преданностию Вашего сиятельства покорнейший слуга

подп<исал> А. Бенкендорф

№ 2330
2 ноября 1828
Его с<иятельст>ву князю Д.В. Голицыну

<Л. 22. Автограф письма князя Д.В. Голицына к А.Х. Бенкендорфу от 1 ноября 1828 г.[1]>

Mon général,

le ci-jointe <est> la copie de l'office qui m'a été adresse ce 3 Juillet 1828 ainsi que la lettre qui m'a été remis par le C-te Viasemsky après lui avoir notifier le contenu de la communication de C-te Tolstoy. J'ai promis de faire tenir cette lettre à votre Excellence en vous priant de faire parvenir le contenu à la connaissance de Sa Majesté dans une occasion favorable. Je conçois que le chagrin que doit éprouver Vjasemsky est seul et vif – si sa conduite a S. Pétersbourg a-t-été irréprochable comme il le soutient, il a raison de supplier ceux qui sont amis auprès de Sa Majesté

[1] За текстологическую подготовку и перевод французских писем данного дела сердечно благодарю профессора ТГУ Ольгу Борисовну Лебедеву.

de le disculper à ses yeux ou bien de demander une enquête qui en le disculpant dévoilera les calomniateurs.

Pour ce qui résoudre sa coopération dans la rédaction du journal qui devait paraître à Moscou et dont le rédacteur devait être un Mr Иванов, employé dans ma chancellerie, je puis certifier que cette inculpation est fausse et l'œuvre de vils et bas calomniateurs.

Recevez l'assurance des sentiments distingues avec lesquels j'ai l'honneur d'être, mon général, votre très humble et très obéissant serviteur

P<rince>D. Galitssine.

Moscou ce 1 Novembre 1828.

Перевод:

Мой генерал,

прилагаемые здесь бумаги суть копия адресованного мне сего 3 июля 1828 запроса, равно как и письмо, переданное мне кн. Вяземским после того, как его обвинили по представлению гр<афа> Толстого. Я обещал доставить это письмо Вашему превосходительству, с просьбою довести его содержание до сведения Его Величества, выбрав для того благоприятный момент. Я полагаю, что скорбь, испытываемая кн<язем> Вяземским, заключается только в одном: если его поведение в С. Петербурге было столь безупречным, как он это утверждает, он прав, умоляя тех, коих считает своими защитниками перед Его Величеством, оправдать его в Его глазах или потребовать расследования, кое, оправдав его, разоблачило бы его клеветников.

Что же касается его участия в редакции газеты, коя должна была выходить в Москве и редактором коей должен был стать некто г-н Иванов, чиновник моей канцелярии, я могу ручаться, что это обвинение ложно и есть произведение презренных и низких клеветников.

Примите уверения в моем совершенном почтении, с коими имею честь быть, мой генерал, Вашим преданным и покорным слугою,

к<нязь> Д. Голицын

Москва сего 1 ноября 1828.

<Л. 23–23 об. Копия. Впервые опубликовано: Вяземский П.А. Записные книжки. М., 1963. С. 310-311 – по копии П.А. Вяземского с датой «3 июля 1828 г.»>

Копия. Секретно

Милостивый государь мой князь Дмитрий Владимирович!

Государь император, получив сведение, что князь П.А. Вяземский намерен издавать под чужим именем газету, которую предположено назвать «Утреннею газетою», высочайше повелеть изволил написать Вашему сиятельству чтобы

Вы, м<илостивый>г<осударь> мой, воспретили ему, князю Вяземскому, издавать сию газету, потому что его императорскому величеству известно бывшее его поведение в С<анкт>-Петербурге и развратная жизнь его, недостойная образованного человека. По сему уважению государю императору благоугодно, дабы Ваше сиятельство изволили внушить князю Вяземскому, что правительство оставляет собственное поведение его дотоле, доколе предосудительность оного не послужит к соблазну других молодых людей и не вовлечет их в пороки. В сем же последнем случае приняты будут необходимые меры строгости к укрощению его безнравственной жизни.

Сообщая Вашему сиятельству сию высочайшую волю, честь имею быть с совершенным почтением и преданностию Вашего сиятельства покорнейший слуга

подписал: граф П. Толстой
Верно. Генерал М. Солнцов

№ 2645
3 июля 1828 г.

<Л. 24–25 об. Копия письма П.А. Вяземского к Д.В. Голицыну от 27 сентября 1828 г. Впервые опубликовано: Вяземский П.А. Записные книжки. М., 1963. С. 312–313 – по копии П.А. Вяземского>

Милостивый государь! Князь Дмитрий Владимирович!

Узнав из сообщенного мне Вашим сиятельством отношения к Вам графа Толстого о высочайшем запрещении мне издавать «*Утреннюю газету»*, которую я будто готовился издавать под чужим именем, имею честь объявить, что государь император обманут был ошибочным донесением, ибо я не намеревался издавать ни под своим, ни под чужим именем ни упомянутой газеты, о которой слышу в первый раз, ни другого подобного периодического листа. Сими словами мог бы я кончить свое объяснение, предоставляя на благоусмотрение правительства исследование источников известий несправедливых, до его сведения доходящих. Но отношение его сиятельства графа Толстого исполнено выражений столь оскорбительных для моей чести, так совершенно мною незаслуженных, что не могу пропустить их молчанием, без преступного нарушения обязанностей, священных для человека, дорожащего своим именем. Уже не в первый раз вижу себя предметом добровольного злословия, которое умеет снискивать доверчивое внимание. Когда лета мои дозволяли мне беспечно ограничивать свое будущее в самом себе, я был довольно равнодушен к неприятностям настоящего, но ныне, когда звание мое отца семейства и годы возрастающих детей моих обращают мое попечение на участь их ожидающую, столь неминуемо зависящую от моей, я уже не могу позволить себе равнодушно смотреть, как имя мое, выставленное на позорище, служит любимою целью и постоянным

игралищем тайных недоброжелателей, безнаказанно промышляющих моей честью. Отношение графа Толстого доказывает, что злоба их достигла до высшей степени и что ужаснейшая клевета, поощряемая успехами, сыскала свободный доступ до престола государя императора, омрачив меня перед ним самыми гнусными красками. Прежде знал я, что один образ мыслей моих представляем бывал в ложном виде: я нес в молчании предубеждения, тяготевшие надо мной, в надежде, что время и события покажут правительству обольщенному, что по крайней мере действия мои не в согласии с тайными мнениями, мне приписываемыми, но ныне я поражен в самую святыню всего, что есть драгоценнейшего в жизни частного человека. Прежде довольствовались лишением меня успехов по службе и заграждением стези, на которую вызывали меня рождение мое, пример и заслуги покойного отца – *и смею сказать*, собственные чувства, достойные лучшей оценки от правительства: ныне уже и нравы мои, и частная моя жизнь поруганы. Оная официально названа *развратною, недостойною образованного человека*. В страдании живейшего глубокого оскорбления, я уже не могу, не должен искать защиты от клеветы у начальства, столь доверчивого к внушениям ее против меня. Пораженный самым злобным образом, почитаю себя в праве искать ограждения себе и справедливого удовлетворения перед лицом самого государя императора. Ваше сиятельство! С сокрушенным сердцем, ободряемым единою надеждою на Вас, прибегаю к Вам, как к человеку благородному, к чиновнику, облеченному доверенностью государя, умоляю Вас доставить мне, средствами от Вас зависящими, возможность всеподданнейше довести до престола справедливое мое сетование и прошение, чтобы исследованы были основания, на коих утверждены нестерпимые обвинения, изложенные в отношении графа Толстого. Я должен просить строжайшего исследования поведению своему: повергаю жизнь мою на благорассмотрение государя императора, готов ответствовать в каждом часе последнего пребывания моего в Петербурге, столь неожиданно оклеветанного. Не стану умолять Вашего благодетельного посредничества, в сем случае, благорасположением Вашим, коим я всегда пользовался и которое, смею надеяться, не пристыдил я доныне. Нет, доводя до высочайшего внимания голос мой, вопиющий о справедливости, Вы окажете услугу всем верноподданным его императорскому величеству, исполните обязанность свою перед государем, которому честь каждого подданного должна быть дорога, ибо она ограждается его могуществом и должна быть ненарушима под сенью законов твердых, властью его именем им дарованною. Государь не может равнодушно узнать, что тайная враждебная сила действиями ухищренными, так сказать, противоборствует его благодетельной власти и царскому покровительству, которое провидение, ум его, сердце его и священнейшие права возлагают на него как одну из высших обязанностей его высокого звания.

Простите мне беспорядок и движение моего письма: я не имею ни времени, ни духу сочинять оправдание свое; оно вырвалось из глубины души, возмущенной тягостными впечатлениями. Кончаю повторением убедительной просьбы,

довести до сведения государя императора, что я прошу суда и справедливости, уличения недоброжелателей своих или подвергности себя последствиям, ожидающим того, кто пред лицом государя осмелится ложно оправдывать свою честь покушениями на омрачение чести других.

Знаю, что важные народные заботы владеют временем и мыслями государя императора, но если частная клевета могла на минуту привлечь его слух и обратить гнев его на меня, то почему не надеяться мне, что и невинность, взывающая к нему о правосудии, должна еще скорее преклонить к себе его сердобольное внимание.

<Л. 26. Копия письма А.Х. Бенкендорфа к князю Д.В. Голицыну от 7 ноября 1828 г. Впервые опубликовано с сокращением и разночтениями: Вяземский П.А. Записные книжки. М., 1963. С. 316–317 – по копии П.А. Вяземского>

Mon Prince,

Je m'empresse de répondre à la lettre du 1-er de ce mois que votre excellence a bien voulu m'adresser au sujet du P<rin>ce *Viazemski*. Avant mon départ pour l'armée, je lui avais proposé mes bons offices pour sa rentrée au service; il voulait être employé à l'armée agissante, faveur, que Sa Majesté l'Empereur avait déjà refusée à plusieurs personnes, et par là mon désir de lui être utile a été rejeté par lui-même.

Ce n'est pas sur sa conduite particulière et sur quelques propos qu'onl'a jugé; le gouvernement a assez prouvé, qu'il ne poursuit pas les propos, et n'admet pas les calomnies; mais on a jugé le P<rin>ce Viazemskisur des écrits qui ont été entre les mains de Sa Majesté l'Empereur et dont j'aurai l'honneur d'entretenir votre Excellence à notre première rencontre.

Je me ferai cependant un véritable devoir d'être auprès de Sa Majesté l'Empereur l'interprète du désir qu'a le P<rin>ce Viazemski de se réhabiliter dans l'esprit de son souverain et lui en ai déjà fait proposer un moyen par son ami Mr Joukoffski qui en parlant en sa faveur, avoue que la plume de P<rin>ce Viazemski est son plus grand ennemi.

Je ne crois pas avoir le droit de mettre sous les yeux de Sa Majesté l'Empereur la lettre du P<rin>ce Viazemski, comme ne m'étant pas adressée et ai l'honneur de la renvoyer à votre Excellence, qui en l'envoyant directement à Sa Majesté l'Empereur pourra l'appuyer de tout ce qui Elle jugera à propos de dire en sa faveur. Cela sera plus efficace et pourra combattre les notions fausses faveur que votre Excellence suppose avoir été données à Sa Majesté l'Empereur.

Je suis avec respect et le plus sincère dévouement

(signé) A. Benckendorf

Le 7 Novembre 1828 Pétersbourg

Перевод:

Князь,

Спешу ответить на письмо от 1-го числа сего месяца, которое Ваше превосходительство соизволили направить мне, относительно князя Вяземского. Еще до отъезда в армию я предложил свои услуги для его возвращения на службу; он хотел быть использованным в действующей армии; его величество уже отказал в этой милости многим лицам, вследствие чего мое желание быть ему полезным было отклонено им самим.

О нем судили не по его личному поведению и не по некоторым толкам; правительство достаточно доказало, что оно не придает значения толкам и не допускает клеветы; князя Вяземского судили по его сочинениям, побывавшим в руках его императорского величества, о которых я буду иметь честь беседовать с Вашим превосходительством при первой встрече.

Однако я считаю своим истинным долгом передать его императорскому величеству о желании князя Вяземского реабилитироваться в глазах государя и уже предложил князю способ, как этого добиться через посредство его друга г-на Жуковского; последний, ходатайствуя за него, признает, что перо князя Вяземского является его злейшим врагом.

Я не считаю себя вправе представить его императорскому величеству письмо князя Вяземского, так как оно было адресовано не мне; имею честь возвратить письмо Вашему превосходительству, дабы Вы переслали его непосредственно его императорскому величеству, поддержав теми доводами, которые Вы найдете возможным привести в его пользу. Это будет более действенным и сможет опровергнуть ложные мнения, которые, как Вы, Ваше превосходительство, полагаете, были представлены его императорскому величеству.

С истинным почтением и преданностью

(подпись) А. Бенкендорф

7 ноября 1828 г. Петербург.

<Л. 27. Справка. Писарский текст>

10 августа 1829

№ 120 / № 2896

О застрелившемся экзекуторе Иванове

30 числа марта месяца экзекутор канцелярии г<осподина> московского военного генерал-губернатора титулярный советник *Иванов* найден в Петровской роще застреленным; по слухам о сем происшествии известно, что он, будучи расходчиком по канцелярии, имел от князя Дмитрия Владимировича поручение

принять принадлежащую его сиятельству сумму и истратил оную: говорят, что всего недостатку оказывается с лишком 30 т<ысяч> рублей.

Рассказывают еще, что Иванов имел кроме жены любовницу и (л. 27 об.) прижил с нею четверых детей, да с законною женою имел пятерых.

О таковом происшествии производится теперь следствие.

<Л. 28. Регистрирующая надпись>

В сем деле номерованных двадцать семь листов.

Коллежский секретарь Никифоров

ПРИЛОЖЕНИЕ 2

РГИА. Ф. 1409. Оп. 5. № 162.

Дело по письму князя Вяземского о прощении проступков, за кои подвергнулся гневу в Бозе почивающему государю цесаревичу. 1830. На 16-и листах.

<Л. 1–1 об. Копия. Впервые опубликовано: Акульшин П.В. П.А. Вяземский. Власть и общество в дореформенной России. М., 2001. С. 167 (фрагмент: «предав забвению – благорасположение Ваше»)>

№ 1302. Получено 27 марта 1830 года. *Копия*

Милостивый государь

Письмо ко мне князя А.Ф. Голицына ободряет меня к исполнению обязанности, давно лежащей у меня на сердце, но к которой не смел и приступить без особенного благоприятного случая. Ныне при первой открывшейся возможности спешу повергнуть пред особою Вашего императорского высочества искренние чувства глубочайшего сожаления моего, что я мог необдуманными поступками и заблуждениями обратить на себя прискорбный гнев Вашего императорского высочества. Не позволю себе утруждать внимание Ваше изъяснениями, которые, может быть, послужили бы к послаблению сих поступков оправданиями, которые, может быть успели склонить несколько в пользу провинившегося правоту ума и сердца Вашего, столь всегда доступных к истине. Ныне, жертвуя желанием очиститься перед Вами, желанием, свойственным тому, кто подобно мне умеет дорожить высоким мнением Вашим, осмеливаюсь с полною доверенностию, с откровенностию безусловного осознания обратиться прямо к великодушию Вашего императорского высочества и просить Вас, милостивейший государь, предав забвению прошедшее, возвратить мне милостивое благорасположение Ваше, коим я некогда пользовался и всегда в сердце своем дорожил и которое впредь надеюсь поддержать неограниченною моею благодарностию.

С чувствами глубочайшего благоговения имею честь быть, милостивейший государь, Вашего императорского высочества всепокорнейшим слугою

Князь Петр Вяземский

С. Петербург Марта 19 дня 1830 г.

Верно. Действительный статский советник <подпись неразборчива>.

<Л. 2. Представление>

Действительный тайный советник сенатор Новосильцев, принося Вашему императорскому высочеству всенижайшую благодарность за сообщение ему

просительного письма князя Вяземского, находит, что прощение князю Вяземскому, приносящему раскаяние в прежних поступках, есть последствием доброго сердца Вашего императорского высочества и, с своей стороны, разделяет сии чувства.

<Л. 3–4. Копия>

К № 1302. № 1012. Марта 28-го 1830.

<*Надпись карандашом*> Копия с всеподданнейшей записки к государю императору от его императорского высочества цесаревича от _____ марта под № _____

Известный Вашему императорскому величеству служивший пред сим в Варшаве коллежский советник князь Вяземский в бытность в Москве состоящего при его императорском высочестве цесаревиче камергера коллежского советника князя Голицына изъявил ему искренное раскаяние в прежних поступках своих и желание просить его императорское высочество цесаревича о забвении оных, о возвращении ему прежнего покровительства, обещая исправить все прошедшее. Но не решаясь письменно обратиться к его императорскому высочеству исходатайствовать о доставлении сего и затем, пишучи оное, прислал письмо с изъявлением тех же чувств сожаления о заблуждениях своих и безусловного в вине сознания.

Его императорское высочество, руководствуясь примерами высочайшего Вашего императорского величества, милостью, оказанной многим, подобно князю Вяземскому впавшим в преступление и, подобно ему, приносящим раскаяние в заблуждении, долгом поставляет оригинальное письмо его представить при сем на высочайшее Вашего императорского величества внимание и всеподданнейше просит о всемилостивейшем ему прощении и помиловании.

<Л. 5–6 чистые>
<Л. 7–7 об. Копия>

К № 1302. Писано 28-го мая 1830.

<*Надпись карандашом*> Копия письма его импер<аторского> выс<очества> цес<аревич>а к коллежскому сов<етнику> князю Вяземскому от 28 марта 1830 года.

Князь Петр Андреевич.

Я получил письмо Вашего сиятельства с изъявлением признания Вашего в прежнем заблуждении и искренного в нем раскаяния.

Почитая долгом своим доводить обо всем до сведения государя императора, я всеподданнейше представил его императорскому величеству означенное письмо Ваше, испрашивая его всемилостивейшего к Вам воззрения и помилования. Что же касается до меня, то я с своей стороны принимаю сознание Ваше в вине, которую сами себе весьма справедливо приписываете, и для меня весьма приятно будет, если на ходатайство мое у государя императора воспоследует высочайшее соизволение.

При сем случае прошу принять уверение в моем к Вам расположении.

<Л. 8–8 об. Автограф>

№ 1639 Получено 17 апреля 1830 года

Милостивейший государь!

Спешу повергнуть пред Вашим императорским высочеством чувства моей всенижайшей благодарности за милость, Вами мне оказанную. Внимание, коим Вы удостоили мое всепокорнейшее письмо, благоволение, с коим угодно было Вам отвечать на оное, и обещанное Вами высокое предстательство Ваше при августейшем лице государя императора, превышая мои надежды, оправдывают в полной мере доверенность мою к правоте и благодушию Вашего императорского высочества. Ознаменование оных в милостивейшем снисхождении Вашем на мою всенижайшую просьбу пребудет навсегда в благодарном сердце моем драгоценным воспоминанием и залогом пламенного усердия оправдать ваше великодушие и благодетельное покровительство.

Помня, чем я Вам, милостивейший государь, одолжен, помнить буду я и важность обязанности, которую Вы на меня Вашим благодеянием наложили.

С чувствами глубочайшего благоговения имею честь быть, милостивейший государь, Вашего императорского высочества всепокорнейшим слугою

Князь Петр Вяземский

С. Петербург Апреля 9-го дня 1830-го года.

<Л. 9–9 об. Копия. Впервые опубликовано: Акульшин П.В. П.А. Вяземский. Власть и общество в дореформенной России. М., 2001. С. 167 (фрагмент: «ныне дозволено ему будет вступить в службу, если сего попросит»)>

№ 1726 Получено 24 апреля 1830 года.

Копия.

Ваше императорское высочество!

Государь император, прочитав записку Вашего императорского высочества от 28 минувшего марта № 1012 о коллежском советнике князе Вяземском, высочайше повелеть изволил донести Вашему императорскому высочеству, что его величество весьма рад, что князь Вяземский почувствовал, наконец, сколь много он был виноват и решился просить прощения у того, которому он столько обязан был благодарностию; что по милостивому ходатайству Вашего высочества его императорское величество приказал объявить ему, князю Вяземскому, что Ваше высочество простил его, изволит желать, чтобы ему известно было, что и его величество его прощает; и что ныне дозволено ему будет вступить в службу, если сего попросит.

С глубоким чувств высокопочитанием имею счастье быть Вашего императорского высочества всеподданнейший

Николай Муравьев

Санктпетербург 14 апреля 1830-го.
№ 835.

<Л. 10–12 чистые>

<Л. 13–13 об. Автограф>

№ 2051 Получено 14 мая 1830 года

Милостивейший государь!

Осчастливленный всемилостивейшим соизволением государя императора на вступление мое снова в службу и обязанный наиболее высокому предстательству Вашего императорского высочества за благоприятную перемену, последовавшую в участи моей, приемлю смелость ныне, когда участь моя уже решена, еще раз утрудить внимание Ваше изъявлением моей неограниченной и всенижайшей благодарности. Приношение сей дани моих живейших чувств Вам, милостивейший государь, как заступнику и покровителю моему при августейшем лице государя императора, было первейшею потребностью моего признательного сердца. Каждое поревнование мое на поприще, открытом усердью моему, будет свидетельством, что благоволительное воззрение Ваше на мою всепокорнейшую просьбу и милостивое участие Ваше, возбудившее великодушное расположение ко мне его императорского величества, проникнули меня глубоким чувством моей обязанности и указали мне средство воздать Вашему императорскому высочеству благодарностью, которой Вы не отвергнете, ибо она будет доказательством, что Вы не тщетно оказали мне свое благодеяние.

С чувствами глубочайшего благоговения имею честь быть, милостивейший государь, Вашего императорского высочества всепокорнейшим слугою

князь Петр Вяземский

С. Петербург Мая 7-го дня 1830-го года.

<Л. 14. Копия>

На № 2051 15 мая 1830

Князь Петр Андреевич.

С истинным удовольствием я читал в письме Вашем изображение чувств по случаю дарованного Вам государем императором прощения и всемилостивейшего позволения на вступление Вас в службу.

Не сомневаясь в искренности желания Вашего оказать признательность Вашу и на открытом Вам поприще службы оправдать государя императора к Вам милость, я остаюсь уверенным и в том, что с дарованными познаниями Вашими, если они все на пользу употреблены Вами будут, Вы, без сомнения, достигнете сей цели.

В сем заключается искреннее мое Вам желание, которое прошу принять с равными чувствами и быть при том уверенным в моем к Вам расположении.

<Л. 15–16 чистые>

<Л. 16 об. Регистрирующая надпись>

В сем деле занумерованных шестнадцать листов.

12 класса *Белявский*

О.С. Муравьева
Институт русской литературы РАН (Пушкинский Дом)
(Санкт-Петербург)

СЛИШКОМ МНОГО ИСТОЧНИКОВ… (К ПРОБЛЕМЕ ИНТЕРПРЕТАЦИИ ЛИРИЧЕСКИХ СТИХОТВОРЕНИЙ)

В словарях литературоведческих терминов, в работах по теории литературы под источником имеется в виду либо источник текста в текстологическом понимании, либо исторический источник в самом широком смысле слова. Но понятие «источник литературного произведения», используемое почти во всех комментариях и литературоведческих исследованиях, не имеет четкого определения. Проблема видится не в отсутствии терминологической точности, а в размытости самого понятия, что затемняет порой историю создания произведения и самый его смысл.

Обратимся к конкретным примерам. Просто перечислим источники или возможные источники стихотворения Пушкина «Из Пиндемонти» («Не дорого ценю я громкие права…») (1836 г.), предлагаемые в научной литературе. Итак, называются стихотворения Пиндемонте «Политические мнения», «Удар в колокол Св. Марка в Венеции», «Посвящение Альфреду Т.» и «Женевское озеро»; ода Горация «К Меценату»; труды Алексиса де Токвиля, ряд политических текстов Бенжамена Констана; стихотворение Р. Саути «Надпись для памятника в Оулд Саруме»; элегия А. Шенье «О дни моей весны, дни, увенчанные розами…». Кроме того, в тексте обнаруживаются совпадения и переклички со стихотворениями «Богдановичу» Е.А. Баратынского, «Императору Александру» В.А. Жуковского, «Элегия из Тибулла» К.Н. Батюшкова[1]. Каждое из этих предполо-

---

[1] См.: *Розанов М.Н.* Об источниках стихотворения Пушкина «Из Пиндемонте» // Пушкин. Сб. 2. М., 1930. С. 11–142; *Розанов М.Н.* Элегия Пушкина «Андрей Шенье» и стихотворения Пиндемонте из эпохи революции // Памяти П.Н. Сакулина. М., 1931. С. 250–255; *Алексеев М.П.* Пушкин и мировая литература. Л., 1987. С. 150–152; *Хлодовский Р.И.* Пушкин и Италия златая // Puškin poeta e la sua arte: Colloquio italo-sovietico, Roma, 3–4 giugno, 1977. Roma, 1978. P. 133–150; *Грехнев В.А.* «Самостоянье свободы: («Из Пиндемонти» А.С. Пуш-

жений достаточно убедительно, сомнение вызывают лишь их количество и разнообразие. Невозможно вообразить, чтобы несколько совершенно разных произведений были источниками одного стихотворения.

Любители детективов заметят, что источник названия этой статьи – названия повестей Рекса Стаута о Ниро Вульфе («Слишком много поваров», «Слишком много женщин» и т.п.). Однако я не предлагаю, подобно проницательному сыщику, отыскать среди этого множества один, единственно верный источник. Напротив, я думаю, мы должны отказаться от такого намерения и подойти к вопросу об источнике стихотворения «Из Пиндемонти» с принципиально иных позиций. Заметим, что все скрытые цитаты и параллели при ближайшем рассмотрении оказываются общими местами европейской поэзии и политической публицистики. Сходное явление отмечал В.Э. Вацуро, изучая вопрос о влиянии Данте на Пушкина. «Такая концентрация цитат из оригинала, казалось бы, должна свидетельствовать о непосредственном с ним знакомстве. Между тем <…> почти все они принадлежат к числу наиболее популярных речений, неоднократно повторявшихся в современной Пушкину литературе». Далее он пишет, что многие скрытые реминисценции (фразеологические, образные, даже сюжетные), возможно, были и неосознанными, а некоторые параллели «носят настолько общий характер, что не предполагают вообще наличие источника»[1]. Так и у стихотворения «Из Пиндемонти», для которого найдено столько источников, конкретного источника, в сущности, нет. Характерно, что ни один из перечисленных источников не является особо значимым

кина // Болдинские чтения: [1994]. Н. Новгород, 1995. С. 90–96; *Кибальник С.А.* О стихотворении «Из Пиндемонти» (Пушкин и Гораций) // Временник Пушкинской комиссии. Л., 1979. С. 147–156; *Эткинд Е.Г.* «Союз ума и фурий»: (Пушкинские мятежники) // Россия. Venezia. 1987. № 5. С. 77–78; *Алтунян А.* «Эта свобода и есть счастье…»: [«Из Пиндемонти»] // Вопр. лит. 2003. № 4. С. 277–287; *Гречаная Е.П.* Пушкин и А. Шенье: (две заметки к теме) // Временник Пушкинской комиссии. Л., 1988. Вып. 22. С. 101; *Долинин А.А.* Об одном источнике стихотворения Пушкина «Из Пиндемонте» // Долинин А.А. Пушкин и Англия: цикл статей. М., 2007. С. 227–236; *Проскурин О.А.* Поэзия Пушкина или подвижный палимпсест. М., 1999. С. 262–275.

[1] *Вацуро В.Э.* Пушкин и Данте // Вацуро В.Э. Пушкинская пора. СПб., 2000. С. 239, 243.

для интерпретации стихотворения, которая определяется, главным образом, мировоззренческими и идеологическими предпочтениями самих исследователей. Они либо приветствуют заявленное в стихотворении ироническое отношение к завоеваниям буржуазно-демократических революций, либо выражают сдержанное недоумение.

Для стихотворения «Пора, мой друг, пора! Покоя сердце просит…» (1834) также найдено немало источников. В качестве таковых назывались эпиграмма Кольриджа «Надпись к хронометру», его же стихотворения «Счастье» и «Преподобному Джорджу Кольриджу»; строки из поэмы Томсона «Времена года» и поэмы Вордсворта «Вечерняя прогулка»)[1]. Отмечалось, что философские истоки выраженных в стихотворении мыслей и понятий берут начало в трудах Эпикура и Сенеки[2]. Н.Н. Мазур, уточняя эту гипотезу, называет вероятным источником стихотворения моралистический трактат Сенеки Младшего «Нравственные письма к Луцилию». В ее же работе демонстрируется, что афористичное высказывание «На свете счастья нет, но есть покой и воля…» также находит множество литературных параллелей. Соотношение счастья и покоя, являвшееся важным моментом в концепциях стоиков и эпикурейцев, по-разному трансформировалось в христианской этике и просветительских теориях. Отзвуки этих концепций обнаруживаются в литературе и поэзии. Так, многочисленные вариации на тему счастье – покой – добродетель предлагает русская поэзия XVIII – начала XIX в.[3]

Поиск конкретных перекличек стихотворения «Пора, мой друг, пора!» с другими произведениями, вероятно, может быть успешно продолжен, поскольку этот текст окружен целым облаком литературных ассоциаций. Аналогичное явление наблюдается и в отноше-

---

[1] См.: *Сайтанов В.А.* Пушкин и Кольридж. 1835 // Изв. АН СССР. Серия лит. и яз. 1977. Т. 36, № 2. С. 158–159, 162–163; *Струве М., Струве Н.* Из русско-английских литературных связей: Пушкин и Томсон // Московский пушкинист. Вып. 10. М., 2002. С. 120–123; *Долинин А.А.* Пушкин и Англия. М., 2007. С. 79; *Кибальник С.А.* Художественная философия Пушкина. СПб., 1998. С. 180;

[2] См.: *Коган Л.А.* Формула покоя: (Фрагмент философии русской поэзии) // Вопросы философии. 1979. № 11. С. 127–138.

[3] См.: *Мазур Н.Н.* «Пора, мой друг, пора! покоя сердце просит…»: источники и контексты // Пушкин и его современники. Вып. 4 (43). СПб., 2005. С. 364–419.

нии других пушкинских стихотворений. Так, попытки определить литературный источник соединения понятий: «мыслить и страдать» из элегии «Безумных лет угасшее веселье…» (1830) оказались малоплодотворными[1]. Идея о неразрывной связи размышления и страдания восходит к библейскому преданию о первородном грехе и разрабатывается во многих и многих произведениях самого разного рода. В стихотворении «Люблю ваш сумрак неизвестный…» (1822) обнаруживаются параллели со стихотворениями К.Н. Батюшкова «Мои пенаты» (1811–1812), «К Тассу» (1808), «Привидение» (1810), В.А. Жуковского «К Б<лудо>ву» (1810), А.А. Дельвига «Элизиум поэтов» (1814–1817), Е.А. Баратынского «Елизейские поля» (1821–1824) и «Богдановичу» (1824), А. де Ламартина «Вечер» (1819), Мильвуа «Река забвения» (1808) и др. Совершенно очевидно, что ни одно из названных произведений не является источником стихотворения Пушкина, условный его источник – элизейские мотивы легкой поэзии[2]. Эти мотивы, повторяющиеся во многих элегиях разных поэтов, развиваются и в пушкинском стихотворении, органично включаясь в контекст его собственных раздумий о загробной жизни, о возможности – или невозможности – сохранить в ней воспоминания о жизни земной.

Источниками стихотворения «Телега жизни» (1823) назывались «Моральные стансы» Пьера де Пииса или русский перевод французского оригинала, опубликованный в Благонамеренном (1822. Ч. 20, № 41), басня Ж.П. де Флориана «Путешествие», в 1823 г. переведенная И.И. Дмитриевым, находились переклички и со строками П.А. Вяземского из стихотворений «Москва 29-го декабря 1821 года» и «Катай-валяй» (1820?). Знакомство Пушкина на момент создания «Телеги жизни» с этими стихотворениями Вяземского не подтверждено, и параллели с басней Флориана носят самый общий характер, но это даже не очень важно. Очевидно, что в пушкинском стихотворении используются традиционные поэтические аллегории: жизнь как путешествие, возраст человека как время суток (утро,

---

[1] См.: *Благой Д.Д.* Творческий путь Пушкина (1826–1830). М., 1967. С. 484, 486; *Фридлендер Г.М.* А.С. Пушкин. «Элегия» («Безумных лет угасшее веселье…») // Поэтический строй русской лирики. Л., 1970. С. 78–95.

[2] См.: «*Люблю* ваш сумрак неизвестный…»: комментарий // Пушкин А.С. Полн. собр. соч.: в 20 т. СПб., 2016. Т. 2/2. С. 713–715.

день, вечер), время как возница, управляющий колесницей жизни[1]. Однако при помощи откровенных поэтических штампов развивается, по сути, серьезный и невеселый сюжет. Избитые, кажется, образы именно своей узнаваемостью и банальностью подчеркивают общий и вечный характер темы стихотворения.

Относительно стихотворения «Пора, мой друг, пора!» трудно сказать с уверенностью, обращается ли поэт непосредственно к античным образцам или же они включаются для него в комплекс идей, развитых последующими философами и поэтами. Во всяком случае, здесь правильнее говорить не об источниках пушкинского стихотворения, а о его интеллектуальном и идеологическом контексте.

Разумеется, я вовсе не хочу поставить под сомнение значение обнаруженных скрытых цитат, параллелей и перекличек. Напротив, это значение велико, вопрос в том, как их интерпретировать. Неосознанные реминисценции и общеизвестные положения, конкретных источников не имеющие, могут дать для понимания текста не меньше, чем точно установленный источник. Каждый образованный человек хранит в памяти бесконечное множество точных и неточных цитат, фактов и легенд, устойчивых заблуждений и общепризнанных истин, источники которых невозможно установить. Кто сможет сказать, когда и откуда он узнал, что Жанну Д'Арк сожгли на костре, а президента Кеннеди застрелили? В какой книге он прочел, что Галилей воскликнул «А все-таки она вертится», и кто ему сказал, что Ричард III был злодеем, а Робин Гуд благородным разбойником? Поэт в этом отношении ничем не отличается от обычного человека, разве что память его лучше, а кругозор шире. Набор ключевых фактов и понятий, эстетических предпочтений и устойчивых мнений определяет своего рода матрицу мировосприятия интересующего нас автора.

Обратимся вновь к нашим примерам. Признав источником стихотворения «Из Пиндемонти» целый комплекс идей, отразившийся во многих и разных произведениях, мы установим тем самым иной масштаб представленных в стихотворении явлений. Лирический субъект не тождествен поэту Александру Пушкину, живущему в условиях самодержавного государства. Он оперирует широчайшими

---

[1] См.: *Телега* жизни: комментарий // Пушкин А.С. Указ. изд. Т. 2/2. С. 775–778.

культурными контекстами: это западноевропейская общественно-политическая мысль и идеи античной литературы и философии. Именно с позиций античной традиции он отвергает демократические свободы, ибо любая вовлеченность человека в политическую жизнь опутывает его новыми зависимостями. В этой системе ценностей утрачивается различие между разными формами политического и государственного устройства общества, от самодержавия до парламентской демократии; все они провозглашаются равно чуждыми свободной личности. Масштаб обозначенного в стихотворении конфликта делает стихотворение «Из Пиндемонти» одним из «вечных» текстов, который актуализируется в самых разных общественно-политических ситуациях. Поэтому и полемика вокруг стихотворения так упорна и бескомпромиссна.

В элегии «Пора, мой друг, пора!» Пушкин также обращается к идеям и понятиям, имеющим сложную многовековую традицию. Отдельные образы и сентенции в данном поэтическом тексте, действительно, явственно перекликаются с произведениями, указанными как его источники. Однако совершенно очевидно, что поэт познакомился с ними не вчера, эти образы и представления давно стали частью его собственного мироощущения, его жизненной философии. В контексте этого мироощущения и раскрывается в стихотворении одна из вечных тем мировой поэзии: неумолимый бег времени и неотвратимость смерти.

В этой связи встает еще один вопрос, от обсуждения которого легко уклониться автору статьи, но гораздо труднее сделать это преподавателю. Всегда может найтись любознательный и непочтительный слушатель, который поинтересуется: почему это стихотворение считается столь гениальным, если оно все состоит из скрытых цитат и общих мест?

Во-первых, заимствование и подражание сопутствуют любому художественному творчеству. Афоризм Мольера: «Я беру свое добро там, где его нахожу» интересен не только этим прямым утверждением, он позволяет задуматься, почему то, что писатель берет у других, является именно его «добром», отвечает его художественным задачам. В рецензии на «Фракийские элегии» Виктора Теплякова Пушкин формулирует известное определение:

> Талант неволен, и его подражание не есть постыдное похищение – признак умственной скудости, но благородная надежда на свои собственные силы, надежда открыть новые миры, стремясь по следам гения, – или чувство в смирении своем еще более возвышенное: желание изучить свой образец и дать ему вторичную жизнь[1].

Речь идет не о подражании как художественном приеме, когда автор пишет стихотворение в чужом стиле. Пушкин любил этот прием, умея, как никто, виртуозно перевоплощаться в другой поэтический образ. Здесь же имеется в виду подражание как творческий и плодотворный процесс. Убедительный пример такого подражания – трагедия «Борис Годунов». В «Набросках предисловия» Пушкин спокойно признается в том, что подражал Шекспиру и Карамзину. Он взял от них «свое», то, что было ему необходимо для развития собственного оригинального художественного замысла, и написал великую трагедию. Обратим внимание на утверждение «талант неволен». Иначе говоря, подражание может выступать как бессознательное и непреодолимое тяготение к определенному образцу. Невольность таланта проявляется еще очевиднее, когда поэта влечет к темам и образам, которые стали для него настолько «своим добром», что источник их уже не имеет значения. Обилие реминисценций, скрытых цитат и общих мест, разумеется, не является признаком вторичности произведения. Иначе получится, что самый лучший поэт – тот, кто никогда ничего не читал, а если и читал, то забыл. Волны влияний, сознательных и неосознанных подражаний свободно распространяются в океане мировой поэзии, не зная ни географических, ни языковых, ни временных границ. Причастными к этому вечному процессу оказываются как раз истинные поэты, те, кто усваивает опыт предшественников, делает его своим и передает дальше.

Во-вторых, отмечая в стихотворении близкие соответствия философским или публицистическим сочинениям, не будем забывать, что сама природа поэтического текста придает им иное качество. Поэт не перелагает в стихи философские идеи, он дает лирическое

---

[1] *Пушкин А.С.* Фракийские элегии. Стихотворения Виктора Теплякова. 1836. // Полн. собр. соч.: в 16 т. М. ; Л. : Изд-во АН СССР, 1937–1959. Т. 12. С. 82.

переживание этих идей. Стихотворение «Из Пиндемонти» на первый взгляд открыто декларативно, что пушкинской поэзии вообще не свойственно. Однако пафос стихотворения – независимость от любых внешних влияний, провозглашение абсолютной ценности искусства – сближает «Из Пиндемонти» со стихотворениями Пушкина о поэте и поэзии. Конечно, перекличка – не тождество, лирический субъект стихотворения – не обязательно поэт, это любой независимо мыслящий человек. Тем не менее стихи включаются и в контекст индивидуальных переживаний поэта, что сообщает поэтической декларации лирическое напряжение.

В стихотворении «Пора, мой друг, пора!» печальные раздумья поэта, вызванные, вероятно, обстоятельствами личной жизни, в контексте его огромного интеллектуального опыта превращаются в поэтическое высказывание, вобравшее в себя мудрость многих философов и поэтов. В то же время это высказывание носит очень личный, интимный характер. «Мой друг», к которому доверительно обращается поэт, – не конкретный, а условный адресат, и это позволяет каждому читателю идентифицировать с ним себя самого. Лирический субъект не претендует на исключительность, напротив, он говорит каждому возможному собеседнику: «Мы с тобой вдвоем», т.е. у нас общий удел и общая печаль. В лирической интонации стихотворения нет спокойной умиротворенности мудреца, постигшего смысл жизни и дающего советы другим. «Завидная доля» рисуется не реальной целью, а неосуществимой мечтой. В пределах реального мира не найти земли обетованной, где есть место лишь трудам и «чистым негам»; в пределах жизни не спастись от неумолимого хода времени. Потому «обитель дальная», как и «заоблачная келья» в стихотворении «Монастырь на Казбеке» (1829), – только неясный идеал тоскующей человеческой души.

Так в элегии «Пора, мой друг, пора!..» сентенции античных философов, многократно повторенные поэтами последующих эпох, предстают личным душевным опытом человека Нового времени с его грузом разочарований и сомнений.

Мы начали с того, что понятие «источник литературного произведения» не имеет точного определения. Не думаю, что стоит стремиться выработать такое определение. Вопрос об источнике решается всякий раз заново, для каждого конкретного текста. Во многих случаях уместнее употреблять выражение не источник, а «литера-

турный образец» или говорить об ориентации стихотворения на определенную литературную традицию. Самый очевидный случай – это, конечно, сознательное обращение автора к какому-либо произведению с целью полемики, подражания, развития или какой угодно другой. Например, источниками стихотворения «Демон» являются «Фауст» Гёте и книга г-жи де Сталь «О Германии», источником стихотворения «Сеятель» – евангельская притча о сеятеле и т.п. Источником, очевидно, является и неосознанный, быть может, импульс, полученный от произведения или даже одной строки конкретного автора. Например, таким импульсом для рождения стихотворения «Я верю, я любим, для сердца нужно верить…» (1820), видимо, явилась строка из элегии Андре Шенье, почти дословно воспроизведенная в конце: «И ласковых имен младенческая нежность». Однако у одного произведения не может быть слишком много источников, и существуют полиреферентные тексты, обнаруживающие связи с самыми разными источниками, ни один из которых не является доминирующим. Если мы имеем дело с таким текстом, окруженным целым облаком литературных, философских, исторических параллелей, перекличек и ассоциаций, то следует, я думаю, рассматривать все это облако в целом, как некую ауру, которая существует вокруг данного поэтического текста. Описание и изучение таких семантических облаков важно не только для понимания конкретного текста, но и для выстраивания той культурной парадигмы, творцом и носителем которой был поэт.

Н.И. Михайлова
Государственный музей А.С. Пушкина (Москва)

«ВОСПОМИНАНИЯ В ЦАРСКОМ СЕЛЕ» А.С. ПУШКИНА И «ПЕСНЬ НА ОТКРЫТИЕ ЛИЦЕЯ В САРСКОМ СЕЛЕ» Н.Ф. КОШАНСКОГО

«Воспоминания в Царском Селе» – стихотворение Пушкина-лицеиста, прочитанное им 8 января 1815 г. на переводном экзамене с младшего трехлетнего курса на старший. На экзамене присутствовали Александр I, члены императорской фамилии, министр просвещения А.К. Разумовский, многочисленные гости. Экзамен почтил своим присутствием патриарх русской поэзии Г.Р. Державин.

«Воспоминания в Царском Селе» стали первым литературным триумфом юного поэта, заслужившим общественное признание. Об этом сохранилось много свидетельств в мемуарах, письмах и даже стихах его современников – И.И. Пущина, А.А. Дельвига, В.А. Жуковского, П.А. Вяземского и других. О «благословении», полученном им от Г.Р. Державина, Пушкин написал в лицейском послании «К Жуковскому», в восьмой главе «Евгения Онегина», а также в «Table-talk» и автобиографических записках. Опубликованное в «Российском музеуме» в 1815 г. стихотворение «Воспоминания в Царском Селе» впервые сопровождалось его полной подписью. Издатель журнала В.В. Измайлов, которому текст племянника передал В.Л. Пушкин, сопроводил публикацию примечанием: «За доставление сего подарка благодарим искренно родственников молодого поэта, которого талант так много обещает»[1]. В 1817 г. стихотворение было напечатано в Собрании образцовых русских сочинений и переводов в стихах (второе издание – 1822 г.), а затем в 1834 г. в книге «Российская хрестоматия, или Отборные сочинения отечественных писателей в прозе и стихах».

Особым положением «Воспоминаний в Царском Селе» в жизни и творчестве Пушкина объясняется то, что об этом стихотворении речь идет в различных монографиях биографического плана, в

---

[1] *Российский* музеум. 1815. Ч. 2, № 4. С. 3.

статьях, посвященных поэтике пушкинских текстов. Среди исследователей стихотворения – выдающиеся ученые В.Э. Вацуро, В.В. Виноградов, Б.В. Томашевский. Научная литература, посвященная «Воспоминаниям в Царском Селе», представлена в энциклопедической статье М.Н. Виролайнен[1]; отдельные наблюдения со ссылкой на публикации содержатся в комментариях нового академического Собрания сочинений А.С. Пушкина[2]. Поэтому в обзоре исследований «Воспоминаний в Царском Селе» нет особой необходимости. Заметим лишь, что специальное внимание уделялось присутствующим в пушкинском тексте мотивам и образам, цитатам и реминисценциям из од Г.Р. Державина, стихотворений К.Н. Батюшкова, В.А. Жуковского, «Поэм Оссиана» Дж. Макферсона, ораторской прозы 1812 г. Что же касается «Песни на открытие Лицея в Сарском Селе» Н.Ф. Кошанского, то до настоящего времени она не привлекалась для изучения «Воспоминаний в Царском Селе» Пушкина. Отчасти это связано, на наш взгляд, с уникальностью издания, в котором «Песнь» была напечатана. Это хранящаяся в Музее книги РГБ издание, составленное из «Речей, произнесенных при открытии Императорского Сарскосельского лицея в присутствии Его Императорского величества и Августейшей фамилии. Октября 19 дня 1811 года. Санкт-Петербург. В Медицинской типографии 1811 года» («Речи» включают обращение директора Лицея В.Ф. Малиновского и «Наставление воспитанникам» профессора А.П. Куницына), а также речь Н.Ф. Кошанского «О преимуществах российского слова» с присовокуплением двух его стихотворных произведений – «Песни на открытие Лицея в Сарском Селе» и «Хора» (также на открытие Лицея).

Честь публикации названных сочинений Н.Ф. Кошанского принадлежит В.И. Аннушкину, издавшему их в 2016 г., представив факсимиле, текст в орфографии и пунктуации оригинала и в современной орфографии. Издание включает очерк В.И. Аннушкина о жизни и творчестве Н.Ф. Кошанского, библиографию трудов лицейского профессора и трудов о нем. Существенно, что исследователь

---

[1] См.: *Виролайнен М.Н.* Воспоминания в Царском Селе // Пушкинская энциклопедия. Произведения. Вып. 1. А–Д. СПб., 2009. С. 323.

[2] См.: *Пушкин А.С.* Полное собрание сочинений: в 20 т. СПб., 1999. Т. 1. С. 611–617.

оставляет открытым вопрос о том, когда исполнялись публикуемые им произведения Н.Ф. Кошанского. На наш взгляд, требует дальнейшего специального изучения и вопрос о самом издании, в котором были напечатаны тексты Н.Ф. Кошанского. С нами согласилась известный исследователь Пушкинского Лицея С.В. Павлова, высказав предположение, что, возможно, это некий пробный экземпляр нового издания речей, произнесенных на торжественном открытии Лицея 19 октября 1811 г.

Теперь обратимся к «Песни…» Н.Ф. Кошанского. Разумеется, уже по жанру «Песнь…» отличается от исторической оды Пушкина «Воспоминания в Царском Селе». Однако историческая тема присутствует и в сочинении лицейского профессора. Если Пушкин пишет о Екатерине II и Александре I, то Кошанский вспоминает Елизавету Петровну и Екатерину Великую, прославляет Александра I. И у Кошанского и у Пушкина образ Лицея – это образ Храма: «воскрес Храм древния Еллады», «новый Храм», «Храм Наук» (Н.Ф. Кошанский)[1]; «Минервы Росской Храм» (Пушкин)[2]. Произведения учителя и ученика объединяют упоминания бардов и лир, торжественный архаический стиль. В «Песни…» Кошанского очевидно дидактическое начало: в лицейский Храм шествуют «Невинность кроткая», «Послушание», «Смиренье робкое с Усердием стыдливым» (32),

> Во след поспешный Труд, заботой омраченный,
> И Опыт, временем искусству наученный (33).

Заметим, что к использованному Кошанским приему аллегории Пушкин обратился в стихотворной надписи 1818 г. «К портрету Жуковского (Его стихов пленительная сладость…)». Это стихотворение Кошанский особо отличил, приведя его как образец плавного слога в

---

[1] *Кошанский Н.Ф.* Песнь на открытие Лицея в Сарском Селе // Аннушкин В.И. О преимуществах российского слова: Речь Н.Ф. Кошанского 19 октября 1811 года. М., 2016. С. 33, 34, 37. Далее текст «Песни…» цитируется по этому изданию с указанием страницы в скобках.

[2] *Пушкин А.С.* Полное собрание сочинений: в 20 т. Т. I. СПб., 1999. С. Далее «Воспоминания в Царском Селе» цитируются по этому изданию с указанием страницы в скобках.

«Общей риторике»[1]. Во втором издании этой учебной книги лицейский профессор назвал пятый стих пушкинской надписи «стихом гения»[2].

Но вернемся к «Песни на открытие Лицея в Сарском Селе». Главная цель, поставленная перед лицеистами, о которой говорится в «Песни…», – служение Отечеству. Об этом в стихах Н.Ф. Кошанского возвещает юности Властитель Севера Александр I:

И, к юности простря с величьем кротость взора:
«Цвети, – Он рек, – и будь Отечеству опора» (37).

В стихотворении Пушкина патриотическая тема связана с Отечественной войной 1812 г., причем воплощается она юным поэтом не только в общем историческом, но и в глубоко личном плане.

Выявленное сходство некоторых мотивов и образов, сходная архаика стиля у Пушкина и Н.Ф. Кошанского могут объясняться общностью поэтического стиля самой эпохи, а не конкретным воздействием на поэта-лицеиста сочинения его лицейского профессора. Между тем не исключено, что первая строфа «Воспоминаний в Царском Селе» восходит все же к строфе «Песни…» Н.Ф. Кошанского. Ср.:

Пушкин:

Навис покров угрюмой нощи
На своде дремлющих небес;
В безмолвной тишине почили дол и рощи,
В седом тумане дальний лес;
Чуть слышится ручей, бегущий в сень дубравы,
Чуть дышит ветерок, уснувший на листах,
И тихая луна, как лебедь величавый,
Плывет в сребристых облаках (69).

Кошанский:

Здесь царство красоты цветущия Природы:
Там роща мрачная почила в тишине;

[1] *Кошанский Н.Ф.* Общая риторика. СПб., 1829. С. 118.
[2] То же. 2-е изд. СПб., 1830. С. 98.

Здесь дремлют в берегах едва журчащи воды,
И ветви древ густых сплелися в вышине;
Оне составили цветущи зыбки своды,
Сквозь кои луч с рекой играет при луне;
Здесь царство тишины и сладких вдохновений;
Здесь вкруг невидимо витает песней Гений (34).

В обеих строфах (каждая из восьми стихов) – оссиановский сумеречный пейзаж с рощей и дремлющими водами, освещенный зыбким лунным светом. Впечатление от царящей в природе тишины усилено еле слышным журчанием воды и дыханием ветерка. Напомним, что именно Н.Ф. Кошанский приобщил лицеистов к поэмам Оссиана. Пушкин включает в свой текст цитату из «Песни…» Н.Ф. Кошанского: «В безмолвной тишине почили дол и рощи» (Пушкин) – «Там роща мрачная почила в тишине» (Н.Ф. Кошанский).

Представляется, что приведенное наблюдение должно быть учтено в комментариях к «Воспоминаниям в Царском Селе». Кроме того, оно может свидетельствовать о том, что Пушкину была известна «Песнь…» Н.Ф. Кошанского.

И последнее. По признанию самого Пушкина, написать «Воспоминания в Царском Селе» для экзамена его заставил профессор А.И. Галич. Выполняя поручение А.И. Галича, лицеист обратился не только к историческим воспоминаниям, но и к воспоминаниям личным, ко дню открытия Лицея в Царском Селе. По-видимому, не случайно свое сочинение Пушкин начал вступлением, восходящим к «Песни на открытие Лицея в Сарском Селе» Н.Ф. Кошанского, профессора, который побуждал лицеистов к поэтическому творчеству, а впоследствии восхищался творениями своего ученика и гордился его славой.

В.В. Мароши
Новосибирский государственный педагогический университет

ПОЛЕТ ЖУКА ОТ ШЕКСПИРА К ПУШКИНУ: МЕТАТЕКСТОВАЯ АЛЛЮЗИЯ В АНГЛИЙСКОЙ И РУССКОЙ ПОЭЗИИ

Пейзажные детали начала седьмой главы пушкинского романа и прежде всего эпизода вечернего посещения усадьбы Онегина Татьяной, давно опознаны как литературные по своему происхождению[1]. Этот фрагмент достойно представляет роман и поэтическое творчество Пушкина в целом в аспекте той особого типа «литературности», в котором модус возвышенно-серьезного неотделим от почти смеховой пародийности.

Цель нашей статьи с первого взгляда может показаться чрезмерно узкой и мелкой для серьезного исследовании: это авторские аллюзии и читательские реминисценции, которые сопровождают одного из самых незначительных персонажей «Евгения Онегина» – жука. Кажущаяся малозначительность столь буквально «мелкого» персонажа парадоксально сочетается с явно избыточной регулярностью и, главное, интенциональной осознанностью его инкрустации в английский и русский поэтический пейзаж. Мы надеемся уточнить наблюдения перечисленных выше комментаторов над его генезисом и функциями в контексте не только романа, но и его многочисленных претекстов.

Как мы убедимся далее, привычное восприятие поэзии Нового времени как «авторской» и «новаторской» по сравнению с риторической топикой предшествующей словесности по меньшей мере ошибочно в отношении данного «образа». Регулярность порождения его вариаций можно объяснить как реальными внеэстетическими свойствами самого изображаемого объекта, так и воздействием нескольких прецедентных поэтических текстов, воспринимаемых как

---

[1] См.: *Набоков В.В.* Комментарий к роману А.С. Пушкина «Евгений Онегин». СПб. : Искусство-СПб, Набоковский фонд, 1998. С. 477–478; *Проскурин О.А.* Поэзия Пушкина, или Подвижный палимпсест. М. : Новое лит. обозрение, 1999. 462 с.; *Немзер А.* Поэзия Жуковского в шестой и седьмой главах романа «Евгений Онегин» // Пушкинские чтения в Тарту 2. Тарту, 2000. С. 43–64.

образцовые для национальной поэзии. Не терминологическая номинация «образ» здесь наиболее уместна, поскольку как раз она и позволяет понять переплетение репрезентативного, мифопоэтического, жанрового, мотивного аспектов в фокусе данного словесного микрообраза. Итак, нас будут интересовать в большей степени эстетический модус, жанровый контекст и мотивный комплекс, знаком которых оказывается «жужжащий жук» как персонаж.

Чаще всего насекомые анализируются в рамках мифопоэтическо-символического слоя произведения, но все же иногда они выступают заодно в качестве маркеров жанра или модуса художественности. Так, например, бабочка «…позволяет актуализировать в элегическом произведении смыслы, вызванные представлением об элегическом “я” как малом, смертном субъекте»[1]. Фигурируя в античной литературе в качестве персонажа басни и комедии, закрепленными позже в классицизме как низовые жанры, жук, который взлетал с трудом и ненадолго, казалось, не мог претендовать на статус, сопоставимый с поэтизируемыми пчелами, бабочками, мотыльками, цикадами / кузнечиками. Издаваемый им звук слаб и монотонен, в отличие от полуденного жужжания и стрекота других насекомых, а полет непродолжителен. Тем не менее, жужжащий жук, феноменологически выделяясь как источник звучности на фоне вечерней тишины пейзажа, оказался встроен в самые разные словесные ансамбли. Более того, в поэзии, например, обэриутов он, в соперничестве с мухой, доминирует в количественном и смысловом отношении над остальными насекомыми.

Первым на него обратил внимание в разносной статье, посвященной публикации седьмой главы «Онегина», литературный оппонент Пушкина Ф. Булгарин:

> Все вводные и вставные части, все посторонние описания так ничтожны, что нам верить не хочется, чтоб можно было печатать такие мелочи. <…> Является новое действующее лицо на сцену – жук! Мы расскажем читателю о его подвигах, когда дочитаемся до этого. Может быть, хоть он обнаружит какой-нибудь характер[2].

---

[1] *Рогова Е.Н.* Образ бабочки и элегический код в литературном произведении // Новый филологический вестник. 2007. № 2(5). С. 234.

[2] *Булгарин Ф.В.* Новые книги: Евгений Онегин, роман в стихах. Глава VII. Сочинение Ал. П. 1830 // Северная пчела. 1830. 22 марта. №. 35.

Риторический прием, использованный Булгариным, на первый взгляд был простым: он представил жука метонимией «мелочности» и ничтожности всей главы, намекнув заодно и на «бесхарактерность» героев; однако была в нем и скрытая от большинства наблюдателей сложность – намек на явную вторичность самого образа (ироническое «новое») и, возможно, эпизода в целом по отношению к элегиям Жуковского (жук / Жуковский). Возможно, Булгарин метил и в известную роль Жуковского при дворе императора. Получилась эпиграмма вполне в духе самого Пушкина.

Пушкин, особенно любивший такие эпиграмматические каламбуры с именами, по достоинству оценил наблюдательность и остроумие Булгарина, в «Опровержениях на критики…» снова процитировав этот фрагмент:

> Критику 7-ой песни в «Северной пчеле» пробежал я в гостях и в такую минуту, как было мне не до Онегина... Я заметил только очень хорошо написанные стихи и довольно смешную шутку об жуке. У меня сказано:
>
> Был вечер. Небо меркло. Воды
> Струились тихо. Жук жужжал.
>
> Критик радовался появлению сего нового лица и ожидал от него характера*, лучше выдержанного прочих.* Кажется, впрочем, ни одного дельного замечания или мысли критической не было. Других критик я не читал, ибо, право, мне было не до них[1].

Итак. Булгарин намекнул на вторичность образа и дал его этимологическую мотивировку: Пушкин «украл» у Жуковского из его знаменитого перевода Т. Грея, но развить дальше не смог. Сам же автор намекнул на то, что жук гораздо более сложная аллюзия, не сводимая к простому заимствованию или пародии на Жуковского.

В провокативной по отношению к традиционной филологии книге И.П. Смирнова глава о Пушкине построена на бесспорном сопоставлении двух интертекстуальных стратегий – *aemulatio* и *reductio*, усложнения и упрощения в отношениях между текстом и

---

[1] *Пушкин А.С.* Собрание сочинений: в 10 т. М. : ГИХЛ, 1959–1962. Т. 6. С. 349. Далее ссылки на это издание приводятся с указанием тома и страницы в скобках.

претекстом[1]. Автор продемонстрировал, что целью поэтического соперничества Пушкина с другими поэтами было усложнение чужого: «…откликался на их стихи с тем, чтобы предложить свою – более совершенную – трактовку уже внедренной в литературу темы; хотел быть первым поэтом поколения, умаляя остальных»[2].

Однако «ложное упрощение», своего рода *aemulatio in reductione*, бесспорные «простота» и «краткость» поэта, как нам представляется, тоже были одним из способов литературного агона Пушкина с современниками и предшественниками. Забегая вперед, заметим, что именно его «жук жужжал» – самый короткий и простой микротекст жука по отношению ко всем остальным, в которых обычно сочетались мотивы полета и жужжания жука с сопутствующими эпитетами и деталями. Такая смысловая компрессия характерна по крайней мере для тех микротекстов Пушкина, которые основаны на чужих претекстах.

Ценное наблюдение И.П. Смирнова, сделанное, впрочем, в рамках создаваемого им интерпретационного мифа («Все разобранные нами примеры пушкинских откликов на чужие стихи содержат в себе оральный момент»[3]), позволяет уточнить, почему же «голос жука» так важен поэту. Действительно, поэтическая репрезентация мира в стихотворении «Эхо» (1831) предполагает прежде всего аудиальность («жук», кроме того, рифмуется со «звук»): «На всякий звук // Свой отклик в воздухе пустом // Родишь ты вдруг» (Т. 2. С. 344).

Отметим, что помимо явной пародийной аллюзивности этот образ невольно обращает на себя внимание еще и тем, что в контексте репрезентируемого пейзажа он обозначает акцентированно миниатюрного персонажа, а издаваемый им звук контрастен тишине больших пространственных объемов (небо, воды, поле). Синтаксическая и интонационная обособленность самого слова и его этимона в конце стиха и в начале строфы, цепочка аллитераций, порождаемых им («жук жужжал» поддерживается анафорами «уж» в начале третьего и четвертого

---

[1] *Смирнов И.П.* Психодиахронологика: Психоистория русской литературы от романтизма до наших дней. М. : Новое лит. обозрение, 1994. С. 42.

[2] Там же. С. 43–44.

[3] Там же. С. 63.

стиха), заставляют пристрастного читателя (а уж Булгарин им был) подозревать в тексте или приписать автору некий сокрытый умысел:

Был вечер. Небо меркло. Воды
Струились тихо. Жук жужжал.
Уж расходились хороводы;
Уж за рекой, дымясь, пылал
Огонь рыбачий (Т. 4. С. 136).

А.С. Немзер увидел в этом пейзаже влияние кладбищенской элегии В.А. Жуковского: «Героиня как бы преображает деревенские окрестности по моделям ранних элегий и баллад Жуковского – преимущественно “Сельского кладбища” и находящегося в его орбите “Вечера”. В таком жанровом ракурсе жужжащий жук – аллюзия на первый опубликованный поэтом перевод элегии Грея: “Лишь изредка, жужжа, вечерний жук мелькает, // Лишь слышится вдали рогов унылый звон”» (ПССиП. Т. 1. С. 53). Упоминание жука, по мнению исследователя, – это знак перехода от элегии к балладным мотивам последующих строф: «Пушкин незаметно переходит из элегической тональности в балладную»[1]. Определение «жужжащего жука» как «метатекстовой формулы»[2] представляется нам довольно точно отражающим принципы поэтического мышления Пушкина.

Однако жанровая отнесенность этого фрагмента еще более многозначна. В начале XV строфы мотивы вечернего пейзажа могут быть интерпретированы и как пасторальные. Так, изображение тихого вечера на лоне вод или ночи с горящими кострами рыбаков или пастухов, девичьи хороводы фигурировали в элегиях Н. Гнедича «Рыбаки (Идиллия», 1821), А. Дельвига «Отставной солдат (Русская идиллия»): «Всё было так *тихо*! не дрогнул ни лист на осине»[3]; «Ни гласа на бреге, ни *зыби на влаге, всё тихо*; // Лишь *изредка* гул от мостов *над водой* раздается, // Да *изредка* крик из деревни, протяжный, промчится»[4] (Ср. ранее в переводе Жуковского

[1] *Немзер А.* Поэзия Жуковского в шестой и седьмой главах романа «Евгений Онегин» // Пушкинские чтения в Тарту 2. Тарту, 2000. С. 54.

[2] Там же. С. 55.

[3] *Гнедич Н.И.* Стихотворения. Л. : Сов. писатель, 1956. С. 202.

[4] Там же.

«Повсюду тишина; повсюду мертвый сон; // *Лишь изредка, жужжа*, вечерний жук мелькает, // *Лишь* слышится вдали рогов унылый звон»: ПССиП. Т. 1. С. 53); «Всё спит; над деревнею дым ни единый не вьется. // *Огонь* лишь дымится пред кущею *рыбаря*-старца. // Котел у огнища стоит уже снятый с тренога»[1]; «Нет, не звезда мне из лесу светила: // Как звездочка, манил меня час целый // *Огонь* ваш, братцы!»[2]; «Играл бы все // До солнышка в девичьем *хороводе*»[3]. «Русская идиллия» Дельвига, хотя и была опубликована в 1829 г., «…была в первый раз рассказана мне еще в лицейской зале, после скучного математического класса» (Т. 7. С. 294). В подобном пасторальном контексте появление жука выглядит как знак перехода к элегическому жанру. Но, во-первых, элегичность еще у Т. Грея была переплетена с пасторальностью (деревня, звуки стада, возвращающийся пахарь). Во-вторых, здесь мы имеем дело с романной структурой и сюжетом романа, поэтому жанровая функция этого образа, как мы увидим ниже, не исчерпывается знаком перехода к элегии или балладе Жуковского.

А. Немзер счел изыскания Набокова, который привел в своем комментарии целую цепь англоязычных поэтических контекстов «с жуками», проявлением его «энтомологической дотошливости», а большинство приведенных им претекстов «…не слишком, мягко говоря, идущими к делу появлениями “жуков”»[4]. Действительно, комментарии писателя и несомненного знатока английской поэзии представляют собой любопытное сочетание энтомологического и историко-литературного метатекстов для уточнения вида и литературного происхождения жука:

> Имеется в виду майский жук – насекомое, одно из двух разновидностей Melolontha, летающих неловко, с тупым упорством в сумерки вдоль сельских дорог в мае и июне. Некоторые поэты путают его жужжание или шум с гулом сумеречных бабочек, жужжащих с наступлением ночи над цветами; у Шекспира же подразумевается… навозный жук[5].

---

[1] *Гнедич Н.И.* Стихотворения. Л. : Сов. писатель, 1956. С. 200.

[2] *Дельвиг А.А.* Стихотворения. М. : Текст, 1999. С. 102.

[3] Там же. С. 104.

[4] *Немзер А.* Поэзия Жуковского в шестой и седьмой главах романа «Евгений Онегин». С. 52.

[5] *Набоков В.В.* Комментарий к роману А.С. Пушкина «Евгений Онегин». С. 487.

В последнем утверждении писатель впадает в распространенную среди британских комментаторов ошибку, см. об этом ниже. Далее Набоков приводит контексты из «Макбета» У. Шекспира (1623), У. Коллинза («Ода к вечеру», 1746), Т. Грея («Элегия, написанная на сельском кладбище», 1751), Р. Саути («К созерцанию», 1797) и конечно, первого перевода «Элегии…» Грея В. А. Жуковским (1802)[1]. Прочие англоязычные контексты «жужжащих» насекомых, в том числе и мух, на наш взгляд (и здесь мы согласны с А. Немзером), явно избыточны.

Для В. Набокова, увлекавшегося энтомологией, это был давний вызов, поскольку в полемике по поводу Бунина-поэта со статьей эмигрантского критика А. Эйснера («Прозаические стихи», 1929; «На красных лапках», 1930) он уже обращался к этому эпизоду в полемическом выпаде :

> Далее Эйснер, явно презирающий животных, сердится на Бунина за то, что тот лучше знает и видит их, чем он сам. Ему не нравится, что поэт, «всматриваясь в апрельский день, отвлекается мелкой подробностью, описанием того, как пошла в лес гулять какая-то змея» (при этом вспоминается недоумение пушкинского зоила перед словами «жук жужжал» в описании сельского вечера: охота, дескать, писать о каком-то жуке («На красных лапках», 1930)[2].

Напомним, что позже писатель в Корнельском университете доказывал метаморфозу Грегора Замзы, героя одноименного рассказа Ф. Кафки, в навозного жука («Mistkäfer») или просто в большого жука[3]. Отдавая должное энтомологическим знаниям и эрудиции Набокова, заметим, что уже к концу XVIII в. генезис поэтических жуков был в основном прослежен британской литературной критикой, разыскания писателя здесь мало что добавили; к тому же им были проигнорированы функции столь «сверхуплотненного» в аспекте интертекстуальности персонажа.

---

[1] *Набоков В.В.* Комментарий к роману А.С. Пушкина «Евгений Онегин». С. 487–488.

[2] *Набоков В.В.* Русский период // Собр. соч.: в 5 т. Т. 2. СПб. : Симпозиум, 2000. С. 682.

[3] *Набоков В.В.* Лекции по зарубежной литературе. М. : Независимая газета, 1988. С. 335–337.

По общему мнению, прецедентным текстом для всех жуков английской поэзии стал фрагмент трагедии «Макбет» (1606) У. Шекспира. Кроме того, этот отрывок входил и в состав постоянно переиздававшейся книги У. Додда «The Beauties of Shakespeare» (1752), содержащей наиболее поэтичные отрывки из пьес Шекспира, ср., например, в издании 1824 г.[1] Во второй сцене третьего акта, в монологе Макбета, «жук с навевающим дремоту жужжаньем звонит в усыпляющий колокол ночи», он вылетает «на зов черной Гекаты»:

…ere the bat hath flown His cloister'd flight, ere to black Hecate's summons The shard-borne beetle with his drowsy hums Hath rung night's yawning peal, there shall be done A deed of dreadful note[2].	…Еще пред тем, Как мышь летучая начнет свою охоту, И до того, как майские жуки На зов Гекаты ночь наполнят Жужжаньем усыпляющим своим, Произойдет событье грозного значенья[3].

К сожалению, ни один из переводчиков не сделал попытки перевести «shard-borne beetle» («несомый надкрыльями жук»). В англоязычных комментариях XIX в. это иногда комментировалось как «жук-навозник», «shard-beetle», но параллельные контексты Шекспира указывают именно на смысл «надкрыльев». В наиболее известных переводах А. Радловой и Б. Пастернака ближе к оригиналу переведено слово «dreadful» («вызывающий страх, ужас»): «Еще не пролетит // В церквах живущий нетопырь; на зов // Гекаты черной жесткокрылый жук // Еще с жужжаньем сонным не помчится // В ночь дремлющую, – как свершится дело // Ужасное»[4]; «Чуть замелькает тень летучей мыши // И сонный жук к Гекате полетит, // Свершится то, что всех повергнет в ужас»[5]. Последний стих ока-

---

[1] *Dodd W.* The beauties of Shakespeare: regularly selected from each play. London : John Bumpus, Holborn Bars, 1824. P. 305–306.

[2] *Shakespeare W.* The Dramatic Works of William Shakespeare. Vol. 4: Winter's tale. Comedy of errors. Macbeth. King John. Chiswick C. Whittingham, 1826. P. 266.

[3] *Шекспир У.* Трагедия Макбета / пер. В. Рапопорта. New York : RMCS, 2000. С. 38.

[4] *Шекспир В.* Полное собрание сочинений: в 8 т. / под ред. А.А. Смирнова. М. ; Л. : Academia, 1936, Т. 5. С. 393.

[5] *Шекспир У.* Трагедии / пер. с англ. М. : Правда, 1983. С. 582.

жется наиболее значим для пафоса повествования в готических романах А. Радклифф.

Геката, богиня ночи и подземного мира, считалась покровительницей ведьм и колдовства. Летучая мышь и жук здесь как бы становятся предвестниками ее появления в иносказательном смысле. Макбет выражает таким образом свою тягу к преступлению, к чему-то ужасному и несущему смерть. Но жук у Шекспира может быть и жертвой: так, в пьесе «Мера за меру» (1603) он, как ничтожное создание, наделенное способностью страдать, сравнивается с гигантом: «The sense of death is most in apprehension; // And the poor *beetle*, that we tread upon, // In corporal sufferance finds a pang as great // As when a giant dies»[1]».

Жуку, как указывают исследователи мифопоэтической традиции, близка символика «гадов», связанных «…с землей и подземным миром» и с «…областью демонологических персонажей». Так, в славянской традиции «поверий, связанных с жуком как таковым, очень немного, но в них более или менее ярко проявляются черты символики, свойственной другим гадам и насекомым». Среди немногих локальных преданий выделяется связь жука с ведьмой («…в жука, по поверью, обращается ведьма») и со скотом[2]. Последнее обстоятельство, возможно, повлияет на устойчивую роль жука как персонажа пасторальной поэзии.

Из всех насекомых, относимых к отряду жуков, наиболее всесторонне выявлена мифопоэтическая символика «божьей коровки»: «…она связана с богом, летает к небу и передает просьбы; приносит детей, помогает разыскивать стадо (т.е. в какой-то степени дублирует мотивы, связанные с громовержцем), предупреждает об опасности, предсказывает урожай, срок человеческой жизни»[3].

---

[1] *Shakespeare W.* The Dramatic Works and Poems of William Shakespeare: In 2 vol. Vol. 1. N.Y. : Samuel Willer Singer, F.S.A. 1871. P. 134. *Перевод*: Смысл смерти больше всего выражен в ее осознании; жалкий жук, раздавленный ногою, в страдании своего тела ощущает такую же острую боль, как и умирающий гигант. (Англ. Здесь и далее перевод мой. – *В.М.)*

[2] *Гура А.В.* Символика животных в славянской народной традиции. М. : Индрик, 1997. С. 272, 273, 500, 501.

[3] *Топоров В.Н.* Божья коровка // Мифы народов мира: энцикл.: в 2 т. (2-е изд.) / гл. ред. С.А. Токарев. М., 1991. Т. 1: А–К. С. 181.

В древнегреческой литературе навозного жука («kantharos») тоже связывали с самим Зевсом, точнее, его орлом, а в религиозных ритуалах – с Дионисом (одноименная чаша в виде жука). В «Баснях» Эзопа жуки фигурируют даже больше других насекомых («Два жука», «Вор и жук», «Волк и жук», «Жук и муравей»). Месть жука птице Зевса – орлу или их соперничество стали темой двух известнейших басен («Орел и жук», «Хвастливый жук»)[1]. Навозный жук («kantharos») в поговорке («ὁ κάνθαρος αετὸν μαιεύεται», «навозник – повивальная бабка орла») и баснях Эзопа становится противником огромной птицы, вестника Зевса, орла, и долетает до самого трона громовержца. Поэтому, памятуя о сюжете Эзопа, герой комедии Аристофана «Мир» крестьянин Тригей отправляется на небо на огромном откормленном навозном жуке вместо Пегаса, однако после завершения миссии Зевс забирает его в свою колесницу, чтобы он волочил молнии: «Не знаешь? В баснях у Эсопа сказано, // Что из крылатых жук один небес достиг»; «С орлом враждуя, некогда на небо жук // Взлетел, гнездо разворошив орлиное. // ***Девочка***. Не лучше ли Пегаса оседлать тебе? // Богам ты показался бы трагичнее»; «Подымайся бодрей, мой Пегас»; «Впряженный в колесницу Зевса, молнии // Влачит…»[2].

Возможное влияние древнегреческой драматургии на Шекспира – тема крайне спорная: от констатации ее отсутствия современное шекспироведение приходит к другой крайности[3]. Мы и не собираемся искать след Аристофановой комедии в «Макбете», речь может идти лишь об общем пути мифопоэтического мышления, в котором жук становится посредником между «землей и небом», человеком и сверхъестественными существами божественного или демонического типа. По крайней мере, знание басни Эзопа Шекспир обнаруживает в трагикомедии «Цимбелин» (1611): «And often, to our comfort, shall we find // The sharded beetle in a safer hold Than is the full-wing'd

---

[1] *Басни* Эзопа / пер., ст. [с. 241–269] и коммент. М.Л. Гаспаров. М., 1968. 320 с.

[2] *Аристофан*. Комедии. Фрагменты. М. : Ладомир : Наука, 2008. С. 308, 310, 342.

[3] *Stagman M.* Shakespeare's Greek Drama Secret. *Newcastle* upon Tyne : Cambridge Scholars Publishing, 2010. 430 p.

eagle»[1]. Жанровый след басенного жука остался и в русской поэзии: притча «Жуки и пчелы» (1852) А. Сумарокова были сатирой против Тредиаковского, а басню Ж. Лафонтена «L'Aigle et l'Escarbot», представляющую собой поэтическую обработку Эзопа, перевел в цикле своих басен В.А. Жуковский («Орел и жук», 1806: ПССиП. Т. 1. С. 102–103).

Как и многие другие авторы эпохи романтизма, Пушкин не скрывал своего пиетета перед Шекспиром. В стихотворении «Сонет» (1830), вольной версии сонета «Scorn not the Sonnet» (1827) У. Вордсворта, его представляет именно трагедия «Макбет», в отличие от оригинала: «Суровый Дант не презирал сонета; // В нем жар любви Петрарка изливал; // Игру его любил творец Макбета» (Т. 2. С. 288; ср. «…with this key / Shakespeare unlocked his heart»)[2].

Скорее всего, Пушкин был знаком с трагедией во французском прозаическом переводе Летурнера, вышедшем в 1821 г., где интересующий нас фрагмент был довольно точно переведен, за исключением того, что «носимый надкрыльями» жук превратился в «носящего на себе панцирь» («cuirassé»): «…avant que la chauve-souris ait cessé son vol circulaire; avant qu'aux appels de la noire Hécate l'escarbot cuirassé ait sonné, par son murmure assoupissant, la cloche qui appelle les bâillements de la nuit, on aura consommé une action importante et terrible»[3]. Известно, что в библиотеке Пушкина было издание пьес Шекспира, включавшее в себя и текст «Макбета» на английском[4], но неизвестно, читал ли он пьесу в подлиннике. Несмотря на то, что поэт к 1828 г. уже мог самостоятельно читать по-английски, у боль-

---

[1] *Shakspeare W.* The Dramatic Works of William Shakspeare. With Remarks on His Life. Vol. 2 London : E. Moxon, 1838. P. 753. Перевод: И часто нас может утешить то, что жук с надкрыльями защищен надежней, чем распустивший крылья орел.

[2] *Wordsworth W.* The Sonnets of William Wordsworth: Collected in One Volume. London : E. Moxon, 1838. P. 54.

[3] *Shakespeare W.* Oeuvres complètes, traduites de l'anglais par Letourneur. Nouvelle édition, revue et corrigée par F. Guizot et A.Pichot, traducteur de Lord Byron, precedée d'une notice biographique et littéraire sur Shakespeare par F. Guizot. Vol. 1–13. Paris : Ladvocat, Libraire, au Palais-Royal. 1821–1822. P. 414.

[4] *Модзалевский Б.Л.* Библиотека Пушкина: библиогр. описание // Пушкин и его современники. Вып. 9–10. СПб., 1910. № 1390. С. 338.

шинства литературоведов это вызывает обоснованные сомнения. Чтение французского перевода никем не оспаривается.

Но зачем же Пушкину понадобилось намекать на «Макбета», если последующие строфы не содержали ничего общего с ним, кроме изображения надвигающейся ночи? Дело в том, что приведенный выше фрагмент с жуком Гекаты был использован как эпиграф к весьма популярному готическому роману А. Радклиф «Лес» (1791). В первом издании романа он сопровождал каждую из трех частей. Фрагменты пьес Шекспира, включенные в «Роман в лесу» и «Удольфские тайны» Радклиф как эпиграфы к главам и всему тексту в целом, создавали образный камертон, на уровне мотива резонирующий с развитием сюжета и настраивающий читателя на определенную тональность ситуаций и событий (мрачный ночной пейзаж, атмосфера ужаса и тревожности).

И сам драматург, и особенно «Макбет», как считают британские исследователи и читатели, стали провозвестниками готического романа с его атмосферой ужасов, кровавых преступлений, тайн, злодейств. Так, поэт и критик Ч. Бьюк, который был приглашен на обед к Радклиф, записал, что «… ее любимая трагедия – «Макбет», а ее любимые поэты – Шекспир, Тассо, Спенсер, Мильтон»[1]. Радклиф имела в английской критике прочную репутацию наследницы Шекспира. В 1798 г. критик Н. Дрейк в своих «Литературных часах» («Literary Hours») объявил ее «Шекспиром готических романистов» («the Shakespeare of Romance writers»)[2]. Однако в первом русском издании «Леса», переводе, выполненном П. Чернявским по французскому переводу романа, эпиграфы были сняты. Не обнаружили мы их и в некоторых французских изданиях романа. А вот в полном английском издании произведений Радклиф, имевшемся в библиотеке Пушкина[3], эпиграфы красовались на своем почетном месте. Конечно, можно предположить, что сам

---

[1] *Bucke Ch.* On the Beauties, Harmonies, and Sublimities of Nature. London : T. Tegg, 1837. Vol. 2. P. 123.

[2] *Wright A.* In search of Arden: Ann Radcliffe's William Shakespeare // Gothic Shakespeares. Oxford ; New York : Routledge, 2008. 243. P. 111.

[3] См.: *Radcliffe A.* The *Novels* of Mrs *Ann Radcliffe*: Complete in 1 vol. Front Cover Anne Radcliffe. London : Hurst, Robinson, and Company, 1824. 764 p.; *Модзалевский Б.Л.* Библиотека Пушкина. № 1298.

роман на английском Пушкин так и не прочел, но вариант пролистывания книги с точечной фокусировкой его читательского внимания на «сильных местах» заголовочных комплексов нельзя, разумеется, исключать. В конечном счете поэту могло хватить и французских переводов «Макбета» и «Леса» для вписывания в свой текст аллюзии на пьесу и готический роман.

В связи с этим возникает необходимость вернуться к комментированию тех строф седьмой главы, для которых упоминание «жужжащего жука» стало жанровым маркером перехода от элегии к балладе. Доказывая балладное происхождение мотивов этого путешествия, исследователи как-то не замечают, что оно с равным на то правом может рассматриваться как «готическое», т.е. быть знаком готического романа. Уже во второй главе дом дяди был назван «замком»: «Почтенный замок был построен, // Как замки строиться должны: // Отменно прочен и спокоен // Во вкусе умной старины» (Т. 4. С. 36). Поэтому «пустынный замок» седьмой главы уже не столь удивляет: это, очевидно, «castle» английского готического романа («…Пустынный замок навещать, // Чтоб книжки здесь одной читать» (Т. 4. С. 139). Эта «готичность» уже отмечалась комментаторами. Сравнивая путь Татьяны, текстуально близкий посещению героиней поэмы «Княгиня Наталья Долгорукая» (1828) И. Козлова своего бывшего дома, В.В. Набоков называет ее сюжетные события «несчастьями <...> скорее готического, нежели славянского толка»[1]. Ю.М. Лотман видит в этом влияние позднего готического романа Метьюрина «Мельмот-скиталец» (1820): «…параллелью между приездом Мельмота, героя романа Метьюрина, в замок дяди, и приездом в деревню Онегина <...>. Такая параллель, с одной стороны, имела иронический характер, а с другой – подсказывала ложное ожидание напряженно-авантюрного развития сюжета, которое традиционно должно было следовать после прибытия героя в “замок”»[2]. Заметим со своей стороны, что замок окружен «долиной» («valley» опять-таки готического романа): «Но поздно. Ветер встал холодный. // Темно в *долине***.** Роща спит» (Т. 4. С. 139).

---

[1] *Набоков В.В.* Комментарий к роману А.С. Пушкина «Евгений Онегин». С. 489.

[2] *Лотман Ю.М.* Роман «Евгений Онегин»: Комментарий: пособие для учителя. Л. : Просвещение, 1983. С. 489.

Приемы повествования готического романа используются в изображении пейзажа и интерьера: так, Татьяна в своем путешествии окружена различными оттенками темноты, как в романах А. Радклиф («darkness, light, twilight, obscurity, gloom»): «Небо меркло»; «…луны при свете серебристом»; «Темно в долине…»; «…с *померкшею* лампадой», «…бледный полусвет…» (Т. 4. С. 138–139); ее встречает болтливая служанка, рассказывающая о старом и молодом барине; в кабинете Онегина она видит портрет Байрона, помогающий ей «узнать» Онегина, а его библиотека лучше тайных комнат и подземелий приоткрывает его «загадку»: «Но показался выбор их // Ей странен. Чтенью предалася // Татьяна жадною душой; // И ей открылся мир иной» (Т. 4. С. 140).

Ну и, наконец, состояние отправившейся в путь Татьяны («И в одиночестве жестоком // Сильнее страсть ее *горит* <…> В свои *мечты погружена*, // Татьяна долго шла одна. // Шла, шла» (Т. 4. С. 136) напоминает тот единственный контекст, в котором у Пушкина упоминается имя Анны Радклиф: это характеристика Марьи Кириловны из «Дубровского»: «*пылкая мечтательница*, напитанная таинственными ужасами Радклиф» (Т. 5. С. 195; ср. о Татьяне: «Что ж? *Тайну* прелесть находила // И в самом *ужасе* она» (Т. 4. С. 197). В пушкиноведении эта литературная реминисцентность Татьяны по отношению к героиням Радклиф уже была отмечена: «…хотя имя Радклиф не упоминается в “Евгении Онегине”, образы и мотивы ее произведений отражены в романе “Евгений Онегин” в строфах, посвященных изображению внутреннего мира Татьяны»[1].

Если допустить, что Пушкин все же прочел в этом издании или французском роман «Удольфские тайны» («Mysteries of Udolpho»), то метатекстуальность его жука может относиться и к цитате из «Оды к вечеру» («Ode to Evening», 1746) У. Коллинза, которую Радклиф вставляет в повествование для изображения звука насекомых в итальянском пейзаже. Фрагменты лирики У. Коллинза наравне с шекспировскими тоже способствуют у нее созданию атмосферы страшного, необычайного, сверхъестественного. Как и в «Онегине», это происходит во время путешествия героев, на границе дня и ночи,

---

[1] *Супоницкая М.Л.* Романы С. Ричардсона, А. Радклиф и Ч.Р. Мэтьюрина в романе А.С. Пушкина «Евгений Онегин»: дис. ... канд. филол. наук. М., 1999. С. 76.

возле реки («Струились тихо воды»), когда пастораль и крестьянские хоры («Уж расходились хороводы») отступают перед резкими звуками ночного мира:

> …they set forward on their journey. Gradually descending the lower slopes of the *valley*, they reached the *Arno*, and wound along its *pastoral margin* for many miles, delighted with the scenery around them, and with the remembrances which its classic *waves* revived. At a distance, they heard the *gay song of the peasants* among the vineyards, and observed the setting sun tint the *waves* with yellow lustre, and twilight draw a dusky purple over the mountains, which, at length, deepened into night. Then the lacciola, *the firefly* of Tuscany, was seen to flash its sudden sparks among the foliage, while the cicada, with its *shrill note*, became more clamorous than even during the noon-day heat, loving best the hour when the *English beetle*, with *less offensive sound*,
>
> . . . . . winds His small but sullen horn,
> As of the rises ‘midst the twilight path,
> *Against the pilgrim*, borne in heedless hum[1].

(Ср. у Пушкина «И *пилигримке* молодой // Пора, давно пора домой». Т. 4. С. 138).

Фрагмент из «Оды к Вечеру» (1746) Коллинза, таким образом, обозначает переход, типичный для прозы Радклиф, от безмятежного дневного пейзажа к тревожному ночному. Эпитет «sullen» («угрюмый, зловещий») – явная аллюзия Коллинза на шекспировского жу-

---

[1] *Radcliffe A.* The Novels of Mrs Ann Radcliffe. P. 432. (Перевод: …и они снова пустились в путь. Постепенно спускаясь по склонам долины, они достигли реки Арно и много миль проехали по ее пасторальным берегам, очарованные окружающей чудной природой и реминисценциями, связанными с этими волнами в античной словесности. В отдалении они услыхали веселую песню крестьян в виноградниках и наблюдали, как заходящее солнце окрашивало реку золотистым сиянием, а сумерки окутывали далекие горы тусклым пурпуровым колоритом, который на горизонте переходил в полный мрак. Тогда «lucciola», тосканский светляк, замелькал ярким огоньком среди листвы, а резкий треск цикады раздался в зелени еще громче, чем даже в полуденную жару: очевидно, она предпочитала тот час, когда и английский жук, с гораздо менее противным звуком

> …трубит в свой маленький зловещий рожок,
> и часто в сумерках навстречу пилигриму
> направляется с небрежным жужжаньем… – *англ.*).

ка, чей звук несет «зловещее знамение» («dreadful note»). Пушкин вряд ли мог пропустить такую живописную «мелочь», когда поэтические образы двух поэтов как бы дополняли друг друга.

Если все же остановиться подробнее на прецедентном фрагменте «Макбета», то отметим, что шекспировскую символику связи жука с ведовством и магией подхватил его друг Б. Джонсон в незаконченной пасторали «Печальный овцевод» («The Sad Shepherd», 1619, издана в 1640 г.). В третьей сцене второго акта, во время поисков ведьмы в лесу, перечисляя ее демонических спутников, Элкин, альтер-эго автора, называет и шекспировскую пару «летучая мышь – жук»:

> S k a r . He knowes, her shifts, her haunts! // A l k . And all her wiles, and turnes. <…> And giddie // Flitter-mice with lether wings! // The scalie Beetles, with their habergeons, // That make a humming Murmur as they flie![1]

Отметим более насыщенный инфернальный колорит всей сцены, в которой перечисляется множество демонических персонажей и «плохих мест»: «Close by the ruines of a shaken Abbey»; «Mongst graves, and grotts»; «…the dead-numming Night-shade!»[2] и т.д. Однако общий пафос пьесы-пасторали, далекой от трагедийности «Макбета», превращает все эти «инфернальности» в нестрашные, почти комические «страшилки», которыми персонажи пугают друг друга.

Двойственность жука как маркера высокого и низкого, трагического и сатирического модусов проявит себя и в тропике Д. Драйдена. В его героической трагедии «Индейский император, или Завоевание Мексики» («Indian Emperour or the Conquest of Mexico», 1665) изгоняемые белыми духи земли уподобляются летящим жукам:

---

[1] *Hunt L.* Imagination and Fancy: Or, Selections from the English Poets, Illustrative of Those First Requisites of Their Art; with Markings of the Best Passages, Critical Notices of the Writers, and an Essay in Answer to the Question, «What is Poetry?» London: Smith, Elder and Company, 1846. P. 146. (Перевод: *Скарлет*. Он знает ее уловки и тайные места. Элькин. И все ее хитрости и увертки <…> И вызывающую головокружение летучую мышь с ее кожистыми крыльями! И покрытых хитином жуков, с их панцирями, // Которые жужжат в полете! – *англ.*)

[2] «Закрытый руинами разрушенного аббатства»; «среди могил и пещер», «ввергающая в оцепенение ночная тень» (*англ.*).

… drives us to exile from our native lands;
The air swarms thick with wandering deities,
Which *drowsily*, like *humming beetles,* rise
From our loved earth, where peacefully we slept,
And, far from heaven, a long possession kept[1].

Шекспировская аллитерация «with his drowsy hums» повторяется в обоих частях сравнения («drowsily» и «humming») Драйдена.

В его же сатирической поэме «Absalom and Achitophel» («Авессалом и Ахитофел», 1681) души сравниваются с надкрыльями жуков, при этом использовано то же слово, что и в «Макбете» («shards»): «Such souls as shards produce, such beetle things // As only buzz to heaven with evening wings, // Strike in the dark...[2]». В общем же для Драйдена жук – это не более чем эффектный троп, он не видит его в фауне поэтического пейзажа. В XVIII в. образ жука используется в основном в драматических жанрах для изображения «сверхъестественного» (посланец Гекаты, боги индейцев, души). С другой стороны, постоянное закрепление жука в «тексте природы» предполагало и его возможную роль как одного из персонажей пасторали.

Уже в «Люсидасе» Д. Мильтона (1637) складываются типичные черты такого двойственного жанра, как английская «пасторальная элегия» («pastoral elegy»). Он станет одним из ведущих в поэзии XVIII в. В «Люсидасе» сочетаются плач по поводу смерти друга и пастораль, поскольку они оба пастухи. Жук, как и в большинстве поверий, здесь связан с тучностью скота, а издаваемый им звук метафорически «вскармливает» отару овец, которую пасут друзья:

---

[1] *Dryden J.* The Dramatick Works of John Dryden, Esq. in 6 vol. Vol. 1. Containing, an Essay of dramatick poesy. The wild Gallant. The rival ladies. The indian queen. The indian emperor: or The conquest of Mexico, vol. 1. London : J. & R. Tonson in the Strand, 1762. P. 262–263. (Перевод: …гонит нас в изгнанье из наших родных земель, // Воздух густо гудит от улетающих божеств, // Которые сонно, как гудящие жуки, поднимаются // С нашей любимой земли, где мы мирно почивали, // И, хоть не жили мы в раю, владели долго ей мы – *англ.*).

[2] *Idem.* Stanzas on the Death of Oliver Cromwell: Astraea Redux; Annus Mirabilis; Absalom and Achitophel; Religio Laici; The Hind and the Panther Clarendon Press, 1871. P. 159. (Перевод: Такие души, как надкрылья жуков, которые только жужжат в небе вечерними крыльями; они наносят удары в темноте… *Англ.*)

Under the opening eyelids of the morn,
We drove afield, and both together *heard*
What time the gray-fly winds her sultry horn,
Batt'ning our flocks with the fresh dews of night[1].

По поводу номинации «gray-fly» у комментаторов начала XIX в. (T. Warton) не возникало сомнений: «…здесь подразумевается, без сомнения, жук бурого цвета, испещренный небольшими белыми крапинками напудренный, обычно называемый майским жуком или хрущом. В жаркие летние месяцы они лежат тихо весь день, питаясь листьями ивы и дуба, но на закате летают с таким же шумом, который соответствует описанию поэта. Автор, вероятно, не мог бы выбрать обстоятельства более естественного для пастуха-овцевода, чем летний вечер, и подобрать для него более поэтичного способа выражения. У Шекспира есть такой же образ в "Макбете", но он изобразил его с большим ужасом, соответствующим обстоятельствам»[2]. С этим согласны и современные литературоведы: «Gray-fly» – имеется в виду майский жук, вылетающий ночью»[3]. Очевидно, при всей двойственности жанра «пасторальной элегии» жук здесь – персонаж пасторали, в то время как жужжание жука у Шекспира воспринималось как знак приближения ужаса.

В XVIII в. в английской поэзии и литературной критике развивается то, что можно назвать «культом Природы». Шекспир, которого называли «поэтом Природы», «сыном Природы», и здесь станет предметом полемики, в частности относительно степени его влияния на английских поэтов-предромантиков (У. Коллинза, Т. Грея). Характерна дискуссия, развернувшаяся вокруг образа нашего героя – жука. Сначала Джон Эйкин, лидер Варрингтонского кружка поэтов, раскритиковал современную поэзию за отсутствие новизны и «постоянное повторение одних и тех же образов»:

---

[1] *Milton J.* The Poetical Works of John Milton: With Notes of Various Authors..., Vol. 4. London : W. Baxter, 1824. P. 140. (Перевод: Под открытыми веками утра, // Мы поехали дальше, и оба услышали, // Как жук трубит в свой страстный рожок, // Откармливая наши отары свежей росой ночи. – *англ.*)

[2] Ibid. P. 140.

[3] *Milton J.* 1732–1801. Vol. 2: The Critical Heritage / Ed. By John T. Shawcross London : Psychology Press, 1995. P. 328.

> No literary complaint недовольство is more frequent and general than that of the insipidity of Modem Poetry. While the votary приверженцы of science is continually gratified with new objects opening to his view the lover of poetry is wearied and disgusted with a perpetual repetition, of the same images, clad облекать, одевать in almost the same language»[1].

Острие его обвинений было направлено на «описательную поэзию», характерную в этом веке именно для английской поэзии: «…descriptive poetry has degenerated into a kind of phraseology, consisting of combinations of words…[2]». В качестве примера он привел уже знакомые нам контексты жука из Шекспира, Мильтона, Коллинза и фрагмента элегии Т. Грея.

В статье, посвященной «Сельскому кладбищу» Т. Грея (1785), критики Д. Скотт и Д. Хул, наоборот, отвергли зависимость греевского жука от Шекспира, объявив его вполне независимой образной репрезентацией природы:

> Every man of observation, who has wandered in the fields in an autumnal evening, will acknowledge Gray's picture to be drawn from nature[3];
>
> The Beetle was introduced in poetry by Shakespeare, but that circumstance is no proof of imitation in Gray; both poets undoubtedly transferred immediately from nature, an image so very common. Shakespeare has made the most of his description ; indeed, far too much, considering the occasion[4].

---

[1] *Aikin J.* The Application of Natural History to Poetry. Warrington: J. Johnson, 1777. P. 1–2. (*Перевод*: Ни одна литературная жалоба не является более частой и общей, чем сетования на безжизненность современной поэзии: в то время как приверженец науки постоянно наслаждается новыми объектами, открывающимися его взгляду, любитель поэзии устает и испытывает отвращение от постоянного повторения одних и тех же образов, выраженных одними и теми же средствами языка – *англ.*).

[2] Ibid. P. 5. (*Перевод*: …описательная поэзия выродилась в своего рода фразеологию, состоящую из сочетаний слов… – *англ.*).

[3] *Scott J., Hoole J.* Critical Essays on Some of the Poems of Several English Poets. London : J. Fillips, 1785. P. 188. (*Перевод*: Каждый, кто имеет привычку к наблюдениям, кто бродил по полям в осенний вечер, признает, что картина, изображенная Греем, нарисована прямо с натуры – *англ.*).

[4] Ibid. P. 191. (*Перевод*: Жук был введен в поэзию Шекспиром, но это обстоятельство не может доказать какое-либо подражание ему со стороны Грея, оба поэта, несомненно, взяли этот очень распространенный образ прямо из природы – *англ.*)

Как мы уже убедились выше, жанр элегии утверждался в английской поэзии в переплетении разных жанровых конвенций. Так, в уже цитировавшейся выше «Оде к Вечеру» У. Коллинза, вошедшей в книгу его од (которые в британском литературоведении принято определять как «*elegiac odes*»), предвосхищается элегическая модальность, само же появление жука вслед за летучей мышью, конечно, напоминает Шекспира и Б. Джонсона:

Now air is hushed, save where the weak-ey'd bat
With short shrill shriek flits by on leathern wing,
Or where the beetle winds // His small but sullen horn
As oft часто he rises 'midst the twilight path
Against the pilgrim, borne in heedless hum»[1].

Помимо этого использованы те же, что и у Шекспира, лексемы «borne», «hum».

С помощью оборота «save… where» будет изображен полет жука в «Элегии, написанной на сельском кладбище» (1751) Т. Грея. Заменив летучую мышь на сову, Т. Грей в своем стихотворении, как уже отмечалось выше, использует и пасторальные мотивы. Эпитет Шекспира «drowsy» по отношению к жуку он переносит на «позвякивание» колокольчиков скота («drowsy tinklings»). Его жук окружен разнообразием анафор, аллитераций («tl», «l», «d», «dr», «m», «mp») и ассонансов («b***ee***tle wh***ee***ls»):

Now fades the glimm'ring landscape on the sight,
And all the air a solemn stillness holds,
Save where the beetle wheels his droning flight,
And drowsy tinklings lull the distant folds;

Save that from yonder ivy-mantled tow'r
The moping owl does to the moon complain[1].

---

[1] *Enfield W.* The Speaker: Or, Miscellaneous Pieces, Selected from the Best English Writers/ : Johnson, 1801. P. 281. (*Перевод*: Сейчас в воздухе стоит тишина, лишь разве порой летучая мышь // С пронзительным визгом на кожистом крыле бесшумно пролетает // Или жук порой дует в свой маленький зловещий рожок // Так часто он взлетает над сумрачной тропой // И над путником летит с небрежным жужжаньем – *англ.*).

После Коллинза и Грея появление жука в элегической медитации «К созерцанию» (1791) Р. Саути вполне ожидаемо: «Listening to hear its soften'd sounds arise; //And hearken the dull beetle's drowsy flight»[2].

Жуковский, помимо текста Грея, перевод которого стал «родиной русской поэзии», наверняка знал и стихотворение Саути, поскольку переводил его баллады и, вполне вероятно, Коллинза. В его библиотеке было полное собрание стихотворений не только Саути, но и издание Мильтона с «Люсидасом»[3]. Представляется, что поэт должен был испытывать особый интерес к жуку как к этимону доставшейся ему от А.Г. Жуковского фамилии.

Кажется, что Шекспира, Радклиф и перевода Жуковского, пустившего в оборот пасторально-элегических жуков, уже вполне достаточно для пушкинской аллюзии. Но не для Пушкина: здесь имела место и «пародия пародии», т.е. метапародия, и намек на «родственные связи». Речь идет об аллюзии на первую главу пародийной неоконченной поэмы «Капитан Храбров» дяди поэта, В.Л. Пушкина. Эта глава была опубликована в альманахе «Подснежник» в 1829 г., однако, как мы предполагаем, гораздо раньше она стала известна А.С. Пушкину, скорее всего в исполнении самого В.Л. Пушкина или в рукописном виде. В.Л. Пушкин читал поэму «Капитан Храбров» у себя в доме на Старой Басманной друзьям и многочисленным гостям, которые его навещали, а племянник непременно заглядывал к дяде, бывая в Москве. В конце февраля 1828 г. Е.А. Баратынский сообщил А.С. Пушкину о том, что там пародируются баллады Жуковского:

> Василий Львович пишет романтическую поэму. Спроси о ней Вяземского. Это совершенно балладическое произведение. Василий Льво-

---

[1] *Gray T.* The Works of Thomas Gray**:** Containing His Poems and Correspondence, with Memoirs of His Life and Writings. Vol. I. London : Harding, Triphook, and Lepard, 1825. P. 112.

[2] *Southey R.* The poetical works: Complete in one Volume. London, Longman. 1844. P. 117. (*Перевод*: Напрягая слух, чтобы услышать, как возникают его приглушенные звуки; // и внимать вялому звуку полета скучного жука – *англ.*)

[3] *Библиотека* В.А. Жуковского: Описание / сост. В.В. Лобанов. Томск: Изд-во Том. ун-та, 1981. № 2704 и 2774 соответственно.

вич представляется мне Парнасским Громобоем, отдавшим душу свою романтическому бесу. Нельзя ли пародировать балладу Жуковского?[1]

Осведомленность А.С. Пушкина о неизданных фрагментах первой главы поэмы как раз во время работы над началом седьмой главы (19 февраля была завершена XII строфа, 5 апреля помечен в рукописи «Альбом Онегина») подтверждается коллективным посланием Жуковского, Вяземского и А.С. Пушкина из Петербурга В.Л Пушкину от 15 мая 1828 г., в котором упоминается капитан Храбров:

Любезнейший наш друг, о ты, Василий Львович!
Буянов в старину, а нынешний Храбров,
Меж проповедников Парнаса – Прокопович**!**
Любезнейший толмач и фаций и скотов,
Что делаешь в Москве, первопрестольном граде?
А мы печемся здесь о вечном винограде
И соком лоз его пьем здравие твое[2].

Логично предположить, что после использования Буянова как персонажа-аллюзии на популярную в списках ироикомическую поэму В.Л. Пушкина «Опасный сосед» (1811) в повествовании пятой главы «Евгения Онегина» («Мой брат двоюродный, Буянов // <...> (Как вам, конечно, он знаком)»; «Умчал Буянов Пустякову»; «Буянов, братец мой задорный, // К герою нашему подвел // Татьяну с Ольгой…» (Т. 4. С. 104, 109, 111), в седьмой главе появится и «жужжащий жук» как отклик А.С. Пушкина на пародию дяди-поэта, который, в свою очередь, спародировал «Евгения Онегина» и баллады В.А. Жуковского.

«Храбров» представлял собой ироническое подражание байроническим поэмам И.И. Козлова («Чернец», «Княгиня Наталья Борисовна Долгорукова»); напомним, что мотивы последней использовал в начале седьмой главы и А.С. Пушкин. Однако пародировались и стих его романа (четырехстопный ямб с чередующейся парной, пе-

---

[1] *Пушкин А.С.* Полное собрание сочинений: в 17 т. М. ; Л. : Изд-во АН СССР, 1937–1959. Т. 14. С. 6.

[2] *Пушкин А.С.* Собрание сочинений: в 20 т. М. : Худож. лит., 1948. Т. 3. С. 485.

рекрестной и кольцевой рифмовкой), и особенности повествования (обращения к читателю, пропуски текста), и узнаваемые приметы предметного мира «Евгения Онегина» (быт дворянской усадьбы). Жужжащий жук вместе с совой и летучей мышью (аллюзия и на фрагмент Шекспира, и на кладбищенскую элегию Жуковского) участвуют в создании атмосферы «ужаса» романтической баллады:

Заснул я крепко. Вот мой сон:
Мне чудилось, что на кладбище,
Умерших вечное жилище,
Куда-то я перенесен;
Брожу, а вечер наступает;
На небе молния сверкает,
И гром раскатисто гремит;
Сова хохочет, жук жужжит,
И мышь крылатая летает.
И что ж? Могила предо мной
С ужасным треском расступилась.
И в длинном саване явилась
Тень бледная; меня рукой
Она холодной обнимает...
«Проститься я пришла с тобой:
Смерть лютая нас разлучает!»
Сказала... и узнал я в ней
Тень нежной матери моей[1].

В своей пародийной упрощенности («жук жужжит»), намекающей сразу на два прецедентных для русской поэзии жанра, ассоциирующихся с автором-Жуком («Сельское кладбище», «Людмила», «Громобой» и др.), фрагмент «Храброва» оказывается ближе всех остальных источников к самой пушкинской «метатекстовой формуле».

Однако история жука в русской поэзии и прозе только начинается на этой стадии бытования «персонажа» как знака жанрообразования в поэтическом тексте. Главным фактором становится авторитетность уже двух источников – Жуковского и Пушкина. Как метатекстовый маркер трех жанров жук значим для элегической тонально-

[1] *Поэты* 1790–1810-х годов. Л. : Сов. писатель, 1971. С. 688.

сти («Я всходил на холм зеленый…», «Гроза» И.С. Тургенева, «Ночь. Всё тихо. Только звезды...» Ю. Жадовской, «Вечерний жук» и «Колизей» И.А. Бунина, «В этот вечер, горячий, немой и томительный...» Д. Мережковского, «Лодейников» Н. Заболоцкого и др.), для пасторали («Полдень» Н.П. Огарева, «Степь вечером» А. Фета, «Просторен вечер, и через него...» С.В. Петрова, идиллий Л.Л. Аронзона, фрагмент тринадцатой главы «Василия Теркина» А. Твардовского), для баллады – «Навозный жук» А.К. Толстого. Кроме того, жук может быть знаком и неустранимой жанровой двойственности, когда элегия и баллада могут сосуществовать в рамках одного текста («На закате» В. Набокова). Жук как обязательный персонаж идиллического и элегического пейзажей появится и в прозе («Сон Обломова» и повести И.С. Тургенева). Последующее функционирование этого жанрового маркера должно стать темой отдельного исследования.

М.А. Янушкевич
Журнал «В мире науки / Scientific American» (Москва)

РОМАН В СТИХАХ И ПОЭМА В ПРОЗЕ: ПОЭТИКА ЖАНРА И АНТИЧНАЯ ТРАДИЦИЯ

Роман в стихах и поэма в прозе – уникумы в мире жанров, в первую очередь потому, что это жанры авторские. Впрочем, с поэмой в прозе не обошлось без некоторой мистики: в 1848 г. Эдгар Аллан По (фигура которого в принципе выглядит как двойническая по отношению к Н.В. Гоголю) написал поэму в прозе «Эврика». Но если не брать во внимание это потрясающее совпадение, факт остается фактом: роман в стихах – жанр, созданный А.С. Пушкиным, поэма в прозе – жанр, созданный Н.В. Гоголем, и позднейшие реализации этих структур так или иначе вдохновлены «Евгением Онегиным» и «Мертвыми душами».

Однако поражает не только беспрецедентность этих жанров. По меньшей мере удивительно, что оба их выдающихся образца появились в рамках одной национальной литературы примерно в один период. Безусловно, сюжет гоголевской поэмы генетически связан с Пушкиным, но из этого вроде бы логически не следует, что два столпа русского эпоса обладают формально зеркальным, глубинно же одноструктурным жанром. Или следует? Если учитывать завороженность Гоголя Пушкиным на протяжении всего творческого пути писателя, начиная еще с «Ганца Кюхельгартена», вполне можно предположить, что «поэма» в подзаголовке его последнего творения – очередная реплика в их диалоге (как «Ревизор» – в некотором смысле ответ «Борису Годунову», а подзаголовок «Медного всадника» «Петербургская повесть» – и далеко не только он – перекликается с петербургскими повестями Гоголя). Все эти отсветы Пушкина в корпусе текстов Гоголя, думается, позволяют говорить о своеобразном «макроцикле» произведений двух ключевых фигур русской классической литературы, творимом, вероятно, не только усилиями самого Гоголя, но обоюдно.

Но, пожалуй, первоочередную важность и, как представляется, огромный интерпретационный потенциал имеет объединяющая эти

жанровые образования их природа. Роман в стихах и поэма в прозе – это «неестественные» жанры, жанры-конструкты, идущие поперек органичного развития литературы – и стремящиеся поверх этой эволюции соприкоснуться непосредственно с Античностью. Соответственно, некоторые особенности их поэтики неизбежно должны быть более полно и глубоко объяснимы с точки зрения античной традиции.

Вот как это можно сформулировать в случае Гоголя: по сути, он решает грандиозную и амбициозную задачу создания русского эпоса, изобретя для этого оригинальную жанровую форму, призванную возродить традицию древней лироэпики. Поэма в прозе – это попытка вновь свести воедино уже разошедшиеся в процессе литературной эволюции прозу и поэзию. Естественным путем из античной эпической поэмы развиваются жанр романа и лирические жанры. Античный лироэпос был синкретичен; пытаясь же осуществить некий синтез романа и лирики как тезиса и антитезиса, Гоголь, можно сказать, соединял плюс и минус (роман как сложение: включенность личного в общее; лирика как вычитание: выделение индивида из космоса) и на выходе получил минус: структуру противоречивую и чреватую неожиданностями. В частности, скорее всего, именно эта взрывная начинка получившегося конструкта и помешала увязать лирический и эпический сюжеты поэмы и закончить «Мертвые души».

Об античной традиции в «Мертвых душах» было уже написано немало (в том числе мною[1]), так что гораздо интереснее сказать не-

---

[1] См., например: *Вайскопф М.* Сюжет Гоголя: Морфология. Идеология. Контекст. М., 1993; *Гончаров С.А., Гольденберг А.Х.* Павел Чичиков: Судьба героя в легендарно-мифологической перспективе // Имя – сюжет – миф: межвуз. сб. СПб., 1996. С. 64–86; *Звинский И.* Гоголь как любитель античного мира // Гермес. 1909. Т. 5. С. 419–446; *Петрова Н.В.* Гомеровское видение мира и «Мертвые души» Гоголя // Классическая филология на современном этапе. М., 1996. С. 213–229; *Пухтинский В.К.* Гоголь и античность // Ніжинський пед. ін-т, Наукові записки. Чернігів, 1940. Т. 1. С. 92–125; *Радциг С.И.* Гоголь и Гомер // Вестник МГУ. Ист.-филол. Серия. 1959. № 4. С. 121–138; *Синявский А.Д.* В тени Гоголя // Абрам Терц (А. Синявский). Собр. соч.: в 2 т. М., 1992. Т. 2. С. 5–336; *Янушкевич М.А.* Творчество Н.В. Гоголя и античный эпос (традиции античной гидротопики в поэме Н.В. Гоголя «Мертвые души» // Література та культура Полісся. Вип. 13. Збірник, присвячений пм'яті

сколько слов о поэтике жанра «Евгения Онегина» в намеченном ракурсе. Поскольку структурно роман в стихах – такая же попытка уместить эпическое содержание в лирическую форму, напрашивается предположение, что, во-первых, Пушкин тоже ориентировался именно на античный эпос в той же попытке создать грандиозное эпическое произведение российской словесности; во-вторых, что и жанр романа в стихах должен обладать противоречивостью и проблемностью, свойственными гоголевскому построению. Однако Пушкину каким-то парадоксальным образом его смелый эксперимент на первый взгляд удается более, чем Гоголю. Почему?

Думается, что главной причиной подобного успеха оказалось то, что «Евгений Онегин» в определенном смысле – пародия на пародию, вернее, обратное отзеркаливание пародии на высокое произведение. На рубеже XX и XXI вв. мною почти параллельно с М.И. Шапиром высказывались мысли о тесной связи пушкинского романа в стихах с традицией русской ироикомической поэмы. М.И. Шапир изложил эту концепцию в статье «Вступленье» «Онегинской энциклопедии» и сделал предположение о тотально пародийной природе «Евгения Онегина», отмечая, что этот феномен жанровой природы и подобная особенность авторской установки до сих пор не исследованы[1]. В предлагаемом мной ракурсе осмысления жанра ответ находится легко: в романе Пушкина пародия не функциональна, а субстанциальна, т.е. имеет не просто инверсивно-смеховое значение, а выступает в своей основной и наиболее архаической функции – как инструмент познания, причем не только и не столько описываемой действительности, сколько художественной формы ее осмысления: посредством пародирования в «Евгении Онегине» осуществляется акт самопознания и самосознания русского романа. И закономерным представляется то, что для наиболее успешного осуществления этого акта Пушкин должен был обратиться к объекту исходной пародии. А русская ироикомическая поэма – это

академіка Ф.С. Арвата / Відп. ред. і упорядник Г.В. Самойленко. Ніжин: НДПУ, 2000. С. 39–57; *Янушкевич М.А.* Сюжетная структура поэмы «Мертвые души» в соотношении с античной эпической традицией: (Гоголь, Гомер и Вергилий) // Образы Италии в русской словесности. Томск, 2011. С. 212–219.

[1] *Шапир М.И.* Вступленье // Онегинская энциклопедия: в 2 т. М.: Русский путь, 1999. Т. 1: (А–К). С. 216–219.

бурлескно-травестийная транскрипция «Энеиды» Вергилия. Таким образом, совершив прихотливый жанровый кувырок в античный эпос через пародию на него, но в структурном смысле, пожалуй, так и оставшись пародией (потому что герои пушкинского романа – все-таки не античные герои, да и иронически-игровой компонент авторской позиции весьма значителен, если не первостепенен), «Евгений Онегин» оказался колоссом на гораздо более крепких ногах, нежели «Мертвые души».

Однако справедливости ради следует уточнить, что один из серьезнейших подводных камней (вернее, подводных мин) химерических жанров поэмы в прозе и романа в стихах – это невозможность завершить подобного рода произведение. Представляется, что эта особенность – как раз проявление памяти жанра античного эпоса. Поскольку содержанием знаковых эпических поэм был мифологический материал, понятно и естественно, что весь его уместить в одну поэму невозможно. Пусть «Одиссея» и заканчивается возвращением на Итаку, но миф об Одиссее и его жизненный путь далеко не исчерпаны; а «Энеида» вообще изображает лишь экспозицию главного события мифа об Энее (впрочем, поэма Вергилия и в самом деле осталась незавершенной, мало того, автор завещал сжечь ее). И если незавершенность «Мертвых душ» – факт очевидный и признанный, то «Евгения Онегина» все же принято считать законченным произведением. Однако не менее логичной представляется версия либо концептуальной стилизации под незавершенность, либо искусной ее маскировки. Скажем так: если здание гоголевской поэмы выглядит как величественный недострой, то пушкинский роман – как сознательно спроектированная руина. Возможно, причиной тому не только вшитая в поэтику жанра непреодолимая нескончаемость античного эпоса, но и банальная невозможность помирить уже размежевавшиеся лирическое и эпическое начала в рамках несинкретичного мирообраза. Но гениально уже то, что синтез все-таки на какое-то время состоялся. Именно поэтому поэт с прозаическим мышлением и прозаик-лирик, каждый со своего конца приступившие к русскому эпосу, оба в каком-то смысле потерпели неудачу, но во всех остальных смыслах достигли величайшего успеха, создав краеугольные произведения русской литературы.

Эпическим ориентиром Гоголя при написании «Мертвых душ» несомненно была «Одиссея», что было обусловлено его живейшим

интересом к параллельной работе В.А. Жуковского над переводом «Одиссеи», вылившимся в практически личную погруженность. Для Пушкина же как автора «Евгения Онегина» Гомер – в первую очередь автор «Илиады», и именно в этом качестве он в основном и фигурирует на страницах романа. Очевидно, что и Гомеру Пушкин бросает поэтический вызов, сообщая, например, что пишет о пирах не менее его, или обещая написать «поэму песен в двадцать пять» (в «Илиаде» и «Одиссее» по 24 песни). Но, думается, главной и глобальной эпической точкой отсчета стала именно «Энеида», и в этом Пушкин актуален и универсален, как и во всем, в отличие от архаика Гоголя: ведь «Энеида», а не гомеровский эпос стала настоящим эталоном, рабочей моделью эпоса для европейской литературы, и уж если вписывать русскую литературу в европейскую традицию, то этим путем; к тому же Вергилий старался создать некий синтез гомеровских традиций, объединив батальный эпос и эпос-путешествие, выведя героя непосредственно из-под стен Трои и проведя его в странствиях по Одиссеевым местам. В «Евгении Онегине», впрочем, нет ни баталий, ни, строго говоря, путешествия (сначала выключенного из финальной версии, потом изданного отдельно в виде отрывков). Но сам масштаб и замысла Вергилия, и дальнейшей рецепции «Энеиды», думается, не мог не привлечь Пушкина. Конечно, если бы Жуковский взялся переводить «Одиссею» раньше, неизвестно, как сложилась бы судьба рецептивной установки Пушкина, но – всё произошло как произошло.

Итак, вернемся к обоснованию глубинной связи пушкинского романа в стихах с незавершенным opusmagnum одного из трех китов римской литературы.

Стоит начать со стихотворной формы «Евгения Онегина» – онегинской строфы. Вполне возможно, что она была вдохновлена строфикой травестийных переложений «Энеиды». В традиции, заложенной «Виргилиевой Энеидой, вывороченной наизнанку» Н.П. Осипова и продолженной «Перелицованной Энеидой» И.П. Котляревского, это было одическое десятистишие. Четырехстопным ямбом, но астрофическим Пушкин написал «Руслана и Людмилу» – поэму, которую неоднократно сравнивали с произведением Осипова. В самом начале своего романа Пушкин обращается к «друзьям Людмилы и Руслана», недвусмысленно связывая эти тексты. Думается, не будет натяжкой рассмотреть одическую дециму как разновидность безго-

лового сонета, а также предположить, что писать свой роман впрямую одическим десятистишием для Пушкина было бы слишком очевидной привязкой к пародиям на «Энеиду». Соответственно, он приставляет сонету голову обратно – и создает беспрецедентную структуру эдакого архисонета, используя все возможные виды рифмовки в катренах, а также сонетный ключ английского образца в финале строфы. Впрочем, последний катрен с опоясывающей рифмовкой и два парно рифмующихся заключительных стиха можно расценить и как два терцета, зеркальных по отношению к терцетам Осипова и Котляревского (двойная инверсия, дающая возвращение к исходным высоким смыслам), что и делает, например, В.В. Набоков в комментарии к «Евгению Онегину»[1]. Итак, ассоциативная форма с несомненной сюжетной памятью налицо.

Далее логично перейти к упоминаниям Вергилия в тексте пушкинского романа, характер которых, а также динамика при сравнении черновых вариантов и белового представляются весьма не случайными. В окончательном тексте их осталось лишь два – и оба входят в характеристику главных героев: Онегин «помнил, хоть не без греха // Из “Энеиды” два стиха», а Татьяну гораздо более Вергилия занимал снотолкователь Мартын Задека. В черновых редакциях одним из первоначальных вариантов стиха «Бранил Гомера, Феокрита» было «Бранил Виргилья, Феокрита», вместо же «А Цицерона не читал» стояло «А над Виргилием зевал», а вместо «Апулея» значилось «Елисея» – снова название пародии на «Энеиду». Симптоматично то, какие именно упоминания Вергилия Пушкин исключил из текста: во-первых, его имя исчезло из круга чтения самого автора, что вуалирует рецептивную установку; во-вторых, затемняется и характер рецепции, когда пародийная транскрипция оказывается предпочтительнее прямого восприятия (эту же мысль высказал и М.И. Шапир в упомянутой статье «Вступленье»).

И наконец, позволю себе перейти непосредственно к тому, что можно назвать «бессознательным литературы», «памятью жанра» – как угодно. Почва, конечно, зыбкая, и тонка грань между проникновением в глубинные области и привнесением в текст надуманных исследователем смыслов, однако верифицировать подобные наблю-

---

[1] *Набоков В.В.* Комментарий к роману А.С. Пушкина «Евгений Онегин». СПб., 1998. С. 40.

дения можно тем, укладываются ли они в логику более конкретных наблюдений и выводов и дают ли рабочие ключи и логичные ответы на спорные вопросы. Можно предположить, что подобно тому, как психоанализ – весьма эффективный инструмент изучения человеческой психики, так же и «психоанализ литературного текста» может принести интересные плоды.

Возникает впечатление, что как у Гоголя в «Мертвых душах», так и у Пушкина в «Евгении Онегине» в архетипической основе сюжета лежит классический катабасис, спуск в Аид героя – и в то же время самого автора – как метафора пути художника, приравненного к солнечному божеству, нисходящему в нижний мир и кормящему его собой: метафора, одновременно и имеющая весьма древние корни (не только в античной, но и в египетской и прочих мифологиях), и глубоко христианская. И снова хотелось бы уделить в этом вопросе больше внимания пушкинскому роману в стихах.

Вернемся к тому моменту, что в окончательном тексте «Евгения Онегина» два упоминания Вергилия привязаны к характеристикам Онегина и Татьяны. Это дает возможность расценить их как знак соотнесенности любовной линии романа и эпизода Энея и Дидоны в поэме Вергилия с точки зрения общих структуры и смысла: герой покидает единственную женщину, которую он любит, а та кончает жизнь самоубийством; впоследствии, осуществляя катабасис, герой встречает возлюбленную в царстве мертвых, но та отвергает его, предпочтя супруга. Устойчивый мотив, связанный с любовью Татьяны к Онегину, – погибель (и в авторском, и в ее личном восприятии); Онегин, впрочем, тоже «умирает» от внезапно вспыхнувшей любви к Татьяне. Кроме того, для Татьяны смена статуса «провинция – столица», вхождение в светское общество, которое в романе устойчиво связано с царством мертвых («мертвящее упоенье света»), и брак с нелюбимым человеком – метафора смерти. Эту же ассоциативную связку подтверждает сон Татьяны, где вся метафористика изображает переход Татьяны в иной мир, совершить который ей помогает медведь, чей образ интерпретируют как фигуру ее будущего мужа. Дидона, встреченная Энеем в Аиде, отвергает его и удаляется к своему супругу Сихею; эта же коллизия структурно оформляет вторую встречу Евгения и Татьяны – метафорический спуск героя в Аид; кстати, на решающее свидание к Татьяне Онегин «идет, на мертвеца похожий». Очень интересным ходом с этой точ-

ки зрения представляется «призрачное» путешествие Онегина в тексте романа: Пушкин намеревался сделать его предпоследней главой, но изъял из текста, предназначенного для печати; затем, однако, издал отдельно, таким образом формально завершив им текст; в итоге эпизод, который можно структурно рассмотреть как спуск героя в Аид, оказался как бы обрамлен путешествием, что «виртуально» воссоздает логику «Энеиды» (да и «Одиссеи», в свою очередь лежащей в памяти жанра эпической поэмы Вергилия).

Безусловно интересен в этом контексте и дантовский след в романе Пушкина. Поместив над бровями светских красавиц надпись ада, Пушкин еще раз подтвердил ассоциацию светской жизни с царством мертвых; кроме того, не отсылает ли задуманное количество глав к числу кругов ада? Уж не говоря о том, что фигура Вергилия в литературной традиции не менее устойчиво связана с «Божественной комедией», чем с его собственным творчеством.

И напоследок – предположение, которое, вероятно, может показаться откровенной подтасовкой, но, парадоксально памятуя, с одной стороны, о бессознательном жанра, с другой – о максимальной осознанности, с которой Пушкин подходил к мельчайшим деталям, не побоимся высказать его. Даже сами имена героев романа вполне могли быть выбраны не без отсылки к «Энеиде». Имя «Евгений», в котором тот же Набоков выделяет ударную часть «ений», удобную для рифмовки[1], явно созвучно имени героя Вергилия, которое к тому же в XVIII в. нередко транслитерировалось как «Еней» (кроме того, уменьшительным вариантом этого имени в XIX в. было «Еня», свидетельство чему находим у Тургенева). Имя же «Татьяна» Пушкин впервые вводит в литературный оборот и специально оговаривает это. Зачем понадобился подобный ход? Возможно, затем, что ни одно русское имя не представляет собой более адекватной аналогии имени «Дидона»: глухие варианты тех же повторяющихся согласных, та же финаль, то же количество слогов, то же место ударения, что и в имени царицы Карфагена.

В завершение хотелось бы вернуться к теме незавершенности.

У Гоголя не получилось вывести своего подлеца Чичикова из русского ада, не вышло написать три тома «Мертвых душ» – как три части «Божественной комедии». Зато «наш герой», как устойчиво

---

[1] *Набоков В.В.* Указ. соч. С. 108.

именуется Чичиков на страницах поэмы, улетает в конце первого тома на птице-тройке. Влетающий «в пыли на почтовых» в даль свободного романа Евгений Онегин оставлен автором «в минуту, злую для него», но схема девяти кругов ада поломана, а финальная строфа говорит о празднике жизни и о блаженстве внезапного ухода. Мистически настроенные интерпретаторы утверждают, что Гоголя уморила его поэма, а Пушкину январской смертью отомстил Ленский, лишенный январских брачных блаженств. Венедикт Ерофеев, которого тоже хотелось бы, да и необходимо было упомянуть (но необъятного не объять), сумел, как Пушкин бурлескные «Энеиды», перезеркалить Гоголя и справиться с норовистым жанром поэмы в прозе, однако ему удалось завершить «Москву – Петушки» ценой практически самоубийства в финале: «И с тех пор я не приходил в сознание, и никогда не приду». Таким образом он выиграл себе более десятилетия жизни, но умер почти так, как об этом написал. Что подумать о такой «памяти жанра»? Как ее интерпретировать?

Незавершенность (реальную или кажущуюся) генеральных текстов русской литературы можно воспринимать как некий дефект, изъян, а можно – как принципиальную разомкнутость в бытие. «Энциклопедия русской жизни» и «попытка эпоса» (как цветаевские дышащие «поэмы-попытки»), незавершенные, словно сама жизнь. Герой и реальность становятся настолько бытийствующими и непредсказуемыми, что как бы вырываются из-под власти авторов, ведут собственное существование, и авторам, как честным людям, ничего не остается, как выпустить вожжи и отпустить их с богом – в жизнь помимо воплощения в тексте. И таким образом всем вместе сделать шаг в бессмертие.

> Прощай же, книга! Для видений – отсрочки смертной тоже нет. С колен поднимется Евгений, – но удаляется поэт. И все же слух не может сразу расстаться с музыкой, рассказу дать замереть... судьба сама еще звенит, и для ума внимательного нет границы – там, где поставил точку я: продленный призрак бытия синеет за чертой страницы, как завтрашние облака, – и не кончается строка[1].

[1] *Набоков В.В.* Дар // Собр. соч.: в 4 т. М., 1990. Т. 3. С. 330.

Е.Е. Дмитриева
Институт мировой литературы РАН (Москва)

СТИЛИЗАЦИИ УСАДЕБНЫХ ТЕКСТОВ ПУШКИНА В ЛИТЕРАТУРЕ СЕРЕБРЯНОГО ВЕКА*

В январе 1907 г. Н.С. Гумилев, уже автор стихов, которые войдут через год в его поэтический сборник «Романтические цветы», делится с В.Я. Брюсовым затруднениями в области прозы:

> Не забывайте, что мне теперь только двадцать лет и у меня отсутствует чисто техническое умение писать прозаические вещи. Идей и сюжетов у меня много… С горячей любовью я обдумываю какой-нибудь из них <...> но когда я подхожу к столу, чтобы записать все те чудные вещи, которые только что были в моей голове, на бумаге получаются только бессвязные отрывочные фразы, поражающие своей какофонией. И опять спешу в библиотеки, стараясь выведать у мастеров стиля, как можно победить роковую инертность пера[1].

Для одних, как в данном случае для Гумилева, обращение к старым мастерам представлялось поиском достойной формы[2] и вместе с тем утверждением внутренней связи своего творчества с достойными предшественниками (так, в русской литературе рубежа веков появляется, в частности, особый вид прозы, построенной на скрытых и явных цитатах и реминисценциях из произведений Пушкина).

---

* Работа выполнена в ИМЛИ РАН за счет средств гранта РНФ № 18-18-00129 «Русская усадьба в литературе и культуре: отечественный и зарубежный взгляд».

[1] Цит. по: *Иванов В.В.* Звездная вспышка // Взгляд. М., 1988. С. 354.

[2] Ср. аналогичное явление в живописи, заключающееся в воссоздании традиций мастерства прошлых эпох. Так, «техника живописи К. Сомова, с мелкими слитными мазками, образующими как бы эмалевую поверхность», воспроизводит традиции XVIII в., Рерих использует приемы старинной миниатюры, древнерусской иконописи и фрески и т.д. См.: *Петров В.Н.* Вступительная статья // Мир искусства. М., 1975. С. 27–28.

Но существует в русской литературе того времени и иная причина обращения к прошлому: это – уход от серой обыденности.

После приверженности литературы предшествующих десятилетий принципам сугубо жизненного искусства определенная часть молодого поколения писателей стала восстанавливать в своем творчестве «декорации которые когда-то так любили романтики: средневековые замки, причудливые дворцы, страны, сотворенные по произволу и прихоти поэта»[1]. Общее стремление к перевоплощению, к конструированию своего мира и своего мифа овладело художниками.

> Нас было пять молодых, восторженных, начинающих. <...> мы <...> искренно поклонялись красоте и служили ей. И орден назвали орденом «Картонного короля». В честь того Картонного короля, что в дни веселых карнавалов, в дни лжи и наслаждений – один ведет за собой толпу масок и умирает в пламени, когда наступают будни, чтобы снова воскреснуть для радостно-лживой Легенды, для творчества Мифа, –

писал в 1910 г. Ю. Слезкин в предисловии к сборнику новелл «Картонный король»[2]. Тем самым искусство начала века приобретает предельно широкий пространственно-временной диапазон. Вместо бытового повествования, погруженного в настоящее время, читателю предлагается мифическое время легенды. А вместо современности и обыденности – обращение к ушедшим векам и дальним странам.

Два своеобразных mots de passe этого явления в культуре рубежа веков – стилизация и пассеизм (последний термин вошел в обиход с легкой руки А. Бенуа). «Не культ прошлого и не любовь к старине, а попытка жить в прошлом, страстное предпочтение прошлого настоящему, с юлиановским, то явным, то скрытым стремлением его воскресить» – так формулирует это витавшее в воздухе Серебряного века значение слова «пассеизм» Г. Адамович[3]. «Нет ни одного типичного для нашей эпохи художника, который не был бы стилизато-

---

[1] См.: *Брюсов В.Я.* Далекие и близкие. М., 1912. С. 125.

[2] *Слезкин Ю.Л.* Картонный король. СПб. : Прогресс, 1910. См. также: *Русская* новелла начала XX в. / сост. Е.Е. Дмитриева, С.В. Сапожков. М., 1990. С. 6.

[3] *Адамович Г.* Из старых тетрадей // Адамович Г. Одиночество и свобода. М., 1996. С. 380.

ром», – пишет Корней Чуковский[1]. И действительно, литературные стилизации А. Белого, Вяч. Иванова, В. Брюсова, С. Ауслендера, А. Ремизова, А. Толстого, Ф. Сологуба, М. Кузмина, Ю. Слезкина, живописные К. Сомова, А. Бенуа, Л. Бакста, музыкальные И. Стравинского определяют эпоху[2]. При этом стилизация никогда не являлась полным уходом в прошлое. Изысканные маркизы в припудренных париках, наивные барышни, ожидающие своих женихов, хотя и были анахроничны, на самом деле немало проясняли и в жизни современной. Так, характерное для начала века обращение к теме Французской революции давало возможность разобраться в грянувших и грядущих событиях собственно русской истории (как, например, в замечательной новелле С. Ауслендера «Взятие Бастилии», или повести В. Мозалевского «Воспоминания Анжелики», или романе М. Кузмина «Приключения Эме Лебефа»).

Живописной моделью для полотен художников-мирискусников стали сельские и галантные празднества Антуана Ватто, Франсуа Буше, Жана Оноре Фрагонара, немецкого художника Даниэля Ходовецкого и «рисовальщиков «Simplicissimus»'а[3]. Одной из характерных примет русской прозы становится в это время широкое переосмысление в ней пушкинских тем и мотивов. Отношение именно к пушкинским сюжетам в это время особое: в меньшей степени они воспринимаются как чужие сюжеты, по канве которых можно вышивать новые узоры (таким, как мы помним, было и собственно

---

[1] *Чуковский К.* От Чехова до наших дней. СПб., 1908. С. 14.

[2] О стилизации как литературоведческой категории см., в частности: *Бахтин М.М.* Проблемы поэтики Достоевского. М., 1972. С. 323–324; *Гинзбург Л.Я.* О лирике. Л., 1974. С. 273, 354, 362; *Зельдхейн-Деак Жужанна*. К проблеме стилизации в русской прозе начала XX века // Hungaro-Slavica. 1978. VIII. Internationaler congress der Slawisten. Zagreb, 3–9. September 1978. Budapest, 1978. С. 389. Любопытно, что даже во французском языке слово stylisation и коррелирующее с ним pastiche имеет иную смысловую окраску (прежде всего негативную), и уж никак не употребляется для обозначения соответствующего явления в искусстве начала XX в. И это при том, что само явление стилизации во французской литературе этого времени несомненно существует и представлено такими авторами, как Анри Ренье, Юг Ребель, Жан Лорен, Рене Буалев, а также, в определенной степени, братьями Гонкурами.

[3] На последние источники указывает, в частности, М. Кузмин в статье «К.А. Сомов» (см. ниже).

пушкинское отношение к чужим сюжетам). На первый план выступает их другая сторона: для авторов начала века они становятся знаком причастности к имени Пушкина и тем самым к живому пространству русской культуры.

Собственно, процесс этот начался еще в 80-е гг. XIX в., когда переосмысление роли Пушкина в русской литературе (вспомним, каким фрондерством казалось обращение юного Апухтина к пушкинской теме еще в 1860-е гг.[1]), стало сопровождаться и восприятием Пушкина как ведущей темы русской культуры, залога ее величия, а главное, единства. Это отчетливо проявилось и в пушкинской речи Ф.М. Достоевского, который попытался канонизируемым образом Пушкина сплотить русскую культуру, уже вступившую на путь расслоения[2]. Чем трагичнее становилось самоощущение эпохи, тем настойчивее возникало желание противопоставить ей некое светлое, гармоническое начало, которое теперь виделось в Пушкине и его эпохе. В это же время появляется и клише: Пушкин – выразитель духа русского народа (вспомним, что сам Пушкин над подобной формулой смеялся, назвав сначала «представителем духа русского народа» И.А. Крылова, а затем ернически добавив: «…не ручаюсь, чтоб он отчасти не вонял»[3]). Так, А. Майков в 1880 г. пишет:

Пушкин! ты в своих созданьях
Первый нам самим открыл
Что таится в духе русском
Глубины и свежих сил[4].

В идее существования золотого века в прошлом – так на рубеже веков осмысляется пушкинский период русской литературы – видится залог его возвращения в недалеком будущем. А.А. Блок в 1913 г. утешается тем, что на дворе всего еще только десятые годы, а впереди – обещанные таинством повторения и освещенные отбле-

---

[1] Ср. признание В. Розанова: «В пору моих гимназических лет о Пушкине даже не вспоминали – не то чтобы его читать» (*Розанов В.В.* Уединенное. М. : Правда, 1980. Т. 2. С. 200.

[2] См. также: *Достоевский Ф.М.* «Дневник писателя» на 1880 год // Полн. собр. соч. Л., 1984. Т. 36.

[3] *Письмо* А.С. Пушкина к П.А. Вяземскому от 7 ноября 1825 г.

[4] *Майков А.Н.* Сочинения: в 2 т. М. : Правда, 1984. Т. 1. С. 486.

ском пушкинского имени – «двадцатые», и даже еще в 1921 г. напоминает о «веселых истинах здравого смысла, перед которыми мы так грешны» и в которых «можно поклясться веселым именем Пушкина»[1]. Тогда же и Ходасевич говорит о необходимости аукаться пушкинским именем в надвигающемся мраке» (статья «Колеблемый треножник»).

Пушкинианство, таким образом, становится центральным звеном движения пассеизма, наполняясь самыми разнообразными звучаниями. В нем слышится то ностальгия по утраченной идиллии, то попытка вслед за Пушкиным осуществить идею духовного «самостояния» русского писателя. Авторитетом Пушкина поддерживается также обострившийся в эти годы интерес к проблемам художественной формы, новое осмысление эстетики классицизма, формальные принципы которой скрывают еще и возможность, по мысли теоретиков акмеизма, «сохранить душу» в катакомбном периоде отечественной культуры.

Однако поразительным образом чем сильнее демонстрируется привязанность к Пушкину, тем разительнее ощущается бездна, отделяющая литературу (культуру) нового столетия от того, кого она называла своим основоположником. Наиболее ярко это проявилось в том, что условно мы могли бы назвать жанром усадебных стилизаций – парафразах пушкинских мотивов и сюжетов, и преимущественно – повестей «белкинского» цикла и «Дубровского».

Иногда, впрочем, в садово-усадебное пространство переносится пушкинский мотив, изначально с усадьбой не связанный, но в усадьбу (сад) приводящий. Как это происходит в новелле Ф. Сологуба «Отравленный сад».

От «Анчара» и «Сказки о мертвой царевне» к «Отравленному саду» и «Очарованию печали»

В 1908 г. в журнале «Бодрое слово» был опубликован рассказ «Отравленный сад» Ф. Сологуба, вошедший затем в его «Книгу очарований». Стилизация была двойная: с одной стороны, Сологуб писал новеллу по канве рассказа Н. Готорна «Ядовитая красота»[2], а с

---

[1] *Блок А*. О назначении поэта // Собр. соч. М. ; Л .: Наука, 1962. Т. 6. С. 167.

[2] См.: *Готорн Н.* Фантастические рассказы. М., 1900.

другой – представлял ее как своеобразное продолжение сюжета пушкинского «Анчара», на что недвусмысленно указывал и предпосланный новелле эпиграф: «Природа жаждущих степей // Его в день гнева породила (*А. Пушкин*)».

На самом деле, новелле предшествовал драматургический замысел: в 1906 г. в Петербурге открылся Драматический театр В.Ф. Комиссаржевской, руководители которого искали сближения с символистами. Для этого театра Сологуб написал трагедию «Дар мудрых пчел» (она не попала на сцену из-за цензурного запрета), затем трагедию «Победа смерти» (1907). И в это же время он обращается, поначалу лишь к сюжету Готорна, и начинает работать над драмой «Отравленный сад»[1]. Первое воплощение замысла, над которым он трудился в 1908 г., его не удовлетворило, и по сюжету драмы он почти сразу же пишет новеллу «Отравленный сад», убрав при этом собственные имена действующих лиц и временн*ы*е и географические характеристики (так, в пьесе фигурировали Генрих Вольтман, юный студент, Герман Гартнер, ботаник, профессор, Гертруда, его дочь-красавица, Марта, старуха, хозяйка дома, где живет Генрих, граф Фридрих фон Шрекенштейн, молодой человек, и действие пьесы происходило в Галле, будучи приурочено к июлю 1721 г.[2]) В новелле действие происходит «на окраине громадного Старого Города», а в качестве действующих лиц выступают Юноша, Старуха, Красавица и ее отец Ботаник. Утратив индивидуальность, персонажи становятся тем самым словно «участниками вечного таинства

---

[1] *Герасимов Ю.К.* Драма Федора Сологуба «Отравленный сад» // Неизданный Федор Сологуб. М., 1997. URL: https://bibra.ru/composition/otravlennyj-sad/ О драматургии Сологуба см.: *Он же*. Кризис модернистской театральной мысли в России (1907–1917) // Театр и драматургия. Л., 1974. Вып. 4. С. 202–244; *Любимова М.Ю.* Драматургия Федора Сологуба и кризис символистского театра // Русский театр и драматургия начала XX века. Л., 1984. С. 66–91.

[2] У Готорна героями были итальянцы, и события происходили в Падуе. В первоначальном варианте действие пьесы Сологуба должно было происходить в Страсбурге, но, как считает исследователь, замена на Галле могла возникнуть из соображений правдоподобия: драматургу нужен был город университетский, но с чертами провинциального быта, чтобы при домах были садики с заборами, т.е. маленькие усадьбы (*Герасимов Ю.К.* Драма Федора Сологуба «Отравленный сад»).

жизни»[1]. А отсутствие указания на определенные место и время действия (город имеет приметы европейской культуры, но отдельные детали не позволяют приурочить действие к конкретному времени, точнее, позволяют отнести сразу к нескольким разным векам (от XVIII до XX в.), что свидетельствует скорее об условном времени легенды или сказки.

Но самое главное изменение состояло в том, что именно в новеллу Сологуб впервые привнес тему пушкинского «Анчара», введя ее затем и в две последующие редакции драмы, написанные, в отличие от прозаической первой редакции, белым стихом. В новелле, таким образом, основной сюжет составляла история встречи далеких потомков князя и раба, смысл которой заключался в возмездии за совершенное некогда насилие. Вдова раба, принесшего яд анчара своему владыке, как об этом рассказывала Юноше Красавица, решила отомстить роду победителей: она воровала отравленные стрелы, отмачивала их в воде и прятала эти настои в подвалах. Каплю настоя она вливала в бочку воды и ею поливала пустырь на краю старого города, где вскоре вырос дивный отравленный сад. Каплю того же настоя вмешивала она в хлеб и кормила им своего сына. И с этого времени весь род потомков раба, из поколения в поколение, питался ядом, и не слабела сила этого яда, пока они жили в отравленном саду и дышали ароматом пагубных цветов. Венцом же мести, через века, должно было стать появление в этом саду Красавицы, привлекающей далеких потомков князя очарованием злой, отравленной красоты и дарившей их одним единственным поцелуем, от которого они умирали.

Казалось бы Сологуб, задумав рассказ как продолжение «Анчара», максимально использовал и те скрытые и явные смыслы, которые были заложены в пушкинском стихотворении: социальный мотив недопустимости власти человека над себе подобными, философский мотив произрастания зла в самом сердце человеческом (и у Пушкина и у Сологуба человек и природа в своем стремлении ко злу действуют заодно: природа породила страшное дерево анчар, которое человек использует в целях мести, продолжая тем самым злое дело природы). По логике поэтических ассоциаций пушкинское древо яда, древо смерти, превращалось у Сологуба в сад смерти, он же

---

[1] *Герасимов Ю.К.* Драма Федора Сологуба «Отравленный сад».

сад любви (известная фольклорно-литературная метафора «любовь – яд»)[1]. Но именно доведя до предела сокрытый в стихотворении Пушкина символический пласт, Сологуб привнес нечто, казалось бы, противоположное пушкинской мысли: носителями мести и смерти стали у Сологуба красота и любовь – смысл, очевидно отсутствующий в «Анчаре» и не слишком близкий, кажется, пушкинскому пониманию красоты как извечной гармонии[2] и любви, которая способна быть страданием, но не злом и не источником разрушения, являясь человеку как компенсация за жизненное зло[3]. Сам Пушкин в своем творчестве сознательно уходил от присутствовавшей в его ранней поэзии рифмовки любви и смерти[4] (своеобразное отрицание ее мы находим уже в раннем стихотворении «Опытность», 1814: «И не стукнется Эрот // У могильных уж ворот»). К середине 1820-х гг. ее почти окончательно заменяет экстатическое, почти религиозное отношение поэта к любовному чувству («Жил на свете рыцарь бедный…», «Я вас любил…» и др.), которому впоследствии было найдено определение «божественный эрос Пушкина»[5]. Характерно в

---

[1] Обратим внимание, что обилие экзотических растений в саду, которое традиционно рассматривалось как возможность расширить границы парка-усадьбы и путешествовать по миру, не выходя за его пределы, превращает здесь сад в пространство смерти: «Все цветы, которые вы здесь видите, милый Граф, привезены издалека. Они собраны с большим трудом и даже с опасностями. Прилежным уходом отец мой улучшил их форму, и окраску, и аромат. Долго изучал он их свойства, пересаживал их, скрещивал, прививал и наконец достиг того, что из бедных, диких, некрасивых полевых и лесных цветочков образовались эти очаровательные, благоуханные цветы. – И самый очаровательный цветок – вы, милая Красавица! – воскликнул Граф»: *Сологуб Ф.* Книга разлук. Книга очарований. СПб. URL: Навьи чары, 2001.: https://www. fsologub.ru/ lib/short-story/short-story_74.html

[2] Метафорическое превращение пушкинского древа смерти в древо любви, равно несущее человеку погибель, встречается уже у И.С. Тургенева в повести «Затишье», где чтение героиней пушкинского стихотворения предвещает и даже предопределяет трагический исход любви героев (см.: *Крестова Л.* И.С. Тургенев в работе над «Затишьем» // Тургенев И.С. Сборник. М., 1940. С. 164–170).

[3] Ср.: «И может быть – на мой закат печальный // Блеснет любовь улыбкою прощальной».

[4] См., например, стихотворения «Элегия» («Любовь, отрава наших дней…»), «Мечтателю» (1818), «Война» (1820).

[5] См.: *Сурат И.* «Жил на свете рыцарь бедный….». М. : Книга, 1990.

этом смысле, что и в возникавших у Пушкина позднее сюжетах о притяжении чистого и нежного к злому, как, например, в «Каменном госте» или «Анджело», доминировала все та же мысль не об очаровании зла, но о победе любви и добра над злом[1]. И одна из самых жестоких и жестких любовных историй – о Клеопатре, рассказанная в «Египетских ночах», имела своим пуантом дрогнувшее сердце надменной царицы при виде влюбленного юноши («И грустный взор остановила // Царица гордая на нем»).

Проблема эта, конечно же, слишком сложная, чтобы пытаться решать ее на пространстве одного абзаца. Но, удивительная вещь, при всем том надо признать, что тема «смерти и сладострастия», как определил ее Д. Мирский в своем анализе неоконченной поэмы Пушкина «Клеопатра» (1824)[2], Пушкина все же весьма занимала исподволь, хотя по ряду причин он не давал ей хода. Поэма «Клеопатра», над которой он работал в михайловской ссылке, так и осталась неоконченной, вновь к этой теме он вернется в 1828 г. в повести «Гости съезжались на дачу…», а затем, в «Египетских ночах», над которыми работает скорее всего в сентябре – октябре 1835 г., вновь оказавшись в Михайловском. Но все эти тексты – и поэма, и повести – остались неоконченными, Пушкин при жизни их не печатал и, видимо, не думал завершать, как бы А.А. Ахматова и не считала переработанный текст «Мы проводили вечер на даче…» вполне самодостаточным произведением с поразительно «дерзкой» композицией[3].

По-видимому, не случайно то, что Серебряный век не просто заинтересовался «Египетскими ночами», но страстно возжелал их дописать, увидев в них именно то, что было наиболее созвучно эпохе. Свою реконструкцию замысла (садо-мазохическую, по определению Д. Быкова[4]) предложил В. Брюсов[5] в 1929 г., позже – М.Л. Гофман[6]. В этом

---

[1] *Попов А.* Метафизика Пушкина. Нью-Йорк, 1986.

[2] *Мирский Д.С.* История русской литературы с древнейших времен до 1925 года. London, 1992. С. 135–159.

[3] *Ахматова А.А.* Сочинения. М. : Худож. лит., 1986. Т. 2. С. 153.

[4] Электронный ресурс: echo.msk.ru/programs/odin/1809506-echo/

[5] *Брюсов В.* Мой Пушкин. М. ; Л., 1929.С. 112.

[6] *Гофман М.Л.* Египетские ночи с полным текстом импровизации итальянца, с новой четвертой главой – Пушкина и с Приложением (заключительная пятая глава). Париж, 1935.

смысле еще одной неучтенной квазиреконструкцией-стилизацией (хотя бы отчасти) не только «Анчара», но еще и «Египетских ночей» можно считать и «Отравленный сад» Сологуба.

Действительно, в финале своей новеллы Сологуб, уже наметив тему «Анчара», вновь возвращается к Пушкину и его эпохе, наполняя текст явно прочитываемыми реминисценциями и из «Египетских ночей», и даже из гоголевского «Тараса Бульбы» (вспомним слова Юноши, обращенные к Красавице, которые уж слишком напоминают восхищение Андрия перед прекрасной полячкой:

> Милый Юноша, знаешь ли ты цену моей любви? – Хотя бы ценою жизни! – восклицал Юноша. – Хотя бы у темных ворот Смерти! <...> Возлюбленная моя! Что же мне от тебя надо? Не одного ли мгновения жаждет моя душа! Сгореть в блаженном пламени восторга и любви и у сладчайших ног твоих умереть![1].

И так же, как при взгляде на юношу проникается неведомым ей доселе чувством-сочувствием пушкинская Клеопатра, проникается любовью сердце сологубовской Красавицы, встретившей Юношу.

Пушкин свое окончание не дописал и, по-видимому, не случайно. Сологуб дописал, заставив умереть своих героев (в чем отступил и от канвы Готорна, у которого умирала лишь Красавица) в Саду – том самом саду, который с давних времен слыл эмблемой Земного Парадиза, а теперь стал царством смерти. А также – царством той самой мистериальной любви, которая была так дорога символистам, но вряд ли отвечала земным интенциям Пушкина:

> Так в отравленном Саду, надышавшись ароматами, которыми дышала Красавица, и упившись сладкою ее любовью, жалящею нежно и смертельно, умер прекрасный Юноша, – и на груди его умерла Красавица, сладким очарованиям ночи и любви предав свою отравленную, но благоухающую душу[2].

---

[1] *Сологуб Ф.* Книга разлук. Книга очарований.

[2] Там же. Тема сада-усадьбы как мистериального пространства, где смерть становится своего рода чистилищем – родом подготовки для перехода в более гармонические сферы бытия, нежели те, что может представить жестокая современность, мы находим в «главном» романе (каким он его считал) Ф. Сологуба «Творимая легенда» (1907–1913), герой которой, Георгий Сергеевич Трирадов, воскрешает умерших в страданиях детей, оборудовав для этого руко-

Аналогичное «подтачивание» пушкинского смысла произошло и в другой новелле Сологуба – «Очарование печали» (1808), начинающейся «совсем так, как и в сказке»[1], в основе которой – пушкинская «Сказка о мертвой царевне и о семи богатырях». То, что у Пушкина представало как два противоположных полюса человеческого бытия и сознания (злая царица и добрая царевна), становится у Сологуба двумя сущностями единого сознания. В своей кроткой ипостаси сологубовская королевна Ариана оказывается нежизнеспособной, как нежизнеспособна, впрочем, и злая красота Королевы Марианы (чистое зло), в которой, однако, «очарование порока – мудрейшее, злейшее из очарований». И обе умирают, чтобы воскресла королевна, но уже с двойной душой, одна из которых – душа королевы, исполненная очарованием земного порока и зла. Отсюда и созвучие имен – Мариана-Ариана, двойничество героинь и амбивалентность доброго и злого начала в человеке, немыслимая в пушкинской системе ценностей, для которого «очарование порока» если и могло быть «злейшим из очарований», то никак уж не «мудрейшим»[2].

«Дубровский» versus «Набег на Барсуковку»

Пушкинский все еще гармоничный устоявшийся усадебный мир – остающийся таким даже после всех разыгрывавшихся в нем драм – становится пространством если не смерти, то мертвенности у автора той же декадентской эпохи, но по своей эстетической программе вряд ли имеющего что-либо общее с Сологубом: у М. Кузмина. Речь идет о его новелле «Набег на Барсуковку», опубликованной в № 13 «Свободного журнала» за 1914 г.

О том, что кузминская новелла, действие которой эклектично приурочено то ли к 20-м гг. XIX в., то ли к 1850-м гг.[3], была шутли-

---

творного чистилища свою таинственную усадьбу – «навий двор» (см.: *Михайлов А.И.* Два мира Федора Сологуба // Сологуб Ф. Творимая легенда. М., 1991).

[1] *Сологуб Ф.* Книга разлук. Книга очарований.

[2] Ср. у Сологуба: «очарование порока – мудрейшее и злейшее из очарований».

[3] О хронологической приуроченности действия новеллы см.: *Кобринский А.* Кузмин и Пушкин, или Кем и для чего был совершен «Набег на Барсуковку» // Toronto Slavic Review. University of Toronto. Academic Electronic Journal in Slavic Studies. № 70.

вой и изящной стилизацией пушкинского «Дубровского», в которой угадывались и отдельные мотивы «Барышни-крестьянки» (вражда соседей, дети которых любят друг друга, завершается инсценированным вмешательством разбойников, кровопролитием, похищением невесты, в результате чего в финале молодые герои счастливо соединяются в браке), писалось неоднократно. Но не менее важно, что за присущей ей изящной формой скрывался отнюдь не шутливый смысл, ключом к обнаружению которого может служить, как нам представляется, опубликованная двумя годами позже (в 1916 г.) вступительная статья М. Кузмина к альбому «К. Сомов»[1].

В искусствоведческой литературе уже давно принято говорить о Константине Сомове как об одном из главных инициаторов изобразительных ретроспективных стилизаций, проводником которых и стал журнал «Мир искусства». С середины 1890-х гг. он выступает со своими первыми картинами, изображающими сцены из жизни «галантного» XVIII в. («Прогулка после дождя», 1896, «Отдых на прогулке» (1896), «Дамы у пруда» (1896), «Конфиденции» (1897) и проч.). О том, что и современники Сомова считали его «отцом» стилизации на тему XVIII в., свидетельствуют, в частности, посвященные ему стилизации. Первым был Андрей Белый, создавший в цикле «Прежде и теперь» ряд стихотворений «под Сомова и под Мусатова». Причем характерно, что Белый не просто посвятил Сомову стихи, но и воссоздал реквизит его картин: белые кружева, волнисто-седые парики, кисейные платья, старые парки с аллеями, бюстами, статуями, скамейками[2]. А.Н. Толстой посвятил Сомову два рассказа о помещичьей жизни XVIII в., объединенные под заглавием «Два анекдота об одном и том же». М. Кузмин в 1906 г. посвятил ему же свой роман из французской жизни XVIII в. «Приключения Эме Лебефа». Но и цикл М. Кузмина «Ракеты» из его первого поэтического сборника «Сети» можно рассматривать как своеобразную реплику-иллюстрацию к сомовским дворцово-парковым картинам с их повторением набора устойчивых «знаков» (ракеты фейерверка, маскарад, лето, радуга), «вещных» мелочей (складка на роброне, цветной

[1] См.: *Константин* Сомов. Пг., 1916.
[2] *Белый А.* Начало века. М. ; Л., 1933. С. 206.

узор на атласе жилетов) и «неуловимостей» (взоры, поцелуи, запахи)[1].

Во вступительной статье о Сомове, подводя в определенном смысле итоги его творчества, Кузмин с редкой проницательностью и вместе с тем нарочитым остранением дал анализ раннего сомовского ретроспективизма:

> …в начале его деятельности ретроспективность и литературный фабулизм, почти анекдот, занимали большое место. <...> Беспокойство, ирония, кукольная театральность мира, комедия эротизма, пестрота маскарадных уродцев, неверный свет свечей, фейерверков и радуг – вдруг мрачные провалы в смерть, колдовство – череп, скрытый под тряпками и цветами, автоматичность любовных поз, мертвенность и жуткость любезных улыбок – вот пафос целого ряда произведений Сомова. О, как не весел этот галантный Сомов! Какое ужасное зеркало подносит он смеющемуся празднику. – Comme il est lourd tout cet amour léger <...>. Я думаю, если бы Сомов захотел сам буквально повторить галантное общество Ватто или рисунок Эйзена, он и в это повторение внес бы столько своего печального яда, что никого бы не ввел в обман. И ретроспективность у него не только исторические иллюстрации любимой эпохи – это и необходимый метафизический элемент его творчества, улыбающаяся скука вечного повторения, пестрого и минутного очарования легчайших пылинок, летящих в бессмысленную пустоту забвения и смерти. Восемнадцатый век, даже в самом конце, был спокойнее, простодушнее <...>[2].

Обратим внимание на основные положения данной статьи: 1) современность стилизаций Сомова; 2) их марионеточно-мертвенный характер; 3) и, наконец, самое существенное для нас – «улыбающаяся скука вечного повторения», которой веет от сомовских ретроспектив.

---

[1] См.: *Купцова О.Н.* «Красивый деспот» Н. Евреинова и пассеизм Серебряного века // Дмитриева Е.Е., Купцова О.Н. Жизнь усадебного мифа: утраченный и обретенный рай. М., 2003.

[2] *Константин* Андреевич Сомов. Письма. Дневники. Суждения современников. М., 1979. С. 470–472.

Особый интерес кузминской статьи для нас заключается еще и в том, что сам Кузмин, в определенный период своего творчества, словесными средствами проделывает то же, что и Сомов средствами изобразительными. И в этом смысле характеристика ранних стилизаций Сомова Кузминым оказывается достаточно автобиографичной[1].

Повторяемость известных сюжетов и ситуаций, вполне естественная для Пушкина, из которой сам он всегда умел извлекать новые и дополнительные смыслы (знаменитый тезис о вышивке по старой канве, заявленный им в «Романе в письмах»), в новелле «Набег на Барсуковку» осмысляется Кузминым как та же «бесцельная игра истории», от которой веет «улыбающейся скукой вечного повторения», которую он видел в ранних стилизациях Сомова:

> А между тем день был самый обыкновенный, такой же, как вчера, как третьего дня и, вероятно, как будет завтра, шестого августа, в день Преображения Господа нашего Иисуса Христа <...>. Марья Петровна Барсукова даже знала не только всех прохожих, но куда и откуда они идут, и зачем, и почему, – так что наблюдения могли приносить только удовольствие подтверждения, что Фекла идет со скотного на кухню, что Кузька бежит на погреб за квасом <...>. Все было ей отлично известно, и хотя неизменяемость явлений вносит известное успокоение в душу, но вместе с тем внушает и тягостное, безнадежное чувство, похожее на скуку[2].

То, что для пушкинских героев было живым, исполненным непредсказуемости бытием, становится у Кузмина «маскарадным колесом человеческих жизней», о котором Кузмин размышлял опять-таки именно в связи с ретроспекциями Сомова. И потому не случайно отчаяние героини в финале: «…зачем все это приключение – не более, как маскарадная шутка?»[3]. Стремление «остановить колесо времени», повторить историю, а значит и «человеческие жесты, по-

---

[1] Об автобиографическом подтексте иного плана, в частности эпизода несостоявшейся дуэли, в которой мог отразиться эпизод столкновения самого Кузмина с Сергеем Шварсалоном в октябре 1912 г., см. там же.

[2] Цит. по: *Русская* новелла начала XX в. / сост. Е.Е. Дмитриева, С.В. Сапожков. М., 1990. С. 209–210.

[3] *Русская* новелла начала XX в. С. 224.

ступки, страсти», при всей эстетической привлекательности данной интенции для Кузмина слишком уж чревато либо провалом в таинственные бездны смерти, либо превращением живых людей в безжизненных марионеток[1].

Впрочем, для уразумения данной амбивалентной коллизии следовало бы вспомнить не только Пушкина. «Вечное повторение», «вечное возвращение», – в начале XX в. эти словосочетания вряд ли кого-нибудь могли обмануть. Да и вообще всю обозначенную нами выше проблематику, думается, вряд ли можно рассматривать вне контекста того философского концепта, который получает широкое распространение в это время не только в Европе, но и в России. Речь, разумеется, идет о теории «вечного возвращения» Ницше, – «ошеломительном откровении», которое «нашло» на философа в 1881 г. во время прогулки вдоль озера Сильванплан и было позже изложено им в «Так говорил Заратустра» и «Воле к власти». Заратустра рассказывает морякам о своем видении: он поднимается на гору, и у него на плечах сидит Дух тяжести, полукарлик, полукрот («Geist der Schwere, halb Zwerg, halb Maulwurf»). Но назло ему и его свинцовым думам Заратустра продолжает подниматься наверх. Путь этот становится путем созидания (созидающей воли человека). И тут возникает вопрос: может ли так продолжаться – все дальше, все выше; может ли созидающая воля все время подыматься над самой собой или этому должен наступить конец? И тут Дух тяжести обращается к Заратустре: «О Заратустра, – насмешливо отчеканил он, – ты камень мудрости! Как высоко вознесся ты, но каждый брошенный камень должен упасть»[2]. Последнее означает: все попытки людей обречены на поражение, бесконечное восхождение невозможно, ибо поднимающийся смотрит вниз, в пропасть, т.е. в бездну времени и

---

[1] Возможно, именно с этим связан интерес Кузмина к театру марионеток: «Может быть, никакой другой род театральных представлений не давал столько поводов к философским размышлениям, романтическим мечтаниям, как театр марионеток <...>. Всегда таинственное поэтическое и насмешливое повторение человеческих жестов, поступков и страстей производит странное и неотразимое впечатление» (Константин Андреевич Сомов. Письма. Дневники. Суждения современников. С. 220).

[2] *Ницше Ф.* Так говорил Заратустра // Сочинения: в 2 т. М. : Мысль, 1990. Т. 2. С. 111 (Ч. 3, гл. «О призраке и загадке»).

прошлого. В метафорическом осмыслении дух тяжести – это знание о бесконечности.

Мысль о вечном возвращении имеет два аспекта: ее можно рассматривать исходя из будущего или из прошлого. Если все свершившееся было лишь повторением прошлого, тогда «затвердевшим» представляется будущее, в котором повторяется лишь то, что уже однажды случилось. И тогда, действительно, нет ничего нового под луной: в неизменности протекает однажды навсегда предвосхищенное будущее. Всякое деяние, всякая отвага бессмысленны, потому что уже все предрешено заранее. Но можно сказать и иначе: все еще предстоит решить, потому что так, как будет решено сегодня, придется решать и в будущем, каждое мгновение имеет значение, далеко превосходящее мгновение, на нем лежит вся тяжесть ответственности за вечность. Как в христианском миросозерцании земное бытие определяет инобытие души, так и моментальное земное решение определяет необозримые повторения земного бытия (и к этой мысли Ницше возвращается неоднократно).

Тем самым вечное возвращение снимает противоречие между прошлым и будущим. Точнее, прошлому оно придает характер открытой возможности, а будущему – жесткость и скованность прошлого. Заратустра убеждает, что учение о вечном возвращении не уничтожает свободу, но уничтожает рамки, поставленные этой свободе, которые сковывали ее прежде ввиду неизменности прошедшего. Но если прошлое является одновременно настоящим, то тогда душа обретает свободу над «всем созданным и несозданным».

Как уже было сказано выше, теория вечного возвращения была хорошо известна в России начала века, хотя и получала нередко, как, впрочем, и другие аспекты философии Ницше, весьма своеобразное истолкование. Так, например, с теорией вечного возвращения был связан «меонизм» Н.М. Минского[1]. Д.С. Мережковский, истолковывая физическую любовь не как грех, но как благословение, видел в ней также выражение идеи вечного возвращения (предисловие к переводу «Дафниса и Хлои»[2]). Лев Шестов, который вслед за Вл. Соловьевым переосмыслил Ницше в религиозном плане, интерпрети-

---

[1] *Минский Н.М.* При свете совести. Пб., 1890. С. 127–128.

[2] *Мережковский Д.С.* Полное собрание сочинений: в 24 т. М., 1914. Т. 19. С. 220.

ровал идею вечного возвращения как «бессознательную веру» в новые небеса и в новую землю обетованную («Идея добра у Толстого и Ницше», 1900)[1].

Однако большей частью русских философов идея вечного возвращения был понята скорее как опасная для человека. Так, утверждал Н. Федоров, слабой стороной философии Ницше был «дух игры», который пронизал собой и русскую культуру начала века. Ницше смотрел на мир как на театральную пьесу, вечное возвращение мировой трагедии[2]. Другой случай критики и вместе с тем рецепции идеи вечного возвращения мы находим у А. Белого в главе «Колдун» его «4-й симфонии» (1902–1903), где автор, цитатно воспроизводя отдельные эпизоды «Страшной мести» Гоголя, критикует неприемлемые для него антихристианские, демонические аспекты философии Ницше, сополагая ницшеанскую идею «вечного возвращения» с гоголевским мотивом безысходной скачки колдуна[3].

Сомов и Кузмин также вносят свою лепту в мысль Ницше о вечном возвращении. В определенном отношении мысль Кузмина о Сомове выстраивается как типологическая параллель спору карлика и Заратустры. То, что для карлика (а в некотором смысле и для Кузмина) представляется обреченностью вечного повторения – и потому Кузмин радуется тому, что для Сомова этап стилизаций-ретроспекций уже пройден – для Сомова, кажется, наполнено было несколько иным содержимым. Не скука вечного повторения, но, именно в ницшеанском понимании, сама игра бытия, превращение серьезного и тяжелого в легкость, в сверхчеловеческую легкость смеха.

Что касается М. Кузмина, то его художественная мысль развивалась все же в направлении, заданном федоровской интерпретацией: вечное возвращение мировой трагедии (или комедии), пусть даже и преображенное сверхчеловеческой легкостью смеха, все же слишком чревато «мрачными провалами в бездну», в «бессмысленную

---

[1] См. подробнее: *Dmitrieva K., Nethercott F.* De Nietzsche à Bergson. La nouvelle conscience philosophique en Russie au debut du XXe siecle // Transferts culturels triangulaires. France-Allemagne-Russie. Paris, 1996. P. 350–352.

[2] См.: *Федоров Н.* Философ черного царства (новой Германии) // Федоров Н. Философия общего дела: в 2 т. М., 1982. Т. 2. С. 552–554.

[3] См.: *Паперный В.* Андрей Белый и Гоголь. Статья первая // Единство и изменчивость историко-литературного процесса: Труды по русской и славянской филологии. Литературоведение. Тарту, 1982. С. 112–126.

пустоту забвения и смерти». Нет в нем того залога благословения, которым в свое время были пронизаны пушкинские усадебные стилизации в «Дубровском» и «Повестях Белкина». А потому невозможным оказывается ни повторить Пушкина, ни воскресить дух ушедшей эпохи. Задуманная как стилизация, новелла «Набег на Барсуковку» превращается в пастиш – ироническое повествование об обреченности литературы на вечное возвращение и одновременно фатальную его невозможность.

«Метель» и «Станционный смотритель» versus «Метель» и «Телеграфный смотритель»

Современники говорили о восприимчивой музе Пильняка, называли его «общим местом русской литературы». Один из первых исследователей пильняковской прозы писал о том, что повести писателя становятся понятны лишь тогда, когда «усвоены все намеки, долженствующие иллюстрировать основную мысль»[1]. В самом деле, проза Пильняка представляет собой подчас особого рода шифровку, ключ к которой лежит, в частности, в русской истории и литературе: в часто бессюжетной орнаментальной прозе цитатность ложится в основу монтажа, в котором и заключены тайна и смысл произведения. Так, ссылка на источник нередко заменяет у Пильняка психологическую обработку характеров, а возникающая ассоциация, например, с Лизой Калитиной, освобождает писателя от необходимости создавать собственную героиню[2].

Одним из лейтмотивов творчества Пильняка, проходящих, в частности, через его романы «Голый год», «Машины и волки», «Третья столица», а также целый ряд повестей является метель. Например, рассказ «Третья столица» (1922–1923), написанный им сразу после возвращения из-за границы, где метель, уже окончательно утвердившаяся в 1920-е гг. метафора революции, выступает и как неотъемлемый символ России:

---

[1] *Горбачев Г.* Творческие пути Б. Пильняка // Пильняк. Мастера современной литературы. Статьи и материалы. Л., 1928. С. 53.

[2] См.: *Гофман В.* Место Пильняка // Там же. С. 18.

> В России мели метели и осталась малица. Неаполь – сверху, с гор, от пиний – гудел необыкновенной музыкой, единственной в мире, вечностью – в небо, в море, в Везувий. – В России мели метели, – и в марте, перед апрелем, – встретила вновь Россия Емельяна – под Себежем, снегами, метелями, ветрами, снег колол гололедицей, последней, злой, перед Благовещением.

Но есть у Пильняка и рассказ (новелла), который так и называется «Метель», уже своим названием отсылая на самом деле как минимум сразу к двум текстам: «Метели» (1849) В. Соллогуба и «Метели» А.С. Пушкина из цикла «Повестей Белкина»[1]. Обе они оказываются принципиально важны для понимания сюжета Пильняка, создавая тот двойной литературный ориентир, который дает две возможности прочтения поистине загадочного текста. В отличие от остросюжетных повестей Пушкина и Соллогуба, рассказ Пильняка бесфабулен, являя собой мозаику сцен и жизненных ощущений первых послереволюционных лет, которые захлестнула метель (отсюда и название). Но в финале рассказа, как, впрочем, и у Пушкина и у Соллогуба, метель успокаивается:

> День белый, день будничный. Утро пришло в тот день синим снегом. Скучно. Советский рабочий день. А оказывается, этот скучный рабочий день и есть – подлинная – революция. Революция продолжается[2].

И вопрос только в том, толковать ли этот финал как счастливый, прорастающий, как у Пушкина, из предшествовавшего ему немыслимого хаоса событий? Или в соллогубовском ключе – метель (революция), которая только поманила призраком счастья, но прошла и все вернулось к исходному; ср. финал новеллы Соллогуба – офицер, неожиданно на полустанке повстречавший именно благодаря метели женщину, которую полюбил, с окончанием метели расстается с ней навсегда:

---

[1] Впервые появилась в журнале «Эпопея» (1922. № 1), под названием «Мятель», а также в литературно-художественном альманахе «Пересвет» (М., 1922. Кн. 2). Вошла во все собрания сочинений, в сборники «Никола-на-Посадьях» (М. ; Пб. : Круг, 1923) и «Рассказы» (М. : Федерация, 1932). Отдельным изданием вышла в библиотеке «Огонек» (М., 1926).

[2] *Пильняк Б.* Метель. Электронный ресурс: http://rulibs.com/ru_zar/prose_su_classics/pilnyak/4/j36.html

> Офицер обернулся и долго смотрел, как две повозки мало-помалу отдалялись, потом стали подвижными точками, потом пропали из виду. Он горестно вздохнул и завернулся в шубу. Снег хрустел под полозьями. Ямщик покрикивал. Во все стороны расстилалась снежная равнина, но между небом и степью уж обозначалась резкая полоса. Ветер значительно утихал. Оловянное солнце вырезывалось пятном на сером туманном небосклоне. Метель кончилась[1].

Эпиграфом к рассказу («Никто не знает, как правильно: мятель или метель») Пильняк парафразирует примечание Соллогуба к заглавию своей новеллы: «Пушкин написал повесть под заглавием “Метель”. Я не посмел изменить принятого им правописания». Говорит ли это о том, что побеждает не пушкинская светлая вера в торжество благого провидения, но соллогубовская пессимистическая концепция обреченности всех лучших человеческих чувств и порывов на неудачу. Метель, за которой прозревались и поэзия, и свобода, и революция, длится всего лишь ночь, а за ней наступает пустота.

Впрочем, само отношение к метели-революции, безотносительно к ее итогам, осложнено у Пильняка еще одной литературной отсылкой. Ею оказываются строки стихотворения Пушкина «Бесы»:

> Ночь. Муть. Мгла. Мга. Зги: зги все же видны, синими огнями в черной мути они. В домах: лежанки, голландки, русские печи, железки; в домах коридоры, прихожие, спальни. За городом, за кремлевским обрывом к реке – поля: конским потом пахнет поле по осени, пустынно и мертво ограбленное рожью поле. Первый падает снег. Как – неповторяемого – не повторить Пушкина? «Мчатся тучи, вьются тучи. Невидимкою луна освещает снег летучий. Мутно небо, ночь мутна…».

Идея пушкинских «Бесов», этого стихотворения, написанного в Михайловском и овеянного деревенскими впечатлениями Пушкина, существенно осложненная в русской литературе не в последнюю очередь благодаря «Бесам» Достоевского, вносит дополнительный смысл в толкование центрального для рассказа Пильняка символа. Пильняковское представление о революции, осуществивший возврат

---

[1] *Соллогуб В.А.* Метель. Электронный ресурс: http://az.lib.ru/s/sollogub_w_a/text_0090.shtml

к лесной, языческой России с ее ведьмами, лешими, воющими «Гви-у-у-у» (отсюда и перенос: революция – метель) сомкнулась с представлением о бесовщине, составляющей суть всякой стихии (у Пушкина) и в том числе революции (у Достоевского). Метельный, народный лик русской революции не столь и прост, поскольку осмысляется одновременно как лик бесовский[1].

Гоголевский вариант образа метели (в «Ночи перед Рождеством»), где перепутанными оказываются сакральное и бесовское начало, есть еще один ракурс, под которым надо рассматривать рассказ Пильняка (ср.: « – А дьякона нет уже в бане, ибо дьякон, конечно, ведьмедь!..»). Луна, которая в пушкинских «Бесах» единственно еще освещала путь, исчезает у Пильняка так же, как она исчезала похищенная чертом в повести Гоголя, и это становится источником безмерной путаницы отношений между героями (запутанность отношений Солохи с ее ухажерами находит у Пильняка соответствие в неразрешимой запутанности отношений ветеринарного врача Драбэ с женой и любовницами):

> «Мчатся тучи, вьются тучи. Невидимкою луна освещает снег летучий. Мутно небо, ночь мутна…» Впрочем, не было луны; впрочем, были не только муть, но и мгла, и мга, и зги.

Гоголевская мысль о том, что страшен не столько черт метафизический, сколько бесовское в самом человеке, доводится у Пильняка до логического предела в рисуемом им образе дьякона, который

---

[1] Ср. далее: «Впрочем, не было луны; впрочем, были не только муть, но и мгла, и мга, и зги. – Город был. И как не рассказать, – нерассказываемое, – о том, как в метелях, в снегу, в вое ветра, в мчании, скачке и пляске –

– (я близорукий, на очки снег налипает, очки леденеют, а без очков: я не вижу или вижу одну лишь зеленую муть, бьет снег по открытым глазам, из мути вдруг вырастают снежинки, все теснее и больше, чем есть, и жмуришься, и надо руки вперед протянуть, а дома, а церкви, а ветер, а снег – над тобою склонились. Выше, выше!)

– в метелях, в снегу, в вое ветра, в молчании, скачке и пляске –

– вдруг –

– возникает: –

– абсолютный покой, тишина, неподвижность, недвижность, – недвижность – в стремлении неистовом. Это – гипотеза вечности. Это мне – революция, здесь мне ползет и Китай, и “баба с мордовским лицом”: в скачке, плясании, свисте – вдруг каменная баба с мордовским лицом. Все мы умрем, конечно, оставшись в истории мордвою».

не только несет в себе приметы бесовщины, но и становится ее активной действующей силой, частью той метели, которая все превращает в хаос: «Выше, выше! – черная (или лиловая?) ряса, – дьяконова, – по облакам в метели»[1].

Линия Пушкина – Гоголя смыкается и с присутствуюшим в рассказе планом Жуковского – Эоловой арфы (арзамаское прозвище Жуковского), впервые наметившимся в пьяном разговоре земского начальника Еруслана Лазаревича о задачах интеллигенции, которую он именует эоловой арфой. Так вторым реминисцентным планом появляется мечта о высокой, прекрасной жизни (мечта Жуковского, мечта интеллигенции), которая на самом деле также вовлечена в метельный вихрь и музыку революции:

Ночь. Метель. Муть. Нехорошо! Зябко –
– Охотничьим рогом –
– Эолова арфа – метель:
– До-до! до-соль! до-ооо!..

Вера в благой финал, в высокий смысл происходящего, идущая от интеллигенции – эоловой арфы (« – Товарищ Борис, милый философ! над землею метель, над землею свобода, над землею революция! Как же можно так спать?! Как хорошо! как хорошо!»), оказывается в финале рассказа тем самым мертвецом Жуковского в его балладе «Людмила», каким он предстает невесте перед рассветом: «В колонном зале горит пустынная свеча. Почему губы женщин всегда горьковаты и рассвет идет мертвецом?! Там, за окнами, ночью была метель. Утро пришло синим мертвецом. Нету метели».

И в таком понимании рассказ тесно смыкается по мысли с известной статьей Н.А. Бердяева «Духи русской революции» (1918), утверждавшего:

> …более углубленное и проникновенное познание должно открыть в России революционной образ старой России духов, давно уже обнару-

[1] В этом же ряду должны быть прочитаны и внешне, казалось бы, не связанные эпизоды: жена батюшки, уходящая в полюбовницы к комиссару, монашенка, рожающая батюшке ребенка, и т.д.

> женных в творчестве наших великих писателей, бесов, давно уже владеющих русскими людьми[1]

Также и в другой повести Пильняка «Телеграфный смотритель», задуманной во многом как парафраз пушкинского «Станционного смотрителя», пушкинскому идеальному стремлению к счастливому финалу и гармонии человеческих отношений, которая осуществляется несмотря ни на какие страдания и потери, противостоит пильняковская мысль об обреченности и иллюзорности бытия. И два летчика (аналоги увезшего Дуню гусара) так никогда и не увезут девушек из маленького городка, ибо любое чудо оборачивается в жизни неизменно своей либо пошлой, либо грубой стороной.

Так в текстах, опиравшихся на имя Пушкина, на его мысли, сюжеты, подспудно и порой, возможно, даже независимо от воли авторов развенчивался миф о возможности ученичества у Пушкина и возможности воскресить тот золотой век русской культуры, символом которого он стал. Так же, как у Ф. Сологуба идеальная Ариана могла воскреснуть для земной жизни, лишь пропитавшись жизнеспособным злом, так же и пушкинское идеальное гармоническое сознание в новую эпоху стало ощущаться нежизнеспособным и потребовало корректировки трагическим мироощущением наступившей эпохи. Этот процесс резюмировал В. Розанов:

> Пушкин, по многогранности, по все-гранности своей, вечный для нас и во всем наставник. Но он слишком строг. <...> Его грани <...> ни в чем не могут помочь нашей душе, которая растет глубже, чем возможно было в его время. <...> Мы его «обожали»: так поступали и древние с людьми, «которых нет больше»[2].

И пушкинианство, которому предстояло воодушевить русскую культуру рубежа веков, оборачивалось горчайшим из его разочарований.

---

[1] *Бердяев Н.А.* Духи русской революции. Электронный ресурс: https://azbyka.ru/otechnik/6/iz-glubiny/2

[2] *Розанов В.В.* Заметка о Пушкине // Розанов В.В. Мысли о литературе. М., 1989. С. 246.

Рита Джулиани
Римский университет «Сапиенца» (Италия)

КАРОЛИНА ПАВЛОВА И «ЧЕРНЫЙ» РИМСКИЙ МИФ РУССКОЙ ПОЭЗИИ СЕРЕДИНЫ XIX В.

Эта статья посвящена памяти Александра Сергеевича Янушкевича: я не только имела честь и радость знать его лично, мы были друзьями. Незабываемый друг, которому уже именем и отчеством было предначертано «высокое назначение», тогда его как польская фамилия была залогом благородства и вдохновения. Мне выпала и честь научного сотрудничества с Александром Сергеевичем. В частности – и мне всего дороже именно это – мы с ним написали две большие работы, служащие предисловием к антологии русской поэзии XIX в., посвященной теме Рима[1], – эта двуязычная антология, изданная в Италии, является единственной в своем роде. Александр Сергеевич написал раздел, относящийся к поэзии первой половины XIX в., я – относящийся к 1850–1900-м гг.[2] Обращаясь к фрагменту этой своей работы, я сконцентрируюсь на прочтении Рима в поэзии Каролины Павловой.

В своем предисловии Александр Сергеевич сосредоточился на концептосфере римского мифа первой половины XIX в., который в течение нескольких последующих десятилетий существенно изменился: Рим, изначально представший в русской поэзии как родина гражданской свободы, возвышенного и героического патриотизма, во второй половине века стал доступным для массового туризма; таким образом, самый разнородный контингент русских посетителей Вечного города получил возможность прямого контакта с его

---

[1] См.: Il gladiatore e la rusalka. Roma nella poesia russa dell’800: Antologia con testo russo a fronte / progetto di Rita Giuliani, a cura di R. Giuliani e P. Buoncristiano, Roma, 2015. P. 1–504.

[2] См.: *Januškevič A.S.* Letture e interpretazioni di Roma nella poesia russa della seconda metà dell’800 // Il gladiatore e la rusalka. Roma nella poesia russa dell’800. P. 21–50, 403–407; *Giuliani R.* Letture e interpretazioni di Roma nella poesia russa della seconda metà dell’800 // Там же. P. 51–83, 407–412.

современной общественно-политической реальностью, значительно отличающейся от той, которая породила первообраз Рима в русской поэзии первой половины XIX в.[1] И здесь следует назвать трех поэтов, в творчестве которых сформировались три ведущих концепта нового образа Рима: Лермонтов, в свое время бывший в меньшинстве как певец жестокости и продажности Рима периода упадка; Гоголь, энтузиастически влюбленный в город, принимающий и любящий все, что ни есть в Риме; Аполлон Майков, снисходительный к современному Риму ради его живописности.

В переломную эпоху середины XIX в. начинается новый период в «прочтении» и изображении образа Рима в русской поэзии. Представление о Риме претерпевает определенную трансформацию не только в русской, но и в западноевропейской культуре и поэзии[2]. Причины этой трансформации многочисленны. Распространение позитивистских взглядов принесло с собой изменения менталитета и вкуса и вместе с ними – десакрализацию литературных мифов предшествующей эпохи романтизма, в частности мифа о «прочтенном и понятом» Риме.

Прежде всего, изменился сам Рим. Революционные движения 1848 г., которые привели к провозглашению эфемерной Римской республики, повергли город в стихию доминирующей современности, в результате чего он почти утратил прежнюю ауру вневременности и перестал быть местом, в котором до конца свершилась История и остановилось Время. Новоявленная «Римская республика» не вызвала отклика в русской лирике, однако рефлексию по поводу ее возникновения можно найти в мемуарах Александра Герцена,

---

[1] См.: *Januškevič A.S.* Letture e interpretazioni di Roma nella poesia russa della seconda metà dell'800.

[2] По этой теме существует обширная библиография. См., в частности: *Potthoff W.* Russische Rom-Dichtung im 19. Jahrhundert // Studien zur Literatur und Aufklärung in Osteuropa. Aus Anlaß des VIII. Internationalen Slawistenkongresses in Zagreb / hrsg. H.B. Harder und H. Rothe. Gießen, 1978. S. 357–413; *Budillon-Puma P.* Il mito di Roma nella cultura europea moderna e contemporanea // L'identità culturale europea nella tradizione e nella contemporaneità / a cura di A. Cosentino. Udine, 2004, P. 199–207; *Le mythe* de Rome en Europe: modèles et contre-modèles / ed. J.C. D'Amico, A. Testino-Zafiropoulos, P. Fleury et S. Madeleine. Caen, 2012.

гравера Федора Иордана[1], а также в письмах художника Александра Иванова[2]. Из современности город был быстро отброшен назад Реставрацией: в те годы закрытости и стагнации Рим окончательно утратил казавшуюся незыблемой репутацию столицы искусств, которая переместилась в Париж и Лондон. Далее, город вновь швырнуло в поток современности его присоединение к Государству Италия (1870), ознаменованное началом тех самых искажений его прежнего облика, от которых с такой страстью заклинала не принимавшая их художественная интеллигенция.

Столь же глубоко изменилась и внутрироссийская ситуация: и здесь порубежным явился 1848 г.: даже при том, что в этом году Россию не потрясли столь же бурные политические события, несостоятельность революционного движения в европейских странах продемонстрировала наиболее беспокойным умам, насколько коротка и безнадежна жизнь либеральных революций: для русских более привлекательной оказалась идея досыта накормить толпу такой революцией, которая до основания сметает установленный порядок[3]. Последовавшее вскоре поражение в Крымской войне (1853–1856), в которой Россия оказалась один на один с Оттоманской империей, поддержанной Францией, Великобританией и Королевством Сардиния, породило в русском общественном мнении чувство разочарования в Европе. Русская литература, этот точнейший индикатор температуры образованного общества, увидела в прозе свой главный коммуникативный механизм и двигатель, поэзия же в глазах писателей и читателей отодвинулась на второй план. Даже будучи озабоченной разоблачением терзающего страну социального зла, как это очевидно в творчестве Николая Некрасова, русская лирика во второй половине XIX в., по крайней мере до начала 1890-х гг., переживает период своего наименьшего блеска, будучи почти умерщвлена господствующей идеей прагматичной пользы искусства – своего

---

[1] См.: *Герцен А.И.* Былое и думы / *Герцен А.И.* Полн. собр. соч.: в 30 т. Т. 10. М., 1956. С. 26–28 (Герцен жил в Риме зимой 1847–1848 гг.); *Иордан Ф.И.* Записки ректора и профессора Академии Художеств Федора Ивановича Иордана. СПб., 2012. С. 246–269.

[2] *Александр* Андреевич Иванов: Его жизнь и переписка. 1806–1858 / изд. М. Боткин. СПб., 1880, С. 250–262.

[3] См.: *Berlin I.* Il riccio e la volpe e altri saggi / a cura di H. Hardy e A. Kelly, Milano, 1986. P. 37–67.

рода евангелия эпохи. Между тем крепнущая идеология славянофильства, национальная гордость русских своими славянскими корнями, идея мессианизма России, способной дать миру новые идеалы, новые образцы, популярность идеи «Москва – третий Рим» в широких слоях русской интеллигенции – все это содействовало утрате блеска и привлекательности римской темы для русской литературы. Павел Муратов, эрудированный и эклектичный автор «Образов Италии» – настольной книги влюбленной в Италию русской интеллигенции, в предисловии к ней констатировал: «После Гоголя почти на целых пятьдесят лет Италия ушла из сердца и ума русских писателей»[1].

С Римом ничего такого не случилось. Но из намоленного места, увиденного сквозь призму мифа, Рим сделался для русских поэтов одним из многих привалов – однако привалом очень важным – их по-прежнему продолжающихся странствий по Европе и, следовательно, объектом эмпирического переживания, источником самых разнообразных впечатлений и еще более противоречивых размышлений. Посвящающих свои стихотворения Риму поэтов по-прежнему много, но в целом количество «римских» стихотворений меньше, чем в первой половине XIX в. Тем не менее мы находим в поэзии второй половины века обильную рефлексию, порожденную в том числе и кратковременными встречами с городом, но это ни в коем случае не мимолетные впечатления[2].

Серию русских «прочтений» Рима во второй половине XIX в. символично открывает образ ночного города: стихотворение Тютчева «Рим ночью» (1850). Великолепные мелодичные пятистопные ямбы воссоздают пейзаж ночного города – пустынного, завораживающего и грандиозного в лунном сиянии. Мотив вечности сливается со столь значимым для поэта мотивом ночи. Однако Рим является поэту не столько спящим, сколько мертвым городом:

---

[1] *Муратов П.П.* Предисловие к первому изданию // *Муратов П.П.* Образы Италии / ред., коммент. и послесл. В.Н. Гращенкова. М., 1993. Т. 1. С. 12.

[2] См.: *Shvartsband S.* «Римская тема» в поэзии предшественников русских символистов // Rome and Russia in the 20th Century // Literary, Cultural and Artistic Relations. Rome, 18–20 June 2007, Toronto Slavic Quarterly, № 21, Summer 2007. URL: <http://sites.utoronto.ca/tsq/21/shvartcband21.shtml>

Как сладко дремлет Рим в ее лучах!
Как с ней сроднился Рима вечный прах!..
Как будто лунный мир и град почивший –
Все тот же мир, волшебный, но отживший!..[1]

В 1850-е гг. в «прочтение» Рима включился женский голос, принадлежавший поэтессе Каролине Карловне Павловой (1807–1893). Однако этот голос не был первым из числа женских: ему предшествовал голос беспокойной графини Евдокии Ростопчиной, которая в стихотворении 1846 г. «На лавровый венец» с волнением вспоминала, как во время ее пребывания в Риме, приветствованного всеобщими рукоплесканиями русской колонии, на Вилле Д'Эсте ей преподнесли лавровый венец – как если бы она была второй Коринной.

В римских стихотворениях Павловой мы не найдем ничего личного – только размышления о всемирной истории и о той роли, которую Рим в ней сыграл. Вкус к живописным подробностям, которым были отмечены «Очерки Рима» (1847) А.Н. Майкова, казалось, исчез навсегда, карнавал и нравы римлян больше не привлекают поэтов, местный колорит выцветает перед лицом образа Рима – образа не нового, но ставшего преобладающим – жестокого и бесчеловечного имперского Рима. Отныне книга Рима начинает прочитываться в интерпретационном ключе лермонтовского «Умирающего гладиатора» (1836), и раз так, то в этот город не стоит стремиться. Предложенная Каролиной Павловой интерпретация Рима распространяется на многие стихотворения, будучи поддержана чувством глубокой внутренней синтонности и очевидной «римофобией», которая стала определяющей характеристикой русской поэзии в последующие десятилетия. В тематическом спектре поэтессы образ города, Urbs, возникает в своего рода мощной историософской кавалькаде по ориентирам верстовых столбов европейской истории, эпическом стихотворении «Разговор в Трианоне» (1848), который сама поэтесса считала своим шедевром. В этом «рассказе в стихах» Риму посвящены пять строф, в которых Павлова описывает два выдающихся периода римской истории: Империю, с ее жестокими играми гладиаторов и Рим эпохи инквизиции: в его мрачном образе преобладают

[1] *Тютчев Ф.И.* Полное собрание стихотворений / ред. и коммент. Г. Чулкова. М., 1994. Т. 2. С. 33.

костры еретиков, и этот образ Рима в ретроспективе явно перекликается с Римом полежаевского «Кориолана» («При звуке бубнов и рогов, // В великолепном автодафе // Сжигали злых еретиков...»[1]), а в перспективе предшествует образам столиц инквизиции – Констанцы (стихотворение Тютчева «Гус на костре») и Севильи («Легенда о Великом инквизиторе» Достоевского и «Огни святого Доминика» Замятина, 1921).

Скрываясь за маской своего лирического героя, Павлова пишет:

Я в цирке зрел забавы Рима;
Навстречу гибели шел мимо
Рабов покорных длинный строй,
Всемирной кланяясь державе,
И громкое звучало Ave!
Перед несметною толпой.

Стоял жрецом я Аполлона
Вблизи у Кесарева трона;
Сливались клики в буйный хор;
Я тщетно ждал пощады знака, –
И умирающего Дака
Я взором встретил грустный взор. <...>

Прошли века над этим Римом;
Опять я прибыл пилигримом
К вратам, знакомым с давних пор;
На площади был шум великой:
Всходил, к веселью черни дикой,
Ее заступник на костер...[2]

В этом и других стихотворениях Павловой, посвященных Риму, тематическим центром является образ цирка с его неистовой толпой

---

[1] *Полежаев А.И.* Стихотворения и поэмы / вступ. ст., сост., подгот. текста и примеч. В.С. Киселева-Сергенина. 3-е изд., Л., 1987. С. 329.

[2] *Павлова К.К.* Полное собрание стихотворений / вступ. ст. П.П. Громова, подгот. текста и примеч. Н.М. Гайденкова. 2-е изд. М. ; Л., 1964. С. 142–143. О Павловой и Италии, см.: *Шатин Ю.В.* Две Италии Каролины Павловой // Образы Италии в русской словесности / ред. О.Б. Лебедева, Т.И. Печерская. Томск, 2011. С. 106–114.

и зрелищем смерти. Поэтесса низводит римский народ, еще совсем недавно бывший для русских образцом гражданских добродетелей, до уровня «черни». В ее стихотворении появляется и дак, умирающий на арене цирка для развлечения насмешливой толпы – образ, непосредственно реминисцентный умирающим гладиаторам Лермонтова и Байрона; этот последний в IV песне поэмы «Паломничество Чайльд Гарольда» призвал варваров к отмщению за гибель их благородного сына:

All this rush'd with his blood − Shall he expire
And unavenged? − Arise! ye Goths, and glut your ire![1]

Начиная с этого времени и впредь мотив зрелища в цирке и образ Нерона – константы русского «прочтения» Рима во второй половине XIX в. и символы Рима кровавого и развращенного – вновь появляются в стихотворении Павловой «Праздник Рима» (1855). На этот раз на растерзание диким зверям и на потеху зверской толпе брошены не гладиаторы, а христиане. По приказу Нерона их умерщвляли и на улицах города: христиане горели на кострах подобно живым факелам, как на картине Генриха Семирадского «Светочи христианства (Факелы Нерона», 1876)[2]. Стихотворение, предваренное угрожающим эпиграфом «Quousque tandem…» (До каких пор, наконец...), композиционно распадается на две части. В первой описаны жестокие сцены нероновых гонений на христиан; их комментирует наблюдатель, «презренный варвар», который гневно и страстно клеймит народ Рима в предельно ассоциативной лермонтовскому «Умирающему гладиатору» форме:

Да, требуй крови ты как хлеба,
Свершай, с бесстрашной жаждой зла,

---

[1] *Byron G.G.* The Vision of Judgment and Childe Harold's Pilgrimage, Cantos III & IV. London, 1958. P. 88. «Уходит кровь, уходят в ночь виденья... // О, скоро ль он придет, ваш, готы, праздник мщенья!», русский перевод поэмы Байрона «Паломничество Чайльд Гарольда», выполненный В. Левиком, цитируется по изд.: *Байрон Дж.Г.Н.* Собрание сочинений: в 4. т. М., 1981. Т. 2.

[2] См. *Русский* музей. Генрих Семирадский и колония русских художников в Риме. СПб., 2017. С. 10–11.

В виду поруганного неба,
Свои ты зверские дела.

Свой лютый пир купил ты златом,
Тебе и завтра он готов;
Ликуй, сменяй разврат развратом, –
В лазури этой нет богов!..[1]

А тем временем вдали «уродливый, злой, безымянный» варварский народ скачет верхом вперед и вперед по степям подобно грозовой туче, но Рим об этом еще не знает:

Блаженствуй, Рим! пируй по праву
Ты от зари и до зари,
Со всей земли, себе в забаву
Дань беспощадную бери;

И в буйстве власти без предела
Бросай рабов когтям зверей;
Пируй! – тебе какое дело
До тех безвестных дикарей!..[2]

В римских стихотворениях Павловой преобладают негативные качественные прилагательные, характеризующие образ города как зверски жестокого, чрезмерно садистического, разнузданного и развращенного. В русской поэзии никогда не было такой концентрации систематически атрибутируемых Риму негативных эпитетов, никогда раньше образ Рима в русской поэзии не бы таким однотонно черным.

Путешествие в Европу, предпринятое Павловой между 1856 и 1857 гг., не изменило мнения поэтессы о Древнем Риме. В стихотворении «Ужин Поллиона» (1857), время действия которого приурочено к Иудейской войне и триумфу Веспасиана и Тита, в атмосфере буйства толпы и кровавых зрелищ на арене цирка, богач Поллион, ужинающий с друзьями в своем роскошном дворце, признается, что он тщетно искал смысл жизни в жизни духа и разума. Но в Колизее,

[1] *Павлова К.К.* Указ. соч. С. 172.
[2] Там же. С. 173.

где толпа, ликуя, ждет мучительной гибели пленных евреев[1], Поллиону, пораженному мужеством идущей на муки девушки, мгновенно открывается смысл, которого он искал всю жизнь, и в тот момент, когда зверь кидается на свою беззащитную жертву, он внезапно бросается на арену, чтобы умереть рядом с ней:

Встревожилась толпа густая,
Шум пролетел из ряда в ряд;
Нагнулся Поллион, вперяя
В младую жертву смутный взгляд.

И смысл, и цель его исканья,
Чего он ждал и ждать отвык,
Чему не ведал он названья –
Ему блеснуло в этот миг.
Гудел все злее ропот шумный;
Она взглянула, мимо льва,
Туда, где над толпой безумной
Сияла неба синева.

Склонила в прах она колени;
Лев кинулся, предсмертный стон
Пронесся, – и, прыгнув с ступени,
Упал с ней рядом Поллион[2].

Путешествуя по Европе, Павлова посетила и Вечный город, которому в марте 1857 г. посвятила стихотворение «Рим». В нем нет описания города, но есть образ Римской Кампаньи, опустошенной, задичавшей «мертвой пустыни», из которой открывается вид на «город большой», который стоит как «...многогрешный владыка, // Развенчанный божьим судом». Там, где некогда маршировали бессчетные легионы воинов, ныне лишь «тлетворные болота»[3].

---

[1] В действительности иудаизм в Риме был официально признан одной из государственных религий начиная с эпохи Юлия Цезаря, и, следовательно, пленники-евреи могли быть проданы в рабство, но не могли быть приговорены к смерти на арене.

[2] *Павлова К.К.* Указ. соч. С. 195–196.

[3] Там же. С. 212–213.

Последнее стихотворение Павловой, в котором возникает тема Рима, написано год спустя после отмены крепостного права: «На освобождение крестьян» (1862). Поэтесса возвращается к «римскому коду» в эксплицитной параллели Рима и России как нового Рима, который в изменившихся исторических условиях обещает нечто подобное мортальным ритуалам Колизея: «И эта римская потеха // Возобновляется для нас»; новый мученик современности несет в жертву дикой толпе святую идею:

Несет, гонимый, роковое,
Таинственное благо он,
Несет понятье он святое –
Свободу будущих времен[1].

Столь очевидный и прямой параллелизм воспрепятствовал публикации стихотворения, которое увидело свет лишь в 1911 г. Его поэтика и образность типичны для зрелого творчества Павловой, сравнивающей современные события с историческим прошлым: в стихотворении «Праздник Рима» современная Павловой критика тоже увидела аллегорический смысл римской темы, своего рода «римскую маску», прикрывающую истинно русскую тематику произведения.

Интерпретация римской темы Каролиной Павловой – это своеобразная протомодель дальнейшей эволюции темы в русской поэзии второй половины XIX в. Нельзя утверждать, что образ Рима Павловой оказал на поэзию непосредственное влияние, но именно у этой поэтессы впервые обнаруживается тот интерпретационный код, который определяет развитие римской темы в последующие десятилетия века. «Прочтение» Рима Павловой – не единичный факт, оно корреспондирует с распространенным чувством и изменившимся отношением русских к Италии.

В этом резком изменении большую роль сыграла кровопролитная Крымская война (1853–1856), в которой Европа предпочла альянс с Оттоманской империей, и европейские государства, в том числе Сардинское королевство, забывшие о том, что именно Россия спасла их от угрозы наполеоновского нашествия, отправили свои войска против русских православных христиан. Отсюда равнодуш-

[1] *Павлова К.К.* Указ. соч. С. 225.

ное и даже враждебное отношение к Италии и к Риму русских интеллигентов и путешественников[1]: напомним, например, стихи А.А. Фета 1858 г.:

Нет! нет! не ослепишь души моей тревожной!
Пускай я не дерзну сказать: «Ты не велик»,
Но, Рим, я радуюсь, что грустный и ничтожный
Ты здесь у ног моих приник!

Безжалостный квирит, тебя я ненавижу
За то, что на земле ты видел лишь себя,
И даже в зрелищах твоих кровавых вижу,
Что музы прокляли тебя[2].

Во второй половине XIX в. римский миф продолжает оставаться актуальным для русской поэзии, однако с инверсией знака с плюса на минус. Среди всех возможных вариантов истолкования и «прочтения» римского текста русские поэты выбирают имперский Рим периода упадка: развращенный, жестоко преследующий христиан, и Рим католический, отступник истинной веры. Это «прочтение» берет свое начало в 1830-е гг. (Лермонтов) и становится абсолютно доминирующим в 1850–1880-х гг. В творчестве Каролины Павловой это прочтение находит свое первоначальное выражение, а ее вариант римского мифа является одним из его наиболее последовательных воплощений.

Перевод О.Б. Лебедевой

---

[1] См.: *Ермакова Н.* «О Италия! Ты чуть меня не погубила!» (Н.А. Некрасов в Италии) // «Беспокойные музы»: к истории русско-итальянских отношений XVIII–XX вв. / сост. А. Д'Амелия. Салерно, 2011. Т. 1. С. 171–185.

[2] *Фет А.А.* На развалинах цезарских палат // Полн. собр. стихотворений / вступ. ст., подгот. текста и прим. Б.Я. Бухштаба. Л., 1959. 2-е изд. С. 91.

Е.О. Третьяков
Томский государственный университет

СУБСТРАТ ПОВЕСТИ Н.М. КАРАМЗИНА «ОСТРОВ БОРНГОЛЬМ» В КОМЕДИИ Н.В. ГОГОЛЯ «РЕВИЗОР»

Естественным образом обращая внимание на включенную Гоголем в текст комедии «Ревизор» цитату из стихотворения в повести Карамзина «Остров Борнгольм» («Законы осуждают предмет моей любви…»), авторы Комментария четвертогого тома Полного собрания сочинений и писем Н.В. Гоголя в 23 томах И.А. Зайцева и Ю.В. Манн лаконично констатируют, что «ссылку на Карамзина и его повесть (в ситуации, когда герой просит руки замужней женщины) исследователи рассматривают в ряду откликов на содержащуюся в “Острове Борнгольм” апологетику запретной любви − брата к сестре», и отсылают в связи с этим к трудам Ю.М. Лотмана[1] и R. Lauer[2] (к последнему – упоминая «о гротескном развитии указанного мотива»)[3]. При этом рецепция карамзинских «Писем русского путешественника», с которыми «написанная и опубликованная в 1794 г. в альманахе “Аглая” повесть “Остров Борнгольм” тематически соотнесена <…> представляя собой своеобразный эпилог книги»[4] художественным сознанием Гоголя, и интерференция их в творческой системе писателя с комедией «Ревизор» значимы настолько, что требуют специального и достаточно подробного рассмот-рения.

Сходство двух произведений обнаруживается уже в сюжете, в основе которого – дорожное происшествие, приключившееся с мо-

---

[1] *Лотман Ю.М.*, *Успенский Б.Л.* «Письма русского путешественника» Карамзина и их место в развитии русской культуры // *Карамзин Н.М.* Письма русского путешественника. Л., 1984. С. 575.

[2] *Lauer R.* Die intrigenlose Komödie. Zur Motivstruktur von N.V. Gogol’s “Revisor” // Gattungsinnovation und Motivstruktur. Göttingen, 1992. S. 85−86.

[3] *Зайцева И.А.*, *Манн Ю.В.* Комментарий // *Гоголь Н.В.* Полн. собр. соч. и писем: в 23 т. М., 2003. Т. 4. С. 808.

[4] *Лебедева О.Б.* История русской литературы XVIII века. М., 2003. С. 389.

лодым человеком, возвращающимся на родину (в повести Карамзина путешественник, возвращающийся из Англии в Россию морем, видит в городе Гревзенде «молодого человека, худого, бледного, томного, − более привидение, нежели человека»[1] и слышит его исполненную скорби песню; останавливается на ночь у берегов датского острова Борнгольма и обнаруживает здесь девушку, заточенную в подвале готического замка. В комедии Гоголя Хлестаков едет из Петербурга в отцовскую деревню Подкатиловку (причем путь его пролегает по маршруту возвращения Пушкина из Оренбурга в Болдино, что замечает Н.С. Тихонравов: «Нельзя не отметить, что Иван Александрович Хлестаков едет тем же путем: через Пензу, где его обыгрывает пехотный капитан, в Саратовскую губернию»[2]), останавливаясь по причине недостатка средств на две недели в городе, откуда «хоть три года скачи, ни до какого государства не доедешь»[3], где с ним и происходит «русской чисто анекдот»[4]). Разумеется, топос дороги как основной образ-символ, определяющий как сюжет, так и философию произведения, настолько расхож и встречается столь часто, что сам по себе не может являться основой сопоставления, однако в рассматриваемых текстах можно увидеть любопытные пересечения и в побуждениях путешественников. Так, по наблюдению Ю.М. Лотмана, карамзинские «Письма…» (а значит, и «Остров Борнгольм» как своего рода послесловие к ним) восходят в числе прочего к «Путешествию юного Анахарсиса в Грецию» Ж.Ж. Бартелеми и «Философским (Английским) письмам» Вольтера, в которых для Карамзина значимым было то, что «оба текста связывали путешествие с поисками идеалов истинного просвещения, оба создавали образ искателя мудрости, оба были проникнуты верой в прогресс

---

[1] *Карамзин Н.М.* Остров Борнгольм // Избр. соч.: в 2 т. М. ; Л., 1964. Т. 1. С. 662. Далее тексты произведений Н.М. Карамзина цитируются по этому изданию с указанием тома и страницы в скобках.

[2] *Гоголь Н.В.* Ревизор. Комедия в пяти действиях: Первоначальный сценический текст, извлеченный из рукописей Николаем Тихонравовым. М., 1886. С. VI.

[3] *Гоголь Н.В.* Ревизор // Полн. собр. соч. и писем: в 23 т. М., 2003. Т. 4. С. 11. Далее текст комедии цитируется по этому изданию с указанием страницы в скобках.

[4] *Гоголь Н.В.* Письмо А.С. Пушкину, 7 октября 1835 г. С.-Петербург // Полн. собр. соч.: в 14 т. Т. 10. С. 375.

цивилизации»[1], вторя чему гоголевский Хлестаков заявляет: «Теперь не те потребности, *душа моя* жаждет просвещения» (32). Конечно, эта «жажда просвещения» незамедлительно дезавуируется таким диалогом:

> Г о р о д н и ч и й . <...> Никак, даже темно в этой комнате?
>
> Х л е с т а к о в . Да, совсем темно, хозяин завел обыкновение не отпускать свечей. Иногда что-нибудь хочется сделать, почитать, или придет фантазия сочинить что-нибудь, не могу – *темно, темно*. <…>
>
> Г о р о д н и ч и й . Я бы дерзнул… У меня в доме есть прекрасная для вас комната, *светлая*, покойная… Но нет, чувствую сам, это уж слишком большая честь… Не рассердитесь. Ей-богу, от простоты души предложил.
>
> Х л е с т а к о в . Напротив, извольте, я с удовольствием. Мне гораздо приятнее в приватном доме, чем в этом кабаке (32; курсив мой. – *Е.Т.*).

Субстанциальные для писателей-сентименталистов конца XVIII в. категории «душа» и «просвещение» (естественным образом восходящее к понятию «свет» и его антониму «тьма») иронически перемещаются в сниженно-обыденную сферу, что подчеркивается постоянным использованием обоими собеседниками речевых оборотов, свойственных сентиментальному мироощущению. Ограничившись указанным обыгрыванием понятий «свет» и «просвещение», немного более развернуто упомянем, что ключевое для этого мироощущения слово «душа» и производные от него встречаются в тексте гоголевской комедии 30 раз, все – в качестве расхожего обращения «душенька» (37, 48, 49, 69), «душа моя» (47, 78) или просто «душа», как называет Тряпичкина Хлестаков в начале и финале письма к нему (79, 82), либо закрепившихся в речи фразеологических выражений «у меня просто и души нет» (51), «Отпустите, господа, хоть душу на покаяние, совсем прижали» (51), «От души готов служить» (54), «ни душою, ни телом» (68), «душевно обрадовался» (74), «душевно вас поздравляю» (74) и т.д., т.е. используются формально, за исключением хлестаковского намерения «заняться литературой», ибо «скучно, брат, так жить, хочешь наконец пищи для души. Вижу: точно нужно чем-нибудь высоким заняться» (82–83).

---

[1] *Лотман Ю.М.*, *Успенский Б.Л.* «Письма русского путешественника» Карамзина и их место в развитии русской культуры. С. 577.

Безусловно, само функционирование этого важнейшего метафизического концепта исключительно в бытовом контексте указывает на перманентность пребывания человека под «корой земности», определяющего пошлость его ежедневного существования, на что зримо указывает сетование Анны Андреевны: «Экая досада! Как нарочно, ни души! Как будто вымерло все» (35). И потому если в «Острове Борнгольм» и «Письмах русского путешественника» Карамзина в целом «жизнь чувствительной души и ее эмоция определяют и выбор факта реальности, и интонационный образ его словесного отражения» и «в отборе фактов реальности Карамзин, автор “Писем…”, руководствовался прежде всего эмоциональным движением чувствительной души, направляющей внимание путешественника на тот или иной объект»[1], то в «Ревизоре» даже хлестаковское вранье – «замечательная импровизация, театр одного актера, хотя чувствуется, что это вышивка по канве», и то, что происходит с мнимым ревизором, пусть и совершается по «ландшафту моих воображений», однако отнюдь не предуготовляется тайной жизнью чувствительной души, но, напротив, есть «порождение окружающей среды и характерных обстоятельств русской жизни»[2]. Другими словами, отношения между внутренней жизнью человека, движениями его души и реалиями окружающей его действительности у Гоголя не просто отличны, но кардинально противоположны утверждаемым Карамзиным: не человек определяет бытие, но сущее вовне детерминирует самого человека и занимаемое им в мире место.

Ввиду этого можно констатировать сознательное травестирование автором клише сентиментализма, в отношении которого Гоголь в своем творчестве выражает спектр эмоций в диапазоне от мягкой иронии в «Старосветских помещиках» до язвительно-сатирического осмеяния в «Мертвых душах» (речь идет, конечно, об эпизоде посещения Чичиковым имения Манилова). При этом влияние Карамзина на Гоголя поистине огромно: известно, что отец Гоголя «пытался воплотить сентиментальный идеал жизни, воспетый Карамзиным»[3], а сам писатель, впервые познакомившись с творениями Карамзина

---

[1] *Лебедева О.Б.* Указ. соч. С. 370.

[2] *Янушкевич А.С.* История русской литературы первой трети XIX века. М., 2013. С. 656.

[3] *Моторин А.В.* Карамзин и Гоголь // Н.М. Карамзин: Проблемы изучения и преподавания на современном этапе: тезисы докладов на I Карамзинских чтениях, 18–21 ноября 1991 г. Ульяновск, 1991. С. 33.

как образцами высокой поэтической речи еще будучи гимназистом, в Петербурге «оказался в тесных дружеских отношениях не только с ближайшим окружением писателя, но и с его семьей»[1]. Впоследствии имя Карамзина довольно часто встречается в гоголевской переписке, увенчиваясь главой «Карамзин» в «Выбранных местах из переписки с друзьями», а также упоминаниями в главе «В чем же наконец существо русской поэзии и в чем ее особенность» и «Авторской исповеди».

Резюмируя отношение Гоголя к Карамзину, Л.А. Сапченко утверждает: «Для Гоголя в образе Карамзина слились понятия “писатель”, “живая душа” и служение правде и России, обеспечивающие независимость автора в обществе»[2]. Следовательно, ироническое отношение к «изысканно-красивой речи», с легкой руки Карамзина распространившейся повсеместно на рубеже XVIII–XIX столетий, отнюдь не отменяет преклонения, с которым Гоголь относился к «моему евангелисту», как возвышенно именовал Карамзина Жуковский. Таким образом, приходится признать, что в двух текстах действительно прозревается единство основы сюжета при очевидной разности его конкретного воплощения, что представляется одним из ключей к пониманию гоголевского замысла «Ревизора».

Помимо указанных косвенных, но концептуально крайне значимых диалогических и полемических перекличек между комедией Гоголя и повестью Карамзина, можно обнаружить между ними и более явные параллели. Так, в обоих текстах наличествует тайна молодого человека (в «Острове Борнгольм» путешественник узнает ее разгадку, но не сообщает ее ни слушателям, ни читателю; в «Ревизоре» Хлестаков раскрывает свое «инкогнито» в письме Тряпичкину), а сцена признания Хлестакова в любви сначала дочери, затем матери:

> И я теперь живу у городничего, жуирую, волочусь напропалую за его женой и дочкой, не решился только, с которой начать, думаю, прежде с матушки, потому что, кажется, готова сейчас на все услуги… (80) –

---

[1] *Жаркевич Н.М.* Н.В. Гоголь о Н.М. Карамзине // Н.М. Карамзин: Проблемы изучения и преподавания на современном этапе. С. 31.

[2] *Сапченко Л.А.* Пушкинская и гоголевская оценки Карамзина: сходства и различия // Гоголь и Пушкин: сб. докл. Гоголевских чтений. М., 2005. С. 153.

может почитаться актуализацией мотива запретного чувства, вероятно, являющегося, причиной горестной участи двух молодых людей в незавершенном рассказе карамзинского героя, ибо, по словам М. Вайскопфа, «тяга к природным началам и руссоистской естественности у Карамзина разрешилась прикровенной легализацией инцеста (“Остров Борнгольм”)»[1], и «страшная тайна» повести обусловлена беззаконностью любви, судя по всему, родных брата и сестры, а может статься – пасынка и мачехи. Однако даже это можно списать на случайные совпадения – как известно, «бывают странные сближения»[2], но имеют место также многочисленные более или менее эксплицитные отсылки ко всему массиву «Писем русского путешественника», из которых отметим здесь следующие.

Прежде всего, обращает на себя внимание возникновение в начале и в финале обоих произведений мотива зеркала: текст гоголевской комедии начинается с эпиграфа «На зеркало неча пенять, коли рожа крива. *Народная пословица*» (5), который «вступал в перекличку с заключительной “немой сценой” и вместе с ней образовывал своеобразную зеркальную раму, в которой отражалось все содержание произведения. И слова Городничего, обращенные не то к окружающим его лицам, не то к зрителям: “Чему смеетесь? над собою смеетесь!..” <…>, отражались в зеркале эпиграфа как вторая реальность»[3].

В письме, писанном карамзинским путешественником из Мейсена, приводится цитата из письма Лафатера:

> Глаз, по своему образованию, не может смотреть на себя без зеркала. Мы созерцаемся только в других предметах. Чувство бытия, личность, душа − все сие существует единственно по тому, что вне нас существует, − но феноменам или явлениям, которые до нас касаются (Т. 1. С. 53).

---

[1] *Вайскопф М.* «Вот эвхаристия другая…»: Религиозная эротика в творчестве Пушкина // *Вайскопф М.* Птица-тройка и колесница души: Работы 1978–2003 годов. М., 2003. С. 26.

[2] *Пушкин А.С.* <Заметка о «Графе Нулине»> // *Пушкин А.С.* Полн. собр. соч.: в 16 т. М. ; Л., 1937–1959. Т. 11. С. 188.

[3] *Янушкевич А.С.* Указ. соч. С. 661–662.

А в последнем письме из Кронштадта повествователь предвосхищает обращение через значительный промежуток времени к созданному им тексту, уподобленному зеркалу:

> Перечитываю теперь некоторые из своих писем: вот зеркало души моей в течение осьмнадцати месяцев! Оно через 20 лет (если столько проживу на свете) будет для меня еще приятно − пусть для меня одного! Загляну и увижу, каков я был, как думал и мечтал; а что человеку (между нами будь сказано) занимательнее самого себя?.. (Т. 1. С. 601).

О.Б. Лебедева резюмирует в связи с этим: «Двойная аналогия − жизнь-зеркало, в котором душа рассматривает и познает саму себя, и текст − зеркало души, хранящее ее верный облик, уподобляет друг другу свои крайние позиции через общий средний элемент. Жизнь как зеркало и текст как зеркало становятся взаимозаменяемыми реальностями»[1]. Гоголевское же разрушение «четвертой стены» расширяет сценическое пространство до пространства бытия, распространяя метафизические законы, заявленные в тексте, на реальность, простирающуюся за его пределами, тем самым превращая текст не в аналог действительности, но в своеобразную Книгу Бытия, фиксирующую принципы мироустройства. И важнейший из них – неминуемость расплаты за содеянное преступление.

Для действующих лиц гоголевской комедии возможность узреть со стороны свой образ, отчужденный от личности в слове, представляется при прочтении перлюстрированного почтмейстером письма Хлестакова. Принципиально значимым является здесь, во-первых, актуализация мотива зеркала, позволяющего остраниться от собственной субъектности, во-вторых, становление Хлестакова персонифицированным субъектом повествования, при этом раскрывающим свою внутреннюю ничтожность и духовную несостоятельность, в известной степени подобным герою Карамзина, который, по наблюдению Ю.М. Лотмана, «милый, любознательный, но довольно легкомысленный молодой человек, с живыми, но неглубокими интересами»[2], излагающим в письмах перипетии своего странствия и делящимся не только дорожными впечатлениями, но и − прежде все-

---

[1] *Лебедева О.Б.* Указ. соч. С. 377.

[2] *Лотман Ю.М.* Сотворение Карамзина. М., 1987. С. 31.

го − отношением к ним. У Гоголя это вновь опрокинуто в травестию: «Городничий глуп, как сивой мерин»; «Почтмейстер точь-в-точь департаментский сторож Михеев; должно быть, также, подлец, пьет горькую» (80); «Надзиратель за богоугодным заведением Земляника: совершенная свинья в ермолке»; «Смотритель училищ протухнул насквозь луком»; «Судья Ляпкин-Тяпкин в сильнейшей степени моветон…» (82). Но несколько неожиданный вывод: «А впрочем, народ гостеприимный и добродушный» (82), сообщение о намерении «заняться литературой» в качестве «пищи для души» (82) и сентиментальное обращение «душа Тряпичкин» окончательно закрепляют факт сознательной установки на пародирование образца, которым выступает книга Карамзина.

Ввиду всего отмеченного происходит явная трансформация карамзинского принципа жизнестроительства, сформулированного Ю.М. Лотманом: «Творя литературу, Карамзин творил самого себя», и «не только литература переливалась в жизнь, но и жизнь становилась формой литературного творчества»[1], в гоголевский апостольский призыв к духовному пробуждению каждого человека и всей нации, пресуществленный впоследствии в проповеднический пафос «Выбранных мест из переписки с друзьями», по своей жанровой установке очевидно соотносимых с «Письмами русского путешественника» как одним из ярчайших примеров русской эпистолярной культуры.

Также отметим, что в «Ревизоре» лишь городничий и почтмейстер номинируется в соответствии с должностью. При этом городничий, столкнувшись с неприкрытой правдой о себе, разражается гневной филиппикой: «Мало того что пойдешь в посмешище − найдется щелкопер, бумагомарака, в комедию тебя вставит» (83); эта инвектива видится проявлением сущностного, пусть и неосознанного нежелания мириться с отведенной ему ролью, маскирующегося под традиционный карьеризм: «Ну в Питере, так в Питере, а оно хорошо бы и здесь. Что, ведь я думаю, уже городничество тогда к черту, а, Анна Андреевна?» (72). Тщетность этого бунта заявлена уже с начала комедии: автор в ремарках именует городничего исключительно городничим (в отличие от всех прочих персонажей, за ис-

[1] *Лотман Ю.М.*, *Успенский Б.Л.* «Письма русского путешественника» Карамзина и их место в развитии русской культуры. С. 526, 528.

ключением почтмейстера и «слуги трактирного», вводимых именем и отчеством либо фамилией), тем самым закрепляя его существование лишь в качестве социальной функции, которая фикциональна, поскольку все действующие лица – «фантомы», по глубоко верному определению Абрама Терца[1], как фантасмагоричен городничий, единственный жизненный принцип которого – не «пропускать того, что плывет в руки» (11), или судья, откровенно признающийся в том, что берет взятки борзыми щенками – а «это совсем иное дело» (13), а значит, городничий есть воплощенная пустота и в этом смысле − двойник Хлестакова.

Подобно лжеревизору городничего определяет почти нечеловеческая жажда самоутверждения, дабы быть не просто городничим, но Антоном Антоновичем Сквозник-Дмухановским – при всем сложном семантическом «вибрировании», окружающем номинацию персонажа[2] и вскрывающем несущественность его духовных запросов, − которого, несмотря на духовное ничтожество, отличает яростное стремление *быть, а не казаться*, что невозможно, ибо природа его – «казаться, а не быть», как отмечает А.С. Янушкевич в отношении Хлестакова. Таким создал его образ автор, борьба против воли которого безнадежна. Можно констатировать, что свобода автора противопоставлена догматической предопределенности сюжетных линий персонажей, пересекающихся в экфрастическом окаменении Немой сцены; экзистенциальные стремления последних дезавуируются тем, что «в “Ревизоре” речь идет не о земном лишь ревизоре, но о незримом, важнейшем ревизоре. <…> Над недостойными чиновниками встает вечная идея права и правового государства. А за ними – грозная идея Страшного Суда»[3]. Автор, деспотически обрекающий героев на призрачное существование лишь с редкими проблесками самосознания и сталкивающий их в финале с неизбежностью Страшного Суда, на котором они должны будут держать ответ за то, что не могут изменить, поистине уподобляется карающему

---

[1] *Абрам Терц (Андрей Синявский).* В тени Гоголя // Собр. соч.: в 2 т. М., 1992. Т. 2. С. 100.

[2] См. об этом подробно: *Зайцева И.А.*, *Манн Ю.В.* Комментарий // *Гоголь Н.В.* Полн. собр. соч. и писем: в 23 т. Т. 4. С. 666–667.

[3] Цит. по: *Полторацкий Н.П.* Иван Александрович Ильин. Жизнь, труды, мировоззрение. Нью-Йорк, 1989. С. 278–279.

Богу, демиургически сотворившему собственный мир, свой Космос, в котором драматически (и даже в известной степени трагически) сталкиваются религиозно-этическая и экзистенциальная проблематика, и неотвратимость Божественного воздаяния неминуемо доминирует над личностными поползновениями человека. В координатах созданного Гоголем мирообраза спасение как отказ от навязанной роли и попытка примерить иную личину («Как ты думаешь, Анна Андреевна: можно влезть в генералы? <…> А, черт возьми, славно быть генералом!» (72)) невозможно, поскольку автор восстает «против уклонения всего общества от прямой дороги»[1] в русле очевидной тенденции к притчевости «сакрокомедии», амбивалентной трагедии, в которой индивидуальный бунт (или, по меньшей мере, подспудно зреющий протест и его безотчетное выражение) против своего места в жизни, не сопровождающийся духовным преображением, бесплоден по определению.

Что же касается Шпекина, то он, в отличие от городничего, отнюдь не стремится преодолеть заданность своего пребывания в жизни исключительно в качестве функции. Напротив, он простодушно повествует о том, что распечатывает письма «не то чтоб из предосторожности, а больше из любопытства» (15), и чувствует себя совершенно на своем месте, будучи таким образом противопоставлен городничему с его вожделением к самоутверждению. Очевидно возникающий вопрос: почему соотнесением и выявляющейся в нем разностью фигур городничего и именно почтмейстера «вскрывается кроющаяся за поверхностным единством “мертвых душ” истинная кунсткамера разрозненных, несоизмеримых друг с другом личностей»[2] вновь до известной степени разрешается обращением к «Письмам русского путешественника», где почтмейстеры упоминаются с завидным постоянством, и в частности в письме из Штолпе, в котором несносное «нахальство» постиллионов (почтальонов) и скандал с начальствующим над ними почтмейстером приводят к тому, что

[1] *Гоголь Н.В.* Полное собрание сочинений: в 14 т. Т. 8. С. 400.

[2] *Третьяков Е.О.* Философия и поэтика четырех стихий в творческой системе Н.В. Гоголя. Томск, 2015. С. 280.

> …почтмейстер всунул к нам в горницу все свое туловище, начал шаркать и кланяться капитану и называть его господином капитаном, и уверять его, что он имеет к нему почтение, и знает майора его полка, и знает его фамилию, и знает, что он прав, и отдает ему в полную власть тех постиллионов, которые повезут нас из Штолпе, и проч. и проч. − Капитан смягчился, улыбнулся и отвечал на все: «Хорошо, хорошо, господин почтмейстер!» − Мы с магистером также улыбались, а офицеры говорили тихонько: «Дурак! Трус!» (Т. 1. С. 113) –

и это безусловно создает образ почтмейстера, близкого к тому, что можно назвать «простодушный до наивности человек» (9), как рекомендует Шпекина Гоголь в предваряющих «Ревизора» «Замечаниях для гг. актеров». Таким образом, Гоголь примыкает к традиции критического отношения к деятельности начальников почтовых контор (прусских или русских), заявленного в том числе в «Письмах…»; более того, с учетом сделанных ранее наблюдений можно предположить, что актуализируется во многом контекст книги Карамзина.

Укажем к и на еще один пример отрицательных чувств, вызванных у героев двух произведений дорожными неурядицами: карамзинскому путешественнику при отъезде из Курляндской корчмы

> …надобно было дописать письмо, расплатиться, укласть чемодан и приказать кое-что Илье. Хозяин воспользовался моим недосугом и подал мне самый аптекарский счет; то есть за одне сутки он взял с меня около девяти рублей! (Т. 1. С. 88).

Хлестаков же после поданного ему в долг обеда также возмущается, пусть и куда менее справедливо: «Канальи! подлецы! и даже хотя бы какой-нибудь соус или пирожное. Бездельники! дерут только с проезжающих» (28). Само по себе это опять же встречается в текстах, фиксирующих путевые впечатления, очень часто, но с учетом предшествующих рассуждений вполне может дополнять картину компаративного взаимодействия рассматриваемых в статье произведений.

Любопытно, что в «Письмах…» встречаются фрагменты, уподобленные по форме сценическому диалогу вплоть до структуры и авторских ремарок: примерами могут служить обмен репликами между Лизой, хозяйкой корчмы, расположенной «в миле за Тильзи-

том», проезжим поручиком и повествователем, разговор путешественника во время театрального представления в Лионе с двумя французами, возвращающимися из Парижа в Монпелье, или беседа с белокурой незнакомкой и «кавалером св. Лудовика» в Парижской опере (Т. 1. С. 95–98, 339–342, 433–437). Конечно, это всего лишь совпадение, однако поневоле представляется, будто бы то ли Карамзин избирает для фиксации путевых заметок форму, блестяще воплотившую дорожные впечатления некоего «молодого человека, лет 23-х» (8), тогда еще и вовсе не существовавшего, то ли автор «Ревизора», в свою очередь, «раздвигает» до формальной основы своего произведения, принадлежащего к известному литературному роду, вплетенные в повествовательный материал «Писем…» псевдодраматические отрывки.

В связи с этим закономерно наличие в карамзинской книге множества упоминаний о театре (более 70), из коих выделим единственное: будучи в Берлине, повествователь посещает постановку драмы Августа Коцебу «Ненависть к людям и раскаяние», после чего замечает, что

> …давно уже не был я так приятно растроган, как ныне в театре. <…> Вышедши из театра, обтер я на крыльце последнюю сладкую слезу. Поверите ли, друзья мои, что нынешний вечер причисляю я к счастливейшим вечерам моей жизни? И пусть теперь доказывают мне, что изящные искусства не имеют влияния на счастие наше! Нет, я буду всегда благословлять их действие, пока сердце будет биться в груди моей − пока будет оно чувствительно! (Т. 1. С. 128–129).

Пожалуй, это одно из ярчайших проявлений определяющего повествовательного пласта «Писем…» − регистрации душевных состояний личности прежде всего чувствующей, что есть осуществление конститутивного эстетического положения сентиментализма. У Гоголя в «Ревизоре» упоминание о театре сводится к мимолетной похвальбе Хлестакова насчет того, что он «с хорошенькими актрисами знаком» и «я не хотел писать, но театральная дирекция говорит: “Пожалуста, братец, напиши что-нибудь”. Думаю себе: “Пожалуй, изволь, братец!” И тут же в один вечер, кажется, все написал, всех изумил», увенчивающейся хрестоматийным признанием: «У меня легкость необыкновенная в мыслях» (42–44), видящимся не-

осознанной самопрезентацией в качестве антропологемы духовного отсутствия при очевидном физическом наличествовании. Так, если «ненавязчивое, но неуклонное стремление Карамзина к фиксации неразрывной связи между внутренней жизнью чувствительной души и внешней жизнью объективного мира, воспринимаемого и переживаемого этой душой», есть генеральная установка автора, благодаря чему «на протяжении всей книги обнаруживается закономерная интонационная связь очерковых зарисовок с эмоциональным состоянием души путешественника, причем последнее имеет характер причины, мотивирующей интонации очеркового описания»[1], то Гоголь отношением персонажей комедии к тому, что вовне, напротив, репрезентирует почти символическое убожество, практически исчезающую мелочность нравственной сущности каждого из них.

Вследствие этого не случайно, что визуальное и вербальное отражение жизни человеческой души в зеркале театра в обоих текстах образует своего рода рифму с отражением ее в природной среде: умиленное лицезрение прекрасной естественной природы, возносящееся к возвышенному крещендо торжественного гимна руссоистской идиллии уединения на лоне ее в «Письмах…» сентименталиста Карамзина:

> Длинная аллея вывела меня на обширный зеленый луг. Тут на левой стороне представилась мне Эльба и цепь высоких холмов, покрытых леском, из-за которого выставляются кровли рассеянных домиков и шпицы башен. На правой стороне поля, обогащенные плодами; везде вокруг меня расстилались зеленые ковры, усеянные цветами. Вечернее солнце кроткими лучами своими освещало сию прекрасную картину. Я смотрел и наслаждался; смотрел, радовался и − даже плакал, что обыкновенно бывает, когда сердцу моему очень, очень весело! − Вынул бумагу, карандаш; написал: «Любезная природа!» − и более ни слова!! Но едва ли когда-нибудь чувствовал так живо, что мы созданы наслаждаться и быть счастливыми; и едва ли когда-нибудь в сердце своем был так добр и так благодарен против моего творца, как в сии минуты. Мне казалось, что слезы мои льются от живой любви к Самой Любви и что они должны смыть некоторые черные пятна в книге жизни моей. А вы, цветущие берега Эльбы, зеленые леса и холмы! Вы будете благословляемы

[1] *Лебедева О.Б.* Указ. соч. С. 370.

много и тогда, когда, возвратясь в северное отдаленное отечество мое, в часы уединения буду воспоминать прошедшее! (Т. 1. С. 150–151)

травестированно отзывается в «Ревизоре» во фразе Хлестакова «Да, деревня, впрочем, тоже имеет свои пригорки, ручейки…», мгновенно сменяющейся восторженным панегириком Петербургу: «Ну, конечно, кто же сравнит с Петербургом. Эх, Петербург! Что за жизнь, право!» (42).

Трагедия человека у Гоголя заключается в том, что он испорчен обществом, отторгающим имманентное природное разнообразие, и даже воспитание дорогой, канонизированное Гёте в «Годах странствий Вильгельма Мейстера», оказывается не в силах преодолеть внутреннюю пустоту представителя Петербурга как «духовной субстанции, определенного антропонима», где «креативные потенции бытия обретают черты эсхатологического сознания»[1]. Становящийся «русский сочувственник» уступает место «хорошо одетому призраку»[2].

Здесь уместным представляется вновь обратиться к реалиям повести «Остров Борнгольм», действие которого «начинается в разомкнутом пространстве морского побережья и открытого моря, потом его рамки сужаются до острова, обнесенного грядой скал, затем оно перемещается под своды готического замка и еще более низкие своды подвала. Это постепенное стеснение пространственных рамок прямо отражается на эмоциональном состоянии души путешественника»[3], что О.Б. Лебедева иллюстрирует следующей цитатой: «Вздохи теснили грудь мою − наконец я взглянул на небо − и ветер свеял в море слезу мою» (Т. 1. С. 673). Столь же узкое, замкнутое пространство двух комнат – в доме городничего и в гостинице, в котором разворачивается все действие «Ревизора», в общем контексте сопоставления двух текстов символизирует духовную ограниченность каждого из тех, кто присутствует в этом пространстве. Поглощение Хлестакова за его пределами дорогой (обратим внимание на то, что ведь обманувшиеся чиновники из прочитанного письма знают, куда направляется лжеревизор, однако воспринимают его

[1] *Янушкевич А.С.* Указ. соч. С. 625, 626.
[2] *Берковский Н.Я.* Литература и театр. М., 1969. С. 522.
[3] *Лебедева О.Б.* Указ. соч. С. 391.

отъезд как безвозвратное исчезновение), физическое перемещение по которой традиционно соотносится с духовным путешествием, процессом возвышения человеческой души благодаря приобщению к безграничности бытия, оборачивается в данном случае окончательным развоплощением антропологической инкарнации «миражной интриги»[1], т.е. олицетворенной невещественности, пустоты, неспособной к самосозиданию, ибо «роль ревизора − это часть общего спектакля, где и все другие участники − достойные партнеры Хлестакова»[2], и в итоге в отсутствии «режиссера» и упомянутых «достойных партнеров» растворяющейся в пространстве подлинной жизни.

Стоит отметить и совпадения не концептуального характера, довольно многочисленные для того, чтобы быть случайными. Путешественник в книге Карамзина встречает двух женщин, мать и дочь, приняв приглашение господина П*, который

> …хотел, чтобы я у него обедал. «Вы увидите мое семейство», − сказал он. Нас встретила женщина лет в сорок, почтенного вида, и молодая девушка лет в двадцать, не прекрасная, но миловидная и нежная. «Вот все мое семейство!» − сказал мне господин П* − и я поцеловал руку у той и другой <...> миловидная Шарлотта по большей части молчала, но взоры и улыбки ее были красноречивы (Т. 1. С. 145).

Нельзя утверждать определенно, что Гоголь развернул эту мимоходом упомянутую встречу в хрестоматийный сюжет не сложившихся отношений Хлестакова с двумя дамами (Анной Андреевной и Марьей Антоновной), увенчанный его циничным признанием в готовности к любовным похождениям, однако ввиду сходств концептуальных это представляется вполне возможным – по крайней мере, отрицать эту возможность нельзя.

Присутствуют в тексте и совпадения (разумеется, зачастую с прямо противоположным пафосом), локальные до забавности: так, в случайном разговоре повествователя в «Письмах…» с поручиком в корчме «в миле за Тильзитом» промелькнул обмен репликами:

---

[1] *Манн Ю.В.* Поэтика Гоголя. М., 1978. С. 222–233.
[2] *Янушкевич А.С.* Указ. соч. С. 656.

П о р у ч и к . Радуюсь, радуюсь, государь мой. Что слышно о шведах, о турках?

Я. Старая песня, господин поручик; и те и другие бегают от русских (Т. 1. С. 97),

откликающийся своеобразным комическим эхом в «Ревизоре», когда строятся предположения о причинах прибытия в город ревизора из Петербурга «и еще с секретным предписаньем» (10):

Г о р о д н и ч и й. Ну, что? как вы думаете об этом?

П о ч т м е й с т е р. А что думаю? война с турками будет.

А м м о с Ф е д о р о в и ч. В одно слово! я сам то же думал.

Г о р о д н и ч и й. Да, оба пальцем в небо попали!

П о ч т м е й с т е р. Право, война с турками. Это все француз гадит.

Г о р о д н и ч и й. Какая война с турками! просто нам плохо будет, а не туркам. Это уже известно: у меня письмо.

П о ч т м е й с т е р. А если так, то − не будет войны с турками (14).

Пребывая в Лионе, карамзинский герой описывает насилие, вошедшее в самую ткань быта и ставшее обыденностью, поскольку «народ <…> сделался во Франции страшнейшим деспотом <…> с эпохи так называемой Французской свободы» (Т. 1. С. 360) − Гоголь же неявно моделирует развитие ситуации, могущей вызвать к жизни катастрофическое состояние общественной нравственности: так, в разговоре с трактирным слугой Хлестаков невольно воспроизводит магистральную демократическую тенденцию сентиментализма: «Как же они едят, а я не ем? отчего же я, черт возьми, не могу так же? разве они не такие же проезжающие, как и я?» (27), впоследствии еще раз вербализирующуюся в приглашении садиться, адресованном городничему, Землянике и Хлопову: «Без чинов, прошу садиться» (42), что в выявленной логике становления революционного народа коллективным тираном, ничтоже сумняшеся прибегающим к насилию и террору, закономерно приводит к клятвенному уверению городничего, что «это такой народ, что на жизнь мою готовы покуситься» (30). Путешественник у Карамзина дважды упоминает живописное воплощение Страшного Суда – «славную Эйхелеву картину в главной лютеранской церкви» Данцига и картину, принадлежащую кисти Рубенса (Т. 1. С. 109, 148), кристаллизующееся у Гоголя в сценографию финальной Немой сцены, жанровая специфика

которой была определена самим автором как «живая картина», «изображающая “явление Мессии” в конце времен перед Страшным Судом»[1]. Многочисленные выдержки из произведений классиков от Шекспира до Гёте и от Вольтера до Томсона, становящиеся репрезентацией неисчерпаемой книжной эрудиции Карамзина, дополненные примерами дарования в искусстве перевода и собственного творчества автора «Писем…» (скажем, стихотворение «Алина»), редуцируются в тексте гоголевской комедии до апеллирования персонажей к словам друг друга в тщетной надежде подкрепить свою личностную (не)определенность опорой на другого, да нерешительного цитирования начальных строк программных произведений Ломоносова и собственно Карамзина.

Итак, можно констатировать определяющую − или, по меньшей мере, весьма значимую − роль рецепции «Писем русского путешественника» Карамзина в философии и поэтике «Ревизора» Гоголя, причем роль эта определена не случайными «странными сближениями», но сознательной авторской установкой на диалог и полемику с программным текстом русского сентиментализма. Однако столь важные аналогии вводятся опосредованно, будучи актуализированы путем цитирования стихотворения из повести «Остров Борнгольм», соотносимой с карамзинской книгой скорее концептуально, нежели напрямую. Думается, для Гоголя эта обособленность текста Карамзина, вместе с тем сопряженная с очевидной смысловой увязанностью двух произведений, представляла принципиальную значимость.

Действительно, систематизируя приведенные выше наблюдения, мы неизбежно приходим к выводу, что пародирование автором «Ревизора» сущностных основ карамзинского наследия – как нравственных, так и эстетических − затрагивает исключительно «Письма…», причиной чего является следующее: «уроки европейского путешествия и опыт Великой французской революции у Карамзина» ставят субстанциальную проблему, и «проблема героя и автора в этих русских “сентиментальных путешествиях” − прежде всего история сотворения новой личности, русского сочувственника»[2]; дру-

---

[1] *Лебедева О.Б.* Брюллов, Гоголь, Иванов. Поэтика «немой сцены» − «живой картины» комедии «Ревизор» // Поэтика русской литературы. М., 2001. С. 126.

[2] *Лебедева О.Б.* Указ. соч. С. 334.

гими словами, мы говорим о приоритете эмоциональной культуры как выражения внутренней жизни человека, резонирующей с явлениями жизни внешней, составляющей основу авторской позиции.

Именно с этим изводом нравственной проблематики и полемизирует Гоголь, для которого психологические дилеммы всегда менее значимы, нежели коллизии подлинно онтолого-метафизического характера. Культ «вольности частной», провозглашаемый сентиментализмом и одним из его апологетов в России − А.Н. Радищевым, а также диагностированная Н.М. Карамзиным в его наиболее известном, пожалуй, произведении – повести «Бедная Лиза» сложность и противоречивость человеческой натуры, у Гоголя сталкиваются с незыблемостью божественного предначертания и единых нравственных критериев, указующих человеку верный жизненный путь, и трагедия здесь заключается в безнадежном непонимании каждым человеком того, что речь идет «не о материальной ревизии и не о реальном ревизоре, а о ревизии духа, о ревизоре внутри каждого индивидуума» и обостряется чувством сострадания «к людям, потерявшим себя и мучительно стремящимся “проявить себя в человеческом образе и достоинстве”»[1]. Что же касается «Острова Борнгольм», то в этой повести человек предстает бессильной жертвой неконтролируемого чувства, что в столкновении с требованиями жизни приводит к ситуации, не могущей разрешиться ничем, за исключением трагедии, что аллегорически передается кошмарным сном героя:

> Мне казалось, что страшный гром раздавался в замке, железные двери стучали, окна тряслися и ужасное крылатое чудовище, которое описать не умею, с ревом и свистом летело к моей постели (Т. 1. С. 669).

Не будем сейчас останавливаться на том, что неприятное сновидение с отчетливо осознаваемым символическим значением присутствует и в «Ревизоре»:

> Городничий. Я как будто предчувствовал: сегодня мне всю ночь снились какие-то две необыкновенные крысы. Право, этаких я никогда не видывал: черные, неестественной величины! пришли, понюхали − и пошли прочь (10).

---

[1] *Янушкевич А.С.* Указ. соч. С. 662, 663.

Отметим иное: роковая страсть, обрекающая человека на страдания, приобретающая в повести Карамзина характер надындивидуальной силы, благодаря чему рождается предромантическая концепция подчиненности человека непостижимым и страшным силам бытия, оказывается близкой Гоголю, трансформируясь в его высокой комедии в надличностно-энигматический символ неявленной фигуры истинного ревизора, персонифицированного карающего Бога, о прибытии которого возвещает жандарм, предваряя и вызывая этой судьбоносной вестью Немую сцену.

В «Письмах…» Карамзин дает образец личностного самостроительства, преобразуя записки о путешествии в духовный травелог и тем безгранично расширяя антропологическое поле русской литературы. «Остров Борнгольм» же акцентирует внимание на проблеме обреченности человека, его порабощенности энигматическими силами бытия (уже не общественно-политическими или социальными, на что указывает оставшаяся нераскрытой тайна), которые воплощаются в исторических катаклизмах. Так, на вопрос встреченного на острове Борнгольм старца-отшельника о происходящем в мире путешественник отвечает прозрачным намеком на события Великой французской революции:

> Свет наук, − отвечал я, − распространяется более и более, но еще струится на земле кровь человеческая − льются слезы несчастных − хвалят имя добродетели и спорят о существе ее (Т. 1. С. 668).

Вследствие этого понятно, почему Гоголь цитирует песню гревзендского юноши как квинтэссенцию печальной участи человека и безрезультатности столкновения безрассудной страсти и исконного нравственного канона, в роли которого выступает, правда, не требование общественной морали, но закон Бога, бывший для Гоголя единственным императивом; причем императив этот мог представать в разных изводах − вплоть до сомнения в самой идее «божественного возмездия»[1], − но и при условии беспощадности божественной надличностной силы воля ее реализуется непреложно.

В «Ревизоре» справедливость наказания поддерживается авторитетом автора, создавшего образы героев комедии таким образом, что

[1] См. об этом подробно: *Erlich V*. Gogol. New-Haven, 1969. P. 37.

пресловутый «человеческий голос» не может прозвучать в связи с убогостью их духовной жизни, априорно определяющей не только непреложность, но и необходимость метафизического воздаяния. А с учетом того, что гоголевский город – это «сборное место. Отовсюду, из разных углов России стеклись сюда исключения из правды, заблуждения и злоупотребления»[1], историко-философский взгляд Карамзина в «Острове Борнгольм» вполне коррелирует с эсхатологическим масштабом Немой сцены. Смещение центра тяжести сюжета с сентименталистских проблем столкновения естественного чувства с общественными предрассудками и фатальной неумолимости сокрытых сил мироустройства, свойственных мироощущению эпохи, в сторону практически полного редуцирования любовной интриги и концентрации внимания на нравственно-философском посыле, столь же чуждом морализаторству, сколь и бескомпромиссно-немилосердном, формирует одновременно принципиальную ориентацию Гоголя на диалог с «Островом Борнгольм» Карамзина (при сущностном расхождении с последним в этической оценке упомянутой безжалостности) и полемику с антропологической парадигмой «Писем русского путешественника» с присущим им преклонением перед человеческой личностью и призывом к ее внутренней, духовной автономности.

Вместе с тем явным преувеличением будет абсолютизация масштаба обращения Гоголя – диалогического или полемического − к произведениям Карамзина. При всей его несомненной важности нельзя игнорировать множество иных возможностей рождения идеи истории лжеревизора (от известного признания самого автора «Ревизора» о том, что сюжет комедии был подсказан ему Пушкиным, которому Гоголь писал 7 октября 1835 г.:

> Сделайте милость, дайте какой-нибудь сюжет, хоть какой-нибудь смешной или не смешной, но русской чисто анекдот. Рука дрожит написать тем временем комедию. Сделайте милость, дайте сюжет, духом будет комедия из пяти актов, и клянусь, будет смешнее чорта. Ради Бога. Ум и желудок мой оба голодают[2].

---

[1] *Гоголь Н.В.* Полное собрание сочинений: в 14 т. Т. 5. С. 160.
[2] Там же. Т. 10. С. 375.

Впоследствии о причастности Пушкина к сюжету комедии Гоголь упомянул в «Авторской исповеди»: «Мысль “Ревизора” принадлежит также ему»[1]. Правда, как замечает А.С. Янушкевич, «комедия была закончена уже к началу декабря 1835 г. Исключительная быстрота создания “Ревизора” свидетельствовала о том, что Гоголь всем своим творческим развитием был готов к реализации нового “сюжета”. Комедия из пяти актов, основанная на “чисто русском анекдоте”, уже жила в его творческом сознании. Нужен был импульс, пушкинское благословение, чтобы воплотить свою идею»[2]. И значит, сводить ее замысел хотя бы преимущественно к воплощению подсказанного Пушкиным вряд ли возможно – вплоть до высказанной С.М. Эйзенштейном гипотезы, согласно которой «Ревизор» – это ни много ни мало «пародия на “Бориса Годунова”»[3]. Впрочем, ни одна из гипотез сущностно не противоречит представленной, но лишь обогащает дополнительными смысловыми обертонами сложную и запутанную творческую историю комедии.

Нам же важно заявить, что гоголевские импликации, неотвратимо ведущие читателя и зрителя его высокой комедии к идее нравственной ревизии, символически выраженной в финальной Немой сцене окаменением героев «Ревизора», их превращением в «живые трупы», рождаются как протест против превратно понятого сентименталистского постулата о естественном праве человека на свободу, оборачивающегося вседозволенностью и отсутствием всяких моральных ориентиров. При этом сам карамзинский призыв к духовной самостоятельности отнюдь не ставится Гоголем под сомнение (уже в «Ганце Кюхельгартене» прозревается возможность восстановления «связи с родовым в себе <...> посредством уединения и самоуглубления», говоря словами В.Ш. Кривоноса, относящимися к «Мертвым душам»[4]), но корректируется в пользу выражения в суг-

---

[1] *Гоголь Н.В.* Полное собрание сочинений: в 14 т. Т. 8. С. 440.

[2] *Янушкевич А.С.* Указ. соч. С. 651.

[3] *Киноведческие* записки. 1997/98. № 36/37. С. 180.

[4] *Кривонос В.Ш.* «Мертвые души» Гоголя и становление новой русской прозы. Воронеж, 1985. С. 144–145. См. об этом подробно: *Третьяков Е.О.* Философия и поэтика четырех стихий в поэме Н.В. Гоголя «Ганц Кюхельгартен» // Вестник Томского государственного университета, 2013. № 372. С. 49–52. См.: *Третьяков Е.О.* Философия и поэтика четырех стихий в творческой системе Н.В. Гоголя. С. 50–58.

гестии текста мировоззренческой концепции о приоритете Божьей воли как высшего закона мироустройства. Так гоголевское театральное вероисповедание во многом опирается на субстрат «Острова Борнгольм» и предромантическую идею роковой предопределенности, оказывающуюся в известной степени близкой автору «Ревизора» с его дидактическим пафосом, а уникальность высокой комедии оказывается связанной в числе прочего с имплицитным полемическим переложением сюжетных реалий и концептуальных положений «Писем русского путешественника», формирующих семантический фон комедии.

Ю.Е. Пушкарева
Томский государственный университет

ВЗАИМОДЕЙСТВИЕ ЖИВОПИСИ И ДРУГИХ ИСКУССТВ В ИТАЛЬЯНСКИХ ТРАВЕЛОГАХ С.П. ШЕВЫРЁВА

С.П. Шевырёв больше всех прочих любомудров приблизился к Италии как к географическому и культурному пространству. В отличие от других «архивных юношей», которые остались приверженцами немецкой культуры (Одоевский, Веневитинов) или стали радикальными славянофилами, критиковавшими западноевропейскую цивилизацию (Киреевский, Погодин), Шевырёв всю жизнь тянулся к Италии – как к реальной стране, культурному феномену, романтическому идеалу. Он не только совершил туда как минимум три путешествия[1], но и посвятил Италии ряд текстов: дневники-травелоги, письма, стихотворения, научные работы. Кроме того, Шевырёв переводил Тассо и Мандзони, примыкая к авторам, которых Киреевский в своем осмыслении русского литературного процесса относил к «батюшковской», или «итальянской», школе[2]. *«Одержимость Италией»*, *«необходимость Италии»* – эти категории, выработанные русским романтизмом, стали для Шевырёва личными, жизненными. Италия сформировалась в его творческом сознании как целостный образ – единство культуры, истории, быта. На страницах путевых дневников Шевырёва («Журналы» 1829–1832 гг.) реальное пространство Италии становится феноменом сознания повествователя-любомудра, просвещенного путешественника, который усиленно занимается самообразованием и стремится понять историю, традиции, искусство Италии «изнутри».

Италия Шевырёва – разносторонний личностный феномен, уже далекий от абстрактного романтического идеала, Рая-«там», каким

---

[1] См.: *Медовой М.И.* Вечно обязан Риму // С.П. Шевырёв. Итальянские впечатления. СПб. : Академический проспект, 2006. С. 5–37.

[2] См.: *Киреевский И.В.* Критика и эстетика / сост., вступ. ст. и примеч. Ю.В. Манна. М. : Искусство, 1979. С. 72. (История эстетики в памятниках и документах).

она предстает в поэзии Веневитинова, прозе Одоевского и эстетических этюдах Вакенродера[1], которые повлияли на осмысление итальянского искусства у любомудров. В путевых дневниках, конечно, не прекращается и «философизация» Италии: важны рассуждения о неразрывной связи итальянского искусства с природой и национальным характером, о ключевой роли эстетики для итальянцев, в том числе в быту, об итальянской истории как парадоксальном сочетании регионального дробления и внутреннего единства, политического подчинения и духовной свободы в искусстве. Однако подобные умозаключения являются не искусственными конструктами, а выводами, основанными на фактах и личных впечатлениях повествователя.

Несмотря на разносторонность образа Италии в путевых журналах, ведущим аспектом остается эстетический. Заранее воспринимая Италию как родину великого искусства, повествователь готов подтвердить или опровергнуть эти представления: все увиденное, услышанное, прочитанное он осмысляет самостоятельно, не следуя слепо стереотипам. Можно сказать, что Шевырёв придерживается рецептивной стратегии, описанной Веневитиновым в «Письмах к графине NN», – стратегии философского анализа: не просто восклицает *«Эта Мадонна прекрасна»*, а пытается уловить истоки красоты, ответить на вопрос «*почему*?». Причины скрываются не только в духовной идее произведения (например, в картинах на библейские, мифологические сюжеты), но и в эстетической форме – колорите, композиции, психологическом облике персонажей, даже в технике мазка. Существование красоты невозможно без третьего компонента – соответствующего настроения и личностного склада зрителя, его эмоционально-интеллектуального отклика на произведение. Сочетание этих компонентов, а также системное погружение в историю итальянского искусства позволяют повествователю осмыслить его сущность, сделав частью «энциклопедического», максимально полного образа Италии, создаваемого в «Журналах».

Все эти особенности присущи рецепции итальянской живописи. Разумеется, для Шевырёва важны и итальянские архитектура, музы-

---

[1] См.: *Вакенродер В.Г.* Фантазии об искусстве / пер. с нем. вступ. ст. А.С. Дмитриева; коммент. Ал.В. Михайлова. М. : Искусство, 1977. 263 с. (История эстетики в памятниках и документах).

ка, скульптура, литература. Однако именно живопись, помимо явного «количественного» преобладания (ни одному виду итальянского искусства не посвящено столько записей в «Журналах», сколько ей), является в сознании повествователя самым репрезентативным для итальянского искусства феноменом, высшим воплощением итальянской культуры. Вероятно, это связано с особым местом живописи и образа художника в мировосприятии романтиков, и в частности любомудров. Как отмечает Е.А. Луткова, «интерес романтиков к изобразительному искусству был предопределен близостью романтического мироощущения природе живописи. А. Шлегель называл живопись поистине романтическим искусством, позволяющим открыть душу человека»[1]. Метафизические смыслы, выражаемые визуальными средствами на ограниченной плоскости холста («бесконечное в конечном»), и возможность неспешного, приводящего к катарсису созерцания сделали живопись предметом философской и эстетической рефлексии любомудров. Чтобы систематизировать разнообразные впечатления Шевырёва от итальянской живописи, в ее образе можно выделить несколько основных аспектов. Среди них: 1) рассмотрение итальянской живописи в системно-историческом ключе, в качестве целостного феномена (в категориях школ, направлений, преемственности и подражания); 2) внимание к художественной технике (многочисленные экфрасисы картин); 3) связь итальянской живописи с духовной жизнью – прежде всего, религией и мифологией; 4) связь живописи с историей и социальной структурой Италии; 5) связь живописи с природой Италии и – опосредованно – романтизированным образом итальянского народа. Однако в рамках данной статьи мы сосредоточимся на диалоге живописи и других искусств Италии в травелогах Шевырёва – именно это позволяет осмыслить его образ Италии как единый эстетический феномен.

Синтез искусств являлся идеалом немецких романтиков, который любомудры переняли из их концепций и из философской системы Шеллинга[2]. Для любомудров важно каждое из искусств, но только их комплекс способен привести человека к эстетическому

---

[1] *Луткова Е.А.* Живопись в эстетике и художественном творчестве русских романтиков: автореф. дис. … канд. филол. наук. Томск, 2008. С. 3.

[2] См.: *Манн Ю.В.* Русская философская эстетика (1820–1830-е годы). М. : Искусство, 1969. 302 с.

катарсису, развить его эмоциональный и интеллектуальный мир. Идеал синтеза был значим и для Вакенродера, переводом эстетических этюдов которого Шевырёв занимался в 1820-х гг. вместе с Мельгуновым и Титовым[1]. Нередко Вакенродер рассуждает об искусстве в целом – как о трансцедентальном феномене; рассматривая скорее общую духовно-метафизическую основу живописи, музыки, архитектуры, скульптуры и словесности, чем их различия. Можно утверждать, что Шевырёв перенимает эту позицию – не случайно в «Журналах» итальянская живопись вписывается в комплекс искусств, в эстетический аспект итальянского текста.

Так, живопись часто соседствует со скульптурой, которой Шевырёв посвящает немало записей. Он внимателен к наследию античных ваятелей (древнеримские статуи в Помпеях, в Королевском музее Неаполя) и к тому, как оно возрождалось и развивалось в эпохи Ренессанса (экфрасисы и упоминания работ Микеланджело, Бенвенуто Челлини), барокко (Джованни Лоренцо Бернини), классицизма (Антонио Канова). Несмотря на сдержанное отношение к скульптуре как таковой, на коннотации холода и смерти, которые ей сопутствуют («Вилла Боргезе вся из мраморов <…> Я уж сыт ими в Италии. Эти чертоги однообразно холодны»[2]), и явное предпочтение живописи, Шевырёв высоко оценивает некоторые скульптурные композиции и пытается осмыслить итальянскую скульптуру так же исторически и системно, как живопись. Например, он подробно описывает памятник папе Клименту XIII работы Кановы и отмечает: «Это достойно Микель-Анджело <…> Сложить мрамор нельзя лучше» (С. 62). Сопоставление с Микеланджело – гением-демиургом, воплощением творческой силы – становится знаком высокой оценки; при этом важно, что Микеланджело остается фигурой «на стыке» скульптуры и живописи, и его образ позволяет соотнести эти искусства. И скульптура и живопись обладают пластической природой, выражают сюжеты и образы визуальными средствами, поэтому их близость в творческом даре одного человека, по мнению Шевырёва,

---

[1] См.: *Медовой М.И.* Вечно обязан Риму. С. 9.

[2] *Шевырёв С.П.* Итальянские впечатления / вступ. ст., подгот. текста, сост., примеч. М.И. Медового. СПб. : Академический проспект, 2006. С. 64. Далее текст «Журналов» С.П. Шевырёва цитируется по этому изданию с указанием страницы в скобках.

естественна; так, говоря о Доменикино, он констатирует: «Всякий из великих живописцев был архитектором и скульптором» (С. 268).

Очевидно, что итальянское искусство прошлого (особенно Ренессанса) для Шевырёва, как и для Вакенродера, ассоциировалось с яркими творческими индивидуальностями – гениями-«универсалами» масштабов Леонардо Да Винчи, Микеланджело и Челлини, а писание красками оказывалось родственно работе с резцом, как создание пластической красоты. Скульптура соотносится с живописью и открыто; например, Шевырёв использует эту параллель, когда пишет о барельефах, в которых объединяются объем скульптуры и плоскостное изображение, ср. о барельефе Альгарди:

> Еще новое доказательство, что скульптура во время великих живописцев принимала характер живописи <…>. Барельеф помянутый есть картина мраморная, его можно перенести на холст (С. 273).

Высокий авторитет итальянской живописи и ее интенсивное развитие наделяют и другие искусства «живописной» природой: скульптор стремится создать скорее картину, динамическую сценку, чем пластическую форму. Однако такое смешение не равно осмысленному синтезу и оценивается Шевырёвым негативно – как механическое подражание: какого бы уровня ни достигла живопись, скульптура должна сохранять эстетическую самобытность.

Интересно, что древнее и новое искусство, по мнению Шевырёва, в этом отношении противоположны: творцы Античности воспринимали мир прежде всего через пластические формы, и скульптура являлась лучшим средством выражения их мировосприятия, тогда как сознание человека Ренессанса и Нового времени было уже «живописным» (это соответствует эстетической концепции Веневитинова об исторической смене «доминирующих» искусств). При этом «доминирующее» искусство влияет на остальные, что иногда вредит эстетическому совершенству произведений: по мнению Шевырёва, синтез искусств не должен приводить к их полному слиянию, бездумному копированию одним искусством средств другого. Это его убеждение так прочно, что даже творчество признанных эталонов – Микеланджело и Челлини – может подвергаться критике:

> По всем изваяниям христианского века до возрождения древней скульптуры при Канове можно <...> утверждать, что сии художники истинной скульптуры не понимали, что живопись препятствовала им быть хорошими ваятелями <…> ваять кровь, как Бенвенуто Челлини, или клокастую бороду, как Микель Анжело у Моисея, означает явное неразумение искусства (С. 345).

В качестве положительного примера Шевырёв рассматривает скульптуру классицизма, в частности творчество Кановы, которому удалось возродить традиции Античности – скульптуру, не привязанную к плоскостному изображению, воссоздающую объем, нюансы формы тел и предметов. Однако хотя роль итальянской скульптуры в «Журналах» немала, ведущим искусством остается живопись. Обычно скульптура сравнивается с ней, а не наоборот; статуи напоминают Шевырёву о более визуально знакомой, более близкой живописи (о церкви Сан Франческо в Перудже: «Статуи совершенно в стиле картин Перуджино» (С. 339). Более того, иногда живопись становится синонимом изобразительного искусства вообще, даже если речь идет о скульптуре (об античном Фарнезском быке в музее Неаполя: «Группа быка и Цирцеи с детьми слишком сложна для ваяния и, вероятно, принадлежит ко временам упадка живописи» (С. 74). Живопись остается эстетическим мерилом для оценки скульптурных произведений, что еще раз подтверждает ее исключительную значимость в итальянском тексте Шевырёва.

В дневниках просматривается и взаимодействие живописи с архитектурой и музыкой. Они менее родственны живописи, чем скульптура, но включаются в искусство Италии как в синестетический феномен. Шевырёв часто отмечает архитектурный ансамбль, пространство, в которое вписана живопись: она занимает определенное место в интерьере здания как в «сюжете», комплексе идей.

Так, экфрасис «Преображения» Рафаэля «обрамляется» подробным экфрасисом собора Святого Петра, экфрасисы аллегорических и исторических картин венецианской школы – описанием Дворца дожей. Порой архитектурный экфрасис переходит в живописный очень плавно, даже без синтаксического разделения в записи, ср. о соборе в Перудже:

> Мы видели собор готический: внутри величав; угловатые колонны из мрамора <...> поддерживают угловатые своды; картина Викара «Обручение Марии с Иосифом» хороша костюмом, но манерна (С. 338).

Подробный экфрасис венецианского собора Сан Марко написан «в унисон» с описаниями мозаик, по природе и визуальному эффекту близких к живописи; Шевырёв создает «словесный макет» храма – внутри и снаружи – в композиционном единстве разных его элементов, включая живописные. Пример еще более синтетичного экфрасиса – запись о посещении театра Сан Карло в Неаполе: архитектурный экфрасис (критическое описание интерьера) совмещается с описанием музыкального представления в единстве танца, музыки и параллелей балета с оперой и скульптурой.

Но главным источником для параллелей с живописью, конечно, является самое близкое пишущему Шевырёву искусство – литература. Для него текстовая реальность Италии неотделима от ее природы, истории, традиций и в особенности от эстетической реальности – других искусств. Можно сказать, что общая «живописность» Италии влияет на итальянскую литературу. Так, чтение Ариосто приводит Шевырёва к выводу, что итальянская живопись – самый органичный источник образов для литературы:

> Как будто в первый раз поэты в Италии обращаются к искусству при описании красоты! Да это очень естественно, ибо здесь искусство – [почти] природа» (С. 240–241).

Живопись, таким образом, «предшествует» литературе и как бы усиливает ее эстетическую вторичность по отношению к реальности. Однако это не рассматривается как минус: создание «отражения отражения» требует от автора мощного творческого дара и воображения, поскольку с таким прочным фоном, как итальянская живопись, просто копировать действительность недостаточно. Поэтому творчество Ариосто в дневниках лейтмотивно сопоставляется с чудом, театром, игрой, которые, в свою очередь, осмысляются в терминах живописи:

> Ариост – поэт не природы, а очарования, волшебства, фантазии. Его *краски ярче.* Он на все наводит *лак*» (С. 241).

В таком контексте соотнесение образа волшебницы Альцины с женскими образами Рафаэля и Тициана представляется логичным, как и прямое отождествление дара поэта и художника («Ариост был живописец и художественно постигал красоту» (С. 246).

«Живописный», пластический характер итальянской литературы очевиден и в размышлениях Шевырёва о Данте. Так, сравнивая эпическую широту «Божественной комедии» с поэмами Гомера, он отмечает:

> Дант собрал все... краски современной ему жизни, чтобы яснее написать эту темную картину, которую видела… только его фантазия (С. 198).

Создание текста сопоставляется с написанием картины, что указывает на ряд черт итальянской словесности в рецепции Шевырёва: роль «чувственных», эмпирических образов (цветов, форм, запахов, звуков); отсутствие натурализма как буквального копирования действительности, значимость эстетической вторичности и игры; роль индивидуальной фантазии поэта-художника, авторского произвола, ср. его размышление о Данте:

> Здесь-то удивляешься ясности фантазии италианской, которая... <…> так осязательно представляет <…> вещи никогда не бывалые. Только италианец мог живо написать мир подземный и надземный. <…> у немца на очах его фантазии туман. Италианец видит чисто, ясно, подробно (С. 19).

Отметим, что итальянская словесность не только традиционно противопоставляется немецкой (как классическая пластика – умозрительному романтизму), но и осмысляется исключительно в визуальных категориях (*осязательно*, *видит*, *очи*, *ясно*). Визуальность и пластическая красота роднят итальянскую поэзию с античной – ее прародительницей: схожими характеристиками Шевырёв наделяет художественные миры Гомера и Вергилия.

Итальянская словесность соотносится с живописью и на «буквальном», биографическом уровне. Так, в записи о посещении дома Петрарки Шевырёв упоминает любительскую живопись на сюжеты «Канцоньере»:

> Все карнизы исписаны картинам<и> очень дурной живописи <…> предмет картин – одна Лаура <…> как в первый раз увидал ее П<етрарка>, как она увидала его в гондоле, как явилась ему в маске (С. 55).

Несмотря на иронично-негативную оценку качества картин, Шевырёв не отрицает, что они запомнились ему, т.е. подтверждает роль визуального аспекта при рецепции итальянской литературы: для итальянцев, оформляющих дом Петрарки, было важно показать, как выглядела Лаура, дополнить ее текстовый образ визуальным. В сознании зрителя XIX в. возлюбленная Петрарки не могла не ассоциироваться с Мадоннами Рафаэля и флорентийскими красавицами с картин Боттичелли – несмотря на то, что поэт не был современником этих художников. Для Шевырёва живопись и словесность Италии тоже составляют единый смысловой комплекс, поэтому посещение литературного топоса сопровождается осмотром живописи. Их связь сохраняется и в бытовом преломлении; например, при отъезде из Рима Шевырёв ведет рабочие записи (подсчет денег, перечень вещей, которые нужно взять с собой) и среди увозимых картин упоминает «дерево Тасса» (С. 333). Посещая гробницу Тассо, Шевырёв отмечает любимое дерево поэта – «цветущую развалину» (С. 110). Интересно, что одного воспоминания об этом факте недостаточно, как и его словесной фиксации: Шевырёв увозит с собой визуальное «подтверждение» – картину.

Заметно и обратное влияние: итальянская и мировая литература постоянно вспоминаются Шевырёву при рецепции и осмыслении картин. Так, «Божественная комедия» вписывается в контекст итальянской религиозной живописи как наиболее полного отражения мировоззрения позднего Средневековья; после экфрасиса «Страшного суда» Джотто Шевырёв делает вывод:

> Мне тем важно было наблюдение этой картины, что я открыл в ней источник многих мыслей, заимствованных Дантом. <…> Дантов мир существовал в вере и преданиях, ему современных С. 349).

Кроме того, в травелогах Шевырёва «Рай» Данте становится примером философии в «изящных формах», характерных для итальянской культуры – в параллели с фресковым циклом Карраччи о Геркулесе. Для него Данте в литературе – эпохальная фигура, рав-

ноценная Рафаэлю и Микеланджело в живописи; соотнося «Комедию» с картинами, повествователь пытается выявить в них общее – мировоззренческие основы итальянского искусства как единого эстетического феномена.

Что касается соотнесений итальянской живописи с зарубежной литературой, в «Журналах» наблюдается устойчивая параллель Микеланджело и Шекспира – как гениев и знатоков человеческой натуры; ср. в экфрасисе «Страшного суда»:

> Положения все натянутые, трудные <…>. Но какая мощь в этой кисти! Если сравнить такие явления в живописи с... явлениями в поэзии, то в Шекспире найдем иногда подобные неестественные положения, знаменующие... своенравие драматика (С. 80).

Глубокий анализ психологии, разнообразие характеров и отношений в драме Шекспира сопоставляются с «драматургической» природой творчества Микеланджело. И Шекспиру и Микеланджело, по Шевырёву, удалось достичь единства высокой идеи и эстетически совершенной формы – того, что доступно лишь национальным гениям:

> В Микель Анжеле много сходства с Шекспиром: та же возвышенность идей, та же <...> смелость в изображении и исполнении (С. 69).

Микеланджело уподобляется Шекспиру и в аспекте преемственности – по отношению к «наследнику» Дюреру («Шекспир относится к Гомеру и Данту, как Албрехт Дюрер к Рафаэлю и Микеланджело» (С. 260); очевидно, что отношения «учитель – ученик» и роль ярких индивидуальностей-гениев для Шевырёва одинаково важны в живописи и словесности. Воссоздавая человеческие характеры, внешность, поступки, литература и живопись пользуются разными инструментами, но выражают общие, вечные нравственные вопросы и идеи.

В Италии Шевырёв читает Шекспира в оригинале, постоянно размышляет о Байроне – это формирует почву для диалога английской словесности и итальянской живописи. Так, не только Микеланджело, но и Тинторетто удостаивается номинации «Шекспир-живописец» (С. 356) – тоже за верность «природе» и проникновение в психологию человека; отсутствующий в Палаццо Дукале портрет

дожа Марино Фальеро напоминает Шевырёву об одноименной трагедии Байрона (С. 352); отмечая в Палаццо Барберини портрет Беатриче Ченчи (С. 132) – легендарной героини хроники XVI в., путешественник наверняка соотносит его с трагедией Шелли «Ченчи», увековечившей итальянский сюжет. Все это вписывает итальянскую живопись в феномен не только итальянского, но и мирового искусства; Шевырёв уже не столько противопоставляет романтические мифологемы Юга и Севера, сколько ищет точки соприкосновения между ними. Интересен «жанровый» акцент в этом соприкосновении: трагедия становится тем жанром литературы, с которым наиболее регулярно сопоставляется итальянская живопись. Произведения Шекспира, сходные с «драматургическими» картинами Микеланджело и Тинторетто; аллюзии на «Марино Фальеро» Байрона и «Ченчи» Шелли; трагическое начало в живописи («Помню ясно папу Гвидо Рени. Это лицо, достойное высокой трагедии» (С. 59) – все это свидетельствует о внутреннем родстве итальянской живописи и литературной трагедии в сознании Шевырёва. Кроме того, в Италии у него рождается замысел трагедии о смерти Микеланджело, завершающий линию синтеза живописи и словесности в «Журналах».

Таким образом, при осмыслении итальянской живописи в путевых «Журналах» Шевырёв верен идеалу синтеза искусств, который в 20–30-е гг. XIX в. разделяли любомудры. В его творческом сознании непрерывный диалог итальянской живописи со скульптурой, архитектурой и – в особенности – литературой Италии позиционирует искусство Италии как единый эстетический феномен.

А.Г. Кожевникова
Томский государственный университет

ГОГОЛЬ И ЖУКОВСКИЙ В ПРОСТРАНСТВЕ РОМАНА И.А. ГОНЧАРОВА «ОБЛОМОВ»

Импульс к размышлениям о реминисценциях текстов Гоголя и Жуковского в романе «Обломов» был задан статьей А.С. Янушкевича «Концепты и курсивы в романе Гончарова “Обыкновенная история” как миромоделирующий фактор». Визуальный план повествования «Обыкновенной истории», явленный в курсивных метках, цитатных фрагментах поэтического текста, особо выраженной пунктуации, становится своеобразным ключом к пониманию палимпсестной поэтики и через нее – жанровой природы романа Гончарова как романа Нового времени. А.С. Янушкевич отмечает, что именно в «Обыкновенной истории» Гончаров уже сформулировал свою «…эстетику романа. В центре <…> герой перелома эпох, своеобразная фронтирная личность. Гончаров свои нарративные стратегии и миромоделирование ориентирует на идею синтеза <…>»[1]. «Философия эпохального фронтира» вбирает в себя, с одной стороны, генетическую культурную память о духе поэзии, а с другой – стихию современной русской жизни, осмысленную предельно широко и не зажатую в рамках натуральной школы. С этой точки зрения движение внутри трилогии Гончарова, которую сам автор воспринимал как единый текст[2], от акцентированной палимпсестной поэтики

---

[1] *Янушкевич А.С.* Концепты и курсивы в романе Гончарова «Обыкновенная история» как миромоделирующий фактор // Гончаров и время / ред. Е.Г. Новикова. Томск, 2014. С. 15–16.

[2] «Мне грустно и больно и то еще, что во всех трех моих романах публика и критика не увидели ничего более, как только одни картины и типы старой жизни, другие – карикатуру на новую – и только. А никто не потрудился взглянуть попристальнее и поглубже, никто не увидел теснейшей органической связи между всеми тремя книгами: «Обыкновенной историей», «Обломовым» и «Обрывом»! Белинский, Добролюбов – конечно, увидели бы, что в сущности это одно огромное здание, одно зеркало, где в миниатюре отразились три эпохи – старой жизни, *сна* и *пробуждения*, и что все лица <…> составляют одно

«Обыкновенной истории» через «Обломова» к метатекстуальному роману «Обрыв» представляется весьма любопытным.

Симптоматично, что история изучения центрального, срединного романа складывалась несколько драматично: разнообразие подходов к трактовке «Обломова» и попытки его интерпретации в широком контексте литературоведческих, культурологических, рецептивных, философских проблем – это заслуга филологических изысканий преимущественно второй половины XX в.[1] Так, немецкий славист Даниэль Шюманн в статье со знаковым названием «Призыв к инакомыслию. Заметки о рецептивном потенциале романа Гончарова “Обломов”» приходит к выводу о принципиальной поливалентности и стабильной продуктивности образной системы данного произведения, где действие увязано «со сложной системой тезисов, антитезисов и синтезов, в которой первоначальное впечатление <…> по ходу событий дополняется и пересматривается. <…> Гончаровым как автором романа не предусмотрена возможность его однозначной интерпретации <…>»[2]. При этом первые оценки романа, несмотря на мгновенное признание его «капитальности» и масштабного национального значения («пока останется хоть один русский, – до тех пор будут помнить “Обломова”» (VIII, 255), содержали в своей основе устойчивый комплекс тем. Прижизненная критика, не отказывая Гончарову в поэтическом таланте, сделала акцент на преемственности традиций гоголевской школы: не случайно глу-

---

лицо, наследственно перерождающееся <…>» (*Гончаров И.А.* Собрание сочинений: в 8 т. М., 1952. Т. 8. С. 117–118). В дальнейшем ссылки на это издание приводятся в тексте статьи с указанием тома (римскими цифрами) и страниц (арабскими цифрами) в скобках.

[1] Наряду с продолжающимся с 1997 г. изданием Полного собрания сочинений и писем И.А. Гончарова в 20 томах особенно хочется отметить следующие труды: *Гончаров И.А.* Обломов: Роман в четырех частях / подгот. изд. Л.С. Гейро. Л. : Наука, 1987. 696 с.; *Ляпушкина Е.И.* Русская идиллия XIX века и роман И.А. Гончарова «Обломов». СПб. : Изд-во СПбГУ, 1996. 148 с.; *Краснощекова Е.А.* И.А. Гончаров: Мир творчества. СПб. : Пушкинский фонд, 1997. 492 с.; *Материалы* Международной конференции, посвященной 190-летию со дня рождения И.А. Гончарова / сост. М.Б. Жданова, А.В. Лобкарёва, И.В. Смирнова. Ульяновск: Корпорация технологий продвижения, 2003. 376 с.; *Гончаров* и время / ред. Е.Г. Новикова. Томск : Изд-во Том. ун-та, 2014. 176 с.

[2] *Шюманн Д.* Призыв к инакомыслию: Заметки о рецептивном потенциале романа Гончарова «Обломов» // Гончаров и время. С. 59.

бокая, основательная статья Добролюбова «Что такое обломовщина?», высоко оцененная самим Гончаровым, предваряется эпиграфом из «Мертвых душ», Писарев отправной точкой цепи рассуждений о новом романе делает слова Белинского, сказанные по поводу повестей Гоголя, Дружинин определяет эту взаимосвязь как подражание («Следом за Пушкиным, своим учителем, по примеру Гоголя, своего старшего товарища, он <Гончаров> ласково отнесся к жизни действительной <…>»[1]), а критики второго плана и вовсе используют прием прямого сравнения: «…в художественной стороне романа виден мастер, которого прямо можно поставить наряду с Гоголем» (142). Эта тенденция сохранилась вплоть до конца XIX в., хотя необходимо отметить сдвиг в понимании самой природы связи творческого метода Гоголя и Гончарова. Так, Д.С. Мережковский, констатируя прерывание традиций комического в русской литературе, отмечает, что «Гончаров в этом случае представляет отрадное исключение. Он первый великий юморист после Гоголя и Грибоедова» (177), И. Анненский фиксирует амбивалентность этой взаимосвязи, указывая на то, что

> Гончаров не переживал тяжелой полосы гоголевского самообнажения и самобичевания <…>. В жизни его были крепкие устои и из них главным была любовь к жизни и вера в медленный, но прочный прогресс. Эти коренные отличия обусловили в Гончарове отобщение от Гоголя. Но уйти от него в материальной, эпической стороне своих типов он, конечно, не мог (225)

Наконец, в знаменательный год 100-летия писателя В.Г. Короленко дает определение, в котором обыгрывается метафора многослойности текста Гончарова: «Гончаров был один из самых ярких реалистов гоголевской школы, но вместе с тем в его творчестве ярко прорывался символизм» (272).

Отношение же самого Гончарова к Гоголю более осторожное и неоднозначное:

---

[1] *Роман* И.А. Гончарова «Обломов» в русской критике: сб. ст. Л. : Изд-во Ленингр. ун-та, 1991. С. 115. В дальнейшем ссылки на это издание приводятся в тексте статьи с указанием страниц в скобках.

> …от Пушкина и Гоголя в русской литературе теперь еще пока никуда не уйдешь. Школа пушкино-гоголевская продолжается доселе, и все мы, беллетристы, разрабатываем завещанный ими материал. <…> Вся разница в моменте времени. <…> Пушкин, говорю, был наш учитель – и я воспитался, так сказать, его поэзиею. Гоголь на меня повлиял гораздо позже и меньше; я уже писал сам, когда Гоголь еще не закончил своего поприща. Сам Гоголь, объективностью своих образов, конечно, обязан Пушкину же. Без этого образца и предтечи искусства – Гоголь не был бы тем Гоголем, каким он есть. Прелесть, строгость и чистота формы – те же. Вся разница в быте, в обстановке и в сфере действия, а творческий дух один, у Гоголя весь перешедший в отрицание. Поэтому неудивительно, что черты пушкинской, лермонтовской и гоголевской творческой силы доселе входят в нашу плоть и кровь, как плоть и кровь предков переходит к потомкам («Лучше поздно, чем никогда» (VIII, 145–146).

Гоголь становится проблемной фигурой в критических очерках и статьях Гончарова, о чем говорит в первую очередь сама частотность обращения к этому имени: признавая свою органическую связь с автором «Мертвых душ», видя определенные параллели творческой мысли и метода, Гончаров писал:

> Меня упрекали, зачем я написал отрицательный образ Волохова – и не дал противоположного образца в новом поколении. На это можно сказать многое. Скажу прежде всего, что после Гоголя мы в искусстве не сошли с пути отрицания <…>. Сам Гоголь пробовал, во 2-й части «Мертвых душ», написать положительный образ и потерпел неудачу. <…> Притом это старый упрек, который делали тому же Гоголю: зачем в «Ревизоре» или «Мертвых душах» не вывел он ни одного «хорошего человека»? На такие вопросы нечего сказать» (VIII, 166–167).

В противовес псевдореалистам современности Гончаров называл Гоголя реалистом, таким образом формулируя свою эстетическую позицию относительно Гоголя как своеобразное притяжение и отталкивание:

> Гоголь, бесспорно, – реалист: у кого найдешь больше правды в образах? Но он, смеша и «смеясь, невидимо плакал»: оттого в его сатиры и улеглась вся бесконечная Русь своею отрицательною стороною, со своею плотью, кровью и дыханием. Какой отрадной теплотой дышат

его создания от этого юмора, под которым прячутся его «невидимые слезы» и которого нет у псевдореалистов, а есть холодная ирония, продукт, пожалуй, ума» (VIII, 171)

Эта позиция отчетливее всего вырисовывается из творческой истории романа «Обломов», который складывался и рос в масштабах большого времени и пространства. Определяющую роль сыграла здесь та самая позже подмеченная Гончаровым «разница в моменте времени»: замыслу «Обломова» корреспондировала атмосфера 1840-х гг. и идеологически предшествовал несостоявшийся роман «Старики» (1844) с явными отсылками к гоголевским «Старосветским помещикам»; увертюрный «Сон Обломова», опубликованный в 1849 г., был хронологически близок к «Мертвым душам» и автоматически повлек за собой сравнение со знаковым писателем эпохи. Поэтому, разумеется, первые читатели и критики не могли не почувствовать «гоголевскую школу», которая, думается, была особенно созвучна настроениям Гончарова в тот период. Однако от глаз широкой аудитории осталась скрытой колоссальная работа Гончарова по редактированию всего романа перед его публикацией в 1859 г.:

Теперь последний месяц я пользуюсь свободой: в декабре начнут носить корректуры новых журналов <…> и сверх того корректуру 1-й части «Обломова»: недавно я сел перечитать ее и пришел в ужас. За десять лет хуже, слабее, бледнее я ничего не читал <…>. Я несколько дней сряду лопатами выгребал навоз и все еще много!» (VIII, 305–306) –

такую более чем красноречивую оценку Гончаров дает своему тексту в письме 1858 г. к И.И. Льховскому. Ощущение несоразмерности 1-й части на фоне всего корпуса романа, завершенного через десять лет, не покидает Гончарова:

Если кто будет интересоваться моим новым сочинением, то посоветуй не читать первой части: она написана в 1849 году и очень вяла, слаба и не отвечает остальным двум, написанным в 1857 и 58 <…>. А в 1849 году у меня самого еще неясно развился план всего романа в голове, да и меньше зрелости было. Оттого она и должна сделать дурное впечатление <...> (из письма брату Н.А. Гончарову (VIII, 306);

> Не читайте 1-й части «Обломова», а если удосужитесь, то почитайте 2-ю часть и 3-ю: они писаны после, а та в 1849 г. и не годится» (из письма Л.Н. Толстому (VIII, 307).

Сравнение редакций «Сна Обломова» 1849 и 1859 гг., а также черновых вариантов 1-й части с эдиционным текстом демонстрируют, что Гончаров внес более 200 правок и принципиально исключил прежде всего те текстовые детали, которые имели прямое отношение к поэтике Гоголя; при этом, как отмечает Е.А. Краснощекова, «самые объемные исключения из основного текста, сделанные Гончаровым, не просто носили следы стилистической манеры автора “Мертвых душ”, а нередко имитировали ее»[1]. В связи с этим исследователь полагает, что «гармоническая взвешенность характеристик пришла к автору «Обломова» не сразу (через «воспроизведение» и «преодоление» Гоголя)»[2]. Это «преодоление» не могло иметь характер тотального исключения всех возможных отсылок к Гоголю: дело в том, что гоголевское слово органично вошло в лабораторию Гончарова на уровне миромоделирования. Показательно его собственное признание, зафиксированное в статье «Необыкновенная история» 1876 г.:

> Я давно перестал читать русские романы и повести: выучив наизусть Пушкина, Лермонтова, Гоголя, конечно, я не мог удовлетворяться вполне даже Тургеневым, Достоевским, потом Писемским <…>. Только юмор и объективность Островского, приближавшие его к Гоголю, удовлетворяли меня до значительной степени (VIII, 225).

Поэтому правки, которые сняли весомые внешние имитационные и реминисцентные признаки, не могли искоренить гоголевскую стихию в целом.

Гоголевская интонация отчетливо слышится с самого первого предложения, открывающего роман («В Гороховой улице, в одном из больших домов, народонаселения которого стало бы на целый уездный город, лежал утром в постели, на своей квартире, Илья Ильич Обломов»): Гончаров интуитивно или сознательно следует приемам гоголевского синтаксиса в построении витиевато-

---

[1] *Краснощекова Е.А.* И.А. Гончаров: Мир творчества. С. 229.
[2] Там же. С. 225.

усложненной фразы, в фигуре отрицания (на которой, в частности, держится стилистика «Сна Обломова»), повтора и вопросительно-восклицательной интонации. Более того, иногда гоголевское слово явственно мелькает в тексте Гончарова и сразу же обращает на себя внимание: так, портретная характеристика «Лица у ней почти вовсе не было: только и был заметен нос <…> как будто отстал от лица или неловко был приставлен <…> оттого лица за ним было незаметно»[1], подкрепленная выраженным ринологическим мотивом говорящего носа, генетически восходит к известной традиции Гоголя; в словосочетании «два русские пролетария» отзывается гоголевская фигура фикции о «двух русских мужиках», сделавших кое-какие замечания при въезде брички Чичикова в город N.; сцена распекания Захара жалкими словами – почти буквально исполненный совет «умей пронять его хорошенько словом» «Выбранных мест из переписки с друзьями»; в описании застывшего полудня в «Обломовке» угадывается сорочинский пейзаж, а интерьер комнаты Обломова – своеобразная квинтэссенция характерных примет домов Манилова и Плюшкина, данная через призму зоркого гоголевского зрения, способного уловить мельчайшие детали: напитанную пылью паутину, крошки и муху.

Определенные аналогии уже не раз проводились между персонажами Гоголя и Гончарова[2], однако знак равенства или тождества между ними ставить вряд ли уместно. Так, по мысли Е.А. Красно-

---

[1] Ср. «Фонарь умирал»: «Лицо, в котором нельзя было заметить ни одного го угла, но вместе с сим оно не означалось легкими, округленными чертами. Лоб не опускал<ся> прямо к носу, но был совершенно покат, как ледяная гора для катанья. Нос был продолжение его — велик и туп. Губы, только верхняя выдвинулась далее. Подбородка совсем не было».

[2] Ср. эпизод из воспоминаний П.П. Гнедича о Гончарове: «Потом я спрашивал Григоровича: “За что он так против Тургенева?”; “…Гончаров всегда в настроении мнимой чесотки: все ему кажется, что чешется кожа, и он от этого не может спать. Ему казалось, что Тургенев украл у него Марка Волохова и перекрасил его в Базарова. Потом они примирились. А потом он услышал, как Тургенев говорил, что Обломов, Захар и Штольц – это Подколесин, Степан и Кочкарев и что, в сущности, Обломов так же выпрыгивает в окошко, как и Подколесин, и что у Захара совершенно такие же блохи, как и у Степана. Вот этого Иван Александрович и не может простить”» (*И.А. Гончаров* в воспоминаниях современников. Л., 1969. С. 221).

щековой в 1-й части «Обломова» Гончаров активно использует схему «Мертвых душ», усваивая и воспроизводя композиционную модель поэмы, а в дальнейшем разворачивая сжатую схему Гоголя в «сложное психологическое повествование с драматическим любовным сюжетом»[1]. Можно предположить, что Гончаров обращается не только к сюжету «Мертвых душ», который организует художественное единство 1-й части: заключительная часть романа несет в себе признаки определенных отсылок к повести «Старосветские помещики». На текстологическом уровне здесь очевидна прямая тенденция к имитации и повтору гоголевского источника, что особенно ощутимо в X главе 4 части, повествующей о жизни «мирного приюта лени и спокойствия» после смерти Обломова:

«Старосветские помещики»	«Обломов»
Пять лет прошло с того времени. <…> Когда я подъехал ко двору, *дом мне показался вдвое старее* <…>. Я с грустью подъехал к крыльцу; *те же самые барбосы и бровки*, уже слепые или с перебитыми ногами, залаяли <…>. <…> Я вошел за ним в комнаты; казалось, все было в них по-прежнему; но я заметил во всем какой-то *странный беспорядок, какое-то ощутительное отсутствие чего-то* <…>»[2].	«*Прошло лет пять*. Многое переменилось и на Выборгской стороне <…>. И сам *домик обветшал* немного, глядел небрежно, нечисто, как небритый и немытый человек. <…> *старая арапка* не скачет бодро на цепи, а хрипло и лениво лает <…>. *А внутри домика какие перемены*!» (IV, 498).

«Преодоление» Гоголя видится не только в проверке идиллического сюжета очной ставкой с жизнью, но и в разительном сходстве-отличии вдовствующих героев, Афанасия Ивановича и Агафьи Матвеевны. Оба они отчуждаются от мира и замыкаются в себе: «Афанасий Иванович сидел бесчувственно, бесчувственно держал ложку», а Агафья Матвеевна «была чужда всего окружающего: <…> не замечает ничего, как будто не о ней речь». Но в образе Агафьи Матвеевны преодолевается внешняя онемелость и на первый план выходит чувство осознанной жизни:

---

[1] *Краснощекова Е.А.* И.А. Гончаров: Мир творчества. С. 241.

[2] *Гоголь Н.В.* Полное собрание сочинений: в 14 т. М. ; Л., 1937. Т. 2. С. 33.

> …и не по-прежнему смотрит вокруг беспечно перебегающими с предмета на предмет глазами, а с сосредоточенным выражением, с затаившимся внутренним смыслом в глазах. Мысль эта села невидимо на ее лицо, кажется, в то мгновение, когда она сознательно и долго вглядывалась в мертвое лицо своего мужа, и с тех пор не покидала ее. <…> Она поняла, что проиграла и просияла ее жизнь <…> что засветилось в ней солнце и померкло навсегда… <…> но зато навсегда осмыслилась и жизнь ее: теперь уж она знала, зачем она жила и что жила не напрасно.

Героиня Гончарова прозревает жизнь, тогда как в герое Гоголя это зерно прозрения только намечено в интуитивно обострившемся экзистенциальном слухе.

Первая и последняя части «Обломова» формируют, таким образом, своеобразную гоголевскую рамку повествования, в центре которой – «поэма любви», написанная, как известно, буквально за месяц летом 1857 г. Феномен «мариенбадского чуда», по мысли исследователей творчества Гончарова, проистекал не только из смены обстановки, но имел значительные предпосылки, связанные с личной жизнью писателя[1]. Дело в том, что роман литературный развивался из романа жизненного: так, П.Н. Сакулин считает прототипом Ольги Ильинской Елизавету Васильевну Толстую, а О.М. Чемена – Екатерину Павловну Майкову. Как бы то ни было, заграничные письма Гончарова, адресованные разным корреспондентам, отчетливо выявляют общее настроение писателя, которое укладывается в формулу синтетического определения Жуковского «И для меня в то время было Жизнь и Поэзия одно»:

> …я занят… не ошибетесь, если скажете женщиной: да, ей <…>. Едва выпью свои три кружки и избегаю весь Мариенбад с 6 до 9 часов, едва мимоходом напьюсь чаю, как беру сигару – и к ней: сижу в ее комнате, иду в парк, забираюсь в уединенные аллели, не надышусь, не нагляжусь. У меня есть соперник: он хотя и моложе меня, но неповоротливее, и я надеюсь их скоро развести. <…> волнение мое доходит до бешенства: так и в молодости не было со мной. <…> я счастлив – от девя-

[1] Об этом подробнее см.: *Демиховская О.А.* Творческая история романа И.А. Гончарова «Обломов» // И.А. Гончаров: Материалы юбилейной гончаровской конференции, 1987 г. Ульяновск, 1992. С. 135–142.

> ти часов до трех – чего же больше. Женщина эта – мое ж создание, писанное, конечно <…> (VIII, 296);
> …угадайте, что я делаю? Не угадаете: живу, живу, живу (VIII, 297);
> …роман выносился весь до мельчайших сцен и подробностей и оставалось только записывать его. Я писал как будто по диктовке. И право, многое явилось бессознательно; подле меня кто-то невидимо сидел и говорил мне, что писать (VIII, 299) –

эти цитаты из эпистолярия Гончарова говорят сами за себя. Не случайно Обломову дано право перефразировать данную формулу: «…поэт в жизни, потому что жизнь есть поэзия».

«Поэма любви» с сюжетом пробуждения души и развития духовной жизни главных героев проходит под звуки лирики Жуковского. Трудно выделить отдельные стихотворения, которые так или иначе входят в романный сюжет и организуют его, скорее уместно говорить об определенном комплексе психологических и эстетических тем, восходящих к поэзии Жуковского 1810–1820-х гг. и нашедших отражение в его эстетических манифестах «Лалла Рук», «Я музу юную, бывало…», «Цвет завета», «Воспоминание», «Песня». Сигнальные слова-символы Жуковского – *душа, воспоминание, цвет, поэзия, ангел, томление* – акцентируют все кульминационные сцены любовной истории Ольги Ильинской и Обломова.

Так, флористический лейтмотив в определенный момент становится символом внутреннего, бессловесного диалога, когда «молчание понятно говорит»: вместо бытового слова «цветок» в сцене с сиреневой веткой появляется знаковое слово «цвет» («цвет жизни»), вызывающее в памяти стихотворение «Цвет завета» с его идеей распространения души и проблемой невыразимого. Знаковую сцену пения героини сопровождает особый антураж, связанный с интимностью и нивелированием внешних черт:

> Сумрак скрыл очертания лица и фигуры Ольги и набросил на нее как будто флёровое покрывало, лицо было в тени: слышался только мягкий, но сильный голос, с нервной дрожью чувства (IV, 203).

В высшей степени романтизированный женский облик – сумрак, завеса (покрывало), скрытое лицо, голос как единственная форма присутствия – заставляет обратить внимание на отсылки к концептосфере стихотворений «Лалла Рук» и «Я музу юную…». Сугге-

стивно окрашенным видится и любовное письмо Обломова, имеющее, думается, определенные реминисценции из стихотворения «Лалла Рук»: внутренняя логика этого послания не случайно базируется на противоречии от столкновения предощущения любви и любовного томления, идеала с действительностью. Нерв чувства слышится в сигнальных словах Обломова:

> …кто бы добровольно захотел принимать на себя тяжелую обязанность отрезвляться от очарования? <…> вы всё будете, как чистый ангел, летать высоко;
>
> …между нами любовь появилась в виде легкого, улыбающегося видения, <…> в стыдливом взгляде, я не доверял ей, принимая ее за игру воображения;
>
> Теперь, без вас, совсем не то: ваших кротких глаз, доброго, хорошенького личика нет передо мной;
>
> В своей глубокой тоске немного утешаюсь тем, что этот коротенький эпизод нашей жизни мне оставит навсегда такое чистое, благоуханное воспоминание;
>
> Прощайте, ангел, улетайте скорее (IV, 258–261) –

все это – своего рода прозаическое переложение лирического текста Жуковского. Символично здесь и то, что герой пишет с одушевлением, «перо летало по страницам».

Роман героев Гончарова – не только романтически окрашенная история пробуждения души: к этому лирическому смысловому полю подключается и балладный сюжет пожара страстей. Примечательно, что отсылка к двум балладам Шиллера, «Перчатка» и Кубок», в свое время переведенных Жуковским, эксплицитно дана в самом тексте романа:

> Ольга не справлялась, поднимет ли страстный друг ее перчатку, если б она бросила ее в пасть ко льву, бросится ли для нее в бездну, лишь бы она видела симптомы этой страсти, лишь бы он оставался верен идеалу мужчины, и притом мужчины, просыпающегося чрез нее к жизни (IV, 254).

Балладный сюжет трагически разобщенных и не имеющихся возможности соединиться влюбленных, разработанный и введенный в русскую культуру Жуковским, в романе Гончарова приобретает

реалистически обоснованное истолкование. При этом сохраняются рудименты балладной поэтики: так, определенное созвучие имен (Илья Обломов – Ольга Ильинская) тоже заставляет вспомнить о традиции Жуковского, намеренно подчеркивавшего парность имен персонажей баллад. Более того, совершенно в духе баллад любовное томление героев романа Гончарова обретает буквально высокий градус чувства, репрезентированный в глагольных формах: пение Ольги заставляет Обломова *вспыхивать, изнемогать*, глаза его *искрятся*, в душе самой героини загорается огонь, отбрасывающий на щеки два розовых пятна. Не случайно драматичный эпизод лунатизма любви происходит в атмосфере душного и жаркого вечера: своеобразная любовная горячка охватывает героиню, она дышит *горячо*, плачет *горячими слезами*, ее лоб *горит* – ситуация неприкрыто рифмуется с болезненной горячкой Обломова, в которую он впал после разрыва с Ольгой. Метафора огня, варьируясь в мотивах света и тепла, буквально животворит любовный сюжет, не позволяя примитивизировать его и снизить эмоциональный эффект этой коллизии.

Конечно, слово Жуковского в романе Гончарова заявляет о себе не так явно, как слово Гоголя: если Гоголь «преодолевается», то Жуковский растворяется. Гончаров, чутко уловивший философию эпохального фронтира, не просто сталкивает идеал с действительностью и поверяет мечту на прочность, а пытается уловить зыбкий баланс между телесным и духовным, высоким и возвышенным, рациональным и эмоциональным.

> Напрасно будет пророчить себе этот новый род реализма долгий век, если откажется от пособия фантазии, юмора, типичности, живописи, вообще поэзии и будет пробавляться одним умом, без участия сердца <...> в искусстве ум должен быть в союзе с фантазией (VIII, 172–173) –

резюмирует писатель. Из этого синтеза и рождается то гончаровское понимание и отношение к жизни, обозначенное Мережковским как «изумительная трезвость взгляда на мир» (175), в которой Гончаров приближается к Пушкину.

Петер Тирген
Бамбергский Отто-Фридрих-университет (Германия)

«LIFE IS A TALE // TOLD BY AN IDIOT». К ПОНЯТИЮ «ДОБРОГО СЕРДЦА» У ДОСТОЕВСКОГО И ГОНЧАРОВА

Life's but a walking shadow; a poor player,
That struts and frets his hour upon the stage,
And then is heard no more: It is a tale
Told by an idiot, full of sound and fury,
Signifying nothing.
(Shakespeare, Macbeth V, 5, 24–28)[1].

В 2014 г. фрейбургский историк Ян Экель опубликовал свою монументальную диссертационную монографию «Амбивалентность Добра. Права человека в международной политике начиная с

---

[1] [Примеч. пер.: Эпиграф к статье – цитата из трагедии Шекспира «Макбет» (д. V, явл. 5, с. 24–28; курсив в цитате мой. – *О.Л.*). Мы сочли необходимым оставить эпиграф в английском оригинале, поскольку в нем есть слово «***idiot***», принципиально важное для проблематики статьи, но при этом отсутствующее как таковое во всех русских переводах «Макбета», где оно заменено синонимами, ср.:

Жизнь – тень бегущая; актер несчастный,
Что час свой чванится, горит на сцене, –
И вот уж он умолк навек; рассказ,
Рассказанный ***кретином*** с пылом, с шумом,
Но ничего не значащий.
Пер. А. Радловой.

Жизнь – ускользающая тень, фигляр,
Который час кривляется на сцене
И навсегда смолкает; это – повесть,
Рассказанная ***дураком***, где много
И шума и страстей, но смысла нет.
Пер. М. Лозинского.

Жизнь — это только тень, комедиант,
Паясничавший полчаса на сцене
И тут же позабытый; это повесть,
Которую пересказал ***дурак***:
В ней много слов и страсти, нет лишь смысла.
Пер. Ю. Корнеева.

Жизнь – только тень, она – актер на сцене.
Сыграл свой час, побегал, пошумел –
И был таков. Жизнь – сказка в пересказе
Глупца. Она полна трескучих слов
И ничего не значит.
Пер. Б. Пастернака.

Полужирный курсив в цитатах мой. – *О.Л.*]

1940-х гг.» («Die Ambivalenz des Guten. Menschenrechte in der internationalen Politik seit den 1940-ern»; Göttingen, 936 S.). Учение об «историческом релятивизме» более чем наглядно свидетельствует о том, как велика была с незапамятных времен дистанция между человеколюбивым идеализмом и политической реальностью прав человека – и, вероятно, так будет и впредь. Но и нравственные заповеди тоже живут под дамокловым мечом амбивалентности. Страдание и со-страдание – это «юридическая риторика о правах человека» и «социально-технологическое планирование»[1]. В фундаментальном труде Экеля – даже при том, что имя Достоевского, гроссмейстера русского романа, в нем вообще не упомянуто – можно почерпнуть гораздо больше мыслей и представлений о коренных вопросах творчества Достоевского, нежели в профессиональных работах литературоведов об эстетике и нарративных стратегиях писателя и его концепции «положительно прекрасного человека». Исторические и антропологические реалии могут быть лишь оттенены, но никак не оттеснены эстетическими факторами.

Кто такой князь Лев Николаевич Мышкин – мышелев княжеского происхождения? Он спаситель людей или, с позиций своего горного плато морали и нравственности, мучитель людей? Или он и то и другое? *Parturient montes, nascetur ridiculus mus* («Будет рожать гора, а родится смешная на свет мышь»[2])? И есть ли «доброе сердце» гарант «благородного характера»? Некоторым размышлениям на эту тему посвящена предлагаемая работа.

1. Куриная слепота «прекрасного сердца»

Шекспир был для Достоевского «поэтом отчаяния»[3]. Отчаяние – это высшая ступень и финальная стадия сомнения. В многократно цитированном письме к Н.Д. Фонвизиной из Омска от конца янва-

---

[1] *Eckel Jan*. Die Ambivalenz des Guten. Menschenrechte in der internationalen Politik seit den 1940-ern. Göttingen, 2014. S. 244 и след.

[2] *Гораций Флакк Квинт.* Наука поэзии. К Пизонам // Гораций Флакк Квинт. Оды. Эподы. Сатиры. Послания / пер. М.Л. Гаспарова. М., 1970. С. 386..

[3] *Достоевский Ф.М.* Полное собрание сочинений и писем: в 30 т. Л., 1972–1990. Т. 24. С. 160, 162. Далее тексты Достоевского цитируются по этому изданию с указанием тома римской, страницы арабской цифрой в скобках.

ря – 20-х чисел февраля 1854 г. Достоевский назвал себя «дитя неверия и сомнения» до «гробовой крышки» (XXVIII/1. С. 176). И Мышкин тоже периодически теряет веру (ср.: VIII. С. 182, 458) – и не только перед лицом базельских полотен Гольбейна и Ганса Фриса, которые Достоевскому были прекрасно известны. Мышкин заканчивает свою сознательную жизнь, по словам повествователя, «в бессилии и в отчаянии» (VIII. 507).

С самого раннего времени Достоевского беспокоил вопрос, почему именно хороший человек («хороший-то человек, самый лучший человек») так часто чувствует себя несчастным, заброшенным и впадает в одиночество (ср.: I. С. 86; II. С. 131). И этот вопрос порожден не только психологическим, социальным или литературным сентиментализмом – это есть философская проблема Просвещения и связанных с ним философских течений. Начиная с XVIII в. «(только лишь) доброе сердце» абсолютно нормативно дифференцировалось от «благородного характера», даже в тех случаях, когда позиция автора и понятийные дефиниции текста не являлись четкими. По общему признанию, «увлечения» и нравственность мышления не могут считаться признаком истинной добродетели и разумной морали. И текст Достоевского тоже гласит: «Довольно увлекаться-то, пора и рассудку послужить» (VIII. С. 510)[1]. Достоевскому нравилось вкладывать прописные истины в уста второстепенных персонажей или ненадежных повествователей – это было одним из составных элементов его полифонической игры сознаниями и голосами. Но в конечном счете речь идет не об умозрительном эксперименте, но – как и у Экеля – о реальном опыте.

Распространенное в то время в немецкой словесности слово «Schwärmerei»[2] было в целом негативным понятием; для некоторых

---

[1] Немецкий глагол «schwärmen» в русском языке, как и во многих других, не имеет однозначного эквивалента. В русских синонимических словарях глагол «увлекаться» имеет множество синонимов. В немецко-русских словарях глагол «schwärmen» переводится в том числе и как «увлекаться». Насколько я понимаю, эта понятийная нечеткость связана с отсутствием фундаментальных феноменологических исследований (история понятий). Несмотря на некоторые попытки толкования, это же положение применимо и к синонимическому ряду «рассудок / разум / ум / благоразумие». (Примеч. пер.: русские варианты перевода глагола «schwärmen»: мечтать, увлекаться, восторгаться, грезить, бредить». – *О.Л.*)

[2] Примеч. пер.: русские эквиваленты: «увлечение, энтузиазм, фанатизм, грёзы». – *О.Л.*

литературных критиков оно было даже своего рода «клеймом», но в то же время, если оно понималось как «прекрасное упоение души», в нем можно увидеть и некий извиняющий компонент[1]. Для Достоевского, как это явствует из его повести «Кроткая», «ужасной правдой на земле» была «слепота куриная “прекрасных сердец”» (XXIV. С. 16). «Незнание жизни» неуклонно ведет их к безысходности и гибели. И «идеальное христианство» нужно отличать от его «эмпирической формы»[2].

Оптимальным соответствием собственным убеждениям Достоевского в этом случае может быть понятие «честность», но и она не является заведомым доказательством морального достоинства человека (его нравственности, ср.: XXVII. С. 56), потому что, разумеется, нужно иметь правильные убеждения: например, это жизнь во Христе и со Христом[3]. Соответственно, для русского писателя и «энтузиазм» сам по себе тоже не является эквивалентом «нравственности» (ср.: XI. С. 274; XII. С. 238). Противопоставление «честности» как таковой и собственно «нравственности» является одним из принципиальных понятийных контрастов и в романе И.А. Гончарова «Обломов». «Нравственные силы» Обломова, как это постоянно подчеркивает повествователь, по ходу действия романа неуклонно идут к упадку, однако даже в самом финале романа Штольц признает, что его другу свойственны «честность» и «честное сердце» (Кн. 4. Гл. 8). «Честность» – это не больше чем нулевая ступень «нравственности».

Даже само страдание может быть для Достоевского амбивалентной категорией: с одной стороны, истинное счастье достижимо только через страдание (VII. С. 154 и след.); соответственно, сострадание является высшей заповедью человеколюбия (ср.: VIII. С. 192, 289), но с другой стороны, страдание, порождаемое муками собственной совести, может переродиться в некую форму патологического наслаждения самим собой (XI. С. 274; XII. С. 238). Иначе как

---

[1] См.: *Historisches* Wörterbuch der Philosophie. Bd. 8. Schwärmerei (Sp. 1478–1483).

[2] *Sloterdijk P*. Glaube, die Hölle des Zweifels // Neue Zürcher Zeitung vom 1. Oktober 2016 (Internat. Ausgabe). S. 27–30.

[3] О различии между «честностью» и «нравственностью» см., напр.: *Dostojewskij F.M.* Der Großinquisitor. Hg. und erläutert von Ludolf Müller. München, 1985. S. 47.

объяснить то, что Ницше видел в Достоевском единственного психолога, у которого он мог чему-то научиться? И молодому Обломову знакомо «наслаждение высоких помыслов», и он тоже, погруженный в мировую скорбь о страданиях человечества, проливает «сладкие слезы» над собственными страданиями (Кн. 1. Гл. 6). Да, он погружается в сладостную задумчивость и «засыпает в своей сладостной дремоте» (Кн. 2. Гл. 11). Мышкин же в финале романа впадает в умопомешательство, утопая в слезах (VIII. С. 507).

Самые знаменитые герои русской литературы, удостоенные эпитета «доброе» или «прекрасное» сердце, – это Обломов и Мышкин. Оба они – каждый по-своему – энтузиасты, мечтатели, в перспективе повествования и в системе персонажей им сопутствуют эпитеты «поэт, мечтатель», «упоение, восторг, бред», «патетическая страсть», «прекрасная душа», «русское сердце», «благородное сердце», «предобрые люди» и т.д. Однако давайте взглянем поближе на этих героев с точки зрения оппозиции сердце / энтузиазм – характер / разум и одновременно в ретроспективе на времена Шиллера.

2. «Парадокс идиота»

Хотя Достоевский в «Дневнике писателя» и причислил Гончарова к своим любимым авторам (XXV. С. 198), в целом его суждения о Гончарове и прежде всего об Обломове в высшей степени противоречивы[1]. Роман «отвратительный» (XXVIII/1. С. 325), его герой – петербургский продукт, лентяй, эгоист и никчемный «барич» (XX. С. 204; XV. С. 614). Точно так же Достоевский оскорбил и толстовского Левина (XXV. С. 205), что можно объяснить только бессознательной личной социальной неприязнью, если не завистью. В то же время в некоторых заметках можно увидеть признание Достоевского в том, что он собирается написать нечто о русских помещиках, русской народности, а также о Христе – и все это в связи с романом

[1] См.: *Битюгова И.А.* Роман И.А. Гончарова «Обломов» в художественном восприятии Достоевского // Достоевский: Материалы и исследования. Вып. 2. Л., 1976. С. 191–198; *Дрыжакова Е.* Достоевский и Гончаров // Ivan A. Gončarov. Leben, Werk und Wirkung / (Hg. : P. Thiergen) Köln/Weimar/Wien, 1994. S. 365–377; см. также: *Туниманов В.А.* Лабиринт сцеплений: Избранные статьи. СПб., 2013. С. 395 и след. (Гл. «Вокруг Гончарова»).

«Обломов» и прежде всего – с главой «Сон Обломова» (XX. С. 391–392; XV. С. 252, 614; XII. С. 367)! Из этих планов ничего конкретного не получилось, так что позиция Достоевского остается неясной. И все же метранпаж типографии А.И. Траншеля М.А. Александров (о нем см.: XXIX/2. С. 327–328) передает следующие слова Достоевского, произнесенные в разговоре о романе «Обломов»:

> А мой идиот ведь тоже Обломов <...>. Ну да! Только мой идиот лучше гончаровского… Гончаровский идиот мелкий, в нем много мещанства, а мой идиот – благороден, возвышен (IX. С. 419).

Парадоксальные странности обоих этих идиотов до сего дня представляют собой проблему для интерпретатора. Эту парадоксальность можно подытожить следующими вопросами:

- Как это возможно, чтобы воплощение смертного греха лености, литературный герой, абсолютно лишенный главных добродетелей[1], а именно Обломов, постоянно характеризовался в повествовании эпитетами «доброе сердце», «хрустальная» и «чистая» душа?
- Как это возможно, чтобы патологически больной катализатор несчастий Мышкин, ни разу не воспрепятствовавший ни убийству, ни приступу мгновенного умопомешательства (и в этом есть некое сходство с Алешей в романе «Братья Карамазовы»), фигурировал в романе как эталон «вполне прекрасного человека» (XXVIII/2. С. 241, 251)?
- Как это возможно, чтобы литературные герои, чьи говорящие имена указывают на их ущербное, обломочное существование (Обломов) или зооморфное уродство (Лев Мышкин), в восприятии многих критиков вырастали до масштабов воплощенного идеала человека?
- Или в общем: как это возможно, что литературные герои Гончарова и Достоевского, именуемые по ходу повествования идиотами, олухами, больными, дураками и проч., характеризующиеся как «потерянные» и «виновные», могут быть в то же время «добрыми

[1] Примеч. пер.: главные добродетели по Платону: мудрость, смелость, благоразумие, справедливость; по христианской теологии: вера, надежда, любовь. – *О.Л.*

сердцами» или «прекрасными душами»?[1] Достаточным ли будет объяснение этого противоречия, исходящее из традиционных ссылок на энигматически-полифонический нарратив, обманную повествовательную стратегию или архетип Дон Кихота?

Это загадка не только для здравого рассудка обыкновенного читателя, но и для профессионального литературоведа; ей заплатил свою дань даже Хорст Юрген Геригк, один из наиболее известных немецких специалистов по творчеству Достоевского, заметив: «Из всех персонажей Достоевского самую трудную загадку читателю предлагает князь Лев Мышкин»[2]. Соответственно, от некоторых натяжек несвободны и суждения самого исследователя. С одной стороны, он называет Мышкина «светоносным персонажем», исполненным «чистоты» и «бесконечной доброты», которые в целом складываются в образ «абсолютно положительно нравственного человека»[3]. Но с другой стороны, «для Достоевского болезнь – это *всегда* признак извращенного сознания, т.е. следствие безнравственных мыслей»![4] Итак, «положительно прекрасный человек» как носитель «безнравственных мыслей»?

Попытка спасения от этого противоречия, которую Геригк предпринимает, интерпретируя эпилепсию Мышкина как «священный недуг» и попытку шоковой терапии, предпринятой «нравственным

---

[1] В тексте романа Мышкин назван не только идиотом, но и дураком. Аналогичные определения героя встречаем в романе «Обломов» (см., напр.: Кн. 4. Гл. 7.). Согласно Далю понятие «дурак» могло иметь значение «пустоцвет». Об Обломове в романе сказано: «Но цвет жизни распустился и не дал плодов» (Кн. 1. Гл. 6). Какие же плоды приносит жизнь «дурака» Мышкина? Способен ли он опровергнуть теории Ипполита о «зеленых деревьях» и равнодушной природе? Чему, в конце концов, приносит пользу зерно абстрактной любви к ближнему своему? «По плодам их узнáете их, – гласит Евангелие. – Не может дерево доброе приносить плоды худые, ни дерево худое приносить плоды добрые. Всякое дерево, не приносящее плода доброго, срубают и бросают в огонь» (Мф. 7; 16–20). См. также: *Тирген П.* Обломовка как Анти-Итака: Архетип Одиссея в творчестве И.А. Гончарова // Имагология и компаративистика. 2018. № 10. С. 27–73.

[2] *Gerigk H.-J.* Dostojewskijs Entwicklung als Schriftsteller. Frankfurt/M., 2013. S. 109.

[3] См.: *Gerigk H.-J.* Dostojewskijs Entwicklung als Schriftsteller. S. 103, 119, 124–125, 128, 131.

[4] *Gerigk H.-J.* Turgenjew. Eine Einführung für den Leser von heute. Heidelberg, 2015. S. 184 (курсив мой. – *П.Т.*).

сознанием» в целях самосовершенствования[1], равно как и его предостережение от «недооценок», в том числе и эпитета «идиот», представляются мне довольно рискованными – если не предположить, что нравственное сознание, в том числе и христианское, является слабым и априорно угрожаемым со стороны «духовного умопомрачения». Тем не менее мысль Геригка о том, что отношение Мышкина к миру питается из источников, не могущих быть однозначно определенными, представляется верной[2]. Я же утверждаю, что «парадокс идиота» может быть если не разрешен, то во всяком случае лучше понят с позиций идеологии Просвещения, философского идеализма и немецкой классической литературы: прежде всего, Шиллер и его кантианство обнаруживают определенные точки соприкосновения с этой проблемой.

3. Целостность характера versus парциальность сердца

В Вольфенбюттеле и других городах Германии с давнего времени проводятся симпозиумы германистов, посвященные словесности эпохи Просвещения. Один из сборников материалов этих симпозиумов носит название «Человек как целостность. Антропология и литература в XVIII веке»[3]. Результатом подобного рода исследований стало представление об ансамблевом взаимодействии философии, литературы, психологии, медицины и теологии. В центре проблематики были тема воспитания, жанр воспитательного романа (Bildungsroman) и венчающий все здание науки о человеке философский вопрос о его предназначении[4]. На передний план при этом выступал определенный тип мыслителя: «врач-философ», ориентированный на идею целостности человека. Представитель такого типа личности знал, или по крайней мере предполагал, что мнимый идеал «пре-

---

[1] *Gerigk H.-J.* Dostojewskijs Entwicklung als Schriftsteller. S. 108, 124–125.

[2] *Gerigk H.-J.* Dostojewskijs Entwicklung als Schriftsteller. S. 103.

[3] Der ganze Mensch. Anthropologie und Literatur im 18. Jahrhundert / (Hg.: H.J. Schings). DFG-Symposion 1992. Stuttgart/Weimar, 1994; см. также: Der ganze Schiller-Programm ästhetischer Erziehung / (Hg.: K. Manger). Heidelberg, 2006; Der ganze Mensch. Zur Anthropologie der Antike und ihrer europäischen Nachgeschichte / (Hg. B. Janowski). Berlin, 2012.

[4] См.: *Macor L.A.* Die Bestimmung des Menschen (1748–1800). Eine Begriffsgeschichte. Stuttgart/Bad Cannstatt, 2013.

красной души» или опыт калокагатийной самореализации в единстве духовного и физического совершенства в конечном счете являются половинчатыми – они постоянно угрожаемы распадом на свои составляющие.

Основные понятия этого немецкого дискурса: «назначение человека», «прекрасная душа», «благородный характер», «слабое сердце» и «цельный человек» вскоре всплыли и в России. И несмотря на то, что к выяснению отдельных путей проникновения этих идей в Россию были приложены некоторые усилия, пути эти в целом остаются неисповедимыми. Вероятно, лучшей немецкой работой этого плана о Достоевском является книга Кристианы Шульц «Эстетическая теория Шиллера в литературной теории Достоевского: некоторые аспекты» (Aspekte der Schillerschen Kunsttheorie im Literaturkonzept Dostoevskijs. München, 1992). Достоевский засвидетельствовал свое увлечение Шиллером: «…мы воспитывались на нем» (XIX. С. 17) и даже свое знание текстов Шиллера наизусть (XXVIII/1. С. 69). Если бы мы спросили Достоевского о его литературных предпочтениях, Шиллер, вероятно, возглавил бы этот список[1]. Гончаров также оставил свидетельства своего увлечения Шиллером, сообщив, что он выполнил большое количество переводов из Шиллера, Гёте и даже Винкельмана[2]. Оба – и Гончаров и Достоевский – явно интересовались прозаическими сочинениями Шиллера, и этот интерес вплоть до настоящего времени является одной из наиболее сложных проблем так называемой «латентной рецепции».

В прозаических произведениях Шиллера, как это было характерно и вообще для XVIII в., речь, помимо всего прочего, идет и о добром сердце, и о благородном характере. Если доброе (или прекрасное) сердце рассматривается как одна из частных составляющих своего рода априорной «грамоты на дворянство», но впоследствии становится знаком пассивной жизненной позиции, то прекрасному или благородному характеру приписывается полновесная способность действенной жизненной позиции, т.е. способность соединить

---

[1] Ср., напр.: *Schulz Christiane*. «Ich habe Schiller auswendig gelernt». Das «geistige Ferment» Schiller im Erzählwerk Dostoevskijs // Jahrbuch der Deutschen Dostojewskij-Gesellschaft, 17 (2010). С. 10–41.

[2] См. об этом: *Тирген П.* Обломов как человек-обломок (к постановке проблемы “Гончаров и Шиллер”) // Русская литература. 1990. № 3. С. 18–33.

осознанное и активное исполнение долга добродетели со склонностью к добродетели. Образно говоря, человек с благородным характером подобен дубу, обладающему стержневым корнем, уходящим глубоко в почву и дающим ему устойчивость в жизненных бурях, а доброе (только лишь доброе) сердце подобно сосне с корнями, стелющимися близко от поверхности почвы и потому неустойчивой под напором урагана. Требовать добра от других, т.е. только декларировать его, – это одно, а творить добро самому и тем самым вносить его в мир – это совсем другое. Словосочетание «доброе сердце» и его синонимическое гнездо вполне может оказаться надувательской вывеской.

Поэтому трактат Шиллера «Эстетическое воспитание» имеет своей конечной целью облагораживание и «целостность характера», а не просто парциальное воспитание сердца. Согласно Шиллеру, никогда нельзя жертвовать целостностью нравственных моральных сил во имя совершенствования отдельных моральных качеств. Шиллер любил выделять слова «целостность» и «характер» курсивом[1]. Ужасы французской революции усилили убеждение Канта и Шиллера в том, что гарантировать гуманность и гражданскую свободу обществу могут не идеально-идеологические добросердечие и энтузиазм (Schwärmertum), но только «облагороженный характер» «цельного человека». Согласно Канту решающее значение имеет не чистое «благожелательство», но одно лишь осуществленное «благодеяние». Пассивно-аркадское идиллическое существование низводит человека до животного уровня овечьего прозябания[2]. В своем аркадском стихотворении «Резиньяция» (в русском переводе «Отречение») Шиллер заставляет лирического героя вернуть Вечности «свидетельство на счастье»[3] – и этот мотив, и эта цитата отзовутся в романе Достоевского «Братья Карамазовы» (ср.: «…свой билет на вход спешу возвратить обратно <...> только билет <...> возвращаю»:

---

[1] *Schiller F.* Sämtliche Werke / (Hgg. : G. Fricke, H.G. Göpfert). 5. durchges. Auflage. Bde. 1–5. München, 1973–1975; см. подробнее: Bd. 5. S. 579 (4. Brief der «Ästhetischen Erziehung») и 807 (Über das Erhabene).

[2] Ср.: *Kant I.* Metaphysik der Sitten («Tugendpflichten gegen Andere»); см. также: *Kant I.* Idee zu einer allgemeinen Geschichte in weltbürgerlicher Absicht («Vierter Satz»).

[3] *Шиллер Ф.* Собрание сочинений: в 7 т. М., 1955. Т. 1. С. 146.

XIV. С. 223; XV. С. 555). Лишь свободная воля и индивидуальная добродетель решимости, преодолевающие тяготение к чистому «благополучию», являются основами нравственности. Для Шиллера и его теории безусловной аксиомой является утверждение:

> ...ибо человек есть существо хотящее. <...> Добрым и прекрасным, но слабым душам свойственно нетерпеливо настаивать на осуществлении своих моральных идеалов и огорчаться встречаемыми препятствиями. Такие люди ставят себя в грустную зависимость от случая, и можно всегда с уверенностью предсказать, что они <...> не вынесут высшего испытания характера и вкуса[1].

В статье «О патетическом», соответственно, говорится, что «мы с отвращением отворачиваемся от сносного персонажа»[2], иначе говоря, «все возвышенное имеет источником *только* разум»[3]. Это утверждение исполнено аподиктической решительности. По мысли Ганса Юргена Шингса, Шиллер внес существенный вклад в дискредитацию «поэзии сострадания»[4]. И у Гёте в «Признаниях прекрасной души» «твердость характера» предпочтена «соблазнам беспорядочной фантазии» и частным благоговениям чувствительного сердца. Умиление всегда может скрывать в себе элемент самолюбования.

Различие между (только лишь) добрым сердцем и благородным (или прекрасным) характером, т.е. между преходящей добродетелью темперамента и надежной разумной добродетелью, способствует лучшему пониманию парадоксальности образов Обломова и Мышкина. Абстрактная теорема прекрасного сталкивается с реальностью бытия, поскольку идеал – это еще не реальность, а поза – еще не действие. Согласно его (предполагаемому?) намерению Достоевский хотел в Мышкине создать образ совершенно прекрасного человека. Но уже Кристоф Мартин Виланд заметил, что «совершенно пре-

---

[1] *Шиллер Ф.* О возвышенном // Шиллер Ф. Указ. изд. Т. 6. С. 489, 491.

[2] Примеч. пер.: в оригинале: «halbguter Charakter», буквально: «наполовину хороший характер». – *О.Л.*

[3] Там же. С. 221, 202.

[4] *Schings H.J.* Der mitleidigste Mensch ist der beste Mensch. Poetik des Mitleids von Lessing bis Büchner. München, 1980. C. 11.

красный человек <...> это абстракция, которая никогда не существовала, никогда не будет и никогда не может существовать»[1].

Удивительным образом знаменитая формула Достоевского здесь буквально предсказана и одновременно категорически опровергнута. Скепсис Виланда сближает его с Кантом и Шиллером и, насколько мне известно, эта параллель еще не была отмечена в науке о Достоевском.

Если мы предпримем попытку исследовать в романах Гончарова и Достоевского семантическое поле понятий сердце – душа – характер, станет очевидно, что оппозиция сердце – характер в них весьма актуальна, даже если она, как и в немецкой словесности, не всегда имеет статус всепроникающей нормативности и однозначной номенклатурности. Гончаров, т.е. повествователь романа «Обломов» и его персонажи – вновь и вновь говорит о «добром сердце» и «чистой душе» Обломова, но при этом добавляет, что характер у него летаргический (Кн. 1. Гл. 6) или вообще отсутствует («у него недоставало характера»), и это не дает ему вполне постигнуть идеал «добра, правды, чистоты» (Кн. 2. Гл. 11). Ольга называет себя «мечтательницей, фантазеркой», обладающей «несчастным характером» (Кн. 3. Гл. 11), а Штольц сетует на ее «мечтательность» и «избыток воображения» (Кн. 4. Гл. 8). В горах Швейцарии Ольга поняла, что Штольц – не мечтатель (Кн. 4. Гл. 4). По сравнению с ним Ольге не хватает «силы воли и характера». *Officia honestatis* – предписаниям моральной ответственности – повинуется только сильный характер.

Соответствующие параллели можно найти и в романе Достоевского «Идиот», в котором постоянно отмечается, что «предобрые люди» в конечном счете могут быть только смешны – и это еще в лучшем случае (ср.: VIII. С. 240). Когда Мышкин произносит свою очередную проповедь о смирении и всепрощении, ему возражает один из немногих персонажей, которого Достоевский не выводит в двойном свете, а именно князь-антагонист Щ.:

> Милый князь <...> рай на земле нелегко достается; а вы все-таки несколько на рай рассчитываете; рай – вещь трудная, князь, гораздо

---

[1] *Wieland Chr.M.* Gedanken über die Ideale der Alten // Wieland Chr.M. Werke / (Hgg. : Fritz Martini, Hans Werner Seiffert). München, 1967. Bd. 3. S. 359–411. Цит.: S. 364.

труднее, чем кажется вашему прекрасному сердцу. Перестанемте лучше, а то мы все опять, пожалуй, сконфузимся, и тогда… (VIII. С. 282).

Здесь незаконченный разговор прерывается многоточием, и мы можем заключить, что истине лучше остаться невысказанной: она принадлежит к разряду *ineffabilia*, невыразимого[1]. Тем не менее представляется, что это невыразимое вполне внятно высказано, как в самом действии, так и в финале романа, где эхом откликается формула Виланда об абстрактности идеала положительно прекрасного человека. И, разумеется, не случайно в эпилоге романа вновь возникает фигура князя Щ., сказавшего «несколько счастливых и умных истин» по поводу последнего свидания Евгения Павловича с неизлечимо душевнобольным «идиотом» князем Мышкиным в швейцарской психиатрической клинике (VIII. С. 509)[2]. Разумеется, о том, какие именно это истины, читатель остается в неведении – как это типично для Достоевского!

Не следует забывать также и того, что в русских дискуссиях той эпохи существенную роль играл трактат Макиавелли «Il principe» (буквально – «Князь»). И это произведение тоже предлагает своего рода контрпроект Мышкину.

4. Идиотски-мечтательное существо в качестве сверхчеловека (Ницше)?

Достоевский и Гончаров вполне сознавали половинчатость чистой доброжелательности, т.е. благополучия, не осуждая окончательно (только лишь) «доброго сердца». Тем не менее их романы прони-

---

[1] Примеч. пер.: термин происходит от названия буллы римского папы Пия IX «Ineffabilis Deus» (букв.: «Боже неописуемый»), 8 декабря 1854 г. провозгласившей догмат о непорочном зачатии Пресвятой Девы Марии. – *О.Л.*

[2] «Истины» высказывал и еще один князь Щ., а именно, князь М.М. Щербатов в своем известном сочинении «О повреждении нравов в России». В частности, он сожалел о недостатке «благородной гордости» у русских. Этот труд был впервые напечатан в 1858 г.в Лондоне с предисловием А.И. Герцена, см.: *Герцен А.И.* Собрание сочинений: в 30 т. М., 1958. Т. 13. С. 272 и след., 560 и след. См. также: *О повреждении* нравов в России князя М. Щербатова и Путешествие А. Радищева. 1858–1983. Факсимильное издание. М., 1983.

заны ощущением того, что провозглашенный и осуществленный проекты жизни не должны расходиться друг с другом.

Радикальная деконструкция концепта «(только лишь) доброго сердца» не заставит себя долго ждать: его окончательно сокрушит Фридрих Ницше. В посмертно изданных сочинениях Ницше, а также в «Антихристе» мы можем найти формулировки, которые могут быть прочитаны как своего рода разоблачительный комментарий к образу Мышкина:

> Что нравится всем набожным женщинам, старым и молодым? Ответ: святой с красивыми ногами, еще юный, еще *идиот*…[1].

Несколько ниже следует инвектива Ницше против презираемых им «добрых людей» с их «овечьей умеренностью» («Schafsmäßigkeit») посредственности и стадным идеалом счастья невинных агнцев («Lämmer-Glück»):

> Они сумасбродно верили, будто «прекрасную душу» можно носить в том трупном уродстве, которое они именовали телом... А чтобы и других заставить в это поверить, им понадобилось истолковать понятие «прекрасная душа» по-новому, переиначить и исказить его естественную наполненность, покуда в конце концов оно не превратилось в бледное, болезненное, *идиотически-восторженное существо, каковое и стало восприниматься как совершенство* <...> как преображение, как высший человек (145).

Это звучит как пародия на декларированный Достоевским «реализм в высшем смысле». И далее:

> ...сперва мы провоцировали неистовство чувства молитвами, движениями, жестикуляцией, клятвами, – теперь на смену ему приходит изнеможение, часто очень тяжелое, нередко и в форме эпилепсии. А за этим состоянием глубокой вялости и разбитости наступает проблеск выздоровления – или, в религиозных понятиях, «спасение» (С. 148).

---

[1] *Ницше Ф.* Воля к власти. Опыт переоценки всех ценностей / пер. с нем. Е. Герцык и др. М. : Культурная Революция, 2005. С. 434 (курсив мой. – *П.Т.*). Далее ссылки на страницы этого издания приводятся в тексте в скобках.

Некоторым своим наброскам Ницше даже дает название «К критике доброго человека». В них он задается вопросом:

> ...желательно ли было бы, чтобы сохранилась только «самая почтенная», т.е. самая скучная порода человека? Прямоугольные, добродетельные, порядочные, хорошие, прямые «носороги»? (С. 211).

Его ответ гласит: в «добром человеке» торжествует «*идеальный раб*», как выражение абсолютного «*самоотречения*» (С. 212). Такое самоотречение было бы тотальной импотенцией во всех смыслах – духовной и сексуальной: «человек лишился бы, к сожалению, не только известного члена, но и утратил всю *мужественность* характера» (С. 223). «Безумие моралистов» следует ма́ксиме: «только человек, лишенный мужественности, есть добрый человек» (С. 223). Террор смиренности «доброго человека» – это не больше, чем новая форма псевдоморальной тирании смиренных: «воля к установлению одной морали является на поверку тиранией того вида, для которого она скроена, над другими видами» (С. 189). Следовало бы пропагандировать не идеал доброго стадного человека, но идеал сильной индивидуальности и отвергнуть «пустую доброту и прекраснодушие» (С. 510). «Самое тяжелое испытание характера: не дать разрушить себя соблазнами добра» (С. 505). Из этой последовательности цитат очевидно всплывает совершенно противоположный смысл возможных высказываний Достоевского на эту тему.

Все это довольно грубо сказано и приводит на память напыщенные тирады Берты Экштейн-Динер, скрывшейся за псевдонимом «Сир Галахад». Ее «Путеводитель по идиотам русской литературы», вышедший в 1925 г., был, вероятно, создан под сильным влиянием Ницше[1]. Однако, как известно, Ницше оказал огромное влияние не только на немецкую, но и на русскую мысль. И кое-что в его наследии было своего рода реакцией на русскую мысль, прежде всего, на Достоевского. Если же принять во внимание осознанную в XVIII в. истину, что «доброе сердце» еще не является залогом «благородства

---

[1] *Sir Galahad*. Idiotenführer durch die russische Literatur. München, 1925. Издание было отпечатано тиражом 20 000 экземпляров. См. о нем: *Mulot-Déri S.* Sir Galahad. Porträt einer Verschollenen. Frankfurt/M, 1987. Автор называет «Путеводитель по идиотам» «реакционным мусором» (S. 210).

характера», то станет очевидной непрерывная цепь преемственности и полемики европейской общественной мысли: от Шиллера к Гончарову и Достоевскому и далее – к Ницше и рецепции Ницше в России. Эта цепь эволюции европейской идеологии заслуживает проведения специального исследования.

5. Заключительные вопросы: *Deus geometra*[1] – мечтательность – умопомешательство?

Ни один русский писатель не предлагает читателю такого количества коварных вопросов и не ставит такого множества не- или едва разрешимых проблем, как Достоевский. Для каждого аргумента у него находится контраргумент, каждому герою соответствует антигерой – и часто это один и тот же персонаж. У каждого переднего плана найдется задний план и подтекст, и «все высказанное влечет за собой невысказанное» (Х.Ю. Геригк). В этом познавании бесконечной противоречивости незыблемой остается только позиция жизни – главного парадоксалиста (см. V. 179). Изобилию вопросов соответствует бесконечное множество комментариев и попыток ответов. Но задачи остаются повсеместно, в частности следующая.

Псалом 44.3 гласит:

> Ты прекраснее сынов человеческих; благодать излилась из уст Твоих; посему благословил Тебя Бог на веки[2].

Этот стих процитирован в так называемой *Epistula Lentuli* (Послание Лентула), написанной в эпоху позднего Средневековья: она создает идеальный образ внешне прекрасного и внутренне благородного Христа в «романтической» манере, свойственной художникам-назарейцам[3]. Проблемное отношение христианской веры к изо-

---

[1] Бог-геометр (лат.).

[2] Цит. по: *Толковая* Библия, или Комментарий на все книги Св. Писания Ветхого и Нового Завета: в 12 т. Пб., 1904–1907. Т. 4. С. 222.

[3] См. соответствующее описание в кн.: *Die deutsche* Literatur des Mittelalters. Verfasserlexikon / (Hg. : K. Ruh). Völlig neu bearbeitete Auflage. Berlin, 1985. Bd. 5. Sp. 705–709.

бражению Бога («Не сотвори себе кумира…») хорошо известно[1]. Насколько Достоевскому могли быть известны источники, подобные «Посланию Лентула»?

Достоевский ревностно выступал против эвклидово-геометрической логики хрустального дворца западноевропейского мышления и настаивал на том, что с ее помощью невозможно решить все жизненные вопросы, равным образом относящиеся и к устройству общества, и к геометрически систематизированному эстетическому мышлению (см.: V. С. 113, 119, 121). Но таким ли уж злом являются рационализм как «редукция души» и рассчитанно-математическое («смысл математический» – XV. S. 55–56) мышление? Являются ли эвклидовский разум и «эвклидовая геометрия» (XIV. С. 214) результатом «эвклидовской дичи» (XIV. С. 222) дьявола? Как спасти теодицею, зная о том, как безмерны мучения детей и животных? Не следует ли взбунтоваться против мира бессмысленности и безумия подобно Ивану Карамазову? И закрыто ли для посюстороннего эвклидовского разума – «текущего ума» любое проявление потустороннего смысла? Кристиана Шульц упорядочила высказывания Достоевского по «эвклидовской» проблематике и соотнесла их с философией Декарта (*cogito, ergo sum*), Канта и Гёте[2]. По мнению Достоевского, мышление эвклидовского типа, всегда требующее доказательств, никогда не приведет к глубокому познанию истины.

Одновременно исследовательница утверждает, что в отношении Достоевского к идеологии и философии Просвещения «многое не освещено»[3]. Неосвещенным мне представляется и то, каким образом инвективы Достоевского против *more geometrico* (геометрический

---

[1] См. об этом монументальное исследование: *Hinz P.* Deus homo. Berlin 1973, 1981. Bd. 1–2.

[2] *Schulz Chr.* Geschichtsschreibung der Seele. Goethe und das 6. Buch der ‚Brat'ja Karamazovy'. München, 2006. S. 98–150.

[3] Ibid. S. 118. В работе Д. Чижевского «Dostoevskij und die Aufklärung» (Tübingen, 1975) исследуется проблема нигилизма, однако в ней не уделено внимания проблеме «Достоевский и Просвещение». (Примеч. пер.: в оригинале игра слов: Aufklärung – Просвещение, ungeklärt – «неясно, туманно, запутанно». Выбирая эквивалент «освещено» для глагола «ungeklärt», я пыталась сохранить этот прием. – *О.Л.*).

метод)[1] можно совместить с исконным представлением о *Deus Geometra* (Боге-геометре), т.е. с представлением о Боге как о великом архитекторе и художнике, создавшем красоту и гармонию мира сообразно с эстетически-геометрическими критериями. В своем великолепном труде, проигнорированном, насколько я знаю, наукой о Достоевском, Фридрих Оли замечает:

> Художественная метафористика Бога-творца предлагает совершенно иной образ Бога, нежели вспомоществовательная метафористика Бога-избавителя как целителя или правителя, освободителя или доброго пастыря. История метафор Творца-вседержителя заслуживает такого же исследования, как история сотериологических метафор, история образа человека в христианстве <...> история темы Бога и мира в языке и в искусстве[2].

В качестве смирителя хаоса *deus geometra* выступает гарантом красоты, порядка и гармонии. Геометрическое искусство Бога является даже одним из антиатеистических аргументов. Девизом Академии Платона была формула: *Nemo geometriae ignarus intrato* («Не геометр да не войдет»). Кеплер мыслит целиком в категориях *deus geometra*, Вольтер называет Бога «вечным Геометром», в поэме Мильтона Христос вооружен «золотым циркулем», и даже Книга премудрости Соломона гласит: «но Ты все расположил мерою, числом и весом» (Сол. 11, 21)[3]. Некоторые усматривают в этих фактах библейскую легитимизацию эвклидовского и пифагорейского типов мышления (символика чисел, музыкальная гармония и проч.). Знал ли Достоевский эту традицию и не полемизировал ли он именно с ней? Какая именно красота, по его мнению, должна спасти мир (ср. VIII. С. 317, 380, 436, 482), если красота вообще изначально дана миру при помощи *more geometrico* или *more mathematico*, т.е. геометрическим или математическим способом (методом)? Красота ли

---

[1] Выражение «more geometrico» («геометрический способ (метод)») восходит к трактату Б. Спинозы «De intellectus emendatione» («Об очищении интеллекта»).

[2] *Ohly F.* Deus Geometra. Skizzen zur Geschichte einer Vorstellung von Gott // Tradition als historische Kraft / (Hg.: N. Kamp und J. Wollasch). Berlin, 1982. S. 3–4.

[3] Высказывания на эту тему собраны в кн.: *Ohly F.* Op. cit.

это идиота, который в том числе является каллиграфом в чисто эвклидовском, формально-эстетическом смысле? Каллиграфы у Достоевского обречены гибели[1]. И вообще, не иронизировал ли Достоевский насчет «этих шиллеровских прекрасных душ» (VI. С. 37)? Нужно ли было, в самом деле, утверждать, что Шекспир и Рафаэль прекраснее сапог, керосина или социализма (ср. X. С. 372; XII. С. 311–312)? Спросить-то легко, а вот ответить – гораздо труднее.

***

В драме Лессинга «Натан Мудрый» (1779) Натан поучает свою приемную дочь Рэху:

Запомни,
Что *набожно мечтать* гораздо легче,
Чем поступать по совести и долгу:
Кто волей слаб – охотно предается
Таким мечтам, чтоб только – сам порою
Не сознает он умысла, – чтоб только
От добрых дел себя избавить (Д. 1. Явл. 2)[2].

Так же, как и в своем трактате «Воспитание человеческого рода» (1777)[3], Лессинг проповедует здесь так называемые «разумные истины» просвещенного гуманизма. Необходимы не экзальтация мечтательной души и не чистое благо*мыслие*, но практическое благо*деяние*. В драме Лессинга, так же как и в философии Канта, но в притчевой форме, речь идет об идеале свободного от предрассудков благодеяния. Мечтатель не более чем теоретик благодеяния, но не

---

[1] См.: *Harreß B.* Mensch und Welt in Dostoevskijs Werk. Ein Beitrag zur poetischen Anthropologie. Köln; Weimar; Wien, 1993. S. 93.

[2] Цит. по: *Лессинг Г.Э.* Натан мудрый. М., 1953. Перевод В.С. Лихачева. (Примеч. пер.: В оригинале стихи «Что набожно мечтать гораздо легче, // Чем поступать по совести и долгу» содержат выделение курсивом, усиливающее оппозицию: «Wie viel *andächtig schwärmen* leichter, als // *Gut handeln* ist?», словосочетание «gut handeln» можно перевести как «делать доброе дело». – *О.Л.*)

[3] Русский перевод: *Лессинг Готхольд*. Воспитание человеческого рода // «Лики культуры»: альм. / пер. М. Левиной. М., 1995.

его свершитель. В этом смысле как Обломов, так и Мышкин не способны быть ни деятелями, ни примерами[1].

Хорошо знакомый и с творчеством Лессинга и Шиллера, и с философией Канта профессор Московского университета Николай Надеждин в 1830 г. назвал Германию «областью систематической мечтательности», в которой на фоне «невнимания к положительным условиям жизни» царят «романтическая мечтательность» и «страсть к идеализму»[2]. Как уже было замечено выше (см. примеч. 1 к с. 454), в русском языке отсутствует однозначный эквивалент немецкого отглагольного существительного «Schwärmerei». Наряду с понятием «мечтательность» Надеждин употребляет в этом же смысле понятия «энтузиазм», «восторженность», «увлечение» и «лунатизм». Хольгер Зигель, известный знаток русской словесности этой эпохи, совершенно справедливо переводит все это словом «Schwärmerei»[3]. Однако русское понятие «мечтательность» имеет другие этимологические корни по сравнению с немецким понятием «Schwärmerei». Но можно перевести «schwärmen» – «мечтать» как «давать волю фантазии». Биргит Харресс в вышеупомянутой монографии (см. примеч. 1 к с. 470) убедительно доказала, что творчество Достоевского изначально ориентировано на тип увлекаемого сиюминутным чувством энтузиаста. При этом она различает три последовательно сменяющих друг друга варианта этого типа: мечтатель в раннем творчестве, энтузиаст-фанатик в среднем периоде и верующий в позднем творчестве[4]. В этой классификации есть много положительного. Но если внимательнее присмотреться к окружающему эти типажи понятийному полю, то здесь обнаруживается очередная проблема: всем трем воплощениям типа – и особенно первым двум – в русском оригинале сопутствует одна и та же словесно-понятийная цепочка: мечта – мечтатель – мечтательность. Разумеется, семантическое наполнение этих понятий может меняться, но смысловое ядро и коренное значе-

---

[1] В более широком смысле вопрос этот очень древний, и стоит он так: является ли слово делом? «В начале», как известно, «было Слово». Однако в данной работе я не вдаюсь в более подробное рассмотрение этого вопроса.

[2] *Надеждин Н.И.* Литературная критика. Эстетика. М., 1972. С. 305, 441.

[3] См.: *Mann Ju.* Nikolaj Nadeždin über das Land der „systematischen Schwärmerei». Aus dem Russ. von H. Siegel // West-östliche Spiegelungen. Reihe B. Bd. 3. München, 1998. S. 667–690 (Цит.: S. 668–669).

[4] *Harreß B.* Op. cit. S. 84 и след., 177 и след., 331 и след.

ние понятия остаются одними и теми же. Трудно сказать, сознавал ли Достоевский эту неразрывную связь.

Во всяком случае, проблема значения и смысла понятия «доброе сердце» изначально возникает у Достоевского в неразрывной связи с понятием «мечтатель» и всем его вышеописанным семантическим полем. «Доброе сердце» в любой момент может оказаться «слабым сердцем» (ср. одноименную повесть Достоевского). «Слабый человек» всегда под угрозой собственных энтузиазма и «глупого сердца» (ср. повесть «Хозяйка» – I. С. 315 и след.). В «Признаниях прекрасной души» Гёте говорит о «слабом сердце», способном только «мечтать». В трагедии Шиллера «Дон Карлос» король называет маркиза Позу «странным мечтателем» (Д. III, явл. 10). Повесть Достоевского «Белые ночи» имеет два подзаголовка: «Сентиментальный роман» и «Из воспоминаний мечтателя», а в ее тексте возникает вопрос: «Слушайте: знаете вы, что такое мечтатель?» – возможно, это «смешной человек»? Идет ли в «Белых ночах» речь о «патетических» или о «смешных» вопросах? Как уравновесить «фантастику» и «отрезвление» (см.: II. С. 111–120)? И если ни Обломов, ни герои Достоевского не работают в прямом, практическом смысле, соответствуют ли они условиям, при которых характер, согласно Канту, Шиллеру и Гёте, может быть определен как положительно нравственный?

Чтобы приблизиться к разрешению этих проблем, необходимо основательное изучение истории понятий, каковое отсутствует и применительно к Гончарову, и применительно к Достоевскому, хотя в этом последнем случае для подобного исследования существует основательный лексикографический базис[1]. Что именно русские писатели понимали под словами «сердце», «душа» или «характер» и знали ли они о том, что в немецкой словесности, прежде всего в словесности эпохи Просвещения, предпринимались неоднократные попытки дефиниции и дифференциации этих понятий? Представляется, что сопоставительное изучение истории русского понятия «мечтатель» и немецкого «Schwärmer», а также возможных путей трансфера и трансформации этих понятий было бы в высшей степе-

[1] См.: *Словарь* языка Достоевского. Лексический строй идиолекта. М., 2001; *Статистический* словарь языка Достоевского. М., 2003. Однако конкордансов в собственном смысле слова они не содержат.

ни содержательным[1]. Русские тексты XIX в. исполнены многочисленных сожалений по поводу отсутствия понятийного сознания и трудностей передачи немецких понятий «русскими звуками» (Надеждин). Гончаров даже говорил о русском «растлении понятий и нравов»[2]. Изучение истории понятий требует большой филологической и философской начитанности и знания оригинальных текстов. Многие немецкие достоевсковеды предпочитают работать с переводами, а это – в зависимости от того, какая проблема ставится, весьма ненадежный источник.

В романе «Идиот» встречаются такие словосочетания, как «благородный», «бесовский» и «смешной» характер (VIII. С. 219, 298, 299). Характер может быть также «серьезным и полным истинного достоинства» (VIII. С. 77). Сам Мышкин сообщает о «странном» диагнозе своего лечащего врача: «развитием, душой, характером и, может быть, даже умом я не взрослый» (VIII. С. 63). В романе о взрослении человека «Подросток», описывающем, по определению Х.Ю. Геригка, поиски самоидентичности «пубертатного сознания», слово «характер» приобретает статус ключевого понятия. Словоупотребление не имеет непременного терминологического смысла. Действующие лица у Гончарова и Достоевского тоже именуются «характерами», а не «сердцами» или «душами». Особенно у Достоевского понятие «душа» периодически ставится под сомнение ироническими и комическими контекстами, в которых оно возникает. Лебедев называет Мышкина своим «благодушнейшим, искренней-

---

[1] Об истории понятия в немецкоязычном пространстве см.: Die Aufklärung und die Schwärmer / (Hg.: N. Hinske). Hamburg, 1988 (Aufklärung. Interdisziplinäre Halbjahresschrift. Jg. 3. Heft 1). В русском литературоведении такую попытку предпринял А.С. Янушкевич, см.: *Янушкевич А.С.* Метаморфозы русского энтузиазма // Russische Begriffsgeschichte der Neuzeit. Beiträge zu einem Forschungsdesiderat / (Hg. : P. Thiergen). Köln; Weimar; Wien, 2006, S. 151–169. В его работе речь идет также о многих немецких источниках понятия – таких как Лютер, Шиллер, Ф. Шлегель и Ж. де Сталь. См. также: *Янушкевич А.С.* Своеобразие русского энтузиазма как ключевого слова русской культуры // «Точка, распространяющаяся на всё…»: К 90-летию профессора Ю.Н. Чумакова. Новосибирск, 2012. С. 551–573.

[2] Письмо к С.А. Никитенко от 8/20 июня 1860 г. См. также: *Тирген П.* История русских понятий. К постановке проблемы // Имагология и компаративистика. 2015. № 1 (3). С. 61–80.

шим и благороднейшим князем», воплощением «торжества добродетели» (VIII. С. 377). Окарикатуренный мечтатель в качестве насмешки над «прекрасным человеком», который, в свою очередь, тоже наделен чертами этого типа!? Что, собственно, люди XIX в. понимали под словом и понятием «идиот»? Был ли Достоевский осведомлен об этимологических греческих корнях этого понятия?[1]

***

Жизненный путь Обломова заканчивается ударом и преждевременной смертью, жизненный путь Мышкина – вторичным (последним?) заключением в санатории в горах Швейцарии. Патология одерживает победу над «добродетелью» и «добрым сердцем». В 1867–1868 гг. Достоевский жил в Женеве, где незадолго до этого времени было основано общество Красного креста. К этому времени был написан роман «Идиот», через некоторое время – рассказ «Вечный муж», где в заключение главы XVI читаем следующее:

> Да-с, природа не любит уродов и добивает их «естественными решеньями». Самый уродливый урод – это урод с благородными чувствами <...>. Природа для урода не нежная мать, а мачеха. Природа родит урода, да вместо того, чтоб пожалеть его, его ж и казнит, – да и дельно. Объятия и слезы всепрощенья даже и порядочным людям в наш век даром с рук не сходят <...> (IX. С. 103).

В прекрасных горах Швейцарии Мышкин чувствовал себя как «выкидыш», совершенно чуждый всему, что его окружает. Подобно Ипполиту, он не видит себе места в этом прекрасном внешнем мире ((VIII. С. 351–352). Ему оказываются чуждыми даже библейские обетования избранному: радуга и изумрудная зелень (ср. в Апокалипсисе: «радуга вокруг престола, видом подобная смарагду» – 4,

---

[1] Примеч. пер.: слово «идиот» происходит от древнегреческого ἰδιώτης – «отдельный, частный» (так в древних Афинах называли граждан, не принимавших участия в общественной жизни), из ἴδιος «свой, собственный; особенный». В ряде европейских языков слово заимствовано через латинское idiota. Русское слово «идиот» заимствовано через немецкое Idiot или французское idiot. – *О.Л.*

3)[1]. Обломов ничего так не боится, как широты вод и высоты гор. Для Шиллера, напротив, «величие природы» с ее «обширными океанами» и «необозримыми высотами» гор выражает категорию возвышенного, а эстетическое воспитание возможно только при условии соединения чувства прекрасного и чувства возвышенного[2]. Петрарка (которого Достоевский упоминает лишь изредка) в своем знаменитом описании подъема на гору Мон Венту, отстоящую от Женевы примерно на 250 километров по прямой, аллегорически соотнес восхождение в буквальном и метафорическом, духовно-нравственном смысле с идеалом *bonum et verum* («благо и истина»). Обломов и Мышкин далеки от подобных физических и метафизических путей познания просторов. Их жизненные пути заканчиваются в тесных убежищах гроба и санатория.

Н.М. Карамзин, автор «Писем русского путешественника», который, как и Достоевский, видел в Базеле картину Гольбейна «Мертвый Христос в гробу» и в 1789–1890 гг. провел несколько месяцев в Женеве, придерживался мнения, что истинный поэт должен обладать «добрым, нежным сердцем», и заключил свою короткую программную статью «Что нужно автору?» утверждением: «Я уверен, что дурной человек не может быть хорошим автором»[3]. Интересно, что сказал бы Карамзин о Достоевском, учитывая биографию писателя, а также о его галерее персонажей-преступников?

По Достоевскому, энтузиазм нуждается в нравственной силе и цели – это может быть благо народа и его святая вера в Христа. В противном случае он обречен на беспочвенность (ср. «почвы нет» – XI. С. 274) и состояние потерянности. «Теряться / потеряться» – это одно из излюбленных словечек и Гончарова и Достоевского, заслуживающее специального исследования по причине своей крайней частотности. Герои состоявшегося воспитательного романа (романа становления) находят себя (приходят к себе), достигая самоидентификации и цельности; напротив, такие персонажи, как Об-

---

[1] Лейтмотивом зеленого цвета в романе нельзя пренебречь: ср. инвективу Ипполита против «зеленых деревьев» и смех и негодование Мышкина на «зеленой скамейке». Не есть ли это профанация посланного избранному библейского знамения «радуги <...> видом подобной смарагду»?

[2] *Шиллер Ф.* О возвышенном // Шиллер Ф. Указ. изд. Т. 6. С. 497–499.

[3] *Карамзин Н.М.* Избранные статьи и письма. М., 1982. С. 39.

ломов и Мышкин, теряются в утрате этой самоидентичности, характерной для романа, реконструирующего процесс распада личности. Добрый Обломов и прекрасный Мышкин – это никоим образом не Натан Мудрый. Герой романа «Подросток», формально *nullo patre natus* (незаконнорожденный) в конце концов извиняется за свои энтузиастически-мечтательные порывы и заявляет, что «Шиллеров в чистом состоянии не бывает: их выдумали» (XIII. С. 363). Может быть, и «вполне прекрасный человек» Мышкин тоже только выдуман? Кристиана Шульц констатирует: «Идеал должен разрушиться, потому что он основан на *ущербной человеческой натуре*»[1].

У Канта мы встречаем синонимический ряд «Enthusiast. Träumer. Phantast. Schwärmer. Wahnsinniger. Verrückter» («энтузиаст, мечтатель, фантаст, (восторженный) мечтатель, безумец, сумасшедший»)[2]. Достоевский кульминационно соединил все эти смыслы в слове-сигнале «идиот», впервые акцентировав его в языке своей эпохи. Однако Кант утверждает и следующее: «Мечтательный образ мыслей заключается в том, *что сами по себе справедливые и благонадежные идеи* он простирает за границы всевозможного опыта»[3]. Тот, кто переходит границы, сам становится обломком, как Обломов, или срывается в хаос безумия, как Мышкин, несмотря ни на какое «доброе сердце». Это – экстремальные последствия, которые, впрочем, не чужды авторам романов, особенно, если этим авторам не чужда страсть к мелодраматизму. Однако в реальной повседневности постоянно всплывает проблема «политкорректности» так называемого «доброго человека», который время от времени упускает из вида различие между этикой благородного образа мыслей и этикой ответственности за свои поступки. Среди пророчеств Христа о несчастьях, ожидающих заблуждающееся человечество, есть и та-

---

[1] *Schulz Chr.* Aspekte der Schillerschen Kunsttheorie im Literaturkonzept Dostoevskijs. München, 1992. S. 168.

[2] *Die Aufklärung* und die Schwärmer / (Hg.: N. Hinske). Hamburg, 1988 (Aufklärung. Interdisziplinäre Halbjahresschrift. Jg. 3. Heft 1. S. 78–79.

[3] Цит. по: *Die Aufklärung* und die Schwärmer. S. 81 (курсив мой. – *П.Т.*) Примеч. пер.: В оригинале: «Die schwärmerische Denkungsart ist, wenn man an sich wahre und bewährte Ideen über die Grenze [der] allermöglichen Erfahrung ausdehnt»: Akademieausgabe von Immanuel Kants Gesammelten Werken. Bd. XV. Anthropologie. S. 406. Фрагмент 921. Интернет-ресурс: https://korpora.zim.uni-duisburg-essen.de/kant/verzeichnisse-gesamt.html. Перевод мой. – *О.Л.*

кое: «Горе вам, когда все люди будут говорить о вас хорошо!» (Лк. 6; 26). Бывший бундесканцлер Гельмут Шмидт однажды сказал: «Я питаю чрезвычайное недоверие к восторженным людям в политике. Чем больше восторга, тем меньше разума»[1]. И «сами по себе справедливые идеи» требуют, по словам Канта, «разума и опыта», а также «ясности понятий»[2]. Представляется, что наука о Достоевском должна была бы больше обращать внимание на эту «ясность». Тогда эта «безумная мешанина», как назвал роман «Идиот» Владимир Набоков[3], возможно, выглядела бы более правдоподобной (хотя, конечно, в изящной словесности не все должно быть непременно правдоподобным).

***

Разумеется, после всего вышеизложенного необходимо сделать некоторые оговорки. Во-первых, здесь речь идет об эвристической системе, о проблемах, возможно, заслуживающих внимания, а не об априорно достоверных ответах. Во-вторых, нельзя руководствоваться только современными теоретическими конструктами (какими бы заслуживающими внимания они ни выглядели); гораздо важнее иметь в виду специфику проблемы в эпоху Гончарова и Достоевского: только это поможет понять и правильно оценить понятийную структуру их текстов. Оба они, и Гончаров и Достоевский, жили не в сегодняшнем, а в тогдашнем мире понятий. В-третьих, планы повествования рассказчика и персонажа могут не иметь ничего общего с мнением автора. Писатель, подобный Достоевскому, с его калейдоскопом повествовательных планов и точек зрения, со своей стороны занимается эвристической игрой, возможно, даже игрой в бисер. Эта относительность всегда должна быть в поле зрения, однако она не может быть исключительным основанием постановки вопросов. Герменевтика выше герметичности.

Перевод О.Б. Лебедевой

---

[1] *Karlauf T.* Helmut Schmidt. Die späten Jahre. München, 2016. S.

[2] Цит. по: *Die Aufklärung* und die Schwärmer. S. 78, 80.

[3] *Набоков В.* Лекции по русской литературе. М. : Независимая газета, 1999. С. 205. Перевод Ив. Толстого.

А.А. Казаков
Томский государственный университет

СЮЖЕТ ВСТРЕЧИ С ЧЕРТОМ: ЛЮТЕР – ИВАН КАРАМАЗОВ – АДРИАН ЛЕВЕРКЮН

В романе Ф.М. Достоевского «Братья Карамазовы» (1878–1880) в главе «Черт. Кошмар Ивана Федоровича» Иван в раздражении на своего инфернального собеседника бросает в него стакан с чаем. Черт восклицает: «Вспомнил Лютерову чернильницу! Сам же меня считает за сон и кидается стаканами в сон!»[1]

Здесь имеется в виду легенда о чернильнице, брошенной Лютером в черта, искушавшего родоначальника протестантизма в замке Вартбург, где он занимался переводом Библии.

В романе Т. Манна «Доктор Фаустус» (1947) бросание предметов в черта передается одному из учителей главного героя, преподавателю богословия Кумпфу:

> Затем вдруг поднял пухлый указательный палец, ткнул им в темный угол столовой, куда почти не достигал мерцающий свет лампы. «Глядите! – завопил он. – Вон он там стоит в углу, соглядатай, прощелыга, печальный злобный гость <…>. На же тебе!» – прогремел Кумпф, схватил булку и запустил ее в угол[2].

В этом перемещении мотива на третьестепенного героя выражается манера художественного мышления Т. Манна в романе: избегая прямолинейности, писатель часто сдвигает тематические подсказки с целевого героя на героя-спутника. Так, например, именно главный герой Адриан Леверкюн ассоциируется с Фаустом, Кьеркегором и Ницше, но соответствующие мотивы-маркеры (супруга Фауста –

---

[1] *Достоевский Ф.М.* Полное собрание сочинений и писем: в 30 т. Л. : Наука, 1972–1990. Т. 15. С. 84. Далее тексты Достоевского цитируются по этому изданию с указанием тома и страницы в скобках.

[2] *Манн Т.* Доктор Фаустус // Собр. соч.: в 10 т. М., 1960. Т. 5. С. 130.

Елена[1], имя Кьеркегора – Сёрен, профессия Ницше – филолог-классик) отданы рассказчику Серенусу Цейтблому.

Но в случае с Лютеровой чернильницей немецкий писатель все-таки находит необходимым вернуть мотив главному герою, разъяснить намек, чтобы он не был потерян. Когда дьявол приходит к самому Леверкюну для заключения договора о душе, он говорит:

> У нас ведь с тобой такой уютный тайный мирок, мы обжились в нем, как дома, – настоящий Кайзерсашерн, хороший старонемецкий воздух года этак тысяча пятисотого, незадолго до прихода доктора Мартинуса, который был со мной запанибрата и запустил в меня булочкой, нет, чернильницей[2].

Доктор Мартинус – это Мартин Лютер. Причина, по которой черт путает чернильницу и булочку, должна быть понятна из предыдущей цитаты про учителя Леверкюна.

Томас Манн помимо первоисточника – собственно апокрифа о Лютере и черте – несомненно учитывал и прочтение Достоевского. Он признавал: «Беседа Ивана Карамазова с чертом тоже входила в круг моего тогдашнего чтения»[3].

Такое совмещение разных вариантов сюжета или архетипа характерно для всего творчества немецкого писателя: история главного героя в романе «Иосиф и его братья» строится с привлечением самых разных источников: от библейских, талмудических и коранических вариантов до поэмы персидского поэта Фирдоуси «Юсуф и Зюлейка». Фаустианская тема в «Докторе Фаустусе» опирается, помимо основополагающей трагедии Гёте, на разные варианты народных книг о Фаусте, трактовку К. Марло, замысел оперы о Фаусте из «Подростка» Достоевского, противопоставление фаустианского и аполлонического в «Закате Европы» О. Шпенглера и т.д. Такой же подход присутствует и в осмыслении преданий о взаимодействии родоначальника протестантизма и дьявола – «Братья Карамазовы» оказываются важным вариантом прочтения темы.

---

[1] Елена Прекрасная из второй части «Фауста» Гёте. Фауст вызывает Елену Прекрасную уже в народных книгах.

[2] *Манн Т.* Доктор Фаустус. С. 301.

[3] *Манн Т.* История «Доктора Фаустуса»: Роман одного романа // Собр. соч.: в 10 т. М., 1960. Т. 9. С. 251.

***

Достоевский многократно упоминает Лютера и лютеранство в своих публицистических работах и черновиках произведений, но, как правило, очень обобщенно, в отвлеченно-эмблематическом смысле. Для русского писателя характерна общая оценка лютеранства как варианта духовного разложения Запада, которому, по мнению Достоевского, свойственна подмена религиозных ценностей, что ведет к атеизму и материализму.

Например, в подготовительных материалах к «Бесам» (1870–1872) мы можем прочесть:

> Если же бы пошатнулась в народе вера в православие, то он тотчас же бы начал разлагаться, и как же и начали разлагаться на Западе народы <…> где вера (католичество, лютеранство, ереси, искажение христианства) утрачена и должна быть утрачена (Т. 11. С. 178).

Именно со времени работы над «Бесами» наблюдается всплеск интереса Достоевского к Лютеру, больше половины упоминаний последнего в материалах русского писателя относятся к черновикам этого романа. Можно очень робко предположить, что уже здесь фоном восприятия отца протестантизма у Достоевского был сюжет взаимодействия с бесовским (ведь роман посвящен именно этой теме), но пока лютеранское мыслится русским романистом не как нечто важное и интересное само по себе, а как вариант обмирщения религиозного, рационализации и десакрализации:

> Христианство не падет в виде лютеранства, т.е. когда Христа будут считать только простым человеком, благотворным философом (ибо исход лютеранства этот) (Т. 11. С. 179);
>
> Я заметил, что передовые из наших левитов сильно наклонны к лютеранству <…> и очень готовы объяснять чудеса причинами естественными (Записные книжки Достоевского 1870–1872 гг. Т. 12. С. 121).

В похожем ключе Достоевский вернется к проблематике лютеранства в «Дневнике писателя» за 1877 г., непосредственно перед «Братьями Карамазовыми». Наконец, в черновиках этого романа мы видим включение лютеровского контекста в противопоставление некоего «Мечтателя» в духе Ивана Карамазова и верующего человека наподобие Алеши: «Мечтатель уверует с условиями, по-

лютерански. Этакого же не только не смутит чудо, но он сам захочет чуда. Он понял, что знание и вера разное» (Т. 15. С. 201. «Этакий» здесь противопоставлен Мечтателю).

На этом обобщенно-эмблематическом фоне Лютерова чернильница в самой главе «Черт. Кошмар Ивана Федоровича» появляется достаточно неожиданно, свидетельствуя уже о непосредственном интересе Достоевского к персональной истории Лютера.

Можно ли реконструировать источник, из которого русский писатель узнал апокриф о Лютере и черте? Комментаторы Полного собрания сочинений Ф.М. Достоевского указывают в качестве возможного источника работу Е. Лихачевой «Европейские реформаторы», которая была издана в Санкт-Петербурге в 1872 г. Эта исследовательница была известна кроме работы по истории Реформации своими трудами по женскому труду, по балканским славянам, поэтому действительно, скорее всего, была в поле зрения Достоевского. Но в ее книге речь идет вообще о частых явлениях дьявола Лютеру, а не о конкретном эпизоде с чернильницей[1].

Саму эту историю русский писатель мог услышать непосредственно в Вартбурге, который он посещал, о чем Достоевской напоминает в письме Анне Григорьевне в 1874 г., причем с особым акцентом: «Что Швейцария, что Вартбург (помнишь?) сравнительно с этой последней половиной дороги до Эмса» (Т. 29/1. С. 327).

Скорее всего, этот акцент на воспоминаниях о Вартбурге («помнишь?») отсылает к личному воспоминанию, но есть небольшая вероятность, что речь идет о келье Лютера, в которой он переводил Библию и бросал в черта чернильницу, – это главная историческая достопримечательность замка Вартбург. К слову, возможно, посещение этого места и стало причиной всплеска интереса к Лютеру в канун работы над «Бесами».

Что именно дает присутствие Лютерова контекста в образе Ивана Карамазова? В творческом сознании Достоевского это сближение позволяет создать художественную феноменологию духовного поиска, который стесняется чуда, стремится к рационализации и господству здравого смысла в отношениях с Богом. В конечном счете это ведет к отдалению от Бога, но парадоксальным образом все это уживается с возможностью взаимодействия с чертом.

---

[1] См.: *Лихачева Е.О.* Европейские реформаторы Гус, Лютер, Цвингли, Кальвин. СПб., 1872. С. 94–95.

Фон Лютера в образе Ивана связан с тематикой бунта, революции, реформы на основе собственных представлений о правильном и неправильном, требования, чтобы весь мир и сам Бог подчинились разумным правилам и условиям.

Кроме того, лютеранское у Достоевского четко ассоциируется с духом отрицания:

> …вера эта <Лютеров протестантизм> есть протестующая и лишь отрицательная, и чуть исчезнет с земли католичество, исчезнет за ним вслед и протестантство, наверно, потому что не против чего будет протестовать, обратится в прямой атеизм и тем кончится (Т. 25. С. 8).

Тематика абсолютного отрицания в центре размышлений Черта Ивана Карамазова:

> Каким-то там довременным назначением, которого я никогда разобрать не мог, я определен «отрицать», между тем я искренно добр и к отрицанию совсем не способен. Нет, ступай отрицать, без отрицания-де не будет критики, а какой же журнал, если нет «отделения критики»? (Т. 15, С. 77).

Существует еще один возможный малоизвестный контекст связи Лютера и Ивана в творческом сознании Достоевского. Есть все основания предполагать, что одним из первых знакомств (если не самым первым) молодого Достоевского с богословием родоначальника протестантизма была очень характерная цитата из Лютера в книге «Сущность христианства» Л. Фейербаха, тщательно изучавшаяся в кружке Петрашевского, членом которого Ф.М. Достоевский был в 1840-е гг.[1]

Вот эта цитата с комментариями Фейербаха: «Мы знаем, что бог сострадает нам и не только видит наши слезы, но и ведет счет всем нашим “слезинкам”, – как сказано в 56-м псалме». – «Сын божий испытывает истинное сочувствие к нашим страданиям» (Melanchtonis et aliorum Declam. Argentor., T. III, p. 286, 450). «Ни одна слезинка, – говорит Лютер по поводу девятого стиха цитированного выше 56-го псалма, – не проливается даром; огромными выразительными буквами отмечается она на небе». Но ведь сущест-

[1] См. указание В.А. Туниманова в Комментарии к Полному собранию сочинений Достоевского: Т. 12. С. 221–223.

во, которое считает и «собирает» человеческие слезинки, несомненно, – в высшей степени сентиментальное существо»[1].

Как можно видеть, Лютер может быть источником и такой важнейшей части образа Ивана, как тема «слезинки ребенка», пусть у Лютера и идет речь о Боге, ведущем счет каждой человеческой слезинке, а герой Достоевского, наоборот, обвиняет Бога в том, что последний пренебрегает «слезинкой ребенка», но эта инверсия не нарушает тематического единства контекста. Эта возможная связь «слезинки ребенка» Ивана с библейским псалмом (в славянской Библии он 55-й, а не 56-й, как в цитате Фейербаха) и с его переосмыслением у Лютера не попал в поле зрения современного литературоведения[2]. Скорее всего, этот контекст не был учтен и Томасом Манном.

Но есть еще один слой этой сложной аллюзии: Лютер и Иван Карамазов занимают два угла треугольника, в третьем углу которого находится Фауст. Правда, у Достоевского ассоциация Лютер – Фауст никак не разработана, они просто оказываются рядом в общем поле смысловых соответствий.

В германской культуре эта связь ощущается более непосредственно, как, по крайней мере, утверждает В.М. Жирмунский. Русский литературовед отмечает, что ученикам Лютера даже приходилось оказывать давление на авторов народных книг о докторе Фаусте, чтобы они перенесли действие истории этого персонажа из лютеровского города Виттенберга в другие места[3].

В свою очередь, архетип Фауста находится в самом центре романа «Доктор Фаустус».

***

В истории новейшей Германии, которая прочитывается Т. Манном через призму фаустианства, лютеранское недвусмысленно связывается с темой Фауста, подтверждая параллели, увиденные Жирмунским.

---

[1] *Фейербах Л.* Сущность христианства // Соч.: в 2 т. М., 1995. Т. 2. С. 68.

[2] Я уже указывал этот возможный контекст «слезинки ребенка»: *Казаков А.А.* Ф.М. Достоевский и Л. Фейербах: об одном из возможных источников диалогизма Достоевского // Вестн. Том. гос. ун-та. 2012. № 361. С. 13–16.

[3] *Жирмунский В.М.* Очерки по истории классической немецкой литературы. Л., 1972. С. 63.

Адриан Леверкюн порожден исключительно лютеранской средой:

> Кайзерсашерн расположен в исконном краю лютеранства, в самой его сердцевине, среди таких городов, как Эйслебен, Виттенберг, Кведлинбург, Гримма, Вольфенбюттель и Эйзенах, что, в свою очередь, проливает свет на внутреннюю жизнь лютеранина Леверкюна[1].

Герой даже чуть не стал богословом (С. 107).

Когда дьявол явился Леверкюну, он возмущается, что это произошло в Италии, а не в лютеровских местах:

> В Кайзерсашерне я бы с вами еще примирился. В Виттенберге или в Вартбурге, даже в Лейпциге я бы еще в вас поверил. Но не здесь же, под языческо-католическим небом!» (С. 295).

Описывая свою работу над романом, писатель также отмечает: «Целые дни за письмами Лютера». «Я читал комментарии Лютера к апокалипсису»[2] (можно вспомнить, что одно из музыкальных произведений Леверкюна посвящено Апокалипсису).

Как уже говорилось, Т. Манн признает особую роль диалога Ивана Карамазова и черта для своей работы над историей Адриана Леверкюна. Но нужно подчеркнуть, что для немецкого писателя важна и принципиальная дистанция по отношению к наследию Достоевского: «Беседа Ивана Карамазова с чертом тоже входила в круг моего тогдашнего чтения. Я читал эту сцену так же отчужденно-внимательно, как перечитывал “Salammbô”, прежде чем приступил к «Иосифу»»[3]. Имеется в виду исторический роман Флобера «Саламбо», который Т. Манн, по его собственному признанию, тщательно изучал при работе над эпопеей «Иосиф и его братья», но старался все делать противоположно Флоберу. Такое же отношение немецкий романист обозначает и к наследию Достоевского.

Это позиционирование Т. Манна не мешает нам видеть прямые переклички между диалогом Ивана и черта и сценой явления дьяво-

---

[1] *Манн Т.* Доктор Фаустус // Собр. соч.: в 10 т. М., 1960. Т. 5. С. 15. Далее текст романа Т. Манна цитируется по этому изданию с указанием страницы в скобках.

[2] *Манн Т.* История «Доктора Фаустуса». С. 215, 225.

[3] Там же. С. 251.

ла Леверкюну. Дьявол является в принципиально сниженном и обытовленном виде (приживальщик у Достоевского, кот, т.е. сутенер Эсмеральды у Т. Манна). Герой у обоих писателей пытается убедить себя, что черта нет, а он разговаривает сам с собой. Мистическое явление потустороннего существа можно опровергнуть, объясняя произошедшее обычной болезненной галлюцинацией, но при этом предлагается альтернативный парадокс: факт болезни не отрицает возможности потустороннего, болезнь – это пропуск в иную реальность, в которой здоровому человеку места нет. Физические эффекты взаимодействия с чертом (мокрое полотенце на голове у Ивана, надетая одежда у Адриана) исчезают после того, как герой очнулся. Кстати, в истории про Лютера физический след от брошенной чернильницы остался, его позже разобрали как реликвию паломники[1].

Характерен и общий для Достоевского и Т. Манна характер переакцентировки легенды о Лютере и черте. Лидер протестантизма бросает в черта не чем-нибудь, а чернильницей. А ведь именно с ее помощью он работает над переводом Библии, т.е. это своего рода священное орудие в двух плоскостях: чернильница – это и вместилище Слова Божия, и прямое физическое орудие борьбы с дьяволом. У Достоевского символическую чернильницу сменяет нейтральный чай. Булочка Томаса Манна продолжает эту же приземленно-гастрономическую логику.

Но видя эти параллели и заимствования, нельзя не учесть и дистанциирование Т. Манна от творческих принципов Достоевского.

Какое же место в художественной системе Т. Манна занимает линия Достоевского? Русский романист важен для Томаса Манна как инструмент постижения дьявольского, но он воспринимается отчужденно, в отличие, например, от принимаемого и одобряемого Л. Толстого. Есть Толстой, есть Гёте[2] – они правильно видят жизнь, а есть Фауст, Лютер, Шиллер (антитеза Гёте), Достоевский (антитеза Толстого), Ницше, для которых характерны сложнейшие и высочайшие духовные искания, но в них нет гётеанской гармонии, «ме-

---

[1] См.: *Жирмунский В.М.* Очерки по истории классической немецкой литературы. С. 70.

[2] Об этом программная обширная статья Т. Манна «Гёте и Толстой» (1922): *Манн Т.* Гёте и Толстой. Фрагменты к проблеме гуманизма // Собр. соч.: в 10 т. М., 1960. Т. 9. С. 487–606.

ры»[1], в них склонность к безобразным крайностям[2], бунт и подрыв[3], болезнь[4].

«Доктор Фаустус» – исследование демонического, но сам писатель при этом не становится его адептом, он с Серенусом Цейтбломом, а не с Леверкюном, он на стороне Гёте, а не Фауста. И в этом же ряду леверкюновского и фаустианского оказываются в глазах Томаса Манна Шиллер, Иван Карамазов, Ницше. И Достоевский, в глазах немецкого писателя, среди них. Он подобен не только Шиллеру (родство с которым, как известно, действительно чувствовал Достоевский, недолюбливая при этом Гёте), но и Лютеру, Фаусту, Ивану Карамазову, Ницше и Адриану Леверкюну.

Легенда о немецком реформаторе и черте заимствуется Достоевским для осмысления духовных поисков «русских мальчиков», как автор «Братьев Карамазовых» называет своих героев, а потом возвращается обратно для исследования судеб национальной германской души в «Докторе Фаустусе». В этом уникальном эпизоде русско-немецких литературных связей межкультурное взаимодействие оказывается особенно многослойным и многовекторным.

Достоевский встраивает Лютера в свою религиозную и художественную систему, Томас Манн, в свою очередь, переакцентирует духовный вклад Достоевского, в том числе приписывая ему идеи и качества, с которыми русский писатель настойчиво боролся. Но на этом двойном примере видно, что даже *непонимание* может быть значимым моментом национального самосознания и самовыражения в межкультурном диалоге.

---

[1] Согласно Т. Манну мистический нигилизм Достоевского опаснее атеистического нигилизма Ницше: *Манн Т.* Достоевский – но в меру // Собр. соч.: в 10 т. М., 1961. Т. 10. С. 327–345.

[2] Т. Манн видел связь между лютеранством и национализмом в романе «Доктор Фаустус» (С. 127).

[3] О связи реформации Лютера и французской революции размышляют герои «Доктора Фаустуса» (Там же. С. 155).

[4] Т. Манн противопоставляет здоровью Гёте и Л. Толстого болезненность Шиллера и Достоевского: *Манн Т.* Гёте и Толстой. (С. 509 и далее). Болезнь Ницше как важнейший прототип истории Леверкюна в комментариях не нуждается.

Е.Е. Анисимова
Сибирский федеральный университет (Красноярск)

ЖАНРОВАЯ МОДЕЛЬ БАЛЛАДЫ: К ПОСТАНОВКЕ ПРОБЛЕМЫ*

Говоря о том или ином жанре, мы подразумеваем, что, несмотря на все разнообразие его воплощений, в каждом из образцов имеются такие признаки и структурные особенности, которые обеспечивают *жанровое узнавание*. Описание жанровой модели требует особого внимания, так как эти несущие конструкции всегда скрыты за художественной тканью конкретных текстов. При этом следует понимать, что структура жанра предполагает моделирование определенных и повторяющихся от текста к тексту мотивов, ситуаций и типов героев.

Научные работы о балладе условно можно разделить на две категории: многочисленные исследования об отдельных образцах этого жанра, чаще всего о вершинных текстах[1], с одной стороны, с другой – редкие труды, в которых предпринималась попытка реконструировать теоретическую жанровую модель[2]. Выявить структурные

---

* Работа выполнена при финансовой поддержке Российского фонда фундаментальных исследований (РФФИ) в рамках научного проекта № 18-012-00046.

[1] См.: *Душина Л.Н.* Поэтика русской баллады в период становления жанра: автореф. дис. … канд. филол. наук. Л., 1975. 19 с.; *Иезуитова Р.В.* Баллада в эпоху романтизма // Русский романтизм. Л., 1978. С. 138–163; *Канунова Ф.З.* Трансформация сюжетного мотива возвращения жениха-мертвеца за своей невестой в балладах В.А. Жуковского // Интерпретация текста: сюжет и мотив: сб. науч. тр. Новосибирск, 2007. С. 77–88; *Кукулин И.В.* От Сваровского к Жуковскому и обратно: о том, как метод исследования конструирует литературный канон // Новое литературное обозрение. 2008. № 89. С. 228–240; *Семенко И.М.* Жизнь и поэзия Жуковского. М., 1975. 256 с.; *Шумахер А.Е.* Русская литературная баллада конца XVIII – начала XIX века: сюжетно-мотивный репертуар и жанровые границы: дис. ... канд. филол. наук. Новосибирск, 2015. 170 с.; *Янушкевич А.С.* В мире Жуковского. М., 2006. 524 с.

[2] См.: *Бройтман С.Н.* Русская лирика XIX – начала XX века в свете исторической поэтики: (Субъектно-образная структура). М., 1997. 307 с.; *Козлов*

признаки баллады помогает сопоставление со смежными жанрами, к числу которых следует отнести, прежде всего, *лирическое стихотворение, идиллию, романтическую поэму, волшебную сказку, загадку, элегию и литературный романс*.

Попытаемся определить характерные признаки баллады, входящие в ядро ее жанровой модели. Предварительно сделаем две важные методологические оговорки. Во-первых, в данной работе перед нами стоит задача *соотнести жанр с сюжетом* в русле традиции, инициированной в свое время О.М. Фрейденберг[1]. Очевидно, что для более или менее полной реконструкции жанровой модели необходимо будет учитывать и другие подходы, прежде всего, осмысление типологии конфликта, коммуникативных стратегий, стиля и т.д. В центре настоящего исследования *типология балладного события и функции балладных персонажей*, образующих, как будет показано далее, *диалогово-ролевой треугольник*. Во-вторых, основная методологическая проблема, с которой исследователь сталкивается при реконструкции сюжетной структуры баллады, – это атрибуция мотивов и сюжетных ситуаций как балладных в эссенциальном смысле. На поверку таковая атрибуция, по-видимому, в принципе невозможна. Каждый привычный для читателя элемент баллады, ее эстетический «сигнал» может присутствовать в художественном контуре иного жанра – идет ли речь о трагическом герое, встрече с представителем потустороннего мира и т.д. Поэтому в науке нередко гово-

---

В.И., Мирошниченко О.С. Воспоминание как привидение: о пограничной зоне элегии и баллады // Известия Южного федерального университета. Филологические науки. 2011. № 1. С. 35–43; *Магомедова Д.М.* К специфике сюжета романтической баллады // Поэтика русской литературы: К 70-летию Ю.В. Манна. М., 2001. С. 39–44; *Мерилай А.Э.* Вопросы теории баллады. Балладность // Учен. зап. Тарт. гос. ун-та. 1990. Вып. 879. С. 3–21; *Магомедова Д.М.* Жанровая модель поэмы в работах Н.Д. Тамарченко (по неопубликованным материалам) // Память жанра как феномен единства и непрерывности литературного развития: сб. науч. тр. / ред.-сост. М.Н. Дарвин, О.В. Федунина. М., 2018. С. 10–17; *Тюпа В.И.* Дискурс / Жанр. М., 2013. 211 с.; *Шатин Ю.В.* Мотив и жанр: приход живого мертвеца за жертвой (от «Леноры» Бюргера до «Революцьонной казачки» Пригова) // Литература и фольклорная традиция: сб. науч. тр. Волгоград, 1997. С. 52–63.

[1] См.: *Фрейденберг О.М.* Поэтика сюжета и жанра. М., 1997. 448 с.

рят о неопределенной «балладности»[1], перефразируя Б.М. Гаспарова, «пятне» жанра, а не структуре как наборе элементов.

I. Начать следует с осмысления типологии балладного *события*. В этой перспективе баллада может быть сопоставлена с ближайшими эпическими жанрами – романтической поэмой, идиллией, волшебной сказкой и романсом. Романтическая поэма в отличие от баллады многособытийна и концентрируется на нескольких ключевых эпизодах[2]. Литературный романс раздробленно представляет сцены одного события, «что определяется полным субъективным участием лирического субъекта в изображаемом, тогда как балладное событие предстает как некая целостность»[3]. В романсе, как правило, событие реальной жизни героя отнесено к прошлому, а связанное с ним событие ментального плана является актуальным для настоящего. Идиллия, восходящая к архаическим «дискурсам покоя»[4], напротив, бессобытийна, установленный порядок вещей в ней не нарушается. Структура волшебной сказки имеет многособытийный характер и включает в себя, по наблюдению исследователей, «три блока, каждый из которых является формой испытания героя на пути к приобретению сказочных ценностей, – предварительное испытание (получение чудесного средства), основное (решение трудных задач, ликвидация недостачи, подвиг), дополнительное (идентификация героя и развенчание самозванца, претендующего заступить место победителя)»[5]. Балладное событие *целостно и однократно*. В образцах этого жанра событийность представлена в предельно концентрированном виде по каждому из главных критериев[6]. Исключением из этого правила являются «зеркальные» баллады, в финале которых имеется указание на повторение основного события в другом ракурсе (например, «Светлана» Жуковского).

---

[1] См.: *Мерилай А.Э.* Вопросы теории баллады. Балладность. С. 3–21.

[2] *Магомедова Д.М.* Жанровая модель поэмы в работах Н.Д. Тамарченко (по неопубликованным материалам). С. 12.

[3] *Никкарева Е.В.* Литературный романс и баллада: проблема разграничения // Вестник Нижегородского университета им. Н.И. Лобачевского. 2014. № 2. С. 250.

[4] *Тюпа В.И.* Дискурс / Жанр. С. 129.

[5] *Смирнов И.П.* От сказки к роману // Труды отдела древнерусской литературы. Л., 1972. Т. 27. С. 291.

[6] *Шмид В.* Нарратология. М., 2008. С. 22–27.

II. Центральное балладное *событие – встреча героев, находящихся по разные стороны границы миропорядка*. Характер взаимодействия сторон в этой встрече описан в работе Д.М. Магомедовой «К специфике сюжета романтической баллады»[1]. По наблюдению исследователя, в отличие от волшебной сказки активность в балладе принадлежит иномирному герою, который пересекает *границу* между мирами. Используя терминологию Ю.М. Лотмана, можно сказать, что балладный герой относится к категории *подвижных* персонажей, имеющих право на пересечение границы[2]. Причем если в романтической поэме результатом события становится «преодоление границ его кругозора»[3], то в балладном сюжете, зеркальном по отношению к сказочному, подвижный персонаж стремится вернуться «к себе, *захватив нечто*»[4] (невесту, ребенка, убийцу, кубок, ветвь оливы и т.д.).

При этом важно учитывать, что далеко не всегда балладный сюжет реализуется в мистическом, «чудесном» ключе. «Потусторонность» одного из героев может иметь как прямой, так и переносный смысл. Например, «Пустынник», «Кубок», «Старый рыцарь» Жуковского или «Перчатка» Лермонтова не подразумевают выхода за границы реального. Трансформация баллады в XX в. также предполагает развитие этой закономерности преимущественно в аллегорическом направлении (например, «Баллада» В. Ходасевича, «Баллада о маленьком буксире» И. Бродского).

III. Пересечение границы как непременное условие балладного сюжета предполагает еще одно слагаемое жанровой модели – *приоритет пространственного над временным*. По наблюдению Н.Д. Тамарченко, для романтической поэмы характерно «преобладание временно́го (исторического или метаисторического, например космогонического) противопоставления действующих сил и реальностей над пространственными их различиями и разобщенностью»[5]. стью»[5]. Это же свойственно и элегии, семантика которой, по словам

---

[1] См.: *Магомедова Д.М.* К специфике сюжета романтической баллады.

[2] *Лотман Ю.М.* Структура художественного текста // *Лотман Ю.М.* Об искусстве. СПб., 1998. С. 227–228.

[3] *Магомедова Д.М.* Жанровая модель поэмы в работах Н.Д. Тамарченко (по неопубликованным материалам). С. 12.

[4] *Лотман Ю.М.* Структура художественного текста. С. 228.

[5] *Магомедова Д.М.* Жанровая модель поэмы в работах Н.Д. Тамарченко (по (по неопубликованным материалам). С. 12.

В.И. Козлова, всегда представляет собой «настоящее в ценностном свете прошлого»[1]. Напротив, миру жанровой пары баллада / идиллия присуще преобладание пространственных характеристик над временн*ы*ми. Как отметил В.И. Тюпа, если в идиллии коммуникативная стратегия дискурсов покоя актуализирует границу защищенности, то в балладе, наоборот, коммуникативная стратегия дискурсов тревоги связана с угрозой проницаемости границы своего мира для чужих[2].

IV. Балладная модель предполагает *двойную оптику восприятия* события, которое, как правило, балансирует на границе реального и нереального, понимаемого в данном конкретном тексте как мистическое, аллегорическое, провиденциальное и т.п. Ю.В. Шатин в статье «Мотив и жанр: приход живого мертвеца за жертвой (от «Леноры» Бюргера до «Революцьонной казачки» Пригова)»[3] указал на связь фольклорного сюжета о мертвом женихе с жанром загадки. Фольклорный источник «Леноры» Бюргера предполагал, что счастливый финал гарантирован лишь в том случае, если невеста отгадает, что перед ней мертвец. Аналогичную структуру диалога-загадки имеют и некоторые другие известные баллады: вспомним диалог ребенка и отца в «Лесном царе» Гёте. Иначе говоря, жанровой особенностью баллады является возможность осмыслить событие одновременно в двух перспективах: например, на *границе* реального и ирреального, или, как в «Бесах» Пушкина, – условно-поэтического и мифологического[4].

V. Специфика персонажной структуры баллады: *троичность*. Наряду с героями, связанными с потусторонним и посюсторонним мирами, непременным третьим участником диалога является некое олицетворение установленного *миропорядка* (провидение / рок / судьба / норма / закон), которое может быть как персонифицировано, так и представлено метонимическими заместителями, действующими по воле высших сил, а кроме того, может фиксироваться в

---

[1] *Козлов В.И.* Русская элегия неканонического периода: очерки типологии и истории. М., 2013. С. 20.

[2] *Тюпа В.И.* Дискурс / Жанр. С. 129.

[3] См.: *Шатин Ю.В.* Мотив и жанр: приход живого мертвеца за жертвой (от «Леноры» Бюргера до «Революцьонной казачки» Пригова).

[4] *Бройтман С.Н.* Русская лирика XIX – начала XX века в свете исторической поэтики. С. 124–134.

ценностно-идеологической позиции повествователя. Балладное событие связано с нарушением божественного или земного закона, иначе говоря, пересечением *границы* допустимого, поэтому для балладной жанровой модели характерны три диалоговые инстанции: *закон – нарушитель закона – испытуемый*.

Семантическую структуру баллады можно описать как испытание «неподвижного» героя встречей с «подвижным» героем, в ходе которой проверяется способность первого остаться в пределах закона, нормы или веры. Потому ключевым мотивом баллады становится двойничество, в ряде случаев (на уровне конкретных социально-исторических кодов текста) данное как переодевание или самозванство (например, переодетый паладином слуга в «Мщении» или переодетый сын графа в «Роланде оруженосце»).

В балладах, где герой стремится занять не свое место и/или претендует на то, что не может принадлежать ему по праву, разрабатывается своего рода механика обмана. Обман в балладе дан преимущественно как «акция умолчания о важных для данного случая фактах», а его результатом является, прежде всего, *воздействие* на объект обмана в широком диапазоне «от самых негативных до самых положительных» последствий[1]. Отсюда кажущаяся двойственность балладных сюжетов, в которых обманщик может наделяться как демоническими чертами (мертвый жених, Адельстан, Лесной царь, Леший, Водяной), так и представляться повествователем с явной симпатией (Альсим, Арминий, Роланд, пастырь-певец из «Графа Гапсбургского»). Другим воплощением этого же слагаемого художественной грамматики баллады становится двоение персонажа как метонимический перенос на некий представляющий его предмет «реликвию» (перчатка, кубок перстень, синий пакет и т.д.).

VI. *Линии развития*: Жуковский и Катенин. В вопросе о типологии жанра традиционно выделялось две версии баллады: *высокая* – условно-романтическая баллада Жуковского и *низкая* – простонародная Катенина. С.Н. Бройтман указал, что в двух авторских версиях баллады поэты «делали акцент на разных сторонах ее родового

[1] *Егоров Б.Ф.* Обман в русской культуре // Морфология дискурса лжи в литературе и культуре: в 2 ч. Ч. 1: Модусы лжи в литературе и культуре. Новосибирск, 2013. С. 13.

синкретизма – лирической (Жуковский) и эпической (Катенин)»[1]. По сути, в лиризованной балладе «Бесы» Пушкин предложил синтез этих двух направлений, моделью которого стал диалог лирического героя (лирическое начало) и ямщика (эпическое, народное начало). Как показал исследователь, мифологическая картина мира ямщика проникает в кругозор лирического героя и обогащает его[2]. Таким образом, характерная для жанровой модели баллады возможность осмыслить событие на *границе* реального и ирреального впервые оказывается в пределах одного сознания. Что же касается структурных особенностей баллад Жуковского и Катенина, то обе версии жанра содержат названные выше признаки.

VII. Если описанная выше сюжетная структура составляет ядро жанровой модели, то *типология баллады*, как нам представляется, связана с *коммуникативными стратегиями* внутри диалогово-ролевого треугольника «*миропорядок* – *подвижный* персонаж – *неподвижный* персонаж». Критерием, т.е. переменной величиной, здесь выступает субъектность того, *кого* стремится захватить с собой *подвижный* персонаж. Если в волшебной сказке мы имеем дело с «объектом поисков»[3] независимо от того, человек это, животное или предмет, то в балладе ключевое событие ментального плана происходит в сознании «добычи». Потому балладные тексты предполагают градацию от субъект-объектных к субъектным отношениям, что, во-первых, создает иллюзию разнообразия балладных сюжетов, а во-вторых, позволяет жанру приспособиться к эстетике различных историко-литературных эпох от романтизма до соцреализма. Рассмотрим эти коммуникативные стратегии на репрезентативных примерах.

1. Дивергентно-идентифицирующийся тип. Первую условную группу составляют тексты, в которых балладный герой оказывается под безоговорочным влиянием *подвижного* персонажа. Например, дети в балладах «Лесной царь» Жуковского и «Леший» Катенина почти беспрекословно поддаются обаянию хозяев леса:

---

[1] *Бройтман С.Н.* Русская лирика XIX – начала XX века в свете исторической поэтики. С. 129.

[2] Там же. С. 132.

[3] *Пропп В.Я.* Морфология волшебной сказки. М., 2001. С. 50–52.

«Лесной царь» В.А. Жуковского

<...>

«Дитя, что ко мне ты так робко прильнул?» –
«Родимый, лесной царь в глаза мне сверкнул:
Он в темной короне, с густой бородой».
– «О нет, то белеет туман над водой».

«Дитя, оглянися; младенец, ко мне;
Веселого много в моей стороне:
Цветы бирюзовы, жемчужны струи;
Из золота слиты чертоги мои».

«Родимый, лесной царь со мной говорит:
Он золото, перлы и радость сулит».
– «О нет, мой младенец, ослышался ты:
То ветер, проснувшись, колыхнул листы».

«Ко мне, мой младенец; в дуброве моей
Узнаешь прекрасных моих дочерей:
При месяце будут играть и летать,
Играя, летая, тебя усыплять».

<...>

Ездок оробелый не скачет, летит;
Младенец тоскует, младенец кричит;
Ездок погоняет, ездок доскакал...
В руках его мертвый младенец лежал.

(ПССиП. С. 137–138).

«Леший» П.А. Катенина

<...>

– «Твой, родная, страх напрасен,
Страхов нет в лесу глухом.
Если б знала, как прекрасен
Там, в глуши, чудесный дом!
С золотыми теремами,
Скован весь из серебра:
Перед нашими домами,
Что пред кочкою гора.

Кверху ключами чистые воды
Бьют вкруг накрытых брашном столов;
Девушек красных там хороводы
Пляшут во время сладких пиров.

В доме том хозяин славный,
Добр и ласков для гостей,
Старичок такой забавный,
Друг и баловник детей».

<...>

Смотрят повсюду, бегают, рыщут;
Отзыва нет им, нет им следа.
Тщетно старанье, ищут – не сыщут:
Мальчик исчезнул, знать, навсегда[1].

В балладе новейшего времени можно наблюдать, как этот же тип коммуникации дается в аллегорическом ключе:

«Баллада» В.Ф. Ходасевича

Бессвязные, страстные речи!
Нельзя в них понять ничего,

[1] *Катенин П.А.* Избранные произведения. Л., 1965. С. 87, 90.

Но звуки правдивее смысла,
И слово сильнее всего.

И музыка, музыка, музыка
Вплетается в пенье мое,
И узкое, узкое, узкое
Пронзает меня лезвие.
<...>
И в плавный, вращательный танец
Вся комната мерно идет,
И кто-то тяжелую лиру
Мне в руки сквозь ветер дает.

И нет штукатурного неба
И солнца в шестнадцать свечей:
На гладкие черные скалы
Стопы опирает – Орфей[1].

2. Расщепленный (трагический) тип. В другую группу входят баллады, в центре которых находится трагически раздвоенный персонаж, в равной степени тяготеющий и к нарушителю миропорядка, и к установленным в данной картине мира нормам. Приведем пример из баллад о разлученных влюбленных, герои которых внутренне шире своих ролевых границ[2]:

«Алина и Альсим» В.А. Жуковского

<...>
«Алина, пробудись, друг милой;
С тобою я.
Ничто души не изменило;
Она твоя.
В последний раз: люблю Алину,
Пришел сказать;
Тебя покинув, жизнь покину,
Чтоб не страдать».
Алина с горем и тоскою
Ему в ответ:

«Рыцарь (баллада)» Н.А. Некрасова

<...>
– Нет, милый, нет, в землю холодную лечь
Пора мне, простимся! мой друг, не дается
Нам прав уходить из подземных утроб,
Денница прекрасная скоро зажжется,
Прощай, до свиданья! ты в битву, я в гроб!..»

[1] *Ходасевич В.Ф.* Собрание сочинений: в 4 т. М., 1996. Т. 1. С. 241–242.
[2] *Тюпа В.И.* Дискурс / Жанр. С. 62.

«Альсим, я верной быть женою
Дала обет.
Хоть долг и тяжкий и постылой:
Все покорись;
А ты – не умирай, друг милой;
Но... удались» <...>
(ПССиП. Т. 3. С. 62).

Исчезла… «Не можешь со мной ты остаться, –
Так я не могу ли с тобою?.. прости
<...>

Есть ветхая келья. Оттуда порою
Выходит отшельник, угрюм, сановит;
Он молится днем над могилой одною,
А ночью все с кем-то на ней говорит[1].

В балладе новейшего времени, как можно заметить, аллегорически представлен этот же тип коммуникации:

«Баллада о маленьком буксире» И.А. Бродского

На рассвете в порту,
когда все еще спят,
я, объятый туманом
с головы и до пят,
отхожу от причала
и спешу в темноту,
потому что КОРАБЛЬ
появился в порту.

Он явился сюда
из-за дальних морей,
там, где мне никогда
не бросать якорей,
где во сне безмятежно
побережья молчат,
лишь на пальмах прибрежных
попугаи кричат.
Пересек океан –
и теперь он у нас.
Добрый день, иностранец,
мы приветствуем вас.

[1] *Некрасов Н.А.* Полное собрание сочинений: в 15 т. Л., 1981. Т. 1. С. 237.

<...>
Это я, дорогие,
да, по-прежнему я.
Перед вами другие
возникают края,
где во сне безмятежно
побережья молчат,
лишь на пальмах прибрежных
попугаи кричат.
И хотя я горюю,
что вот я не моряк,
и хотя я тоскую
о прекрасных морях,
и хоть горько прощаться
с кораблем дорогим,
НО Я ДОЛЖЕН ОСТАТЬСЯ
ТАМ,
ГДЕ НУЖЕН ДРУГИМ. <...>[1].

3. Идентифицирующийся с целостностью (эпический) тип. Наконец, еще одну группу текстов составляют баллады о персонаже, который без серьезных затруднений преодолевает соблазн и совершает выбор в пользу установленного миропорядка.

«Светлана» В.А. Жуковского

<...>
«Радость, свет моих очей,
Нет для нас разлуки.
Едем! Поп уж в церкви ждет
С дьяконом, дьячками;
Хор венчальну песнь поет;
Храм блестит свечами».
<...>
Сорвался покров; мертвец
(Лик мрачнее ночи)
Виден весь – на лбу венец,
Затворены очи.
<...>
Снова бледность на устах;

«Наташа» П.А. Катенина

<...>
У нее один сердечный
Милой друг был на земли;
Скоро с ним в любви беспечной
Дни счастливые текли.
Длися, длися, дорогое,
Время краткое, златое!
Счастье жизни человек
Вкусит раз лишь в целый век.

Вдруг поднялся враг войною
Русь заграбить и зажечь;
Всюду льется кровь рекою,
Всюду блещет огнь и меч.

[1] *Бродский И.А.* Баллада о маленьком буксире. СПб., 2016. 32 с.

В закатившихся глазах
Смерть изобразилась...
Глядь, Светлана... о Творец!
Милый друг ее – мертвец!
Ах!.. и пробудилась <...>
(ПССиП. Т. 3. С. 33, 36, 37).

<...>

«Не мое девичье дело,
Милой друг, тебя учить:
Не прогневайся, что смело,
Может, стану говорить;
Но прости мне укоризну:
Не сражаться за отчизну,
Одному отстать от всех –
В русских людях стыд и грех» <...>[1].

Посмотрим, как в балладе новейшего времени представлен этот же тип коммуникации:

«Баллада о товарище» А.Т. Твардовского

<...>

– Остался б, – за руку брала
Товарища она, –
Пускай бы рана зажила,
А то в ней смерть видна.

Пойдешь да сляжешь, на беду,
В пути перед зимой.
Остался б лучше. – Нет, пойду, –
Сказал товарищ мой.

– А то побудь. У нас тут глушь,
В тени мой бабий двор.
Случись что, немцы, – муж и муж,
И весь тут разговор.

И хлеба в нынешнем году
Мне не поесть самой,
И сала хватит. – Нет, пойду, –
Вздохнул товарищ мой.

– Ну, что ж, иди…– И стала вдруг
Искать ему белье,

[1] *Катенин П.А.* Избранные произведения. С. 79–80.

И с сердцем как-то все из рук
Металось у нее.

Гремя, на стол сковороду
Подвинула с золой.
Поели мы. – А все ж пойду, –
Привстал товарищ мой.

Она взглянула на него:
– Прощайте, – говорит, –
Да не подумайте чего… –
Заплакала навзрыд <...>[1].

Подводя итоги сказанному, отметим, что ситуация выбора, в которой оказывается балладный герой, делает жанр актуальным как для эстетики модернизма, где «добыча» с радостью отдается во власть демоническим силам, так и для советской баллады, в которой персонаж не задумываясь совершает правильный выбор. Доминантой в каждом из коммуникативных типов баллады становится одно из родовых начал этого синкретичного жанра – лирическое, драматическое и эпическое. В первом типе субъектность персонажа выходит за пределы его ролевых границ, во втором – индивидуальное начало героя показано в неразрешимом противоречии с миром, в третьем – личность подчиняет себя ценностным приоритетам своего коллектива. Закономерно, что эпический коммуникативный тип особенно широкое распространение получает в «милитаризованных» балладах, у героев которых совмещение внутренних и социальных границ личности связано с консолидацией людей в периоды значительных исторических катаклизмов.

Тематически баллады не закрепляются за тем или иным типом коммуникации. Например, в балладах невыполнимого задания герой может выбрать сторону «подвижного» персонажа («Кубок» Жуковского, «Баллада (Над морем красавица-дева сидит...)» Лермонтова), а может преодолеть соблазн («Перчатка» Лермонтова), в балладах о приходе мертвого жениха невеста может отправиться за ним («Людмила», «Ленора» Жуковского, «Ольга» Катенина), а может выбрать противоположную сторону миропорядка (в «Светлане» Жу-

[1] *Твардовский А.Т.* Собрание сочинений: в 6 т. Т. 2. М., 1977. С. 61–62.

ковского – Провидение, в «Наташе» Катенина – гражданский долг). В коммуникативной типологии баллады не обладает классифицирующим значением и мотивация «подвижного» персонажа (см. выше о вариативности цели обмана), которая может иметь как негативный, так и утвердительный характер. Так, в балладах возмездия действия подвижного персонажа зачастую осмысляются как восстановление нарушенного ранее миропорядка (например, увод «добычи» заместителями убитых рыцаря в «Мщении» Жуковского и старика в «Убийце» Катенина), а в балладах о разлученных влюбленных пришлец получает право на свою «добычу», поскольку законы установленного миропорядка в земной жизни героями нарушены не были («Эолова арфа» Жуковского, «Наташа» Катенина). Напротив, действия демонических персонажей в балладах увода («Лесной царь» Жуковского, «Леший» Катенина, «Водяной» Некрасова) воспринимаются как катастрофические для их «жертв». Разумеется, предложенная выше типология направлена не столько на составление жесткой классификации балладных героев, сколько на осмысление того уникального места, которое занимает каждый из них в диапазоне от гипертрофированной индивидуальности и трагического расщепления личности до слияния с коллективом и приятием его ценностей.

К.В. Анисимов
Сибирский федеральный университет (Красноярск)

«И ПОСТЕПЕННО ОЖИВАЯ…»: ПОЭТИЗАЦИЯ / НАРРАТИВИЗАЦИЯ НАЦИОНАЛЬНОЙ ИСТОРИЧЕСКОЙ ПАМЯТИ В ЖАНРОВЫХ КООРДИНАТАХ РУССКОЙ СТИХОТВОРНОЙ БАЛЛАДЫ XX в.*

Теоретически оснащенный подход к судьбе русской баллады XX столетия предоставит немало шансов распознать прежде не выявленные черты самосознания и поэтики жанра, уточнить его социоисторические функции, если исследователь учтет в своем инструментарии два недавно актуализированных аналитических ракурса, обращенных к стихотворству советской и постсоветской эпох.

Во-первых, отметим интересную оценку нарративной поэзии и причин усиления ее влияния в период раннего соцреализма[1]. Во-вторых, как бы в дополнение к этому экскурсу в историю художественной формы, укажем на современное понимание «ужасного» в литературе (о том, что баллада делает свой главный акцент на странных, опасных и потаенных сторонах реальности, специально говорить нет нужды) как непрямого проявления вытесненных в своеобразное «коллективное бессознательное» не рационализированных и толком не проговоренных катастроф (не)давнего и при этом крайне беспокоящего создателей текстов и их читателей минувшего[2]. «“Неумиротворенное” (“unpacified”) прошлое неожиданно воскресает и как вампир начинает высасывать кровь из настоящего», – пишет о подобных процессах специалист по культурной памя-

* Работа выполнена при финансовой поддержке Российского фонда фундаментальных исследований (РФФИ) в рамках научного проекта № 18-012-00046 А.

[1] См.: *Sandler S.* Poetry after 1930 // The Cambridge Companion to the Twentieth-Century Russian Literature / Ed. by E. Dobrenko, M. Balina. Cambridge, 2011. P. 116; *Hodgson K.* Telling Tales: Genre and Narrative in Post-Soviet Poetry // Slavonica. 2013. Vol. 19, № 1. P. 36–56.

[2] См. предисловие к специальному выпуску журнала Russian Literature, посвященному проблемам русской и советской готики: *Platt K.M.F., Emerson C., Khapaeva D.* Introduction: the Russian Gothic // Russian Literature. 2019. Vol. 106. P. 1–9.

ти Алейда Ассман[1]. Длительное время слабо представленная в русском литературном каноне готика переживает неожиданный взлет именно в пореволюционные десятилетия, когда она оказывается «экзистенциальным и аффективным эхом радикальных революционных преобразований, их часто крайне двусмысленных последствий»[2], что перекликается с предложенным двенадцать лет назад и ныне часто повторяемым тезисом И. Кукулина о балладе, активизирующейся «всякий раз через несколько лет после масштабных социальных катаклизмов»[3].

Обе упомянутые здесь перспективы рассмотрения баллады восходят к более ранним воззрениям на жанр, общие параметры которого были сформулированы еще Гегелем и Гёте, когда акцентированные ими модус *страха* и *лирический характер* фокусировки на событии затем дополнились наблюдениями о *повествовательности*, сообщавшей подвижность эстетическим границам баллады, трансформируя жанр скорее в направлении «балладности»[4], допуская, в

---

[1] *Assmann A.* Cultural Memory and Western Civilization. Functions, Media, Archives. Cambridge, 2011. P. 164. См. в этой книге, впервые увидевшей свет в 1999 г., о фрейдовском истоке теории, используемой ныне отечественными критиками, увлеченными тем, как «забывание-репрессия <…> возвращается чудовищами и кошмарами». Эти слова А. Эткинда (см.: *Марк Липовецкий – Александр Эткинд*. Возвращение тритона: Советская катастрофа и постсоветский роман // Новое лит. обозрение. 2008. № 94. С. 175) позднее отлились в теоретический стержень и политическую риторику его книги: *Эткинд А.* Кривое горе: Память о непогребенных. М., 2016. Очерк истории этого подхода в критике и литературоведении 2000-х гг. см.: *Липовецкий М.* Родина-жуть (Рец. на кн.: *Степанова М.* Проза Ивана Сидорова: Поэма. М., 2008) // Новое лит. обозрение. 2008. № 89. С. 248–256.

[2] *Platt K.M.F., Emerson C., Khapaeva D.* Introduction: the Russian Gothic. P. 4.

[3] *Кукулин И.* От Сваровского к Жуковскому и обратно: О том, как метод исследования конструирует литературный канон // Кукулин И. Прорыв к невозможной связи: статьи о русской поэзии. Екатеринбург; Москва, 2019. С. 612. Обращения к этой мысли см.: *Hodgson K.* Telling Tales: Genre and Narrative in Post-Soviet Poetry. P. 42; 46.

[4] См.: *Мерилай А.* Вопросы теории баллады. Балладность // Учен. зап. Тарт. гос. ун-та. 1990. Вып. 879. С. 3–21.

частности, такое гибридное явление, как «баллада в прозе»[1], и, более точно, ставя его в пару с новеллой[2].

Предложенные ниже несколько разысканий и сопоставлений не являются систематической реконструкцией поэтической темы: память как одна из доминант культуры осмыслялась и воплощалась в художественном творчестве исключительно многовариантно, диапазон индивидуальных решений здесь безграничен[3]. Не менее бесполезной была бы и попытка представить привлеченные источники как некие прецедентные тексты, появление которых делалось «этапным» в русле жанровой и/или мотивной эволюции – в таком случае нам всякий раз требовалась бы констатация (далеко не очевидного) эстетического «одиночества» стихотворений, их внесистемности либо волевое допущение, что они сочинялись как осмысленные интертекстуальные пары, триады и т.д.[4], оснований для чего в большинстве случаев нет никаких.

Напротив, мы опираемся на, как правило, довольно типовые для своих эпох образцы, в разговоре о которых уместнее было бы представить, так сказать, немного «подслеповатое» движение балладной формы, каковая в новых условиях неклассической поэтики XX столетия (и, мягко говоря, совершенно «не классической» политики) раз за разом пригождалась стихотворцам. Ее собственная, балладная, «память жанра» приспосабливалась, чаще всего ad hoc, для рефлексий и медитаций на темы *памяти* и *прошлого*. А поскольку – при всей его широте – сюжетно-мотивный ресурс, связанный с памятью, более или менее очерчиваем, а в ряде своих звеньев прямо предсказуем, то исследователь может наблюдать небезынтересное и результативное, хоть и не вполне явное, движение поэтической формы,

---

[1] См.: *Капинос Е.В.* Прозаическая баллада И. Бунина «В некотором царстве» // «Точка, распространяющаяся на все…» К 90-летию Ю.Н. Чумакова. Новосибирск, 2012. С. 432–449.

[2] См.: *Зырянов О.В.* Эволюция жанрового сознания русской лирики: феноменологический аспект. Екатеринбург, 2003. С. 346–370 (гл. «Новеллистические тенденции в развитии жанра баллады»).

[3] См.: *Аверин Б.* Дар Мнемозины: Романы Набокова в контексте русской автобиографической традиции. СПб., 2003.

[4] См. об этом: *Смирнов И.П.* Порождение интертекста: (Элементы интертекстуального анализа с примерами из творчества Б.Л. Пастернака). СПб., 1995.

кристаллизующей жанровый *прием* вокруг того или иного мотивно-семантического ядра. В свою очередь, наблюдаемые здесь совпадения действительно могут напоминать интертекстуальные дублеты. С одного из таких примеров и начнем.

***

В 1901 г., развивая свою излюбленную тему неукротимого любовного экстаза, подчиняющего себе без остатка всю человеческую жизнь, Валерий Брюсов, уже увековечивший двумя годами ранее этот свой интерес в образе Клеопатры, которой «в деяньях мира» хоть и «ничтожен след», но власть над поэтом – абсолютна («…но над тобой я властвую, поэт»[1]), делает еще один поворот в пределах античного исторического материала и пишет стихотворение «Помпеянка», затем помещенное в раздел «Баллады» книги «Urbi et Orbi». Декларативное послание этого произведения предельно понятно, оно полностью соответствует риторике образа Клеопатры, но сюжет (поскольку на сей раз это все-таки баллада) весьма замечателен.

Речь в нем идет об одной археологической находке, добытой при раскопках Помпей, когда археологи заполняли жидким гипсом обнаруженные в толще вулканической породы пустоты, оставленные телами людей и животных, и получали некое подобие скульптурного изображения жертв в последнюю минуту их жизни[2]. Соответствие этой научной практики другой брюсовской поэтической обсессии – «мигу» или «мгновению», к которым «свернулось» время, – также можно принять во внимание. Эта находка – безвестные **он** и **она**, погибшие вместе во сне при извержении Везувия. И вот в данном случае поэт сначала описывает **ее** – саму эту помпеянку, некую «матрону Лидию», отличавшуюся при жизни поистине клеопатровскими аппетитами, а затем переходит к итогу – одновременно и в узком жанровом смысле балладному (так как «призрак» прошлого благодаря современным археологам словно «ожил» и предстал перед глазами людей нашего века), и в более широком смысле метапоэтическому, так как фигуры любовников, застигнутых смертью пря-

---

[1] *Брюсов В.Я.* Клеопатра // Собр. соч.: в 7 т. М., 1973. Т. 1. С. 153.

[2] Впервые методика применена в феврале 1863 г. См.: *Moorman E.M.* Pompeii's Ashes. The Reception of the Cities Buried by Vesuvius in Literature, Music and Drama. Boston; Berlin; Munich, 2015. P. 78.

мо на ложе, а спустя тысячелетия превращенные в гипс, делаются своего рода поэтическим монументом «страсти», как пишет Брюсов, «перешедшей за предел!»[1]. Естественно, что весь обширный ассоциативный фон *памятника* здесь также автором подразумевается: «Поставьте выше памятник священный, // Живое изваянье вечных тел…» и т.д.

Итак, уже этот ранний пример показывает способность баллады ощутимо модифицировать старую тему памятника (отметим и неполную ритмическую близость «Помпеянки» к хрестоматийному шедевру Пушкина), создавая необычную ситуацию: гимнический мотив, вливаясь, подобно воде, в жанровую емкость баллады, обретает смысловое соответствие ее форме. В полном согласии с логикой и наблюдениями известной статьи Романа Якобсона трехмерное изваяние «оживает»[2], а память из психологической и душевной, которой посвящалась элегия, делается буквальной, телесной, что перекликается с также предельно «телесной» тематикой брюсовского стихотворения.

Спустя 57 лет, в 1958 г., Леонид Мартынов независимо от Брюсова пишет по впечатлениям от своей совместной с группой поэтов поездки в Италию[3] стихотворение «Когда раскапывали Помпею…», в котором спонтанно воссоздает хронотоп баллады лидера старших символистов, впрочем, одновременно с этим и решительно дистанцируясь от декадентской установки предшественника на воспевание любовного своеволия: «…не красоту // Являл тот слепок, а предсмертных мук // Невыразимо ясную картину – // Несчастного помпейского детину, // От глаз не отрывающего рук»[4]. Произведение Мартынова столь же детально, но конкретика здесь относится не к предполагаемой жизни героя до природного катаклизма, как это было у Брюсова с его «Лидией», а к самой технике производства: для

---

[1] *Брюсов В.Я.* Собрание сочинений: в 7 т. Т. 1. С. 289.

[2] *Якобсон Р.* Статуя в поэтической мифологии Пушкина // Якобсон Р. Работы по поэтике. М., 1987. С. 166–167.

[3] Об этом осеннем турне 1957 г. на примере записей Н.А. Заболоцкого см.: *Заболоцкий Н.Н.* Влияние поездки в Италию на творчество Н.А. Заболоцкого // Образы Италии в русской словесности / под ред. О.Б. Лебедевой, Т.И. Печерской. Томск, 2011. С. 573–583; *Лощилов И.Е.* Об «Итальянской записной книжке» Николая Заболоцкого // Там же. С. 584–589.

[4] *Мартынов Л.* Собрание сочинений: в 3 т. Т. 1. М., 1976. С. 429.

достижения правдоподобия нужно «лить в дырку гипс, как в формочку свинец», чтобы в конце концов явить миру «эту жуткую статýю, // Напоминающую о беде». Финал, однако, так же метапоэтичен (хоть и в ином смысле), как у Брюсова. Если старшего поэта привлекла тема ожившего монумента, то младшего – катастрофизм самой пустоты (по-видимому, способной после гипсовой заливки явить миру монстра):

И если слышу проповедь пустую,
Хоть чью угодно, безразлично где,
И если слушаю пустые строфы,
И перед беспредметным полотном, –
Я думаю лишь только об одном:
А какова причина катастрофы?

Присутствующий в обоих текстах «скульптурный» мотив («памятник», «статуя») опирается на реальность особого свойства, что, несомненно, привлекло к ней внимание поэтов XX столетия. Помпейские раскопки позволили разработать технологию воссоздания буквального образа умершего человека – когда архитектурный материал (гипс) наполнял контур действительно жившего, уникального в единственности своего физического существования тела, а не просто обретал метафорическую форму в мастерской ваятеля[1]. «В конце концов, – отмечает М. Ямпольский, – притязая на идентичность фигуры и портретное сходство, монумент обычно весьма слабо соотносится с любым данным человеком, послужившим ему образцом. Это просто колосс, огромное магическое сооружение, существующее на тотальном контрасте с законами мимесиса, подобия и подражания. Любая похожесть на портрет лишь скрывает истинное предназначение монумента»[2]. «Горизонтальная» дистанцированность метафорических отношений оригинала с его каменным или бронзовым *другим* сменялась здесь заполнением естественного очертания, т.е. скорее метонимическим экспериментом в области квазителесности, нежели

[1] Метафорическое отношение статуи к оригиналу отмечено Р. Якобсоном: *Якобсон Р.* Статуя в поэтической мифологии Пушкина. С. 153.

[2] *Yampolsky M.* In the Shadow of Monuments. Notes on Iconoclasm and Time // Soviet Hieroglyphics. Visual Culture in Late Twentieth-Century Russia / ed. by N. Condee. Indianapolis, 1995. P. 94–95.

всегда преобразующим художественным воспроизведением. И если сошедшие со своих пьедесталов медные всадники и каменные гости уже являли собой, по Якобсону, «отнюдь не отношение изображения к изображаемому объекту или сходство (подражательная связь), а смежность (заразительная связь): отношение покойного к статуе, времен[ую] или пространственн[ую] непрерывность…»[1], то произведения итальянских археологов, напоминая скорее «посмертную маску, нежели обычную статую», как указал исследователь помпейских впечатлений русских путешественников[2], делали в этом направлении следующий шаг, «зависая» между камнем и телом, символом и иконом явно с бóльшим сдвигом ко второй части каждой из антитез.

***

Любопытно, что в большом историческом времени (т.е. безотносительно к факту непосредственного заимствования) созданные археологами в Помпеях модели-изваяния оказались предшественниками политических монументов, которые распространились позднее и подразделились на два вида: мавзолеи, скрывавшие «скульптуру тела, сделанную из самого тела»[3], и памятники неизвестным солдатам[4]. Так, анализируя партийные дебаты 1924 г. о погребении В.И. Ленина, Алексей Юрчак показал, что важнейшей целью советских вождей было сохранить именно *форму* тела их умершего политического суверена, а не его индивидуальную биологию. «Отношение между биологией и формой тела аналогично таковому между

---

[1] *Якобсон Р.* Статуя в поэтической мифологии Пушкина. С. 171.

[2] См.: *Presto J.* Uncanny Excavations: Khodasevich, Pompeii and Remains of the Past // The Russian Review. 2015. Vol. 74 (April). P. 278.

[3] *Yurchak A.* Bodies of Lenin: the Hidden Science of Communist Sovereignty // Representations. 2015. Vol. 129, № 1. P. 128.

[4] Э. Мурманом приведены примеры поэтических обращений к помпейским гипсовым реконструкциям со стороны стихотворцев, которые писали о войне, риторически сближая массовые жертвы бомбардировок с погибшими от слепого гнева природы. См.: *Moorman E.M.* Pompeii's Ashes. The Reception of the Cities Buried by Vesuvius in Literature, Music and Drama. P. 288 et passim. Русский перевод открывающего эту подборку весьма важного стихотворения Примо Леви «Помпейская девочка» см.: Иностранная литература. 2015. № 5. С. 44.

личностью и ее репрезентацией – точно так же индивидуума могут представлять скульптура или доктрина»[1]. Помпейские статуи, сохраняя форму, а не «биологию», оказывались примечательной параллелью для «живой скульптуры»[2] Ленина. Однако чертой, дистанцирующей их от мавзолеев XX столетия и приближающей к культу неизвестного солдата, была безымянность – немалый изъян в их иконической структуре: имена живых людей канули в Лету и гипсовые реплики тел сделались как бы памятниками анонимам, неведомая жизнь которых открывала простор для самых разных домыслов и толкований. Рассмотрим этот аспект темы подробнее.

Во-первых, воздвигнутые по всей Европе после Первой мировой войны солдатские монументы неизвестным павшим героям представляли собой не метафоры, а метонимии: в захоронениях заключен один из множества, но в силу своей анонимности – «…безвестный, общий всем», как сказал в своем стихотворении о погребенном английском солдате Вл. Ходасевич[3]. Во-вторых, они привлекают специфическое внимание и сакрализуются именно в силу своей «телесной» конкретности, ибо переживание памяти соединяется у наблюдателя, присутствующего на месте захоронения, с точным знанием, что перед ним могила, а не абстрактный монумент «в честь». Показательна эволюция мемориальной политики в Великобритании: от раннего чисто аллегорического Кенотафа (греч. «пустая могила») до церемониала общенациональных похорон в Вестминстерском аббатстве. Не менее знаковым является пример из Румынии, где участвовавший в отборе останков для захоронения человек, обретя по правилам церемонии высокую честь непосредственного выбора неизвестного героя, торжественно именовал его «мой отец». Причем сам этот человек (так было и во Франции) действительно был сиротой, потерявшим отца-солдата[4].

Несмотря на то, что статуй, воспроизводящих действительный (приблизительный) облик воина, в месте его упокоения может и не

---

[1] *Yurchak A.* Bodies of Lenin: the Hidden Science of Communist Sovereignty. P. 128.

[2] Ibidem.

[3] *Ходасевич Вл.* Собрание сочинений: в 4 т. М., 1996. Т. 1. С. 290.

[4] *Inglis K.S.* Entombing Unknown Soldiers: From London to Paris and Baghdad // History and Memory. 1993. Vol. 5, № 2. P. 11.

быть, чувство конкретики присутствия *его*, самого героя, подкрепленное многозначительной безымянностью, слабее от этого не становится. Д.В. Ллойд, исследовавший традицию увековечения солдатской памяти в Британской империи, отметил, что в 1920 г. в ходе церемоний перенесения неопознанных останков и захоронения их в Вестминстере процесс с самого начала «был умышленно окружен правительством аурой таинственности вокруг неизвестного солдата – чтобы все родственники без вести пропавших верили, что погребается тело именно их сына, мужа, брата, возлюбленного»[1]. Таким образом, национальная память, прежде генерируемая монументальными символическими изваяниями, здесь, напротив, конструируется «обычным», а вне государственного контекста – приватным захоронением. «Историческое» рисуется по контуру «частного» точно так же, как в стихотворениях Брюсова и Мартынова гипсовый «памятник» производился из сохранившегося трехмерного отпечатка бренного тела, а в мавзолеях многократно препарированные останки «выражают» не себя самое, а только свою внешнюю форму.

Рассуждавший о мемориалах неизвестных солдат аналитик национализма Бенедикт Андерсон объяснял их действенность тем, что новый культ с особенной силой побуждает *воображение*: никто доподлинно не знает, чтó сокрыто под мраморными или гранитными плитами, но общая конфигурация монумента заставляет индивидуальные догадки сливаться в единую мысль об «общем», но в то же время и «моем» герое, отдавшем жизнь за «всех». «Культурное значение таких памятников становится еще более ясным, если попытаться представить себе, скажем, Могилу неизвестного марксиста или Памятник павшим либералам. Можно ли при этом избежать ощущения абсурдности?» – с иронией вопрошает британский историк[2] и приводит в примечании пример из воинственной риторики Дугласа Макартура: «И если бы вдруг кто-то подвел нас, миллионы призраков в обмундировании защитного, коричневого, синего цвета восстали бы из своих белокаменных усыпальниц, громогласно по-

---

[1] *Lloyd D.W.* Battlefield Tourism. Pilgrimage and the Commemoration of the Great War in Britain, Australia and Canada, 1919–1939. Oxford; New York, 1998. P. 65.

[2] *Андерсон Б.* Воображаемые сообщества: Размышления об истоках и распространении национализма. М., 2001. С. 33.

вторяя магические слова: “Долг, честь, страна”»[1]. Неизвестно, читал ли американский генерал балладу Й.Х. фон Цедлица «Ночной смотр» (в России переведенную в 1836 г. В.А. Жуковским), но его слова вольно или невольно воспроизводят ее фабулу, а в русле риторики, к которой прибег Макартур, вся мифология неизвестных солдат словно направляется на то, чтобы при необходимости погребенные в нужный момент могли «восстать»[2]. Смысловое напряжение, производимое иконической природой солдатских мемориалов, любопытным образом сообщалось балладному тексту.

«Бессмертие. Право на несколько дат. // Ты после войны для того и осталось, // Чтоб крепко уснул Неизвестный Солдат, // Но он не уснет. Несмотря на усталость», – грозно обещает своему читателю в 1932 г. Павел Антокольский[3]. Год спустя ему вторит (причем буквально – ритмически) Аркадий Штейнберг: «Когда боевые знамена взлетят // И грянет в литавры народная злоба, // Я – старый фантом, безыменный солдат – // Воскресну из мертвых и выйду из гроба»[4]. Идеологическая трансформация общенациональной жертвы войны в анонимного, вечно настороже солдата будущей мировой революции, кровь которого окрасит собой «последние волны последних восстаний» (А. Штейнберг), является характерной приметой советской разработки темы и очень похожа на боевитые декларации генерала Макартура. Однако в эмигрантской поэзии при общем неприятии мировой войны как таковой эти мотивы обретали иные контексты.

***

Интересен пример из Владислава Ходасевича, увлеченного темой неизвестного солдата, а также располагавшего собственным

---

[1] *Андерсон Б.* Воображаемые сообщества^ Размышления об истоках и распространении национализма. С. 232. Примеч. 2.

[2] Д.В. Ллойд так характеризует отношение англичан к первому послевоенному мемориалу: «Кенотаф обеспечил нужную фокусировку для распространенной веры (или желания верить) в то, что мертвые и после смерти продолжают существовать среди нас». Исследователь привел свидетельство современника, который, стоя у Кенотафа, вообразил «великую армию призраков (“a Great Phantom army”), высвобожденную этим камнем». См.: *Lloyd D.W.* Battlefield Tourism. P. 62.

[3] *Антокольский П.* Собрание сочинений: в 4 т. М., 1971. Т. 1. С. 17.

[4] *Штейнберг А.* Могила неизвестного солдата. URL: https://www.stihi.ru/2013/09/23/2163

опытом всматривания в Помпеи с их двойственной природой: словно «запечатанного» стихией осколка истории, но при этом и своеобразного мемориального захоронения, где, как выразился поэт в своей статье «Помпейский ужас» (1925), «вам» «покажут нутро могилы, то, что в ней совершается»[1]. «Для Ходасевича Помпеи оказались не римским музеем искусства и культуры, а скорее площадкой жутких раскопок прошлого – того, что воплотилось в скелетах, отлитых из гипса изваяниях и других останках», – пишет исследователь итальянских заметок поэта[2].

Образ гробового «нутра» играет роль своеобразных мостков, проброшенных от руин погибшего города к балладному стихотворению о неизвестном солдате «Джон Боттом» (1926), связанному наиболее экспрессивным своим мотивом, увечностью героя, также со второй «Балладой» (1925) поэта[3]. Один из ключей к главному образу «Джона Боттома» действительно сокрыт в ней – речь идет об одноруком человеке (вероятно, ветеране только что отгремевшей Мировой войны), которого наблюдает лирический повествователь: «Мне невозможно быть собой, // Мне хочется сойти с ума, // Когда с беременной женой // Идет безрукий в синема»[4]. Мотив развит в «Джоне Боттоме», превратившись в кладбищенский macabre: в своей мирной жизни главный герой трудился руками – он портной – а у его мастерской «Была привинчена к дверям // Чугунная рука»[5]. Джон призван в армию и из Англии отправляется воевать на континент. Здесь

---

[1] *Ходасевич Вл.* Собрание сочинений: в 4 т. М., 1997. Т. 3. С. 33–34. Русский контекст этого отношения к погребенному городу см. в работе: *Куликова Е.Ю.* «Экскурсия» поэта в Аид: орфический ужас в очерке В. Ходасевича «Помпейский ужас» // Куликова Е.Ю. Пространство и его динамический аспект в лирике акмеистов. Новосибирск, 2011. С. 436–451. Мировая традиция «паломничеств» в Помпеи и репрезентаций города рассмотрена Эриком Мурманом: *Moorman E.M.* Pompeii's Ashes: The Reception of the Cities Buried by Vesuvius in Literature, Music and Drama. Boston; Berlin; Munich, 2015.

[2] См.: *Presto J.* Uncanny Excavations: Khodasevich, Pompeii and Remains of the Past. P. 273.

[3] О евангельском истоке роднящего оба текста мотива см.: *Ронен И.* О второй «Балладе» Владислава Ходасевича // Wiener Slawistischer Almanach. 1985. Bd. 15. C. 160–161.

[4] *Ходасевич Вл.* Собрание сочинений: в 4 т. Т. 1. С. 282.

[5] Там же. С. 284.

«Осколок грудь ему пробил, // Он умер в ту же ночь, // И руку правую его // Снесло снарядом прочь»[1]. И далее читатель наблюдает балладную интригу[2]: тело Джона Боттома было похоронено, однако – с чужой рукой некоего плотника, также оторванной взрывом снаряда.

Тем временем сам герой становится типичным для эпохи массовых войн с их миллионами жертв неизвестным солдатом: «А между тем его жене // Полковник написал, // Что Джон сражался как герой // И без вести пропал»[3]. Сам Джон, попав в рай, никак не может смириться с тем, что его тело погребено с чужой конечностью. И даже обретя после торжественного перезахоронения общенациональный статус неизвестного солдата, Джон упрашивает апостола Петра отпустить его из рая «мертвым женихом» к супруге и сообщить ей, что неизвестный солдат – это он, а в могиле с ним «постылая рука». Петр разрешения не дает, и на том сюжет оканчивается. Помимо того, что парадоксальное бес*покой*ство *покой*ника Джона балладно само по себе, его можно сравнить с тонким жанровым объяснением, которое Ходасевич дал Помпеям:

> Кладбище идиллично. Мир царит там. Тех, кто закончил свой земной путь, мы относим на кладбище, в город *покойников и покоя*… Что могила для нас? Parva domus, magna quies. А в этих малых домиках как раз великого покоя и нет. На кладбище – примиренность; здесь – только ужас. Все умерли, но никто ни с чем не примирился. Здесь погребены люди, захваченные смертью не только в середине земного пути, но, можно сказать, с ногой, поднятой для следующего шага[4].

И далее процитировал известное нам стихотворение Брюсова «Помпеянка», споря с ним: «Боже, какое бездушное декадентство!

---

[1] *Ходасевич Вл.* Собрание сочинений: в 4 т. Т. 1. С. 286.

[2] См.: О балладно-песенном строе стихотворения, о реминисценциях из И. Козлова и «Леноры» Бюргера – Жуковского см.: *Рыжков П.А.* Стихотворение В.Ф. Ходасевича «Джон Боттом» и параллели в русской и западноевропейской эпической поэзии // Писатель, творчество: современное прочтение: сб. аспирант. науч. ст. Курск, 2000. С. 32–42; *Немзер А.* Стихотворение В.Ф. Ходасевича «Джон Боттом» и русская романтическая поэзия (заметки к теме) // От слов к телу: Сб. ст. к 60-летию Юрия Цивьяна. М., 2010. С. 228–237.

[3] *Ходасевич Вл.* Собрание сочинений: в 4 т. Т. 1. С. 288.

[4] Там же. Т. 3. С. 35.

“Поставьте выше!..” Нет, бога ради, спрячьте, никому не показывайте, заройте опять!»[1]. Рассуждающий в традиционалистском ключе Ходасевич считает, что на кладбище должна царить идиллия. Глава русских символистов переместил свой предмет в жанровый фокус баллады. Младший поэт – против.

Независимо от кодов, отсылающих к персональной мифологии самого Ходасевича, представленных в стихотворении о Джоне Боттоме образами руки и ткачества как в том числе текстопорождения (ср. в «Дактилях»: «Был мой отец *шестипалым*. По *ткани*, натянутой туго, // Бруни его обучал мягкою кистью водить»[2]), самым существенным здесь является напряженная динамика в образном треугольнике *живой герой* – его *изувеченное тело*, взыскующее целостности, – *памятник* и официальный статус неизвестного солдата. Примечательно, что центральная часть этой триады, та, что связана с путаницей оторванных рук, явно чужда фабуле как таковой, ибо для последней важна скорее убежденность жены в том, что неизвестный солдат – ее муж («Я Джону лишь верна! // К чему мне общий и ничей? // Я Джонова жена!»). Этот нюанс композиции стихотворения был тонко подмечен Зинаидой Гиппиус, писавшей Ходасевичу 9 июля 1926 г.: «“Чужая рука” – для меня – не усиливает, а распыляет впечатление. Отвлекает внимание на подробность, которая ввиду целого уже не имеет значения. Тут возможность другого какого-то подхода к теме: а вдруг и весь солдат – из разных кусков? Или там его вовсе нет?»[3]. Со своими предположениями Гиппиус была не одинока: в пацифистских кругах, отмечает К.С. Инглис, были распространены циничные шутки о подменах в могилах неизвестных солдат. Так, Бернард Шоу игриво предполагал, что британский герой, похороненный в Вестминстерском аббатстве, вполне мог быть

---

[1] *Ходасевич Вл.* Собрание сочинений: в 4 т. Т. 3. С. 36.

[2] Там же. Т. 1. С. 314. См.: *Ронен И.* О второй «Балладе» Владислава Ходасевича. С. 164. Подробнее о художественном и метахудожественном значении образа руки (в том числе на примере из Ходасевича) см.: *Буренина О.* Органопоэтика: анатомические аномалии в литературе и культуре 1900–1930-х годов // Тело в русской культуре / сост. Г.И. Кабакова, Ф. Конт. М., 2005. С. 300–323.

[3] *Гиппиус З.Н.* Собрание сочинений: в 15 т. М., 2013. Т. 14. С. 710. На письмо Гиппиус указал Дэвид Бетеа: *Bethea D.* Khodasevich. His Life and Art. Princeton, 1983. P. 287. Примеч. 65.

не англичанином, а немцем[1], а в числе советских скептиков, полемически откликнувшихся на новую социальную практику, обычно называют Владимира Лидина, автора повести «Могила неизвестного солдата» (1930)[2]. Советский автор оспорил французское происхождение Soldat inconnu, «положив» в могилу вместо француза русского еврея Евсея Давидовского[3].

Неудача в обретении героиней Ходасевича надежных сведений о муже критически ориентирована на коммеморативную функцию невиданных прежде монументов: трудность объединения *общего* и *своего*. Вдова никак не может принять одно за другое, «утопить» свое личное горе в народном. При этом телесная разносоставность самого погибшего Джона, напоминающее хоррор наличие «чужой» руки в его могиле, не менее того осложняет социальную роль памятника, привнося характерное для баллады и часто обыгрываемое в текстах жанра двойничество в сам образ героя. И если балладный мотив возвращающегося к жене мертвеца только заявлен, но не реализован, то страдания души погибшего, причиняемые ей монструозной разноприродностью тела, действительны и неподдельны.

Я ею (рукой. – *К.А.*) двадцать лет кроил
И на любой фасон!
На ней колечко с бирюзой,
Я без нее не Джон!

Пускай я грешник и злодей,
А плотник был святой, –
Но невозможно мне никак
Лежать с его рукой![4]

Смысловая энергия баллады, таким образом, проникает в самую сердцевину образа Джона, сообщая герою вечное беспокойство, стремление добиться наконец самоотождествления, преодолеть, по

[1] См.: *Inglis K.S.* Entombing Unknown Soldiers. P. 20.

[2] См.: *Petrone K.* The Great War in Russian Memory. Bloomington, 2011. P. 11; 121.

[3] *Лидин Вл.* Могила неизвестного солдата // Новый мир. 1931. № 3. С. 18–41.

[4] *Ходасевич Вл.* Собрание сочинений: в 4 т. Т. 1. С. 287.

точному замечанию В.М. Живова, ужас «безымянности, причем безымянности не в смерти, а после смерти»[1].

Одновременно телу солдата придана химерическая, противная природе «незавершенность», словно взыскующая «доработки», исправления и потому провоцирующая подвижность, желание подняться со дна могилы (bottom – «дно»). Так, создав своего фрагментированного Джона, подобие Франкенштейнова творения, только эпохи мировых войн, Ходасевич вольно или невольно соприкоснулся и с практикой сохранения тел в мавзолее, которая под определенным углом зрения выглядит вполне зловеще. Как гласит дефиниция начала XVIII столетия, монстр – это «тот, кто имеет повреждение либо излишество в составе телесных частей или их величине»[2]. Рука плотника одновременно является и тем и другим, по каковой причине символический статус Джона – общенациональной святыни – ставится под вопрос. Неизвестный солдат должен служить в глазах вдов и сирот замещением понесенной ими *потери*, причем последняя буквализирована фактом безвозвратной утраты останков пропавших без вести бойцов, вследствие чего людское горе и направляется на военный монумент, метонимически фокусирующий *всех* в *себе*. Потеря согласно такому замыслу должна компенсироваться обретением новой целостности, а значит – вести к оздоровлению. Меж тем в данном случае факт потери натурализуется Ходасевичем в лишенном единства, оксюморонном телесном обличии самого героя: не общество скорбит о своих пропавших, приходя к могиле, как бы реорганизующей хаотические братские захоронения в подобающий торжественному и приличному трауру монумент, а сам Джон испрашивает утраченную им руку – искомая метонимия становится бриколажем и гротеском.

---

[1] *Живов В.М.* Космологические утопии в восприятии большевистской революции и антикосмологические мотивы в русской поэзии 1920–1930-х годов («Стихи о неизвестном солдате» О. Мандельштама) // Сб. ст. к 70-летнему юбилею проф. Ю.М. Лотмана. Тарту, 1992. С. 431. Очерк отношения Ходасевича к Великой войне см. в работе: *Waysband E.* Born of War: The Reluctant Modernism of Vladislav Chodasevič // Russian Literature. 2016. № 83–84. P. 55–90.

[2] *Pender S.* “No Monsters at the Resurrection”: Inside Some Conjoined Twins // Monster Theory. Reading Culture / ed. by J.J. Cohen. Minneapolis; London, 1996. P. 153.

***

Если взглянуть чуть глубже, то можно заметить, что новый для Европы гражданский культ, артефакты которого, в числе прочего, составили ассоциативный фон знаменитых «Стихов о неизвестном солдате» Мандельштама[1], не обладал исключительными правами на функцию памятливого «оживления». В России балладный мотив возвращения прошлого в облике призрака оказался включен в распространившиеся в 1910-е гг. постсимволистские поэтические нарративы на тему искусства. Столетие назад изобретенная Пушкиным «губительная статуя» сменяется в пору предчувствуемого коллапса высокой культуры чудесным вид*е*нием из классической эпохи, чтобы еще позднее, вновь претерпев историзацию и социологизацию, влиться в риторику «павших» как «часовых», по слову Владимира Высоцкого. От стихотворений молодого Георгия Иванова до ностальгической прозы эмигранта Ивана Бунина в русской околоакмеистской словесности усиливается переживание памяти как балладного *видения*. Последнее кардинально отлично от собственно *воспоминания*, которое предполагает активизацию субъекта, восстанавливающего в своем сознании картины прошлого. Видение, наоборот, само по себе словно движется навстречу сознанию, и эта модуляция *вспоминающего* и *вспоминаемого* имеет отчетливый жанровый аспект.

В свой ранний сборник с характерным названием «Памятник славы» (1915) Г. Иванов включил пронизанное пушкинскими аллюзиями стихотворение «Видения в Летнем саду», в котором точно соотнесены два субъекта. Это герой, испытывающий чувства к Летнему саду и обращающийся к нему словами немного переиначенного «Медного всадника»: «Люблю узор твоей решетки, // Гранита блеск и чугуна»[2]. Второй субъект – genius loci, видение петровского парка, быстро становящееся *при*видением.

---

[1] См. составленную М.Л. Гаспаровым сводку доступных русскому читателю 30-х гг. текстов, включавших этот образ: *Гаспаров М.Л.* О. Мандельштам: Гражданская лирика 1937 года. М., 1996. С. 22–23. О кратком балладном подтексте «Стихов о неизвестном солдате», отсылающем к В.А. Жуковскому, см.: *Гаспаров Б.М.* Смерть в воздухе (к интерпретации «Стихов о неизвестном солдате») // Гаспаров Б.М. Литературные лейтмотивы: Очерки русской литературы XX века. М., 1994. С. 222–223.

[2] *Иванов Г.* Собрание сочинений: в 3 т. М., 1994. Т. 1. С. 111.

Вдали продребезжат трамваи,
Автомобили пролетят,
И, постепенно оживая,
Былое посещает сад.

Своей дубинкой суковатой
Стуча, проходит Петр, и вслед
В туманной мгле зеленоватой
С придворными – Елисавет…

Как и полагается – с наступлением рассвета фантомы исчезают.

Полоска утра золотая
Растет и гасит фонари,
И призраки монархов, тая,
Бледнеют в мареве зари[1].

Прочно основанные на жанровом фундаменте баллады, подобные лирические медитации формировали необходимый ресурс приемов, художественную и риторическую инерцию для будущего поэтического разговора о национальной памяти. Пока, в отсутствие европейских неизвестных солдат и в еще более длительное отсутствие их русско-советских аналогов «ожившими» историческими ду́хами, освобожденными, однако, от внедренного в них Пушкиным инфернального смысла «губительной статуи», становятся русские монархи XVIII столетия.

***

Кен Инглис, изучивший хронологию воздвижения военных мемориалов в Европе 1920-х гг., с характерным удивлением отметил, что в России ничего подобного ввиду отношения новых властей к Первой мировой войне построено не было, однако своеобразным заместителем европейских неизвестных солдат выступил появившийся в 1924 г. Мавзолей вождя революции. «Большевики, которые вывели Россию из войны, отреклись от последней как от повода (для подобных сооружений. – *К.А.*), и единственным захоронением, допущенным в сакральный центр советской столицы, стала могила

[1] *Иванов Г.* Собрание сочинений: в 3 т. Т. 1. С. 112.

Ленина»[1]. В этой перспективе цари с царицами у Г. Иванова и предвосхищают сам тип телесной манифестации власти на словно нарочно «заштрихованной» границе между мертвым и живым, прошлым и настоящим и одновременно но, разумеется, невольно, так как сильно заранее, полемически противопоставляют «классовой» идеологии нового культа эстетику старой монархии.

Если же вспомнить уже известное нам эссе Ходасевича о Помпеях, то нельзя не увидеть соприродности самих этих мотивных составляющих единого тематического блока: Помпеи – неизвестные солдаты (особенно в виде утратившего свой естественный телесный состав монструозного и «беспокойного» Джона Боттома) – ленинский Мавзолей. О погибшем римском городе критик и поэт писал: «Здесь – вскрываются “тайны гроба”. Здесь насилуется целомудрие могилы, ее единственное право – право на сокровенность»[2]. Эти слова легко экстраполируются на увлекшие археологов земляные пустоты в Помпеях, на трагически безымянные (ибо навечно укрывшие какую-то глубоко личную тайну) солдатские могилы в европейских столицах, и, конечно, на советский монумент проблематически мертвому, но и вечно живому вождю.

В своей классической книге о конструировании ленинского культа Нина Тумаркин процитировала одного из выступавших на посвященной Ленину траурной церемонии в январе 1924 г. Оратор наивно произнес слова, выдававшие двусмысленность будущего захоронения: «…вождь “из могилы будет нам диктовать, будет направлять нас <...> на истинный путь”»[3]. Эта стихийная жанровость, перекликающаяся в литературной традиции с балладами, а в фольклоре – с мифологией заложных мертвецов, «царей-избавителей»,

---

[1] *Inglis K.S.* Entombing Unknown Soldiers: From London to Paris and Baghdad. P. 8. Другое предположение относит начало «официального забвения Первой мировой войны» в большевистской России к самым ранним похоронам 238 революционеров на Красной площади в ноябре 1917 г. См.: *Merridale K.* War, Death and Remembrance in Soviet Russia // War and Remembrance in the Twentieth Century / ed. by J. Winter and E. Sivan. Cambridge, 1999. P. 67.

[2] *Ходасевич Вл.* Собрание сочинений: в 4 т. Т. 3. С. 34.

[3] *Тумаркин Н.* Ленин жив! Культ Ленина в Советской России. СПб., 1997. С. 144.

«спящей красавицы» и т.д.[1], хорошо ощущается современным мавзолее- и лениноведением, дискурс которых несет на себе ее родимые пятна. Так, другой аналитик советских и постсоветских политических ритуалов отмечает: «В настоящее время Ленин ожидает своих похорон и в то же время он находится в открытом гробу. Вместо предполагаемого сокрытия под землей его тело снова и снова бальзамируется и выставляется для показа публике. Находясь уже более 90 лет в состоянии длящегося бдения, тело Ленина живет словно потусторонний дух»[2].

Нет сомнений, что сам топос вывернутого наизнанку и демонстрируемого содержимого могилы является участком в канале жанровой памяти: впервые русский читатель наблюдал «мертвых дом, земли утроб[у]» еще в 1808 г. на страницах «Людмилы» Жуковского, где «поэтический дядька чертей и ведьм» показал ему

…труп оцепенелый:
Прям, недвижим, посинелый,
Длинным саваном обвит.
Страшен милый прежде вид;
Впалы мертвые ланиты;
Мутен взор полуоткрытый;
Руки сложены крестом.
Вдруг привстал… манит перстом… (ПССиП. Т. 3. С. 15).

Тем не менее лежащий в Мавзолее Ленин не является буквально «оживším мертвецом», в котором, как в персонаже из «Людмилы», сосредоточены все приметы распавшегося тела. Напротив, в случае с советским вождем в глаза должно бросаться именно жизнеподобие, отсылающее нас своей целостностью и «портретностью» к помпейским гипсовым реконструкциям. «С точки зрения внешности он

[1] См.: *Панченко А.М., Панченко А.А.* Осьмое чудо света // Панченко А.М. О русской истории и культуре. СПб., 2000. С. 426–449; *Он же*. Культ Ленина и «советский фольклор» // Одиссей: Человек в истории. М., 2005. С. 334–366; *Вайскопф М.* Красный чудотворец: Ленин в еврейской и христианской традициях // Концепт чуда в славянской и еврейской культурной традиции. М., 2001. С. 349.

[2] *Kattago S.* Haunted House: Memory, Ghosts and Political Theology in Lenin's Mausoleum // Constellations. 2017. № 24. P. 559.

(Ленин. – *К.А.*) сродни скорее восковой музейной статуе, нежели мумии. <…> Он стал чем-то средним между статуей и телом»[1]. Чуть ранее этот тезис был подробно раскрыт А. Юрчаком: в отличие от мумий и останков, извлеченных из вечной мерзлоты, «Ленин продолжает сохранять динамический облик, который включает в себя внешность, не сводясь, впрочем, исключительно к ней. Это означает, что работы над телом не прекращаются никогда: оно не может быть просто набальзамировано и оставлено, но должно постоянно обследоваться, восстанавливаться, ему должна придаваться форма, оно должно впитывать новые порции бальзама»[2]. Словом, в этой перспективе Ленин действительно «жил, жив и будет жить», он и до сего времени словно не желает «превращаться в труп»[3].

***

Как проговоренная, так и имплицитная мифология главного большевистского монумента с успехом улавливалась советскими поэтами, в первую очередь переносившими эту посмертную динамику главного тела СССР на стоящие по всей огромной стране каменные и бронзовые изваяния Ленина, призванные метафоризировать запомнившийся современникам образ революционного лидера. Мотив статуи имел глубокие и разветвленные корни, восходя в русской поэтической культуре к временам Державина и Пушкина, и советские стихотворцы эффектно использовали главное изобретение той эпохи: осложнение образа скульптуры-метафоры иконическим повтором и физическим оживлением. Для достижения этой цели баллада оказывалась как нельзя кстати.

И если в «Балладе о памятнике» (1946) знатока английской разновидности жанра Самуила Маршака поваленная нацистами бронзовая статуя просто возвращается на пьедестал («Проснулись утром

---

[1] *Kattago S.* Haunted House: Memory, Ghosts and Political Theology in Lenin's Mausoleum. P. 563. Ср.: *Панченко А.А.* Культ Ленина и «советский фольклор». С. 350. Специально о противопоставлении бальзамированного Ленина египетским мумиям, которые стали особенно популярны после произведшего мировую сенсацию вскрытия в 1922 г. гробницы Тутанхамона, см.: *Тумаркин Н.* Ленин жив! Культ Ленина в Советской России. С. 176.

[2] *Yurchak A.* Bodies of Lenin: the Hidden Science of Communist Sovereignty. P. 117–118.

[3] Ibid. P. 148.

люди в городке, // И вышли дети первыми к реке. // Они пошли взглянуть на пьедестал, // Где Ленин столько лет и зим стоял. // И видят: Ленин цел и невредим // И так же руку простирает к ним»[1]), то в «Балладе о ленинизме» (1942) Ильи Сельвинского сюжетная ситуация и производимый ею спектр смыслов несравненно сложнее. Как и у Маршака, снесенный нацистами монумент возрождается, но – скорее по правилу помпейского изваяния, чем по модели «ожившей статуи» Пушкина-Якобсона. Восстановление ленинского монумента происходит здесь не напрямую, а опосредованно – бронзовый контур снесенного вождя революции «заполняется» телесностью живого, «обычного» советского героя.

Кончено! Свержено!
Далее – в круг
Ввéден задержанный
Политрук.
Был он молоденький –
Двадцать всего.
Штатский в котике
Выдал его[2].

Юного офицера казнят на виселице, но в петле его тело по воле поэта становится копией низвергнутой статуи основателя СССР. Скульптурный код транслируется словно дважды: сама фигура повешенного на первом уровне истолкования может быть понята как монумент непоколебимости советского человека, но у Сельвинского это лишь оболочка истинной, трактуемой достаточно широко статуарности.

Желтым до зелени
Стал политрук.
Смотрит...
О Ленине вспомнил...
И вдруг
Он над оравою
Вражеских рот
Вытянул правую
Руку вперед –

[1] *Маршак С.* Собрание сочинений: в 8 т. М., 1970. Т. 5. С. 325.
[2] *Сельвинский И.* Собрание сочинений: в 6 т. М., 1971. Т. 1. С. 357.

И, над оковами
Бронзе вослед,
Вырос кованый
Силуэт[1].

А ниже о нем уже мертвом: «Все же ладонь его // Тянется ввысь – // Бронзовой лепкою, // На́зло зверью…». Ключевые слова здесь – «бронзе вослед» и творительный метаморфозы «бронзовой лепкою». Они позволяют догадаться о целостном круге мифопоэтических оживлений, внедренном в риторику советской поэзии и политики. В своей уже цитированной нами статье А. Юрчак, опиравшийся на влиятельную книгу Эрнста Канторовича «Два тела короля»[2], отметил, что постоянные трансформации, которым подвергались со стороны специалистов-биохимиков хранящиеся в Мавзолее ленинские останки, привели к их невольной динамизации: обычное бренное тело становилось как бы идеальным биологическим проектом, площадкой для беспрестанного экспериментирования (тем оно, кстати, обретало кардинальное отличие от мощей святых[3]). Считалось, что Ленин, лежащий в усыпальнице на Красной площади, должен сохранять прежде всего внешнее сходство с живым В.И. Ульяновым, и если ценой становилась аутентичность самого «материала», эту цену следовало без колебаний платить. Подобно тому, как пестрое письменное наследие вождя с годами превращалось в стройное здание «ленинизма», «учения», непрерывно обрабатываемые останки Ильича постепенно становились неким заместителем самих себя («авто-иконой»[4]), идеальным «политическим телом»[5], которое будет сохранять свой первозданный вид, даже когда в нем «от настоящего Ленина не останется ни единой клетки»[6].

---

[1] *Сельвинский И.* Собр. соч.: в 6 т. Т. 1. С. 357–358.

[2] См. ее недавний русский перевод: *Канторович Э.* Два тела короля: Исследование по средневековой политической теологии. М., 2015.

[3] Специально об этом см.: *Юрчак А.* Нетленность формы: Ленинизм и материальность мавзолейного тела // Неприкосновенный запас. 2013. № 3. https://magazines.gorky.media/nz/2013/3/netlennost-formy.html#_ftn1

[4] *Platt J.B.* Snow White and the Enchanted Palace: A Reading of Lenin's Architectural Cult // Representations. 2015. Vol. 129. № 1. P. 90.

[5] См.: *Yurchak A.* Bodies of Lenin: the Hidden Science of Communist Sovereignty. P. 135–136.

[6] *Platt J.B.* Snow White and the Enchanted Palace: A Reading of Lenin's Architectural Cult. P. 92.

Тонким чутьем поэта Сельвинский уловил эту исходящую из Мавзолея, мифологического центра советского пространства, преобразующую энергию. Отсюда она передается сначала памятникам, а затем, на третьем витке своего развертывания, потенциально любому индивиду, стремящемуся к телесному воссоединению с вождем[1]. Как хорошо известно из пышной риторики, окружавшей ленинские похороны 1924 г., распространение в ней получил образ партии, ставшей «мистическим телом Ильича». В примерах, собранных М. Вайскопфом, заметен частый акцент ораторов на том, что «в каждом из нас живет частичка Ленина»[2]. Ср. также отмеченное С.Б. Адоньевой и отличающееся предельным, поистине мифологическим, буквализмом январское обращение к комиссии по похоронам: «Мы сплоченными рядами должны заместить фигуру Ленина»[3]. Впоследствии для упрочения этого дуализма присутствие лидера русской революции должно было стать, во-первых, «повсеместным» (этому в СССР служили памятники, названные в его честь города, улицы, предприятия и учреждения), а во-вторых, чувства, обращенные к нему, должны напоминать таковые, испытываемые к неизвестному солдату всеми, кто потерял своих близких в Великой войне. М. Вайскопф обратил внимание на баланс «личного» и «обобщенного» в Ленине: «Ленин есть самоолицетворение масс, но столь же безличное, всеобщее, как и они сами»[4]. Функциональная связь с благоговением перед главной солдатской могилой здесь очевидна, хотя «направление» эмоции инвертировано: если исторически конкретный В.И. Ульянов-Ленин подлежал посмертному мифологическому абстрагированию и дисперсии («в каждом из нас живет частичка…»), то неизвестный (абстрактный) солдат, напротив, должен восприниматься каждым скорбящим как личная потеря. И даже если возможность отдельной семьи почтить под плитами общенацио-

---

[1] О нормативной для соцреализма отсылке к некоему супер-Другому, или «политической жизнедеятельности гиперсубъекта», писалось немало. См.: *Тюпа В.И.* Постсимволизм: теоретические очерки русской поэзии XX века. Самара, 1998. С. 57 и сл.

[2] *Вайскопф М.* Красный чудотворец: Ленин в еврейской и христианской традициях. С. 355.

[3] *Адоньева С.Б.* Ритуальные площадки. URL: http://folk.ru/Research/ adonyeva_ ritual_plostch.php

[4] Там же. С. 337.

нального мемориала именно «своего» погибшего является с математической точки зрения ничтожной, тем не менее от поклоняющихся требуется в конечном счете только эта самоассоциация. В противном случае монумент оказался бы бессмысленным.

В балладе Сельвинского мы видим, как казнимый нацистами молодой офицер балансирует между двумя статусами – классического неизвестного солдата и реинкарнацией (на основе свободно избранного самоотождествления) политического тела Ленина, но, разумеется, не самого В.И. Ульянова, а хранимого в Мавзолее и воспроизведенного в памятниках идеального образа. В пользу первого обстоятельства говорит описание переживаний толпы, собранной палачами в оккупированном городе смотреть казнь.

Будто о собственном
Сыне – навзрыд
Бухтою óб стену
Море гремит!
Плачет, волнуется,
Стонет народ,
Глядя на улицу
Из ворот[1].

В пользу второго – предсмертный жест героя, устанавливающий его параллелизм с памятником, а также точно подобранное заглавие стихотворения: баллада посвящена не конкретной скульптуре вождя, как позднее у Маршака, а ленинизму, явлению более общему, пластичному, открытому. У Маршака изваяние при всей его своеобразной «живости» и способности к самовосстановлению остается равным себе, ограниченным пределами твердого металла, из которого оно отлито. Ленинизм в понимании Сельвинского позволяет «поставить» на пьедестал (в данном случае эмоционально равный Голгофе[2]), в принципе, любого.

Если в помпейских археологических реконструкциях пустота, оставленная погибшим существом, заполнялась гипсом и так полу-

---

[1] *Сельвинский И.* Собрание сочинений: в 6 т. Т. 1. С. 358.

[2] Христианско-апокалипсические и народно-религиозные истоки ленинского культа реконструированы в работе: *Тумаркин Н.* Ленин жив! Культ Ленина в Советской России.

чалась статуя, имитирующая жизнь, то здесь мы наблюдаем эту же семиотическую процедуру, но в обращенном ее виде – вакантный контур свергнутой бронзовой фигуры «заполняется» живым человеческим телом. Неудивительно, что монументалистские мечтания советских архитекторов предвоенных лет, в частности, включали в себя предложенный Л. Коганом проект нового мавзолея «в форме гигантской статуи Ленина»[1], т.е. сооружения, своими очертаниями повторяющего главное «вечно живое» тело советской страны. А ее граждане, как предполагалось, проходя через этот «антропоморфный гроб», должны были самой своей витальностью свидетельствовать о нисхождении на них духа вождя, непосредственный контакт с которым приурочивался к месту его упокоения[2]. То есть если принять контуры здания за памятник, нетрудно увидеть, что его, здания, посетители окажутся в роли некоей телесной «начинки» задуманного сооружения. Иначе говоря, идя вереницей внутрь, они будут делать ровно то же, что на примере своего героя-политрука описал в «Балладе о ленинизме» И. Сельвинский: стремиться к телесному квазиотождествлению с вождем. Очевидно, что развиваемая русской балладой на протяжении более чем столетия жанровая «привычка» играть статусами и использовать сюжеты о пересечении символических границ, задействовать образы с проблематической и прямо зловещей телесностью здесь поэту вполне пригождается.

***

Автор ценной для своего времени книги по истории русской стихотворной баллады XX в. Сергей Страшнов составил информативный перечень текстов, родственных «Балладе о ленинизме». Помимо нее можно назвать «Ленина» Степана Щипачева и «Улицу Ленина» Сергея Васильева[3]. Последний пример с точки зрения «архитектуры» разбираемого контекста представляет немалый интерес: мотив посмертной активности вождя соединен в стихотворении с характерной для культа неизвестного солдата риторикой безымян-

---

[1] *Platt J.B.* Snow White and the Enchanted Palace: A Reading of Lenin's Architectural Cult. P. 95.

[2] См.: Ibid. P. 99; 101.

[3] *Страшнов С.* «Молодеет и лад баллад»: Баллада в истории русской советской поэзии. М., 1991. С. 87.

ного, но всеобщего сопротивления. *Памятник* превращается здесь в *имя-надпись*, а присущие соцреализму обезличенные безымянные герои[1] – в неизвестных солдат Отечественной войны.

Фабула произведения полностью соответствует правилам советских балладных нарративов о чудесном вмешательстве ожившей статуи в борьбу против врагов. Только на сей раз мотивировка событий намного ближе к эмпирике, ибо противостоит нацистам не скульптурное изображение Ленина и не подражающий символике его памятников подвижник, а само имя советского лидера, которое неизвестные герои упорно пишут на домах безуспешно переименовываемой нацистами улицы.

А утром случилось такое:
Проснулись фашисты – не могут понять…
«Улица Ленина» было опять
Начертано твердой рукою.
А тот, кто вчера получил на пропой
Пять марок в немецкой управе,
Валялся, как падаль, с пробитой башкой,
Найдя себе вечный приют и покой
В большой водосточной канаве.

История переименования / возвращения имени повторена трижды, но

Ни пытка, ни пуля, ни ужас петли,
Ни ярость угроз повсеместных
Бесчинством своим устрашить не могли
Испытанных ленинцев русской земли,
Отважных людей неизвестных[2].

С точки зрения исторической семантики и контекста образа «неизвестные люди» здесь, несомненно, одни из тех, чьи тела лежат под плитами солдатских монументов в европейских столицах (а, как известно, 2 декабря 1966 г. останки такого же неизвестного солдата, только погибшего не в Первую мировую, а осенью 1941 г. под Мо-

[1] Об этом мотиве см.: *Тюпа В.И.* Постсимволизм: теоретические очерки русской поэзии XX века. С. 73–74.

[2] URL: https://ульянов-ленин. /РФ/leniniana/stihiphp?name-Ulitsa_Lenina

сквой, были погребены в Александровском саду возле Кремля). У Васильева их имена словно «растворены» в имени Ленина, каковое метонимически их замещает: этот прием позволяет стихотворению, как, очевидно, многим подобным текстам, сыграть роль звена, соединяющего традицию сохранения ленинского тела и его скульптурно-монументального воспроизведения с практикой поклонения неизвестному солдату, проблески которой наблюдались в поэзии, судя по всему, задолго до открытия официального мемориала 8 мая 1967 г. Как всегда бывает, дежурная (впрочем, искренняя) риторика быстро откликается на динамику смыслов и упрощает их до лозунговой формы: «Положен парень в шар земной, // Как будто в мавзолей…» – гласят написанные в 1944 г. строки Сергея Орлова[1].

Как мы уже видели, и в западных текстах неизвестные солдаты иногда мыслятся похороненными словно «не до конца», готовыми в нужную минуту подняться из своих могил для завершения некой «священной» миссии. В русско-советской традиции эта функция усилена целым рядом символических ассоциаций павших героев с «бессмертным» телом Ленина: как и Мавзолей, могила безвестного русского защитника территориально приурочена к Кремлю, в риторической перспективе оба мемориала сложно обыгрывают метонимические отношения между священными останками (частью) и обществом (целым), а в литературно-поэтической ретроспективе соотносятся с сюжетом об «ожившей статуе». Конкретные тексты моделируются этой парадигмой, конечно, по-разному, но сам ее след – от

---

[1] *Орлов С.* Собрание сочинений: в 3 т. М., 1979. Т. 1. С. 82. Надо сказать, что прямые уподобления неизвестных солдат основателю СССР по большей части относились к репертуару разрешенных поэтических вольностей, так как строго официальный дискурс двух церемониалов в декабре 1966 г. и в мае 1967-го не включал в себя эту параллель, причем отсутствие выглядит настолько знаковым, что его преднамеренность не вызывает сомнений. Огонь, зажженный над могилой в Александровском саду, был принесен в Москву «из города, носящего имя великого Ленина, со священного Марсова поля, где покоятся павшие борцы революции, герои Октября. Этот огонь как бы переносит через полвека немеркнущее пламя Октября…» (*Гольцев Вал.* Неугасимый огонь вечной славы // Известия. 1967. 9 мая. № 108. С. 1). То есть иерархически Ленин остался вне сравнений с кем бы то ни было, а уровень неизвестного солдата был определен его сопоставлением с первыми жертвами революции со стороны «освободительных сил».

слабо различимого до глубокого и даже самодовлеющего – встречается в массе сочинений на тему войны, придавая памяти о ней характерную жанрово-балладную огласовку.

***

Стихотворение Бориса Слуцкого «Мои молодые товарищи» является примером едва уловимого присутствия этого подтекста. Общая элегическая установка оплакивания безвозвратной потери («Как к лету земля привыкла // и как к зиме привыкла, // она привыкла к товарищам, // павшим // в бою за Берлин»[1]) соединяется здесь с характерным для баллады ночным видéнием.

Когда ночами бессонными
они приходят ко мне,
когда перстами беззвучными
они меня нежно будят,
мне кажется:
мы причастны
к той самой главной войне.
Такой, наверное, не было.
Конечно, такой не будет[2].

Однако в более раннем стихотворении картина дана рельефнее – начиная с заглавия-маркера «Памятник», которое соотносит текст с традицией Державина и Пушкина, и вплоть до нарочитого, словно экспериментального «выпячивания» буквально каждого из уже известных нам мотивов[3].

Перволичная субъектная организация произведения, лирико-исповедальная природа *Я* намечают связь с горацианскими «Памятниками» индивидуальной миссии и творчества: только на кону здесь не посмертная слава творца, «вознесшегося» «выше», а скромный долг безвестного бойца, индивидуальность которого поэтом раскры-

---

[1] *Слуцкий Б.* Собрание сочинений: в 3 т. М., 1991. Т. 3. С. 318.

[2] Там же.

[3] Первопубликация: *Литературная* газета. 1953. № 97. 15 авг. С. 3. Несколько кратких замечаний о нем в контексте разговора о поэтике соцреализма см. в работе: *Тюпа В.И.* Постсимволизм: теоретические очерки русской поэзии XX века. С. 75.

вается только постфактум. Рутинизация идиоматики пушкинского шедевра – надежная примета позднесоветских нарративов о главном военном мемориале СССР и функционально родственных ему местах памяти. Один из характерных примеров встречаем в сообщениях 1967 г. о зажжении вечного огня над Могилой неизвестного солдата в Москве:

> К этому священному месту никогда не зарастет народная тропа. Сюда придут с глубокой скорбью и светлой гордостью старушка-мать, потерявшая сына, солдатская вдова, не дождавшаяся мужа, сын, лишь мальчишкой видевший отца[1].

У Слуцкого при этом комбинация двух модусов – элегии (припоминание безымянного покойника) и оды (слава в веках) – обрамлена мощным контекстом балладной наррации. Освещается не миссия «вообще», а конкретный гибельный бой (вспомним здесь первоэлемент национального балладного канона: мертвец у Бюргера – Жуковского – погибший на войне): «Дивизия лезла на гребень горы // По мерзлому, // мертвому, // мокрому // камню»[2]; павший солдат, время спустя уже соединившийся с окружающей природой («я уже с пылью подножной смешался»), поднят из праха и преображен в изваяние (примечателен здесь и балладный диалог): «– Вставай, подымайся! – // Я встал и поднялся, // И скульптор размеры на камень нанес»; граница между поту- и посюсторонним бытием героя прочерчена как нельзя более явственно: «Сказали, что *снова* я родине нужен, // Что славное дело, // почетная служба, // Большая задача поручена мне»; двуприродность монумента в строгом соответствии с правилом Пушкина – Якобсона подчеркнута: «Я умер простым, а поднялся великим. // И стал я гранитным, // а был я живым». Причем последняя сентенция, являясь иллокутивным самоубийством, т.е. вербальным выражением того, что выразить нельзя (по-настоящему живой человек не может сказать о себе «был я живым»), переключает балладное повествование в требуемый жанром регистр «чудесного» и «страшного»: присутствие аллегорическое, как в элегии, становится присутствием действительным, перформативным.

---

[1] *Гольцев Вал.* Неугасимый огонь вечной славы. С. 1.
[2] *Слуцкий Б.* Собрание сочинений: в 3 т. Т. 1. С. 83.

После этого в композиционном развертывании текста начинается череда заданных темой скульптуры метаморфоз, когда не только тело преображается в статую, но сама Природа дает изваянию жизнь. «Расту из хребта, // как вершина хребта. // И выше вершин // над землей вырастаю». Оживление передается глагольными формами *роста*, а лексический повтор *хребта / хребта* служит уподоблению волшебно одушевленного монумента («расту…») Природе («как вершина…») – с имплицитной семантической проекцией в сторону человеческого тела, держащегося на «хребте»-позвоночнике. Здесь мы вновь сталкиваемся не просто с примером полемики поэта с идеей отвлеченного метафоризма памятника («губительная статуя» уже была спором с нею), а с попыткой пластически расширить границы иконичности монумента до бытия вообще, соединить когда-то погибшее, а ныне оживленное существо с миром как таковым. Идеологический аспект сходного по строению мотива imitatio Lenini (как у Сельвинского) здесь уходит на второй план: позднесоветская ментальность, которой всецело принадлежит Слуцкий, опубликовавший стихотворение в самое первое предоттепельное время, субверсивна относительно нарративов эпохи коммунистического Sturm und Drang. Поэтому субъект здесь преображается не в разновидность «конституирующего Другого» (Ленина), а, по-толстовски выражаясь, во *Всё*. Одические величие и громадность окружающего ландшафта нужны именно для этого: «Здесь скалы // от имени камня стоят. // Здесь сокол // от имени неба летает // <...> От имени родины здесь я стою // и кутаю тучей ушанку свою!»[1].

Неудивительно, что Слуцкому понадобился мотив исчезновения исходного тленного тела: как мы помним, «я уже с пылью подножной смешался», «я уж травой придорожной пророс». Рассуждая о вкладе телесности в субъектность, Толстой писал: «…в этом внепространственном, бестелесном, вневременном, недвижущемся *Всём* является человек и чувствует себя частицей, отделенной от Всего, и отделение это представляется телом в пространстве»[2]. Ключевое слово здесь – «отделенной». Это состояние порочной непричастности, самоизоляции должно быть, по мнению романиста, в итоге преодолено, границы между субъектами перестать существо-

[1] *Слуцкий Б.* Собрание сочинений: в 3 т. Т. 1. С. 84.
[2] *Толстой Л.Н.* Полное собрание сочинений: в 90 т. М., 1937. Т. 56. С. 50.

вать, а человечество – вернуться в первозданное состояние, которое применительно к Толстому в науке именуют возвращенным покоем[1]. Потому и у Слуцкого, стихийно примыкающего к Толстому, прежнее тело не может «явиться» ни в своем физическом обличии (в духе старых баллад – поврежденным могилой или же чудесно избежавшим ущерба), ни превратившись в каменную статую – и то и другое означало бы дурную бесконечность возвращения к отграниченному субъекту. Намерение поэта простирается далее – ликвидировав тело, создать некий всеобщий, недифференцированный субъект, особенности которого отсылают в том числе к сложному балансу *части* и *целого* в культе неизвестного солдата. Поэтому начальная «реалистическая» мотивировка копирования статуи по очертаниям тела («И скульптор размеры на камень нанес») опрокидывается далее одической гиперболой «И *выше вершин* // над землей вырастаю», являющейся своего рода онтологической переделкой классического социально-личностного «вознесся выше…». Исходное тело становится фантомным, оно риторически расширяется именно до масштабов *Всего*: «*В скалах не сыщется // малого камня*, // Которого б кровью своей не кропил». Следовательно, подразумевающееся в «обычном» изваянии противопоставление его каменного состава окружающей, в том числе и человеческой, природе у Слуцкого сменяется повтором: монолит монумента не противоположен Природе, а повторяет ее, становясь ее неотъемлемой частью, т.е. тоже словно «рисует» по ее «контуру».

С жанровой точки зрения «возвращенный покой» идилличен, и мы видим, как во второй части «Памятника» Слуцкий завершает балладную наррацию идиллической картиной, что одновременно экспериментально нóво, ибо «обычная» баллада как раз-таки идиллию разрушала, но также и традиционно – в том смысле, что традиция здесь обновлена, к ней показан новый путь. Финал стихотворения представляет собой перечень преображающих действий, которые сносят старый порядок, основанный на иерархиях и дифференциациях, и возвращают жизни черты первобытно-коммунистического золотого века: «Отсюда мне ясные дали видны – // Просторы // освобожденной страны. // Где графские земли // вру-

[1] *Жолковский А., Щеглов Ю.* Ex Ungue Leonem. Детские рассказы Л. Толстого и поэтика выразительности. М., 2016. С. 39.

чал // батракам я, // Где тюрьмы раскрыл,/ / где голодных кормил // <…> Стою над землей // как пример и маяк. // И в этом // посмертная // служба // моя»[1]. Если в историко-поэтическом смысле баллада варьирует ряд правил трагедии, что на советском этапе развития жанра откликается в текстах на тему героического самопожертвования, то в данном случае балладный художественный «механизм» работает словно в обратном направлении: в то время как типовые образцы жанра показывают гибель космоса и роковой выбор, совершаемый героем, здесь исходный порядок жизни восстанавливается – но в конце текста, меж тем как его начало дает читателю картину торжества мрака и смерти. Однако если при этом помнить, что подобное развитие событий – от начального хаоса к властному утверждению гармонии – является также исторической приметой оды, которая присутствует здесь исподволь, отнюдь не на уровне присущей жанру пышной словесной риторики, то, говоря словами самого стихотворения, «большая задача» баллады в нем состоит в том, чтобы через балладные метаморфозы сообщить читателю смысл итоговой одической победы. А для этого цепь событий балладного сюжета необходимо было инвертировать, что Слуцкий с успехом и сделал.

***

Когда в 1969 г. Владимир Высоцкий написал свои ставшие знаменитыми слова о солдате, не вернувшемся «из боя», подведя лирическую нить к сравнению «Наши мертвые нас не оставят в беде, // Наши павшие как часовые»[2], идеологизированная мифопоэтика советской словесности на глазах утрачивала влияние; поэзия начинала решать совершенно другие задачи. Однако даже в отрыве от имплицитного параллелизма солдатской могилы и ленинского мемориала (вспомним «парня» С. Орлова, «положенного» в «шар земной, как будто в мавзолей») балладный по своему происхождению сюжет ожившего тела, семиотически сложно дублирующегося в каком-то новом воплощении, продолжал существовать, и на границе советской и постсоветской эпох был «деавтоматизирован», освобожден от «корки» устаревшей риторики, осовременен и эффектно применен.

---

[1] *Слуцкий Б.* Собрание сочинений: в 3 т. Т. 1. С. 84.

[2] *Высоцкий В.* Собрание сочинений: в 4 кн. Кн. 2. М., 1997. С. 121.

В размежеванном по идеологическому критерию пространстве постсоветской литературы любопытный пример обращения к интересующим нас мотивам встречаем на «консервативном» полюсе отечественного словесного творчества: речь идет о «Последнем параде» Станислава Куняева, датированном символически – 1991 г.[1]

Открывающийся эпиграфом из стихотворения 1904 г. о подвиге крейсера «Варяг», текст Куняева всем своим сюжетом как бы «сквозь» историческую оптику одного из первых боев Русско-японской войны соединяется с цепочкой баллад Цедлица, Жуковского и Лермонтова о восставшем из могил погибшем воинстве (у Лермонтова – императоре, кличущем своих солдат). Современный поэт до предела усиливает основной мотив «Ночного смотра» и «Воздушного корабля» – явление ду́хов погибшей армии, соединяя его с мотивом ожившей статуи. Виде́ния, воспринимающиеся как будто бы бесплотными призраками («…*как тени*, растворяются вдали»), на самом деле являются пробудившимися в пору крушения СССР памятниками его победы над нацизмом, которые в типично балладном диалоге («гранитных монументов разговоры») обсуждают свое возвращение «к России». Причем это «возвратное движенье» должно захватить и мемориалы имперского периода:

– А где Алеша? Кажется, в Софии? –
– Я в Пловдиве! –
– Мы двинулись к России,
Ты Скобелева пригласи с собой.

В воображении Куняева вся карта Восточной Европы покрывается неспешно идущими по воздуху на родину ее то ли каменными гостями, то ли невесомыми привидениями.

Ну, с Богом, в путь! –
…И тронулись солдаты!
Под ними простираются Карпаты,
В тумане тают Прага и Белград,
Тридцатьчетверки и сорокапятки
Ползут за ними в боевом порядке:

[1] См. одну из многочисленных сетевых публикаций: *Куняев С.* Последний парад. URL: http://zavtra.ru/blogs/2007-05-0933

Последний начинается парад. <…>
… Все кончено, и мы свое свершили.
Куда теплей лежать в родной могиле,
Чем выносить ветра и холода
В Берлине, Праге или в Бухаресте...
Еще на миг мы остаемся вместе –
И разошлись… Простимся навсегда.

По идее, замысел стихотворца совсем не требовал от него упоминания о неизвестном солдате (изваяний здесь и так избыток), но поэтическая инерция сильнее, и перед финалом каменные герои приходят на Красную площадь, свидетельствуя свою связь с главной солдатской могилой (пространственным сакральным центром) и своего рода мифологическим «осевым временем» – Парадом Победы 24 июня 1945 г.

…Замрем на миг. Поклонимся брусчатке.
На ней еще не стерлись отпечатки
Подков породистого жеребца,
На коем маршал выезжал когда-то...
Могила Неизвестного собрата –
Ни имени, ни даты, ни лица...

Любопытно, что Мавзолей Ленина поэт не помянул ни единым словом: ритуальная советская топография смело реконструируется, ее центростремительность свидетельствует скорее о национализации истории и не содержит никаких нот имперского реваншизма:

На родине весенние туманы,
И призрачные люди-великаны,
Как тени, растворяются вдали...
Закончилась большая эпопея.
Ни злобы. Ни восторга. Ни трофея.
А только влага да озноб земли...

***

Подведем краткий итог. Начиная вторую статью из своего диптиха о бандитских могилах в России 1990-х гг., Ольга Матич точно указала на архетип погребений «новых русских», скульптурные изображения которых на местах их упокоения сделаны столь реали-

стично, что кажется, будто они хотят «сойти» со своего места и «вернуться» в посюстороннюю жизнь. Это в специфических условиях России XX в. – ленинский Мавзолей, «…служивший главным связующим звеном между властью и посмертной памятью. Уход Ленина был превращен, так сказать, в метафизическую победу, выразившуюся в материальном бессмертии его тела»[1]. А могильные монументы новых времен, как бы в продолжение традиции, «представляют ожившего бандита, своим воскресением торжествующего над насильственной смертью»[2] – благо что недополучавшие в 1990-е гг. финансирование от государства специалисты по бальзамированию вождя революции нередко подрабатывали на стороне, восстанавливая изувеченные бандитские останки перед похоронами[3]. Связь символическая и типологическая подкреплялась экономикой и конкретными житейскими сюжетами.

Иногда, впрочем, пышные погребения представителей криминального мира могут быть ошибочно, но крайне знаково, приняты за военные мемориалы[4] – смешение характерное, учитывая общность стилистики изваяний, установку на «помпейскую» точность воспроизведений утраченного телесного естества. В национально-русском контексте такого рода памятники, как пишет О. Матич, содержали в себе и идею христианского воскресения, впрочем, «перебиваемую» зловеще-брутальной вампирической телесностью восстановленных в скульптуре тел»[5]. Исследователь объясняет возникновение этого кладбищенского буквализма – в диапазоне от дореволюционных времен с их безмолвными деревянными крестами к современной технологичной «портретной копии» покойника – советско-ницшеанской неоязыческой иконографией *Я*.

Однако, как видно по целому ряду ярких текстов досоветского времени – от «Помпеянки» Брюсова до «Легкого дыхания» Бунина, превращение памяти о покойном во взыскание его взгляда

---

[1] *Matich O.* Mobster Gravestones in 1990s Russia // Global Crime. 2006. Vol. 7, № 1. P. 79. См. также: *Матич О.* Успешный мафиозо – мертвый мафиозо: Культура погребального обряда // Новое лит. обозрение. 1998. № 33 (5). С. 75.

[2] См.: Ibid. P. 80.

[3] См.: Ibid. P. 83.

[4] См.: Ibid. P. 85.

[5] См.: Ibid. P. 104.

(у Бунина «фотографический портрет гимназистки с радостными, поразительно *живыми* глазами»[1]) или же точного телесного обличия (у Брюсова – «двое тел», найденных «*нетленными* в объятиях») во весь голос заявило о себе уже тогда, т.е. задолго до возникновения культа Ленина и безотносительно к утопиям Николая Федорова. Табуированное или неважное ранее сейчас становилось предметом обдумывания и художественного воспроизведения.

Оживание и появление – археосюжет, запускающий в действие, в том числе и балладу, в которой минувшее в лице покойника приходит к тем, кто еще не пересек роковой черты. В парадигме советской архаизирующей модернизации с ее монументальным культом вождей, имперской архитектурой и манией увековечения (само это слово, безотносительно к происхождению, по узусу употребления – характерно советское) два старых мотива – *возвращения мертвеца* и *ожившей статуи* – сформировали продуктивный симбиоз. Вдобавок широкое, всеевропейское распространение в ходе мировых войн феномена неопознанных жертв и без вести пропавших привнесло в национальную память дополнительный элемент – сложную игру между *частью* и *целым* в культе неизвестного солдата, которая немедленно нашла отклик со стороны русских поэтов, сначала, впрочем, вчуже изучавших новый социальный феномен, а потом на отечественных примерах, соотносивших солдатскую могилу с Мавзолеем Ленина.

Опыт поэтической рефлексии, обращенной к такой чисто модерной практике как точные реконструкции античных погребений (образ Помпей у Брюсова, Ходасевича и Мартынова), заставил резко проблематизировать анонимное тело одновременно и как памятник «самому себе», и как метонимический заместитель для некоего множества, «воображаемого сообщества». И если под таковым сообществом Брюсов подразумевал в 1901 г. только узкую группу декадентов-единомышленников, способных оценить любовный («клеопатровский») подтекст в положении погребенных, а затем выставленных на всеобщее обозрение тел, то далее путь от таких эстетских деклараций будет лежать к подлинной сакрализации безымянных

[1] *Бунин И.А.* Собрание сочинений: в 6 т. М., 1988. Т. 4. С. 94. О. Матич упоминает этот рассказ: *Матич О.* Успешный мафиозо – мертвый мафиозо: Культура погребального обряда. С. 107. Примеч. 23.

останков как фокуса общенационального горя. Тем не менее на первых порах отношение *части* и *целого* остранялось с помощью буквализации – функциональной разновидности реализованной метафоры: так, у Ходасевича Джон Боттом оказался погребен с чужой рукой, вследствие чего его тело не могло символически «распространяться» на другие, «замещая» их, так как части самих этих «других» соединились в Джоне Боттоме, превратив его в подобие творения Франкенштейна.

В последние годы по мере вытеснения поклонения Ленину на периферию национальной памяти, резкого повышения статуса Победы и заменой «портретного» культа вождя кардинальной модификацией прославления солдата – Бессмертным полком[1], в котором преодолена анонимность погибшего, можно наблюдать сохранение главного смысла оживления памяти, как оно понимается в России: присутствие мертвых среди живых.

[1] О дистрибуции двух общественных ритуалов см.: *Ассман А.* Забвение истории – одержимость историей. М., 2019. С. 81–82.

М.А. Хатямова
Томский государственный университет

«ТРАГИЧЕСКИЙ ПУТЬ АГАСФЕРА»: Е. ЗАМЯТИН И М. ОСОРГИН

В речи на юбилейном чествовании Ф. Сологуба 11 февраля 1924 г. (позднее опубликованной под заголовком «Белая любовь») Е.И. Замятин причислил классика Серебряного века к не способным на компромиссы рыцарям Дульсинеи своей высокой мечты (а это «Гоголи, Свифты, Мольеры, Франсы»), обреченным на нескончаемый мучительный путь, потому что им тесно жить в «вычисленной вселенной»:

> Путь этот – трагический путь Агасфера, путь в Дамаск Сологубовского рыцаря Ромуальда из Турени, путь всех вечно несытых душ, о которых поют в Чистый четверг. Пусть розы, пальмы, фонтаны, купола встреченного в пустыне города тысячам скажут, что это и есть Дамаск, – Дон-Кихот, и Сологуб, и его рыцарь Ромуальд уйдут из Дамаска дальше, им идти в пустыне без конца, пока они не лягут там костьми. Великий и тяжкий их рок в том, что их не удовлетворит никакой достигнутый Дамаск: всякое достижение, всякое воплощение убивает настоящий Дамаск, для них нет ничего страшнее оседлости, стен[1].

Развивая семантику богоборчества и вечного странничества, связанную с образом Агасфера в поэзии начала XX в. (у К. Бальмонта, Н. Гумилева, М. Волошина, М. Цветаевой, В. Маяковского и др.), Замятин актуализирует идею недостижимости идеала и истины в противоречивом мире без Бога, а вечный образ становится символом пути истинного художника.

Известно, что литературные портреты Замятина автометаописательны, в них высказывался собственный взгляд автора на задачи творчества, поэтому в выстроенный ряд легко помещается и сам ав-

---

[1] *Замятин Е.И.* Я боюсь: Литературная критика. Публицистика. Воспоминания. М. : Наследие, 1999. С. 132–133.

тор максимы «нет последней революции, как нет последнего числа», и «анархист» Осоргин. Но соседство имен Е.И. Замятина и М.А. Осоргина, казалось бы, немотивированно: они не общались лично, один – советский писатель, другой – эмигрант со стажем, модернист и реалист. Однако знаменательно, что после внезапной смерти Замятина в марте 1937 г. в Париже Осоргин написал превосходящую формат некролога статью «Евгений Иванович Замятин» (1939), в которой прочертил вехи судьбы и творчества советского (для эмигрантов) писателя-еретика, пытаясь пробить брешь в стене незаслуженного отчуждения диаспоры от Замятина. Несмотря на внешнюю личностную непохожесть рационалиста-инженера, почти математически оттачивающего свой стиль, и эмоционального, эклектичного писателя-журналиста, перекличек и схождений в их судьбах и творческих системах, обусловленных жизненным и творческим нонконформизмом обоих, оказывается гораздо больше, чем можно было бы предположить.

Начнем с того, что оба в определенном смысле идеологические, социальные «Агасферы», неоднократно восстававшие против общепринятой идеологии и в России, и в эмиграции. В 1900-е гг. Осоргин – член партии левых эсеров (не принимавший участие в террористической деятельности, но предоставлявший террористам свою квартиру), Замятин – в РСДРП. Причастность к революционной среде завершилась для обоих разочарованием в политической деятельности: для Осоргина – первой эмиграцией (бегством) в Европу, жизнью в Италии вплоть до Первой мировой войны; Замятин был выслан на Север, где и началась его главная деятельность – литературная (была написана принесшая ему известность повесть «Уездное», 1911).

Однако в первые послереволюционные годы оба пытались встроиться в новую реальность. Вернувшийся из Европы Осоргин становится председателем Российского союза журналистов, входит в комитет помощи голодающим. Замятин преподает в Доме искусств, активно участвует в горьковских проектах – «издать всех классиков всех времен и всех народов, объединить всех деятелей всех искусств, дать на театре всю историю всего мира»[1]. Но за критику вла-

[1] *Замятин Е.И.* Я боюсь: Литературная критика. Публицистика. Воспоминания. С. 12. Подробнее см.: *Хатямова М.А.* Творчество Е.И. Замятина: про-

сти, которой оба воспринимались как враги, и Осоргин и Замятин посидели теперь уже в советской тюрьме и были высланы из страны (Осоргин – на философском пароходе в 1922 г., в списках был и Замятин, из-за ходатайства друзей оставленный в стране, но все же покинувший Советскую Россию одним из последних, в ноябре 1931 г.).

Обочинное существование в эмиграции в случае с Замятиным еще может быть объяснено поздним временем приезда во Францию «советского еретика», однако принадлежавший по возрасту к старшему поколению писателей Осоргин (1878 г.р.) был человеком социально активным, «европейцем со стажем», прожившим до революции в Италии более 10 лет, но так и не ассимилировавшимся должным образом в эмигрантском мире. Он воспринимался в эмигрантской среде как чудаковатый и безответственный анархист, помогал молодым писателям и, критикуя строгую социально-политическую иерархию диаспоры, искал духовной поддержки в масонстве. Особое неприятие диаспоры вызвала романная дилогия Осоргина 1930-х гг. «Свидетель истории» и «Книга о концах», посвященная изображению жизни революционеров-террористов, искренне верящих в праведность своего дела. Аналогичную роль возмутителя спокойствия выполнил в официальной культуре метрополии так и не изданный в новой России роман Замятина «Мы». Знаменательно, что и Замятин, несмотря на ореол изгнанника, за неполные шесть лет жизни в Европе так и остался «чужим среди своих» (общался с А. Ремизовым, М. Цветаевой, Ю. Анненковым, А. Даманской), сохраняя советский паспорт и оплачивая квартиру в Ленинграде. Оба прозаика активно общались с молодыми авторами, писали статьи и рецензии на их произведения (Замятин был наставником «Серапионовых братьев», обучал начинающих писателей «технике художественной прозы»; Осоргин поддерживал, в том числе и финансово, младоэмигрантов, ввел Г. Газданова и А. Ладинского в масонскую ложу). Удивительно похожим стал и финал их недолгих жизней (М. Осоргин прожил 64 года, Е. Замятин – 53), которые завершились (помимо общей болезни сердца) тяжелейшим внутренним кризисом – глубоким разочарованием и в современной

блемы повествования и литературной рефлексии. Томск : Изд-во Том. гос. пед. ун-та, 2015. С. 24.

цивилизации (победившего сталинизма и фашизма), и в возможностях искусства быть альтернативной реальностью в ситуации богооставленности.

Что касается культурно-эстетической и собственно художественной деятельности, то и в этих сферах можно обнаружить интересные переклички между «писателями-агасферами», прокладывающими новые пути и в пространстве утвердившихся в русской литературе этого периода типов творчества (реализма и модернизма), и в развитии жанрово-родовых форм в русской прозе первой трети XX в. Свои эстетические взгляды они оттачивали как критики, публицисты, а не только создатели художественных произведений. Несмотря на то, что модернистская концепция «неореализма» Замятина оформилась в завершенную эстетическую программу, а Осоргин связывал свое творчество с развитием реализма, его журналистский талант позволил ему в конце творческого пути создать уникальные произведения нон-фикшн, в которых публицистическое, мемуарное, философское и художественное начала образуют совершенно оригинальный жанровый симбиоз философской книги, «романа души» (Т.В. Марченко) – повествование «Времена», и книги «Письма из Франции» и «Письма о незначительном». Используя в своей повествовательной практике новейшие возможности современной прозы (фрагментарность, кинематографичность, стилизацию), оба писателя создали свои метароманы: «Мы» (1921) и «Вольный каменщик» (1937). Несмотря на то, что метатекстовая структура «романа о романе» служит у Осоргина не для замещения утраченной реальности текстом о ней (изображения авторского сознания), как у Замятина (и вообще у модернистов), а для сохранения культурной идентичности, создания новой положительной утопии существования русских интеллигентов в эмиграции, оба произведения утверждают безусловную ценность пространства культуры как единственно существующую подлинную реальность в эпоху социально-исторического разрушения[1].

Остановимся подробнее еще на одной важной точке схождения в повествовательной практике обоих писателей – проблеме взаимо-

[1] Подробнее см.: *Хатямова М.А.* Формы литературной саморефлексии в русской прозе первой трети XX века. М. : Языки славянской культуры. 2008. С. 159–250.

действия литературы и эгодокументов, «дневникового повествования», ставшего актуальным в период социально-исторических потрясений и смены культурных парадигм как в европейской литературе, так и в русской литературе метрополии и диаспоры[1]. Двойственные по своей эстетической природе автодокументальные формы осмысливают пережитое на границе жизни и искусства, литературы и быта. Исследователи называют их метажанрами, подчеркивая различное соотношение литературного и документального, сочетание признаков разных жанров в одном тексте в каждом конкретном случае, но все же вписывают их в пространство литературы, создающей миф о реальности[2]. Дневник – «форма повествования от первого лица, которая ведется в виде повседневных, как правило датированных, записей <…> Дневник как жанр монологичен, но монологическое слово автора дневника может быть и внутренне диалогичным, с неявной “оглядкой” на мнение другого о мире и о самом себе»[3]. Исповедальность как семантическое ядро жанра дневника делает его востребованным в литературе сентиментализма и литературе путешествий, в поэзии, в личных дневниках писателей и мыслителей, порождая «дневниковую манеру» повествования. Свои варианты дневникового повествования оставили Е. Замятин и М. Осоргин.

В неомифологическом романе-дневнике Замятина катастрофическая эпоха предстает сквозь призму сознания личности, и дневниковое «я-повествование» отвечает общей установке модернистской прозы на самообнажение реальности авторского сознания с помощью записок близкого героя. Диапазон истолкования дневниковой организации повествовательной структуры романа «Мы» достаточ-

---

[1] См.: *Рубинс М.* Жанр человеческого документа в русско-парижской прозе 1930-х годов // Литература русского зарубежья (1920–1940-е годы): Взгляд из XXI века. СПб., 2008. С. 28–38; *Яковлева Н.* «Человеческий документ»: история одного понятия. Хельсинки, 2012. 208 с.; *Демидова О.Р.* Мемуарная и автодокументальная проза // Литература русского зарубежья (1920–1940). СПб.: СПбГУ, филол. факультет, 2013. С. 113–134; *Сыроватко Л.В.* Между фактографией и беллетристикой: «человеческий документ» в литературной практике конца 1920–1930-х годов // Литература и документ. М. : ИМЛИ РАН, 2019. С. 57–90.

[2] См.: *Демидова О.Р.* Мемуарная и автодокументальная проза. С. 120.

[3] *Шикин В.Н.* Дневник // Литературный энциклопедический словарь. М., 1987. С. 98.

но широк: от «я-повествования» как регулярного признака антиутопии и «психологического эксперимента», дающего срез сознания тоталитарного человека и обнажающего внутренний мир автора и его современников (Р. Гольдт, М. Любимова, Б. Ланин, М. Боришанская, Й.У. Петерс и др.), – до дневника как способа психоаналитического истолкования внутреннего мира личности (Г. Бошамп, К. Коллинз, Э. Баррат), «вместилища» научного и математического текстов (Л. Геллер, Л.Б. Кук, У. Лазербарроу) и наследника русской классической традиции (Е. Скороспелова, Н. Кольцова, Н. Скалон, И. Попова). Начиная с Г. Морсона, ряд авторов (Е.Б. Скороспелова, С. Пискунова) связывают нарративную структуру «романа о романе» с проблемой творчества.

Учитывая важность предыдущих исследований для интерпретации дневника героя, необходимо, однако, заметить, что выделение «сюжета письма» открывает и метатекстовую организацию произведения, один из уровней которого – сюжет творчества, послуживший самоопределению автора (Замятина) в пространстве современной культуры. Исследователи останавливаются перед выводом о тотальном релятивизме автора, отмечая постоянные для Замятина ценности – любовь, материнство, органика жизни, письмо. Однако важно, что эти ценности в романе существуют не только сами по себе, онтологически, но и эстетически – утверждают концепцию искусства как верховной реальности. Такое прочтение открывает анализ нарративной структуры романа: в дневнике Д-503 разворачиваются две главные дискурсивные практики русской литературы послереволюционного времени – зарождающегося соцреализма и авангарда. (Социалистический реализм как литературное направление возникает позднее, но его дискурс формируется в конце 1910-х гг.) Замятин, полемизирующий с пролетарской и авангардистской утопиями, использует языки «государственного искусства» и авангарда и для описания эволюции сознания своего героя, и для художественного самоопределения автора в пространстве современной культуры. Популярное в замятиноведении отождествление автора со своим героем можно принять лишь отчасти. Если для героя его записи являются актом самосознания, способом освобождения от ложного долженствования, то выстраивание автором записей героя в соответствии с господствующими эстетическими канонами ставит проблему искусства как верховной реальности, следовательно, искусство име-

ет миссию выстраивать, провозглашать идеальное, должное. Дневник героя в романе «Мы» воплощает модернистский миф автора о поиске истинного Слова в эпоху тотальных разрушений. Это слово диалогическое, обращенное к Другому, несущее в себе органическую семантику природно-культурной целостности и направленное на сохранение культурной памяти. Долг художника оказывается выше человеческого долга: Д-503, потерявший свою личность, бессознательно стремится завершить рукопись. «Перебирая» вместе со своим героем разные типы творческого поведения, Замятин останавливается на возвращающем эстетическое откровение контравангардном искусстве[1].

Несмотря на то, что в русской зарубежной литературе первой волны не появилось жанра романа-дневника, дневниковое повествование и дневники писателей были ярким проявлением литературных исканий эпохи, обусловленных экзистенциальным состоянием эмигрантского сознания с его маргинальностью, исповедальностью и автоописательностью, тягой к мифотворчеству и отражению религиозного опыта, стремлением сохранить родную культуру. В реалистической прозе старшего поколения неопубликованный дневник автора становился строительным материалом, основой фикциального сюжета (произведения И. Бунина, И. Шмелева, Б. Зайцева, А. Куприна). В литературе младоэмигрантов, писателей Парижской ноты, разделившей с Г. Адамовичем и Г. Ивановым концепцию литературы «человеческого документа», наррация приобретает дневниковую структуру, призванную изобразить трагедию каждодневного существования в чужой стране. Особое место в этом контексте занимают автобиографические рассказы М.А. Осоргина из циклов «Вещи человека» (1929), «Чудо на озере» (1931), «По поводу белой коробочки» (1947), которые «эскизностью описания и приподнятостью тона больше напоминают дневниковые записи»[2].

---

[1] Подробнее см.: *Хатямова М.А.* Метатекстовая структура романа Е. Замятина «Мы» // Е.И. Замятин: pro et contra: антология / сост. О.В. Богданова, М.Ю. Любимова. СПб., 2014. С. 500–518.

[2] «Осоргин словно неохотно мирится с условностями беллетристики – сюжет, герои, диалоги, – проявляя несомненную склонность к субъективному философствованию»: *Марченко Т.В.* Осоргин // Литература русского зарубежья: 1920–1940. М., 1993. С. 300.

Осоргин обладал выраженным спациальным мышлением, талантом пространственного зрения и памяти, что и обусловливало его страсть к собирательству и особую власть над ним милых сердцу личных вещей человека, связанных с утраченным прошлым, с дорогими людьми и ключевыми событиями эмигрантского существования. В рассказах «Портрет матери», «Дневник отца», «Часы», «Пенсне» «вещи человека» наделяются равноценным с человеком статусом, их существование онтологизируется (наряду с природой, животным миром и человеческим): предметы обладают неповторимым характером, живут своей жизнью, но и являются неотъемлемой частью человеческой судьбы, «заселяют» значимые пространства человеческого существования, становятся отправной точкой сюжета осмысления судьбы близких и жизни автора-повествователя. Из знака утраченной родины и детства (функция памяти) вещь превращается в повод для самопознания, осмысления собственной судьбы и характера, а также позволяет приоткрыть тайны индивидуального существования и всеобщей онтологической связи живого и неживого бытия («смерть» вещи после смерти хозяина и превращение в вещь последнего). Такой «вещью» оказывается и оставшаяся в наследство автору-повествователю реликвия – юношеский любовный дневник отца, отрывки которого, вставленные в текст автора по принципу «дневника в дневнике», не только приоткрывают неизвестный внутренний образ близкого человека, но и становятся источником для осмысления судьбы рода, семьи, обусловившей формирование личности, души и судьбы самого автора. Цитаты из дневника смонтированы таким образом, что раскрывают целую философию любви в ее перипетиях: встреча и мечты о чудесном, томление любви, жертвенность и самоотдача, ревность к местному Чайльд Гарольду и муки неизвестности. Постепенно автор-повествователь начинает додумывать логику взаимоотношений за своих героев, его фантазия превращает текст дневника в любовный роман, сюжет которого почти проецируется на онегинский:

> Да, они теперь уже довольно часто встречались. Со всеми оживленная и беззаботная – с ним она была серьезной. Он ее немножко пу-

гал своими рассуждениями о людской пошлости и собственной своей негодности. Со всеми было просто – с ним очень трудно и беспокойно[1].

Добрая ирония повествователя включает и обертоны классики (русский человек на рандеву), подшучивая над «уникальностью» переживаний своих будущих родителей, в то время как они имеют целую традицию изображения в русском классическом романе (недаром же их предками были Аксаковы и Ильины!). Дневник отца, в котором чередуются «так счастлив сегодня» и «я так несчастлив», становится для автора-повествователя свидетельством вечности идеальной любви как онтологической силы:

> Истлеют страницы этой книги; уйду я; уйдет и всё. Что останется? Останется, конечно, солнце. И останется, конечно, любовь, идеальная, романтическая, всегда немножко наивная и смешная. <…> Всегда останутся чудаки, рыцари и поэты недостижимого, пишущие дневники о своем любовном томлении <…>. Прекрасное и неповторимое остается святыней[2].

В дневнике отца, вопреки утверждению автора-повествователя, сохранилась не только «его любовь», но и «отразилась эпоха», сыновний и культурный диалог с которой автор устанавливает и на верность которой присягает. Форма «дневника в дневнике» позволяет перевести личный «человеческий документ» в философское осмысление жизни, в котором онтологизируется и сохраняется связь с опытом и культурой предков.

В конце жизни, в период Второй мировой войны, находясь на не оккупированной территории, М. Осоргин создает еще один вариант дневникового повествования – «беженские дневники»: будет писать и переправлять в США для публикации «Письма из Франции» и «Письма о незначительном», посмертно изданные отдельной книгой «В тихом местечке Франции». В предисловии автор так определит ее жанровый синкретизм:

---

[1] *Осоргин М.А.* Собрание сочинений. М. : НПК «Интелвак», 1999. Т. 1. С. 427.

[2] Там же. С. 431.

> Эта книга – не роман, не дневник и не только воспоминания. Ее отдельные листы были написаны на клочках бумаги без малейшего намерения когда-нибудь соединить их в одну тетрадь. Часть их осталась в папке, часть застряла в почтовых конторах Франции без надежды дойти по назначению, может быть, погибла при разрушениях и пожарах, часть перелетела по воздуху океан и сохранилась в дружественных руках[1].

Публиковавшиеся почти параллельно их созданию в американском «Новом русском слове» и продолжавшие традицию «философического» письма осоргинские «Письма» вырастали из ежедневных дневниковых записей. «Сохранившиеся личные письма Осоргина этого периода также создавались как дневник и в значительной степени дублировали дневниковые записи. Собранные воедино, все указанные тексты представляют собой один мемуарно-дневниково-эпистолярный текст, читающийся как дневник эпохи»[2].

Позиционируя субъекта своего повествования как «свидетеля истории», «наблюдателя», автор-повествователь утверждает «ценность онтологических основ и жизни частного человека, вне зависимости от его социального статуса и иных различий» и «возвращает высокий смысл понятию патриотизма»[3] – пишет о «духовной связи» с родиной («…будь она нам мать или злая мачеха, – наши семейные с ней счеты никого не касаются»[4]):

> Уж мы ли не проявили себя беспощаднейшими критиками всего своего и страны своей, и своего народа, как всякий народ – достойного своей власти. Но почему-то именно в эти дни рождается в душе убеждение, что голос крови, не рассуждающая привязанность, простая любовь – лучше и чище высокодумных соображений и искусственно взращенного космополитизма[5].

---

[1] *Осоргин М.А.* В тихом местечке Франции: Письма о незначительном. М. : НПК «Интелвак», 2005. С. 7.

[2] *Демидова О.Р.* Мемуарная и автодокументальная проза. С. 120.

[3] *Сваровская А.С.* Писатель-эмигрант и война в очерках М. Осоргина // Русская литература в современном культурном пространстве: сб. ст. по материалам VII Всерос. науч. конф., 30–31 октября 2015 / отв. ред. М.А. Хатямова. Томск, 2015. С. 23.

[4] *Осоргин М.* В тихом местечке Франции. Письма о незначительном. С. 402.

[5] Там же. С. 399–400.

Повествователь Осоргина – носитель исторической и культурной памяти, напоминающий человечеству о неотменяемых уроках истории:

> Война вспыхивает в один день; к сожалению, у человечества плохая память, – она исчерпывается в одном поколении[1].

Любопытно, что размышляя о противоречиях человеческого сознания, склонного в своих интересах подменять понятия (оправдывать войну), Осоргин в «Письмах о незначительном» вспоминает роман Е. Замятина «Мы» в контексте разговора о личном и коллективном:

> …одни искренне считают, что человек будущего оправдает свою жизнь полной уступкой прав своей личности коллективу, в то время как в глазах других это было бы величайшим несчастьем и источником страданий и личности и самого коллектива. И что считать счастьем, что несчастьем для человека? Счастлив ли рабочий муравей, лишенный целого ряда естественных органических потребностей и не сознающий этого лишения? Если, как в утопическом романе покойного Е. Замятина «Мы», хирургически устранять у человека его тягу к проявлению личности, – назовем ли мы это счастьем и пожелаем ли такого счастья для себя?[2]

Дневниковая книга Осоргина «В тихом местечке Франции» явилась летописью трагического этапа социальной европейской истории, зафиксировав повседневное существование и внутреннюю жизнь писателя, находящегося в двойной эмиграции; она стала «не только текстово закрепленным “человеческим документом”, в котором отпечатались сознание и самосознание одного из самых интересных художников русского зарубежья», но и «поступком, свидетельством гражданского и писательского мужества автора»[3]. Таким

---

[1] *Осоргин М.* В тихом местечке Франции. Письма о незначительном. С. 278.

[2] Там же. С. 305.

[3] *Сваровская А.С.* Указ. соч. С. 28. «Американские адресаты его корреспонденций были потрясены мужеством писателя – его письма-статьи <…> проходили через военную цензуру, и резкая откровенность Осоргина могла стоить ему жизни»: *Марченко Т.В.* Осоргин. С. 315.

же гражданским поступком для Замятина за 20 лет до этого стал запрещенный на родине роман «Мы». Видимо, поэтому Осоргин будет неоднократно обращаться к произведению своего младшего товарища, которое станет для него не только текстом-предостережением, но и актом писательской честности.

Вознагражденные преданными женами-соратницами, которые посвятили остаток своей долгой жизни сохранению и распространению наследия мужей (Людмила Николаевна Усова-Замятина – почти на 30 лет пережила своего мужа, Татьяна Алексеевна Бакунина-Осоргина, историк русского масонства, – на 53 года), принадлежавшие к разным лагерям русской литературы – метрополии и диаспоры, – Е.И. Замятин и М.А. Осоргин были трагически одиноки и духовно и душевно неуспокоенны. Их агасферовский путь не завершился возвращением к Богу (как у героя поэмы их великого предшественника В.А. Жуковского, или даже у их современников – И. Шмелева, Б. Зайцева, Матери Марии, Н. Оцупа), а стал вариацией трагической судьбы художника XX в., ироника и скептика, не верящего в прогресс, но не оставляющего своего экзистенциального пути.

Антонелла д'Амелия
(Рим, Италия)

КОНТРАПУНКТ ГОЛОСОВ: РУССКИЕ АКТЕРЫ И РЕЖИССЕРЫ НА ИТАЛЬЯНСКОЙ СЦЕНЕ 1920–1930-х гг.

Театральная панорама Италии первой половины XX в. одушевлена деятельностью множества русских режиссеров, актеров и трупп, которые своими гастролями внесли оживление в театральный мир и способствовали рождению нового представления о поэтике спектакля. Отвергая приоритет великого актера, который долго господствовал на итальянской сцене, русские режиссеры предлагали зрелища, в которых были гармонично сплавлены все виды сценического искусства (слово, вокал, пантомима и танец), что превращало спектакль в оригинальный многогранный синтез. Благодаря этому игра итальянских актеров и мимов, поддавшихся очарованию современных русских экспериментов, полнилась их эхом.

Несомненно, 1920–1930-е гг. – это период, который дал особенно значительные стимулы для внедрения новаций на итальянской сцене: Италия включилась в контекст европейской полемики о реформе театра целой серией новаторских экспериментов – как теоретических, так и касающихся сценической техники. Итальянские реформаторы театра, стремясь активизировать воображение и чувства зрителя, ориентировались прежде всего на синтетизм театрального зрелища: от вербального театра они шли к визуальному, который нашел свое выражение в самом радикальном постулате эстетики футуризма – абстрактном театре, совершенно отошедшем как от своих литературных основ, так и от человеческой сущности актера, чтобы стать чистым зрелищем – динамичной игрой света и красок.

В предлагаемой статье я сфокусировала внимание на трех важных театральных явлениях – это неутомимая деятельность теоретика театра и режиссера Антона Джулио Брагальи в Риме, роль мецената Риккардо Гуалино в артистическом мире Турина, выступления труппы Камерного театра в Италии.

Театр Независимых Джулио Брагальи

Начало радикально инновационному театральному дискурсу положил близкий к кругу художников-футуристов (Джакомо Балла, Фортунато Деперо, Энрико Прамолини) реформатор итальянского театра, антрепренер Антон Джулио Брагалья, который неутомимо, энергично и мужественно сразился с официальной враждебной современности культурой фашизма и создал проект новой театральной эстетики, изложенной в его труде «О театральном театре»[1], тесно связанном с новейшими достижениями европейского авангарда[2]. Борясь со скучным и сухим «литературным антитеатром», где доминировало слово, а не зрелище, режиссер постоянно подчеркивал необходимость «заново театрализовать» театр, создать новую «сценическую атмосферу» и с помощью света и звуков полностью овладеть зрителем: его театр – это визуальное зрелище, источник эмоций, событие, основанное на неожиданности, изумлении, чуде[3].

Брагалья верил в возможности технического прогресса в искусстве. На страницах книги «О театральном театре» он так пророчествует о его будущем: «Пространственный ритм, который электричество задает цветному свету, пульсирует и существует в гармонии с ритмом времени. Фону, на котором разворачивается драма, даровано создание поэтической ауры, позволяющей вдыхать поэтическое слово. Из этого и рождается музыка жизни: новый театр. Индустрия и техника сотрудничают с искусством, как сотрудничала в XVII веке механика. Современное чудо свершилось»[4]. Благодаря таким техническим новшествам, как подвижные части сцены, движущиеся задники, проецируемые изображения, особые световые эффекты, он приблизил театр к недавно изобретенному кинематографу. Как несколько позже выразился Энрико Прамолини: «Поскольку театр – это фабрика чувств, где все должно действовать с механическим совершенством, с абсолютной синхронностью параллельных сил,

---

[1] См.: *Bragaglia A.G.* Del Teatro Teatrale, ossia del Teatro. Roma : Tiber, 1929.

[2] См.: *Sinisi S.* Cambi di scena. Teatro e arti visive nelle poetiche del Novecento. Roma : Bulzoni, 1995. P. 137; *D'Amico S.* Il teatrino di Bragaglia // Tramonto del grande attore. Firenze : Casa Usher, 1985. P. 106–110.

[3] См.: *Bragaglia A.G.* Del Teatro Teatrale, ossia del Teatro. P. 167.

[4] Ibid. P. 194.

подчиненных соразмерности театрального действа магнетическому ритму режиссера, который распределяет и приводит в игровое действие все сценические средства – от актеров-механизмов до механизмов-актеров»[1].

В эти годы в Риме возникло единственное в своем роде переплетение живописи, танца, поэзии и театра: театральную сцену создали современная живопись, определившая расширение ее границ, и поэтическая интуиция, внедрившаяся в театральное зрелище; все это превратило театр в изобретательную игру, вовлекшую в себя многие творческие сферы – от текста к событию, от представления к перформансу[2]. На подмостках маленьких театриков в подвалах столицы и в полумраке дымных кабачков ночь отступала перед миниатюрами, пантомимами, эксцентрическими сценками. В эту футуристическую авантюру включились многие русские писатели, режиссеры и артисты балета: в 1921 г. поэт и хореограф Валентин Яковлевич Парнах[3] в «Кружке летописи современных событий» представил своего рода причудливую танцевальную композицию-балет «Пьяная и влюбленная военная машина», а Иво Паннаджи и Виничо Паладини – спектакль «Механический футуристический балет», шедевр театрального футуризма[4], исполненный знаменитым русским танцором Икаром при участии некоего Михайлова[5]. Мимы перемещались

---

[1] *Prampolini E.* Il teatro futurista // Il Nazionale. 28 dicembre 1927 (перепечатано под названием «Театр – фабрика чувств» в: Comoedia. 1928. 20 aprile. № 4. P. 79).

[2] См.: *Ricostruzione* futurista dell'universo, a cura di Enrico Crispolti. Catalogo della mostra. Torino, 1980; *Crispolti E.* Storia e critica del futurismo. Bari : Laterza, 1987. P. 46–103; *Fagiolo dell'Arco M.* Ricostruzione futurista dell'universo. Roma : Bulzoni, 1968; *Fossati P.* La realtà attrezzata. Torino : Einaudi, 1977.

[3] В.Я. Парнах (наст. фам. Парнох; 1891–1951) был чем-то вроде джазового танцовщика, создателя танцевальных композиций, для записи которых он разработал оригинальный «язык танца» – своеобразные хореографические алфавит и грамматику. См.: *Парнах В.Я.* Пансион Мобер: Воспоминания. вступ. ст. П. Нерлера // Диаспора VII. Париж; С.-Петербург, 2005. С. 7–91; *Ciofi degli Atti F.* Skené e Kinesis // Russia 1900–1930. L'arte della scena. Milano : Electa, 1990. P. 31.

[4] *L'Italia* (Roma) 4 giugno 1922. См. также: *Verdone M.* Drammaturgia e arte totale: l'avanguardia internazionale. Soveria Mannelli : Rubettino, 2005. P. 22–23.

[5] Икар (настоящие имя и фамилия Николай Федорович Барабанов; 1880–1975), актер, мим, танцор-пародист. В Италии Икар появился в ноябре 1921 г.

в трехмерном пространстве сцены и зала: вдоль и поперек, то вверх и вниз. Музыку заменила ритмическая полифония машинных моторов – оркестровка двух мотоциклов, под рев которых Икар и Михайлов исполняли свои перформансы перед публикой, способной оценить новаторскую сценографию и оригинальность костюмов, символизирующих по канонам механической иконографии полную дегуманизацию человека: облачению человека-манекена, созданному Паладини, был противопоставлен костюм Икара, разноцветный каркас из комбинации бумаги и труб, созданный Паннаджи из белого, черного, красного и серебристого картона.

В искрящейся радостью атмосфере артистической богемы Театра Независимых (Teatro degli Indipendenti), основанного Брагальей и размещавшегося в подвальных помещениях Палаццо Титтони (бывшие термы Септимия Севера) на Виа дельи Авиньонези (театр работал с 1923 по 1931 г.), были осуществлены экспериментальные постановки в самых разных жанрах: от мелодрамы до комедии нравов, от психологической драмы до комедии масок, от фарса до трагедии, от музыкального дивертисмента до балета, от синтетической футуристской пьесы до пантомимы[1]. Часто за один вечер показывали три-четыре спектакля, в которых короткие прозаические скетчи чередовались с пантомимами и танцевальными дивертисментами[2].

Сцена Театра Назависимых мыслилась как место для экспериментов с новыми формами, позволявшими стереть границы между разными художественными языками. Важную роль в театральных поисках Брагальи сыграли пантомима и балет – жанры, свободные от словесных ограничений и синтезирующие жест, музыку, хореографию и светоживопись на основе идеальной синхронизации.

вместе с артистом варьете Аркадием Бойтлером (1890–1965) и участвовал в спектаклях, проходивших в римском ресторане «Русская таверна», затем с 1923 по 1925 г. руководил труппой пантомимы и балета в Театре Независимых Брагальи, где было поставлено свыше 30 балетных спектаклей.

[1] См.: *Alberti A., Bevere S., Di Giulio P.* Il Teatro Sperimentale degli Indipendenti (1923–1936). Roma : Bulzoni, 1984. P. 20–23.

[2] В те годы балет пользовался покровительством фашистских властей, стремившихся создать в Италии новый культ тела и благосклонно смотревших на необычную хореографию, напоминающую неопытному зрителю гимнастические упражнения (*Veroli P.* Danza e balletto in Italia tra le due guerre // La danza moderna. I fondatori. Milano, 1998. C. 98).

В этих жанрах видное место занимали русские исполнители – тот же Икар и юная танцовщица Евгения Борисенко, выступавшая под именем Я Руская. Брагалья сумел разглядеть в ней будущую звезду, придумал для нее экспрессионистический танец и способствовал ее успеху в Италии, где она в 1930-е гг. стала одним из ведущих хореографов театра Ла Скала.

В 1920-х гг. на подмостках Театра Независимых Брагалья осуществил ряд новаторских постановок по мотивам неизданных итальянских пьес, иностранных пьес, никогда ранее не шедших в театре, и интермедий с мимансом и танцами[1]: это были произведения Брехта, Джерри, Аполлинера, Лафорга, Мериме, Ведекинда, Стриндберга, Шоу, Унамуно, Шницлера – вплоть до произведений русских писателей-эмигрантов: Осипа Фелина[2] и Петра Петровича Потемкина[3]. В интервью, данном после первого сезона 1923 г., режиссер сказал:

> Наряду с самыми смелыми произведениями мы не боимся ставить самые традиционные, поскольку убеждены, что новое в искусстве заключается не только в том, чтобы создавать нечто новое, но и в том, чтобы ставить по-новому. Главный критерий, которым мы руководствуемся, составляя программу и отбирая произведения, – разнообразие и краткость, поскольку и то и другое отвечает задачам нашего театра, настоящего экспериментального театра[4].

---

[1] Образцами, на которые Брагалья ориентировался, создавая свой театр, были Театр-студия Вс.Э. Мейерхольда (1905), берлинский Камерный театр Макса Рейнгардта (1906), Театр-школа «Старая голубятня» (Vieux Colombier), основанный Жаком Копо в Париже в 1913 г., и Камерный театр А.Я. Таирова (1914).

[2] В Театре Независимых Брагальи 8 мая 1923 г. была поставлена пьеса Осипа Фелина (наст. имя Осип Абрамович Блиндерман; 1882–1950), который дебютировал в России, а с 1919 г. переселился в Италию, «Три вечера любви», три акта с самостоятельными сюжетами, объединенными темой несчастной любви и измены (*Tre sere* d'amore di O. Felyne al Teatro degli Indipendenti // Il Popolo. 9 maggio 1923).

[3] В январе и апреле 1926 г. в Театре Независимых прошли спектакли по пьесам П.П. Потемкина (1886–1926) «Black and White» и «Дон Жуан, супруг Смерти» (см. об этом: *Д'Амелия А.* Театральные микродрамы П.П. Потемкина на сцене Театра Независимых // Europa Orientalis. 2013. P. 172–190).

[4] *Bragaglia A.G.* Il teatro degli Indipendenti di Bragaglia // Il Nuovo Paese. 16 gennaio 1923.

В самом деле, в Театре Независимых не был забыт и классический русский репертуар: А.П. Чехов (инсценировка рассказа «Мститель», 1923) и И.С. Тургенев (комедия «Провинциалка», 1926). Инсценировка чеховского рассказа не имела большого успеха, но спектакль по пьесе Тургенева привлек внимание театральной критики как сценографией Брагальи, так и виртуозной игрой Веры д'Ангара, русской актрисы в эмиграции и автора перевода пьесы Чехова на итальянский язык; критика отмечала «грациозность ее жестикуляции, мягкость полутонов, тонкое внимание к переходам от психологизма к сентиментальности»[1].

Вера д'Ангара (настоящее имя – Вера Михайловна Равич, 1899–1971) приехала в Италию в 1913 г. после ряда бесплодных попыток обосноваться в качестве актрисы в Париже (в чем ей безуспешно пытался помочь Максимилиан Волошин) и развода с мужем, Петром Эфроном, братом мужа Марины Цветаевой, который больным вернулся в Россию с тем, чтобы там умереть. В Риме она вышла замуж за члена богатой семьи Пьетро Риветта (1886–1952), чрезвычайно преуспела в итальянском кинематографе и стала звездой кинематографической компании «Selecta-Toddy», основанной ее мужем. Когда Риветта в 1929 г. стал главным редактором популярного сатирического журнала «Наплыв идей» («Il travaso delle idee»), д'Ангара открыла в себе способности рисовальщика и карикатуриста: ее юмористические рисунки пользовались большим успехом, и до сих пор в Италии она известна в этом качестве. В мае 1947 г. некоторые из ее работ были представлены в Римской галерее древнего искусства на выставке «Русские художники» вместе с произведениями других русских художников-эмигрантов: Григория Мальцева (1881–1953), Вадима Фалилеева (1879–1950) и Екатерины Рогаль-Качура (в замуж. Фалилеева, 1889–1948)[2].

В культурной жизни Рима 1920–1930-х гг. Театр Независимых был самым значительным явлением в области театрального новаторства, кузницей новых талантов и центром распространения наиболее значимых сценических и художественных находок европей-

---

[1] *Maeterlinck* e Turgenev // La Fiera letteraria. 28 marzo 1926.

[2] О русских художниках-эмигрантах в Италии см.: Русское присутствие в Италии в первой половине XX века / ред.-сост. А. д'Амелия и Д. Рицци. М. : Политическая энциклопедия, 2019.

ского авангарда, способствуя депровинциализации театра и разработке как новой поэтики сценографии, так и нового драматургического репертуара. Он был не только признанной лабораторией творческих экспериментов, но и уникальным художественным пространством, где пересекались русская и итальянская культуры, о чем свидетельствуют мемуары современников и периодическая печать тех лет[1].

Театральный Турин

По инициативе предпринимателя и коллекционера Риккардо Гуалино (1879–1964), который всю жизнь был приверженцем всего нового в искусстве и театре, Турин завязал тесное сотрудничество с русскими деятелями искусства. Будучи многосторонним и гибким человеком, Гуалино совмещал страсть к культуре с незаурядными организаторскими способностями[2] и между 1923 и 1931 г. (когда он был арестован и сослан) стал меценатом многих художественных инициатив: 8 декабря 1924 г. он приобрел и отремонтировал театр Скриб на Виа Верди, в историческом центре города, недалеко от Моле Антонеллиана[3], и переименовал его в Театр Турина (Teatro di Torino). Благодаря предприимчивости Гуалино и его жены Чезарины (1890–1992), талантливой балерины и художницы, туринская публика впервые получила возможность увидеть знаменитые спектакли русского и европейского авангардного театра[4]. В театрально-

---

[1] См.: *Д'Амелия А.* Встреча русских и итальянских художников в Театре Независимых Антона Джулио Брагальи // Диалог культур: Итальянский текст в русской культуре. Русский текст в итальянской литературе. М., 2013. С. 245–254.

[2] Об антрепренерских инициативах Гуалино см.: *Д'Амелия А.* Раиса Гуревич и итальянская культура // Образы Италии в русской словесности / ред. О.Б. Лебедева, Т.И. Печерская. Томск, 2011. С. 432–434.

[3] Моле Антонеллиана – экспериментальное здание высотой 167,5 метра, возведенное в XIX в. архитектором Алессандро Антонелли в историческом центре Турина. Подобно парижской Эйфелевой башне здание со временем стало восприниматься как символ Турина. До 2011 г. было высочайшим зданием Италии.

[4] См.: *Gigli L.*Teatri d'arte torinesi // Comoedia, 15 agosto 1925. № 16. P. 843–846.

хореографических инициативах Гуалино по обновлению туринской сцены принимала активное участие антифашистски настроенная интеллигенция – историк искусства Лионелло Вентури, живописец Феличе Казорати, писатель Карло Леви, театральный художник Джиджи Кесса. В то время как в Италии набирал силу фашизм, а страна склонялась к обскурантизму и изоляционизму фашистской идеологии, Гуалино жил по законам персонального диссидентства (которое было квалифицировано фашистами как бунтарство), открываясь навстречу всем новым веяниям в театре и вообще в искусстве. Его целью стало показать городу, и следовательно всему артистическому миру Италии, перформансы знаменитых прозаиков, балетмейстеров и музыкантов, далекие от традиционных схем. В автобиографической книге «Фрагменты жизни» он вспоминает:

> Я решил дать жизнь безыскусственному, но изящному театру на тысячу мест, призванному смело обновить театральные вкусы и привычки в представлениях и зрелищах самых разных жанров – только бы они обладали подлинной художественной ценностью[1].

Открывшись 25 ноября 1925 г. постановкой оперы-буфф Джоаккино Россини «Итальянка в Алжире», Театр Турина действительно предложил своим зрителям самые разные в жанровом отношении спектакли, объединенные в циклы: пьесы и балеты, лирические, симфонические и камерные спектакли, поэтические чтения, народную музыку и джаз, а также премьеры многих впоследствии знаменитых спектаклей (среди прочих, именно в Италии 4 апреля 1927 г. состоялась премьера «русских хореографических сцен с музыкой и пением» Игоря Стравинского «Свадебка»).

Начиная с первого сезона театр «приютил» произведения режиссера Николая Евреинова; своей популярностью в Италии они обязаны тому, что к ним с интересом отнесся драматург Луиджи Пиранделло, который в апреле 1925 г. совместно с основанным им Художественным театром поставил в римском Театро Одескальки арлекинаду Евреинова «Веселая смерть»[2] и драму «Самое главное. Для

---

[1] *Gualino R.* Frammenti di vita e pagine inedite. Torino : Famija piemonteisa, 1966. P. 97.

[2] О постановке пьесы «Веселая смерть» см.: *Д'Амелия А.* Русские вечера в Художественном театре Луиджи Пиранделло // Donum homini universali: сб. ст.

кого комедия, а для кого и драма, в 4 действиях» (впоследствии эти спектакли отправились в турне по всей Италии). В Турине в ноябре – декабре 1925 г. труппа Художественного театра представила несколько произведений Пиранделло («Шесть персонажей в поисках автора», «Обнаженные одеваются», «Генрих IV», «Наслаждение в добродетели») и драму «Самое главное» в переводе Раисы Григорьевны Олькеницкой-Нальди (премьера 30 декабря, на которую незамедлительно последовала положительная рецензия Джиджи Микелотти в туринской газете «La Stampa» от 31 декабря). Пьесу же Евреинова итальянская театральная критика высоко оценила главным образом благодаря высокому исполнительскому мастерству двух актеров труппы Художественного театра, Марты Абба и Ламберто Пикассо; похвалы удостоились вовлечение публики в действие спектакля[1] и очевидные реминисценции с пьесой Пиранделло «Шесть персонажей в поисках автора»[2].

Не столь высоко была оценена пьеса «Театр вечной борьбы», поставленная самим Евреиновым в миланском Театро деи Филодраммaтичи (Teatro dei Filodrammatici) и представленная труппой русской актрисы и режиссера Татьяны Павловой, эмигрировшей в Италию[3]. Спектакль, за несколько месяцев до премьеры анонсированный в прессе, поверг критиков в некоторое недоумение из-за отсутствия сквозной мысли, которая красной нитью проходила бы через все элементы сюжета и действия: как счел знаменитый критик газеты «Corriere della Sera» Ренато Симони, спектакль вызвал ощущение фрагментарности, «сумбура», «мельтешения световых эффектов и эффектных сентенций»[4]. Жена Евреинова, Анна Александровна Кашина, в своих мемуарах указывает, что «комедия не дошла и до соз-

---

в честь 70-летия Н.В. Котрелева / ред. Н.А. Богомолов, А.В. Лавров, Г.В. Обатнин. М., 2011. С. 92–93.

[1] См.: *D'Amico S.* Ciò che più importa di N. N. Evreinov al Teatro Odescalchi // L'idea Nazionale. 31 maggio 1925.

[2] См.: *Martino E.* N. Jevrienov // Pietre. 1926. № 3. P. 94–95; *Paolieri F.* Ciò che più importa // La Nazione. 7 novembre 1926. P. 3.

[3] О Татьяне Павловой и ее постановках см.: *Ruocco D.*Tatiana Pavlova: Diva intelligente. Roma: Bulzoni, 2000 (с приложением неизданной «Автобиографии» актрисы: с. 171–245 и исчерпывающей библиографией: С. 245–268).

[4] *Filodrammatici*. «Il teatro della guerra eterna». Tre atti di Nicola Evreinoff // Corriere della Sera. 4 aprile 1929.

нания половины игравших ее актеров, и постановка пьесы вышла убогой»[1]. В любом случае, хотя постановка и не имела ожидаемого успеха, она создала прецедент для сравнения русской и итальянской театральных школ и для серьезной рефлексии по поводу профессиональных затруднений, которые испытывают эмигранты в попытках вписаться в иноментальный контекст.

Желая донести до итальянской публики наиболее современные тенденции новаторской театральной поэтики, Гуалино пригласил в Турин Театр Питоева, основанный в Париже супругами Жоржем и Людмилой Питоевыми; театр привез в Турин обширный репертуар (февраль – март 1926, февраль 1927, март 1929 г.)[2]. Прежде всего итальянскую критику восхитил спектакль «Святая Иоанна» по пьесе Джорджа Бернарда Шоу. Театральный критик Адриано Тильгер признал эту постановку «самым значительным литературным явлением года» и подчеркнул мастерство Людмилы Питоевой, которая с большой силой воплотила на сцене трагедию святой, претерпевшей мученичество во имя веры[3]. Театровед Сильвио Д'Амико даже утверждал, что игра Питоевой заставляет текст «ускользнуть от автора» и стать самодостаточным:

> Жорж Питоев инсценировал произведение Шоу в ключе несколько ироничной хрупкости, свойственной стилю триптиха эпохи Кватроченто, готическая рама которого заключает в себе чередование семи эпизо-

---

[1] *Кашина-Евреинова А.* Н.Н. Евреинов в мировом театре XX века. Paris : Les Editeurs Réunis, 1964. С. 57.

[2] На сцене Театра Турина были поставлены спектакли по пьесам «Власть тьмы» Л.Н. Толстого, «Три сестры» А.П. Чехова, «Ревизор» Н.В. Гоголя, «Дама с камелиями» Александра Дюма, «Святая Иоанна» и «Цезарь и Клеопатра» Бернарда Шоу, «Гамлет, принц Датский» Шекспира, «Тот, кто получает пощечины» Л.Н. Андреева, «Орфей» Жана Кокто, «Время – сон» Анри Рене Ленормана. Этим спектаклям были посвящены многочисленные рецензии: *Mortari C.* «La dame aux camélias» al Teatro di Torino // La Stampa, 4 febbraio 1926; *Lanza D.* Le recite Pitoëff. La «Sainte Jeanne» di B. Shaw // Gazzetta del Popolo, 5 febbraio 1926; *D'Amico S.* «Santa Giovanna» di Shaw // La Tribuna, 6 febbraio 1926; *Prosperi C.* Ludmilla Pitoëff // La Stampa, 9 febbraio 1926; *Simoni R.* La compagnia Pitoëff in «Santa Giovanna» di Shaw // Corriere della Sera, 10 febbraio 1926; *Fracchia U.* Ludmilla Pitoëff // Il Secolo, 11 febbraio 1926; *Fraccaroli A.* «La dame aux camélias» nell'interpretazione di Ludmilla Pitoëff // Il Secolo, 14 febbraio 1926.

[3] *Tilgher A*. «Santa Giovanna» di G. B. Shaw // Il Mondo. 24 aprile 1926.

дов, временами насыщенных ярким цветом, но чаще сопровождающихся стилизованными наивными пейзажами[1].

В этом сценографическом антураже выделяется мистическая фигура Святой Иоанны, которой голос Людмилы Питоевой придает «религиозную тональность»:

…это чистое создание, попав в среду грубой солдатни, раздраженных и лживых придворных, постоянно ссорящихся прелатов, возглавляемую скучающим инфантильным королем, всех заражает своей верой и втягивает в свои невероятные подвиги <...>. Без сомнения, она великолепна и во время катастрофического судебного процесса – бледная одинокая девочка, абсолютно беззащитная перед всем этим железом и свирепой машиной судопроизводства[2].

Д'Амико был поражен талантом Людмилы Питоевой, сравнив ее с Элеонорой Дузе:

Питоева – воплощенное отрицание актерской декламации и риторики, которая властно заполняет сцену и заставляет ее резонировать в такт себе <...> ее стиль игры – это скорее стремление скрыться. Это актриса самая духовная и самая современная из всех актеров мира, которых мы видели за эти последние годы[3].

Подмостки Театра Турина принимали и многочисленные балетные труппы: «Русский балет» С.П. Дягилева[4], «Русский романтиче-

---

[1] См.: *D'Amico S.* I Pitoëff // Tramonto del grande attore. P. 140.

[2] Ibid. P. 141.

[3] Ibid. P. 143.

[4] Речь идет о пятом, заключительном турне труппы Дягилева в Италии: импресарио прибыл в Турин с 60 танцорами и с 24 декабря 1926 г. по 6 января 1927 г. труппа показывала самые знаменитые свои балеты: «Барабо» (хореография Жоржа Баланчина), «Карнавал» (хореография М.М. Фокина), «Чимарозиана» (хореография Л.Ф. Мясина и Б.Ф. Нижинской), «Русские сказки» (хореография Мясина), «Половецкие пляски» (хореография Фокина), «Волшебная лавка» (хореография Мясина), «Послеполуденный отдых фавна» (хореография В.Ф. Нижинского), «Лебединое озеро» (хореография М. Петипа), «Свадьба Авроры» (хореография Петипа, Нижинской и Мясина), «Матросы» (хореография Мясина), «Треуголка» (хореография Мясина), «Лани» (хореография Нижинской), «Петрушка» (хореография Фокина).

ский театр» Б.Г. Романова[1], спектакли-дуэты двух русских танцовщиц в эмиграции Раи и Беллы Маркман[2] (иногда в них участвовала и Чезарина Гуалино), а также двух танцоров, заслуживших известность своими хореографическими постановками на старинную музыку, Александра и Клотильды Сахаровых.

Александр Сахаров (настоящие имя и фамилия Александр Семёнович Цукерман, 1886–1963), занимавшийся живописью и бывший участником известного мюнхенского кружка художников «Синий всадник», и его жена Клотильда фон дер Планитц (1892–1974) придали искусству танца изобразительный характер и создали единственную в своем роде хореографическую систему, представляющую собой живопись в движении, которую назвали «отвлеченной пантомимой». Источником их вдохновения была то греческая вазопись (балет «Эфеб и Нарцисс»), то живопись Ренессанса и барокко («Благовещение» Боттичелли). Танцоры никогда не импровизировали: они создавали одну музыкальную фразу за другой и сооб-

---

[1] В труппе «Русского романтического театра» состояли Борис Григорьевич Романов (1891–1957) и его жена, Елена Александровна Смирнова (1888–1934), а также Эльза Крюгер (1893–1941) и Анатолий Николаевич Обухов (1896–1962). Труппа выступила на сцене Театра Турина в марте 1926 г., представив спектакли: «Волшебная кондитерская» (одноактная хореографическая фантазия на музыку П.И. Чайковского, либретто и хореография Б. Романова, декорации и костюмы по эскизам Л.В. Зака, В.А. Бобермана и Ф.Г. Гозиасона), «Посвящение Шуберту» (вариации С.С. Прокофьева на темы вальсов Шуберта, для двух фортепиано, либретто и хореография Романова, декорации и костюмы по эскизам Бобермана и Гозиасона), «Трапеция» (одноактный балет на музыку Прокофьева, декорации и костюмы по эскизам Зака), «Андалузская ночь» «Танцовщица и (одноактный балет Романова на музыку на музыку Бизе, декорации и костюмы по эскизам Бобермана), «Танцовщица и воровка» (одноактный балет на музыку Моцарта, декорации и костюмы по эскизам Зака), «Жизель, или Вилиссы» (балет-пантомима Романова на музыку Адольфа Адана, декорации и костюмы по эскизам Зака), «Танцевальная сюита» (хореография Романова).

[2] Белла Самойловна Маркман (1899–1984, Турин) училась свободному танцу в Киеве, в январе 1920 г. эмигрировала из Одессы и приехала в Турин, где в 1923 г. вышла замуж за офицера австро-венгерской армии Эгона Хуттера (1898–1952). С 1925 г. она участвовала в спектаклях домашнего театра Гуалино на виа Галлиари, 33 (Teatrino privato di Via Galliari) и Театра Турина, затем открыла свою частную танцевальную школу, ставшую знаменитой и существующую до сих пор.

разовывали свои намеренно несложные позы и движения с музыкой. После их выступлений в Париже им посвятили рецензии Д.С. Мережковский в газете «Фигаро» (Le mystère de la danse. Les Sakharoff // Le Figaro. 1922. 17 dicembre) и А.И. Куприн под псевдонимом Али-Хан в «Русской газете» (Памятная книжка. К. и А. Сахаровы // Русская газета. 1924. 7 апр.).

Представления Сахаровых в Турине (март 1926, март 1927 и апрель 1928 г.) имели невероятный успех и очаровали публику игрой света и изяществом костюмов, которые усиливали формальную выразительность танца. Это подчеркнул в своей рецензии Лионелло Вентури:

> Простота белой туники, освещенной то рассеянным светом, то великолепно насыщенным и роскошным блеском тысячи красок, сверкающих в ослепительном свете, – все эти сценографические оттенки призваны служить комментарием к сдержанным тонам рисунка танцевальных движений»[1].

Напротив, весьма критично о представлениях Сахаровых выразился Брагалья, который назвал Сахарова «эстетствующей марионеткой»[2].

Гастроли Камерного театра в Италии

Блистательная эпоха Театра Турина, который видел на своей сцене многих русских музыкальных деятелей (среди прочих в 1926 г. там дебютировал скрипач Яша Хейфец, в декабре 1927 г. гастролировал пианист Александр Боровский, 11 апреля 1930 г. был почетным гостем Сергей Прокофьев), закончилась в 1930 г. гастролями московского Камерного театра, художественным руководителем которого был великий реформатор театрального искусства Александр Таиров, чьи постановки уже за несколько лет до того стали объектом внимания театрального мира Италии. В 1924 г. критик и драматург Энрико Каваккиоли в статье «Новые театральные формы в России», опубликованной 10 июля в журнале «Comoedia», представил краткий, но насыщенный отчет о теоретических взглядах

---

[1] *Venturi L.* I Sakharoff // Il Secolo. 25 marzo 1926. О них см.: *Veroli P.* I Sakaroff. Un mito della danza tra teatro e avanguardie artistiche. Bologna : Bora, 1991.

[2] *Bragaglia A.G.* I Sakharoff // La danza, numero unico. Milano, 1932.

и экспериментальных постановках этого режиссера в России; в 1926 г. писатель и теоретик Джино Гори опубликовал объемистый труд «Сценография», посвященный истории сценического искусства от театра Древней Греции до нашего времени, в котором особое внимание уделил Эдварду Гордону Крэгу и Адольфу Аппиа, но упомянул и о поисках русских театральных деятелей – в первую очередь Таирова.

С тех пор как Таиров осуществил постановку пьесы И. Анненского «Фамира Кифаред» в трехмерных декорациях Александры Экстер, он создал новую концепцию сценического действия, соединяющего в полифоническое целое свет, цвет, музыку, декламационный ритм и ритм сценического движения, освободив спектакль от уз условности и вернув ему исконную динамическую сущность. Дальнейшие эксперименты режиссера на родине повлияли на репертуар гастролей его театра в Италии: его составили спектакль по пьесе Юджина О'Нила «Негр», кульминационно увенчавший трагедийный репертуар Камерного театра, начатый уже постановкой «Федры» Расина (1922), а также блистательные оперетты-арлекинады «День и ночь» и «Жирофле-Жирофля» Шарля Лекока и опыт реинтерпретации национальной драматургии – драма А.Н. Островского «Гроза».

Гастролям Камерного театра в Италии предшествовали два интервью Таирова: первое, данное в 1926 г. адвокату Якову Львовичу Львову, импресарио Татьяны Павловой, в котором Таиров рассказал о европейских гастролях Камерного театра в 1923 г., об успехе театра в Берлине и Вене и о полемике, вызванной в Париже его постановкой трагедии «Федра», которая вызвала прямо противоположные эмоции критиков: от безоговорочного осуждения Андре Антуана до полной поддержки Фирмена Жемье[1]; второе интервью Таиров дал итальянскому ученому Сильвио Д'Амико, приглашенному в Париж в качестве специального корреспондента римской газеты «La Tribuna» во время Всемирного театрального конгресса в 1927 г. По этому случаю Д'Амико встретился с Таировым, попросив его высказаться о современном европейском театре: приговор Таирова был довольно суровым – он счел современный театр статичным и неспособным уловить признаки современности:

---

[1] См.: *Lwow G.* I misteri del nuovo teatro russo. Una intervista di Giacomo Lwow con Alessandro Tairoff // Comoedia. 20 settembre 1926. № 9. P. 13–15.

> Во все времена жизнь по-настоящему большого театра характеризовалась стремлением к задушевности, энтузиазму и мощи. Такова греческая трагедия, такова итальянская комедия масок или комедия Мольера. Сейчас европейский театр – посредственный, буржуазный, равнодушный, он лишен энтузиазма. <...> Мы живем в эпоху, когда жизнь стремительна, раздроблена, насыщена событиями; ее возможности существенно расширены техническими новшествами, которые мы имеем в своем распоряжении. Поэтому мы уже не чувствуем и не выражаемся так, как это было свойственно нашим отцам[1].

В заключение Таиров указал, что современные режиссеры должны искать в текстах даже далекого прошлого именно того, что могло бы заинтересовать человека XX века и представить ему это в современной интерпретации, новым стилем, способным

> свести все смыслы к максимальной непосредственности, насыщенности и простоте выражения. Сценическая интерпретация должна стремиться к этому: служить актеру-человеку, помочь ему открыть движения своей души, обнажить психологический процесс <...>. Театр – это коллективное искусство по преимуществу; следовательно, игра *одного* актера не имеет никакого смысла, если *все остальные* не абсолютно созвучны с ним[2].

Реакция критики на туринские гастроли Камерного театра (22–27 апреля 1930 г.) была просто восторженной: туринская газета «La Stampa» назвала Таирова «одним из величайших мастеров современной сцены» и расценила его творчество как «художественное событие исключительной важности»[3]. Отзывы в превосходной степени последовали также об актерах: «выдающихся», «больших мастерах искусства, впечатляющих без посредства какой бы то ни было риторики», а в постановке «Грозы» Островского способных «вели-

---

[1] *D'Amico S.* Adunata teatrale a Parigi. Colloquio con Tairov // La Tribuna. 12 luglio 1927. Это интервью было дважды перепечатано под названием «Il credo di Tairof» («Художественная концепция Таирова») в журнале «Comoedia» (15 февраля 1929. № 2. P. 11–14) и в книге «Tramonto del grande attore» (P. 157–160).

[2] Ibidem.

[3] *Tairof* al Teatro di Torino // La Stampa. 19 aprile 1930.

колепным ансамблем голосов, сценических образов и сценического движения» выразить глубокий смысл драмы, поставленной и управляемой режиссером «подобно тому, как дирижер управляет симфоническим оркестром»[1].

В отзывах о постановках Камерного театра итальянская критика прежде всего сосредоточилась на спектакле по пьесе Островского, сравнивая «Грозу» Таирова со спектаклем миланского Театро деи Филодрамматичи (1929 г.) в постановке труппы Татьяны Павловой (режиссер Петр Шаров) – эта постановка, вызвавшая в воображении Ренато Симони картину «старой России, трагической и красочной, варварской и мистической, брутальной и мечтательной», была блистательно оформлена декорациями и костюмами по эскизам архитектора Леонида Михайловича Браиловского, эмигрировавшего в 1924 г. в Италию[2]. Если в спектакле Камерного театра, представленном в Турине (а позже – в Театро Ла Пергола во Флоренции и Театро Валле в Риме), текст пьесы был сокращен режиссером почти на треть и это произвело особенно сильный эффект: «…скупая и суровая, но глубоко впечатляющая насыщенность смыслом, которая встретила непосредственную эмоциональную реакцию зрителей»[3], то не отклонившаяся от текста пьесы постановка труппы Павловой была насыщена отзвуками русского фольклора, характеризовалась множеством живописных деталей сценографии и игрой света, сопровождавшейся оригинальным музыкально-хоровым аккомпанементом. Кроме того, Шаров намеренно сконцентрировался на «актерском исполнении, в результате чего каждый персонаж был посвоему оригинален и в сценической пластике, и в костюме, и в модуляциях голоса»[4], что также усилило контраст этой постановки со скупостью сценических эффектов в спектакле Камерного театра.

После премьеры «Грозы» в Милане критик газеты «L'Ambrosiano» высоко оценил игру Татьяны Павловой, назвав ак-

---

[1] *F.B.* Al Teatro di Torino: «L'Uragano» di Ostrovskij // La Stampa. 24 aprile 1930.

[2] См.: *R.S.* «L'uragano», dramma in 6 quadri di A. Ostrowsky // Corriere della Sera. 23 marzo 1929.

[3] *D'Amico S.* Tairof al Valle.«L'uragano» di Ostrowskij // La Tribuna. 3 maggio 1930.

[4] *Tranquilli V.* «L'uragano» di Ostrowsky al Verdi // Il Piccolo di Trieste. 4 ottobre 1930.

трису «великолепным мастером, способным передать горе и радость, беспомощность и страх, слезы и смех несчастной Катерины», уточнив при этом, что актриса

> была восхитительна и в лирических эпизодах, и в передаче глубокого отчаяния влюбленной и кающейся души. В длинном монологе, завершающем пятый акт, на ее лицо понемногу спускалась изумительно выразительная тень страдания. И последние слова, обращенные к возлюбленному, прозвучали с каким-то возвышенным отчаянием: «Друг мой! радость моя! Прощай!»[1] («L'Ambrosiano», 23 марта 1929 г.).

После премьеры этой постановки в Риме анонимный рецензент газеты «Il Messaggero» счел многочисленные фольклорные реминисценции, сопровождающие трагическую историю персонажей, свойством оригинального текста Островского и оправдал «переизбыток фольклора» в постановке Павловой, замечая тем не менее, что ее «скрупулезное следование тексту в конечном счете удушает или по меньшей мере обесцвечивает драму»[2], тогда как Таиров, как обычно, «очистил» сюжет от всего, «что в пьесе идет от истории, от местного колорита, от характерных признаков исторической эпохи и того региона России, в котором развернуто ее действие» и основал свое режиссерское решение на «подчеркивании вечного общечеловеческого смысла»[3].

Ноты определенного неприятия постановки Таирова звучат в суждении комедиографа Альберто Чекки, который упрекнул русского режиссера в том, что он пользуется «текстом как канвой, своего рода претекстом, который служит лишь источником его собственного вдохновения», как «сырым материалом, каким, по его мнению, и является для режиссера текст драматурга»[4]. И все же, высказав свое суждение о спектакле, Чекки высоко оценил актерскую игру, прежде всего Алисы Коонен, и великолепное оформление:

---

[1] В итальянской театральной версии текста «Грозы» эта финальная фраза звучит иначе: «O venti tempestosi, portategli l'eco della mia cupa angoscia» («О буйные ветры, отнесите ему эхо моей горькой тоски!») – очевидная реминисценция Плача Ярославны из «Слова о полку Игореве».

[2] *La Compagnia* russa di Tairoff al Valle // Il Messaggero. 29 aprile 1930.

[3] Ibidem.

[4] *Cecchi A.* «L'uragano» di Tairoff al teatro Valle // Il Tevere. 2 maggio 1930

> Таиров – поэт. Удивительная целостность спектакля – это его заслуга <...> мне не часто приходилось видеть столь совершенные постановки <...> всё было поразительно. Публика рекой текла на спектакль[1].

Сильвио д'Амико и Ренато Симони комментируют интерпретации текста Островского двумя режиссерами (Таирова и Шарова) более подробно. Д'Амико утверждает, что

> мир, сотворенный Островским и населенный странными созданиями, враждебно и неприязненно относящимися друг к другу, потерявшимися под небесами и придавленными гнетущим роком, Шаров и Павлова восприняли как зрелище, и эта визуальность периодически приобретает гротескно-заостренную форму[2].

Иначе поступил Таиров, ставший не соперником автора-драматурга («он не предложил свою интерпретацию пьесы»), а художником, постаравшимся извлечь из текста его глубинный смысл:

> …мы слышим этот смысл, прорывающийся к поверхности, мы видим духовность без злоупотребления декламацией и почти без дополнительных сценических эффектов; здесь нет показной фольклорности, нет любования грациозностью или гротеском: здесь есть душа[3].

Симони, более склонный предпочесть «исполненную трогательной поэтичности» версию Татьяны Павловой, видит в постановке Камерного театра скорее Таирова, нежели Островского, однако прозорливо отмечает «насыщенную эмоциями сценическую пластику» его спектакля, которая является гармоничным выражением общечеловеческих чувств, и подчеркивает символический смысл жестикуляции актеров:

> Чувствуется, что никто не сосредоточен на себе и что все ощущают себя равно важными элементами спектакля в целом. Есть некое хоровое начало во взаимодействии актеров. Подобно большому одушевленному

---

[1] *Cecchi A.* «L'uragano» di Tairoff al teatro Valle.

[2] *D'Amico S.* Tairof al Valle. «L'uragano» di Ostrowskij // La Tribuna. 3 maggio 1930.

[3] Ibidem.

орнаменту они все связаны между собой гармоничной согласованностью интонаций и движений[1].

В этой связи критик вспоминает трагических актеров прошедшего времени, стоически подавлявших собственные эмоции ради того, чтобы полнее воплотить их в сценической пластике, телодвижении и жесте.

После завершения гастролей Камерного театра в Италии журналы продолжали публиковать материалы, посвященные спектаклям Таирова и его труппы. Ольга Ресневич-Синьорелли, большой друг Таирова, напечатала в журнале «Литературная Италия» две небольшие статьи под названием «От Станиславского до Таирова», в которых, размышляя о ведущих тенденциях современного русского театра, сформулировала теоретические принципы, на которых базировалась деятельность Камерного театра: «независимость театрального искусства, основанная главным образом на актерском мастерстве», музыкальное сопровождение как важный элемент спектакля, «дающий своего рода ритмический камертон интонациям и пластике актера», «трехмерные декорации, соответствующие трехмерности человеческого тела», слово, движение и жест, «подчиненные определенному ритму». Она заключила эти статьи образным выводом: «Таиров делает спектакль неким подобием сказочного ковра-самолета, который несет зрителя в мир мечты и приближает нас к этому миру»[2].

Перевод О.Б. Лебедевой

---

[1] *R.S.* La Compagnia Tairoff ai Filodrammatici // Il Corriere della Sera. 7 maggio 1930.

[2] *Resnevic-Signorelli O.* Da Stanislavskij a Tairof II // L'Italia letteraria. 11 maggio 1930.

Элизабетта Монделло
Римский университет «Сапиенца» (Италия)

РОССИЯ В РЕПОРТАЖАХ ИТАЛЬЯНСКИХ ПИСАТЕЛЬНИЦ: ПУТЕВЫЕ ЗАМЕТКИ СИБИЛЛЫ АЛЕРАМО И АННЫ МАРИИ ОРТЕЗЕ

> Есть только один вид путешествия, которое возможно, – в наш внутренний мир. Путешествие по всему миру – это только символическое путешествие. И куда бы ты ни попал, ты продолжаешь искать свою душу.
>
> *Андрей Тарковский*

Прежде всего я хочу поблагодарить кафедру русской и зарубежной литературы Томского государственного университета и профессора Ольгу Лебедеву за приглашение принять участие в Международных чтениях памяти Александра Сергеевича Янушкевича, поскольку такое представительное собрание ученых – это действительно лучший способ, которым научное сообщество может почтить память выдающегося ученого и выразить уважение к его работам и дружеские чувства к нему. В моем случае эти уважение и дружеские чувства не только мои личные – они принадлежат всему факультету филологии и современной культуры Римского университета «Сапиенца», где Александр Сергеевич неоднократно выступал с замечательными лекциями. Благодарю также профессоров Ольгу Лебедеву и Риту Джулиани, в последние годы тесно сотрудничающих со мной и с моей кафедрой современной итальянской литературы, в результате чего был предпринят ряд работ, посвященных образу России в итальянской литературе; в настоящее время это направление представлено дипломными работами студентов, научными исследованиями и проектом, посвященным изучению репортажей итальянских писателей второй половины XIX в. – частью этого последнего является предлагаемая статья.

В 2018 г., участвуя в организованной Томским университетом I Международной научной конференции «Культурный трансфер: история, общество, слово», я посвятила свой доклад путешествиям по России двух крупнейших итальянских писателей второй половины XIX в. – Итало Кальвино и Альберто Моравиа, которые в

1950-х гг. имели возможность провести несколько недель в Советском Союзе, пережив сложные, интригующие и эмоционально насыщенные впечатления, отраженные ими в обширных репортажах; при этом оба проявили себя как любознательные путешественники и изощренные нарраторы, не особенно склонные к обычным туристическим банальностям.

Теперь я предлагаю вашему вниманию статью, посвященную запискам о путешествии двух столь же известных итальянских писательниц, Сибиллы Алерамо и Анны Марии Ортезе, которые посетили Россию в 1950-х гг. в рамках программы левых политических организаций Италии, спланированных по типичной для этого времени модели. В Италии, как и в других европейских государствах, Коммунистическая и Социалистическая партии и близкие к ним структуры организовывали и всячески поощряли визиты поэтов и писателей в Советский Союз; репортажи об этих путешествиях находили самый радушный прием на страницах левых изданий, расширяя тем самым пространство «советского текста» итальянской литературы путешествий, в которой он стал поистине отдельным самостоятельным направлением начиная с 1920-х гг., в эпоху расцвета фашизма, когда поэты и прозаики, такие как Винченцо Кардарелли, Курцио Малапарте и Коррадо Альваро, отправились в СССР и впоследствии опубликовали свои путевые записки в самых популярных итальянских газетах – «Коррьере делла Сера» и «Стампа»[1]. После Второй мировой войны внимание и любопытство к «планете Россия» еще больше увеличилось и перестало быть достоянием только приверженцев левых партий. Как об этом свидетельствуют многочисленные репортажи, появлявшиеся на страницах периодических изданий, самые разнообразные категории читателей испытывали живой интерес к свидетельствам очевидцев о том мире, который воспринимался как недостижимый для обычного путешественника – мире влекущем и загадочном еще и потому, что он был создан на безграничном пространстве нацией, определившей исход войны своим героическим вкладом и создавшей такой отличный от западноевропейского политэкономический строй.

---

[1] См.: *De Luca Bernardo, Scarpa Domenico*. Gli scrittori in viaggio // Atlante della Letteratura italiana A cura di Sergio Luzzatto e Gabriela Pedullà. Vol. 3; Dal romanticismo a oggi. A cura di Domenico Scarpa. Torino : Einaudi, 2012. P. 812–821.

Поэтому абсолютное большинство путевых записок о России было, конечно, представлено на страницах органа Коммунистической партии Италии газеты «Унита» еще и потому, что она перепечатывала все статьи об СССР, принадлежавшие писателям прогрессивного направления, не исключая и тех, которые выходили под другими заглавиями: культурная политика КПИ предполагала не только укрепление связи своих сторонников с «планетой Россия» посредством информации и заметок о советском мире – она предусматривала и создание воображаемого мира и эмоционального пространства, которое в мирное время поддерживало бы и питало чувства живой причастности, солидарности и единомыслия с Россией, рожденные в эпоху мирового конфликта. С наступлением «холодной войны» и изменением политического курса электората, объединяющегося в сильные сообщества единомышленников[1], периодическая печать стала одной из привилегированных трибун политической борьбы, с которой все чаще раздавались адресованные итальянской интеллигенции призывы к социальной активности и открытому политическому самоопределению и участию во «вмешательстве культуры». Посещение СССР, публикация репортажа, манифестация единомыслия и братской солидарности итальянского народа с русским, таким образом, приобрели не только культурную, но и политическую весомость подобно манифестации своей позиции по самым острым проблемам современности – по вопросу о мире или атомной бомбе.

Но моя задача – не дискуссия об интернационализме и пацифизме 1950-х гг., а корректное обсуждение травелогов итальянских писателей в попытке выявить их эмоциональную окраску, которая более всего сказывается в дискурсивной манере; нельзя недооценивать значимость эмоционального аспекта даже при доминанте идеологической насыщенности текста. Реконструируя своего рода карту итальянско-русского травелога, посвященного Стране Советов 1950-х гг., мы могли бы сказать, что путевыми записками Моравиа и Кальвино цель поездки в Советский Союз обозначена как «политическое паломничество»: нечто подобное предпринимали довольно многие представители итальянской интеллигенции, в то время как другие – очень немногие – шли чисто литературным путем, который можно назвать «по-

[1] Процент избирателей, проголосовавших за КПИ и СПИ в 1948 г. превысил 30 % электората, в 1953 г. он составил 35% – уникальная ситуация в Европе.

этическим странствием» по аналогии с заглавием мемуаров Винченцо Кардарелли «Путешествие поэта»[1], который апологизировал исключительно культурный аспект знакомства с Россией.

Термин «политический паломник» (*political pilgrim*), обозначающий отличие такового от обычного путешественника, был введен Полом Холландером в его известной работе[2], посвященной путешествиям западных интеллигентов в СССР, Китай и на Кубу: «…политический паломник, – пишет социолог, – подобно религиозному пилигриму движим верой и надеждой в своем стремлении к святым местам своей извечной религии»[3]. Оставляя за скобками отношение Холландера к Советскому Союзу, так как его анализ потребовал бы слишком специального углубления в историографию англо-американского мира, следует признать, что само слово «пилигрим» заключает в себе определенный комплекс смыслов: подобно некоторым партийным активистам писатели тоже отправлялись в Москву и Ленинград в чаянии духовного единства, эмоционального подъема, самоидентификации с опытом социально-политических новаций, который, как им виделось, реализован в советском обществе.

Они с волнением и временами даже экзальтированно описывали современные города, в которых кипит работа по возведению огромных зданий и водружению памятников, исполненных символического значения, гигантские фабрики, где на равных правах работают мужчины и женщины, открытые для всех сокровищницы культуры. Напротив, более сдержанный и зачастую критичный тон характерен для текстов, вписывающихся в традицию «поэтического паломничества»: их авторы – не обязательно антикоммунисты, но очень часто люди, для которых контакты с иными культурными кодексами и другими моделями поведения чреваты своего рода неуверенностью и неудобством. В этом случае можно говорить о подлинной дезориентации в отношении к Другому, которое само по себе затруднительно и нелегко поддается расшифровке с первого взгляда. «Не-

---

[1] Кардарелли совершил путешествие в 1928 г.; репортаж был опубликован в апреле 1929 г. в газете «Il Tevere», а после войны в сборнике: *Cardarelli Vincenzo*. Il viaggio di un poeta. Milano : Mondadori, 1954.

[2] См.: *Hollander Paul*. Pellegrini politici (Political Pilgrims, 1981) Bologna: Il Mulino, 1988.

[3] Ibid. P. 69.

важно, где я, я в другом месте» – так Карло Леви, художник и писатель, автор знаменитого неореалистического романа «Христос остановился в Эболи», пишет в своих воспоминаниях о поездке в Россию в 1955 г., символически озаглавленных «У будущего – древнее сердце»[1]. «Другое место» – это предел влекущего путешествия, поскольку Леви отправился «в места и времена загадочные, несмотря ни на что, за пределами невидимой воздушной стены, сложенной из предубеждения и мифологии»[2].

И для двух писательниц, травелоги которых являются объектом настоящего доклада, Сибиллы Алерамо и Анны Марии Ортезе СССР – это Другое место, но в то время, как отношение Алерамо, писательницы, предпринимающей «политическое паломничество», характеризуется воодушевлением и сочувствием человека, находящего в контакте с неизвестным миром подтверждение своих ожиданий, дескрипции Ортезе, как это совершенно очевидно, вписываются в традицию «поэтического паломничества», которое осуществлялось тем более нелегко, что сопровождалось страхом, чувством одиночества и остранения и, как увидим, имеют мало общего с Россией. Но для обеих, как кажется, актуальным оказывается утверждение Андрея Тарковского: «Путешествие по всему миру – это только символическое путешествие. И куда бы ты ни попал, ты продолжаешь искать свою душу». Однако нельзя сказать, что найти свою душу – значит найти счастье.

Путешествия обеих женщин очень различны, хотя они осуществлялись приблизительно в одно время (июль 1952 и июнь 1954 г. соответственно), поскольку их разделяет огромная дистанция возраста, жизненных путей и опыта. Сибилле Алерамо к моменту поездки в Россию было почти 76 лет: она родилась в 1876 г. и была не только намного старше Ортезе, но и намного известнее; на протяжении десятилетий творчество Алерамо было в центре литературной полемики. Начиная с первых лет XX в. имя Алерамо, убежденной феминистки, свободной и эмансипированной женщины, известной также своими любовными романами со знаменитыми писателями, автора прозаических и поэтических произведений, было неразрывно

---

[1] *Levi Carlo*. Il futuro ha un cuore antico. Viaggio nell'Unione Sovietica. Torino: Einaudi, 1956. Путешествие относится к сентябрю-октябрю 1955 г.

[2] Ibid. P. 5.

связано с ее первым романом «Женщина» (1906) – автобиографической историей изнасилованной девушки, которую отец принудил к браку с ее оскорбителем, который наконец сбежал от семьи – но развод с мужем означал для героини разлуку с маленьким сыном. В 1970-х гг., через десять лет после смерти писательницы (1960), в разгар феминизма роман «Женщина» стал в Италии культовым, а Сибилла осознавалась как символическая прародительница женской итальянской литературы XX в. Подписав в 1925 г. «Манифест интеллигентов-антифашистов, в преддверии Второй мировой войны, Сибилла Алерамо вступила в Коммунистическую партию Италии, стала сотрудничать с газетой «Унита» и активно выступать на политическом поприще. В 1948 г. она приняла участие во Всемирном конгрессе деятелей культуры в защиту мира во Вроцлаве[1].

Когда партия собрала делегацию, которая в конце июля – начале августа 1952 г. должна была отправиться в Москву и Ленинград, принять участие в этой поездке была приглашена и Сибилла, которая с радостью приняла это приглашение:

> Путешествие в СССР давно было моим живейшим желанием <...>. Римские друзья боялись, что оно может стать для меня слишком утомительным из-за моего возраста, но в конце концов мне его разрешили и я поехала, и приехала в Москву, счастливая, как девчонка, впервые открывающая мир и вообще жизнь[2].

Путешествие вдохновило Сибиллу на три разножанровых текста: репортаж для газеты «Унита», «Возвращение из Москвы» – прочитанная в Анконе лекция, которая представляет собой расширенный вариант статьи, и стихотворение «Россия, высокая страна»[3]. Тон по-

---

[1] Чтобы охарактеризовать степень популярности Сибиллы Алерамо, достаточно сказать, что в газете «Унита» она вела постоянную рубрику читательской почты под названием «Расскажите об этом Сибилле».

[2] *Aleramo Sibilla* (настоящее имя Рина Фаччо). Ritorno da Mosca // L'Unità. 1952. 25 settembre. P. 3.

[3] Статья «Возвращение из Москвы» вышла 25 сентября 1952 г. в римском издательстве «Унита», а 27 сентября – в миланском; лекция была прочитана 23 ноября 1952 г. в Культурном объединении Томмази в Анконе, так же, как и стихотворение «Россия – высокая страна». Год спустя Алерамо включила текст

вествования – страстный, служащий подтверждением истинности избранной жизненной позиции: Россия, как говорит автор в начале лекции, – «высокая страна не просто по своему географическому положению; Россия высока и по достигнутому ею уровню цивилизации и по все более высоким целям, к которым она стремится»; это состояние души писательницы подтверждают следующие строки:

> Приехав в Россию впервые, трудно поверить в то чудо, которое перед тобой – так бывает, когда, поднявшись на вершину горы, с изумлением и благоговением испытываешь смутное ощущение чуда. *Даже если вы готовы к этому, как была готова я, многие годы знавшая, что именно я найду на этой высоте*. Но одно дело знать, а другое – вдохнуть это чудо и ощутить его своими чувствами. Именно это было моим пламенным желанием: вдохнуть атмосферу Страны Советов, проникнуть в эту невероятную реальность, знакомую мне по неопровержимым свидетельствам, не только духом, но и, так сказать, собственной плотью. *И почти на закате моих дней судьба дала мне возможность удовлетворить это желание*[1].

Две фразы, выделенные курсивом, дают достаточное представление об эмфатической насыщенности текста Алерамо. Она видит Россию сквозь розовые очки и далека от какого бы то ни было критицизма: все, что она видит, она описывает как воплощение всего прекрасного, впечатляющего, демократичного. Однако, как кажется, в подтексте настоятельной акцентуации счастья, дарованного посещением Москвы и Ленинграда, которые предстают в ее дескрипциях как современные удобные города, невыразимых чувств, внушенных ей посещением музеев, восторга перед радушным приемом, оказанным ей русскими друзьями – мужчинами и женщинами, в отношениях которых между собой Алерамо настойчиво подчеркивает их равноправие в семье и работе, прочитывается самоутверждение и отстаивание своих взглядов – кредо пожилой женщины, «на закате дней» упорно желающей верить в утопию и возможность иного бу-

---

лекции и стихотворение в сборник: *Aleramo Sibilla*. Russia alto paese. Edizioni Italia – URSS, 1953.

[1] *Aleramo Sibilla*. Russia alto paese. Edizioni Italia–URSS, 1953. P. 5; *Aleramo Sibilla*. Ritorno da Mosca // L'Unità, 1952. 25 settembre. P. 3. Курсив в цитате мой. – *Э.М.*

дущего для тех, кто придет после нее[1]. Понятна естественная гордость, с которой Алерамо повествует об увиденной в доме-музее Максима Горького фотографии, почти полвека назад подаренной ею другу-писателю, очевиден риторический навык той восторженной эмфатики, с которой она описывает увиденное в России, но более всего здесь очевидна ее наивность. Читатель не сомневается в том, что Сибилла Алерамо ищет в России подтверждения тому, во что она всю жизнь верила, и, превращая свои записки в травелог «возвышения души», обретает это подтверждение согласно непреложным законам классического жанра литературы путешествий.

Анна Мария Ортезе тоже обрела откровение о самой себе в путешествии по России, но это откровение было совершенно негативным. Ей только что исполнилось 40 лет, она была просвещенной женщиной и гордилась своим обширным опытом репортера: именно в этот период она переживала бурный роман с Марчелло Вентури, известным писателем-неореалистом, который и ввел ее в мир левой журналистики. Она еще не была знаменитой, но уже начала публиковать нетрадиционные тексты, вызвавшие следующее суждение другой писательницы, Фабриции Рамондино: «Это сложная фигура, ее любят или ненавидят. И так же, как об очень отличной от нее Колетт, о ней много говорят»[2]. Критика заинтересовалась творчеством Ортезе в 1953 г., по выходе ее сборника «Море не омывает Неаполь». В рассказах этого сборника воссоздан образ ее родного города – убогого послевоенного Неаполя, охваченного безнадежностью и чувством пустоты жизни; этот сборник вызвал бурную полемику и резкую оппозицию. Писательница подверглась своего рода остракизму, который наложился на тягостные обстоятельства ее частной жизни: она испытывала материальные трудности в повседневной жизни и страдала от одиночества – это чувство сопровождало ее всю жизнь. Она писала романы и рассказы, пользовавшиеся большим успехом, она получала престижные литературные премии

---

[1] В своей прекрасной статье Беатриче Манетти расценила эту позу как «риторическую уловку», которая «действует как своего рода ляпсус»: *Manetti Beatrice*. Scrittrici oltrecortina. I reportage dall'Unione Sovietica di Sibilla Aleramo, Renata Viganò e Anna Maria Ortese // Comunicare letteratura, 2008. №. 1. P. 180.

[2] *Ramondino Fabrizia*. Tra vita e arte. Ortese, dicerie su una grande // Il Mattino. 2003. 13 febbraio.

(Стрега в 1967 г.), но с возрастом потеряла материальную независимость: ее старость была обеспечена только государственной пожизненной пенсией[1].

Однако вернемся в 1950-е гг. Несмотря на то, что Ортезе сблизилась с Коммунистической партией Италии в послевоенные годы, сотрудничала с левой прессой и совершила путешествие в Москву в составе делегации Союза женщин Италии – организации, ранее существовавшей при КПИ и объединявшей женщин, близких к партии, было бы сложно найти в ее путевых записках о России что-либо общее со свидетельствами других партийных активисток. Ее репортажи из СССР, увидевшие свет частично в новостном еженедельнике «Европеец»[2], частично в газете «Унита», демонстрируют глубокую отъединенность от мира вообще и от социально-политической проблематики репортажей «политических паломников» в частности. Путевые записки Ортезе нетипичны и в других отношениях, и прежде всего – тем совершенно необычным способом, которым она осуществила свое путешествие. Писательница отказалась лететь самолетом из Праги вместе с делегацией, поскольку испытывала аэрофобию и ей разрешили – по тем временам это было совершенно невероятно – ехать в Москву отдельно, поездом до российской границы, где ее встретил переводчик. Таким образом, ее мировосприятие с самого начала было окрашено некоторой смутной обсессивной клаустрофобией, порожденной средством передвижения – железнодорожным вагоном, который стал для записок Ортезе подспудным хронотопом. Через 30 лет, республикуя свои самые значительные произведения, писательница озаглавила эти записки «Русский поезд»[3].

---

[1] Речь идет о законе Баккелли, получившем свое название по имени писателя, которому впервые была назначена такая пенсия. Однако смерть Баккелли, последовавшая до того, как он получил возможность воспользоваться ею, привела к тому, что Ортезе фактически оказалась первым государственным пенсионером.

[2] В «Европейце» 14, 21 и 28 ноября были опубликованы три фрагмента; 5, 12 и 19 декабря появились еще три; четыре фрагмента составили серию публикаций под названием «Советские женщины, какими я их увидела», появившуюся на страницах газеты «Унита» в ноябре 1955 г. Еще четыре статьи позже вошли в сборник «Русский поезд» (*Il treno* russo. Catania : Pellicanolibri, 1983). Все репортажи Ортезе собраны в издании: *La lente* scusa. Scritti di viaggio. A cura di Luca Clerici. Milano : Adelphi, 2004.

[3] Ортезе отказалась лететь самолетом еще и по причине промежуточных посадок в Грузии и Сталинграде; после медицинского осмотра ее попросили остаться в Москве.

Основной сюжет статей Ортезе о России – это, с одной стороны, пространные дескрипции ее состояния души: эмоции, вибрирующие в диапазоне от чувства утраты, одиночества, коммуникативных трудностей, а с другой – повествование о сложностях принужденных, исполненных неловкости и временами просто плохих отношений со спутниками и прежде всего со спутницами:

> Мое состояние души – ужасы путешествия, отдаленность от Италии – сопровождало меня повсюду, но если бы только это! Его усугубляли и поддерживали и другие мысли. Это были мысли о России, о моих спутниках, вообще обо всех людях, которых я встречала. Я чувствовала себя обычным человеком, насильственно втиснутым в мир, существование которого мы никак не предполагали. Я была подобна живому существу, очутившемуся в толпе костюмов и масок, которые внезапно вторглись в мир людей[1].

Если Алерамо нашла в СССР какую-то часть самой себя – пусть наивную и простодушную, но все же совершенно позитивную, то Ортезе, создав репортаж не столько о путешествии в Россию, сколько о путешествии «по направлению к России»[2], репортаж без фактов и вне границ жанра травелога[3], встретила в России только свой мрак и свою беспокойную душу.

В повести «Казаки» Лев Толстой заметил: «Как всегда бывает в дальней дороге, на первых двух-трех станциях воображение остается в том месте, откуда едешь, и потом вдруг, с первым утром, встреченным в дороге, переносится к цели путешествия и там уже строит замки будущего»[4]. Но, как кажется, Анна Мария Ортезе из поезда, привезшего ее в Россию, так и не вышла – во всяком случае, в эмоциональном отношении.

---

[1] *Ortese Anna Maria*. Il treno russo. Catania : Pellicanolibri,1983. P. 32.

[2] См.: *Manetti Beatrice*. Scrittrici oltrecortina. P. 188.

[3] «В публицистике Ортезе есть одна большая лакуна: в ней нет фактов»: *Iannaccone Giuseppe*. Il giornalismo militante di Anna Maria Ortese. Napoli : Liguori, 2003. P. 139.

[4] *Толстой Л.Н.* Казаки: (Кавказская повесть 1852 года) // Полн. собр. соч.: в 100 т. М., 2001. Т. 4. С. 13.

И.А. Поплавская
Томский государственный университет

«ИТАЛИКА» В КНИЖНОМ СОБРАНИИ КНЯЗЕЙ ГОЛИЦЫНЫХ В НАУЧНОЙ БИБЛИОТЕКЕ ТОМСКОГО УНИВЕРСИТЕТА*

В фондах Научной библиотеки Томского университета хранится книжное собрание князей Голицыных, в настоящий момент насчитывающее 2961 название в 6435 томах[1]. Оно было пожертвовано в 1879 г. Томскому университету князем, полковником, директором и почетным попечителем Голицынской больницы в Москве Сергеем Михайловичем Голицыным (1843–1915). Как отмечает современная исследовательница, «это собрание книг является частью родовой библиотеки, собранной несколькими поколениями семьи Голицыных и передававшейся по наследству. Основу ее составили два частных книжных собрания: Сергея Михайловича Голицына (1774–1859) и его племянника Михаила Александровича Голицына (1804–1860)»[2]. Оба они принадлежали к четвертой ветви рода Голицыных – к ветви Михайловичей, основателем которой был князь, воевода Михаил Андреевич Голицын (1639–1687). Сам же род Голицыных ведет свое происхождение от великого литовского князя Гедимина, что получило отражение и в их родовом гербе. Он представляет собой щит, который «разделен горизонтально на две части. В верхней части герб великого княжения Литовского: в красном поле всадник, скачущий на белом коне, с поднятым в руке мечом. Нижняя часть герба разделена на две половины: в правой половине герб Новагорода Великого: в серебряном поле малиновый стул, на котором крестообразно поставлены державный жезл и длинный крест; над стулом тройной подсвечник с горящими свечами; по сто-

* Статья написана в рамках проекта РФФИ № 19-012-00038 «Родовые библиотеки русской аристократии и проблема читателя».

[1] *Архив* ОРКП НБ ТГУ. Акт внутренней проверки от 30 марта 2016 г.

[2] *Никитина Л.В.* Книжное собрание князей Голицыных в Научной библиотеке Томского университета // Русская книга в дореволюционной Сибири: Археография книжных памятников. Новосибирск, 1996. С. 200.

ронам стула два черные медведя, стоящие задними лапами на золотой решетке. В левой половине нижней части, в голубом поле, серебряный крест, имеющий в середине черного двуглавого орла. Щит покрыт княжескою мантиею и российско-княжескою шапкою»[1]. В дальнейшем этот герб будет воспроизведен в экслибрисе родовой библиотеки князей Голицыных.

Обратимся к представителям этой ветви Голицыных, чьи книжные собрания легли в основу родовой библиотеки Голицыных в Научной библиотеке Томского университета. Один из них С.М. Голицын, попечитель Московского учебного округа, член Государственного совета[2], вице-президент комиссии для сооружения в Москве храма во имя Христа Спасителя, поэт-дилетант. Состоял в переписке с императрицей Марией Федоровной (1759–1828)[3], которая летом 1826 г. останавливалась в его подмосковном имении Кузьминки перед коронацией Николая I[4]. Также сохранилась и впоследствии была издана переписка С.М. Голицына с митрополитом Московским Филаретом[5]. Современники отмечали религиозность С.М. Голицына и доверие, которое оказывали ему члены императорской семьи. Так, например, он сопровождал великую княгиню Елену Павловну (1806–1873) в ее поездке в подмосковный Новый Иерусалим осенью 1833 г. Об этом, в частности, сообщает А.Я. Булгаков в письме к брату К.Я. Булгакову 6 сентября 1833 г.: «Сегодня ее высочество поехала в Новый Иерусалим и к вечеру изволит возвратиться. В сии богомольные путешествия сопутствует ей князь Сергей Михайлович Голицын»[6]. По воспоминаниям А.Х. Бенкендорфа, С.М. Голицын

---

[1] См. : *Долгоруков Петр*, князь. Российская родословная книга. Ч. 1. СПб., 1854. С. 314.

[2] *Голицын Н.Н.* Род князей Голицыных. СПб., 1892. С. 153.

[3] *Письма* Государыни Императрицы Марии Федоровны к Почетному опекуну князю Сергею Михайловичу Голицыну. 1811–1828. М., 1885.

[4] См. об этом в письме А.П. Елагиной к мужу А.А. Елагину от 22 июня 1826 г.: «…коронация будет 6 Августа или же после 15-го. Мария Ф<едоровна> уехала на дачу, в деревню Сер<гея> Мих<айловича> Голицына» // Переписка В.А. Жуковского и А.П. Елагиной. 1813–1852 / сост., подгот. текста, ст. и коммент. Э.М. Жиляковой. М., 2009. С. 290.

[5] *Письма* Филарета, митрополита Московского, к князю Сергею Михайловичу Голицыну. М., 1884.

[6] *Братья* Булгаковы: письма: в 3 т. М., 2010. Т. 3. С 546.

был весьма любим императорским домом[1]. Как пишет в своих мемуарах граф С.Д. Шереметев (1844–1918), С.М. Голицын жил в Москве на Пречистенке, в доме окнами к храму Христа Спасителя[2]. Многие книги, принадлежавшие С.М. Голицыну, имеют экслибрис. Он представляет собой несколько видоизмененный герб рода Голицыных с короной в верхней части и с изображением двух медведей слева и справа, головы которых смотрят на восток и на запад. Внизу надпись: «Prince Serge Galitzin».

Книжное собрание Голицыных, хранящееся в библиотеке Томского университета, включает в себя, кроме книг С.М. Голицына, книги и других представителей этого рода[3]. В их числе Михаил Михайлович Голицын (1731–1804), генерал-поручик, камергер, отец С.М. Голицына; Михаил Александрович Голицын (1804–1860), дипломат, состоявший с 1824 по 1836 г. при русской миссии во Флоренции и в Риме, с 1856 г. русский посланник в Мадриде, библиофил, родной племянник С.М. Голицына, унаследовавший после смерти последнего все его состояние; Александр Матвеевич Дмитриев-Мамонов (1758–1803), граф, генерал-адъютант, фаворит Екатерины II, дальний родственник Голицыных по материнской линии, и его сын Матвей Александрович Дмитриев-Мамонов (1790–1863), генерал-майор, участник Отечественной войны 1812 г., литератор.

Наибольший интерес в изучаемом нами аспекте представляет личность М.А. Голицына. Известно, что он имел личную уникальную библиотеку. Как отмечает У.Г. Иваск, она «представляла собою обширное собрание преимущественно ценных книг (разнообразного содержания, но главным образом исторического) на латинском, гре-

---

[1] *Бенкендорф А.Х.* Отрывок из записок // Русский архив. 1865. № 2. С. 140.

[2] *Шереметев С.Д.* Мемуары: в 3 т. М., 2001. Т. 2. С. 121.

[3] Подробнее о книгах других представителей этой ветви князей Голицыных, хранящихся в Научной библиотеке Томского университета, см.: *Никитина Л.В.* Книжное собрание князей Голицыных в Научной библиотеке Томского университета // Русская книга в дореволюционной Сибири: Археография книжных памятников. Новосибирск, 1996. С. 181–200; *Поплавская И.А.* Родовая библиотека князей Голицыных в фондах Научной библиотеки Томского университета и проблема читателя // Нравственные ценности и будущее человечества (1155-летию создания равноапостольными братьями Кириллом и Мефодием славянской азбуки посвящается…). Материалы XXVIII Духовно-исторических чтений памяти святых равноапостольных Кирилла и Мефодия. Томск, 2019. С. 41–51.

ческом, французском, немецком и итальянском языках. В ней имелись редчайшие инкунабулы и первопечатные издания <…> роскошные старинные книги, напечатанные на пергаменте; книги замечательные по изяществу переплетов (среди них экземпляры из библиотек Филиппа Орлеанского, маркизы Помпадур и др. знаменитостей); редкие рукописи с миниатюрами»[1]. Библиотека М.А. Голицына включала в себя 3276 сочинений более чем 10 000 томах. После смерти владельца библиотека, которая хранилась в Голицынском музее в Москве, перешла к его сыну, Сергею Михайловичу Голицыну. Впоследствии она была приобретена в казну за 800 000 рублей[2]. Часть книг была передана в Императорскую Публичную библиотеку, другая поступила в Эрмитаж. Вместе с тем какая-то часть из личного книжного собрания М.А. Голицына оказалась в составе родовой библиотеки Голицыных, подаренной Томскому университету при его основании. На книгах, принадлежащих М.А. Голицыну, нет владельческих надписей, лишь на некоторых из них имеются оттиски штемпелей: «К.М.Г.» и «Bibliotheque Galitzin».

Сохранился каталог иностранных книг, принадлежащих М.А. Голицыну. Он включает в себя 1455 наименований (3157 томов). Все записи в каталоге сделаны на французском языке, также в нем представлены экслибрис и владельческая надпись «Prince Michel Galitzin»[3]. В этом каталоге можно выделить около трех десятков книг, посвященных истории и культуре Италии. Среди них «Lettres de Cicéron, qu'on nomme vulgairement familières» («Письма Цицерона, которые вульгарно называют дружескими») с комментариями аббата А.Ф. Прево (1697–1763), вышедшие в Париже в 1745–1747 гг.[4] В этом издании были представлены частные письма Цицерона к его другу Титу Помпонию Аттику, к брату Квинту, Марку Бруту и др. в переводе с латинского аббата д'Оливе (1682–1768)[5]. Переписка Цицерона рассматривается как образец античной эписто-

---

[1] *Иваск У.Г.* Частные библиотеки в России // Русский библиофил. 1911. № 6. С. 78.

[2] Там же.

[3] *РГБ*. Ф. 64. Картон 72. № 1.

[4] Там же. Л. 16 об.

[5] Подробнее об этом издании см.: *Кадочигова О. М., Звиревич В.Т.* Цицерониана Отдела редкой книги Научной библиотеки Уральского университета // Известия Уральского государственного университета. 2007. № 4. С. 202.

лографии, в ней отразился разговорный стиль латинской речи, автор свободно играет всеми ее оттенками. Письма «написаны проще и живее, чем все другие сочинения, и даже построение фраз, нередко как будто неожиданно нарушающее нормы классической латыни, созданные самим же Цицероном, придает им особую прелесть»[1]. Также важное место в библиотеке М.А. Голицына занимают биографии знаменитых итальянцев, как, например, «La Vie du pape Clément XIV (Ganganelli)» («Жизнь папы Климента XIV (Ганганелли)», биография Климента XIV (1705–1774), изданная французским писателем итальянского происхождения Луи Антуаном Караччиоли (1779–1803) в Париже в 1776 г. В ней биография понтифика реконструируется на основе его писем[2]. В России Караччиоли был широко известен как автор моральных трактатов и книги «Путешествие Разума в Европейские области»[3], напечатанной в 1783 г. в типографии Н.И. Новикова. Можно сказать, что ядро внутренней коллекции книг об Италии в библиотеке М.А. Голицына составляют произведения античных авторов, жизнеописания, исторические сочинения, путешествия и словари. В частности, литература путешествий представлена известным произведением «Voyage en Italie et en Sicile, fait en 1801 et 1802» («Путешествие в Италию и на Сицилию, совершенное в 1801 и 1802 годах») французского поэта и прозаика, барона Огюста Крёза де Лессёра (1771–1839), вышедшем в Париже в 1806 г.[4] Среди словарей в книжном собрании М.А. Голицына имеется «Dictionnaire Italien et Français» («Итальяно-французский и франко-итальянский словарь») французского лингвиста и переводчика

---

[1] *История* Римской литературы / под ред. С.И. Соболевского, М.Е. Грабарь-Пассек, Ф.А. Петровского. М., 1959. С. 200, 201.

[2] *РГБ*. Ф. 64. Картон 72. № 1. Л. 27.

[3] В этом «Путешествии» отдельная глава посвящена описанию России, которую посещает главный герой Люцидор. Ср.: «Петербург показался глазам его таким городом, который построен по образцу самых лучших городов в Европе»; «Новое уложение законов, бессмертное сочинение царствующей Императрицы, привлекло его внимание. Повсюду он находил следы мудрости и великого ума. «Коль благополучен сей народ, – воскликнул он, – ежели его нравы будут сходны с сими законами!» // Путешествие Разума в Европейские области: в 2 ч. / Переведено с французского языка. М., 1783. Ч. 1. С. 8, 9.

[4] *РГБ*. Ф. 64. Картон 72. № 1. Л. 22 об.

Джованни Венерони (1642-1708), изданный в Париже в 1710 г.[1] В России словари Венерони тоже были известны. Например, его «Краткий лексикон на четырех языках: французском, итальянском, немецком и русском», изданный в Москве в 1771 г. Эта же структура итальянской коллекции сохраняется и в родовой библиотеке Голицыных в Томске.

Рассмотрим ее более подробно. В ней книги об Италии, написанные итальянцами, французами и немцами, составляют около трех десятков. Среди сочинений древнеримских авторов в книжном собрании Голицыных имеется «Poésis» («Стихотворения») Горация в переводе Ш. Баттё, изданные в Лионе в 1802 г. Облик Италии в этих стихотворениях формируется во многом через географические и мифологические образы, при этом если «географические образы раздвигают поле зрения читателя вширь», то «мифологические образы ведут взгляд вглубь»[2]. Так, например, в сатире 9 первой книги действие происходит в Риме и дается описание его важнейших топосов. Ср.:

Шел я случайно Священной дорогою — в мыслях о чем-то,
Так, по привычке моей, о безделке задумавшись… <…>
«Друга хочу навестить: ты даже его и не знаешь:
Нынче больной он лежит за Тибром, под Цезарским садом». <…>
Вот уж до храма мы Весты дошли, уж близился полдень...[3]
(Перевод М.Л. Гаспарова)

Упоминание Священной дороги, ведущей с Капитолия на Форум, храма Весты, находящегося в южной части этой дороги, Тибра, садов Цезаря, расположенных на правом его берегу и предназначавшихся для публичных гуляний, – все это раскрывает образ Рима в единстве пространственно-временных координат, которые сообщают ему удивительную вещественность, конкретность, наглядность[4]. Среди других римских классиков в библиотеке Голицыных

---

[1] *РГБ*. Ф. 64. Картон 72. № 1. Л. 28 об.

[2] *Гаспаров М.Л.* Поэзия Горация // Гораций. Оды. Эподы. Сатиры. Послания. М., 1970. С. 16.

[3] *Гораций*. Оды. Эподы. Сатиры. Послания. М., 1970. С. 272, 273.

[4] *Гаспаров М.Л.* Поэзия Горация // Гораций. Оды. Эподы. Сатиры. Послания. С. 13.

имеются сочинения Овидия «Les Fastes» («Фасты») в переводе французского поэта Ф. Сент-Анжа (1747–1810), напечатанные в Париже в 1804 г.; Полное собрание сочинений Цицерона с параллельным текстом на латинском и французском языках, дополненное исследованиями немецкого ученого И.А. Эрнести (1707–1781) и аббата А.Ф. Прево, опубликованное в Париже в 1817–1818 гг.; Полное собрание сочинений Тацита в переводе французского историка и библиографа Ш.Л. Луандра (1812–1882), изданное в Париже в 1845 г.

Важное место в библиотеке Голицыных занимают исторические сочинения. В их числе исследование историка и поэта Карло Джузеппе Ботта (1766–1837) «Storia dei Popoli d'Italia» («История народов Италии») в 3 томах, вышедшее в Брюсселе в 1826 г. С.П. Шевырев в известной статье «Взгляд русского на современное образование Европы» невысоко оценивает его как историка, отмечая, что о Ботта больше говорили в Париже в связи с его участием в Великой французской революции[1]. Также следует назвать труд историка Эудженио Альбери (1809–1878) «Relazioni degli ambasciatori Veneti al Senato» («Отчеты венецианских послов Сенату») в 8 томах, напечатанный во Флоренции в 1839–1846 гг.

Среди биографий знаменитых итальянцев в книжном собрании Голицыных хранится, в частности, книга под названием «Histoire du pape Pie VII» («История папы Пия VII»), автором которой являлся французский дипломат, историк и переводчик А.Ф. Арто де Монтор (1772–1849). Она была издана в Париже в 1836 г. Папа Пий VII (1742–1823) известен тем, что в 1801 г. подписал с Наполеоном конкордат, по которому католицизм был объявлен религией большинства французов. Автор же данного исторического сочинения Арто де Монтор вошел в историю литературы как переводчик «Божественной комедии» Данте. Известно, что второе издание «Божественной комедии» с параллельным итальянским текстом Данте и французским прозаическим переводом Арто, вышедшее в Париже в 1828–1829 гг., имелось в библиотеках В.А. Жуковского и А.С. Пушкина[2]. Высказывалось предположение, что «именно перевод Арто Жуковский читал вместе с великим князем во время совместного итальян-

[1] *Москвитянин*. 1841. № 1. С. 230.

[2] См. об этом: *Янушкевич А.С.* В мире Жуковского. М., 2006. С. 388.

ского путешествия»[1], состоявшегося в период с сентября 1838 по февраль 1839 г. В этой связи отметим, что в книжном собрании Голицыных имеется заключительная часть «Божественной комедии» Данте – «Рай» («Dante. Le Paradis. Poëme»), изданная в Париже в 1811 г. на французском языке, в прозаическом переводе, без указания имени переводчика. Данное издание включает предисловие от издателей, биографические сведения о Данте, анализ двух первых частей поэмы – «Ад» и «Чистилище», комментарии к «Раю» и сам текст поэмы. Образ рая в этой поэме, как известно, представлен в виде 9 сфер, божественным же центром в нем оказывается «Пламенеющая Роза», где обитают души блаженных. На пути к центру рая Данте встречается с Христом и Девой Марией. Ср. в песни XXXII:

И я увидел: дождь таких отрад
Над нею изливала рать святая,
Чьи сонмы в этой высоте парят,

Что ни одно из откровений Рая
Так дивно мне не восхищало взор,
Подобье Бога так полно являя.

И дух любви, низведший этот хор,
Воспев: «Ave, Maria, gratia plena!» –
Свои крыла пред нею распростер[2].
(Перевод М.Л. Лозинского)

Литература путешествий в библиотеке Голицыных представлена, в частности, сочинениями известного итальянского публициста Карло Антонио Пилати ди Тассуло (1733–1802) под названием «Voyages en différents pays de l'Europe en 1774–1776» («Путешествия по странам Европы в 1774–1776 годах»), изданными в Серини в 1779 г.; специальным справочником по отдельным городам и провинциям Италии «Manuale bibliografico del viaggiatore in Italia» («Библиографическое руководство для путешественников в Италии»), вышедшим в Милане в 1834 г. Автором его был музыкант-любитель, популяризатор музыки

[1] *Янушкевич А.С.* В мире Жуковского. М., 2006. С. 389.

[2] *Данте А.* Божественная комедия. Новая жизнь. Стихотворения. Написанные в изгнании. Пир. М., 1998. С. 466.

Моцарта, венгр Петер Лихтенталь (1780–1853), с 1810 г. живший в Милане. В книжном собрании Голицыных имеется произведение под названием «Voyage astronomique et géographique dans l'Etat de l'Église» («Астрономическое и географическое путешествие в Папскую область») немецкого ученого К. Майера (1719–1783) и хорватского ученого Р.И. Бошковича (1711–1787), одного из основателей знаменитой обсерватории Брера в Милане. Книга посвящена изменениям в географической карте Папской области. Она была создана по просьбе папы Бенедикта XIV (1675–1740) и издана в переводе с латинского языка в Париже в 1770 г. Этот понтифик «любил искусство, писал сам, благоволил к художникам»[1] и высоко ценил Майера и Бошковича как ученых. Оба они были в России и являлись членами Петербургской академии наук. Отметим и такой важный факт, что Бошкович, находясь в Англии в 1760 г., встречался с русским посланником князем А.М. Голицыным (1723–1807)[2], приходившимся родным дядей владельцу библиотеки С.М. Голицыну и двоюродным дедом М.А. Голицыну.

Среди изданий по искусству, хранящихся в библиотеке Голицыных в Томске, следует назвать труд итальянского коллекционера и историка искусств графа Леопольдо Чиконьяра (1767–1834) под названием «Storia della scultura dal suo risorgimento in Italia fino al secolo di Canova» («История скульптуры в Италии от ее возрождения до эпохи Кановы»), изданный в Прато в 1823–1824 гг.

Однако наибольшее число изданий, представленных в данной библиотеке, – это энциклопедии и словари, благодаря котором можно было реконструировать географический, исторический, политический, культурный и языковой образ Италии. Так, в этом книжном собрании есть знаменитая энциклопедия Дидро и д'Аламбера «Encyclopédie, ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers» («Энциклопедия, или Толковый словарь наук, искусств и ремесел»). В библиотеке имеются 17 томов энциклопедии, изданных в Париже в 1751–1777 гг., и 16 томов дополнений к ним, вышедших в 1776–1777 гг. Также в ней хранится «Encyclopédie, ou Dictionnaire universel raisonné des connaissances humaines» («Энциклопедия, или Универсальный толковый словарь знаний») в 48 томах, изданная в 1770–1776 гг. в Ивердоне (Швейцария). Редактором и издателем эн-

[1] *Ковалевский Я.В.* Папы и папство. М., 1991. С. 203.
[2] *Цверава Г.К.* Руджер Иосип Бошкович. СПб., 1997. С. 134.

циклопедии был известный швейцарский просветитель итальянского происхождения Фортунато Бартоломео де Феличи (1723–1789). Как отмечает современный исследователь, хотя ивердонская энциклопедия и копировала во многом энциклопедию Дидро и д'Аламбера, главная цель ее была иная – примирение науки и религии, польза христианству[1]. Из других изданий подобного рода следует отметить имеющийся в библиотеке Голицыных «Dictionnaire universel, historique, critique et bibliographique, ou Histoire abrégée et impartiale des hommes de toutes les nations» («Универсальный исторический, критический и библиографический словарь, или Краткая и объективная история людей всех наций») в 19 томах, изданный в Париже в 1810–1812 гг. Также в книжном собрании Голицыных хранится «Dictionnaire alphabétique et chronologique des saints et saintes de l'église universelle» («Алфавитный и хронологический словарь святых вселенской церкви») в 1 томе, изданный в Париже в 1818 г. Особую ценность представляет «Dizionario italiano, latino e francese» («Итальяно-латино-французский словарь») известного филолога, лексикографа и переводчика Аннибале Антонини (1702–1755), выпущенный в Лионе в 1770 г., и др. Как видим, энциклопедии и словари составляли важный раздел круга чтения западноевропейского и русского просвещенного читателя XVIII – первой половины XIX вв.

Помимо печатных книг, в библиотеке Голицыных хранится памятная книжка на 1858 г. с записями М.А. Голицына на французском языке. Они связаны с его пребыванием в должности русского посланника в Испании и раскрывают события ее внутриполитической жизни и других западноевропейских стран, быт королевского двора, пребывание русских в Испании[2].

После смерти князя М.А. Голицына по его завещанию его сын, С.М. Голицын, открыл в 1865 г. в Москве первый частный музей. Голицынский музей включал три раздела: западноевропейская живопись; скульптура и декоративно-прикладное искусство; античные памятники и библиотека. Среди картин Голицынского музея особую

---

[1] *Адамс Дэвид*. Космополитизм и книгоиздание: случай «Энциклопедии» // Новое литературное обозрение. 2011. № 110. URL: http:// magazines.russ.ru/nlo/2011/110/a20-pr.html

[2] *Никитина Л.В.* Книжное собрание князей Голицыных в Научной библиотеке Томского университета. С. 192–193.

ценность представляли триптих «Распятие с предстоящими» Пьетро Перуджино (1446–1524), «Раскаяние апостола Петра» Хосе де Риберы (1591–1652), «Вид Неаполя» и «Интерьер дома Голицыных в Риме» Сильвестра Щедрина (1791–1830)[1].

Итак, родовая библиотека князей Голицыных, хранящаяся в Томском университете, воспринимается как неотъемлемая часть русской дворянской культуры XVIII–XIX вв. Она отражает профессиональные интересы и круг чтения этой ветви рода Голицыных на протяжении почти полутора веков. На основании изучения данной библиотеки можно реконструировать личность ее читателя. Это прежде всего русский дворянин, камергер, европейски образованный, находящийся в непосредственном контакте с русским императорским двором. Такой видится, например, личность С.М. Голицына, который, по выражению современника, до конца жизни «сохранял русский дух, не изменял русских правил и до смерти являл в себе совершенный образ русского болярина»[2]. Его племянник, дипломат М.А. Голицын, воспринимается как тип «русского европейца», «органично сочетающий в себе западничество и русскость», как «потребитель достижений европейской цивилизации, но в определенной мере и их создатель»[3]. Одновременно он известен и как читатель-библиоман, имевший множество редких рукописных и печатных изданий в своем книжном собрании[4]. Посетители же Голицынского музея в Москве, который просуществовал с 1865 по 1886 г., это читатели-специалисты: историки, археологи, коллекционеры. Наконец, в наше время к этой библиотеке обращаются читате-

---

[1] Подробнее о коллекции Голицынского музея см.: *Третьякова Н.Е.* От картинной галереи Голицынской больницы до Голицынского музея на Волхонке. Художественное собрание князей Голицыных второй половины XVIII–XIX веков: автореф. дис. … канд. искусствоведения. М., 2005. С. 1–32.

[2] *Терновский С.Г.*, протоиерей. Надгробное слово кн. С.М. Голицыну. СПб., 1859. С. 3.

[3] *Доманский В.А., Кафанова О.Б.* И.С. Тургенев – русский европеец: взгляд из России и Франции // Вестник Томского государственного педагогического университета. 2019. № 6 (203). С. 16.

[4] Подробнее о рукописных книгах в собрании Голицыных см.: *Никитина Л.В.* Рукописный литературный сборник 20-х годов XIX в. Из книжного собрания князей Голицыных // Третьи Макушинские чтения, 12–14 мая 1994 г. Омск; Новосибирск, 1994. С. 216–218.

ли-исследователи, ученые в области гуманитарных наук: историки, филологи, культурологи, искусствоведы, книговеды.

Целостное изучение родовой библиотеки Голицыных представляется актуальным во многих отношениях. Так, на рубеже XVIII–XIX вв. сам феномен библиотеки осмысляется как своего рода продуктивная коммуникативная модель культуры. Известно, что в это время в западноевропейской и русской периодике появляется значительное количество изданий, в номинации которых встречается слово «библиотека». Так, например, среди отечественных журналов этого периода наиболее известны «Библиотека ученая, экономическая, нравоучительная, историческая и увеселительная», издававшаяся в Тобольске в 1793–1794 гг.; «Библиотека для чтения: составленная из повестей, анекдотов и других произведений изящной словесности», выходившая как приложение к журналу «Сын отечества» в 1822–1823 гг. и переименованная впоследствии в «Новую библиотеку для чтения»; журнал «Новая детская библиотека», издававшийся в Петербурге в 1827–1829 и 1831 гг.; «Библиотека для воспитания», выходившая в Москве в 1843–1846 гг.; наконец, это знаменитая «Библиотека для чтения» (1834–1865), один из первых многотиражных журналов в России. Сама номинативная семантика этих изданий позволяет предположить, что в их структуре воспроизводится особая модель культуры, организованная по типу библиотеки, включающей в себя произведения разных авторов, на разных национальных языках, с разной тематической и жанровой организацией, предназначенные для широкого круга читателей. В модели, функционирующей по типу библиотеки, преобладает энциклопедическая форма коммуникации, позволяющая человеку идентифицировать себя с миром через осознание множественности своего «я». При этом и сам процесс чтения воспринимается как один из элементов коммуникации, как разновидность способа трансляции текстов, благодаря которому совершается их экзистенциальное «прочтение-проживание», имеющее целью достижение целостного восприятия человеком культуры и себя в ней, предоставляющее возможность его «самотрансцендирования», самоактуализации, обретения вектора самоосуществления»[1]. В восприятии библиотеки как особой коммуника-

[1] *Турышева О.Н.* Книга – чтение – читатель как предмет литературы. Екатеринбург, 2011. С. 96.

тивной модели культуры одна из главных ролей отводится категории имени. В этом смысле имена владельцев родовых библиотек, их собирателей и читателей становятся воплощением некоего идеального человека эпохи: человека читающего, рефлектирующего, созидающего. В этом контексте имена владельцев богатейших частных библиотек России Голицыных приобретают особую культурную и мифологическую семантику.

Обращение к родовым библиотекам русской аристократии, в том числе и к библиотеке Голицыных, позволяет рассматривать их и как особую культурную «генеалогию» рода, как самоидентификацию рода в русской и европейской истории и культуре. Одновременно родовая библиотека воспринимается и как отражение феноменологии сознания ее владельцев, и как способ «выстраивания» ими своей «внутренней» личности, и как сотворение коллективной и индивидуальной биографии. Гуманистическое сознание владельцев родовых библиотек через историю своего рода было органично и интимно связано с традициями русской культуры и русского православия, но вместе с тем оно было нацелено и на преодоление национальных границ, на интегрированность личности в общеевропейский социокультурный мир. Человек в этом типе культуры выступает не только как гражданин государства, но и как гражданин мира. Эта «всемирность» сознания русской аристократии отразилась и на принципах формирования их личных библиотек во второй половине XVIII–XIX в. Хорошее знание иностранных языков, в том числе и итальянского, свидетельствовало об их высоком социальном и профессиональном статусе, об осознании ими своей «гибридной идентичности»[1], которая помогала органично вписаться в европейский контекст. Такая идентичность позволяла им чувствовать свою близость к европейской культуре и одновременно сохранять верность традициям русской культуры и русского православия, не порождая конфликта между ними. В этом случае они выступали как активные посредники в политическом и культурном диалоге между странами Западной Европы и России, формирующие «цивилизованный» образ России в мире.

---

[1] Подробнее об этом см.: *Argent G., Offord D.* Conclusion // French and Russian in Imperial Russia, edited by Derek Offord, Lara Ryazanova-Clarke, Vladislav Rjéoutski, Gesine Argent. Vol. 2. Edinburgh, 2015. P. 242–247.

СПИСОК НАУЧНЫХ ТРУДОВ А.С. ЯНУШКЕВИЧА

(Составитель А.Г. Кожевникова)

1971

Особенности прозаического цикла 30-х годов XIX века и «Вечера на хуторе близ Диканьки» Н.В. Гоголя: дис. ... канд. филол. наук / А.С. Янушкевич; науч. рук. Ф.З. Канунова. – Томск, 1971. – 346 с.

Особенности прозаического цикла 30-х годов и «Вечера на хуторе близ Диканьки» Н.В. Гоголя: автореф. … дис. канд. филол. наук / А.С. Янушкевич. – Томск: Изд-во Том. ун-та, 1971. – 24 с.

О своеобразии жанра «Пиковой дамы» А.С. Пушкина // Сборник трудов молодых ученых. – Томск, 1971. – С. 23–37.

Особенности прозаического цикла в русской литературе 30-х годов XIX века // Там же. – С. 1–22.

Эпическое начало в «Вечерах на хуторе близ Диканьки» Н.В. Гоголя // Там же. – С. 38–68.

1972

О формировании эстетики романа в пушкинских прозаических набросках // Проблемы литературных жанров: материалы научной межвузовской конференции, посвященной 50-летию образования СССР, 23–26 мая 1972 года: сб. / редкол. Ф.З. Канунова. Н.Н. Киселев, Н.Б. Реморова. – Томск, 1972. – С. 13–15.

Типология прозаического цикла в русской литературе 30-х годов XIX века // Там же. – С. 9–12.

1973

Уроки «юной словесности» (О некоторых проблемах воспитания романтизма в русской эстетике 30-х годов XIX века) // Сборник трудов молодых ученых. – Томск, 1973. – Вып. 2. – С. 1–26.

Э.Т.А. Гофман в России: (В.Г. Белинский о Гофмане) // Вопросы литературы: сб. ст. / ред. Н.Б. Реморова. – Томск, 1973. – С. 38–49.

1974

Особенности гоголевского историзма в «Вечерах на хуторе близ Диканьки» // Сборник трудов молодых ученых. – Томск, 1974. – Вып. 3. – С. 3–20.

1975

В.А. Жуковский – читатель и критик А.С. Шишкова (по материалам библиотеки В.А. Жуковского) / Ф.З. Канунова, А.С. Янушкевич // Русская литература. – 1975. – № 4. – С. 84–93.

Особенности композиции «Вечеров на хуторе близ Диканьки» // Мастерство писателя и проблемы жанра: сб. ст. / ред. Р.И. Колесникова. – Томск, 1975. – С. 100–109.

Особенности жанрового движения в прозе А.С. Пушкина // Проблемы литературных жанров: материалы 2-й научной межвузовской конференции, 30 сентября – 4 октября 1975 года / редкол. Ф.З. Канунова, Н.Н. Киселев, Н.Б. Реморова. – Томск, 1975. – С. 58–60.

Проблемы изучения библиотеки В.А. Жуковского в Томском университете и некоторые вопросы жанрового развития его поэзии / Ф.З. Канунова, А.С. Янушкевич // Там же. – С. 30–35.

1976

Особенности романной эстетики в «Рыцаре нашего времени» Н.М. Карамзина // Художественное творчество и литературный процесс: сб. ст. / ред. Ф.З. Канунова, Н.Н. Киселев. – Томск, 1976. – Вып. 1. – С. 15–25.

Специфика жанров и развитие литературы / А.С. Янушкевич, А. Кацев // Вопросы литературы. – 1976. – № 3. – С. 308–310.

1977

Библиотека В.А. Жуковского в Томске // Вопросы литературы. – 1977. – № 6. – С. 309–314.

Проблема прозаического цикла в творчестве Н.В. Гоголя // Проблемы метода и жанра: сб. ст. / ред. Н.Н. Киселев. – Томск, 1977. – Вып. 4. – С. 26–32.

1978

Книги по истории и теории российской словесности в библиотеке В.А. Жуковского // Библиотека В.А. Жуковского в Томске: в 3 ч. / отв. ред. Ф.З. Канунова. – Томск, 1978. – Ч. 1. – С. 27–51.

Жуковский и Ломоносов // Там же. – С. 52–70.

В.А. Жуковский – читатель и критик А.С. Шишкова / Ф.З. Канунова, А.С. Янушкевич // Там же. – С. 105–123.

Правка В.А. Жуковского в тексте трагедии В.А. Озерова «Димитрий Донской» / О.Б. Лебедева, А.С. Янушкевич // Там же. – С. 124–146.

Круг чтения В.А. Жуковского как отражение его общественной позиции 1820–1830-х годов // Там же. – С. 466–521.

1979

И вечно чудное мгновенье... // Красное знамя. – 1979. – 27 июня.

Проблема эпического в эстетике и творчестве В.А. Жуковского // Проблемы литературных жанров: материалы 3-й Научной межвузовской конференции, 6 февраля – 9 февраля 1979 года / редкол. Ф.З. Канунова, Н.Н. Киселев, Н.Б. Реморова. – Томск, 1979. – С. 101–103.

1982

Неопубликованные стихотворные переложения западноевропейской прозы в творчестве В.А. Жуковского 1830–1840-х годов / О.Б. Лебедева, А.С. Янушкевич // Русская литература. – 1982. – № 2. – С. 153–163.

1983

Жанровые особенности поэзии В.А. Жуковского 1806 г. // Проблемы литературных жанров: материалы 4-й Научной межвузовской конференции, 28 сентября – 1 октября 1982 г. / редкол.: Ф.З. Канунова, Н.Н. Киселев, Н.Б. Реморова. – Томск, 1983. – С. 159–160.

Жанровый состав лирики Отечественной войны 1812 года и «Певец во стане русских воинов» В.А. Жуковского // Проблемы метода и жанра: сб. ст. / отв. ред. Ф.З. Канунова. – Томск, 1983. – Вып. 9. – С. 3–23.

1984

В.А. Жуковский – читатель и переводчик «Потерянного рая» Дж. Мильтона // Библиотека В.А. Жуковского в Томске: в 3 ч. / отв. ред. Ф.З. Канунова. – Томск, 1984. – Ч. 2. – С. 481–492.

Выписки В.А. Жуковского из произведений немецкой эстетики и критики // Там же. – С. 203–225.

Замысел «Повести о войне Троянской» / А.С. Янушкевич, О.Б. Лебедева // Там же. – С. 532–546.

Немецкая эстетика в библиотеке В.А. Жуковского // Там же. – С. 140–203.

Образцы эпической поэзии в чтении и осмыслении В.А. Жуковского (1830–1840-е гг.) // Там же. – С. 479–481.

«Песнь о Нибелунгах» и «Рейнские сказания» в восприятии В.А. Жуковского // Там же. – С. 492–519.

Рюккертовские переложения восточного эпоса В.А. Жуковского // Там же. – С. 519–524.

«Фрошмейзелер» в чтении В.А. Жуковского (1840-е годы) // Там же. – С. 524–532.

1985

Баллады В.А. Жуковского 1808–1814 годов как поэтическая система // Проблемы метода и жанра: сб. ст. / отв. ред. Ф.З. Канунова. – Томск, 1985. – Вып. 11. – С. 16–34.

Задания к практическим занятиям (и обязательным консультациям) студентов по истории русской литературы / сост.: О.Н. Бахтина, О.Б. Лебедева, А.С. Янушкевич и др. – Томск: [Б.и.], 1985. – 61 с.

Романтизм В.А. Жуковского как художественная система: автореф. дис. … д-ра филол. наук. – М., 1985. – 37 с.

Своеобразие романтической эстетики и критики В.А. Жуковского: вступ. ст. / Ф.З. Кануновой, О.Б. Лебедевой, А.С. Янушкевича // / Жуковский В.А. Эстетика и критика; подгот. текста, сост. и примеч. Ф.З. Кануновой, О.Б. Лебедевой, А.С. Янушкевича. – М., 1985. – С. 7–47.

Жуковский В.А. Конспект по истории литературы и критики / подгот. текста, примеч. / О.Б. Лебедева, А.С. Янушкевич // Там же. – С. 49–157, 381–386.

Письмо из уезда к издателю / В.А. Жуковский: подгот. текста, прим. // Там же. – С. 158–168, 386–387.

О нравственной пользе поэзии / В.А. Жуковский: подгот. текста, примеч. // Там же. – С. 176–181, 388–389.

О слоге простом и слоге украшенном / Жуковский В.А.: подгот. текста, примеч. // Там же. – С. 279–283, 401–402.

О поэзии древних и новых / В.А. Жуковский: подгот. текста, примеч. // Там же. – С. 287–298, 403–404.

Выписки из немецкой эстетики и критики / В.А. Жуковский: подгот. текста, примеч. // Там же. – С. 299–307, 404–406.

Рафаэлева мадонна / В.А. Жуковский: подгот. текста, примеч. // Там же. – С. 307–311, 406–408.

Обзор русской литературы за 1823 год / В.А. Жуковский: подгот. текста, примеч. // Там же. – С. 311–317, 408–414.

О поэте и современном его значении / В.А. Жуковский: подгот. текста, примеч. // Там же. – С. 328–339, 416–417.

О меланхолии в жизни и поэзии / В.А. Жуковский: подгот. текста, примеч. // Там же. – С. 339–350, 418–419.

Из писем / В.А. Жуковский // Там же. – С. 358–377, 420–425.

Конспект по истории русской литературы / В.А. Жуковский: примеч. // Там же. – С. 414–415.

Этапы и проблемы творческой эволюции В.А. Жуковского. – Томск, 1985. – 284 с.

1986

В.А. Жуковский и П.А. Вяземский: К истории личных и творческих отношений (по материалам архива и библиотеки В.А. Жуковского) / О.Б. Лебедева,

А.С. Янушкевич // Проблемы метода и жанра: сб. ст. / отв. ред. Ф.З. Канунова. – Томск, 1986. – Вып. 13. – С. 56–70.

Об источниках двух статей В.А. Жуковского в «Вестнике Европы» / О.Б. Лебедева, А.С. Янушкевич // Научные доклады высшей школы. Филологические науки. – 1986. – № 1. – С. 67–72.

1987

Проблемы литературных жанров: материалы 5-й Научной межвузовской конференции, 15–18 октября 1985 г. / под ред. Н.Н. Киселева, Ф.З. Кануновой, А.С. Янушкевича. – Томск, 1987. – 182 с.

В.А. Жуковский и русская романтическая поэзия 1820–1830-х годов // Проблемы литературных жанров: материалы 5-й Научной межвузовской конференции, 15–18 октября 1985 г. / под ред. Н.Н. Киселева, Ф.З. Кануновой, А.С. Янушкевича. – Томск, 1987. – С. 31–33.

В.А. Жуковский и Сибирь / И.А. Поплавская, А.С. Янушкевич // Четвертые Алексеевские чтения: материалы научной межвузовской конференции, посвященной памяти академика М.П. Алексеева и 70-летию Иркутского госуниверситета, 3–5 октября 1988 г. / под ред. Т.А. Чернышевой. – Иркутск, 1988. – С. 19–20.

Путь Жуковского к эпосу // Жуковский и русская культура: сб. науч. тр. / отв. ред. Р.В. Иезуитова. – Л., 1987. – С. 166–179.

Экземпляр романа Л. Тика «Странствия Франца Штернбальда» с авторской правкой в библиотеке В.А. Жуковского // Странствия Франца Штернбальда / Л. Тик; изд. подгот. С.С. Белокриницкая, В.Б. Микушевич, А.В. Михайлов; отв. ред. Б.И. Пуришев. – М., 1987. – С. 341–346.

1988

В.А. Жуковский. Семинарий: учебное пособие для студентов педагогических институтов по специальности № 2101 «Русский язык и литература». – М. : Просвещение, 1988. – 176 с.

В.А. Жуковский – читатель Шефтсбери: (К проблеме становления эстетической позиции поэта) // Проблемы метода и жанра: сб. ст. / отв. ред. Ф.З. Канунова. – Томск, 1988. – Вып. 14. – С. 16–34.

Влияние сентиментализма на Жуковского-поэта // Жуковский и литература конца XVIII–XIX века: сб. ст. / отв. ред. В.Ю. Троицкий. – М., 1988. – С. 156–169.

Проблема критики в первых сибирских журналах // Литературная критика в Сибири: сб. науч. тр. / отв. ред. Л.П. Якимова. – Новосибирск, 1988. – С. 47–56.

Сочинения французских моралистов в библиотеке Жуковского // Библиотека В.А. Жуковского в Томске: в 3 ч. / отв. ред. Ф.З. Канунова. – Томск, 1988. – Ч. 3. – С. 138–179.

1989

В.А. Жуковский и К.Н. Батюшков // Венок поэту: Жизнь и творчество К.Н. Батюшкова. – Вологда, 1989. – С. 61–67.

История литературной критики Сибири: проспект: в 2 т. – Новосибирск : Наука, 1989. – Т. 1 / Ф.З. Канунова, А.И. Малютина, Е.Ю. Хваленская, А.С. Янушкевич; сост. Е.А. Куклина. – С. 23–71.

Особенности сибирской краеведческой критики 1810–1830-х гг. // Традиции и тенденции развития литературной критики Сибири: сб. науч. ст. / отв. ред. Л.П. Якимова. – С. 21–35.

Русская философская проза (1820–1830-е гг.) / А.Э. Еремеев; под ред. А.С. Янушкевича. – Томск: Изд-во Том. ун-та, 1989. – 190 с.

Три книги 1831 года как историко-литературное явление // Историко-литературный процесс: Методологические аспекты: научно-информационные сообщения. – Рига, 1989. – Вып. 2: Русская литература XI – начала XX вв. – С. 30–32.

Эволюция дневниковой прозы В.А. Жуковского // Проблемы метода и жанра: сб. ст. / отв. ред. Ф.З. Канунова. – Томск, 1989. – Вып. 15. – С. 3–27.

1990

В.А. Жуковский и Великая французская революция // Русская литература и Великая французская революция. – Л., 1990. – С. 106–141.

Жанровая система русской романтической поэзии // Проблемы литературных жанров: материалы 4-й научной межвузовской конференции, 7–9 декабря 1988 г. / под ред. Н.Н. Киселева, Ф.З. Кануновой, А.С. Янушкевича. – Томск, 1990. – С. 40–41.

Книги К.Н. Батюшкова в библиотеке Жуковского // Читательские интересы сибиряков: сб. науч. тр. / отв. ред. Е.И. Дергачева-Скоп. – Новосибирск, 1990. – С. 3–26.

Проблемы литературных жанров: материалы 6-й Научной межвузовской конференции, 7–9 декабря 1988 г / под ред. Н.Н. Киселева, Ф.З. Кануновой, А.С. Янушкевича. – Томск, 1990. – 235 с.

Романтизм Жуковского и пути развития русской литературы XIX века // Проблемы метода и жанра: сб. ст. / отв. ред. Ф.З. Канунова. – Томск, 1990. – Вып. 16. – С. 3–22.

1991

Задания к практическим занятиям, планы обязательных консультаций, программы спецкурсов для студентов филологического факультета по истории русской и зарубежной литературы / ред. Ф.З. Канунова, А.С. Янушкевич. – Томск: [Б.и.], 1991. – Ч. 1. – 45 с.

Русская литература первой половины XIX века в зеркале общественно-философской мысли: программа спецкурса // Задания к практическим занятиям, планы обязательных консультаций, программы спецкурсов для студентов филологического факультета по истории русской и зарубежной литературы / ред. Ф.З. Канунова, А.С. Янушкевич. – Томск, 1991. – Ч. 2. С. 45–47.

Письма Г.И. Спасского к Н.М.Карамзину // Николай Михайлович Карамзин: сб. науч. тр. – М., 1991. – С. 164–169.

Проблема сатиры в эстетических штудиях молодого Жуковского / О.Б. Лебедева, А.С. Янушкевич // Проблемы метода и жанра: сб. ст. / отв. ред. Ф.З. Канунова. – Томск, 1991. – Вып. 17. – С. 17–38.

1992

Жуковский Василий Андреевич // Русские писатели, 1800–1917: биогр. слов.: в 6 т. / гл. ред. П.А. Николаев. – М., 1992. – Т. 2. – С. 278–287.

Жуковский и Данте // От Карамзина до Чехова: к 45-летию научно-педагогической деятельности Ф.З. Кануновой: сб. ст. / отв. ред. А.С. Янушкевич. – Томск, 1992. – С. 33–51.

Литературное региональное самосознание как культурологическая проблема // Западная Сибирь: проблемы региональной культурологии: тезисы докладов рабочего совещания по межвузовской региональной научно-практической программе «Западная Сибирь: проблемы региональной культурологии», Томск, 22–23 мая 1992 г. / ред. и отв. за выпуск О.Н. Бахтина, В.З. Башкатов. – Томск, 1992. – С. 110–111.

«Не гнуть ни совести, ни шеи» // ТМ-Экспресс. – 1992. – 13 марта. – С. 16.

От Карамзина до Чехова: к 45-летию научно-педагогической деятельности Ф.З. Кануновой: сб. ст. / отв. ред. А.С. Янушкевич. – Томск, 1992. – 211 с.

Отзвуки балладной поэтики В.А. Жуковского в «Беге» М.А. Булгакова // Проблемы литературных жанров: материалы 7-й Научной межвузовской конференции, 4–5 мая 1992 г. – Томск, 1992. – С. 16–18.

Проблема историзма в сибирской критике // Литературная критика Сибири. – Новосибирск, 1992. – С. 36–48.

Русский прозаический цикл 1820–1830-х годов как «форма времени» // Исторические пути и формы художественной циклизации в поэзии и прозе: межвуз. сб. науч. тр. / отв. ред. М.Н. Дарвин. – Кемерово, 1992. – С. 18–35.

Традиции европейской философской мысли в русском прозаическом цикле // Традиции в контексте русской культуры. – Череповец, 1992. – С. 57–58.

1993

Литература Сибири и средняя школа: пути сближения // Методические разработки. Томск, 1993. 31 с.

Повесть Н.В. Гоголя «Рим» в контексте его творчества и русской романтической традиции // Традиции в контексте русской культуры: сб. ст. и материалов. – Череповец, 1993. – Ч. 1. – С. 116–121.

1994

В.А. Жуковский: Из дневников 1827–1840 гг. // Наше наследие. – 1994. – № 32. – С. 34–47.

Идея нравственного самоусовершенствования и формы ее выражения в русской культуре 1790–1810-х годов // Культура Отечества: прошлое, настоящее, будущее. – Томск, 1994. – Вып. 2. – С. 67–71.

История русской литературы Сибири XVII–XIX веков: Программа факультативных занятий для средней школы // Томск, 1994. – 31 с.

Литература Сибири до 80–х годов XIX века // Обществознание: пробный учебник для 9–11 кл. / под ред. С.А. Кологривова. – Ч. 2: Очерки общественной жизни сибирского региона. – Кемерово, 1994. – С. 168–181.

Э.Т.А. Гофман и В.А. Жуковский / О.Б. Лебедева, А.С. Янушкевич // В мире Э.Т.А. Гофмана: сб. ст. / гл. ред. В.И. Грешных.– Калининград, 1994. – Вып. 1. – С. 204–207.

1995

В.А. Жуковский: Мысли и замечания / подгот. текста, вступ. ст., примеч. // Наше наследие. – 1995. – № 33. – С. 46–65.

В.А. Жуковский – переводчик отрывка из поэмы А. Мицкевича «Конрад Валленрод» // Историко-литературный сборник: К 60-летию Леонида Генриховича Фризмана. – Харьков, 1995. – С. 33–39.

История русской литературы XIX века (первая треть): Рабочая программа. – Томск : Учеб.-метод. центр ТГУ, 1995. – 31 с.

История русской литературы XIX века (первая треть): Рабочая программа. – Томск : Учеб.-метод. центр ТГУ, 1995. – 31 с.

Мотив луны и его русская традиция в литературе XIX века // Роль традиции в литературной жизни эпохи: сюжеты и мотивы: сб. науч. тр. / отв. ред. Е.К. Ромодановская, Ю.В. Шатин. – Новосибирск, 1995. – С. 53–61.

1996

В.А. Жуковский в мире Михаила Булгакова // Филология. Filologica. – 1996. – № 9. – С. 27–31.

В серии «Литературные памятники» вышла книга Ф.З. Кануновой // Alma Mater. – 1996. – № 9. – С. 3.

Отзвуки сна Татьяны в творчестве Н.В. Гоголя // Пушкин и русская культура: Доклады на международной конференции в Новгороде, 26–29 мая 1996 г. – СПб., 1996. – С. 117–121.

Отзвуки притчи о блудном сыне в Петербургских повестях Н.В. Гоголя // «Вечные» сюжеты русской литературы: «блудный сын» и другие: сб. науч. тр. / отв. ред. Е.К. Ромодановская, В.И. Тюпа. – Новосибирск, 1996. – С. 68–78.

Проблемы литературных жанров: материалы 8-й научной межвузовской конференции, 17–19 октября 1995 г. / под ред. А.С. Янушкевича. – Томск : Изд-во Том. ун-та, 1996. – Ч. 1. – 124 с.

Проблемы литературных жанров: материалы VIII научной межвузовской конференции, 17–19 октября 1995 г. / под ред. А.С. Янушкевича. – Томск : Изд-во Том. ун-та, 1996. – Ч. 2. – 110 с.

«Промежуточные жанры» в русской литературе рубежа веков как эстетический феномен // Проблемы литературных жанров: материалы 8-й Научной межвузовской конференции, 17–19 октября 1995 г. / под ред. А.С. Янушкевича. – Томск, 1996. – Ч. 1. – С. 24–26.

Томск на литературной карте России: Вместо введения // Русские писатели в Томске / гл. ред. Е. Кольчужкин. – Томск, 1996. – С. 3–5.

Томские университеты В.Г. Короленко // Там же. – С. 75–92.

1997

В.А. Жуковский в мире романа М. Булгакова «Мастер и Маргарита» // Пушкин и другие: сб. ст. к 60-летию профессора Сергея Александровича Фомичева / науч. ред. и сост. В.А. Кошелев. – Новгород, 1997. – С. 273–283.

В начале жизни школу помню я... // Мотивы и сюжеты русской литературы: От Жуковского до Чехова: К 50-летию научно-педагогической деятельности Ф.З. Кануновой: сб. ст. / отв. ред. А.С. Янушкевич. – Томск, 1997. – С. 5–7.

«Ермаков сюжет» в русской литературе 1820–1830-х годов // Там же. – С. 40–48.

Записная книжка «Разные замечания» В.А. Жуковского как факт творческой биографии поэта и явление русской культуры // Проблемы метода и жанра: сб. ст. / отв. ред. Ф.З. Канунова. – Томск, 1997. – Вып. 19. – С. 32–43.

Мотивы и сюжеты русской литературы. От Жуковского до Чехова: К 50-летию научно-педагогической деятельности Ф.З. Кануновой: сб. ст. / отв. ред. А.С. Янушкевич. – Томск : Знамя Мира, 1997. – 186 с.

Неопубликованные страницы «Дневников» В.А. Жуковского // Новое литературное обозрение. – 1997. – № 28. – С. 159–179.

1998

В.А. Жуковский в современном мире: Итоги и перспективы изучения наследия поэта в Томском университете / Ф.З. Канунова, А.С. Янушкевич // Вестник

Томского государственнго университета: Гуманитарный специальный выпуск. – 1998. – Т. 266. – С. 47–53.

В.А. Жуковский и А.С. Хомяков в 1840-е годы (к дневнику Жуковского) // Хомяковский сборник. – Т. 1. – Томск, 1998. – С. 33–44.

Жуковский на рубеже XXI века / Ф.З. Канунова, А.С. Янушкевич // Литературоведение на пороге XXI века: материалы Международной научной конференции май 1997 / отв. ред. П.А. Николаев. – М., 1998. – С. 418–424.

Дитрих Герхардт как исследователь творчества В.А. Жуковского / О.А. Балдина, А.С. Янушкевич // Русская литература. – 1998. – № 2. – С. 201–205.

Жажда синтеза, или «Ах, если бы...» // Вопросы литературы. – 1998. – № 1. – С. 82–95.

Итальянские впечатления и встречи В.А. Жуковского (по материалам дневников, архива и библиотеки поэта // Ежеквартальник русской филологии и культуры. – 1998. – Т. 2, № 4. – С. 172–198.

Žukovskijs geistige Bildungen / Olga Lebedeva, Alexander Januschkevitsch // Deutsche und Deutschland aus russischer Sicht. – München : Wilhelm Fink Verlag, 1998. – S. 309–348.

Immer sachlicher und konkreter: Der Wandel des Deutschlandes im «Sovremennik» / Olga Lebedeva, Alexander Januschkevitsch // Ibid. – S. 938 –980

1999

Жуковский В.А. Полн. собр. соч.: в 20 т. / В.А. Жуковский; гл. ред. А.С. Янушкевич. – Т. 1: Стихотворения 1797–1814 гг. / ред. О.Б. Лебедева и А.С. Янушкевич. – М. : Языки русской культуры, 1999. – 760 с.

Лирика Жуковского // Полн. собр. соч. и писем: в 20 т. / В.А. Жуковский; гл. ред. А.С. Янушкевич. – Т. 1: Стихотворения 1797–1814 гг. / ред. О.Б. Лебедева и А.С. Янушкевич. – М., 1999. – С. 405–418.

Примечания к текстам стихотворений: (От редактора) // Там же. – С. 418–421.

Майское утро / В.А. Жуковский: Примечания // Там же. – С. 421–422.

Ода. Благоденствие России… / В.А. Жуковский: Примечания // Там же. – С. 422–423.

Добродетель («Под звёздным кровом тихой нощи…») / В.А. Жуковский: Примечания // Там же. – С. 423–424.

Добродетель («От света светов луч излился…») / В.А. Жуковский: Примечания // Там же. – С. 424–425.

Его Превосходительству, Господину Тайному Советнику <…> Михаилу Матвеевичу Хераскову… / В.А. Жуковский: Примечания // Там же. – С. 425–426.

Могущество, слава и благоденствие России / В.А. Жуковский: Примечания // Там же. – С. 426–427.

Стихи на Новый 1800 год / В.А. Жуковский: Примечания // Там же. – С. 428.

К Тибуллу: На прошедший век / В.А. Жуковский: Примечания // Там же. – С. 428–429.
Платону неподражаемому, достойно славящему Господа век / В.А. Жуковский: Примечания // Там же. – С. 429–430.
Мир / В.А. Жуковский: Примечания // Там же. – С. 430–431.
Герой / В.А. Жуковский: Примечания // Там же. – С. 431–432.
Человек / В.А. Жуковский: Примечания // Там же. – С. 434–435.
Стихи, сочинённые в день моего рождения: К моей лире и к друзьям моим / В.А. Жуковский: Примечания // Там же. – С. 438–439.
На смерть А<ндрея Тургенева> / В.А. Жуковский: Примечания // Там же. – С. 439–441.
К К.М. С<оковнин>ой / В.А. Жуковский: Примечания // Там же. – С. 441–442.
К *** («Увы! протек свинцовый год…») / В.А. Жуковский: Примечания // Там же. – С. 442–443.
К поэзии / В.А. Жуковский: Примечания // Там же. – С. 444–448.
К Эдвину / В.А. Жуковский: Примечания // Там же. – С. 467–468.
Отрывок из Делилева Дифирамба на бессмертие души / В.А. Жуковский: Примечания // Там же. – С. 469–471.
Разговор / В.А. Жуковский: Примечания // Там же. – С. 475–476.
Тоска по милом: Песня / В.А. Жуковский: Примечания // Там же. – С. 514–515.
Мальвина: Песня / В.А. Жуковский: Примечания // Там же. – С. 519.
Монах / В.А. Жуковский: Примечания // Там же. – С. 519–520.
Стихи, сочинённые для альбома М.В.П. / В.А. Жуковский: Примечания // Там же. – С. 520–521.
Гимн / В.А. Жуковский: Примечания // Там же. – С. 521–522.
Песня («Роза, весенний цвет…») / В.А. Жуковский: Примечания // Там же. – С. 524–525.
Стихи, вырезанные на гробе А.Ф. С<оковнин>ой / В.А. Жуковский: Примечания // Там же. – С. 525–526.
Расстройка семейственного согласия / В.А. Жуковский: Примечания // Там же. – С. 526–527.
<На смерть Е.М. Соковниной> / В.А. Жуковский: Примечания // Там же. – С. 529–530.
К Делию / В.А. Жуковский: Примечания // Там же. – С. 540–541.
Путешественник: Песня / В.А. Жуковский: Примечания // Там же. – С. 542–543.
На смерть семнадцатилетней Эрминии / В.А. Жуковский: Примечания // Там же. – С. 543–544.
Певец / В.А. Жуковский: Примечания // Там же. – С. 551–552.
Жалоба: Романс / В.А. Жуковский: Примечания // Там же. – С. 552–553.
Цветок: Романс / В.А. Жуковский: Примечания // Там же. – С. 553–554.
Желание: Романс / В.А. Жуковский: Примечания // Там же. – С. 554–555.
Песня («О милый друг! теперь с тобою радость!..») / В.А. Жуковский: Примечания // Там же. – С. 558–559.

Добрая мать / В.А. Жуковский: Примечания // Там же. – С. 564–565.
Стихи на портрете <А.А. Плещеева?> / В.А. Жуковский: Примечания // Там же. – С. 570.
Элизиум: Песня / В.А. Жуковский: Примечания // Там же. – С. 571.
<К А.Н. Арбеневой> «Хорошо, что ваше письмо коротко…») / В.А. Жуковский: Примечания // Там же. – С. 590–591.
«Друзья! *«прости»* – словцо святое…» / В.А. Жуковский: Примечания // Там же. – С. 594.
Песня в весёлый час / В.А. Жуковский: Примечания // Там же. – С. 594–595.
Певец во стане русских воинов / В.А. Жуковский: Примечания // Там же. – С. 595–605.
К NN при посылке портрета / В.А. Жуковский: Примечания // Там же. – С. 606–607.
К Филону / В.А. Жуковский: Примечания // Там же. – С. 609–610.
Светлане / В.А. Жуковский: Примечания // Там же. – С. 610–611.
Узник к мотыльку, влетевшему в его темницу / В.А. Жуковский: Примечания // Там же. – С. 614–615.
Государыне Императрице Марии Фёдоровне / В.А. Жуковский: Примечания // Там же. – С. 615–616.
Уединение (Отрывок) / В.А. Жуковский: Примечания // Там же. – С. 619–620.
Первое июня 1813 / В.А. Жуковский: Примечания // Там же. – С. 623–624.
Путешествие жизни / В.А. Жуковский: Примечания // Там же. – С. 625.
Песня матери над колыбелью сына / В.А. Жуковский: Примечания // Там же. – С. 627–628.
Тургеневу, в ответ на его письмо: Послание / В.А. Жуковский: Примечания // Там же. – С. 632–636.
Эпимесид / В.А. Жуковский: Примечания // Там же. – С. 636.
Надпись на картинке, изображающей три радости и подаренной Е.И.П. / В.А. Жуковский: Примечания // Там же. – С. 638.
Письмо к *** («Я сам, мой друг, не понимаю…») / В.А. Жуковский: Примечания // Там же. – С. 643–644.
К доктору Фору / В.А. Жуковский: Примечания // Там же. – С. 646–648.
<К 16 января 1814 года> / В.А. Жуковский: Примечания // Там же. – С. 648.
К арфе / В.А. Жуковский: Примечания // Там же. – С. 651.
К Саше Арбеневу / В.А. Жуковский: Примечания // Там же. – С. 651–652.
<29 января 1814 года> / В.А. Жуковский: Примечания // Там же. – С. 653.
La grande pensée / В.А. Жуковский: Примечания // Там же. – С. 663–664.
«Мой друг утешительный!..» / В.А. Жуковский: Примечания // Там же. – С. 675.
Совесть / В.А. Жуковский: Примечания // Там же. – С. 694.
Смерть / В.А. Жуковский: Примечания // Там же. – С. 695.
Что такое закон? / В.А. Жуковский: Примечания // Там же. – С. 696.
Записка к Свечину / В.А. Жуковский: Примечания // Там же. – С. 706–707.
Бесполезная скромность / В.А. Жуковский: Примечания // Там же. – С. 709.

Младенец (В альбом графини О. П.) / В.А. Жуковский: Примечания // Там же. – С. 718–719.
Теон и Эсхин / В.А. Жуковский: Примечания // Там же. – С. 727–729.
К неизвестной даме в ответ на лестную от неё похвалу / В.А. Жуковский: Примечания // Там же. – С. 730.
Пред судилище Миноса / В.А. Жуковский: Примечания // Там же. – С. 739–740.
Ареопагу / В.А. Жуковский: Примечания // Там же. – С. 740–743.
<Прощание> / В.А. Жуковский: Примечания // Там же. – С. 743.
В.А. Жуковский в мире романа А.С. Пушкина «Евгений Онегин» // А.С. Пушкин: эпоха, культура, творчество. Традиции и современность. – Владивосток: Изд-во Дальневост. ун-та, 1999. – Ч. 1. – С.177–186.
В.А. Жуковский в воспоминаниях современников / сост., подгот. текста, вступ. ст. О.Б. Лебедевой, А.С. Янушкевича // М. : Наука [и др.], 1999. – 726 с.
«Воспоминание и я – одно и то же» / О.Б. Лебедева, А.С. Янушкевич // В.А. Жуковский в воспоминаниях современников / сост., подгот. текста, вступ. ст. О.Б. Лебедевой, А.С. Янушкевича // М. : Наука [и др.], 1999. – С. 9–34.
Волна // Онегинская энциклопедия: в 2 т. – М. : Русский путь, 1999. – Т. 1. – С. 202–204.
Германия туманная / О.Б. Лебедева, А.С. Янушкевич // Там же. – С. 231–234.
Жуковский Василий Андреевич / О.Б. Лебедева, А.С. Янушкевич // Там же. – С. 408–412.
Идеал // Там же. – С. 452–454.
Кладбище // Там же. – С. 510–511.
Коттен Мари Софи // Там же. – С. 542–543.
Луна: По страницам Онегинской энциклопедии // Октябрь. – 1999. – № 3. – С. 175–177.
К 200-летию со дня рождения А.С. Пушкина: Из статей в «Онегинскую энциклопедию» // Вестник Томского государственного университета. – 1999. – № 268. – С. 37–45.
Один день и два века: К 200-летию А.С. Пушкина // Alma Mater. – 1999. – № 10. – С. 6.
«Он – Пушкин и бессмертен он!..»: Завтра Александру Сергеевичу – 200 лет // Томский вестник. – 1999. – № 5.
Первая монография о журнале Московского университета «Вестник Европы» / И.А. Поплавская, А.С. Янушкевич // Вестник Московского университета. Серия 9. Филология. – 1999.– № 3. – С. 128–130.
Проблема жанрово-родовых синтезов в аспекте исторической поэтики // Проблемы литературных жанров: материалы IX Международной научной конференции, посвященной 120-летию со дня основания Томского государственного университета, 8–10 декабря 1998 г. / отв. ред. А.С. Янушкевич. – Томск, 1999. – Ч. 1. – С. 6–10.

Проблемы литературных жанров: материалы IX Международной научной конференции, посвященной 120-летию со дня основания Томского государственного университета, 8–10 декабря 1998 г. / отв. ред. А.С. Янушкевич. – Томск, 1999. – Ч. 1. – 280 с.

Проблемы литературных жанров: материалы IX Международной научной конференции, посвященной 120-летию со дня основания Томского государственного университета, 8–10 декабря 1998 г. / отв. ред. А.С. Янушкевич. – Томск, 1999. – Ч. 2. – 306 с.

Традиция жанрового стиля Н.В. Гоголя в русской прозе 1920–1930-х годов // XX век. Литература. Стиль / отв. ред. Л.П. Быков. – Екатеринбург, 1999. – Вып. 4. – С. 34–48.

Юрий Владимирович Манн // Филологические науки. – 1999. – № 4. – С. 121–126.

2000

Жуковский В.А. Полное собрание сочинений и писем: в 20 т. / В.А. Жуковский; гл. ред. А.С. Янушкевич. – Т. 2: Стихотворения 1815–1852 гг. / ред. О.Б. Лебедева и А.С. Янушкевич. – М. : Языки русской культуры, 2000. – 840 с.

Примечания к текстам стихотворений: (От редактора) // Жуковский В.А. Полн. собр. соч. и писем: в 20 т. / В.А. Жуковский; гл. ред. А.С. Янушкевич. – Т. 2: Стихотворения 1815–1852 гг. / ред. О.Б. Лебедева и А.С. Янушкевич. – М., 2000. – С. 423–424.

К генерал-майору Б.В. Полуектову, на выступление в поход 1815 г. 17 февраля / В.А. Жуковский: Примечания // Там же. – С. 426–427.

Стихи, вырезанные на гробе А.Д. Полторацкой / В.А. Жуковский: Примечания // Там же. – С. 427–428.

К Т.Е. Боку / В.А. Жуковский: Примечания // Там же. – С. 428–429.

Фурману от Жуковского / В.А. Жуковский: Примечания // Там же. – С. 429–431.

В альбом кн. Е.И. Голенищевой-Кутузовой / В.А. Жуковский: Примечания // Там же. – С. 431–432.

«Здравствуй, новый гость земной!..» / В.А. Жуковский: Примечания // Там же. – С. 432–433.

Старцу Эверсу / В.А. Жуковский: Примечания // Там же. – С. 433–434.

Славянка: Элегия / В.А. Жуковский: Примечания // Там же. – С. 439–440.

Ирине Дмитриевне Полторацкой при посылке стихотворений в первом издании 1815 г. / В.А. Жуковский: Примечания // Там же. – С. 443–444.

К Т.Е. Боку («Любезный друг, гусар и Бок!..») / В.А. Жуковский: Примечания // Там же. – С. 448.

«Сон – утешитель! Пусть образу смерти твой образ подобен…» / В.А. Жуковский: Примечания / О.Б. Лебедева, А.С. Янушкевич // Там же. – С. 449–450.

<К Т.Е. Боку> («Мой милый Бок!..») / В.А. Жуковский: Примечания // Там же. – С. 450–451.

<К Карлу Петерсену> / В.А. Жуковский: Примечания // Там же. – С. 469.

К ней …» / В.А. Жуковский: Примечания / Н.Б. Реморова, А.С. Янушкевич // Там же. – С. 483–485.

Жалоба пастуха / В.А. Жуковский: Примечания // Там же. – С. 490.

Листок / В.А. Жуковский: Примечания // Там же. – С. 493.

Новая любовь – новая жизнь / В.А. Жуковский: Примечания // Там же. – С. 493–494.

Первая утрата / В.А. Жуковский: Примечания / О.Б. Лебедева, А.С. Янушкевич // Там же. – С. 494–496.

«В ту минуту, когда ты в белой брачной одежде…» / В.А. Жуковский: Примечания // Там же. – С. 496–497.

<В альбом Е.Н. Карамзиной> / В.А. Жуковский: Примечания // Там же. – С. 517–518.

Надгробие И.П. и А.И. Тургеневым / В.А. Жуковский: Примечания // Там же. – С. 526–527.

На кончину Ея Величества королевы Виртембергской / В.А. Жуковский: Примечания // Там же. – С. 527–530.

Цвет завета / В.А. Жуковский: Примечания // Там же. – С. 540–542.

К *** («Едва на миг один судьба нас породнила…») / В.А. Жуковский: Примечания // Там же. – С. 553–554.

К мимопролетевшему знакомому Гению / В.А. Жуковский: Примечания // Там же. – С. 554–555.

К портрету Батюшкова / В.А. Жуковский: Примечания / Н.Ж. Вётшева, А.С. Янушкевич // Там же. – С. 556–557.

«О дивной розе без шипов…» / В.А. Жуковский: Примечания / Н.Ж. Вётшева, А.С. Янушкевич // Там же. – С. 569–570.

«Теснятся все к тебе во храм…» / В.А. Жуковский: Примечания // Там же. – С. 603.

«Узрев черты сии пленительно-живые…» / В.А. Жуковский: Примечания // Там же. – С. 609–610.

Шуточные записки к Н.И. Гнедичу. I. «Сладостно было принять мне табак твой, о выспренний Гнедич!..» / В.А. Жуковский: Примечания // Там же. – С. 612–614.

<Записка к Н.И. Гнедичу> II. «Я также, Николай Гомерович почтенный…» / В.А. Жуковский: Примечания // Там же. – С. 615–616.

<Записка к Н.И. Гнедичу> III. «Здравствуй, мой друг, Николай Иванович Гнедич! Не сетуй…» / В.А. Жуковский: Примечания // Там же. – С. 636–637.

«Ты всё жива в душе моей!..» / В.А. Жуковский: Примечания // Там же. – С. 620–621.

«Я Музу юную, бывало…» / В.А. Жуковский: Примечания // Там же. – С. 623–624.

Таинственный посетитель / В.А. Жуковский: Примечания // Там же. – С. 625–626.

Мотылёк и цветы / В.А. Жуковский: Примечания // Там же. – С. 626–628.

«Был у меня товарищ…» / В.А. Жуковский: Примечания // Там же. – С. 631–632.
«Меня ты хочешь знать, я всё и ничего!..» / В.А. Жуковский: Примечания // Там же. – С. 643.
Из «Собирателя» / В.А. Жуковский: Примечания // Там же. – С. 644.
Памятники / В.А. Жуковский: Примечания // Там же. – С. 645.
Главк Диомеду / В.А. Жуковский: Примечания // Там же. – С. 650.
«Звёзды небес…» / В.А. Жуковский: Примечания // Там же. – С. 652–653.
Пери / В.А. Жуковский: Примечания // Там же. – С. 660–661.
Песнь бедуинки / В.А. Жуковский: Примечания // Там же. – С. 661–662.
Мечта / В.А. Жуковский: Примечания // Там же. – С. 662.
А.О. Смирновой-Россет / В.А. Жуковский: Примечания // Там же. – С. 663–665.
«Тронься, тронься, пробудись!..» / В.А. Жуковский: Примечания // Там же. – С. 676–677.
«Я на тебя с тоской гляжу…» / В.А. Жуковский: Примечания // Там же. – С. 677–678.
«Чего ты ждёшь, мой трубадур?..» / В.А. Жуковский: Примечания // Там же. – С. 678.
Д.В. Давыдову, при посылке издания «Для немногих» / В.А. Жуковский: Примечания // Там же. – С. 690–691.
<К своему портрету> / В.А. Жуковский: Примечания // Там же. – С. 703–704.
Ермолову / В.А. Жуковский: Примечания // Там же. – С. 705–706.
Предсказание / В.А. Жуковский: Примечания // Там же. – С. 706.
Stabat mater / В.А. Жуковский: Примечания // Там же. – С. 706–709.
«Плачь о себе: *твоё* мы счастье схоронили…» / В.А. Жуковский: Примечания // Там же. – С. 709–710.
Посвящается нашему капитану «Геркулеса» / В.А. Жуковский: Примечания // Там же. – С. 710–711.
«Ведая прошлое, видя грядущее, скальд вдохновенный…» / В.А. Жуковский: Примечания // Там же. – С. 711–712.
Эолова арфа: I. Могила. II. Любовь. III. К младенцу. IV. Утешение. V. К сёстрам и братьям. VI. Жалоба. VII. Тоска. VIII. Стремление / В.А. Жуковский: Примечания // Там же. – С. 712–714.
В Сардамском домике / В.А. Жуковский: Примечания // Там же. – С. 714–716.
Поэту Ленепсу… / В.А. Жуковский: Примечания // Там же. – С. 716.
«Друг мой, жизни смысл терпенье…» / В.А. Жуковский: Примечания // Там же. – С. 728.
«Завидую портрету моему!..» / В.А. Жуковский: Примечания // Там же. – С. 732.
Ея Императорскому высочеству, государыне великой княгине Марии Николаевне приветствие от русских, встретивших её в Бадене / В.А. Жуковский: Примечания // Там же. – С. 735–736.
Четыре сына Франции / В.А. Жуковский: Примечания // Там же. – С. 741–744.
Розы / В.А. Жуковский: Примечания // Там же. – С. 744–745.

Из черновых и незавершённых рукописей / В.А. Жуковский: Примечания // Там же. – С. 745–746.
<Объяснение портного в любви> / В.А. Жуковский: Примечания // Там же. – С. 746–747.
<Экспромт к глазам А.М. Соковниной> / В.А. Жуковский: Примечания // Там же. – С. 747–748.
Басня («Однажды в гору, в круть, измученные жаром…») / В.А. Жуковский: Примечания // Там же. – С. 749.
<Миртил и Палемон> / В.А. Жуковский: Примечания // Там же. – С. 750–751.
«Был зайчик косолап, зверь добрый, но чудак!..» / В.А. Жуковский: Примечания // Там же. – С. 751–752.
Прогна и Филомела / В.А. Жуковский: Примечания // Там же. – С. 752.
<К.Н. Батюшкову> / В.А. Жуковский: Примечания // Там же. – С. 756–757.
<К А.А. Прокоповичу-Антонскому> / В.А. Жуковский: Примечания // Там же. – С. 758–759.
<В альбом Императрице Марии Фёдоровне 2-ое сентября 1815> / В.А. Жуковский: Примечания // Там же. – С. 759–760.
«Вот Пушкин, добрый наш поэт!..» / В.А. Жуковский: Примечания // Там же. – С. 760–761.
«Аглая грация, в России потаскушка…» / В.А. Жуковский: Примечания // Там же. – С. 764–765.
«За множество твоих картин…» / В.А. Жуковский: Примечания // Там же. – С. 765–766.
«Гельвеция, приветствую тебя…» / В.А. Жуковский: Примечания // Там же. – С. 771–772.
<Послание к И.И. Козлову> / В.А. Жуковский: Примечания // Там же. – С. 772–773.
<Альбом> / В.А. Жуковский: Примечания / О.Б. Лебедева, А.С. Янушкевич // Там же. – С. 776–777.
«Какая хитрая обманщица надежда!..» / В.А. Жуковский: Примечания // Там же. – С. 779–780.
«Есть в русском царстве граф Орлов…» / В.А. Жуковский: Примечания // Там же. – С. 781.
«Прими, России верный сын…» / В.А. Жуковский: Примечания // Там же. – С. 781–782.
«Помнишь ли, друг мой, Егора Петровича Щётку?..» / В.А. Жуковский: Примечания // Там же. – С. 783.
«В русской культуре Пушкин – самый свободный человек» // Красное знамя. – 2000. – 10 февр.
Германия в зеркале русской словесной культуры XIX – начала XX веков / О.Б. Лебедева, А.С. Янушкевич. – München : Verlag Otto Sagner, 2000. – 274 с.
В.А. Жуковский и масонство // Масонство и русская литература XVIII – начала XIX вв.: сб. / отв. ред. В.И. Сахаров. – М., 2000. – С. 179–192.

Диалог И.В. Лопухина и Н.М. Карамзина («Духовный рыцарь» и «Рыцарь нашего времени») // Там же. – С. 156–163.

Заметки о романе А.С. Пушкина «Евгений Онегин» // Актуальные проблемы изучения творчества А.С. Пушкина: жанры, сюжеты, мотивы: материалы Всероссийской конференции, посвященной 200-летию со дня рождения А.С. Пушкина, Новосибирск, 21–23 сент. 1999 г. / отв. ред. и сост. М.Н. Дарвин. – Новосибирск, 2000. – С. 65–85.

О посвящении и предисловии к переводу «Одиссеи» В.А. Жуковского // «Одиссея» / Гомер; пер. В.А. Жуковского. – М., 2000. – С. 347–352. (Литературные памятники).

Повесть Н.В. Гоголя «Нос» в контексте русской культуры 1920–1930-х годов // Литературоведение и журналистика: межвуз. сб. науч. тр. – Саратов, 2000. – С. 66–79.

«Томская прописка» А.С. Пушкина // Эхо пушкинской эпохи в Сибирских Афинах: каталог литературно-художественной выставки, посвященной 200-летию со дня рождения А.С. Пушкина, 23 апреля – 20 июня 1999 г.: книги, рукописи, изобразительные материалы, предметы материальной культуры / отв. ред. Г.И. Колосова. – Томск, 2000. – С. 3–11.

Deutschland im Spiegel der russischen Schriftkultur des 19. und beginnenden 20. Jahrhunderts / Ol'ga B. Lebedeva, Alelsandr S. Januskevic. – Köln; Weimar; Wien : Boehlau Verlag, 2000. – 274 S.

2001

Жуковский и Данте // Europa orientalis: Studi e ricerche sui paesi e le culture dell'est europeo. XX. – Salerno, 2001. – № 2. – С. 7–24.

«Записки сумасшедшего» Н.В. Гоголя в контексте русской литературы 1920–1930-х годов // Поэтика русской литературы: к 70-летию Ю.В. Манна: сб. ст. / отв. ред. Н.Д. Тамарченко. – Москва, 2001. – С. 193–212.

Колумб, Франклин и американская демократия в пространстве русской культуры // Американские исследования в Сибири: материалы Всероссийской научной конференции «Американский и сибирский фронтир», 6–8 февраля 2001 г. / отв. ред. М.Я. Пелипась. – Томск, 2001. – Вып. 5. – С. 179–193.

Неизвестные переводы В.А. Жуковского из Гёте / О.Б. Лебедева, А.С. Янушкевич // Русская литература. – 2001. – № 2. – С. 76–82.

Русская литература в отблеске венецианских зеркал // Новое литературное обозрение. – 2001. – № 51. – С. 356–359.

Сочинения французских авторов из библиотеки В.А. Жуковского в Томске // Сибирская старина: краеведческий альманах. – Томск, 2001. – № 17. – С. 14–16.

Томская литературоведческая школа на рубеже веков // Актуальные проблемы литературоведения и журналистики: материалы региональной конференции

молодых ученых «Актуальные проблемы лингвистики, литературоведения и журналистики», 24 марта 2000 г. – Томск, 2001. – С. 4–8.

2002

Жизнелюб, озорник, филолог: К выходу книги «Вацуриана» // Книжное обозрение. – 2002. – № 3 (1857). – С. 22.

Из рукописного наследия Г.И. Спасского // Сибирь. Литература. Критика. Журналистика: сб. ст. памяти Ю.С. Постнова. – Новосибирск, 2002. – С. 196–213.

Проблема историзма в сибирской краеведческой критике 1810–1830-х годов // Там же. – С. 77–88.

Итальянские впечатления и встречи В.А. Жуковского // Archivio italo-russo II / a cura di Daniela Rizzi e Andrej Shishkin. – Salerno : Europa Orientalis, 2002. – С. 277–308.

Картина мира как историко-литературное понятие // Картина мира: модели, методы, концепты: материалы Всероссийской междисциплинарной школы молодых ученых «Картина мира: язык, философия, наука», 1–3 ноября 2001 г. / под общ. ред. З.И. Резановой. – Томск, 2002. – С. 10–16.

Книги К.Н. Батюшкова в библиотеке В.А. Жуковского // Батюшков: Исследования и материалы: сб. науч. тр. – Череповец, 2002. – С. 99–131.

Репрезентативная природа русского романа // Проблемы литературных жанров: материалы X Международной научной конференции, посвященной 400–летию г. Томска, 15–17 октября 2001 г. / ред. О.Н. Бахтина, Н.Е. Разумова, Н.Ж. Вётшева. – Томск, 2002. – Ч. 1. – С. 143–149.

Русская повесть как форма времени: сб. ст. / отв. ред. А.С. Янушкевич. – Томск : Изд-во Том. ун-та, 2002. – 340 с.

Русский прозаический цикл: нарратив, автор, читатель // Русская повесть как форма времени: сб. ст. / отв. ред. А.С. Янушкевич. – Томск, 2002. – С. 97–107.

Ф.З. Канунова как исследователь русской повести // Там же. – С. 3–8.

2003

«Козлиная песнь» К. Вагинова и «Аполлон Безобразов» Б. Поплавского: судьба русского гедонизма // Русская литература в XX веке: имена, проблемы, культурный диалог / ред. Т.Л. Рыбальченко. – Томск, 2003. – Вып. 5. – С. 94–122.

Четыре письма Жуковского. Публикация, вступительная заметка, примечания / Э.М. Жилякова, А.С. Янушкевич // Наше наследие. – 2003. – № 65. – С. 72–91.

2004

Жуковский В.А. Полное собрание сочинений и писем: в 20 т. / В.А. Жуковский; гл. ред. А.С. Янушкевич. – Т. 13: Дневники. Письма-дневники. Записные

книжки. 1804–1833 гг. / сост. и ред. О.Б. Лебедева и А.С. Янушкевич. – М. : Языки славянской культуры, 2004. – 608 с.

Жуковский В.А. Полное собрание сочинений и писем: в 20 т. / В.А. Жуковский; гл. ред. А.С. Янушкевич. – Т. 14: Дневники. Письма-дневники. Записные книжки. 1834–1847 гг. / сост. и ред. О.Б. Лебедева, А.С. Янушкевич. – М. : Языки славянской культуры, 2004. – 768 с., ил.

Дневники В.А. Жуковского как литературный памятник // Жуковский В.А. Полное собрание сочинений и писем: в 20 т. / В.А. Жуковский; гл. ред. А.С. Янушкевич. – Т. 13: Дневники. Письма-дневники. Записные книжки. 1804–1833 гг. / сост. и ред. О.Б. Лебедева и А.С. Янушкевич. – М. : Языки славянской культуры, 2004. – С. 397–419.

Даты жизни и творчества В.А. Жуковского // Жуковский В.А. Полн. собр. соч. и писем: в 20 т. / В.А. Жуковский; гл. ред. А.С. Янушкевич. – Т. 14: Дневники. Письма-дневники. Записные книжки. 1834–1847 гг. / сост. и ред. О.Б. Лебедева, А.С. Янушкевич. – М. : Языки славянской культуры, 2004. – С. 331–414.

Указатель имен // Там же. – С. 559–763.

В.А. Жуковский в мире Достоевского // Достоевский и время: сб. ст. / ред. Е.Г. Новикова, А.А. Казаков. – Томск, 2004. – С. 74–80.

В.А. Жуковский и Германия / О.Б. Лебедева, А.С. Янушкевич // Проблемы методологии гуманитарных исследований: сб. ст. – Томск, 2004. – С. 121–178.

Взаимодействие культур России и Запада в аспекте идентичности (1790–1830-е гг.) // Европейские исследования в Сибири: материалы Всероссийской научной конференции «Мир и общество в ситуации фронтира: проблемы идентичности», 14–16 апреля 2003 г. – Томск, 2004. – Вып. 4. – С. 10–23.

Петербургский текст в творческом наследии В.А. Жуковского // Pietroburgo capitale della cultura russa [Vol.] 2 / a cura di Antonella d'Amelia. – Salerno : Europa Orientalis, 2004. – С. 11–22.

Сибирский текст: взгляд извне и изнутри // Сибирь: взгляд извне и изнутри. Духовное измерение пространства / науч. ред. И.И. Плеханова. – Иркутск, 2004. – С. 227–235.

2005

Гоголь и время: сб. ст. / ред. А.С. Янушкевич, А.В. Петров. – Томск, 2005. – 211 с.

История изучения творчества Н.В. Гоголя в Томском университете // Гоголь и время: сб. ст. / ред. А.С. Янушкевич, А.В. Петров. – Томск, 2005. – С. 5–11.

Поэма Н.В. Гоголя «Мёртвые души» в пространстве русской культуры 1920–1930-х гг. // Там же. – С. 138–142.

Итоги и проблемы издания Полного собрания сочинений и писем В.А. Жуковского // В.А. Жуковский и русская культура его времени: сб. науч. ст. – СПб., 2005. – С. 6–18.

Каприйский миф в пространстве русской культуры эпохи романтизма // Capri: Mito e realtà nelle culture del-l'Europa Centrale e Orientale. – Salerno; Napoli, 2005. – С. 167–178.

Особенности циклизации в лирике В.А. Жуковского // Грехневские чтения: сб. науч. тр. – Н. Новгород, 2005. – С. 5–12.

Проблемы поэтики литературы Сибири XIX – начала XX века: особенности становления и развития региональной литературной традиции / К.В. Анисимов; отв. ред. А.С. Янушкевич. – Томск : Изд-во Том. ун-та, 2005. – 302 с.

Сюжет «свидания с Бонапартом» в русской литературе XIX века и его репрезентация в одноименном романе Б. Окуджавы // Русская литература в XX веке: имена, проблемы, культурный диалог: сб. ст. / ред. Т.Л. Рыбальченко. – Томск, 2005. – Вып. 7. – С. 144–160.

Тип «франклинова дневника» и его место в истории русской культуры: от Жуковского до Льва Толстого // Dzienniki pisarzy rosyjskich: kontekst literackii historyczny - Дневники русских писателей: литературный и исторический контекст. – Warszawa, 2005. – С. 24–26.

Феномен Петера Тиргена: к 65-летию немецкого слависта // Русская литература: ист.-лит. журн. – 2005. – № 1. – С. 267–271.

Beobachter deutscher Zustände: Aus der russischen Memoirenliteratur 1860–1900 / О.Б. Лебедева, А.С. Янушкевич // Deutsche und Deutschland aus russischer Sicht: 19/20. Jahrhundert: Von den Reformen Alexanders II. bis zum Ersten Weltkrieg. – München : Wilhelm Fink Verlag, 2005. – S. 1174–1223.

Deutsche Grimassen in russischen Parodien und Satiren: 1840–1900 / О.Б. Лебедева, А.С. Янушкевич // Ibid. – S. 1069–1120.

2006

В мире Жуковского – М.: Наука, 2006. – 524 с.

Василий Андреевич Жуковский // Вестник истории, литературы, искусства: альм. / гл. ред. Г.М. Бонгард-Левин. – М., 2006. – Т. 3. – С. 414–426.

Карамзин и время: сб. / ред. И.А. Айзикова, А.С. Янушкевич. – Томск : Изд-во Том. ун-та, 2006. – 313 с.

Из рукописного наследия Г.И. Спасского / публ. и коммент. А.С. Янушкевича, К.В. Анисимова // Пространство культуры и стратегии исследования: Статьи и материалы о русской провинции. XX Фетовские чтения / под ред. Н.З. Коковиной, М.В. Строганова. Курск, 2006. С. 109–146.

Изучение русского сентиментализма и творчества Н.М. Карамзина в Томском государственном университете // Карамзин и время: сборник / ред. И.А. Айзикова, А.С. Янушкевич. – Томск, 2006. – С. 5–15.

Роман Н.М. Карамзина «Рыцарь нашего времени»: текст и контекст // Там же. – С. 70–91.

Метатекстовые повествовательные структуры в русской прозе конца XVIII – первой трети XIX века / В.С. Киселев; науч. ред. А.С. Янушкевич. – Томск : Том. гос. ун-т, 2006. – 543 с.

Метаморфозы русского энтузиазма // Russische Begriffsgeschichte der Neuzeit. – Köln [u. a.] : Boehlau, 2006. – S. 151–169.

Философия и поэтика гоголевского Всемира // Вестник Томского государственного университета. – 2006. – № 291. – С. 145–154.

Штрихи к портрету / Т.Л. Рыбальченко, А.С. Янушкевич // Социальные и гуманитарные науки на Дальнем Востоке. – 2006. – № 1(9). – С. 174–177.

2007

«Горная философия» в пространстве русского романтизма (В.А. Жуковский – М.Ю. Лермонтов – Ф.И. Тютчев) // Жуковский и время: сб. ст. / ред. А.С. Янушкевич, И.А. Айзикова. – Томск, 2007. – С. 133–161.

Дихотомия сибирского текста // Евроазиатский межкультурный диалог: «свое» и «чужое» в национальном самосознании культуры. – Томск, 2007. – С. 334–335.

Жуковский Василий Андреевич // Каталог личных архивных фондов отечественных историков / отв. ред. С.О. Шмидт. – М., 2007. – Вып. 2. – С. 205–221.

Жуковский и время: сб. ст. / ред. А.С. Янушкевич, И.А. Айзикова. – Томск: Изд-во Том. ун-та, 2007. – 360 с.

«Переписка меня животворила бы…»: Письмо В.А. Жуковского Д.Н. Блудову // Там же. – С. 319–322.

Итальянская общественно-философская мысль в русской рецепции 1800–1840-х годов // Италия в русской литературе: сб. ст. / под ред. Н.Е. Меднис. – Новосибирск, 2007. – С. 59–69.

Комедия Н.В. Гоголя «Ревизор» в пространстве русской культуры 1920–1930-х гг. // Н.В. Гоголь и славянский мир (русская и украинская рецепции): к 200-летию со дня рождения Н.В. Гоголя: сб. ст. / ред. Н.В. Хомук. – Томск, 2007. – Вып. 1. – С. 280–290.

Пародийная трилогия М.А. Дмитриева и балладный мир В.А. Жуковского / Е.Е. Лопатина, А.С. Янушкевич // Вестник Томского государственного университета. – 2007. – № 294. – С. 33–36.

Слово и образ в лирике В.А. Жуковского 1815–1824 гг. // Актуальные проблемы лексикологии и словообразования: сб. науч. тр. / отв. ред. Л.Г. Панин. – Новосибирск, 2007. – Вып. 10. – С. 207–219.

Стихотворный венок Жуковского на могилу А.С. Пушкина // Болдинские чтения. – Н. Новгород, 2007. – С. 94–106.

Уроки В.В. Палагиной на фоне исторической грамматики и в контексте исторического времени // В.В. Палагина: годы и труды: сб. материалов / отв. ред. Л.А. Захарова. – Томск, 2007. – С. 300–307.

Философия счастья в творчестве В.А. Жуковского и Ф.И. Тютчева // Ф.И. Тютчев: грани поэтического мира: сб. ст. / под ред. Н.Е. Меднис. – Новосибирск, 2007. – С. 117–146.

2008

Жуковский В.А. Полное собрание сочинений и писем: в 20 т. / В.А. Жуковский; гл. ред. А.С. Янушкевич. – Т. 3: Баллады / сост. и ред. Н.Ж. Вётшева, Э.М. Жилякова. – М. : Языки славянских культур, 2008. – 456 с.

Ахилл / В.А. Жуковский: подгот. текста, примеч. // Жуковский В.А. Полн. собр. соч. и писем: в 20 т. / В.А. Жуковский; гл. ред. А.С. Янушкевич. – Т. 3. Баллады / сост. и ред. Н.Ж. Вётшева, Э.М. Жилякова. – М., 2008. – С. 67–73, 315–320.

Торжество победителей / В.А. Жуковский: подгот. текста, примеч. // Там же. – С. 155–160, 391–394.

Жалоба Цереры / В.А. Жуковский: подгот. текста, примеч. // Там же. – С. 168–172, 403–405.

Элевзинский праздник / В.А. Жуковский: подгот. текста, примеч. // Там же. – С. 218–225, 436–438.

Ринальдо и Бландина / В.А. Жуковский: подгот. текста, примеч. // Там же. – С. 225, 439–441.

Царский сын и поселянка / В.А. Жуковский: подгот. текста, примеч. // Там же. – С. 225–226, 441–443.

«Пестрые сказки» В.Ф. Одоевского: становление философского нарратива в русской прозе // Поэтика русской литературы в историко-культурном контексте: сб. ст. / отв. ред. Н.Н. Покровский, И.В. Силантьев. – Новосибирск, 2008. – С. 552–568.

Повесть Н.В. Гоголя «Нос» в контексте русской культуры 1920–1930-х годов // Н.В. Гоголь и славянский мир (русская и украинская рецепции): к 200-летию со дня рождения Н.В. Гоголя: сб. ст. / ред. Н.В. Хомук. – Томск, 2008. – Вып. 2. – С. 313–328.

Три эпохи литературной циклизации: Боккаччо – Гофман – Гоголь: статья первая // Вестник Томского государственного университета. Филология. – 2008. – № 2. – С. 63–81.

2009

Жуковский В.А. Полное собрание сочинений и писем: в 20 т. / В.А. Жуковский; гл. ред. А.С. Янушкевич. – Т. 4: Стихотворные повести и сказки / сост. и ред. А.С. Янушкевич. – М. : Языки славянских культур, 2009. – 640 с.

Повести и сказки Жуковского // Жуковский В.А. Полн. собр. соч. и писем: в 20 т.; гл. ред. А.С. Янушкевич. – Т. 4: Стихотворные повести и сказки / сост. и ред. А.С. Янушкевич. – М., 2009. – С. 383–390.

Маттео Фальконе / В.А. Жуковский: подгот. текста, примеч. / Н.Б. Реморова, А.С. Янушкевич // Там же. – С. 179–185, 501–505.

Капитан Бопп / В.А. Жуковский: подгот. текста, примеч. / О.Б. Лебедева, А.С. Янушкевич // Там же. – С. 185–193, 505–509.

Выбор креста / В.А. Жуковский: подгот. текста, примеч. // Там же. – С. 205–206, 515–516.

Из черновых и незавершенных рукописей // Там же. – С. 555–558.

Сокол / В.А. Жуковский: подгот. текста, примеч. // Там же. – С. 311–312, 563–564.

Родриг / В.А. Жуковский: подгот. текста, примеч. // Там же. – С. 315–316, 571–573.

Эллена и Гунтрам / В.А. Жуковский: подгот. текста, примеч. // Там же. – С. 316–318, 573–575.

Белокурый Экберт / В.А. Жуковский: подгот. текста, примеч. / О.Б. Лебедева, А.С. Янушкевич // Там же. – С. 318–319, 575–580.

Военный суд на Мальте / В.А. Жуковский: подгот. текста, примеч. / О.Б. Лебедева, А.С. Янушкевич // Там же. – С. 319–320, 580–582.

Фридрих и Гела / В.А. Жуковский: подгот. текста, примеч. // Там же. – С. 320–321, 582–583.

Карл Великий дал однажды… / В.А. Жуковский: подгот. текста, примеч. // Там же. – С. 321–323, 583–584.

Альфы / В.А. Жуковский: Подгот. текста, примеч. / О.Б. Лебедева, А.С. Янушкевич // Там же. – С. 324–325, 585–586.

Проданное имя / В.А. Жуковский: подгот. текста, примеч. // Там же. – С. 325–329, 586.

Часто в прогулках моих одиноких мне попадался… / В.А. Жуковский: подгот. текста, примеч. // Там же. – С. 329–330, 586–587.

В.А. Жуковский в мире Михаила Булгакова // Лицо и стиль: сб. науч. ст., посвящ. юбилею профессора В.В. Эйдиновой / отв. ред. Л.П. Быков, В.А. Гудов. – Екатеринбург, 2009. – С. 69–87.

Неопубликованные письма В.А. Жуковского: по московским и петербургским архивам // Русская литература. – 2009. – № 3. – С. 81–104.

«Неаполитанский альбом» русского романтизма 1820–1860-х гг. // Образы Италии в русской словесности XVIII–XX вв.: сб. ст. / под ред. О.Б. Лебедевой, Н.Е. Меднис. – Томск, 2009. – С. 392–411.

«Vedi Napoli e poi muori»: К. Батюшков – Е. Баратынский – Н. Гоголь // Там же. – С. 412– 419.

О каком пушкинском демоне идет речь в «Портрете» Н.В. Гоголя // Поэтика русской литературы: сб. ст.: К 80-летию проф. Ю.В. Манна. – М., 2009. – С. 383–392.

Русская прописка локального «Тибериева текста» // Диалог культур: поэтика локального текста: материалы Международной конференции. Горно-Алтайск, 29 июня – 4 июля 2008 г. – Горно-Алтайск, 2009. – С. 27–34.

«Современник» А.С. Пушкина как единый текст / Т.Б. Фрик; науч. ред. А.С. Янушкевич. – Томск : Изд-во Том. политехн. ун-та, 2009. – 190 с.

2010

Жуковский В.А. Полное собрание сочинений и писем: в 20 т. / В.А. Жуковский; гл. ред. А.С. Янушкевич. – Т. 5: Эпические стихотворения / ред. А.С. Янушкевич. – М. : Языки славянских культур, 2010. – 432 с.

Жуковский В.А. Полное собрание сочинений и писем: в 20 т. / В.А. Жуковский; гл. ред. А.С. Янушкевич. – Т. 6: Переводы из Гомера: «Илиада», «Одиссея» / ред. В.С. Киселев, А.С. Янушкевич. – М. : Языки славянских культур, 2010. – 736 с.

Путь Жуковского к «Эпическим стихотворениям» // Жуковский В.А. Полн. собр. соч. и писем: в 20 т. / В.А. Жуковский; гл. ред. А.С. Янушкевич. – Т. 5: Эпические стихотворения / ред. А.С. Янушкевич. – М., 2010. – С. 297–310.

Слово о полку Игореве / В.А. Жуковский: Примечания // Там же. – С. 312–315.

Разрушение Трои / В.А. Жуковский: Примечания / М.А. Янушкевич, А.С. Янушкевич // Там же. – С. 350–361.

Предание <Из «Конрада Валленрода»> / В.А. Жуковский: Примечания // Там же. – С. 361–363.

Рустем и Зораб / В.А. Жуковский: Примечания // Там же. – С. 400–413.

<Из «Потерянного рая» Мильтона> / В.А. Жуковский: Примечания // Там же. – С. 413–417.

<Из «Божественной комедии» Данте> / В.А. Жуковский: Примечания // Там же. – С. 417–421.

Гомер в творческом сознании В.А. Жуковского // Жуковский В.А. Полн. собр. соч. и писем: в 20 т. / В.А. Жуковский; гл. ред. А.С. Янушкевич. – Т. 6: Переводы из Гомера: «Илиада», «Одиссея» / ред. В.С. Киселев, А.С. Янушкевич. – М., 2010. – С. 375–387.

Отрывки из «Илиады» / В.А. Жуковский: Примечания / Н.Е. Никонова, А.С. Янушкевич // Там же. – С. 391–406.

Одиссея / В.А. Жуковский: Примечания // Там же. – С. 406–415, 424–447.

Летопись работы В.А. Жуковского над переводом «Одиссеи» по материалам его эпистолярия / А. Янушкевич, В. Киселев, В. Красман, Н. Никонова, А. Плотникова // Там же. – С. 623–670.

<Повесть о войне Троянской> / В.А. Жуковский: Примечания / О. Лебедева, А. Янушкевич // Там же. – С. 697–704.

В.А. Жуковский и ранний Толстой // Лев Толстой и время: сб. ст. / ред. Э.М. Жилякова, И.Ф. Гнюсова. – Томск, 2010. – С. 51–61.

Долбинская осень В.А. Жуковского 1814 г. и Болдинская осень А. С. Пушкина 1830 г. как феномен русской словесной культуры // Пушкин и время: сб. ст. / ред. О.Б. Лебедева. – Томск, 2010. – С. 123–136.

Жуковский: исследования и материалы / ред. А.С. Янушкевич, И.А. Айзикова. – Томск : Изд-во Том. ун-та, 2010. – Вып. 1. – 544 с.

Пародийное собрание сочинений В.А. Жуковского // Жуковский: исследования и материалы / ред. А.С. Янушкевич, И.А. Айзикова. – Томск, 2010. – Вып. 1. – С. 381–392.

Петербургский текст в творческом наследии В.А. Жуковского // Там же. – С. 46–56.

К вопросу о датировке стихотворения В.А. Жуковского «Море» / А. Янушкевич, Н. Самовер // Русская литература. – 2010. – № 4. – С. 169–172.

Письма В.А. Жуковского к А.М. Тургеневу: опыт предварительного описания // Вестник Томского государственного университета. Филология. – 2010. – № 4 (12). – С. 95–104.

Письма В.А. Жуковского к Р.Р. Родионову: опыт предварительного описания // Con amore: Историко-филологический сборник в честь Любови Николаевны Киселевой. – М., 2010. – С. 650–672.

Феномен переводческой деятельности В.А. Жуковского // Художественный перевод и сравнительное изучение литератур: Памяти Ю.Д. Левина / отв. ред. В.Е. Багно, Н.Д. Кочеткова. – СПб., 2010. – С. 55–68.

Эстетические принципы и поэтика перевода «Одиссеи» В.А. Жуковского / А.С. Янушкевич, В.С. Киселев // Вестник Томского государственного университета. Филология. – 2010. – № 2. – С. 68–80.

2011

Жуковский В.А. Полное собрание сочинений и писем: в 20 т. / В.А. Жуковский; гл. ред. А.С. Янушкевич. – Т. 7: Драматические сочинения / сост., подгот. текстов, вступ. ст., примеч. О.Б. Лебедевой; ред. А.С. Янушкевич. – М.: Языки славянских культур: Рукописные памятники Древней Руси, 2011. – 760 с.

Жуковский В.А. Полное собрание сочинений: в 20 т. / гл. ред. А.С. Янушкевич. – Т. 8: Проза 1797–1806 гг. / ред. И.А. Айзикова. – М. : Языки славянских культур, 2011. – 536 с.

Генеалогия одного чеховского героя: Платонов и русский платонизм // Чехов и время: сб. ст. / ред. Е.Г. Новикова. – Томск, 2011. – С. 86–98.

Издательско-переводческие стратегии В.А. Жуковского // Издательская деятельность и перевод: сб. материалов Первой всероссийской научно-прикладной конференции, 20–22 мая 2010 г., Томск. – Томск, 2011. – С. 6–22.

Инскрипт в творческой системе В.А. Жуковского и в книгах из его библиотеки // Вестник Томского государственного университета. Филология. – 2011. – № 1 (13). – С. 102–120.

Инскрипт в творческой системе В.А. Жуковского и за ее пределами в книгах из его библиотеки // Книга и литература в культурном пространстве эпох (XI–XX веков): сб. науч. ст.: посвящается 45-летию научно-педагогической деятельности Елены Ивановны Дергачевой-Скоп. – Новосибирск, 2011. – С. 377–396.

Н.В. Гоголь в Риме: по материалам дневника и рисунков В.А. Жуковского // Образы Италии в русской словесности: по итогам Второй международной научной конференции Международного научно-исследовательского центра «Rusia – Italia» – «Россия – Италия», Томск – Новосибирск, 1–7 июня 2009 г. / ред. О.Б. Лебедева, Т.И. Печерская. – Томск, 2011. – С. 70–101.

Рецептивные модели римского карнавала в русском травелоге 1820–1840-х гг. // Там же. – С. 333–344.

Сюжет о карбонариях как составная часть неаполитанского текста русской культуры // «Беспокойные музы»: к истории русско-итальянских отношений XVIII–XX вв. / сост. Антонелла д'Амелия. – Salerno : Europa Orientalis, 2014. – Т. 2. – С. 53–66.

Философия и поэтика гоголевского Всемира // Феномен Гоголя: Материалы Юбилейной международной научной конференции, посвященной 200-летию со дня рождения Н.В. Гоголя / под ред. М.Н. Виролайнен и А.А. Карпова. – СПб., 2011. – С. 33–49.

Эдиционные и текстологические принципы Полного собрания сочинений и писем В.А. Жуковского // Актуальные проблемы изучения и преподавания русской литературы: взгляд из России – взгляд из зарубежья: материалы Международной научно-практической конференции, посвященной 190-летию кафедры истории русской литературы филологического факультета Санкт-Петербургского государственного университета, Санкт-Петербург, 7–9 октября 2010 г. / отв. ред. А.А. Карпов. – СПб., 2011. – С. 274–283.

2012

Жуковский В.А. Полное собрание сочинений и писем: в 20 т. / гл. ред. А.С. Янушкевич. – Т. 9: Дон Кишот Ламанхский. Сочинение Серванта. Переведено с Флорианова французского перевода В. Жуковским / ред. И.А. Айзикова. – М. : Языки славянской культуры, 2012. – 536 с., ил.

Жуковский В.А. Полное собрание сочинений и писем: в 20 т. / В.А. Жуковский; гл. ред. А.С. Янушкевич. – Т. 12: Эстетика и критика / ред. А.С. Янушкевич, О.Б. Лебедева. – М. : Языки славянских культур, 2012. – 544 с.

Романтическая эстетика и критика В.А. Жуковского / Ф.З. Канунова, А.С. Янушкевич // Жуковский В.А. Полн. собр. соч.: в 20 т. / гл. ред. А.С. Янушкевич. – Т. 12: Эстетика и критика / ред. А.С. Янушкевич, О.Б. Лебедева. – М., 2012. – С. 413–448.

О путешествии в Малороссию / В.А. Жуковский: подгот. текста, примеч. // Там же. – С. С. 9–12, 451–453.

<Аристотелева пиитика> / В.А. Жуковский: подгот. текста, примеч. // Там же. – С. 12–14, 453–454.

<На что делать примечания к Эшенбурговой теории> / В.А. Жуковский: подгот. текста, примеч. // Там же. – С. 14–25, 454–457.

<Конспект по истории литературы и критики> / В.А. Жуковский: подгот. текста, примеч. / О.Б. Лебедева, А.С. Янушкевич // Там же. – С. 25–175, 457–467.

Письмо из уезда к издателю > / В.А. Жуковский: подгот. текста, примеч. // Там же. – С. 176–185, 468–469.

Новая книга: Училище бедных… / В.А. Жуковский: подгот. текста, примеч. // Там же. – С. 185–189, 469–470.

О нравственной пользе поэзии / В.А. Жуковский: подгот. текста, примеч. // Там же. – С. 197–201, 471–472.

О слоге простом и слоге украшенном / В.А. Жуковский: подгот. текста, примеч. // Там же. – С. 308–311, 487–488.

О переводах вообще, и в особенности о переводах стихов / В.А. Жуковский: подгот. текста, примеч. / О.Б. Лебедева, А.С. Янушкевич // Там же. – С. 311–315, 488–489.

О поэзии древних и новых / В.А. Жуковский: подгот. текста, примеч. // Там же. – С. 315–325, 489–491.

О красноречии / В.А. Жуковский: подгот. текста, примеч. // Там же. – С. 325–333, 491–494.

<Выписки из немецкой эстетики и критики> / В.А. Жуковский: подгот. текста, примеч. // Там же. – С. 334–342, 495–497.

Рафаэлева мадонна / В.А. Жуковский: Подгот. текста, примеч. // Там же. – С. 342–345, 497–499.

<Обзор русской литературы за 1823 год> / В.А. Жуковский: подгот. текста, примеч. // Там же. – С. 343–350, 500–505.

Конспект по истории русской литературы / В.А. Жуковский: подгот. текста, примеч. // Там же. – С. 351–368, 505–510.

О стихотворениях И.И. Козлова / В.А. Жуковский: подгот. текста, примеч. // Там же. – С. 369–371, 510–511.

О поэте и его современном значении / В.А. Жуковский: подгот. текста, примеч. // Там же. – С. 372–383, 511–513.

О меланхолии в жизни и в поэзии / В.А. Жуковский: подгот. текста, примеч. // Там же. – С. 383–393, 513–514.

Из записей на страницах книг: А.С. Шишков. Рассуждение о старом и новом слоге российского языка / В.А. Жуковский: подгот. текста, примеч. // Там же. – С. 400–408, 517–519.

Из записей на страницах книг: K. Schnaase. Geschichte der bildenden Künste / В.А. Жуковский: подгот. текста, примеч. // Там же. – С. 409, 519–520.

История русской литературы первой трети XIX в.: допушкинская эпоха: учеб. пособие. – Томск, 2012. – 307 с.

Образ Германии в зеркале русской сатирической журналистики второй половины XIX века / О.Б. Лебедева, А.С. Янушкевич // Диалог культур: поэтика локального текста: материалы IV Международной научной конференции. – Горно-Алтайск, 2012. – С. 95–111.

Онирическое пространство русского романтизма // Wielkie tematy kultury w literaturach slowianskich 10 / red. Milosz Bukwalt i. i. – Wroclaw : Wydawnictwo Uniwersytetu Wroclawskiego, 2012. – С. 133–141.

Проблема взаимодействия философии и литературы в конце XVIII – первой трети XIX века // Памяти Анны Ивановны Журавлевой: сб. ст. / сост. Г.В. Зыкова, Е.Н. Пенская. – М., 2012. – С. 165–176.

Своеобразие русского энтузиазма как ключевого слова культуры // «Точка, распространяющаяся на все...»: К 90-летию профессора Ю.Н. Чумакова: сб. науч. тр. – Новосибирск, 2012. – С. 547–569.

Тиберианский миф русской романтической словесности // Roma / Russia. Materiali e studi / a cura di Rita Giuliani, Alessandra Moretti, Dario Citati. – Roma : Aracne, 2012. – С. 61–76.

Ценностная архитектоника произведений Ф.М. Достоевского / А.А. Казаков; ред. А.С. Янушкевич. – Томск, 2012. – 250 с.

Эпистолярий В.А. Жуковского как отражение и выражение литературного быта его времени // Вестник Томского государственного университета. Филология. – 2012. – № 2 (18). – С. 106–119.

2013

Жуковский: Исследования и материалы: сб. науч. тр. / гл. ред. А.С. Янушкевич. – Томск, 2013. – Вып. 2. – 726 с.

Восемь неизвестных писем Жуковского к детям // Жуковский: Исследования и материалы: сб. науч. тр. / гл. ред. А.С. Янушкевич. – Томск, 2013. – Вып. 2. – С. 547–559.

Неопубликованное письмо В.А. Жуковского к Н.И. Гречу: «сюжет для баллады или романа» // Там же. – С. 468–485.

Письма В.А. Жуковского к царственным особам как феномен русской словесной культуры и общественной мысли // Там же. – С. 45–76.

История русской литературы первой трети XIX века: учеб. пособие. – М. : ФЛИНТА, 2013. – 748 с.

«Прочтение» и изображение мирообраза Рима в русской поэзии 1800–1840-х гг. // Вестник Томского государственного университета. Филология. – 2013. – № 5. – С. 98–115.

Путь В.А. Жуковского от русской идиллии к русской повести: деревенский топос // Вестник Томского государственного университета. Филология. – 2013. – № 1 (21). – С. 105–124.

Россия – Италия – Германия: литература путешествий: коллективная монография по материалам Третьей международной научной конференции Международного научно-исследовательского центра «Russia – Italia» – «Россия – Италия», Томск, 26–28 сентября 2012 г. / науч. ред. О.Б. Лебедева, отв. ред. А.С. Янушкевич. – Томск, 2013. – 518 с.

Ментальные особенности и нарративные стратегии немецких и итальянских травелогов В.А. Жуковского // Россия – Италия – Германия: литература путешествий: коллективная монография по материалам Третьей международной научной конференции Международного научно-исследовательского центра «Russia – Italia» – «Россия – Италия», Томск, 26–28 сентября 2012 г. / науч. ред. О.Б. Лебедева, отв. ред. А.С. Янушкевич. – Томск, 2013. – С. 18–39.

2014

Жуковский В.А. Полное собрание сочинений и писем: в 20 т. / В.А. Жуковский; гл. ред. А.С. Янушкевич. – Т. 10. Проза 1807–1811 гг. Кн. 1 / ред. И.А. Айзикова. – М. : Языки славянской культуры, 2014. – 528 с.

Жуковский В.А. Полное собрание сочинений и писем: в 20 т. / В.А. Жуковский; гл. ред. А.С. Янушкевич. – Т. 10: Проза 1807–1811 гг. Кн. 2. / ред. И.А. Айзикова. – М. : Языки славянской культуры, 2014. – 832 с.

Смерть. Разговор первый. Разговор второй / В.А. Жуковский: подгот. текста, коммент. // Жуковский В.А. Полн. собр. соч. и писем: в 20 т. / В.А. Жуковский; гл. ред. А.С. Янушкевич. – Т. 10: Проза 1807–1811 гг. Кн. 1 / ред. И.А. Айзикова. – М., 2014. – С. 9–28, 409–412.

Подарок на Новый год / В.А. Жуковский: подгот. текста, комментарий // Там же. – С. 29–31, 412–414.

Меланхолическая песня Марии Стуарт / В.А. Жуковский: подгот. текста, коммент. / О.Б. Лебедева, А.С. Янушкевич // Там же. – С. 35–38, 419–423.

Жизнь и деятельность / В.А. Жуковский: подгот. текста, комментарий // Там же. – С. 39–40, 423–424.

О назначении человека. Отрывок / В.А. Жуковский: подгот. текста, комментарий // Там же. – С. 57–62, 428–429.

Сила несчастия / В.А. Жуковский: подгот. текста, коммент. // Там же. – С. 91–92, 440–441.

Не жалкий ли он человек! / В.А. Жуковский: подгот. текста, коммент. // Там же. – С. 92–95, 441–442.

Лафатер / В.А. Жуковский: подгот. текста, коммент. / В. Симанков, А.С. Янушкевич // Там же. – С. 99–103, 443.

О изгнании. Сочинение генерала Моро / В.А. Жуковский: подгот. текста, коммент. // Там же. – С. 104–107, 444.

Вольдемар / В.А. Жуковский: подгот. текста, коммент. // Там же. – С. 316–319, 500–501.

Гёте, изображенный Лафатером / В.А. Жуковский: подгот. текста, комментарий / В. Симанков, А.С. Янушкевич // Там же. – С. 341–342, 507–508.

Успокоение сомневающегося / В.А. Жуковский: подгот. текста, комментарий / О.Б. Лебедева, А.С. Янушкевич // Там же. – С. 342–343, 508–509.

Науки / В.А. Жуковский: подгот. текста, коммент. // Жуковский В.А. Полн. собр. соч. и писем: в 20 т. / В.А. Жуковский; гл. ред. А.С. Янушкевич. – Т. 10:

Проза 1807–1811 гг. Кн. 2. / ред. И.А. Айзикова. – М., 2014. – С. 154–156, 643–644.

Воспоминания об Ост-Индии / В.А. Жуковский: подгот. текста, коммент. // Там же. – С. 158–162, 647–648.

Газетное объявление (Истинная повесть) / В.А. Жуковский: подгот. текста, коммент. // Там же. – С. 172–182, 654–655.

Горный дух Ур в Гельвеции / В.А. Жуковский: подгот. текста, коммент. // Там же. – С. 364–374, 699–700.

Улей (Разговор о бытии Бога) / В.А. Жуковский: подгот. текста, коммент. // Там же. – С. 374–380, 700–701.

О таинственности / В.А. Жуковский: подгот. текста, коммент. // Там же. – С. 568–570, 775–776.

Генезис концепта «герой нашего времени»: Н.М. Карамзин и повествовательная традиция // La Russia sognata: Studi in memoria di Giorgio Maria Nicolai / a cura di Silvia Toscano. – Roma : Lithos Editrice, 2014. – С. 111–133.

Концепты и курсивы в романе Гончарова «Обыкновенная история» как миромоделирующий фактор // Гончаров и время / ред. Е.Г. Новикова. – Томск, 2014. – С. 10–19.

Образы Неаполя в русской словесности XVIII – первой половины XIX веков / О.Б. Лебедева, А.С. Янушкевич. – (Europe Orientalis A cura di Mario CapaldoAntonella D'Amelia. 20). Salerno, 2014. – 436 с.

От картины мира к образу мира: история становления имагологического текста в русской словесной культуре // Имагология и компаративистика. – 2014. – № 2. – С. 5–16.

«При свете Жуковского»: обзор отечественных и зарубежных исследований 2009–2013 гг.: К 230-летию со дня рождения В.А. Жуковского // Вестник Томского государственного университета. Филология. – 2014. – № 6. – С. 183–192.

Психоаналитический подход к изучению форм экзистенциального сознания в творчестве Ф.М. Достоевского / А.С. Янушкевич, А.Н. Кошечко // Современные проблемы науки и образования: Электронный журнал. – 2014. – № 5. – URL: http:// www.science-education.ru/119-14627

Путешествие В.А. Жуковского с великим князем по России в 1837 году как имагологический текст // Диалог культур: поэтика локального текста: материалы IV Международной научной конференции, Горно-Алтайск, 9–12 сентября 2014 г.: сб. / под ред. П.В. Алексеева. – Горно-Алтайск, 2014. – С. 14–23.

Сикстинская Мадонна Рафаэля в русской словесной культуре XIX века: жизнетворческий экфразис / А.С. Янушкевич, О.Б. Лебедева // Paralleli: studi di letteratura e cultura russa. Per Antonella D'Amelia. – Salerno Salerno: Europa Orientalis, 2014. – С. 93–122.

«Учености плоды…»: Университетская жизнь Германии второй половины XIX века в русской массовой мемуаристике / О.Б. Лебедева, А.С. Янушке-

вич // «Учености плоды»: к 70-летию профессора Ю. В. Шатина: сб. науч. тр. / под ред. С.Ю. Корниенко и Н.О. Ласкиной. – Новосибирск, 2014. – С. 190–210.

2015

«Жизнь все изменяет; уцепился за бессмертие!..» О долбинской осени В. Жуковского) / А.С. Янушкевич, О.Б. Лебедева // Вопросы литературы. – 2015. – № 4. – С. 152–185.

История русской литературы первой трети XIX века: учеб. пособие / 2-е изд., стер. – М.: ФЛИНТА, 2015. – 747 с.

«Людям хочется говорить о литературе»: интервью // Alma Mater. – 2015. – № 5 (2578). – С. 6–7.

Немецкий русист с русской точки зрения: К 75-летию проф. Петера Тиргена // Wiener Slavistisches Jahrbuch (Neue Folge). – 2015. – № 3. – Wiesbaden : Harrassowitz Verlag. – С. 389–399.

Неопубликованный перевод трактата Сильвио Пеллико «О должностях человека» / О.Б. Лебедева, А.С. Янушкевич // Archivio italiano-russo. Collana di Europa Orientalis. A cura di Mario Capaldo e Antonella D'Amelia. Salerno, 2013. Русско-итальянский архив. – Салерно, 2015. – Т. 10. – С. 67–125.

Русская романтическая монтанистика 1810–1830-х гг. как имагологический и компаративистский текст // Имагология и компаративистика. – 2015. – № 2. – С. 5–19.

Феномен калокагатии в русской словесной культуре 1790–1830-х гг. Статья 1 // Вестник Томского государственного университета. Филология. – 2015. – № 3. – С. 189–201.

Философия и поэтика лермонтовского палимпсеста // Мир Лермонтова. – СПб., 2015. – С. 27–41.

Философский подтекст концепта домика в повести А.С. Пушкина «Гробовщик» / В.А. Берсенева, А.С. Янушкевич // Вестник Томского государственного университета. Филология. – 2015. – № 4. – С. 87–100.

Letture e interpretazioni di Roma nella poesia russa della prima metà dell'800 // Il gladiatore e la rusalka. Roma nella poesia russa dell'800. Antologia con testo russo a fronte. – Roma : Lithos Editrice, 2015. – С. 21–50.

Russian Literary Process in the 1760–1770s: Novel as a Representative of Interconnection of Epistemic Reproductive Models // Procedia – Social and Behavioral Sciences. – 200 (2015). – С. 283–288.

2016

Жуковский В.А. Полное собрание сочинений и писем: в 20 т. / В.А. Жуковский; гл. ред. А.С. Янушкевич. – Т. 11, полут. 1: Проза 1810–1840-х гг. / ред. А.С. Янушкевич. – М. : Изд. Дом ЯСК, 2016. – 1048 с.

Жуковский В.А. Полное собрание сочинений и писем: в 20 т. / В.А. Жуковский; гл. ред. А.С. Янушкевич. – Т. 11, полут. 2: Господа нашего Иисуса Христа Новый Завет в переводе В.А. Жуковского / сост., вступ. ст., примеч. Д.В. Долгушина; подгот. текста Ф.З. Кануновой, И.А. Айзиковой, Д.В. Долгушина; ред. Д.В. Долгушин, А.С. Янушкевич. – М. : Изд. Дом ЯСК, 2016. – 664 с., ил.

Особенности прозы Жуковского 1810–1840-х годов // Жуковский В.А. Полн. собр. соч. и писем: в 20 т. / В.А. Жуковский; гл. ред. А.С. Янушкевич. – Т. 11, полут. 1: Проза 1810–1840-х гг. / ред. А.С. Янушкевич. – М., 2016. – С. 603–613.

В.А. Жуковский в контексте русской общественно-литературной жизни 1840-х годов // Острова любви БорФеда: Сборник к 90-летию Бориса Федоровича Егорова / ИРЛИ РАН; СПбИИ РАН; Союз писателей Санкт-Петербурга; ред.-сост. А.П. Дмитриев, П.С. Глушаков. – СПб., 2016. – С. 995–1004.

В.А. Жуковский и А.В. Никитенко: К истории личных и творческих отношений / Н.В. Гончарова, А.С. Янушкевич // Вестник Томского государственного университета. Филология. – 2016. – № 1 (39). – С. 108–121.

История русской литературы первой трети XIX века: учеб. пособие / 3-е изд., стер. – М. : ФЛИНТА, 2016. – 749 с.

Сибирская франкофония: к постановке проблемы // Сибирско-французский диалог XVII–XIX веков и литературное освоение Сибири: материалы международного семинара, Томск, 11–15 июня 2015 / под ред. Е.Е. Дмитриевой, О.Б. Лебедевой, А.Ф. Строева. – М., 2016. – С. 12–20.

2017

В.А. Жуковский и А.В. Никитенко о Сикстинской Мадонне Рафаэля: типология экфрасиса как репрезентант эстетического сознания / О.Б. Лебедева, А.С. Янушкевич // Вестник Томского государственного университета. Филология. – 2017. – № 46. – С. 124–151.

Жуковский: Исследования и материалы: сб. науч. тр. / гл. ред. А.С. Янушкевич; науч. ред. О.Б. Лебедева. – Томск, 2017. – Вып. 3. – 562 с.

В.А. Жуковский в творческом сознании В.Э. Вацуро // Жуковский. Исследования и материалы: сб. науч. тр. / гл. ред. А.С. Янушкевич; науч. ред. О.Б. Лебедева. – Томск, 2017. – Вып. 3. – С. 258–265.

Неопубликованная повесть В.А. Жуковского «Клера и Феликс» // Там же. – С. 279–303.

Особенности имперского текста В.А. Жуковского: идеология и культуртрегерство // Имагология и компаративистика. – 2017. – № 7. – С. 77–92.

2018

Жуковский В.А. Полное собрание сочинений и писем: в 20 т. / В.А. Жуковский; гл. ред. А.С. Янушкевич. – Т. 15: Письма 1795–1817-х годов / сост., подгот.

текстов и примеч. И.А. Айзикова, С.В. Березкина, Э.М. Жилякова, В.С. Киселев, О.Б. Лебедева, С.И. Панов, И.А. Поплавская, А.С. Янушкевич; ред. О.Б. Лебедева. – М. : Изд. Дом ЯСК, 2018. – 1088 с., ил.

Эпистолярий В.А. Жуковского: летопись персонального жизнетворчества и коллективного литературного быта // Жуковский В.А. Полн. собр. соч. и писем: в 20 т. / В.А. Жуковский; гл. ред. А.С. Янушкевич. – Т. 15: Письма 1795–1817 годов / сост., подгот. текстов и примеч. И.А. Айзикова, С.В. Березкина, Э.М. Жилякова, В.С. Киселев, О.Б. Лебедева, С.И. Панов, И.А. Поплавская, А.С. Янушкевич; ред. О.Б. Лебедева. – М., 2018. – С. 563–579.

История издания эпистолярного наследия В.А. Жуковского // Там же. – С. 581–590.

Г.Р. Державину. Январь 1799 г. / В.А. Жуковский: подгот. текста, коммент. // Там же. – С. 8, 593–594.

И.П. Тургеневу. 17 февраля 1799 г. / В.А. Жуковский: подгот. текста, коммент. // Там же. – С. 9, 594.

А.Ф. Мерзлякову. 22 августа 1800 г. / В.А. Жуковский: подгот. текста, комментарий // Там же. – С. 9–12, 595–597.

Д.Н. Блудову. <Середина ноября (после 12-го) 1801 г.> / В.А. Жуковский: подгот. текста, комментарий А.С. Янушкевича, О.Б. Лебедевой // Там же. – С. 13, 599.

А.М. Соковниной. <Первая половина 1802 г.> / В.А. Жуковский: подгот. текста, коммент. // Там же. – С. 13, 599–600.

Е.А. Протасовой. 21 апреля <1803 г.> / В.А. Жуковский: подгот. текста, коммент. // Там же. – С. 14, 600.

И.П. Тургеневу. 11 августа <1803 г.> / В.А. Жуковский: подгот. текста, коммент. // Там же. – С. 14–17, 601–602.

Д.Н. Блудову. 7 ноября 1803 г. / В.А. Жуковский: подгот. текста, коммент. А.С. Янушкевича, О.Б. Лебедевой // Там же. – С. 18-19, 602–603.

Д.Н. Блудову. 21 января 1804 г. / В.А. Жуковский: подгот. текста, коммент. А.С. Янушкевича, О.Б. Лебедевой // Там же. – С. 20–22, 603–604.

Д.Н. Блудову. <Начало августа 1804 г.> / В.А. Жуковский: подгот. текста, коммент. А.С. Янушкевича, О.Б. Лебедевой // Там же. – С. 22–24, 604–607.

Д.Н. Блудову. <Май – июнь 1805 г.> / В.А. Жуковский: подгот. текста, коммент. А.С. Янушкевича, О.Б. Лебедевой // Там же. – С. 25–26, 608–609.

А.И. Тургеневу. 31 августа <1805 г.> / В.А. Жуковский: подгот. текста, коммент. // Там же. – С. 26–29, 609–611.

А.И. Тургеневу. <Вторая половина августа 1805 г.> / В.А. Жуковский: подгот. текста, коммент. // Там же. – С. 29–30, 611–612.

А.И. Тургеневу. 11–16 сентября 1805 г. / В.А. Жуковский: подгот. текста, коммент. // Там же. – С. 30–34, 613.

Ф.Г. Вендриху. 19 декабря 1805 г. / В.А. Жуковский: подгот. текста, коммент. А.С. Янушкевича, О.Б. Лебедевой // Там же. – С. 34–36, 613–615.

А.И. Тургеневу. 8 января <1806 г.> / В.А. Жуковский: подгот. текста, коммент. // Там же. – С. 37–42, 615–617.

А.И. Тургеневу. <Ноябрь 1806 г.> / В.А. Жуковский: подгот. текста, коммент. // Там же. – С. 42–43, 617–618.

А.И. Тургеневу, Д.Н. Блудову. <Первая половина декабря 1806 г.> / В.А. Жуковский: подгот. текста, коммент. // Там же. – С. 43–47, 618–619.

А.И. Тургеневу. 24 декабря <1806 г.> / В.А. Жуковский: подгот. текста, коммент. // Там же. – С. 47–48, 619–620.

А.И. Тургеневу. <Первая половина января 1807 г.> / В.А. Жуковский: подгот. текста, коммент. // Там же. – С. 49, 620–621.

А.И. Тургеневу. 17 января 1807 г. / В.А. Жуковский: подгот. текста, коммент. // Там же. – С. 50, 621.

А.И. Тургеневу. 28 января 1807 г. / В.А. Жуковский: подгот. текста, коммент. // Там же. – С. 51, 621–622.

А.И. Тургеневу. <Начало февраля 1807 г.> / В.А. Жуковский: подгот. текста, коммент. // Там же. – С. 51–52, 622–623.

А.И. Тургеневу. <Вторая половина февраля 1807 г.> / В.А. Жуковский: подгот. текста, коммент. // Там же. – С. 52–53, 623–624.

Д.Н. Блудову. <Конец июня 1807 г.> / В.А. Жуковский: подгот. текста, коммент. А.С. Янушкевича, О.Б. Лебедевой // Там же. – С. 53, 624–625.

А.И. Тургеневу. <Начало июля 1807 г.> / В.А. Жуковский: подгот. текста, коммент. // Там же. – С. 54–55, 625–626.

А.М. Соковниной. <Июль–август 1807 г.> / В.А. Жуковский: подгот. текста, коммент. // Там же. – С. 55–56, 626–627.

А.И. Тургеневу, Д.Н. Блудову. <Конец ноября 1807 г.> / В.А. Жуковский: подгот. текста, коммент. // Там же. – С. 56–58, 627–628.

А.И. Тургеневу. 9 декабря <1807 г.> / В.А. Жуковский: подгот. текста, коммент. // Там же. – С. 58–60, 629.

А.И. Тургеневу. <Начало декабря (до 10-го) 1807 г.> / В.А. Жуковский: подгот. текста, коммент. // Там же. – С. 60–61, 629–630.

А.И. Тургеневу. <Конец декабря 1807 г. – начало января 1808 г.> / В.А. Жуковский: подгот. текста, коммент. // Там же. – С. 61–62, 630–631.

И.П. Черкасову. 29–30 июня 1808 г. / В.А. Жуковский: подгот. текста, коммент. // Там же. – С. 64–66, 632–633.

А.И. Тургеневу. <10 февраля 1809 г.> / В.А. Жуковский: подгот. текста, коммент. // Там же. – С. 69, 635–636.

А.И. Тургеневу. <Конец марта 1809 г.> / В.А. Жуковский: подгот. текста, коммент. // Там же. – С. 70, 636.

И.В. Лопухину. 24 августа 1809 г. / В.А. Жуковский: подгот. текста, коммент. // Там же. – С. 72-73, 639–641.

А.И. Тургеневу. <Конец августа 1809 г.> / В.А. Жуковский: подгот. текста, коммент. // Там же. – С. 73–74, 641.

А.И. Тургеневу. 15 сентября 1809 г. / В.А. Жуковский: подгот. текста, коммент. // Там же. – С. 74–78, 642–646.

А.И. Тургеневу. <2 декабря 1809 г.> / В.А. Жуковский: подгот. текста, коммент. // Там же. – С. 78, 646–647.

А.А. Перовскому. <20-25 января 1810 г.> / В.А. Жуковский: подгот. текста, коммент. // Там же. – С. 79, 647.

И.И. Дмитриеву. 10 марта 1810 г. / В.А. Жуковский: подгот. текста, коммент. // Там же. – С. 82–84, 650–651.

А.И. Тургеневу. <Начало апреля 1810 г.> / В.А. Жуковский: подгот. текста, коммент. // Там же. – С. 84–85, 651–652.

К.Н. Батюшкову. <7> мая 1810 г. / В.А. Жуковский: подгот. текста, коммент. А.С. Янушкевича, О.Б. Лебедевой // Там же. – С. 85, 652–653.

А.И. Тургеневу. 11 июля 1810 г. / В.А. Жуковский: подгот. текста, коммент. // Там же. – С. 86–87, 654–655.

А.И. Тургеневу. <Август 1810 г.> / В.А. Жуковский: подгот. текста, коммент. // Там же. – С. 87–88, 655–656.

А.И. Тургеневу. 12 сентября 1810 г. / В.А. Жуковский: подгот. текста, коммент. // Там же. – С. 88–93, 656–662.

А.И. Тургеневу. 19 сентября <1810 г.> / В.А. Жуковский: подгот. текста, коммент. // Там же. – С. 93–94, 662–663.

М.Т. Каченовскому. 27 сентября <1810 г.> / В.А. Жуковский: подгот. текста, коммент. // Там же. – С. 95–96, 663–664.

М.Т. Каченовскому. <Не ранее 30 сентября и не позднее 3 октября 1810 г.> / В.А. Жуковский: подгот. текста, коммент. // Там же. – С. 97–98, 664.

И.И. Дмитриеву. <Между 30 сентября и 3 октября 1810 г.> / В.А. Жуковский: Подгот. текста, коммент. // Там же. – С. 98, 665.

А.И. Тургеневу. <Конец сентября – начало октября 1810 г.> / В.А. Жуковский: Подгот. текста, коммент. // Там же. – С. 98–99, 665–666.

А.И. Тургеневу. 11 октября <1810 г.> / В.А. Жуковский: подгот. текста, коммент. // Там же. – С. 99–100, 666–667.

А.И. Тургеневу. 18 октября <1810 г.> / В.А. Жуковский: подгот. текста, коммент. // Там же. – С. 101, 667–668.

А.И. Тургеневу. 4 ноября <1810 г.> / В.А. Жуковский: подгот. текста, коммент. // Там же. – С. 103–105, 670.

А.И. Тургеневу. 7 ноября <1810 г.> / В.А. Жуковский: подгот. текста, коммент. // Там же. – С. 105–109, 671–672.

А.И. Тургеневу. <Вторая половина ноября 1810 г.> / В.А. Жуковский: подгот. текста, коммент. // Там же. – С. 110–111, 672–673.

А.И. Тургеневу. 4–5 декабря <1810 г.> / В.А. Жуковский: подгот. текста, коммент. // Там же. – С. 113–121, 675–677.

А.И. Тургеневу. <Декабрь 1810 г.> / В.А. Жуковский: подгот. текста, коммент. // Там же. – С. 121–122, 677–678.

А.И. Тургеневу. <Конец декабря 1810 г. – начало января 1811 г.> / В.А. Жуковский: подгот. текста, коммент. // Там же. – С. 122–123, 679.

А.И. Тургеневу. 15 февраля 1811 г. / В.А. Жуковский: подгот. текста, коммент. // Там же. – С. 123, 680.

А.И. Тургеневу. 27 марта 1811 г. / В.А. Жуковский: подгот. текста, коммент. // Там же. – С. 123–125, 680–683.

А.И. Тургеневу. <Начало мая 1811 г.> / В.А. Жуковский: подгот. текста, коммент. // Там же. – С. 127, 684–685.

А.И. Тургеневу. <Середина мая 1811 г.> / В.А. Жуковский: подгот. текста, коммент. // Там же. – С. 128, 686.

А.И. Тургеневу. <Середина июня 1811 г.> / В.А. Жуковский: подгот. текста, коммент. // Там же. – С. 128–129, 687–688.

Д.Н. Блудову. <5-11 декабря 1811 г.> / В.А. Жуковский: подгот. текста, коммент. А.С. Янушкевича, О.Б. Лебедевой // Там же. – С. 139–141, 699–700.

А.И. Тургеневу. 6 февраля 1813 г. / В.А. Жуковский: подгот. текста, коммент. // Там же. – С. 148, 709.

В.А. Азбукину. 19 февраля <1813 г.> / В.А. Жуковский: подгот. текста, коммент. А.С. Янушкевича, О.Б. Лебедевой // Там же. – С. 149–150, 709–711.

М.Н. Свечиной и А.Н. Арбеневой. 2 марта <1813 г.> / В.А. Жуковский: подгот. текста, коммент. // Там же. – С. 150–151, 711–712.

Н.П. Свечину. <Весна 1813 г.> / В.А. Жуковский: подгот. текста, коммент. // Там же. – С. 151–152, 712–713.

А.И. Тургеневу. 9 апреля <1813 г.> / В.А. Жуковский: подгот. текста, коммент. // Там же. – С. 152–153, 713–714.

И.И. Дмитриеву. 18 апреля 1813 г. / В.А. Жуковский: подгот. текста, коммент. // Там же. – С. 153–160, 715–716.

А.И. Тургеневу. 9 мая <1813 г.> / В.А. Жуковский: подгот. текста, коммент. // Там же. – С. 160-161, 716.

А.И. Тургеневу. 15 мая <1813 г.> / В.А. Жуковский: подгот. текста, коммент. // Там же. – С. 161, 716–717.

А.И. Тургеневу. 20 мая <1813 г.> / В.А. Жуковский: подгот. текста, коммент. // Там же. – С. 161–163, 717–719.

А.И. Тургеневу. <Начало июля 1813 г.> / В.А. Жуковский: подгот. текста, коммент. // Там же. – С. 167–168, 721–722.

А.И. Тургеневу. <Август 1813 г.> / В.А. Жуковский: подгот. текста, коммент. // Там же. – С. 180, 728.

Е.И. Голицыной. <Конец августа – начало сентября 1813 г.> / В.А. Жуковский: подгот. текста, коммент. А.С. Янушкевича, О.Б. Лебедевой // Там же. – С. 180–182, 728–729.

А.И. Тургеневу. 2 сентября <1813 г.> / В.А. Жуковский: подгот. текста, коммент. // Там же. – С. 182, 729–730.

А.Н. Арбеневой. 15 декабря <1813 г.> / В.А. Жуковский: подгот. текста, коммент. А.С. Янушкевича, О.Б. Лебедевой // Там же. – С. 192–193, 736–737.

А.И. Тургеневу. 31 января <1814 г.> / В.А. Жуковский: подгот. текста, коммент. // Там же. – С. 195, 738–739.

М.Н. Свечиной и А.Н. Арбеневой. 7 марта 1814 г. / В.А. Жуковский: подгот. текста, коммент. // Там же. – С. 206–209, 749–750.

А.И. Тургеневу. <Середина марта 1814 г.> / В.А. Жуковский: подгот. текста, коммент. // Там же. – С. 210, 750–752.

А.И. Тургеневу. 24 марта <1814 г.> / В.А. Жуковский: подгот. текста, коммент. // Там же. – С. 211, 752–753.

А.И. Тургеневу. <26 марта 1814 г.> / В.А. Жуковский: подгот. текста, коммент. // Там же. – С. 212–213, 753–754.

А.И. Тургеневу. 30 марта 1814 г. / В.А. Жуковский: подгот. текста, коммент. // Там же. – С. 218–219, 757–758.

А.И. Тургеневу. 16 апреля <1814 г.> / В.А. Жуковский: подгот. текста, коммент. // Там же. – С. 220–221, 759–760.

Д.А. Кавелину. <23 апреля 1814 г.> / В.А. Жуковский: подгот. текста, коммент. // Там же. – С. 225, 762.

А.И. Тургеневу. 5 мая <1814 г.> / В.А. Жуковский: подгот. текста, коммент. // Там же. – С. 230–233, 765.

А.И. Тургеневу. <Вторая половина мая 1814 г.> / В.А. Жуковский: подгот. текста, коммент. // Там же. – С. 235–237, 767–768.

А.И. Тургеневу. 6 июня <1814 г.> / В.А. Жуковский: подгот. текста, коммент. // Там же. – С. 238–239, 769.

А.И. Тургеневу. 21 июня 1814 г. / В.А. Жуковский: подгот. текста, коммент. // Там же. – С. 242–243, 773–774.

Д.А. Кавелину. 18 июля 1814 г. / В.А. Жуковский: подгот. текста, коммент. // Там же. – С. 266–267, 783.

Е.А. Протасовой. <Конец июля 1814 г.> / В.А. Жуковский: подгот. текста, коммент. // Там же. – С. 268–270, 785.

А.И. Тургеневу. <Конец сентября 1814 г.> / В.А. Жуковский: подгот. текста, коммент. // Там же. – С. 284–286, 795–797.

А.И. Тургеневу. 20 октября <1814 г.> / В.А. Жуковский: подгот. текста, коммент. // Там же. – С. 286–288, 797–798.

А.И. Тургеневу. 8 ноября 1814 г. / В.А. Жуковский: подгот. текста, коммент. // Там же. – С. 291–292, 800–801.

А.И. Тургеневу. 1 декабря <1814 г.> / В.А. Жуковский: подгот. текста, коммент. // Там же. – С. 296–299, 804–808.

А.И. Тургеневу. <5 января 1815 г.> / В.А. Жуковский: подгот. текста, коммент. // Там же. – С. 304, 813–814.

А.И. Тургеневу. 25 января <1815 г.> / В.А. Жуковский: подгот. текста, коммент. // Там же. – С. 305–306, 815.

А.И. Тургеневу. 1 февраля <1815 г.> / В.А. Жуковский: подгот. текста, коммент. // Там же. – С. 306–310, 815–816.

А.И. Тургеневу. 4 февраля <1815 г.> / В.А. Жуковский: подгот. текста, коммент. // Там же. – С. 310–311, 816–817.

Д.Н. Блудову. <Февраль (?) 1815 г.> / В.А. Жуковский: подгот. текста, коммент. А.С. Янушкевича, О.Б. Лебедевой // Там же. – С. 312–313, 817–818.

А.И. Тургеневу. 4 марта <1815 г.> / В.А. Жуковский: Подгот. текста, коммент. // Там же. – С. 313–315, 818–819.

А.И. Тургеневу. 10 марта <1815 г.> / В.А. Жуковский: подгот. текста, коммент. // Там же. – С. 315, 819.

А.И. Тургеневу. 1 апреля 1815 г. / В.А. Жуковский: подгот. текста, коммент. // Там же. – С. 321–322, 824.

Императрице Марии Федоровне. 1 апреля 1815 г. / В.А. Жуковский: подгот. текста, коммент. // Там же. – С. 322, 824.

А.И. Тургеневу. 12 апреля <1815 г.> / В.А. Жуковский: подгот. текста, коммент. // Там же. – С. 325–326, 826–828.

М.А. Черкасовой. <Середина июня 1815 г.> / В.А. Жуковский: подгот. текста, коммент. // Там же. – С. 372–373, 850–851.

Н.И. Тургеневу. <20 июня 1815 г.> / В.А. Жуковский: подгот. текста, коммент. // Там же. – С. 373, 851.

А.И. Тургеневу. 19 июля <1815 г.> / В.А. Жуковский: подгот. текста, коммент. // Там же. – С. 376, 853–854.

А.И. Тургеневу. <Около 26 июля 1815 г.> / В.А. Жуковский: подгот. текста, коммент. // Там же. – С. 377–378, 855.

А.И. Тургеневу. <1–2 августа 1815 г.> / В.А. Жуковский: подгот. текста, коммент. // Там же. – С. 382–383, 856–857.

А.И. Тургеневу. 4 августа <1815 г.> / В.А. Жуковский: подгот. текста, коммент. // Там же. – С. 383–385, 857–858.

А.И. Тургеневу. <14 августа 1815 г.> / В.А. Жуковский: подгот. текста, коммент. // Там же. – С. 386, 858–859.

А.И. Тургеневу. <Середина августа (до 21–го) 1815 г.> / В.А. Жуковский: подгот. текста, коммент. // Там же. – С. 388, 861.

Е.А. Протасовой. 11 декабря 1815 г. / В.А. Жуковский: подгот. текста, коммент. // Там же. – С. 435–438, 887–888.

Е.А. и М.А. Протасовым, А.Ф. и А.А. Воейковым. <Начало февраля 1816 г.> / В.А. Жуковский: подгот. текста, коммент. // Там же. – С. 467–468, 901.

И.И. Дмитриеву. 18 февраля 1816 г. / В.А. Жуковский: подгот. текста, коммент. // Там же. – С. 468–469, 901–902.

К.Н. Батюшкову. <Начало апреля 1816 г.> / В.А. Жуковский: подгот. текста, коммент. А.С. Янушкевича, О.Б. Лебедевой // Там же. – С. 476, 905–906.

А.И. Тургеневу. 12 апреля <1816 г.> / В.А. Жуковский: подгот. текста, коммент. // Там же. – С. 478, 907–908.

Г.Р. Державину. 17 апреля <1816 г.> / В.А. Жуковский: подгот. текста, коммент. // Там же. – С. 479, 908.

Ф. Гизе. 1 мая <1816 г.> / В.А. Жуковский: подгот. текста, коммент. А.С. Янушкевича, О.Б. Лебедевой // Там же. – С. 480, 909.

С.П. Жихареву и А.И. Тургеневу. <Около 23–24 мая 1816 г.> / В.А. Жуковский: подгот. текста, коммент. // Там же. – С. 482–483, 910–911.

А.И. Тургеневу. <Начало июня 1816 г.> / В.А. Жуковский: подгот. текста, коммент. // Там же. – С. 484, 912.

А.И. Тургеневу. <Середина июня 1816 г.> / В.А. Жуковский: подгот. текста, коммент. // Там же. – С. 485, 913.

А.И. Тургеневу. <Конец июня 1816 г.> / В.А. Жуковский: подгот. текста, коммент. // Там же. – С. 486, 913–914.

Г.Р. Державину. <29 июня 1816 г.> / В.А. Жуковский: подгот. текста, коммент. // Там же. – С. 487, 915.

А.И. Тургеневу. <4 июля 1816 г.> / В.А. Жуковский: подгот. текста, коммент. // Там же. – С. 489–470, 916–917.

А.И. Тургеневу. 17 августа <1816 г.> / В.А. Жуковский: подгот. текста, коммент. // Там же. – С. 491, 918–919.

А.И. Тургеневу. 24 августа <1816 г.> / В.А. Жуковский: подгот. текста, коммент. // Там же. – С. 492, 919.

А.И. Тургеневу. <Первая половина сентября (до 16–го) 1816 г.> / В.А. Жуковский: подгот. текста, коммент. // Там же. – С. 492–493, 919–920.

А.И. Тургеневу. <Первая половина сентября 1816 г.> / В.А. Жуковский: подгот. текста, коммент. // Там же. – С. 494, 921–922.

Императору Александру I. <Первая половина сентября 1816 г.> / В.А. Жуковский: подгот. текста, коммент. А.С. Янушкевича, О.Б. Лебедевой // Там же. – С. 495, 922–923.

А.И. Тургеневу. 2 октября 1816 г. / В.А. Жуковский: подгот. текста, коммент. // Там же. – С. 497–498, 924.

А.И. Тургеневу. 21 октября <1816 г.> / В.А. Жуковский: подгот. текста, коммент. // Там же. – С. 498–499, 924–926.

А.И. Тургеневу. 31 октября <1816 г.> / В.А. Жуковский: подгот. текста, коммент. // Там же. – С. 502–504, 928–929.

С.П. Жихареву. 31 октября <1816 г.> / В.А. Жуковский: подгот. текста, коммент. // Там же. – С. 505, 929–930.

А.И. Тургеневу. 6 ноября <1816 г.> / В.А. Жуковский: подгот. текста, коммент. // Там же. – С. 505–506, 930.

А.И. Тургеневу. <Первая половина (после 6–го) ноября 1816 г.> / В.А. Жуковский: подгот. текста, коммент. // Там же. – С. 510–511, 932–933.

А.И. Тургеневу. <Конец ноября 1816 г.> / В.А. Жуковский: подгот. текста, коммент. // Там же. – С. 512–513, 935.

А.И. Тургеневу. <Первая половина декабря (до 12–го) 1816 г.> / В.А. Жуковский: подгот. текста, коммент. // Там же. – С. 513, 935–937.

М.Н. Свечиной. 12 декабря <1816 г.> / В.А. Жуковский: подгот. текста, коммент. // Там же. – С. 513–514, 937.

А.И. Тургеневу. <Середина января 1817 г.> / В.А. Жуковский: подгот. текста, коммент. // Там же. – С. 516, 939–940.

Д.В. Дашкову. <Середина (до 19–го) января 1817 г.> / В.А. Жуковский: подгот. текста, коммент. А.С. Янушкевича, О.Б. Лебедевой // Там же. – С. 517–520, 940–952.

Д.Н. Блудову. <Середина января 1817 г.> / В.А. Жуковский: подгот. текста, коммент. А.С. Янушкевича, О.Б. Лебедевой // Там же. – С. 520–521, 952–953.

А.И. Тургеневу. <Середина января 1817 г.> / В.А. Жуковский: подгот. текста, коммент. // Там же. – С. 522, 953–954.

М.Н. Свечиной. 26 января <1817 г.> / В.А. Жуковский: подгот. текста, коммент. // Там же. – С. 523, 954.

И.И. Мартынову. 27 января 1817 г. / В.А. Жуковский: подгот. текста, коммент. // Там же. – С. 526, 956.

И.Ф. Николеву. 18 февраля 1817 г. / В.А. Жуковский: подгот. текста, коммент. // Там же. – С. 530, 959–960.

Д.Н. Блудову. 18 февраля <1817 г.> / В.А. Жуковский: подгот. текста, коммент. А.С. Янушкевича, О.Б. Лебедевой // Там же. – С. 531, 960–961.

И.И. Мартынову. 18 февраля 1817 г. / В.А. Жуковский: подгот. текста, коммент. // Там же. – С. 531–532, 961.

А.И. Тургеневу. <Около 18 февраля 1817 г.> / В.А. Жуковский: подгот. текста, коммент. // Там же. – С. 532–533, 961–961.

А.И. Тургеневу. 24 февраля <1817 г.> / В.А. Жуковский: подгот. текста, коммент. // Там же. – С. 534–535, 963–964.

А.И. Тургеневу. <Конец февраля – начало марта 1817 г.> / В.А. Жуковский: Подгот. текста, коммент. // Там же. – С. 535, 964.

А.И. Тургеневу. <Конец февраля – начало марта 1817 г.> / В.А. Жуковский: Подгот. текста, коммент. // Там же. – С. 535–536, 964–965.

И.И. Дмитриеву. 1 марта 1817 г. / В.А. Жуковский: подгот. текста, коммент. // Там же. – С. 536, 965.

А.И. Тургеневу. <Конец марта (до 25–го) 1817 г.> / В.А. Жуковский: подгот. текста, коммент. // Там же. – С. 537, 966.

А.И. Тургеневу. <Март 1817 г.> / В.А. Жуковский: подгот. текста, коммент. // Там же. – С. 537–538, 966–967.

А.И. Тургеневу. <Конец марта 1817 г.> / В.А. Жуковский: подгот. текста, коммент. // Там же. – С. 538, 967.

А.И. Тургеневу. 25 апреля <1817 г.> / В.А. Жуковский: подгот. текста, коммент. // Там же. – С. 539–542, 968–969.

А.И. Тургеневу. <Конец апреля (после 25–го) 1817 г.> / В.А. Жуковский: подгот. текста, коммент. // Там же. – С. 542, 969.

А.Е. Измайлову. 22 июня 1817 г. / В.А. Жуковский: подгот. текста, коммент. // Там же. – С. 543, 970.

А.И. и Н.И. Тургеневым. <18 сентября 1817 г.> / В.А. Жуковский: подгот. текста, коммент. // Там же. – С. 547, 973.

И.И. Дмитриеву. 20 сентября <1817 г.> / В.А. Жуковский: подгот. текста, коммент. // Там же. – С. 547–548, 973–974.

А.И. и Н.И. Тургеневым, Д.Н. Блудову, К.Н. Батюшкову. <Около 9 октября 1817 г.> / В.А. Жуковский: подгот. текста, коммент. А.С. Янушкевича, О.Б. Лебедевой // Там же. – С. 548–549, 974–975.

А.И. Тургеневу. <Около 22 октября 1817 г.> / В.А. Жуковский: подгот. текста, коммент. // Там же. – С. 553, 980.

А.И. Тургеневу. 26 октября <1817 г.> / В.А. Жуковский: подгот. текста, коммент. // Там же. – С. 553–554, 980–981.

Н.М. Карамзину. 8 ноября <1817 г.> / В.А. Жуковский: подгот. текста, коммент. // Там же. – С. 555–556, 981.

А.И. Тургеневу. 8 ноября <1817 г.> / В.А. Жуковский: подгот. текста, коммент. // Там же. – С. 556–557, 981–982.

А.И. Тургеневу. <9 ноября 1817 г.> / В.А. Жуковский: подгот. текста, коммент. // Там же. – С. 557, 982.

Д.Н. Блудову. <Декабрь 1817 г.> / В.А. Жуковский: подгот. текста, коммент. А.С. Янушкевича, О.Б. Лебедевой // Там же. – С. 559, 984–985.

С.И. Тургеневу. <Конец 1817 г.> / В.А. Жуковский: подгот. текста, коммент. // Там же. – С. 559–560, 985–986.

А.И. Тургеневу. <Конец 1817 г. – начало 1818 г.> / В.А. Жуковский: Подгот. текста, коммент. // Там же. – С. 560, 986.

Указатель адресатов писем В.А. Жуковского / сост. А.С. Янушкевич, О.Б. Лебедева // Там же. – С. 987–1010.

Указатель писем по адресатам / сост. А.С. Янушкевич, О.Б. Лебедева // Там же. – С. 1011–1012.

Указатель произведений, замыслов и изданий В.А. Жуковского / сост. А.С. Янушкевич, О.Б. Лебедева // Там же. – С. 1013–1017.

Указатель имен / сост. А.С. Янушкевич, О.Б. Лебедева // Там же. – С. 1018–1069.

Comment le poète construit sa vie: le journal parisien de Vassili Joukovski / О.Б. Лебедева, А.С. Янушкевич // Les intellectuels russes à la conquête de l'opinion publique française: une histoire alternative de la littérature russe en France de Cantemir à Gorki. – Paris : Sorbonne Nouvelle, 2018. – P. 103–127.

2019

Жуковский В.А. Полное собрание сочинений и писем: в 20 т. / В.А. Жуковский; гл. ред. А.С. Янушкевич. – Т. 16: Письма 1818–1827–х годов / сост., подгот. текстов и примеч. И.А. Айзикова, С.В. Березкина, Д.В. Долгушин, Э.М. Жилякова, В.С. Киселев, О.Б. Лебедева, Н.Е. Никонова, И.А. Поплавская, А.С. Янушкевич; отв. ред. О.Б. Лебедева. – М. : Изд. Дом ЯСК, 2019. – 1152 с., ил.

А.И. Тургеневу. <Вторая половина января 1818 г.> / В.А. Жуковский: Подгот. текста, коммент. А.С. Янушкевича, В.С. Киселева // Жуковский В.А. Полн. собр. соч. и писем: в 20 т. / В.А. Жуковский; гл. ред. А.С. Янушкевич. – Т. 16: Письма 1818–1827–х годов / сост., подгот. текстов и примеч. И.А. Айзикова, С.В. Березкина, Д.В. Долгушин, Э.М. Жилякова, В.С. Киселев, О.Б. Лебедева, Н.Е. Никонова, И.А. Поплавская, А.С. Янушкевич; отв. ред. О.Б. Лебедева. – М. : Изд. Дом ЯСК, 2019. – С. 7, 547–548.

А.И. Тургеневу. <Конец января – начало февраля 1818 г.> / В.А. Жуковский: подгот. текста, коммент. А.С. Янушкевича, В.С. Киселева // Там же. – С. 7–8, 548.

А.И. Тургеневу. <Начало февраля 1818 г.> / В.А. Жуковский: подгот. текста, коммент. А.С. Янушкевича, В.С. Киселева // Там же. – С. 8, 548–549.

А.И. Тургеневу. <Между 9 и 12 февраля 1818 г.> / В.А. Жуковский: подгот. текста, коммент. А.С. Янушкевича, В.С. Киселева // Там же. – С. 9–10, 550.

А.И. Тургеневу. <Середина марта 1818 г.> / В.А. Жуковский: подгот. текста, коммент. А.С. Янушкевича, В.С. Киселева // Там же. – С. 12–13, 554–555.

А.И. Тургеневу. <Первая половина апреля 1818 г.> / В.А. Жуковский: подгот. текста, коммент. А.С. Янушкевича, В.С. Киселева // Там же. – С. 14, 556–557.

А.И. Тургеневу. <9–12 июня 1818 г.> / В.А. Жуковский: подгот. текста, коммент. А.С. Янушкевича, В.С. Киселева // Там же. – С. 21–22, 565.

Н.Д. Иванчину–Писареву. <Первая половина 1818 г.> / В.А. Жуковский: подгот. текста, коммент. // Там же. – С. 23, 567–568.

А.И. Тургеневу. 1 января 1819 г. / В.А. Жуковский: подгот. текста, коммент. А.С. Янушкевича, В.С. Киселева // Там же. – С. 43–44, 588.

Н.И. Гречу. <Начало апреля 1820 г.> / В.А. Жуковский: подгот. текста, коммент. А.С. Янушкевича, Д.В. Долгушина // Там же. – С. 58–59, 604–605.

А.И. Тургеневу. <Май (до 13–го) 1820 г.> / В.А. Жуковский: подгот. текста, коммент. А.С. Янушкевича, В.С. Киселева // Там же. – С 59, 605–606.

А.И. Тургеневу. <Около 22 июня 1820 г.> / В.А. Жуковский: подгот. текста, коммент. А.С. Янушкевича, В.С. Киселева // Там же. – С. 64–65, 611.

А.И. Тургеневу. 2 октября <1820 г.> / В.А. Жуковский: подгот. текста, коммент. А.С. Янушкевича, В.С. Киселева // Там же. – С. 70, 621–622.

А.И. Тургеневу. 27 ноября / 9 декабря <1820 г.> / В.А. Жуковский: подгот. текста, коммент. А.С. Янушкевича, В.С. Киселева // Там же. – С. 76–78, 627–628.

А.И. Тургеневу. <7 / 19 января 1821 г.> / В.А. Жуковский: подгот. текста, коммент. А.С. Янушкевича, В.С. Киселева // Там же. – С. 80–81, 629–630.

А.И. Тургеневу. <Начало февраля 1821 г.> / В.А. Жуковский: подгот. текста, коммент. А.С. Янушкевича, В.С. Киселева // Там же. – С. 81–82, 630–631.

А.И. Тургеневу. 6 / 18 февраля <1821 г.> / В.А. Жуковский: подгот. текста, коммент. А.С. Янушкевича, В.С. Киселева // Там же. – С. 82–84, 631–632.

А.И. Тургеневу. 8 / 20 февраля <1821 г.> / В.А. Жуковский: подгот. текста, коммент. А.С. Янушкевича, В.С. Киселева // Там же. – С. 85–87, 633–634.

Д.Н. Блудову. <Конец марта 1823 г.> / В.А. Жуковский: подгот. текста, коммент. // Там же. – С. 188, 720.

С.Н. Глинке. 20 мая 1823 г. / В.А. Жуковский: подгот. текста, коммент. // Там же. – С. 202, 735–736.

А.И. Тургеневу. <Май 1823 г.> / В.А. Жуковский: подгот. текста, коммент. А.С. Янушкевича, В.С. Киселева // Там же. – С. 203–204, 738.

Д.Н. Блудову. <Конец сентября 1823 г.> / В.А. Жуковский: подгот. текста, коммент. // Там же. – С. 213, 751–752.

А.И. Тургеневу. <Декабрь 1823 г.> / В.А. Жуковский: подгот. текста, коммент. А.С. Янушкевича, В.С. Киселева // Там же. – С. 219–221, 759.

Н.А. Полевому. 12 ноября <1824 г.> / В.А. Жуковский: подгот. текста, коммент. // Там же. – С. 246, 791–792.

А.И. Тургеневу. 22–25 ноября <1824 г.> / В.А. Жуковский: подгот. текста, коммент. А.С. Янушкевича, В.С. Киселева // Там же. – С. 260, 796–797.

А.И. Тургеневу. <Середина декабря 1824 г.> / В.А. Жуковский: подгот. текста, коммент. А.С. Янушкевича, В.С. Киселева // Там же. – С. 261, 798.

А.И. Тургеневу. 31 января <1825 г.> / В.А. Жуковский: подгот. текста, коммент. А.С. Янушкевича, В.С. Киселева // Там же. – С. 263–264, 801–802.

А.И. Тургеневу. <Вторая половина апреля 1825 г.> / В.А. Жуковский: подгот. текста, коммент. А.С. Янушкевича, В.С. Киселева // Там же. – С. 270, 810–811.

А.И. Тургеневу. 28 ноября <1825 г.> / В.А. Жуковский: подгот. текста, коммент. А.С. Янушкевича, В.С. Киселева // Там же. – С. 278–281, 824–825.

А.И. Тургеневу. 4 декабря <1825 г.> / В.А. Жуковский: подгот. текста, коммент. А.С. Янушкевича, В.С. Киселева // Там же. – С. 282–283, 827.

А.И. Тургеневу. 16/28 декабря <1825 г.> / В.А. Жуковский: подгот. текста, коммент. А.С. Янушкевича, В.С. Киселева // Там же. – С. 283–290, 827–829.

А.И. Тургеневу. <Около 14 марта 1825 г.> / В.А. Жуковский: подгот. текста, коммент. А.С. Янушкевича, В.С. Киселева // Там же. – С. 296–298, 834–835.

А.И. Тургеневу. <Около 10 мая 1826 г.> / В.А. Жуковский: подгот. текста, коммент. А.С. Янушкевича, В.С. Киселева // Там же. – С. 307, 849–850.

А.И. Тургеневу. 2/14 <июня 1826 г.> / В.А. Жуковский: подгот. текста, коммент. А.С. Янушкевича, В.С. Киселева // Там же. – С. 308–309, 851–852.

А.И. Тургеневу. 3/15 июля <1826 г.> / В.А. Жуковский: подгот. текста, коммент. А.С. Янушкевича, В.С. Киселева // Там же. – С. 339–340, 864.

А.И. и С.И. Тургеневым. 23 июля / 4 августа <1826 г.> / В.А. Жуковский: подгот. текста, коммент. А.С. Янушкевича, В.С. Киселева // Там же. – С. 346–347, 867–868.

А.И. и С.И. Тургеневым. <18/30 августа 1826 г.> / В.А. Жуковский: подгот. текста, коммент. А.С. Янушкевича, В.С. Киселева // Там же. – С. 359–360, 872–873.

Великому князю Александру Николаевичу. 19/31 августа <1826 г.> / В.А. Жуковский: подгот. текста, коммент. // Там же. – С. 360–361, 873–874.

А.И. и С.И. Тургеневым. <22 августа / 3 сентября 1826 г.> / В.А. Жуковский: подгот. текста, коммент. А.С. Янушкевича, В.С. Киселева // Там же. – С. 364, 876.

Е.А. Карамзиной. 16/28 сентября <1826 г.> / В.А. Жуковский: подгот. текста, коммент. О.Б. Лебедевой, А.С. Янушкевича // Там же. – С. 365–367, 877–878.

Е.А. Карамзиной. 18/30 октября <1826 г.> / В.А. Жуковский: подгот. текста, коммент. О.Б. Лебедевой, А.С. Янушкевича // Там же. – С. 422–424, 896.

Е.А. Карамзиной. <28 декабря 1826 г./ 9 января 1827 г.> / В.А. Жуковский: подгот. текста, коммент. О.Б. Лебедевой, А.С. Янушкевича // Там же. – С. 431–432, 899–900.

Великому князю Александру Николаевичу. 1/13 января 1827 г. / В.А. Жуковский: подгот. текста, коммент. // Там же. – С. 437, 903.

А.И. Тургеневу. 24 июля / 5 августа <1827 г.> / В.А. Жуковский: подгот. текста, коммент. А.С. Янушкевича, В.С. Киселева // Там же. – С. 486, 936–937.

А.И. Тургеневу. <Около 30 июля / 11 августа 1827 г.> / В.А. Жуковский: подгот. текста, коммент. А.С. Янушкевича, В.С. Киселева // Там же. – С. 494, 939–940.

А.И. Тургеневу. 3/15 сентября <1827 г.> / В.А. Жуковский: подгот. текста, коммент. А.С. Янушкевича, В.С. Киселева // Там же. – С. 499–500, 944–946.

А.И. Тургеневу. 17/29 сентября <1827 г.> / В.А. Жуковский: подгот. текста, коммент. А.С. Янушкевича, В.С. Киселева // Там же. – С. 505–506, 948–949.

А.И. Тургеневу. 27 сентября / 9 октября <1827 г.> / В.А. Жуковский: подгот. текста, коммент. А.С. Янушкевича, В.С. Киселева // Там же. – С. 506, 949.

А.И. Тургеневу. 13/25 октября <1827 г.> / В.А. Жуковский: подгот. текста, коммент. А.С. Янушкевича, В.С. Киселева // Там же. – С. 512, 953–954.

А.И. Тургеневу. 25 октября / 6 ноября 1827 г. / В.А. Жуковский: подгот. текста, коммент. А.С. Янушкевича, В.С. Киселева // Там же. – С. 513–515, 954–956.

А.И. Тургеневу. <Конец октября (27–28) 1827 г.> / В.А. Жуковский: подгот. текста, коммент. А.С. Янушкевича, В.С. Киселева // Там же. – С. 518–520, 958–959.

А.И. Тургеневу. 16/18 ноября <1827 г.> / В.А. Жуковский: подгот. текста, коммент. А.С. Янушкевича, В.С. Киселева // Там же. – С. 522–524, 963.

А.И. Тургеневу. 20 ноября / 2 декабря <1827 г.> / В.А. Жуковский: подгот. текста, коммент. А.С. Янушкевича, В.С. Киселева // Там же. – С. 525–526, 965–966.

А.И. Тургеневу. 27 ноября / 9 декабря <1827 г.> / В.А. Жуковский: подгот. текста, коммент. А.С. Янушкевича, В.С. Киселева // Там же. – С. 528–530, 968–969.

А.И. Тургеневу. 4/16 декабря <1827 г.> / В.А. Жуковский: подгот. текста, коммент. А.С. Янушкевича, В.С. Киселева // Там же. – С. 534–535, 972–973.

А.И. Тургеневу. 17/29 декабря <1827 г.> / В.А. Жуковский: подгот. текста, коммент. А.С. Янушкевича, В.С. Киселева // Там же. – С. 536–537, 975–977.

Указатель имен

А

Аббa М. 558
Аббас–Мирза 149
Адамович Г.В. 374, 544
Аделунг Ф.П. 298
Адлерберг М.В. 40
Адоньева С.Б. 523
Азадовский М.К. 180, 196
Азбукин В.А. 77
Азбукина Е.П. (урожд. Юшкова) 67– 69, 72, 74, 77, 84
Аксаков С.Т. 312
Аксаковы, семейство 546
Акульшин П.В. 289, 302
Александр I, император 28, 145, 157, 184, 185, 194, 200–202, 245, 289, 326, 335–338
Александр II (Александр Николаевич, престолонаследник, великий князь, император) 47, 51, 52, 92, 100–102, 157, 211, 241, 244, 259, 585
Александр Александрович – См. Волков А.А.
Александр Македонский 151, 152, 158
Александра Андреевна – см. Воейкова А.А.
Александра Николаевна, великая княжна 249
Александра Федоровна, великая княгиня, императрица 13, 14, 37, 38, 40, 105, 115, 179, 193, 221, 222, 259, 285
Александров М.А. 457
Алексеева М.А. 155
Алексей Кириллович – см. Разумовский А.К.
Алексей Михайлович, царь 156, 157
Алексей Сергеевич – см. Бунин А.С.
Алерамо С. (Фаччо Р.) 569, 570, 573–576, 578
Альбери Э. 585
Альваро К. 570
Альгарди А. 433
Альтдорфер А. 235
Андерсон Б. 509
Андреев Л.Н. 559
Андрей, Андрюша – см. Воейков А.А.
Анета – см. Зонтаг А.П.
Анета – см. Лёвенштерн А.
Анисимов К.В. 4
Анна Андреевна, неустановленное лицо 66
Анна Григорьевна – см. Достоевская А.Г.
Анна Павловна, великая княжна 186, 187
Анненков П.В. 197, 198, 202, 203
Анненков Ю.П. 540
Анненский И.Ф. 442, 563
Аннушкин В.И. 336
Анреп А.Д.Э. фон 28, 29
Анреп О.И. фон 28
Анреп Р.Р. 28
Анреп Э.Г.А. фон 29

Антокольский П.Г. 510
Антонелли А. 556
Антонини А. 588
Антуан А. 563
Аполлинер Г. 554
Аполлодор 170
Аппиа А. 563
Апрелев И.Ф. 243
Апулей 369
Апухтин А.Н. 376
Арапов П.Н. 115
Арбенев А.П. 39, 40
Арбенева А.Н. 40
Арботель 175
Ариосто Л. 435, 436
Аристофан 349
Аронзон Л.Л. 363
Арто де Монтор А.Ф. 585
Асварищ Б.И. 59
Ассман А. 502
Ауслендер С.А. 375
Афанасьев К.А. 246
Ахматова А.А. 269, 274–276, 381

Багрицкий Э.Г. 262
Байрон Д.Г.Н. 50, 262, 268, 271, 353, 402, 438, 439
Баккелли Р. 577
Бакст Л.С. 375
Баланчин Ж. (Баланчивадзе Г.М.) 560
Балла Дж. 551
Бальмонт К.Д. 538
Барабанов Н.Ф. 552–554
Баратынский Е.А. 136, 246, 269, 271, 277, 326, 329, 360
Барберини, род 439
Барон – см. Черкасов И.П.
Баронесса – см. Черкасова М.А.
Баронесса молодая – см. Черкасова Е.А.
Баррат Э. 543
Барсуков Н.П. 181, 207
Бартелеми Ж.Ж. 408
Барятинский, князь 263, 264
Батеньков Г.С. 39, 40
Баттё Ш. 584
Батюшков К.Н. 39, 40, 207, 239, 245, 326, 329, 336, 429
Бедный Демьян (Придворов Е.А.) 262
Бекетов П.П. 43, 180
Белинский В.Г. 271, 440, 442
Белозеров Д.П. 58
Белозерская Е.С. 265
Белый А. (Бугаев Б.Н.) 375, 384, 389
Белявский, чиновник 325
Бенедикт XIV 587
Бенкендорф А.Х. 143, 192, 193, 208, 287, 290–293, 295–298, 300, 301, 303–305, 308, 309, 313, 314, 318, 319, 580
Бенуа А.Н. 374, 375
Бердяев Н.А. 394
Березкина С.В. 210, 211
Берковский Н.Я. 122
Бернарден де Сен–Пьер Ж.А. 132, 133
Бернини Д.Л. 432
Бестужев М.А. 180, 181
Бестужев–Марлинский А.А. 180–182, 197
Бестужевы, семейство 196
Бетеа Д. 513
Беэр М.В. 7, 9
Беэр Н.А. 7
Беэр Т.И. 7
Бизе Ж. 561
Блок А.А. 269, 273, 281, 376
Блудов Д.Н. 38–40, 160, 251, 252, 265, 298, 329
Боберман В.А. 561
Богаевская К.П. 181
Богданов К. 148
Богданович И.Ф. 329
Бойтлер А.С. 553

Бок К. фон 24
Бок Т. фон 24, 25
Бок Ю. (урожд. фон Берг) 24, 28, 30
Бокушева Г.А. 272
Больё–Марконне Г. фон – см. Эглоффштейн Г.фон
Бонапарт – см. Наполеон Бонапарт
Бопп Ф. 249
Борг К. фон (урожд. Гофман) 25
Борг К.Ф. фон дер 25
Боргезе, род 432
Борисенко Е.Ф. (Я Руская) 554
Борисов–Мусатов В.Э. 384
Боришанская М.М. 543
Боровкова–Майкова М.С. 265
Боровский А.К. 562
Бортнянский Д.С. 184
Ботта К.Д. 585
Боттичелли С. 437, 561
Бошамп Г. 543
Бошкович Р.И. 587
Брагалья А.Д. 550, 551, 553–555, 562
Браиловский Л.М. 565
Бреверн де ла Гарди М.А 54
Брехт Б. 554
Брик О.М. 261
Бродский И.А. 269, 274, 276, 277, 279, 281, 282, 490, 496
Бройтман С.Н. 492
Брут Марк Юний 582
Брюллов А.П. 44, 246
Брюллов К.П. 43, 44, 220, 221, 224, 226–233, 235, 236
Брюнон г–жа 184
Брюсов В.Я. 182, 201, 373, 375, 381, 504–506, 509, 512, 535, 536
Булгаков А.Я. 40, 42, 212, 580
Булгаков К.Я. 287, 580
Булгаков М.А. 253–267
Булгарин Ф.В. 144, 147, 178, 179, 207, 246, 286, 288, 289, 291, 293, 297, 299, 341, 342, 344
Бунин А.И. 168
Бунин А.С. 64, 65, 68, 69, 83
Бунин И.А. 253, 346, 363, 516, 535, 536, 544
Бунины, семейство, род 70
Буше Ф. 375
Быков Д.Л. 381
Бычков И.А. 205
Бьюк Ч. 351
Бюргер Г.А. 491, 512, 529

Вагнер Р. 232
Вайзер Т. 148
Вайскопф М.Я. 412, 523
Вакенродер В.Г. 222, 225, 227, 430, 432, 433
Валленштейн (Вальдштейн) А.В.Э. фон 165, 166
Вальберх И.И. 115, 118, 119
Ван Эйк Я. 422
Васильев С.А. 525, 527
Ватто А. 375, 385
Вацуро В.Э. 327
Ведекинд Б.Ф. 554
Великий князь – см. Александр Николаевич, великий князь, император Александр II
Венгеров С.А. 200
Веневитинов Д.В. 429, 430, 433
Венерони Дж. 584
Вентури Л. 557, 562
Вентури М. 576
Вергилий Публий Марон 367–371, 436
Вересаев В.В. 254, 256, 257
Вернер З. 163, 164, 166
Веселовский А.Н. 59, 125, 140
Веспасиан Тит Флавий 403
Ветшева Н.Ж. 247, 279
Вигель Ф.Ф. 136
Виланд К.М. 46, 462–464
Вилланова А. де 215
Вильбоа А.Н. 28
Вильбоа Н.П. 28

Вильгельм II (Принц Оранский) 186, 187, 189, 200, 202
Вильсон А.Я. 39, 41
Виницкий И.Ю. 42, 153
Винкельман И.И. 460
Виноградов В.В. 336
Виролайнен М.Н. 336
Висковатов П.А. 57
Воейков А.А. 36, 37
Воейков А.Ф. 11, 20, 32–36, 38, 40, 69, 75, 77–79, 126, 178, 179, 181, 297
Воейкова А.А. (урожд. Протасова, Саша, Александра Андреевна) 13, 23, 30, 32, 33, 35–38, 40–43, 45, 46, 53–58, 62, 64, 65, 69, 73–75, 78, 126, 130, 131, 142, 143
Воейкова Алдр.А. 258
Воейкова М.А. 34
Воейковы, дети 23, 33, 36, 38, 41, 46, 53, 56
Воейковы, семейство 40, 126
Волков А.А. 303, 304, 310, 312, 313
Волконский М.П. 160
Волошин М.А. 538, 555
Вольтер (Аруэ М.Ф.) 160, 161, 408, 423, 469
Вольтрек Ф. 44
Вордсворт У. 328, 350
Воробьева Н.П. 20
Востоков А.Х. 245
Врангель Н.Н. 54
Вуич Л.И. 7, 18
Высоцкий В.С. 516, 532
Вяземская В.Ф. 285, 308
Вяземская П.П. 44
Вяземские, дети 296, 316
Вяземский П.А. 44, 104, 136–138, 178, 180, 181, 188, 204, 207, 210, 211, 244, 246, 251, 262, 285–325, 329, 335, 360, 361, 376
Вяткина И.А. 138
Габалис М. де Виллар 215
Гагарин В.Ф. 299, 306
Гагарина Е.П. (в замуж. Ротчева) 80, 82
Гаевский В.П. 176, 187, 195, 198
Газданов Г.И. 540
Галактионов С.Ф. 246
Галилей Г. 330
Галич А.И. 204, 339
Гальм Ф. (Мюнх–Беллингтаузен Э.Ф.) 164
Гаспаров Б.М. 489
Гаспаров М.Л. 270, 271, 275, 280, 516, 584
Гаспер В. 250
Гебель И.П. 171
Гегель Г.В.Ф. 502
Гедимин 579
Гейне Г. 262
Геллер Л.М. 543
Гендель Г.Ф. 184
Геннади Г.Н. 198, 203
Генрих IV 558
Гербель Н.В. 175, 178
Гердер И.Г. 46, 181
Геригк Х.Ю. 458, 459, 467, 473
Геродот 151, 152
Герцен А.И. 397, 398, 464
Герцык Е.К. 465
Гёте И.В. 43, 46–51, 57, 88, 91, 102, 127, 171, 179, 334, 420, 423, 460, 462, 468, 472, 479, 485, 486, 491, 502
Гиллельсон М.И. 288, 299, 301
Гиппиус З.Н. 513
Глазунов И.И. 242
Глинка М.И. 210
Глинка Ф.Н. 212
Глушковский А.П. 119
Гнедич Н.И. 210, 244–246, 344
Гнедич П.П. 446
Гоголь А.В. 85

Гоголь Е.В. 85
Гоголь Н.В. 4, 57, 83, 85, 125, 154, 168, 171, 219–221, 224, 226–236, 246, 364–368, 370–372, 382, 389, 393, 394, 397, 399, 407–414, 416–428, 440–448, 451, 538, 559
Годунов Борис 143, 240, 259, 273–275, 332, 364, 427
Гозиасон Ф.Г. 561
Голенищев–Кутузов П.В. 287
Голицын А.М. 587
Голицын А.Ф. 322
Голицын Д.В. 287, 290, 293–295, 297, 298, 301, 303, 304–310, 313–316, 318, 319, 321
Голицын М. Андр. 579
Голицын М.Алдр. 579, 581–583, 587–589
Голицын М.М. 581
Голицын С.М. 579–582, 587–589
Голицыны, род 579–582, 584–591
Головин А.И. 29
Гольбейн Г. 454, 475
Гольберг Л. – см. Хольберг Л.
Гольденберг А.Х. 219
Гольдт Р. 543
Гомер 50, 137, 368, 369, 436, 438
Гончаров Д.Н. 208
Гончаров И.А. 440–452, 455–457, 460, 463–464, 467, 472, 473, 475, 477
Гончаров Н.А. 444
Гончарова А.Н. 260
Гораций Флакк Квинт 326, 528, 584
Гори Д. 563
Горчаков А.М. 186, 189
Горький М. 255, 539, 576
Государь – см. Николай I
Государь цесаревич – см. Константин Павлович, великий князь
Готорн Н. 377, 378, 382
Гоувальд Э. фон 163
Гофман М.Л. 381
Гофман Э.Т.А. 87, 90
Грановеттер М. 148
Грей Т. 179, 342, 344–346, 357–360
Гретри А. 114–123
Греч Н.И. 104, 178, 246, 288, 297
Грибоедов А.С. 150, 442
Григорович Д.В. 177, 446
Григорьев А.А. 269, 272
Григорьев Максим 76, 77
Грильпарцер Ф. 163
Гримм В. 104
Гримм Я. 104
Гримм, братья 84, 112–114, 119, 120
Грот Я.К. 200, 201
Гуалино Р. 550, 556, 557, 559, 561
Гуалино Ч. 556, 561
Гузаиров Т. 150
Гумилев Н.С. 373, 538
Гус Ян 401

Данте Алигьери 585, 586
д'Аламбер Ж.Л. 587, 588
Д'Амико С. 559, 560, 563, 567
д'Ангара Вера –см. Равич В.М.
Д'Арк Ж. 330
Даль В.И. 246, 458
Даманская А.Ф. 540
Данте Алигьери 327, 350, 371, 436–438
Даргомыжский А.П. 194
Дарий III 149, 151–153, 158
Дашков Д.В. 105, 292, 298
Дединкин М.О. 58
Декарт Р. 468
Деларю М.Д. 82
Дельвиг А.А. 80, 82, 196, 244, 258, 295, 329, 335, 344, 345
Деперо Ф. 551
Державин Г.Р. 184, 245, 335, 336, 520, 528
Джерри, драматург 554
Джонсон Б. 355, 359
Джотто ди Бондоне 437

Джулиани Р. 569
Дзержинский Ф.Э. 264
Дидро Д. 587, 588
Дирина М.Н. 26
Дмитриев И.И. 134, 178, 179, 245, 329
Дмитриев–Мамонов А.М. 581
Дмитриев–Мамонов М.А. 581
Дмитриева Е.Е. 219
Дмитрий Владимирович – см. Голицын Д.В.
Дмитрий Самозванец 162, 163, 165, 275
Добролюбов Н.А. 440, 442
Додд У. 347
Долгов Е. 246
Долгоруков В.Д. 265
Долгоруков И.М. 68
Долгоруков П.В. 257
Долгорукова Н.Б. 352, 361
Доменикино (Дзампьери Д.) 433
Дондуков–Корсаков М.А. 240, 264
Достоевская А.Г. 481
Достоевский Ф.М. 261, 376, 393, 401, 445, 452–458, 460–486
Драйден Д. 355, 356
Дрейк Н. 351
Дружинин А.В. 442
Дубельт Л.В. 212, 259
Дузе Э. 560
Дуняша – см. Елагина А.П.
Дурылин С.Н. 49, 50, 59
Дэгазон, актриса 116
Дюма–сын А. 559
Дюрер А. 438
Дягилев С.П. 560

Евреинов Н.Н. 557, 558
Его величество – см. Николай I
Екатерина II 85, 88, 152, 154–157, 337, 581
Екатерина Афанасьевна – см. Протасова Е.А.
Елагин А.А. 580
Елагина А.П. (урожд. Юшкова, в первом браке Киреевская) 10, 14, 16, 17, 21, 23, 26, 27, 40–42, 45, 56, 60–85, 126, 130, 131, 133, 135, 138, 139, 141, 144, 169, 194, 212, 580
Елагины, семейство 13, 63
Елена Ивановна – см. Черкасова Е.И.
Елена Павловна, великая княгиня 580
Елеонская Е.Н. 104, 112, 114
Елизавета Алексеевна, императрица 195, 200, 517
Елизавета Петровна, императрица 88, 337
Ерофеев В.В. 372
Ефремов П.А. 178, 198, 203

Жадовская Ю.В. 363
Жан Поль (Рихтер И.П. Ф.) 15
Жемайтис С.Г. 58
Жемье Ф. 563
Живов В.М. 515
Жилякова Э.М. 109
Жирмунский В.М. 110, 483
Жуковский А.Г. 360
Жуковский В.А. 3, 7–282, 285–288, 292, 295, 298–302, 319, 326, 329, 335–337, 342, 344, 346, 350, 360–362, 368, 394, 411, 440, 448–451, 489, 490, 492–495, 497, 499, 500, 510, 512, 519, 529, 533, 549, 585
Жуковский Н.Е. 262, 263

Забелин И.Е. 174
Заболоцкий Н.А. 363, 505
Задека Мартын (Задик Мартин) 369
Заикин М.И. 242
Зайцев Б.К. 544, 549
Зайцева И.А. 407

Зак Л.В. 561
Закревский А.А. 137
Замятин Е.И. 401, 538–544, 548, 549
Замятина–Усова Л.Н. 549
Заратустра (Зороастр) 387–389
Зауервейд А.И. 81
Зейдлиц К.К. 9–13, 15, 17–19, 22, 30, 39, 45, 56, 57, 130
Зейдлиц М. (в замуж. Эттинген) 57
Зейдлицы, семейство 57
Зеленцов К.А. 246
Зенгле Ф. 88
Зенф К.А. 19
Зигель Х. 471
Зонтаг А.П. 26, 60, 69, 73, 79–81, 83, 84, 131–133, 135, 139, 169, 194, 212

Иван (Иоанн) IV Грозный 156, 157, 163, 165, 275
Иванов А.А. 43, 398
Иванов Вяч.И. 269, 277, 375
Иванов Г.В. 516, 518, 544
Иванов П.И. 286, 288, 289, 293, 294, 302–305, 307, 309, 310, 312–315, 319, 320
Иваск У.Г. 581
Игорь Святославич 114, 566
Изабелла Баварская (Изабо) 164
Измайлов А.Е. 173
Измайлов В.В. 203, 244, 335
Иисус Христос 14, 72, 177, 386, 455, 456, 467, 469, 475, 476, 480, 573, 580, 581, 586
Икар – см. Барабанов Н.Ф.
Ильины, семейство 546
Император – см. Николай I
Императрица – см. Александра Федоровна
Инглис К.С. 513, 517
Иоанн (св., евангелист) 23, 41
Иордан Ф.И. 398
Исаков Я.А. 198

Каваккиоли Э. 562
Кавос К. 115
Казакевич Н.И. 58
Казорати Ф. 557
Кальвино И. 569, 571
Камоэнс Л. де 164, 167
Канкрин Е.Ф. 302
Канова А. 432, 434, 587
Кант И. 459, 461, 463, 468, 470–472, 476, 477
Канторович Э. 522
Каподистрия И.А. 49
Карамзин Н.М. 17, 18, 23, 39, 43, 126, 134, 164, 188, 211, 212, 218, 245, 332, 407, 408, 410–414, 417–427, 475
Каратыгин В.А. 116, 179
Караччиоли Л.А. 583
Кардарелли В. 570, 572
Карл (неустановленное лицо) 24
Карл VII, король французский 164
Карл Август, герцог Саксен–Веймар–Эйзенахский 48
Карлос, инфант испанский 162, 163, 472
Карпущенко Л.В. 4
Карраччи А. 437
Катенин П.А. 492–494, 497, 499, 500
Каткарт (Кэткарт) У.Ш. 189, 201
Катоша, Като – см. Азбукина Е.П. (урожд. Юшкова)
Катька, Катя – см. Мойер Е.И.
Кафка Ф. 346
Кашина–Евреинова А.А. 558
Квеведо В. 164
Квеведо Х. 164
Кеннеди Дж.Ф. 330
Кеплер И. 469
Кесса Дж. 557
Кестнер Г.А. 44
Кестнер Ш. (урожд. Буфф) 44
Киреевская А.П. – см. Елагина А.П.
Киреевская М.В. 64–66, 106

Киреевские, семейство 61
Киреевский В.И. 63
Киреевский И.В. 60, 144, 210, 292, 429
Киреевский П.В. 60, 85, 292
Кирпичников А.И. 178, 180
Киселев В.С. 109
Киселев Н.Д. 39, 41, 194
Киселева Л.Н. 191
Китс Д. 225
Клара А.Ф. 43
Клаудий Х. 132
Клеопатра 381, 382, 504, 536
Климент XIII 432
Климент XIV (Ганганелли) 583
Кнорринг Б.Ф. 25, 27, 40
Княжнин Д.М. 245
Коган Л. 525
Кожевникова А.Г. 4
Козлов В.И. 491
Козлов И.И. 35, 38–40, 269, 271, 352, 361, 512
Козловский И.А. 184
Кокто Ж. 559
Колетт С.Г. 576
Коллинз К. 543
Коллинз У. 346, 353, 354, 357–360
Кологривовы, семейство 295
Колосова Е.И. 116, 119
Кольридж С.Т. 328
Кольцов А.В. 262
Кольцова Н.З. 543
Комиссаржевская В.Ф. 378
Комовский С.Д. 188
Комынин М.А. 65
Комынин, неустановленное лицо 64
Комынины, семейство 65
Констан Б. 136, 326
Константин Николаевич, великий князь 147, 251
Константин Павлович, великий князь 184, 289, 291, 302, 321–325
Коншин Н.М. 82, 179, 180
Коонен А.Г. 566
Копо Ж. 554
Кориолан Гней Марций 401
Корнеев Ю.Б. 452
Корнель П. 266
Короленко В.Г. 442
Корф М.А. 176, 185, 200, 252
Котляревский И.П. 368, 369
Котта фон Коттендорф И.Ф. 86
Коцебу А. 86, 418
Кошанский Н.Ф. 182, 185, 190, 335–339
Краевский А.А. 212, 252
Краснощекова Е.А. 445–447
Крёз де Лессёр О. 583
Кривонос В.Ш. 427
Круг Ф.И. 298
Крылов И.А. 156, 182, 206, 210, 212, 246, 376
Крэг Э.Г. 563
Крюгер Ф. 53, 54, 55
Крюгер Э. 561
Кузмин М.А. 375, 383–387, 389
Кук Л.Б. 543
Кукольник Н.В. 258
Кукулин И.В. 502
Куницын А.П. 336
Куняев С.Ю. 533
Куприн А.И. 544, 562
Кутузов – см. Голенищев–Кутузов П.В.
Кьеркегор С. 478, 479
Кэри Г. 184
Кюн Й. 91
Кюхельбекер В.К. 190
Кюхельбекер Ю.К. 190

Ла Мотт Фуке Ф. де 87, 92, 100, 171, 247, 248
Лагарп Ж.Ф. 160, 161
Ладинский А.П. 540
Лазербарроу У. 543
Ламартин А. де 329

Ланин Б.А. 543
Лаппе К. 145
Лафатер И.К. 412
Лафонтен Ж. 350
Лафорг Ж. 554
Лебедева О.Б. 219, 222, 226, 314, 406, 413, 420, 477, 568, 569
Лебедкова А.В. 58
Лёвенштерн А. (урожд. фон Фитингоф–Шеель) 23, 24, 26, 28
Лёвенштерн Г.К.Л. фон 23
Лёвенштерн Ш.К.К. фон 23
Леви Карло 557, 573
Леви Примо 507
Левик В.В. 402
Левина М.И. 470
Лекок Ш. 563
Лемке М.К. 257
Ленау Н. (Нимбш–фон–Штреленау Н.) 86
Ленин В.И. (Ульянов В.И., Ильич) 507, 508, 518–524, 526, 527, 530, 534–537
Ленорман А.Р. 559
Лентул 467, 468
Ленц Г.Э. 23
Ленц Ф.Д. 23
Ленц Я.М.Р. 23
Леонардо Да Винчи 433
Лермонтов М.Ю. 199, 269, 271, 272, 274, 275, 277, 279, 397, 400, 402, 406, 443, 445, 490, 499, 533
Лернер Н.О. 200, 204, 206
Лесков Н.С. 29
Лессинг Г.Э. 87, 235, 470, 471
Летурнер П. 350
Либман М.Б. 43
Ливен К.А. 298
Лидин В.Г. 514
Лилиенфельд Г.В.И. фон 25
Лилиенфельд Ж. 31
Лилиенфельд К.Р.Г. фон 25
Лихачев В.С. 470
Лихачев, неустановленное лицо 64
Лихачева Е.О. 481
Лихтенталь П. 587
Ллойд Д.В. 509, 510
Лозинский М.Л. 452, 586
Ломоносов М.В. 245, 279, 423
Лонгин (Псевдо–Лонгин) 234
Лонгинов М.Н. 189
Лотман Ю.М. 225, 352, 407, 408, 413, 414, 490
Лоч И.Х. 44
Луандр Ш.Л. 585
Луиза, великая герцогиня Саксен–Веймар–Эйзенахская 48, 49
Лука (св., евангелист) 51
Лукницкий А.В. 116
Луллий Р. 215
Луткова Е.А. 431
Львов А.Ф. 192, 193, 194
Львов Я.Л. 563
Льховский И.И. 444
Любимова М.Ю. 543
Людвиг I Баварский 50–52
Людовик XIV 184
Люлли Ж.Б. 184
Лютер М. 478–486

Магомедова Д.М. 490
Мазур Н.Н. 328
Майдель Л. 248, 249
Майер К. 587
Майков А.Н. 269, 282, 376, 397, 400
Майков Л.Н. 200, 203, 204
Майкова Е.П. 448
Макартур Д. 509, 510
Макиавелли Н. 464
Максим – см. Григорьев Максим
Максим Яковлевич – см. Фок М.Я. фон
Макферсон Дж. 336
Малапарте К. 570
Малиновский В.Ф. 336
Мальтиц А. фон 92

Мальцев Г.П. 555
Маменька – см. Протасова Е.А.
Мандельштам О.Э. 516
Мандзони А. 429
Манетти Б. 576
Манн Т. 478, 479, 483–486
Манн Ю.В. 219, 236, 407
Мантейфели, семейство 28
Мантейфель А.А. 28
Мария Андреевна – см. Мойер М.А.
Мария Дева 586
Мария Павловна, великая княгиня, герцогиня Саксен–Веймар–Эйзенахская 48, 100
Мария Федровна, императрица 41, 48, 183, 187–190, 580
Маркман Б.С. (в замуж. Хуттер) 561
Маркман Р.С. 561
Марло К. 479
Мартынов И.И. 185
Мартынов Л.Н. 505, 509, 536
Марченко Т.В. 541
Маршак С.Я. 520, 521, 524
Марья Васильевна – см. Адлерберг М.В.
Матич О. 534, 535
Матфей (евангелист) 41
Мать Мария 549
Махмуд III 153
Маша – см. Киреевская М.В.
Маша – см. Мойер М.А.
Маяковский В.В. 538
Мей Л.А. 269, 273, 274
Мейердорф З. Фр. фон 88
Мейерхольд В.Э. 254, 554
Мельвиль (Дюверье А.О.Ж.) 116
Мельгунов Н.А. 432
Мельников–Печерский П.И. 29
Мережковский Д.С. 363, 388, 442, 451, 562
Мериме П. 554
Местр К. де 34
Метьюрин Ч.Р. 352
Микеланджело Буонарроти 432–434, 438, 439
Микелотти Дж. 558
Мильвуа Ш.Ю. 329
Мильтон Дж. 351, 356, 358, 360, 469
Мильчина В.А. 20
Минский Н.М. 388
Мирский Д.С. 381
Мисайлиди Л.Е. 42, 58
Михаил Павлович, великий князь 193
Михайлов, танцор 552, 553
Моденов, домовладелец 173
Модзалевский Б.Л. 199, 288
Мозалевский В.И. 375
Мойер Е.И. (в замуж. Елагина) 8, 12, 13, 15, 23, 24, 27, 30, 33, 40, 42, 85
Мойер И.Ф. 8, 10, 11, 15–17, 19–24, 27–31, 39, 41, 83, 85
Мойер М.А. (Маша, Мария Андреевна; урожд. Протасова) 7–19, 21–24, 26, 27, 30, 33, 35, 37, 38, 40, 41, 60, 65, 67, 69–71, 73, 75, 78, 85, 125–131, 133, 135, 139–142, 162, 168–170
Мойеры, семейство 9, 11–13, 23, 25, 30, 41
Мокрицкий А.Н. 43, 44
Мольер Ж.Б. 87, 110, 266, 331, 538, 564
Моравиа А. 569, 571
Морозов П.О. 199
Морсон Г.С. 543
Моцарт В.А. 561, 587
Мур Т. 152
Муравьев–Карский Н.Н. 324
Муратов П.П. 399
Мурман Э. 507, 511
Мусатов – см. Борисов–Мусатов В.Э.
Муханов Н.А. 287
Мюллер Ф. фон 91

Мюльнер А.Г.А. 163, 164
Мясин Л.Ф. 560

Набоков В.В. 345, 346, 352, 363, 369, 371, 477
Нагая Мария, царица 165
Надеждин Н.И. 471, 473
Наполеон Бонапарт 63, 189, 192, 200–203, 585
Некрасов Н.А. 262, 269, 272, 276, 398, 495, 500
Нелединский–Мелецкий Ю.А. 187, 188
Немзер А.С. 344–346
Немирович–Данченко В.И. 254
Нерон Клавдий Цезарь Август Германик 402
Нессельроде К.В. 298
Нижинская Б.Ф. 560
Нижинский В.Ф. 560
Никитенко А.В. 197, 226, 237–252, 257
Никитенко В. 237
Никитенко С.А. 473
Никитин И.С. 269, 276
Никифоров, коллежский секретарь 304, 312, 313, 320
Николай I, император 97, 143, 145, 151, 152, 154, 192–194, 199, 208, 240, 241, 256–258, 260, 285, 289, 290, 293, 294, 296, 297, 299–303, 305–307, 313–319, 322–324, 342, 580
Никонова Н.Е. 58
Ницше Ф. 387–389, 456, 464–467, 478, 479, 485, 486, 535
Новиков Н.И. 583
Новосильцев Н.П. 39, 41, 321
Нолькены, семейство 24
Норов А.С. 252

д'Оливе аббат 582
О'Нил Ю. 563
Обухов А.Н. 561
Овидий Назон Публий 585
Огарев Н.П. 269, 363
Одоевский В.Ф. 209–218, 292, 429, 430
Озеров В.А. 160, 168
Олег Рюрикович 147
Оленин А.А. 305
Оленин А.Н. 205
Оленина В.Н. 206
Оленина Е.М. 206
Оли Ф. 469
Олькеницкая–Нальди Р.Г. 558
Онегин А.Ф. 52, 191
Оранский, принц – см. Вильгельм II
Орлов С.С. 527, 532
Ортезе А.М. 569, 570, 573, 576–578
Осипов Н.П. 368, 369
Осоргин М.А. 539–542, 544–549
Осоргина–Бакунина Т.А. 549
Оссиан 336, 339
Островский А.Н. 445, 563–567
Оцуп Н.А. 549

Павел I, император 85
Павлов В.Н. 65
Павлова А.М. (урожд. Соковнина) 65
Павлова К.К. 396, 400–406
Павлова С.В. 337
Павлова Т.Т. 558, 563, 565–567
Павловы, семейство 64
Паладини В. 552, 553
Панаев В.И. 246, 257
Паннаджи И. 552, 553
Парацельс (Гогенгейм Ф.А.Т.Б. фон) 215
Парнах (Парнох) В.Я. 552
Паррот Г.Ф. 28
Паскевич–Эриванский И.Ф. 299, 306
Пастернак Б.Л. 347, 452
Перевощиков В.М. 19, 20, 25
Перовский А.А. 210
Перовский В.А. 33, 38–41, 210

Перро Ш. 84, 104, 110, 112–115, 119, 120
Перуджино П. (Ванучи П.) 434, 589
Перцов В.О. 261, 264
Петерс Й.У. 543
Петерсон А.П. 194
Петипа М. 560
Петр I, император 157, 517
Петр Александрович – см. Толстой П.А.
Петр, св., апостол 512
Петрарка Ф. 350, 436, 437, 475
Петрашевский М.В. 482
Петров С.В. 363
Пещуров А.Н. 186
Пещурова Е.Н. 189
Пий VII 585
Пий IX 464
Пиис П. де 329
Пикассо Л. 558
Пилати ди Тассуло К.А. 586
Пильняк Б.А. 390–395
Пиндемонте И. 326, 327, 331, 333
Пиранделло Л. 557, 558
Пиранези Д. 215
Пирогов Н.И. 20
Писарев Д.И. 442
Писемский А.Ф. 445
Пискунова С.И. 543
Питоев Ж. (Питоян Г.О.) 559
Питоева Л.Я. 559, 560
Пифагор 469
Плаксин В.Т. 207
Платон 469
Плетнев П.А. 124, 131, 197, 210, 250–252, 257
Плещеев А.А. 66, 70, 78, 140
Плещеев Алдр.А. 61–63
Плещеева А.И. 61, 63, 78, 79
Плещеевы, семейство 63, 126
Плюскова Н.Я. 195
По Э. 261, 262, 364
Погодин М.П. 209, 288–293, 429
Поджио А.В. 196, 210
Подолинский А.И. 269, 272
Подшивалов В.С. 134
Покровский Ф.Г. 134
Полежаев А.И. 81, 269, 271, 401
Полонский Я.П. 177
Помпадур маркиза де 582
Помпоний Аттик Тит 582
Поп (Поуп) А. 137
Поплавская И.А. 150
Попов М.М. 176, 178, 181, 206, 207
Попова И.Ю. 543
Поселягин Н. 148
Потемкин П.П. 554
Прамолини Э. 551
Прево А.Ф. 582, 585
Прёле Г. 87, 97
Престолонаследник – см. Александр II
Пригов Д.А. 491
Прокопович Ф. 361
Прокофьев С.С. 561, 562
Проскурин О. 152
Протасов А.И. 77
Протасов А.П. 74, 75
Протасов П.И. 75
Протасова А.А. – см. Воейкова А.А.
Протасова Е.А. 8, 10, 11, 16, 17, 23, 27–30, 33, 35, 40, 55, 56, 68–71, 75, 78, 79, 83, 85, 125–127, 130, 138–140, 169, 170
Протасова М.А. – см. Мойер М.А.
Протасовы, семейство 61, 62, 75, 126
Пуссен Н. 224
Пушкин А.С. 4, 26, 28, 84, 92, 136, 137, 142–144, 157, 173–211, 215, 216, 220, 221, 224, 226, 232, 235, 240, 241, 244, 246, 252, 254, 256, 257, 259, 262, 267, 269, 271–275, 277, 279, 281, 285, 286, 288–292, 298, 299, 305, 306, 326–345, 350–355, 360–362, 364–373,

375–383, 386, 387, 390–395, 408, 426, 427, 442, 443, 445, 451, 491, 493, 505, 516, 517, 520, 521, 528, 529, 585
Пушкин В.Л. 186, 204, 244, 335, 360, 361
Пушкина Н.Н. (урожд. Гончарова) 208, 256
Пущин И.И. 196, 335
Пырьев И.А. 254

Равич В.М.(Вера д'Ангара) 555
Радищев А.Н. 424
Радклифф А. 348, 351, 353, 354, 360
Радлова А.Д. 347, 452
Разумовский А.К. 186, 188, 335
Рамондино Ф. 576
Рапопорт А.М. 108
Рапопорт В. 347
Расин Ж. 163, 563
Растопчин Ф.В. 62, 63
Рафаэль Санти 221–223, 228, 230, 231, 233, 434, 436–438, 470
Резанов В.И. 134
Рейнгардт М. 554
Рейтблат А.И. 288
Рейтерн Г. фон 43, 46, 47
Рейтерн Э фон (в замуж. Жуковская) 55, 244
Ремизов А.М. 375, 540
Рени Гвидо 439
Рерих Н.К. 373
Ресневич–Синьорелли О.И. 568
Рибера Х. де 589
Риветта П. 555
Ридигер Х. 132
Римский–Корсаков Г.А. 299, 306
Ричард III 330
Рогаль–Качура Е.Н. (в замуж. Фалилеева) 555
Рогова Н.Б. 58
Розанов В.В. 376, 395
Розен Е.Ф. 258
Ролленгаген Г. 145
Романов Б.Г. 561
Россини Дж. 557
Ростопчина Е.П. 400
Ротчев А.Г. 81, 82
Ротчев М.А. 83
Рубенс П.П. 422
Руская Я – см. Борисенко Е.Ф.
Руссо Ж.Ж. 132
Рушковский И.А. 39, 41, 299, 306
Рылеев К.Ф. 179, 180, 196, 197, 239, 269, 271
Рюккерт Ф. 171, 249
Рюрик 92

Сад Д.А.Ф маркиз де 296
Сакулин П.Н. 448
Салтыков М.А. 256
Салупере М.Г. 18
Самойлова С.А. (в замуж. Бобринская) 278
Сапченко Л.А. 411
Саути Р. 326, 346, 360
Сахаров А. (Цукерман А.С.) 561, 562
Сахарова–Планитц К. фон дер 561, 562
Саша – см. Воейкова А.А.
Саша – см. Плещеев Алдр.А.
Светлов М.А. 262
Свиньина Е.П. 132, 135
Свифт Д. 538
Север Септимий 553
Северин Д.П. 37, 213
Седен М. 114–116, 119
Сельвинский И.Л. 521, 523–525, 530
Семевский М.И. 181
Семирадский Г. 402
Сенека Луций Анней 328
Сенковский О.И. 258
Сен–Пьер Б. де 42, 132, 133
Сент–Анж Ф. 585
Сербинович К.С. 210

Серебренников Н.В. 193
Сиверс Ф. 28
Симони П.К. 125
Симони Р. 558, 565, 567
Скалон Н.Р. 543
Скобелев М.Д. 533
Скороспелова Е.Б.
Скотт Д. 358
Скриб Э. 116
Скулачева Т.В. 270
Слезкин Ю.Л. 374, 375
Слуцкий Б.А. 528, 529–532
Смирдин А.Ф. 245–248
Смирнов И.П. 342, 343
Смирнова Е.А. 561
Смирнова–Россет А.О. 41, 213
Соковнин С.М. 77
Соллогуб В.А. 257, 391, 392
Соллогуб, графиня 258
Солнцов М. 316
Соловьев В.С. 388
Соловьев Н.В. 32, 56, 59
Сологуб Ф.К. 375, 377–380, 382, 383, 395, 538
Соломаха Е.Ю. 58
Соломон, царь 469
Сомов К.А. 373, 375, 384–386, 389
Сомов О.М. 82
Софокл 159, 161–163, 165, 167, 168
Спенсер Э. 351
Спиноза Б. 469
Сталь–Гольштейн Ж. де 334
Станиславский К.С. 254, 255, 568
Стаут Р. 327
Стравинский И.Ф. 375, 557
Страшнов С.Л. 525
Стриндберг А. 554
Стюарт Мария 274
Сумароков А.П. 350

Таиров А.Я. 554, 562–568
Талейран Ш.М. 137
Талызин, домовладелец 175
Тамарченко Н.Д. 490
Тарковский А.А. 573
Тассо Т. 351, 429, 437
Тацит Публий Корнелий 585
Твардовский А.Т. 269, 272, 277, 279, 363, 498
Тепляков В.Г. 331, 332
Тетушка – см. Протасова Е.А.
Тибулл Альбий 326
Тиддебель Т. (Федор, Федя) 24
Тик Л. 86, 87, 90, 104–110, 120–123
Тильгер А. 559
Тинторетто Я. 438, 439
Тирген П.Х. 4
Тит Флавий Веспасиан 403
Титов В.П. 210, 292, 293, 298, 305, 432
Тихонравов Н.С. 408
Тициан (Вечеллио Т.) 436
Токвиль А. де 326
Толстая Е.В. 448
Толстой А.К. 269, 273, 363
Толстой А.Н. 375, 384
Толстой Ив. 477
Толстой Л.Н. 261, 389, 445, 456, 485, 486, 530, 531, 559, 578
Толстой П.А. 287, 293–297, 307–309, 313–317
Толстой Ф.П. 39, 41
Толстой Я.Н. 181
Томашевский Б.В. 336
Томпсон (Томсон) Д. 179, 328, 423
Тормасов А.А. 207
Траншель А.И. 457
Тредиаковский В.К. 350
Тумаркин Н. 518
Туниманов В.А. 482
Тургенев А.М. 83, 85
Тургенев Ал.И. 32, 33, 35–37, 44, 53, 56, 77, 78, 126, 137, 169, 178, 188, 190, 191, 212, 256, 293, 305

Тургенев Ан.И. 245
Тургенев И.С. 177, 269, 272, 274, 280, 363, 380, 445, 446, 555
Тургенев Н.И. 298, 300
Тургенев С.И. 45, 190
Турьян М.А. 210
Тучков А.А. 26
Тучков Н.А. 26
Тучкова М.М. 26, 27, 30
Тюпа В.И. 491
Тютчев Н.Н. 41
Тютчев Ф.И. 82, 252, 262, 269, 281, 399, 401

Уваров С.С. 190, 191, 212, 240, 259, 260
Уланд Л. 86, 166
Унамуно М. де 554
Унгерн–Штернберг И.Ф. Э фон 86
Унгерн–Штернберг К.А. фон (урожд. фон Мантейфель) 86, 87
Унгерн–Штернберг П.А. фон 86–102
Уткин А.В. 196
Уткин И.П. 262
Ушаков Н.И. 262
Ушакова Н.А. 265

Фалилеев В.Д. 555
Фальеро Марино 439
Федоров Н.Ф. 389, 536
Фейербах Л. 482, 483
Фелин О. (Блиндерман О.А.) 554
Феличи Ф.Б. де 588
Феокрит 369
Фет А.А. 263, 269, 281, 363, 406
Фетх–Али–шах 149
Филарет, митрополит Московский 580
Филимонов В.С. 286
Филипп Орлеанский 582
Фирдоуси 479
Флобер Г. 484
Флориан Ж.П. де 329
Флоринский В.М. 237
Фок М.Я. фон 288, 290, 292, 293, 297, 299, 303, 305, 306, 310, 313
Фокин М.М. 560
Фомичев С.А. 202
Фонвизин Д.И. 74
Фонвизина Н.Д. 453
Фрагонар Ж.О. 375
Франс А. 538
Фрейд З. 502
Фрейденберг О.М. 488
Фридрих Вильгельм IV, король Прусский 88
Фридрих К.Д. 43
Фрис Г. 454
Фурман Ф. 39, 40

Харресс Б. 471
Хвостов Д.И. 246
Хвостова, генеральша 27, 30
Хейфец Я. 562
Херасков М.М. 184, 245
Хитрово Л.К. 58, 194
Ходасевич В.Ф. 377, 490, 494, 508, 510–513, 515, 518, 536, 537
Ходовецкий Д. 375
Холландер П. 572
Хольберг Л. 74
Хрипков А.Д. 55
Христос – см. Иисус Христос
Хул Д. 358
Хуттер Э. 561

Цветаева М.И. 269, 274, 276, 277, 281, 372, 538, 540, 555
Цедлиц Й.Х. фон 510, 533
Цезарь Гай Юлий 584
Цекель/Цокель (Цёккель А.В.И. фон) 22, 27–29, 31
Цицерон Квинт Туллий 582
Цицерон Марк Туллий 369, 582, 583, 585

Цявловский М.А. 203
Чайковский П.И. 561
Чекки А. 566
Челлини Б. 432–434
Чемена О.М. 448
Ченчи Беатриче 439
Черкасов И.П. 67–70
Черкасов П.И. 278
Черкасова Е.И. 69, 70
Черкасова М.А. 66–68, 70
Черкасовы, семейство 67, 70
Чернышев И.Г. 154
Чернявский П. 351
Ческий И.В. 246
Чехов А.П. 555, 559
Чиконьяра Л. 587
Чичерин Г.В. 174
Чичерины, семейство 174
Чужак Н. (Насимович Н.Ф.) 261
Чуковский К.И. 375

Шамшев 27, 28
Шамшевы, семейство 25
Шапир М.И. 279, 280, 366, 369
Шаров П.Ф. 565, 567
Шатин Ю.В. 491
Шаховская Т.К. 28
Шаховской А.А. 246
Шваб Г. 86
Шварсалон С.К. 386
Шевченко Т.Г. 262
Шевырев С.П. 209, 292, 429–439, 585
Шекспир У. 50, 82, 105, 110, 332, 340, 345–351, 355–360, 362, 423, 438, 439, 452, 453, 470, 559
Шелли П.Б. 439
Шеллинг Ф.В.И. 431
Шемиот С.В. 39
Шёнле А. 225
Шенье А. 326, 334
Шереметев Д.Н. 237, 239, 242, 243
Шереметев, граф 263, 264
Шереметев С.Д. 581
Шереметева А.С. 242
Шестов Л.И. 388
Шиллер Ф. 46, 80–82, 88, 91, 145, 162–166, 171, 179, 235, 262, 450, 456, 459, 460–463, 467, 470–472, 475, 476, 485, 486
Шильдер Н.К. 287, 301
Шингс Г.Ю. 462
Шишков А.А. 195
Шишков А.С. 266
Шкловский В.Б. 261
Шлегель А.В. 227, 431
Шляпкин И.А. 203
Шмаков Г.Г. 281
Шмелев И.С. 544, 549
Шмидт Г. 477
Шницлер А. 554
Шорн И.К.Л. фон 91
Шоу Дж.Б. 513, 554, 559
Шпенглер О. 479
Штейнберг А.А. 510
Шуберт Ф.П. 561
Шуберт, домовладелец 213
Шульц К. 460, 468, 476
Шуман (неустановленное лицо) 31
Шюманн Д. 441

Щедрин С.Ф. 589
Щеголев П.Е. 257
Щербатов М.М. 464
Щипачев С.П. 525

Эвклид 468, 469
Эглоффштейн Г. фон (во втором браке фон Больё–Марконне) 47–49
Эглоффштейн К. фон 48, 52, 53, 58
Эглоффштейн Ю. фон 48–53, 58
Эзоп 156, 349
Эйдельман Н.Я. 288, 289
Эйзен Ш.Д.Ж 385
Эйзенштейн С.М. 427
Эйкин Д. 357

Эйснер А.В. 346
Эйхель – см. Ван Эйк Я.
Экель Я. 452–454
Экстер А.А. 563
Экштейн–Динер Б. (Сир Галахад) 466
Эмилия – см. Анреп Э.Г.А. фон
Энгельгардт Е.А. 183, 185, 188–190
Эпикур 328
Эриванский, граф – см. Паскевич–Эриванский И.Ф.
Эрнести И.А. 585
Эткинд А.М. 502
Эфрон П.Я. 555
Эфрос А. 47, 133, 135

Юлиан Флавий Клавдий (Отступник) 374
Юлий Цезарь Гай 404
Юлия – см. Бок Ю.
Юрчак А.В. 507, 520, 522
Юшков В.Н. 39, 41
Юшков П.Н. 134
Юшкова А.П. – см. Зонтаг А.П.
Юшкова В.А. (урожд. Бунина) 134, 169
Юшкова Е.П. – см. Азбукина Е.П.
Юшковы, семейство 133, 134, 170

Я Руская – см. Борисенко Е.Ф.
Языков Н.М. 26, 85, 196, 262, 269, 282
Якоби Ф.Г. 46
Якобсон Р. 225, 505, 507, 521, 529
Яковлев П.Л. 173
Якушкин В.Е. 174, 204, 205
Ямпольский М.Б. 506
Янушкевич А.С. 3, 4, 7, 14, 59, 145, 216, 219, 222, 226, 253, 269, 282, 396, 415, 427, 440, 569

Annette – см. Зонтаг А.П.

Cicéron – см. Цицерон Марк Туллий

Eyth E. 159

Kireewsky Marie de – см. Киреевская М.В.

Lauer R. 407

Warton T. 357

С О Д Е Р Ж А Н И Е

ОТ РЕДАКТОРА..... 3

ЖУКОВСККИЙ

Л.Н. Киселева
Тартуский университет (Эстония)
«…Немного нужно для моего счастья!» (Дерптская драма 1822 г.,
или l'amitié amoureuse в бытовом измерении) 7

С.В. Березкина
Институт русской литературы РАН (Пушкинский дом)
(Санкт-Петербург)
«Саша, я горько плакал, удаляясь от нашего святого места...»
(письмо Жуковского к А.А. Воейковой, май 1823 г.)..... 32

Л.И. Вуич
Москва
Диалог двух портретов: В.А. Жуковский и А.А. Воейкова 43

Э.М. Жилякова, И.О. Волков
Томский государственный университет
Новые письма А.П. Елагиной к В.А. Жуковскому 60

Н.Е. Никонова
Томский государственный университет
В.А. Жуковский и Александр фон Унгерн-Штернберг:
по материалам неопубликованных писем к поэту 86

И.О. Волков
Томский государственный университет
В.А. Жуковский и литературный сюжет сказки о «Синей Бороде»
(по материалам библиотеки поэта) 103

Л.Е. Мисайлиди
Институт русской литературы РАН (Пушкинский Дом)
(Санкт-Петербург)
Образ Кашмира как земли обетованной в дневниках В.А. Жуковского
1814–1815 гг. 125

Н.Л. Дмитриева
Институт русской литературы РАН (Пушкинский Дом)
(Санкт-Петербург)
К проблеме метафизического языка: из наблюдений над письмами
В.А. Жуковского 136

Денка Крыстева
Шуменский университет (Болгария)
«Война мышей и лягушек» В.А. Жуковского как фрагмент
«политической педагогики»
в зеркале «слабых интертекстуальных связей» 144

О.Б. Лебедева
Томский государственный университет
«Эдипов комплекс»: стратегии переводческого отбора
В.А. Жуковского-драматурга 159

А.В. Дубровский
Институт русской литературы РАН (Пушкинский Дом)
(Санкт-Петербург)
«Победителю ученику…», или О вольном и невольном участии
В.А. Жуковского в создании псевдопушкинианы 173

Н.Е. Генина. *Томский государственный университет*
Два дядюшки русской литературы 1830-х гг.:
В.А. Жуковский и В.Ф. Одоевский 209

Сузанне Франк
Гумбольдт-Университет, Берлин (Германия)
Экфрасис Жуковского versus экфрасис Гоголя:
Два романтических манифеста. Заметки к типологии экфрасиса 219

Г.И. Колосова
Научная библиотека Томского государственного университета
Прижизненные публикации и издания произведений
В.А. Жуковского в библиотеке профессора А.В. Никитенко 237

Е.Н. Пенская
НИУ ВШЭ (Москва)
В том числе Жуковский: театральные альбомы Михаила Булгакова 253

С.А. Матяш
Оренбургский университет
Стихотворные переносы Жуковского в рецепции русских поэтов 268

…И ДРУГИЕ

В.С. Киселев
Томский государственный университет
«Вино, публичные девки и сарказмы против правительства…»:
дело П.А. Вяземского 1828–1830 гг. по неопубликованным
документам и переписке 285

О.С. Муравьева
Институт русской литературы РАН (Пушкинский дом)
(Санкт-Петербург)
Слишком много источников… (К проблеме интерпретации
лирических стихотворений)..... 326

Н.И. Михайлова
Государственный музей А.С. Пушкина (Москва)
«Воспоминания в Царском Селе» А.С. Пушкина и
«Песнь на открытие Лицея в Сарском Селе» Н.Ф. Кошанского 335

В.В. Мароши
Новосибирский государственный педагогический университет
Полет жука от Шекспира к Пушкину: метатекстовая аллюзия
в английской и русской поэзии 340

М.А. Янушкевич
Журнал «В мире науки / Scientific American»
(Москва)
Роман в стихах и поэма в прозе: поэтика жанра и античная традиция 364

Е.Е. Дмитриева
Институт мировой литературы РАН (Москва)
Стилизации усадебных текстов Пушкина
в литературе Серебряного века 373

Рита Джулиани
Римский университет «Сапиенца» (Италия)
Каролина Павлова и «черный» римский миф русской поэзии
середины XIX в. 396

Е.О. Третьяков
Томский государственный университет
Субстрат повести Н.М. Карамзина «Остров Борнгольм»
в комедии Н.В. Гоголя «Ревизор» 407

Ю.Е. Пушкарева
Томский государственный университет
Взаимодействие живописи и других искусств
в итальянских травелогах С.П. Шевырёва 429

А.Г. Кожевникова
Томский государственный университет
Гоголь и Жуковский в пространстве
романа И.А. Гончарова «Обломов» 440

Петер Тирген
Бамбергский Отто-Фридрих-университет (Германия)
«Life is a tale // Told by an idiot». К понятию «доброго сердца»
у Достоевского и Гончарова (*перевод О.Б. Лебедевой*) 452

А.А. Казаков
Томский государственный университет
Сюжет встречи с чертом: Лютер –
Иван Карамазов – Адриан Леверкюн 478

Е.Е. Анисимова
Сибирский федеральный университет (Красноярск)
Жанровая модель баллады: к постановке проблемы 487

К.В. Анисимов
Сибирский федеральный университет (Красноярск)
«И постепенно оживая…»: поэтизация / нарративизация
национальной исторической памяти в жанровых координатах
русской стихотворной баллады XX в. 501

М.А. Хатямова
Томский государственный университет
«Трагический путь Агасфера»: Е. Замятин и М. Осоргин 538

Антонелла д'Амелия
(Рим, Италия)
Контрапункт голосов: русские актеры и режиссеры
на итальянской сцене 1920–1930-х гг. (*перевод О.Б. Лебедевой*)..... 550

Элизабетта Монделло
Римский университет «Сапиенца» (Италия)
Россия в репортажах итальянских писательниц: путевые
заметки Сибиллы Алерамо и Анны Марии Ортезе
(*перевод О.Б. Лебедевой*) 569

И.А. Поплавская
Томский государственный университет
«Италика» в книжном собрании князей Голицыных
в Научной библиотеке Томского университета 579

Список научных трудов А.С. Янушкевича
(*Составитель А.Г. Кожевникова*)..... 592

Указатель имен 637

Научное издание

ЖУКОВСКИЙ И ДРУГИЕ

Материалы Международных научных чтений
памяти Александра Сергеевича Янушкевича.
К 75-летию со дня рождения
Томск, 17–20 сентября 2019 г.

Редактор *Т.В. Зелева*
Компьютерная верстка *Г.П. Орловой*
Дизайнер обложки *А.В. Радионова*

Подписано в печать 18.08.2020 г. Формат 60x84 $^{1}/_{16}$.
Печ. л. 40,4; усл. печ. л. 37,5; уч.-изд. л. 38,0 + 7 вкл.
Тираж 100 экз. Заказ 477

ООО «Издательство ТГУ», 634029, г. Томск, ул. Никитина, 4
ИП «Завгородний Евгений Анатольевич»,
634040, г. Томск, ул. Высоцкого, 28, стр. 1