Федеральное государственное автономное образовательное учреждение
высшего профессионального образования
«Сибирский федеральный университет»

На правах рукописи

Анисимова Евгения Евгеньевна

ТВОРЧЕСТВО В.А. ЖУКОВСКОГО В РЕЦЕПТИВНОМ СОЗНАНИИ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЫ XX ВЕКА

10.01.01 – Русская литература

Диссертация
на соискание учёной степени
доктора филологических наук

Научный консультант
доктор филологических наук, профессор
Янушкевич Александр Сергеевич

Красноярск – 2015

ОГЛАВЛЕНИЕ

Введение…… 4

Глава 1. Социальные аспекты рецепции творчества Жуковского на рубеже XIX–XX веков: писательские юбилеи и проблема классического канона…… 45

1.1. Юбилей 1883 года: пространство власти, механизмы конструирования поэтической биографии…… 45

1.2. Юбилей 1902 года: интерференция культов Гоголя и Жуковского, стратегии автоканонизации…… 71

Глава 2. «Мой Жуковский». Жуковский на страницах модернистской критики…… 82

2.1. «Действительный статский советник»: В.А. Жуковский в критике и литературно-историософской программе Д.С. Мережковского…… 82

2.2. «Мистицизм» и «чёрный синодик» русской литературы: Жуковский в критике И.Ф. Анненского……... 116

2.3. «Силуэт» Жуковского в критике Ю.И. Айхенвальда…… 137

Глава 3. Жизнетворческий и интертекстуальный аспекты рецепции Жуковского: основные слагаемые литературного «мифа» о поэте…… 147

3.1. «Василий Афанасьевич Бунин». И.А. Бунин и Жуковский: биография как код……... 147

3.2. Л.Л. Кобылинский-Эллис и Жуковский: биография как травма…… 188

3.3. Б.К. Зайцев и Жуковский: реактуализация классики как автолегитимация…… 215

3.4. От Жуковского и Пушкина к В.В. Маяковскому и Д.И. Хармсу: проблематизация классики……..... 233

3.5. Деконструкция классики: «Жуковский код» в романе И. Ильфа и Е. Петрова «Двенадцать стульев»…… 248
3.6. Систематизация классики. Жуковский в творческом сознании В. Набокова: от «Приглашения на казнь» к «Лолите» и «Пни- 264
ну»……

Глава 4. Парадигма Жуковского в русской литературе: мотив, сюжет, жанр…… 308
4.1. Поэтика и философия путешествия в рецепции жизни и творчества Жуковского……. 308
4.1.1. «Сибирские главы» путешествия В.А. Жуковского с цесаревичем Александром Николаевичем по России в 1837 г.: документ, биография, литература……. 308
4.1.2. От травелога к жизнетексту: «Жуковский» и «Путешествие Глеба» Б.К. Зайцева…… 360
4.2 «Поэзия есть Бог в святых мечтах земли». Авторефлексивная формула Жуковского в поэзии первой половины XX в.: от К.М. Фофанова к Н.А. Заболоцкому……. 375
4.3. Балладный мир Жуковского и поэтика прозы И.А. Бунина…… 396

Заключение…….. 439

Список литературы……... 443
Источники……. 443
Исследования…… 457

ВВЕДЕНИЕ

«Русская литература между Пушкиным и Чеховым представляет собой бесспорное единство», – писал в одной из своих итоговых работ Ю.М. Лотман[1]. Обособление литературных периодов и осмысление каждого из них, как точно отмечает далее ученый, – задача не только позднейших научных практик, но и самой литературной системы, на протяжении всей своей эволюции синтезирующей языки самоописания. «Литература – и в целом культура – является не только объективно динамическим процессом, но динамическим процессом, который сам себя осознает и всё время собственным сознанием вторгается в собственное развитие»[2]. Одним из важнейших механизмов, обеспечивающих авторефлексию периодов литературной истории, вычленение писательских поколений, преемственность типов художественного языка (например, сложное взаимодействие стиха и прозы) и художественного сознания в целом, является механизм рецептивной работы.

Понятие рецепции, освободившись от своих юридических и естественнонаучных коннотаций, получило широкое распространение в европейском литературоведении в 1950-е гг. – вместе с формированием научной школы рецептивной эстетики. По наблюдению Н. Зоркой, возникновение данного научного направления в середине XX в. было неслучайным и определялось необходимостью осмыслить произведения эпохи модернизма:

> У <…> литературоведов этот интерес выражался в занятиях прежде всего неканоническими жанрами литературы или «пограничными» феноменами эстетического, а также в анализе модернистской поэзии и прозы, «нового романа» и т.д. – т.е. в тех предметных областях, где особенно явной становилась ограниченность и оценочная нормативность традиционных интерпретационных моделей и методов филологического анализа[3].

---

[1] *Лотман Ю.М.* О русской литературе классического периода. Вводные замечания // Лотман Ю.М. О русской литературе. СПб., 1997. С. 594.

[2] Там же.

[3] *Зоркая Н.* Предисловие (*Яусс Х.Р.* История литературы как провокация литературоведения) // Новое литературное обозрение. 1995. № 12. С. 34.

По мысли В.И. Тюпы, в неклассической парадигме художественности и ее субпарадигмах, возникших в конце XIX в., изменилось само понимание природы искусства:

> В основе ее обнаруживается осознанность *коммуникативной* природы искусства (отвечая своим трактатом на вопрос, «что такое искусство», Л. Толстой провозгласил его одним из существеннейших способов «духовного общения людей»).
>
> Художественная деятельность в XX веке мыслится деятельностью, направленной на чужое сознание, на сознание Другого; истинный предмет такой деятельности – ее адресат, а не объект изображения или знаковый материал текста. Множественность альтернативных модификаций – принципиальное свойство данной стадии художественного развития <…>.
>
> Художественный объект предстает как *дискурс* – трехстороннее коммуникативное событие: автор – герой – читатель. Для того, чтобы оно состоялось, чтобы произведение искусства было «произведено», недостаточно креативной (творящей) актуализации этого события в тексте, необходима еще и рецептивная его актуализация в художественном восприятии. Художественный объект перемещается в сознание адресата – в концептуализированное сознание «своего другого» <…>[4].

Новый тип мышления, сформировавшийся в эту эпоху, В.И. Тюпа назвал «конвергентным модусом сознания»[5].

Европейская рецептивная эстетика формировалась, в частности, под мощным влиянием герменевтики и концепции диалога М.М. Бахтина. Одно из ключевых отличий герменевтики от рецептивной эстетики в их подходе к интерпретации литературного текста заключается в вопросе о том, кого считать главным субъектом диалога: писателя, вкладывающего в текст интенциональный смысл, подлежащий разгадыванию, или читателя – при допущении, что привносимые последним смыслы принципиально равноправны авторскому намерению. Когда читателем является сам писатель, ситуация усложняется. Актуализированные в тексте предшественника смыслы становятся органичной ча-

[4] *Тюпа В.И.* Парадигмы художественности (конспект цикла лекций) // Дискурс. 1997. №№ 3–4. URL: http://www.nsu.ru/education/virtual/discourse34_22.htm (дата обращения: 13.05.2015).
[5] *Тюпа В.И.* Постсимволизм: теоретические очерки русской поэзии XX века. Самара, 1998. С. 98.

стью нового произведения, образуя диалогическую в своей основе «циркуляцию литературной коммуникации»[6]:

> Герменевтически формулируемые вопросы об опыте искусства – об его опыте в прошлом, например, в других культурах и об условии возможности понимать его еще или вновь – предполагают циркуляцию литературной коммуникации и тем самым их диалогический характер. Как производитель всегда уже является реципиентом, когда он начинает писать, так и интерпретатор должен войти в игру только как читатель, если он хочет вступить в диалог с литературной традицией. Диалогу принадлежат не только два собеседника, но и готовность познавать и признавать *другого* в его другости. Это имеет место тем более, когда *другой* представлен текстом, не говорящим с нами непосредственно. Литературное понимание диалогично прежде всего тем, что временно́е отстояние (Alterität) текста ищется и признается до горизонта собственного ожидания, так что осуществляется не наивное смешение горизонтов, но собственное ожидание корректируется и расширяется посредством опыта исторического Другого.
>
> Познание и признание диалогичности литературной коммуникации во многих отношениях наталкивает на проблему временно́й дистанции (Alterität): между производителем и реципиентом, между прошлым текста и настоящим реципиента, между различными культурами[7].

Центром формирования рецептивной эстетики стала Констанцская школа, а ее отцами-основателями Х.Р. Яусс[8] и В. Изер[9]. В числе своих предшественников они называли не только органично усвоенные философские и филологические школы, но и тех оппонентов, в споре с которыми рождался новый подход к изучению литературы. Так, рецептивная эстетика опиралась непосредственно на опыт феноменологии и, в особенности, на гуссерлианскую идею интенциональности сознания[10], на концепции понимания, получившие широкое развитие в герменевтике[11], а также на бахтинскую теорию диалога. В качестве предшественников-оппонентов Яусс специально выделил особенно влиятель-

---

[6] В герменевтике и рецептивной эстетике процесс понимания зачастую описывается как круговращение, непрерывная циркуляция смыслов. Об этом см.: *Гадамер Г.-Г.* О круге понимания // Гадамер Г.-Г. Актуальность прекрасного. М., 1991. С. 72–82; *Изер В.* Рецептивная эстетика. Проблема переводимости: герменевтика и современное гуманитарное знание // Академические тетради. Вып. 6. М., 1999. С. 59–96.

[7] *Яусс Х.Р.* К проблеме диалогического понимания // Вопросы философии. 1994. № 12. С. 97–98.

[8] См.: *Яусс Х.Р.* К проблеме диалогического понимания // Вопросы философии. 1994. № 12. С. 97–106; *Яусс Х.Р.* История литературы как провокация литературоведения // Новое литературное обозрение. 1995. № 12. С. 34–84.

[9] *Изер В.* Рецептивная эстетика. Проблема переводимости: герменевтика и современное гуманитарное знание // Академические тетради. Вып. 6. М., 1999. С. 59–96; *Изер В.* К антропологии художественной литературы // Новое литературное обозрение. 2008. № 94. С. 7–21.

[10] См.: *Гуссерль Э.* Сознание как интенциональное переживание // Гуссерль Э. Избранные работы. М., 2005. С. 151–184.

[11] См.: *Хайдеггер М.* Исток художественного творения. М., 2008; *Гадамер Г.-Г.* Актуальность прекрасного. М., 1991; *Рикёр П.* Память, история, забвение. М., 2004.

ные в России марксистскую и формальную школы, ограниченность которых, по мнению исследователя, и стремилась преодолеть рецептивная эстетика: «Моя попытка преодолеть пропасть между литературой и историей, историческим и эстетическим начинается с того места, где остановились обе школы. <…> Оба метода лишают читателя его подлинной роли – роли адресата, которому изначально предназначается произведения, роли, значимой как для исторического, так и для эстетического познания»[12].

Нельзя не отметить, впрочем, что к исследованию рецептивных механизмов в целом литературная критика и наука о литературе, разумеется, прибегали и ранее. Суммируя теоретические итоги работы многих европейских и американских литературоведческих школ, А. Компаньон отмечает:

> Собственно, литературная история никогда полностью не игнорировала рецепцию. Высмеивая лансонизм, его обвиняли не только в фетишизме «источников», но и в маниакальном выискивании «влияний». Таким способом – то есть, конечно же, по-прежнему через литературное производство, через посредство автора, для которого чужое влияние становится источником, – литературная история принимала в расчет рецепцию, только не в форме чтения, а скорее в форме письма других авторов, порожденного данным произведением. То есть читатели чаще всего рассматривались лишь тогда, когда они сами являлись писателями, – для этого применялось понятие «судьба [fortune] писателя», подразумевавшее главным образом его литературную судьбу в потомстве[13].

В центре внимания основоположников рецептивной эстетики находились, прежде всего, закономерности восприятия текста во времени. По мнению В. Изера, преимущество нового подхода к истории литературы заключается в том, что «рецептивная теория помогла разобраться в старом вопросе о том, почему один и тот же литературный текст может пониматься совершенно по-разному разными людьми в разные времена, и каким образом это происходит»[14]. В частности, при рецептивном подходе в центр внимания выдвигается исследование «горизонтов ожидания» (термин Х.Р. Яусса), сочетающих в себе одновременно

---

[12] *Яусс Х.Р.* История литературы как провокация литературоведения // Новое литературное обозрение. 1995. № 12. С. 55–56.
[13] *Компаньон А.* Демон теории. Литература и здравый смысл. М., 2001. С. 172–173.
[14] *Изер В.* Рецептивная эстетика. С. 77.

и индивидуальные особенности восприятия, и важные для актуального исторического контекста смыслы:

> Из этого следует, что анализ имплицитного читателя должен быть дополнен анализом исторического читателя, реконструкция имманентного горизонта ожидания, который предписывает произведение, – реконструкцией общественного горизонта опыта, который привносит читатель из своего исторического жизненного мира[15].

В другой своей работе, «История литературы как провокация литературоведения», Х.Р. Яусс дает характеристику рецепции как акта воскрешения и присвоения прошлого в настоящем, актуализации незамеченных прежде смыслов:

> Литературное прошлое возвращается только там, где новая рецепция воскрешает его в настоящем, будь то изменившаяся эстетическая установка, присваивающая себе прошлое в свободном обращении к нему, будь то новый момент литературной эволюции, бросивший на забытую поэзию неожиданный свет и позволивший разглядеть в ней нечто такое, чего прежде не замечали[16].

Терминологический аппарат рецептивной эстетики был сформирован в работах Х.Р. Яусса и В. Изера, которые ввели в научный оборот такие понятия, как «горизонт ожидания», «диалогическое понимание», «эстетическая дистанция», «пассивная рецепция», «активная рецепция», «имплицитный читатель» и др. Разработке теории и методологии восприятия художественного текста также были посвящены многочисленные работы преемников Констанцской школы рецептивной эстетики[17].

Особенностью рецептивного подхода является известная деиерархизация описываемого материала, т.к. данная методология может быть одинаково успешно применена как к вершинным достижениям литературы, так и к «литературному фону». Ни хронологический, ни социологический, ни жанровый, ни проблемный подходы, по мнению Яусса, не обладают подобной универсальностью и не могут обеспечить создания современной науки о литературе, т.к. «ка-

---

[15] *Яусс Х.Р.* К проблеме диалогического понимания. С. 97.
[16] *Яусс Х.Р.* История литературы как провокация литературоведения. С. 73–74.
[17] О французской и американской рецептивных традициях, в частности, работах С. Фиша, см.: *Компаньон А.* Демон теории. М., 2001. С. 163–192.

чество и ранг литературного произведения определяются не биографическими или историческими условиями его возникновения и не просто местом в последовательности развития жанров, а трудноуловимыми критериями художественного воздействия, рецепции и последующей славы произведения и автора»[18]. Потому изучение любого литературного феномена – будь то творчество поэта или его отдельного произведения – это, прежде всего, исследование его рецепции, истории восприятия в последующих текстах культуры, т.к. в противном случае история литературы превращается в «хронологический ряд литературных “фактов”»[19]. История литературы в рецептивной школе неотделима от истории восприятия художественных произведений:

> История литературы – это процесс исторической рецепции и производства литературы, который осуществляется в актуализации литературных текстов усилиями воспринимающего читателя, рефлексирующего критика и творящего, т.е. постоянно участвующего в литературном процессе, писателя[20].

В этой перспективе понять вклад литератора в историю культуры можно лишь ретроспективно – не столько через влияние на современников, сколько через «жизнь» произведений во времени. Для писательской рецепции, подразумевающей творческий диалог автора со своим предшественником, в современной филологической науке утвердились такие понятия как «продуктивная», «внутрицеховая» и «креативная» рецепция[21]. Отдельным направлением в исследовании рецептивных процессов стала концепция «страха влияния» Х. Блума. В своей одноименной работе исследователь указал, что лишенные внутреннего противостояния формы рецепции – идеализация и присваивание – не представляют особого интереса для изучения. Наиболее продуктивной формой рецепции, по мнению учёного, становится борьба поэтов со своими наиболее близкими и влиятельными предшественниками, реализованная в шести основ-

---

[18] *Яусс Х.Р.* История литературы как провокация литературоведения. С. 41.
[19] Там же. С. 74.
[20] *Яусс Х.Р.* История литературы как провокация литературоведения. С. 58.
[21] См.: *Науман М., Шленштедт Д., Барк К., Клихе Д., Ленцер Р.* Общество. Литература. Чтение. Восприятие литературы в теоретическом аспекте. М., 1978; *Загидуллина М.В.* Ранние статьи Гоголя о Пушкине: к вопросу о «внутрицеховой» рецепции // Вестник Челябинского государственного университета. 2004. Т. 2. Вып. 1. С. 34–41; *Абрамовских Е.В.* Креативная рецепция незаконченных произведений как литературоведческая проблема (на материале дописываний незаконченных отрывков А.С. Пушкина): дис. ... д-ра филол. наук. М., 2007.

ных стратегиях преодоления «страха влияния»: исправление («клинамен»), дополнение («тессера»), прерывание («кеносис»), деперсонификация («даймонизация»), сокращение («аскесис»), удерживание («апофрадес»)[22]. Именно эти механизмы принятия-отталкивания обеспечивают самоидентификацию нового, равноправного автора.

Наряду с формами рецепции как эстетического феномена нельзя забывать и о чисто социальном явлении «изобретенной традиции», теоретически осмысленном в начале 1980-х гг. британским историком Э. Хобсбаумом[23]. В периоды слома исторических традиций и усиления потребности в культурной легитимации связь с предшественниками не только актуализировалась, но и «изобреталась». В истории русской культуры с присущими ей импульсами скачкообразного «догоняющего» развития оба механизма – эстетического усвоения и социального «изобретения» – оказались необычайно продуктивны. В особенности показательна в этом отношении эпоха серебряного века, окончившаяся коллапсом национальной культуры и раздвоением литературного процесса на две ветви – метрополии и зарубежья, каждая из которых предложила свою стратегию реципирования классического наследия.

* * *

Постановка проблемы. Вступив на рубеже XIX–XX столетий в эпоху модерна, русская литература в очередной раз интенсифицировала процесс быстрого (подчас лавинообразного и недифференцированного[24]) переноса на национальную почву философских, поэтических и социальных параметров западной словесности[25]. Стремительное обновление, неизбежный итог Великих реформ второй половины XIX в., не только затронуло всё пространство и внутреннее строение современной отечественной культуры, но открыло драматиче-

[22] *Блум Х.* Страх влияния. Карта перечитывания. Екатеринбург, 1998. С. 11–19.
[23] См.: *Хобсбаум Э.* Изобретение традиций // Вестник Евразии. 2000. № 1 (8). С. 47–62.
[24] См.: *Гаспаров М.Л.* Антиномичность поэтики русского модернизма // Гаспаров М.Л. Избранные труды: в 2 т. Т. 2. О стихах. М., 1997. С. 434–455.
[25] См. на эту тему обобщающие труды: На рубеже XIX и XX веков: из истории международных связей русской литературы. Л., 1991; Начало века: из истории международных связей русской литературы. СПб., 2000. Более частный аспект культурного трансфера освещен в: *Багно В.Е.* Русская поэзия Серебряного века и романский мир. СПб., 2005.

скую перспективу будущей форсированной модернизации 1920-х гг. и произведенному ею тотальному видоизменению национальной культурной парадигмы. Однако переход к неклассической литературной поэтике эпохи fin de siècle[26] ознаменовался не только усвоением новейших европейских достижений, но также напряженным перечитыванием и – что особенно важно – переписыванием[27] отечественной классики предшествующего периода. В известном смысле всю интересующую нас эпоху можно разместить между двумя ключевыми рецептивными актами, направленными на модернистскую концептуализацию русской классики: докладом Д.С. Мережковского «О причинах упадка и о новых течениях современной русской литературы» (1892) и художественным завещанием Андрея Белого «Мастерство Гоголя» (1934), в которых наследие Гоголя, Тургенева, Гончарова, Достоевского, Толстого подверглось решительной адаптации к нормам формирующегося (у Мережковского) и отлившегося в законченное «миропонимание» (у Белого) символизма.

На фоне общеевропейских закономерностей социокультурной модернизации развитие новой русской литературы характеризовалось несомненным своеобразием именно на уровне рецептивной эстетики и поэтики. Существенная в главных европейских традициях дистанция между классикой и современностью (условно говоря, между Буало и Бодлером, Шекспиром и Уайльдом, Данте и Маринетти и т.д.) в русском случае сжималась и превращалась в резко проведенную и остро проблематизированную границу. Акт самосознания новой культуры имел отношение не только к «давнопрошедшему» времени великих эстетических достижений, но к наследию и репутации «живых» классиков, Толстого и Чехова, с которыми модернистская проза и поэзия находились в состоянии напряженного диалога[28]. Имя не так давно умершего Достоевского стояло рядом с ними. Как выразился Андрей Белый, «конец XIX века – апофеоз

[26] См.: *Бройтман С.Н.* Русская лирика XIX – начала XX века в свете исторической поэтики. (Субъектно-образная структура). М., 1997.

[27] Ср.: *Марченко Т.В.* Переписать классику в эпоху модернизма: о поэтике и стиле рассказа Бунина «Натали» // Изв. РАН. Сер. лит. и яз. 2010. Т. 69. № 2. С. 25–42.

[28] *Опульская Л.Д.* Толстой и русская литература конца XIX – начала XX в. // Лит. наследство. Т. 69. Кн. 1. М., 1961. С. 103–140; *Перов О.* Эстетика позднего Толстого и русский модернизм // Литература. (Rusistica Vilnensis). 2001. Т. 41–43 (2). С. 137–145; Чеховиана. Чехов и «серебряный век». М., 1996.

Толстого; первые годы XX-го – апофеоз Достоевского (в книгах Розанова, Мережковского, Шестова, Волынского и др.)»[29]. Взаимодействие «новой» и «старой» художественно-эстетических парадигм можно условно представить как соперничество, усвоение, поиск похожести и следование объективным историко- и теоретико-литературным закономерностям.

Так, соперничество, ожидаемо усиливавшее в рамках данной установки идею границы и непохожести, отмечалось и осмыслялось в самой литературе неоднократно. Приведем лишь две известные оценки, которые прозвучали словно с разных сторон динамичной и дискуссионной историко-литературной границы. Со слов И.А. Бунина мы знаем, что навещавший тяжелобольного Л.Н. Толстого А.П. Чехов отметил с присущей ему серьезно-юмористической интонацией: «Вот умрет Толстой, всё пойдет к чёрту! <…> – Литература? – И литература»[30]. В свою очередь, А.А. Ахматова засвидетельствовала выдержанную в духе «страха влияния» реплику А.А. Блока: «В тот единственный раз, когда я была у Блока, я между прочим упомянула, что поэт Бенедикт Лившиц жалуется на то, что он, Блок, одним своим существованием мешает ему писать стихи. Блок не засмеялся, а ответил вполне серьезно: “Я понимаю это. Мне мешает писать Лев Толстой”»[31].

При этом многочисленные пересечения модернистов с «классиками» в живой литературной повседневности эпохи, пересечения, придававшие культуре рубежа веков не столько «граничный», сколько диффузный характер, показательно дополнялись случаями подчас парадоксальных влияний на ключевых деятелей нового историко-литературного периода со стороны отнюдь не изжитой традиции прошлого. Так, в системе исторических и эстетических ориентиров Д.С. Мережковского критика социальной и литературной программы

[29] *Белый А*. Мастерство Гоголя. М.; Л., 1934. С. 291.
[30] *Бунин И.А.* О Чехове // Бунин И.А. Собр. соч.: В 6 т. Т. 6. М., 1988. С. 181.
[31] *Ахматова А.* Воспоминания об Александре Блоке // Ахматова А. Я – голос ваш… М., 1989. С. 312. Н.А. Богомолов проницательно дополнил это свидетельство Ахматовой соображением о том, что Вяч. Иванов противопоставлял свою «башню» в качестве центра нового искусства не в последнюю очередь Ясной Поляне Толстого, мифологизировавшейся в этой перспективе как цитадель старой культуры. См.: *Богомолов Н.* Другой Толстой. Писатель глазами русских символистов // Toronto Slavic Quarterly. 2012. Vol. 40. P. 22.

народничества соседствует с безоговорочным признанием влияния народников как вообще, так и на самого Мережковского непосредственно:

> Михайловский и Успенский были два моих первых учителя. Я ездил в Чудово к Глебу Ивановичу и проговорил с ним всю ночь напролет о том, что тогда занимало меня больше всего, – о религиозном смысле жизни. Он доказывал мне, что следует искать его в миросозерцании народном, во «власти земли». <…> В том же году, летом, я ездил по Волге, по Каме, в Уфимскую и Оренбургскую губернии, ходил пешком по деревням, беседовал с крестьянами, собирал и записывал наблюдения. <…> Я смутно почувствовал, что позитивное народничество для меня ещё не полная истина. Но все-таки намеревался по окончании университета «уйти в народ», сделаться сельским учителем. <…> В «народничестве» моём много было ребяческого, легкомысленного, но всё же искреннего, и я рад, что оно *было* (курсив автора. – *Е.А.*) в моей жизни и не прошло для меня бесследно[32].

А на другом полюсе «нового идеализма», в творчестве Вл. Соловьева, налицо сильнейшее влияние со стороны Н.Г. Чернышевского, радикальный социологизм которого философ считал «первым шагом к положительной эстетике»[33].

Еще одним обстоятельством, сообщавшим диалогу модернистов с классиками остроту и неоднозначность, была сама эстетическая природа вершинных достижений русского реализма, универсальный характер которого предполагал живую взаимосвязь не только с романтизмом и Просвещением, но также с глубинными религиозными пластами отечественной культуры. Производное от эпохи промышленного капитализма секулярное научно-позитивистское мировоззрение, определившее эстетику и поэтику, например, французского романа второй половины XIX в. и явственно отразившееся в творчестве Э. Золя, отвергалось в его антропологическом измерении Достоевским и Толстым, которые противопоставили ему индивидуальные художественные версии христианского этоса[34]. Спустя поколение это заставило теоретиков нового искусства,

---

[32] *Мережковский Д.С.* Автобиографическая заметка // Мережковский Д.С. Полн. собр. соч.: в 24 т. М., 1914. Т. 24. С. 112–113.

[33] *Соловьев В.С.* Первый шаг к положительной эстетике // Соловьев В.С. Философия искусства и литературная критика. М., 1991. С. 90–98. Подробнее об усвоении Вл. Соловьевым концепций Чернышевского см.: *Paperno I.* The Meaning of Art: Symbolist Theories // Creating Life. The Aesthetic Utopia of Russian Modernism / Ed. by I. Paperno and J.D. Grossman. Stanford, 1994. P. 13–23.

[34] О судьбе натурализма в русской литературе см.: *Грякалова Н.Ю.* Человек модерна: Биография – рефлексия – письмо. СПб., 2008. С. 7 и сл.

прежде всего Мережковского, не «отрицать» и «оспаривать» реализм в целом, а сложно апроприировать его наследие, как бы «переименовывая» наивысшие достижения русских реалистов XIX столетия в ранние прецеденты «символизма», в подчинении у которого, таким образом, оказывалось всё «истинное» искусство вообще. Отвергнув эстетику шестидесятников и народников, но приняв Тургенева, Гончарова, Достоевского и Толстого за «своих», Мережковский в своем манифесте 1892 г. наметил тот канал эстетической связи, который неизбежно приводил его к русскому романтизму, «идеальное» начало которого унаследовали классики середины-конца XIX в.

Наконец, в своем поэтологическом измерении эпохальное сознание нового искусства, когда, по Бахтину (не только исследователю литературы, но и мыслителю, всецело принадлежавшему ее определенному этапу), «у каждого смысла будет свой праздник возрождения»[35], приводило к острому кризису репрезентативности отдельного текста[36], а в рамках неклассической поэтики – всего отдельного и дискретного вообще[37]. Буквально каждый поэт прошлого мог предстать в этой новой рецептивной парадигме «современником». Наиболее последовательно данная тенденция была реализована в неотрадиционализме, продуктивной ветви постсимволизма, яркими представителями которого были Б.Л. Пастернак, М.А. Булгаков, В.В. Набоков и др. По наблюдению В.И. Тюпы, само понимание природы художественного слова в нем предполагало предельную интенсификацию работы рецептивных механизмов культуры:

> Неотрадиционная культурная практика есть «деятельность на началах нравственной ответственности каждого перед <…> реальностью, которой он причастен лично». С этих позиций всякое художественное высказывание представляется ответственным поступком, который побуждает и направляет рецептивную деятельность другого сознания <…>.
>
> С этой точки зрения, текстом текстов, существующим в вечности и ждущим своей актуализации в историческом времени, предстает вся литература человечества как единое виртуальное целое – транстекстуальный ансамбль всех индивидуальных эстетических дискурсов <…>.

---

[35] *Бахтин М.М.* К методологии гуманитарных наук // Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. М., 1986. С. 393.

[36] *Смирнов И.П.* Порождение интертекста (Элементы интертекстуального анализа с примерами из творчества Б.Л. Пастернака). СПб., 1995. С. 7–16.

[37] *Бройтман С.Н.* Русская лирика XIX – начала XX века в свете исторической поэтики. М., 1997. С. 214-215.

Стратегию транстекстуальности характеризует такое «необыкновенное развитое чувство историзма, переживание истории в себе и себя в истории», которое, говоря словами Элиота, «предполагает ощущение прошлого не только как прошедшего», предполагает ощущение того, что «прошлое в такой же мере корректируется настоящим, в какой настоящее направляется прошлым». На взгляд Элиота, «создание нового произведения искусства затрагивает и все предшествующие ему», всю линию данной традиции как некий «идеальный упорядоченный ряд, который видоизменяется с появлением среди них нового (подлинного нового) произведения»[38].

Продуцируемый на основе такой – осознаваемой или бессознательной – установки художественный текст закономерно усиливал парадигматику своего семантического строения, редуцируя синтагматическое измерение фабулы, что, в частности, приводило к кризису классического романного нарратива и решительному переосмыслению прозы вообще. Категория мотива приобретала лирический аспект, успешно противоборствовавший с событийно-повествовательной стороной текста, а поэтика художественного письма характерным образом трансформировалась именно в «семантическую поэтику»[39] интертекстов, аллюзий, реминисценций и от начала до конца рефлексивных жизнетворческих мифов[40].

* * *

История вопроса. Вероятно, ключевым в числе отмеченных нами признаков эпохи было то, что новая историко-культурная «волна» возникла не на ровной поверхности сложившейся и кодифицированной культурной системы, а захлестнула собой еще далеко не исчерпанную «волну» старой традиции, которая обретала вследствие этого двойственный статус: с одной стороны, в результате хорошо известных литературных войн она могла объявляться собственно «старой», с другой – актуализироваться и усваиваться как «современная», когда

[38] *Тюпа В.И.* Постсимволизм: теоретические очерки русской поэзии XX века. Самара, 1998. С. 102, 106–108.
[39] *Левин Ю.И., Сегал Д.М., Тименчик Р.Д., Топоров В.Н., Цивьян Т.В.* Русская семантическая поэтика как потенциальная культурная парадигма // Russian Literature. 1974. Vol. 3. № 7–8. С. 47–82.
[40] В теоретическом отношении эту историко-культурную коллизию, развернувшуюся в пространстве поэтики мотива, описывают две научные концепции – И.В. Силантьева и Б.М. Гаспарова. Если для первого релевантно понимание мотива как репрезентанта фабульного события, а сюжета – как вариативной версии некоего потенциального структурного инварианта, то для второго, строящего свою концепцию на материале преимущественно модернистской поэзии и прозы, существенно важно антииерархическое превращение любого «участка» текста в агрегат смыслопорождения – безотносительно к дуализму сюжета и фабулы. См.: *Силантьев И.В.* Поэтика мотива. М., 2004; *Гаспаров Б.М.* Литературные лейтмотивы. Очерки по русской литературе XX века. М., 1993.

не только старшие коллеги модернистов, Толстой и Чехов, но любой крупный автор минувшей эпохи превращался в производителя актуальных художественных смыслов, «живого» участника литературного диалога. Особую роль в этом процессе играла именно литература начала XIX в., центральной фигурой в которой был Пушкин. Как показала И. Паперно, интерес к создателю современной русской словесности был сродни возвращению к «греческой античности»[41]. Не случайно столетняя дистанция мифологизировалась в духе «веков» Гесиода и Овидия, ставших источником автоописательной антитезы «золотого» и «серебряного» веков русской поэзии[42].

Об общих направлениях эстетического восприятия, ожидаемых и неожиданных актуализациях, усвоении поэтических принципов русских писателей XIX в. их последователями начала XX столетия в науке писалось не раз. Ввиду громадности историографии этого вопроса позволим себе отметить только наиболее знаковые на наш взгляд работы[43].

Обращает на себя внимание, что в ряду этих исследований весьма редко встречается имя одного из создателей новой русской литературы В.А. Жуковского. Между тем, очевидно, что центральное место поэта в отечественном историко-литературном процессе обусловлено тем, что сам тип его творчества точно соответствовал ключевой черте русской культуры – формированию *свое-*

---

[41] *Паперно И.* Пушкин в жизни человека Серебряного века // Cultural Mythologies of Russian Modernism. From the Golden Age to the Silver Age / Ed. by B. Gasparov, R.P. Hughes, I. Paperno. Berkeley, Los Angeles, Oxford, 1992. С. 20.

[42] *Левин Ю.И., Сегал Д.М., Тименчик Р.Д., Топоров В.Н., Цивьян Т.В.* Русская семантическая поэтика как потенциальная культурная парадигма // Russian Literature. 1974. Vol. 3. № 7–8. С. 48. В ряде случаев, как показал О. Ронен, «серебряный» век не просто противопоставлялся «золотому» как бы через голову большей части XIX столетия, а напряженно выводился из контекста 1890-х гг. (особенно – Ахматовой), что опять-таки двояко ориентировало самосознание нового поколения поэтов: эпоха Пушкина в таком случае сопоставлялась со временем «младших» классиков – Фета и др. См.: *Ронен О.* Серебряный век как умысел и вымысел. М., 2000. С. 63–66.

[43] Важнейшей в контексте эпохи проблеме усвоения пушкинского наследия посвящена специальная монография: Cultural Mythologies of Russian Modernism. From the Golden Age to the Silver Age / Ed. by B. Gasparov, R.P. Hughes, I. Paperno. Berkeley, Los Angeles, Oxford, 1992. См. о других ключевых представителях литературы XIX в.: *Минц З.Г.* Александр Блок и русские писатели. СПб., 2000; *Паперный В.М.* Гоголевская традиция в русской литературе начала XX века (А.А. Блок и А. Белый – истолкователи Н. В. Гоголя): автореф. дис. ... канд. филол. наук. Тарту, 1982; *Васильев С.А.* Стилевые тенденции Державина в русской литературе конца XIX – начала XX вв. М., 2007; Ф.М. Достоевский и культура Серебряного века: традиции, трактовки, трансформации. К 190-летию со дня рождения и к 130-летию со дня смерти Ф.М. Достоевского / отв. ред. А.А. Тахо-Годи, Е.А. Тахо-Годи. М., 2013; Чеховиана. Чехов и «серебряный век». М., 1996; *Богомолов Н.* Другой Толстой. Писатель глазами русских символистов // Toronto Slavic Quarterly. 2012. Vol. 40. P. 7–22; *Пильд Л.* К вопросу о рецепции Тургенева в 1900–1910-х годах // Тыняновский сборник. Вып. 10. Шестые – Седьмые – Восьмые Тыняновские чтения. М., 1998. С. 143–157 и др.

го в ходе освоения *чужого*, заданной двумя парадигмальными событиями русской истории – принятием христианства и реформами Петра I. В обоих случаях базовые культурно-конфессиональные ценности и схемы «трансплантировались» (Д.С. Лихачев) из двух последовательно выступавших в качестве «доноров» культурных пространств: Византии и Западной Европы, а апроприация, адаптация чужого, преображение его в *своё* становились главным модусом социо-исторического развития. В случае с Жуковским овладение западноевропейскими литературными моделями и претворение *чужого* в *своё*, осуществленные в его поэзии, оказались необходимой ступенью как для окончательного становления отечественной словесности в качестве одной из мировых литературных традиций, так и, в частности, для появления феномена Пушкина. В этом отношении показательно наблюдение В.Г. Белинского, который отметил, что «Без Жуковского мы не имели бы Пушкина»[44]. Этот укорененный в веках культурный механизм Б.А. Успенский охарактеризовал следующим образом: «попадая на русскую почву, эти модели (заимствованные из других культур. – *Е.А.*) обычно получают совсем другое наполнение, и в результате образуется нечто существенно новое, – непохожее ни на заимствуемую культуру (т.е. культуру страны-ориентира), ни на культуру реципиента. В результате именно ориентация на чужую культуру в значительной степени способствует своеобразию русской культуры»[45]. Сам Жуковский хорошо осознавал эту особенность своего творчества и дал ее точное описание в известном письме к Н.В. Гоголю от 6 (18) февраля 1847 г.: «Я часто замечал, что у меня наиболее светлых мыслей тогда, как их надобно импровизировать в выражение или в дополнение чужих мыслей. Мой ум, как огниво, которым надобно ударить об кремень, чтобы из

[44] *Белинский В.Г.* Полн. собр. соч. Т. VII. М., 1955. С. 190.

[45] *Успенский Б.А.* Царь и патриарх: харизма власти в России (Византийская модель и ее русское переосмысление). М., 1998. С. 5. Тенденция, подмеченная исследователями, настолько ярка, что вполне ожидаемо может эмоционально преувеличиваться и/или подключаться к опытам политического мифотворчества. Так, Е.А. Добренко в одной из своих работ приходит к выводу, что русская «традиция симулирования» оставалась жизнеспособной не только во времена «потемкинских деревень» и маркиза де Кюстина (современника Жуковского. – *Е.А.*), но и в эпохи И.В. Сталина и В.В. Путина (*Добренко Е.* Утопии возврата (заметки о (пост)советской культуре и ее несостоявшейся (пост)модернизации) // Russica Romana. 2004. Vol. 11. С. 34–36).

него выскочила искра. Это вообще характер моего авторского творчества; у меня почти все или чужое, или по поводу чужого – и все, однако, мое»[46].

Итак, имя Жуковского в исследованиях, посвященных рецептивной эстетике и поэтике, встречается нечасто. К числу немногих исключений можно отнести работы Е.Т. Атамановой, А.С. Барбачакова, Р. Войтеховича, Л. Пильд, К. Поливанова, Р.Д. Тименчика, В.Н. Топорова, А.А. Фаустова, Л.Г. Фризмана, А.С. Янушкевича[47]. Так или иначе можно сказать, что целостный «сюжет» рецепирования личности и наследия Жуковского в культуре начала XX в. литературоведами до сих пор не воссоздан. Данная ситуация очевидно контрастирует с тем фактом, что именно творчество Жуковского в течение трех последних десятилетий попало в фокус напряженного литературоведческого внимания и теперь является всесторонне изученным в диапазоне от библиографии[48], текстологии[49], истории литературы, циклообразовательной, стихотворной поэтики, экспериментов с прозой и драматургией[50] до нюансов переводческих стратегий художника[51], его духовно-религиозных[52], жизнетворческих[53] исканий, социаль-

---

[46] *Жуковский В.А.* Собр. соч.: в 4 т. М.; Л., 1959–1960. Т. 4. С. 544.

[47] *Атаманова Е.Т.* И.А. Бунин и В.А. Жуковский (К проблеме реминисценций в творчестве И.А. Бунина) // Творчество И.А. Бунина и русская литература XIX–XX веков. Белгород, 1998. С. 3–6; *Барбачаков А.С.* В.А. Жуковский в творческом сознании А.А. Блока: Автореф. дис. … канд. филол. наук. Томск, 1992; *Войтехович Р.* Неназываемый Жуковский в творческом мире Цветаевой // Пушкинские чтения в Тарту. Вып. 3. Тарту, 2004. С. 313–335; *Пильд Л.* Поэтический мир Жуковского как объект художественной рефлексии Константина Случевского // Пушкинские чтения в Тарту. Вып. 3. Тарту, 2004. С. 294–312; *Поливанов К.* «Светлана» Жуковского в «Докторе Живаго» Пастернака и «Поэме без героя» Ахматовой // Con amore: Историко-филологический сборник в честь Л.Н. Киселевой. М., 2010. С. 529–536; *Тименчик Р.Д.* Жуковский у Ахматовой. Фрагмент темы // Con amore: Историко-филологический сборник в честь Л.Н. Киселевой. М., 2010. С. 605–610; *Топоров В.Н.* Блок и Жуковский: к проблеме реминисценций // Творчество А.А. Блока и русская литература XX века. Тарту, 1975. С. 83–89; *Фаустов А.А.* След В.А. Жуковского в творчестве А.И. Введенского: несколько наблюдений // Жуковский и время. Томск, 2007. С. 192–202; *Фризман Л.Г., Писарева О.А.* Романтизм и Жуковский в оценках Горького // Жуковский: Исследования и материалы. Вып. 1. Томск, 2010. С. 271–284; *Янушкевич А.С.* В.А. Жуковский в мире Михаила Булгакова // Филология – Philologica. Краснодар, 1996. № 9. С. 27–31.

[48] Библиотека В.А. Жуковского в Томске: в 3 т. Томск, 1978–1988.

[49] *Жуковский В.А.* Полн. собр. соч. и писем: в 20 т. / Гл. ред. А.С. Янушкевич. Тт. 1–14. М., 1999–2015. Издание продолжается.

[50] *Янушкевич А.С.* В мире Жуковского. М., 2006; *Киселев В.С.* Метатекстовые повествовательные структуры в русской прозе конца XVIII – первой трети XIX века. Томск, 2006; *Матяш С.А.* Стих Жуковского-лирика // Жуковский В.А. Полн. собр. соч. и писем: в 20 т. / Гл. ред. А.С. Янушкевич. Т. 2. М., 2000. С. 387–421; *Айзикова И.А.* Жанрово-стилевая система прозы В.А. Жуковского. Томск, 2004; *Лебедева О.Б.* Драматургические опыты Жуковского. Томск, 1992.

[51] *Eichstädt H.* Žukovskij als Übersetzer. München, 1970; *Pein A.* Schiller and Zhukovsky. Aesthetic Theory in Poetic Translation. Mainz, 1991; *Шаманская Л.П.* Жуковский и Шиллер: поэтический перевод в контексте русской литературы. М., 2000; *Никонова Н.Е.* В.А. Жуковский и его немецкие друзья: новые факты из истории российско-германского культурного взаимодействия пер. пол. XIX в. Томск, 2012.

[52] *Канунова Ф.З., Айзикова И.А.* Нравственно-эстетические искания русского романтизма и религия (1820–1840-е годы). Новосибирск, 2001; *Канунова Ф.З., Айзикова И.А., Никонова Н.Е.* Эстетика и поэтика переводов В.А.

но-идеологических иносказаний его текстов[54] и, наконец, его нравственно-политической позиции[55] как воспитателя Александра II, царя-освободителя, чьи реформы открыли новую эпоху в русской истории и способствовали становлению модернистской картины мира с обязательным для нее разделением литературной истории на «классиков» и «новых» поэтов.

* * *

Актуальность диссертации определяется существенно возросшим интересом современного литературоведения к вопросам рецептивной эстетики и поэтики, интенсивным изучением творчества Жуковского в контексте русской классической литературы, напряженным вниманием исследователей к проблеме диалога модернизма с классикой XIX в., а также к национальным особенностям русского модернистского проекта в целом.

Сразу необходимо отметить, что личность и произведения Жуковского редко попадали и на страницы крупнейших литературно-критических актов серебряного века, созданных непосредственными участниками литературного движения начала XX столетия. Имя первого русского романтика показательно отсутствует в обширном своде Д.С. Мережковского «Вечные спутники», лишь время от времени звучит в «Книгах отражений» И.Ф. Анненского, попадает только в переиздание последнего выпуска «Силуэтов русских писателей» Ю.И. Айхенвальда[56], не упоминается в знаковых, «манифестных» статьях «Элементарные слова о символической поэзии» К.Д. Бальмонта, «Декадентство и сим-

Жуковского 1820–1840-х гг.: проблемы диалога, нарратива, мифопоэтики. Томск, 2009; *Долгушин Д.В.* В.А. Жуковский и И.В. Киреевский. Из истории религиозных исканий русского романтизма. М., 2009.

[53] *Лебедева О.Б.* Принципы романтического жизнетворчества в дневниках В.А. Жуковского // Жуковский В.А. Полн. собр. соч. и писем: в 20 т. / Гл. ред. А.С. Янушкевич. Т. 13. М., 2004. С. 420–442.

[54] *Киселева Л.Н.* Карамзинисты – творцы официальной идеологии (заметки о российском гимне) // Тыняновский сборник. Вып. 10. Шестые – Седьмые – Восьмые Тыняновские чтения. М., 1998. С. 24–40; *Зорин А.Л.* Кормя двуглавого орла… Русская литература и государственная идеология в последней трети XIX века. М., 2001; *Виницкий И.* Дом толкователя. Поэтическая семантика и историческое воображение В.А. Жуковского. М., 2006; *Гузаиров Т.* Жуковский – историк и идеолог Николаевского царствования. Тарту, 2007; *Майофис М.* Воззвание к Европе: Литературное общество «Арзамас» и российский модернизационный проект 1815–1818 годов. М., 2008.

[55] *Киселева Л.Н.* Жуковский – преподаватель русского языка (начало «царской педагогики») // Пушкинские чтения в Тарту 3. Тарту, 2004. С. 198–228.

[56] *Мережковский Д.С.* Вечные спутники. Портреты из всемирной литературы. М., 2007; *Анненский И.* Книги отражений. М., 1979. О Д. Мережковском, И. Анненском и Ю. Айхенвальде см. специальные разделы данной работы.

волизм» А.Л. Волынского, «Истины» и «Священная жертва» В.Я. Брюсова, «Символизм как миропонимание» А. Белого, «Мысли о символизме» Вяч. Иванова и др. Данная тенденция отмечается во всех программных работах по эстетике символизма, ретроспективно собранных, в частности, в подводящем итоги эпохе сборнике 1929 г. «Литературные манифесты. От символизма к Октябрю»[57]. В сборнике статей «Письма о русской поэзии» Н.С. Гумилева о творчестве Жуковского также не говорится, хотя целый ряд современных литературных явлений, например, «балладную энергию» Г. Иванова, феномены царскосельской поэзии и «скромной» лирики, критик возводит к творчеству русского романтика[58]. Другие поэты-модернисты, прежде всего З.Н. Гиппиус, в своих статьях «Мертвый младенец в руках» и «Мелькнувшее мгновенно», М.А. Волошин в книге «Лики творчества» и М.И. Цветаева своем художественном и литературно-критическом наследии[59] предпочитали обращаться к стихотворениям поэта не прямо, а косвенно – в виде анонимных цитат. Такая тенденция сама по себе требует исследовательского внимания, в особенности с учётом того, что впоследствии участниками историко-литературного процесса Жуковский был осмыслен как бесспорный предтеча символизма[60].

Данная ситуация зримо отличается от интереса к Жуковскому, проявленному русской академической наукой, а также властным официозом в годы празднования юбилеев рождения и кончины поэта (1883 и 1902 гг.)[61]. Вообще, как можно понять из предпринятого В.Е. Хализевым исследования сложной палитры идеологических оценок классики XIX столетия ее взыскательными критиками и ревностными защитниками в начале XX в., имя Жуковского помещалось, как правило, в контекст культурного традиционализма, – отрицаемого

[57] См.: Литературные манифесты. От символизма к Октябрю. М., 1929.
[58] См.: *Гумилев Н.С.* Письма о русской поэзии. М., 1990. С. 176, 186.
[59] См.: *Войтехович Р.* Неназываемый Жуковский в творческом мире М. Цветаевой // Пушкинские чтения в Тарту 3: Материалы международной научной конференции, посвященной 220-летию В.А. Жуковского и 200-летию Ф.И. Тютчева / ред. Л. Киселева. Тарту, 2004. С. 311–335.
[60] См., например, размышления А.А. Ахматовой на эту тему: *Бабаев Э.* На улице Жуковской // Литературное обозрение. 1985. № 7. С. 102.
[61] См.: *Зейдлиц К.К.* Жизнь и поэзия В.А. Жуковского. 1783–1852. По неизданным источникам и личным воспоминаниям. СПб., 1883; *Загарин П.* В.А. Жуковский и его произведения. М., 1883; *Веселовский А.Н.* В.А. Жуковский. Поэзия чувства и «сердечного воображения». СПб., 1904.

(В.Е. Хализев приводит в пример статьи Мережковского середины 1910-х гг.) или утверждаемого (ученый говорит о работах С.Н. Булгакова)[62]. В этом смысле внимание к первому русскому романтику, продемонстрированное академической филологией, может быть объяснено ее приверженностью к отлившимся в канонические формы литературным явлениям. В этой – ученой – перспективе Жуковский превращался словно в исторический монумент, символизировавший почти исключительно эпоху, к которой он принадлежал, – безотносительно к проекциям в современный литературный контекст.

В настоящей работе мы исходим из понимания рецепции как *диалогического* взаимодействия воспринимающей культурной среды с вовлекаемым в ее орбиту источником и в этом отношении сущностно отличающегося от монологического и одностороннего акта «влияния», т.е. моделирования (или самомоделирования) реципиента по внеположному ему образцу[63]. Диалогическая природа рецепции, подразумевающая вненаходимое взаимодействие сторон коммуникации, суверенность каждого из голосов при глубокой заинтересованной соотнесенности самих позиций говорящих, особенно ярко проявила себя по завершении историко-культурного этапа рефлективного традиционализма с господствовавшим в нем представлением о незыблемом каноне. Следующий период, эпоха национальной классики, с ее стремлением создать «свою», оригинальную традицию письменной культуры на основании *конкретного*, *конечно-размерного* и *индивидуального* как модусов классической поэтики[64], собственно, и запустил диалогический процесс рецепции, в котором индивидуализированное «свое» оказалось важнее всеобщего абстрактного идеала, имевшего в русских условиях еще и отчетливо заимствованный характер[65].

---

[62] *Хализев В.Е.* Русская литература XIX века как целое в интерпретациях начала XX столетия // Освобождение от догм. История русской литературы: состояние и пути изучения. Т. 2. М., 1997. С. 32; 41.

[63] См.: *Клейн И.* Пути культурного импорта: Труды по русской литературе XVIII века. М., 2005. С. 13.

[64] *Бройтман С.Н.* Русская лирика XIX – начала XX века в свете исторической поэтики. (Субъектно-образная структура). С. 29; 171.

[65] Впрочем, отдельные прецеденты осознанных культурных сплавов «своего» и «чужого» отмечались еще в XVIII в., т.е. на финальном для русской культуры отрезке эпохи «готового слова». Ср. проанализированный О.Б. Лебедевой процесс «склонения» классицистской комедии «на наши нравы». *Лебедева О.Б.* Русская высокая комедия XVIII века: Генезис и поэтика жанра. Томск, 1996. С. 84 и сл.

В свою очередь, усиливший в конце XIX в. свое влияние дивергентный тип художественного сознания, к которому относился и модернизм[66], выдвинув на первый план фигуру самовластного автора, казалось бы, существенно монологизировал рецептивный механизм, понизив диалогичность акта восприятия «чужого», редуцировав канонические для русской литературы «протеизм» и «отзывчивость» пушкинского идеала и заменив их модернизацией, «присвоением» актуализированных объектов, а подчас и декларативно-авторитарным «сбрасыванием» их «с парохода современности». Позволим себе привести один пример в дополнение к подробно проанализированной И. Паперно череде «моих Пушкиных» – конструктов творческого воображения поэтов серебряного века[67]. В самом начале интересующей нас эпохи, в 1887 г., К.М. Фофановым было написано стихотворение «Тени Пушкина», историю создания которого подробно описал сын поэта:

> Снится отцу, будто сидит он в пивной. Пьет пиво. Раскрываются двери, входит энергичной походкой человек низенького роста <…>, и в нем отец узнает Пушкина. Пушкин начинает читать свое стихотворение «Пока не требует поэта / К священной жертве Аполлон» и т.д., таким вдохновенным чтением, какого отец ни от кого в жизни не слыхал. По прочтении стихотворения Пушкин зарыдал и склонился на колени перед отцом. На этом отец проснулся, пораженный виденным. <…> Об этом сне мне приходилось слышать неоднократно в последние годы жизни отца[68].

Весьма важно, что приведенный эпизод, наряду с редукцией пушкинского культа к частно-индивидуальному и даже немного скандальному быту, капризной инверсией статусов («склонился на колени перед отцом»), позволяет увидеть еще и зачаток будущей «высокой» символистской теории, в которой названное здесь пушкинское стихотворение будет положено в основу концепции жизнетворчества как важнейшей стратегии нового искусства. В.Я. Брюсов, спонтанный продолжатель Фофанова, подвергнет, как известно, выраженную в

---

[66] *Тюпа В.И.* Дискурсные формации: Очерки по компаративной риторике. М., 2010. С. 24-25; 32; 113–124.
[67] *Паперно И.* Пушкин в жизни человека Серебряного века.
[68] *Фофанов К.* Стихотворения и поэмы / Вступ. ст., сост., подг. текста и коммент. С.В. Сапожкова. СПб., 2010. С. 473–474.

«Поэте» эстетическую программу Пушкина смелому переосмыслению[69]. Отметим, что предвестием будущей брюсовской программы в этом маргинальном фрагменте наследия Фофанова является характерное для символистской эстетики стремление не просто развести в романтическом ключе *жизнь* и *искусство*, а соединить их в акте сотворения новой целостной жизни и нового человека[70]. Совмещение грубой бытовой обстановки с образом великого поэта, настроенного по отношению к самой этой обстановке совершенно бесконфликтно, предвосхищает символистскую идею жизнетворческого синтеза духовной и эмпирической ипостасей действительности.

Вместе с тем даже такие решительные операции с наследием создателя новой русской литературы оставляли зазоры для диалогизации рецептивного процесса. В первую очередь модернистский тип художественного сознания, санкционировав индивидуальные и групповые литературные каноны, устройство которых стало больше сообщать не столько о включенных в них персоналиях, сколько о прихотливо сформулированных направлениях индивидуальных поисков самих реципиентов, необычайно интенсифицировал работу рецептивного механизма, наделив проблему «предшественников» самостоятельным значением. Следствием этого и стало преображение потенциально любого артефакта прошлого в живого участника культурного процесса. В особенности эта тенденция, как отметил И.П. Смирнов, была присуща символизму с его тоталистским намерением «выявить как можно больше антецедентов с повторяющимися мотивами, что отвечало разделявшейся символистами идее “вечного возвращения” и другим, близким к ней (согласно известной формулировке Белого, символизм переживает “…в искусстве все века и все науки”<…>)»[71].

Во-вторых, само волевое «присвоение» эстетического объекта (в роли кумира-вдохновителя, каковым был Вл. Соловьев для младосимволистов, или в

---

[69] *Брюсов В.Я.* Священная жертва // Брюсов В.Я. Среди стихов, 1894–1924: Манифесты. Статьи. Рецензии / Вст. ст. и коммент. Н.А. Богомолова. М., 1990. С. 127–131. См. также: *Пайман А.* История русского символизма. М., 2002. С. 168–169.

[70] Подробнее см.: *Paperno I.* The Meaning of Art: Symbolist Theories // Creating Life. The Aesthetic Utopia of Russian Modernism / Ed. by I. Paperno and J.D. Grossman. Stanford, 1994. P. 13–23.

[71] *Смирнов И.П.* Порождение интертекста (Элементы интертекстуального анализа с примерами из творчества Б.Л. Пастернака). 2-е изд. СПб., 1995. С. 98.

качестве очередной маски в жизнетворческой игре) было на самом деле иллюзорным: подобно тому, как субъектная сторона символистской лирики обнаруживала экспансию раздвоенного взгляда на «себя» как на «другого»[72], внутренняя проблематичность субъекта модернистской культуры подразумевала взгляд на себя словно *со стороны* самой реципируемой инстанции. Иначе говоря, «мой Пушкин» становился «моим» лишь в каких-то определенных аспектах (т.е. «смотрел» на «меня» с какой-то отдельной «своей» точки зрения), «ненужные» «мне» нюансы (т.е. другие потенциальные «его» точки зрения) подлежали замалчиванию, зато найденные соответствия уверенно осмыслялись как «пушкинские». Так, И. Паперно выделила несколько главных направлений, в рамках которых образ и наследие великого поэта осваивались деятелями новой эпохи: «принятие образа Пушкина как образца человека, на который следовало ориентироваться в построении собственной личности», практика «возведения своей “генеалогии” к Пушкину или пушкинскому герою», «через титул “первого поэта”», «метонимически: через отождествление с определенными знаками пушкинского образа», через идею «соприсутствия Пушкина в жизни современного человека», «общая проекция обстоятельств собственной жизни на “Пушкина”», «ассоциация имен “великих Александров”», установление «соответствий» между топографическими и бытовыми реалиями[73].

Многочисленные прецеденты создания автопроекций на классику XIX в. и в первую очередь на образ Пушкина породили третий рецептивный феномен эпохи: диалогические ситуации расширили свою традиционную «локализацию», как бы добавили к точке «встречи» реципиента с реципируемым объектом острое переживание «соседних» опытов аналогичных восприятий, начав, следовательно, рассекать поле литературы на границах наполнявших его индивидуализированных жизнетворческих мифов. Иными словами, «моих Пушкиных» становилось все больше, и они были отчетливо полемичны по отношению

[72] *Бройтман С.Н.* Русская лирика XIX – начала XX века в свете исторической поэтики. (Субъектно-образная структура). С. 216.

[73] *Паперно И.* Пушкин в жизни человека Серебряного века // Cultural Mythologies of Russian Modernism. From the Golden Age to the Silver Age / Ed. by B. Gasparov, R.P. Hughes, I. Paperno. Berkeley, Los Angeles, Oxford, 1992. С. 33–43.

друг к другу. В этом отношении известная оценка Пушкина Ап. Григорьевым как «нашего всего» оказывалась неадекватной интересующему нас времени именно ввиду своего характерно классического *интегрирующего* смысла, который шел вразрез с персонализмом новой эпохи и порожденным им своеобразием культурных коммуникаций.

* * *

Цель, задачи, хронологические рамки работы. В диссертации мы преследуем **цель** реконструировать максимально репрезентативные в очерченном историко-литературном контексте сценарии актуализации имени и наследия В.А. Жуковского, способы создания рецептивного «мифа Жуковского», функционально аналогичного «мифу Пушкина», специфику усвоения в эпоху модернизма ключевых художественных достижений поэта-романтика.

Данная цель обусловила ряд конкретных **задач** исследования:

1. Определить теоретические границы понятий *литературная традиция* и *рецепция*.
2. Обосновать дуализм типов рецептивного усвоения, ориентированных на наследие Жуковского: создание мифа о поэте и/или придание парадигмального характера отдельному художественному открытию.
3. Опираясь на неразрывную историко-литературную связь имени Жуковского с жанром баллады, проследить на материале репрезентативных текстов влияние балладной поэтики на прозу первой половины XX вв.
4. На материале «юбилейной» периодики конца XIX – начала XX вв. продемонстрировать этапы канонизации и роль наследия Жуковского в рамках пантеона национальных классиков.
5. На основе массива литературных и литературно-критических источников выявить характер «портретирования» Жуковского в русле типологической тенденции «мой Пушкин».
6. С привлечением рукописей из фонда К.М. Фофанова изучить функции и семантику парадигмальной формулы «Поэзия есть Бог в святых мечтах земли» в творчестве этого автора.

7. На материале критических, художественных, мемуарных и филологических работ Эллиса описать механизм «изобретения традиции» в практике русского модернизма и основополагающую роль Жуковского в жизнестроительном проекте поэта-символиста.
8. Исследовать взаимосвязь биографического мифа и идеи родовой памяти в эстетике И.А. Бунина с жанром баллады и творчеством Жуковского.
9. На основе произведений В.В. Маяковского, Д. Хармса, И. Ильфа и Е. Петрова описать стратегии реципирования Жуковского как одного из «неугодных» классиков в идеологических и эстетических координатах советского культурного проекта.
10. Продемонстрировать ключевую роль Жуковского в становлении нравственно-эстетической концепции «тихих классиков» в художественном мире Б.К. Зайцева.
11. Изучить опыт систематизации классики и место Жуковского в поэтическом, романном и филологическом наследии В.В. Набокова.

В качестве нижней границы рассматриваемого нами периода были выбраны 1880–1890-е гг. Ключевыми датами здесь нужно считать юбилейный 1883 год, когда был поставлен вопрос о включении поэта в пантеон классиков, а также 1893 год, ознаменовавшийся выходом книги Д.С. Мережковского «О причинах упадка и новых течениях современной русской литературы» – первого опыта теоретической легитимации «нового искусства», в контексте которого и будут совершаться все интересующие нас рецептивные преобразования образа и наследия Жуковского. Маркерами верхней границы периода стали «жуковскоцентричные» произведения поздних модернистов: изданная к столетнему юбилею со дня смерти романтика беллетризованная биография «Жуковский» (1951), принадлежащая перу Б.К. Зайцева, и романы В.В. Набокова «Лолита» (1955) и «Пнин» (1957), представляющие собой, вероятно, вершинные с эстетической точки зрения образцы развернутых к Жуковскому интертекстов.

Прецеденты создания «своих» Жуковских помогут понять, как в творческой системе данного автора происходит усвоение «старой» классики, как срабатывают механизмы преемственности, каким образом функционирует механизм «изобретения традиции» (Э. Хобсбаум). В идеале (весьма вероятно, недостижимом в рамках одной работы) обобщение найденных художниками первой половины XX в. подходов к образу поэта XIX столетия позволит наметить единый сюжет реципированного Жуковского – парадоксально становящегося поэтом не только романтической, но (в рамках освоения его поэзии и жизнетворческой программы) – и модернистской эпохи.

* * *

Принципы отбора материала: *традиция* и *рецепция*. Преследуя сформулированную выше цель, мы считаем необходимым сделать ряд важных оговорок, касающихся привлеченного материала.

Во-первых, Жуковский как один из создателей русской поэтической культуры далеко не всегда воспринимался его наследниками осознанно, программно – как равноправная и, самое главное, *индивидуализированная* личность в культурном диалоге. Очевидно, что тысячи и тысячи аллюзий на его хрестоматийные произведения были результатом действия инерции – чаще всего жанровой. Прав В.Н. Топоров, указавший на то, что «язык поэтических произведений Жуковского 1800-х (начиная с “Сельского кладбища”) – 1810-х годов вошел как целое (язык русской элегии) важной составной частью в фонд русского поэтического языка (ни об одном русском поэте XVIII в., даже о Карамзине, нельзя сказать того же)»[74]. Во многом создав «язык» поэтической культуры романтизма, Жуковский, естественно, был вскоре обезличен, сведен к loci communes, клише, спектр использования которых простирался от серьезных замыслов по деканонизации и творческому преобразованию созданных поэтом жанровых эталонов[75] – вплоть до травестирования в контексте смеховой пара-

[74] *Топоров В.Н.* «Сельское кладбище» Жуковского: к истокам русской поэзии // Russian Literature. 1981. № 10. С. 208.

[75] См. на эту тему известные замечания С.Н. Бройтмана о судьбе баллады *после* Жуковского, а также недавнюю работу В.И. Козлова о продуктивном использовании элегических топосов, восходящих главным образом также

литературы (этому «силовому полю» Жуковского в русской литературе посвящена, в частности, недавняя книга А.С. Немзера[76]; отметим в этой связи и нашу предыдущую работу о рецепции поэта в пародийном мире словесности XIX–XX вв.[77]). В настоящем исследовании мы считаем нужным дистанцироваться от «автоматизированного», как сказали бы формалисты, Жуковского. Во всех предложенных ниже случаях русский балладник и первый романтик предстает как *вызов* жизнетворческой, поэтической и/или идеологической программе того или иного художника XX в., обращающегося к своему великому предшественнику очевидно *зачем-то*, заинтересованно, словно надеясь услышать от создателя «Людмилы» и «Светланы» какое-то ответное слово.

Во-вторых, делая акцент именно на таком реципированном Жуковском, нам необходимо обосновать перечень репрезентативных имен и источников, которые находятся в центре внимания в настоящей работе. Очевидно, что восприятие наследия и личности стихотворца-романтика регулировалось «архитектурой», закономерностями литературного процесса начала – первой половины XX в. Далеко не каждое писательское объединение этой богатой на эстетические дискуссии эпохи будет комплементарно Жуковскому; это же относится и к масштабным литературным индивидуальностям, стоящим как бы «над» отдельными школами. Определяя далее границы нашего материала, мы хотели бы построить систему наших аргументов по принципу «от противного» и коснуться прежде всего тех ярких литературных имен, которые, как может показаться, обойдены в диссертации вниманием.

В исследованиях, посвященных судьбе наследия того или иного художника, необходимо разграничить понятия *традиции* и *рецепции*. Литературная традиция предполагает не столько диалог с предшественником как творческим индивидуумом, сколько использование (полемическое или сочувственное)

к Жуковскому. *Бройтман С.Н.* Русская лирика XIX – начала XX века в свете исторической поэтики (субъектно-образная структура). М., 1997. С. 127–134; *Бройтман С.Н.* Баллада // Теория литературы: в 2 т. / Под ред. Н.Д. Тамарченко. Т. 2. Бройтман С.Н. Историческая поэтика. М., 2004. С. 330-334; *Козлов В.И.* Русская элегия неканонического периода. Очерки типологии и истории. М., 2013.

[76] *Немзер А.С.* При свете Жуковского: Очерки истории русской литературы. М., 2013.

[77] *Лопатина Е.Е.* Поэзия В.А. Жуковского в истории русской пародии: дис. … канд. филол. наук. Томск, 2007.

наработанного им художественного инструментария – использование более или менее сознательное, более или менее автоматическое. Например, то, что М.Ю. Лермонтов или Л.Н. Толстой, описывая Бородинское сражение, прибегали, как показал А.М. Панченко, к тем же приемам, что и их предшественник – безвестный средневековый автор «Сказания о Мамаевом побоище», говорит не о том, что художники XIX столетия как-то реципировали произведение древнерусского книжника, а о том, что все они глубоко понимали и задействовали топосы батальной поэтики, производные от христианской в своей основе национальной картины мира[78].

Традиция связана с общей культурной эрудицией писателя и степенью владения им средствами художественного языка, созданного его предшественниками. При этом если между «старшим» и «младшим» поэтами (термины Х. Блума) имеется временна́я дистанция более одного литературного поколения, то усвоение традиции осуществляется по цепочке: от более раннего предшественника – к непосредственному. В таком случае практически невозможно отделить влияние первого от влияния второго, выступающего в качестве посредника, и уместнее говорить о значимости целой литературной школы или литературного направления, а не о воздействии отдельного автора. Как отметил В.Н. Топоров в своей работе о А.А. Блоке и Жуковском, в рамках традиции «среди схождений <…> прежде всего выделяются те, которые относятся к о б щ е м у (разрядка автора. – *Е.А.*) – к уровню интонации, настроения, ритма, а не слов и конкретных образов»[79].

Творчество Блока вообще представляет собой один из ярчайших примеров следования *традиции* Жуковского и созданной им романтической школы. По характерному наблюдению В.Н. Топорова, «Блок чаще всего усваивал поэтические достижения Жуковского не непосредственно, а в том виде, какой они

[78] *Панченко А.М.* Русская культура в канун петровских реформ (гл. «О топике культуры») // Из истории русской культуры. Т. 3 (XVII – начало XVIII века). М., 1996. С. 240–246.
[79] *Топоров В.Н.* Блок и Жуковский: к проблеме реминисценций // Творчество А.А. Блока и русская культура XX века. Тезисы I Всесоюзной конференции. Тарту, 1975. С. 85.

получили у Тютчева, Фета, Соловьева»[80]. В специальном исследовании, посвященном влиянию Жуковского на творчество Блока, А.С. Барбачаков убедительно показал, что «символисты второго призыва в начале XX века становятся наследниками “запасного” пути развития русской романтической поэзии XIX века (от В.А. Жуковского к А.А. Фету) и реанимируют романтические тенденции в искусстве»[81]. В диссертации, написанной позднее и посвященной романтической традиции в лирике Блока в целом, опорные слагаемые поэтического языка Жуковского были рассмотрены в виде цепочек аллюзий и реминисценции *Жуковский – Тютчев / Фет / Соловьев – Блок*. Так, литературный генезис лирического мотива *молчания* у Блока (например, в стихотворении «Когда-нибудь, не скоро, Вас я встречу…», 1898 г.) невозможно, по мысли исследователя, соотнести с «Невыразимым» Жуковского напрямую, минуя “Silentium!” Ф.И. Тютчева. Аналогичным полигенетизмом отличаются и другие блоковские образы с «жуковской» генетикой: *сорванный цветок, путешественник, Восток, здесь и там, спящая царевна, горний мир* и т.д.[82] В этом смысле весьма показателен пример узнавания Блоком «своих» слов и образов в личных документах Жуковского. Читая монографию А.Н. Веселовского «В.А. Жуковский. Поэзия чувства и “сердечного воображения”» (1904), поэт обнаружил и подчеркнул в ранее не публиковавшихся письмах русского балладника точные совпадения с собственными, уже изданными, стихами[83]. Резонно предположить, что для поэта-символиста эти схождения были *неожиданными* свидетельствами художественного родства – признаками безотказной работы механизма историко-литературной преемственности. В этом смысле показательно, что восприятие Блоком Жуковского, считавшегося представителем той литературной традиции, которая подводила к самому Блоку, во многом представляло собой историю не-

[80] Там же. С. 84. См. в продолжение темы: *Лейбов Р.* Тютчев и Жуковский. Поэзия утраты // Тютчевский сборник II. Тарту, 1999. С. 31–47; *Спивак М.* Фетовские реминисценции в цикле А. Блока «Снежная маска» (1907) // Блоковский сборник XVIII. Россия и Эстония в XX веке: диалог культур. Тарту, 2010. С. 9–25.

[81] *Барбачаков А.С.* В.А. Жуковский в творческом сознании А.А. Блока: дис. … канд. филол. наук. Томск, 1992. С. 8.

[82] См.: *Чой Чжоу Сул.* Русские поэты-романтики XIX-го века в восприятии А. Блока (Семантика реминисценций и аллюзий): дис. … канд. филол. наук. СПб., 2001. С. 9–61.

[83] См.: *Мушина И.* Блок и Жуковский // Звезда. 1980. № 10 (октябрь). С. 219; Библиотека А.А. Блока: Описание. Кн. 1. Сост. О.В. Миллер и др. Л., 1984. С. 123–130.

осуществленных замыслов: в их череде рубежной вехой стал выход названной книги Веселовского, на которую поэт откликнулся рецензией, согласившись практически со всеми ключевыми тезисами ученого[84], и отказался от продолжения собственного исследования о Жуковском[85].

Отметив неосуществленные филологические изыскания Блока, размышлявшего об эпистолярии Жуковского, скажем также о судьбе «метельного текста»[86] русского балладника в поэзии поэта-символиста. История этого мотивного комплекса начинается со стихотворения «Ночь на Новый год» от 31 декабря 1901 г. Это произведение представляет собой едва ли не единственный у Блока пример, когда текст русского романтика воспринимается напрямую, безотносительно к позициям поэтов-посредников, также ранее прибегавшим к похожей образности. Героиня известной баллады «Светлана» словно переносится в святочное стихотворение XX в. В своей работе «“Поэтика даты” и ранняя лирика Ал. Блока» З.Г. Минц указала, что «Светлана» Жуковского – не только ключ к святочной лирике младосимволиста, но и элемент его осознанного ритуализованного «святочного поведения»: впоследствии сам поэт признавался Б.А. Садовскому, что имеет обыкновение перечитывать эту балладу ночью, в рождественский сочельник[87]. Однако и данное стихотворение, являющееся «первотекстом» святочной лирики Блока, уже включало в себя, помимо прямой отсылки к тексту Жуковского, также отсылки к сну пушкинской Татьяны и к стихотворению Фета «Перекресток, где ракитка…» (цикл «Гадания»)[88]. В более поздних обращениях к теме «снежного вихря», прежде всего, в созданном в

---

[84] См.: *Блок А.А.* Академик А.Н. Веселовский. В.А. Жуковский. Поэзия чувства и «сердечного воображения» [рецензия] // Блок А.А. Полн. собр. соч. и писем: в 20 т. М., 2003. С. 160–166.

[85] *Кумпан К.А.* Александр Блок – выпускник университета // Известия АН СССР. Серия литературы и языка. 1983. Т. 42. № 2. С. 170.

[86] Об этой повсеместно встречающейся в русской литературе сюжетно-образной универсалии см.: *Минц З.Г., Лотман Ю.М.* Образы природных стихий в русской литературе (Пушкин – Достоевский – Блок) // Лотман Ю.М. Пушкин. СПб., 1995. С. 814–824; *Минц З.Г., Юлова А.П.* Из комментария к циклу Блока «Снежная маска» // Учен. зап. Тартуского гос. ун-та. Вып. 620. Тарту, 1963. С. 103; *Лотман Ю.М.* О поэтах и поэзии. СПб., 1996. С. 599 и сл.; *Плюханова М.* Рассказ «Метель» в системе ассоциаций Толстого // Лев Толстой в Иерусалиме: Мат-лы междунар. науч. конференции «Лев Толстой: после юбилея». М., 2013. С. 303–316.

[87] *Минц З.Г.* «Поэтика даты» и ранняя лирика Ал. Блока // Минц З.Г. Поэтика Александра Блока. СПб., 1999. С. 396–397.

[88] Там же. С. 397.

святочные дни неспокойного 1907 г. цикле «Снежная маска», балладные подтексты приобрели уже «фоновый характер»[89].

Финальным аккордом в развитии темы стал балладный слой в поэтике поэмы «Двенадцать», а также образность и риторика ближайшего конвоя поэмы – статьи «Интеллигенция и революция». Оба произведения были написаны в предельно сжатые сроки во время январских праздников 1918 г. Если между «зимней» лирикой Блока и святочной балладой Жуковского в роли текстов-посредников выступали «Евгений Онегин» и фетовские «Гадания», то поэма «Двенадцать» позволяет увидеть литературную преемственность, идущую несколько иным путем: также от «Светланы» Жуковского, но по направлению к «бесовской» теме Пушкина и Достоевского[90], у которых образ снежного вихря приобрел отчетливые социальные обертоны[91]. При сохранении целого ряда балладных признаков (драматизация повествования, метель, мотив свадьбы-похорон, революционный кризис как наивысший полюс в коллизии легитимного/нелегитимного и т.д.) в поэме и сопутствующей ей статье о «мировом циклоне», который бушует в заметенных снегом странах, ассоциативный фон «метельного текста» уже утрачивает непосредственно «жуковский» характер.

Заметно, что в обоих случаях у Блока – в исследовательской попытке осмыслить личность Жуковского и в восприятии отдельных произведений романтика – традиция словно поглощает возможный индивидуальный рецептивный «текст». Талант Блока проявился в синтетическом восприятии литературных предшественников. Надо отметить, что основой историософии Блока было присущее многим модернистам ницшеанское представление о циклической повторяемости эпох, поколений, которые виделись поэту в виде соединенных между собой звеньев[92]:

Сыны отражены в отцах:

---

[89] Об этом см.: *Барбачаков А.С.* В.А. Жуковский в творческом сознании А.А. Блока. С. 229.

[90] *Бройтман С.Н.* Русская лирика XIX – начала XX века в свете исторической поэтики. (Субъектно-образная структура). М., 1997. С. 127–134.

[91] Балладная поэтика присутствует и в других литературных воспроизведениях социально-исторических катаклизмов первой половины XX в. – от «Окаянных дней» Бунина до «Поэмы без героя» А.А. Ахматовой.

[92] О внимании Блока к проблемам наследственности, рода и вырождения см.: См.: *Матич О.* Эротическая утопия: новое религиозное сознание и fin de siècle в России. М., 2008.

Коротенький обрывок рода –
Два-три звена, – и уж ясны
Заветы темной старины:
Созрела новая порода, –
Угль превращается в алмаз.
Он, под киркой трудолюбивой,
Восстав из недр неторопливо,
Предстанет – миру напоказ![93]

Закономерно, что в рамках такого подхода Жуковский не мог в рецептивном сознании Блока миновать все промежуточные «звенья» литературной цепи и предстать перед символистом XX в. в качестве непосредственного собеседника – творчество первого русского романтика вошло в тексты Блока в состоянии синтетического сплава со всей совокупностью художественных решений, предложенных последователями Жуковского в XIX в.

Вопрос о «собеседниках» поэта – современниках и потомках – был концептуально поставлен в статье «О собеседнике» (1913) младшего современника Блока и представителя постсимволистской ветви модернизма – О.Э. Мандельштама, чутко и тонко проведшего разграничительную линию между традицией и рецепцией. Отдавая предпочтение «читателю в потомстве», автор сравнил взаимодействие поэта со своими будущими читателями с посланием морехода в бутылке: «Читая стихотворение Боратынского, я испытываю то же самое чувство, как если бы в мои руки попала такая бутылка». По мнению Мандельштама, такой диалог во времени является краеугольным камнем историко-литературного процесса, необходимым условием *адресованности* литературного труда для «старшего поэта», условием, побуждающим к творчеству «младшего»:

> Итак, если отдельные стихотворения (в форме посланий или посвящений) и могут обращаться к конкретным лицам – поэзия, как целое, всегда направляется к более или менее далекому, неизвестному адресату, в существовании которого поэт не может сомневаться, не усомнившись в себе. Метафизика здесь ни при чем. Только реальность может вызвать к жизни другую реальность. Поэт не гомункул, и нет оснований приписывать ему свойства самозарождения[94].

[93] *Блок А.А.* Полн. собр. соч. и писем: в 20 т. Т. 5. М., 1999. С. 23.
[94] *Мандельштам О.Э.* О собеседнике // Мандельштам О.Э. Собр. соч.: в 4. Т. 2. М., 1991. С. 235, 240.

Рассуждая в терминах рецепции и подчиняя ей свою «тоску по мировой культуре», Мандельштам действительно сумел создать ряд «своих» *собеседников*, словно воскресших из тени минувших эпох – речь идет о Данте, Баратынском, Батюшкове и др.

Именно в этом мандельштамовском смысле рецепция представляется явлением персональным и осознанным. Она отличается четким и непосредственным восприятием предшественника. Предельным воплощением рецептивного механизма в творческом сознании художника становится создание индивидуального, авторского литературного мифа о «старшем поэте». Рецепция, являясь диалогическим феноменом, одновременно способствует проведению осмысленных аналогий между прошлым и современной культурной ситуацией и/или непосредственно судьбой «младшего поэта». Потому закономерно, что схождения относятся не к общему, а конкретному, и связаны с отдельными деталями биографии, жизнестроительными проектами, яркими художественными открытиями.

Кроме того, актуальным представляется выделить два не всегда пересекающихся направления рецепции. В первом случае восприятие писателя концентрируется на личности предшественника, харизме которой так или иначе подчиняются его художественные достижения. Условно назовем такой тип рецепции «мифологизирующим». Т.е. этот аспект нашей работы будет преимущественно связан с теми случаями, когда Жуковский открывался другими поэтами как личность (оценка этой личности в этических терминах «положительного» или «отрицательного» имеет второстепенное значение). Например, Мережковский включает образ Жуковского в принципиальный для себя контекст бунта против отца, царя и Бога, и, несмотря на нелестную оценку биографического облика поэта, делает «Жуковский текст» структурообразующим для своего историософского романа «Александр I».

Закономерно, что в подобных рецептивных опытах Жуковский зачастую выступает в качестве героя художественного («Александр I» Мережковского)

или биографического произведения («Жуковский» Зайцева, “W.A. Joukowski” Эллиса), персонального претекста героя («Дело корнета Елагина», «Зойка и Валерия» Бунина, «Пнин» Набокова) или собственного неодушевленного заместителя (памятники и улицы в сочинениях Маяковского, Хармса, Ильфа и Петрова).

Во втором случае мы имеем дело с сознательной апроприацией тех фрагментов реципируемого наследия, которым сообщается статус парадигмальных – принципиально значимых в том или ином новом культурном контексте. Из творчества «старшего поэта» выбираются и подвергаются осмыслению и переосмыслению отдельные художественные образы, мотивы или связанные с именем художника жанры (особенно тогда, когда имя поэта – и есть, в сущности, «имя» жанра; именно такой была связь Жуковского с жанром баллады). Один из таких примеров – история восприятия известной строки «Камоэнса» Жуковского «Поэзия есть Бог в святых мечтах земли», ставшей точкой отсчета в «дискуссии» о природе поэзии для нескольких литературных поколений. Поэты конца XIX – первой половины XX вв. активно вступали в диалог с русским балладником, дописывая и/или переписывая его поэтическую афоризм в диапазоне от «Поэзия есть зверь, пугающий людей!..» (К.М. Фофанов) до «Поэзия есть мысль, устроенная в теле» (Н.А. Заболоцкий)[95]. Как видно, в случае работы парадигмального рецептивного механизма личность предшественника отходит на второй план, а актуализируется его конкретное произведение или группа связанных между собой произведений. Ядром «парадигмального» Жуковского в первой половине XX в. становятся, наряду с формулой из «Камоэнса», также трансформации жанра баллады.

В целом, конечно, нельзя говорить о непреодолимости границы между мифологизирующим и парадигмальным типами рецепции: в отдельных случаях связь между «старшим» и «младшим» поэтами настолько сильна, что рецептивные тексты, относящиеся к двум выделенным типам, накладываются друг на

[95] Об обработке этого образа Н. Заболоцким см.: *Лощилов И.* «Соединив безумие с умом…» О некоторых аспектах поэтического мира Н.А. Заболоцкого // Семиотика безумия: сб. ст. / сост. Н. Букс. Париж; М., 2005. С. 146.

друга. Примером здесь может стать творчество таких писателей, как И.А. Бунин и Б.К. Зайцев. Для первого тема родовой памяти оказывается тесно связанной с жанром баллады, семантическим ядром которой является проблема законного и незаконного – ключевая как для русской истории, так и биографического мифа самого писателя, возводящего свою литературную генеалогию к Жуковскому – незаконнорожденному отпрыску рода Буниных. Для второго этическая концепция «тихих классиков» – духовной основы русской литературы – органично совпала с освоением философии и практики путешествий Жуковского и дала два литературных вектора: биографию-житие («Жуковский», пример мифологизирующей рецепции) и путешествие-паломничество («Путешествие Глеба», пример парадигмальной рецепции).

Характерным примером рецепции второго типа становится то, что к одной и той же парадигме тяготеет более одного художника. Например, богатый материал для переосмысления баллады представляет собой не только творчество Бунина, но и других писателей, например, Набокова, который насыщает «Жуковским текстом» свой ориентированный на балладную поэтику роман «Лолита». Однако чаще всего балладное творчество писателей XX в. находится в русле памяти жанра, т.е. имперсональной традиции русской литературы, в которой имя Жуковского – лишь одно в ряду других поэтов, обращавшихся к жанру баллады. Сюда можно отнести балладные эксперименты Н.С. Гумилева, А.А. Ахматовой[96], М.И. Цветаевой, Б.Л. Пастернака, советских, а также и многих современных балладников[97]. На этом основании случаи литературной традиции по причине своей неисчислимости нами не выделялись в отдельные главы и параграфы, а привлекались в качестве историко-литературного контекста.

---

[96] Образ Жуковского в контексте акмеистской эстетики реконструируется в ряде специальных работ. См.: *Ичин К.* Межтекстовой синтез в «Заблудившемся трамвае» Гумилева // Н. Гумилев и русский Парнас. Мат-лы науч. конф. 17–19 сентября 1991 г. СПб., 1992. С. 92–98; *Тименчик Р.Д.* Жуковский у Ахматовой. Фрагмент темы // Con amore: Историко-филологический сборник в честь Л.Н. Киселевой. М., 2010. С. 605–610; *Поливанов К.* «Светлана» Жуковского в «Докторе Живаго» Пастернака и «Поэме без героя» Ахматовой // Там же. С. 529–536.

[97] *Войтехович Р.* Неназываемый Жуковский в творческом мире Цветаевой // Пушкинские чтения в Тарту. Вып. 3. Тарту, 2004. С. 313–335; *Гринберг И.Л.* Три грани лирики: современная баллада, ода и элегия. М., 1985: *Страшнов С.Л.* «Молодеет и лад баллад»: Баллада в истории русской советской поэзии. М., 1991; *Кукулин И.* От Сваровского к Жуковскому и обратно: О том, как метод исследования конструирует литературный канон // Новое лит. обозрение. 2008. № 89. URL: http://magazines.russ.ru/nlo/2008/89/ku16.html (дата обращения: 26.12.2012).

При всецелом преобладании образа Пушкина на рецептивном горизонте эпохи серебряного века Жуковский занимал свое важное и неотъемлемое место в диалоге модернизма с традицией. Нахождение русского балладника в переплетении художественных стратегий начала – первой половины XX в. можно уподобить пребыванию посреди некоего рельефа, складки и неровности которого направляли рецептивные потоки или *к* Жуковскому, или в сторону *от* него. Одни художники в этом ландшафте заняли позицию отстоящих вершин, усвоив лишь отдельные элементы художественного языка поэта и не создав персонального рецептивного сюжета. Другие писатели и поэты, для которых наследие Жуковского стало органичной составляющей художественной ментальности и объективным элементом структуры текста, оказались в русле этого рецептивного течения. Художественное наследие Жуковского, совершившего прорыв от литературы, стоявшей на путях «культурного импорта»[98] к «истинно-человеческой поэзии в России»[99], настолько масштабно, что следы его традиции можно отыскать практически у каждого отечественного литератора, однако «свой», реципированный, Жуковский есть далеко не у всех.

Рассматривая обращенные к Жуковскому рецептивные «валентности» (ср. понятие Х.Р. Яусса «горизонт ожидания») литературы рубежа XIX–XX вв., скажем прежде всего о весьма важных ситуациях рецептивных неудач, знаковых лакун в конструировании «своего» Жуковского. Первую в этом перечне встречаем в наследии старших символистов. Преследуя цели многоаспектного перевода, переноса традиции западноевропейского модернизма в Россию, поэты поколения В.Я. Брюсова и К.Д. Бальмонта типологически, казалось, были близки Жуковскому-переводчику, однако творчество последнего усваивалось ими главным образом на уровне общего языка поэзии (это относится не только к Брюсову, но и к З.Н. Гиппиус, и к Ф.К. Сологубу), а совершавшиеся попытки мифологизировать образ первого русского романтика сопровождались выражением известной настороженности в его адрес (Д.С. Мережковский). В.Я. Брю-

[98] См.: *Клейн И.* Пути культурного импорта: Труды по русской литературе XVIII века. М., 2005.
[99] *Соловьев В.С.* Родина русской поэзии. По поводу элегии «Сельское кладбище» // Вестник Европы. 1897. № 11. С. 347.

сов, автор нескольких остроумных пародий на балладника, сочувственно отзывался о Жуковском, именуя его «поэтом нашей детской мечты, сказочником, которому мы все обязаны лучшими часами наших ранних лет»[100]. Однако в его случае рецепция как диалог наталкивалась на полное несовпадение с ключевыми параметрами художественного мира поэта XIX столетия. В основе эстетической самопрезентации мэтра русского символизма находились такие составляющие, как декларативная вестернизация (здесь достаточно вспомнить разноязычные названия его сборников), демонический характер образа лирического героя, решительно противоречащая жизнестроительным принципам Жуковского парадигма любовного сюжета – сюжета соблазнения[101], в разработке которого предшественниками Брюсова были скорее Лермонтов и Достоевский (ср. диаметрально противоположные в этическом и эстетическом отношениях лирические истории поэтов, ставшие стержневыми в их художественных картинах мира: Жуковский – Маша Протасова и Брюсов – Надежда Львова). Фронтальной и глубокой рецепции Жуковского словно не суждено было направиться по брюсовскому «руслу».

Интерес к Жуковскому значительно усилился у младосимволистов. Повышенный и, главное, сочувственный интерес к первому русскому романтику наблюдался практически у всех лидеров этого направления. Наиболее сильному влиянию подвергся Блок, в творчестве которого принято видеть финал традиции русского романтизма. Так, Р. Иванов-Разумник однажды высказался, что «Блок – поистине Жуковский минувшего символизма»[102]. Подобное удвоение историко-литературного «места» поэта-предшественника во многом стало препятствием для мифологизирующей рецепции, хотя поэзия Жуковского сопровождала Блока на протяжении всего его творческого пути.

Андрей Белый оставил множество теплых слов о Жуковском и его воздействии на культурную эпоху начала XX в. Однако его собственный художе-

[100] *Брюсов В.Я.* Собр. соч.: в 7 т. Т. 1. М., 1973. С. 653.
[101] См. подробно на эту тему: *Богомолов Н.А.* Вокруг «серебряного века»: Статьи и материалы. М., 2010. С. 93–203.
[102] *Иванов-Разумник Р.В.* Роза и Крест (Поэзия Александра Блока) // Александр Блок: pro et contra. СПб., 2004. С. 219.

ственный мир в большей степени тяготел к прозе и стихопрозе, а рецептивная энергетика была устремлена к другому современнику Жуковского – Н.В. Гоголю[103]. Наиболее последовательно миф о Жуковском был сформирован в творчестве другого младосимволиста – Эллиса, который несмотря на тяжелые материальные условия жизни в эмиграции и языковой барьер, тем не менее, стал автором немецкоязычной биографии поэта-романтика. Жуковский был значительной частью его творческого сознания: по сути, Эллис прочерчивает близкую блоковской цепь преемственности *Жуковский – Фет – младосимволисты*, однако, наполняет ее личными биографическими смыслами и, вторя известным драматическим обстоятельствам из жизни Жуковского, формулирует концепцию «незаконнорожденности» русской литературы. И если уровень творческих достижений Эллиса, вероятно, сделает его имя лишь одним из многих в длинном ряду восходящей к Жуковскому традиции, то отчетливо индивидуальный характер его рецептивного диалога с поэтом-романтиком позволяет ему словно выйти из этого ряда, обрести в ретроспективе Жуковского свое особое лицо.

В круге акмеистов уместнее говорить, скорее, о традиции, чем рецепции Жуковского. Уже И.Ф. Анненский, предвосхитивший эстетику «Цеха поэтов», весьма настороженно отнесся к мистицизму русского романтика, позднее же Жуковский прямо назывался А.А. Ахматовой главным предтечей русского символизма, от которого сами акмеисты стремились дистанцироваться. Футуристы, литературные наследники символизма, предложили проект авангардного искусства, ориентированного на живую звучащую речь, а потому облик Жуковского, литературного аристократа, в опытах футуристской рецепции получил роль оппонента и/или объекта сатиры «младших поэтов» (Маяковский, Хармс).

Исследование рецептивных процессов от столетнего юбилея рождения до столетия со дня смерти Жуковского показало эстетическую динамику восприятия личности и творчества стихотворца. Тексты, инспирированные первыми круглыми датами – 1883 и 1902 гг., тяготели к жанрам биографии, юбилейной статьи и стихотворения «по поводу». Несмотря на различия в акцентах, все они

[103] См.: *Белый А.* Мастерство Гоголя. М.; Л., 1934.

участвовали в едином процессе «канонизации» поэта (об этом подробно мы говорим в первой главе). Критика раннего модернизма продемонстрировала перспективы создания разных образов первого русского романтика. Аналогично феномену «моих Пушкиных», череду которых инициирует В.Я. Брюсов, литературная критика рубежа XIX–XX вв. становится мастерской по созданию разных ликов «моего Жуковского». В ней отдельные свойства образа и наследия поэта были доведены до абсолюта, формируя скорее броский и контрастный (и в силу этого очевидно внеисторический) «силуэт» русского балладника, нежели его детальный «литературный портрет» (см. главу 2).

Следующим этапом восприятия поэтического наследия Жуковского стало конструирование индивидуальных мифов о поэте в художественном творчестве писателей серебряного века. Общей закономерностью этого набора рецептивных практик стало «изобретение» цепочек традиции, восходящих к автору «Светланы» и ведущих, как правило, к самому данному автору. Если юбилейная рецепция 1883 и 1902 гг. была направлена на включение Жуковского в пантеон русских классиков, то осмысление линий традиции, возводящих литераторов XX столетия к художникам золотого века, определялось уже потребностью в самоидентификации и автолегитимации самих новых поэтов (см. Главу 3, разделы 3.1–3.3). Закономерно, что после исторического переворота конца 1910-х – начала 1920-х гг. следующим этапом рецепции русского романтика является проблематизация и деконструкция его классического статуса в авангарде и сатире 1910–1920-х гг., а маркерами наследия Жуковского становятся не детали биографии и произведения русского романтика, а памятники и улицы, установленные и названные в его честь (см. Главу 3, разделы 3.4–3.5). Завершает историю рецепции эпохи модернизма художественные и филологические штудии В.В. Набокова, получившего реноме последнего модерниста и первого, наряду с Х.-Л. Борхесом, постмодерниста (Глава 3, раздел 3.6).

Наконец, помимо индивидуально-авторских мифов о Жуковском принципиальное значение для нас имел парадигмальный срез рецепции, когда самостоятельное значение обретали отдельные образы и элементы поэтической си-

стемы, созданной стихотворцем-романтиком. Наиболее репрезентативными в этой перспективе предстали наставнический и рыцарский жизнетворческие сюжеты, отлившийся в известную формулу «Поэзия есть Бог в святых мечтах земли» вопрос о сущности поэзии, а также процесс деканонизации и позднейших жанровых преобразований романтической баллады и травелога (см. Главу 4).

***

Методология исследования. В работе сочетаются несколько продуктивных аналитических стратегий, применяемых в зависимости от конкретики решаемой задачи. Общим методологическим направлением, которого мы придерживаемся на всем протяжении исследования, является рецептивная эстетика, ориентированная на проблемы диалога и понимания (М.М. Бахтин, В. Изер, Х.Р. Яусс). Преемственность и традиция осмысляются при этом в типологическом ключе (А.М. Панченко), рассматриваются как особое писательское переживание (Х. Блум), а также социальное «изобретение» (Э. Хобсбаум). В рамках реконструкции жизнетворческих мифов поэтов и писателей серебряного века, откликавшихся на поэзию и литературное реноме Жуковского, мы прибегали к структурно-семиотическому подходу, в русле которого (прежде всего в работах Ю.М. Лотмана и И. Паперно) проблема «жизнетекста» была сформулирована и многообразно исследована. В связи с изучением канонизации Жуковского в составе пантеона национальных классиков мы опирались на труды по социологии литературы и проблеме классического канона (Дж. Брукс, А.В. Вдовин, Б.В. Дубин, И.В. Кукулин). При исследовании жанровой и мотивной поэтики текстов Жуковского, а также ориентированных на его наследие интертекстов литературных произведений XX в. мы обращались прежде всего к работам русских и зарубежных жуковсковедов – текстологов и историков литературы (книги и статьи И.А. Айзиковой, И.Ю. Виницкого, Э.М. Жиляковой, Р.В. Иезуитовой, Ф.З. Кануновой, В.С. Киселева, Л.Н. Киселевой, О.Б. Лебедевой, Н.Е. Никоновой, А.С. Янушкевича и др.).

Научная новизна диссертации определяется впервые примененным системным подходом к феномену реципированного Жуковского как особого явления не только в контексте культуры серебряного века, русской эмиграции и раннесоветских художественных экспериментов, но и в более широких теоретических рамках рецептивной судьбы классического текста в постклассическую эпоху. Данное обстоятельство обусловило все частные решения и конкретные наблюдения, впервые предложенные в настоящей работе: осмысление роли поэта-романтика в формируемом каноне национальной классики, реконструкцию «жуковских» жанровых и жизнетворческих кодов в творчестве Д.С. Мережковского, Эллиса, И.А. Бунина, Б.К. Зайцева, В.В. Набокова, конкретизацию художественных функций ассоциирующегося с именем Жуковского жанра баллады, уяснение роли парадигмальных образов, восходящих к русскому романтику и актуализирующихся в творчестве К.М. Фофанова, В.В. Маяковского, Д. Хармса, И. Ильфа и Е. Петрова.

Теоретическая значимость работы заключается в создании целостной научной картины рецептивного «шлейфа», оставленного творчеством Жуковского на позднейших стадиях развития русской литературы, в прояснении степени влиятельности основоположника русского романтизма в словесности XX в., в понимании судьбы романтической картины мира и классического наследия XIX столетия за хронологическими рамками как романтизма, так и классики.

Научно-практическая значимость диссертации. Результаты проведенного исследования могут быть востребованы в системе вузовского преподавания: в частности, использованы при чтении курсов по истории русской литературы XIX – первой половины XX вв., в специальных курсах по проблемам рецептивной эстетики и поэтики, а также в эдиционной практике.

Апробация работы. Результаты диссертационного исследования были представлены в докладах на двадцати международных, всероссийских и региональных научных конференциях, в виде научного отчета автора работы одобрены Российским гуманитарным научным фондом (проект № 14-14-24003). По

теме диссертации опубликовано 28 работ, среди них 17 статей в журналах, рекомендованных ВАК России.

Положения, выносимые на защиту:

1. Имя и литературное наследие Жуковского активно реципировались в русской литературе конца XIX – первой половины XX вв.
2. Рецептивный «текст» Жуковского функционально равнозначен типологической тенденции поэтической культуры серебряного века конструировать образы «моих Пушкиных».
3. Рецептивное усвоение творчества и личности Жуковского в эпоху модернизма было явлением динамическим и осуществлялось в рамках двух базовых стратегий: создания мифа о поэте и/или придания парадигмального характера его отдельному художественному открытию.
4. Канонизация Жуковского в рамках пантеона национальных классиков осуществлялась в несколько этапов: от официального признания в период юбилейных торжеств 1883 г. и 1902 г. – к созданию персональных авторских мифов и формированию ориентированных на парадигму Жуковского образов и целых текстов, являвшихся формой диалога писателей последующих литературных поколений со своим предшественником.
5. Спектр рецептивного использования имени и художественного опыта Жуковского поэтами и писателями первой половины XX в. был неоднороден: в нем встречаются как подчеркнуто индивидуальные автопроекции на образ поэта-романтика, так и сложные опыты локализации Жуковского в рамках формирования той или иной концепции классического наследия.
6. Одной из форм рецепции в практике русского модернизма стал механизм «изобретения традиции», позволявший писателям использовать имя и реноме Жуковского как звено в осознанно выстраиваемых цепочках литературной преемственности, целью которых была культурная и социальная автолегитимация.

7. Жанр баллады, обнаружив неразрывную историко-литературную связь с именем и биографией Жуковского, оказал существенное влияние на прозу первой половины XX вв.
8. «Травелог как ритуал духовного возвышения» (А. Шёнле), будучи слагаемым художественной ментальности Жуковского, был воспринят в литературе первой половины XX в. в качестве важного миромоделирующего фактора.

Глава 1. Социальные аспекты рецепции творчества Жуковского на рубеже XIX–XX веков: писательские юбилеи и проблема классического канона

1.1. Юбилей 1883 года: пространство власти, механизмы конструирования поэтической биографии

Литературный юбилей обычно провоцирует всплеск интереса к фигуре юбиляра и становится той критической точкой, которая определяет его классический или неклассический статус[1]. В то же время особенности юбилейных празднований и инспирированных ими текстов обусловлены не только (а часто – и не столько) фактами жизни и творчества здравствующего или уже умершего виновника торжества, но в первую очередь общественно-литературным контекстом самой даты. Как заметил в посвященной В.А. Жуковскому речи Я.К. Грот, юбилей «дает нам возможность взглянуть с новой точки зрения на наше настоящее и на самих себя, проверить наши собственные помышления, желания и действия»[2], – показательно акцентировав отнесенность своего интереса не к прошлому, но к актуальному настоящему. Торжества в честь В.А. Жуковского, одного из создателей новой русской литературы, предоставляют обширный материал как для изучения «культа» первого русского романтика, его изменяющегося от эпохи к эпохе социокультурного реноме, так и для понимания самой «механики» юбилейных торжеств как акта исторической канонизации их виновника. Первый тезис, которым мы хотели бы открыть настоящую главу, заключается в том, что ключевые направления интерпретации наследия Жуковского, намеченные в юбилейный 1883 год, а затем усиленные во время следующих празднований в 1902 г., сформировали, в конечном счете, основные тен-

[1] См.: *Вдовин А.В.* Годовщина смерти литератора как праздник: к истории традиции в России (1850–1900-е гг.) // Festkultur in der russischen Literatur (18. bis 21. Jahrhundert) / Культура праздника в русской литературе XVIII–XXI вв. / Отв. ред.: A. Graf. München, 2010. С. 81–93.

[2] *Грот Я.К.* Очерк жизни и поэзии Жуковского // Грот Я.К. Труды. Т. 3. Очерки истории русской литературы (1848–1893). Биографии, характеристики и критико-библиографические заметки / под ред. К.Я. Грота. СПб., 1901. С. 172. Цитируемая статья представляет собой полный вариант речи Я.К. Грота, прочитанной на публичном собрании Отделения русского языка и словесности в честь 100-летнего юбилея Жуковского 30 января 1883 г.

денции в осмыслении произведений и биографического мифа Жуковского в культуре fin de siècle[3].

Точкой отсчета в посвященных Жуковскому юбилейных торжествах стал 1883 г. – 100-летний юбилей со дня рождения поэта. 1880-е гг. в русском историко-культурном процессе были очередным и во многом определяющим этапом становления литературного самосознания. За прошедший век русская литература преодолела путь от попыток включения западноевропейского литературного опыта в национальный до создания общепризнанных мировых шедевров. Подобная трансформация потребовала осмысления как истоков этого процесса, так и закономерностей действующего культурного механизма. Символическим рубежом в самосознании русской литературы, по наблюдению Ю.А. Молока, было открытие памятника А.С. Пушкину в 1880 г., ставшее крупным общественным событием и «актом <…> духовного самосознания» русской культуры[4]. Речи Достоевского, Тургенева и Аксакова, прозвучавшие на торжественном открытии монумента, обусловили дальнейшую рефлексию об истоках русской литературной классики. В этой атмосфере готовился и отмечался юбилей Жуковского 1883 г. Фигура поэта в это время отвечала культурному запросу времени: она одновременно попадала в поле осмысления путей русской классики и в поле набирающего обороты культа Пушкина – «ученика-победителя» Жуковского. Одна из посвященных Жуковскому праздничных брошюр начиналась показательными словами: «Двадцать девятое января – знаменательный день в истории умственного и литературного развития России! Это – день рождения дивного *человека* (курсив автора. – *Е.А.*) и поэта В.А. Жуковского и день кончины его гениального ученика, свободного поэта А.С. Пушкина»[5].

[3] Подробнее об этом см.: *Анисимова Е.Е.* В.А. Жуковский между двух юбилеев (1883–1902). Статья 1. Время юбилеев, пространство власти, механизмы конструирования поэтической биографии // Вестник Томского государственного университета. Филология. 2013. № 4 (24). С. 71–89.

[4] *Молок Ю.А.* Пушкин в 1937 году. М., 2000. С. 11.

[5] *Витевский В.Н.* В.А. Жуковский в своих письмах, как человек и наставник в Бозе почившего императора Александра II (1783–1883). Казань, 1883. С. 5.

Следующим фактором, определившим особенности юбилея 1883 г., стала гибель Александра II в 1881 г. Смерть венценосного воспитанника Жуковского инспирировала обнародование значительного массива документов, связанных с биографией и деятельностью императора, которые не могли быть напечатаны при его жизни. К числу таких документов относится обширная переписка Жуковского с Александром Николаевичем, публикацию которой «Русский архив» приурочил к юбилею поэта[6]. Так в начале 1880-х гг. начинают свое энергичное развитие темы Жуковского-педагога и Жуковского-наставника царя-освободителя. В опубликованных в 1883 г. юбилейных работах этот акцент особенно заметен[7]. В речи, прочитанной на торжественном заседании Академии наук в честь юбилея Жуковского, проф. О.Ф. Миллер подчеркнул: «Да, мы не только счастливее, но и несчастнее Жуковского. И наше сегодняшнее светлое торжество невольно омрачается скорбью. Из-за могилы того, чей бессмертный дух нами в настоящее время чествуется, видится нам другая, еще слишком свежая и несказанно нам дорогая могила. Над этою всенародно чтимой могилой в сиянии незаходимого света начертано: “19 февраля”»[8].

Впрочем, мысль о благотворном нравственном влиянии Жуковского-наставника на наследника престола была высказана Миллером задолго до дня отмены крепостного права. Будущий профессор, а тогда юный студент Петербургского университета, он отозвался стихотворением на смерть Жуковского и опубликовал его в «Северной пчеле»:

Мир отдохнул. Зашла звезда Наполеона;
Благословенного не стало на земле,
И новый Царь стал гордостию трона:

---

[6] См.: Письма Жуковского к государю императору Александру Николаевичу. Часть первая (1832–1839), с предисловием и пояснениями [Петра Бартенева] // Русский архив. 1883. Кн. 1. № 1. С. I–XXXII (первой пагинации); Письма Жуковского к Государю Императору Александру Николаевичу. Часть вторая. 1839–1941 (Болезнь в Могилеве. – Преподаватели наследника цесаревича. – Барон Розен. – Н.В. Гоголь. – Женитьба Жуковского) // Русский архив. 1883. Кн. 2. № 3. С. XXXIII-LVI; Письма В.А. Жуковского к Государю Императору Александру Николаевичу. Часть третья. 1842–1847. (Семейная жизнь. – Рождение дочери. – Значение самодержавия. – Кончина великой княгини Александры Николаевны. – Рождение сына. – Советы, как воспитывать великих князей. – Рейтерны. – Декабристы. – Кончина свояченицы) // Русский архив. 1883. Кн. 2. № 4. С. LVII-CLX.

[7] Например, см.: *Витевский В.Н.* В.А. Жуковский в своих письмах, как человек и наставник…; *Десницкий К.* В.А. Жуковский, как человек, христианин, поэт и воспитатель. Вятка, 1883; *Миллер О.* В.А. Жуковский, как человек и как наставник Императора Александра II. М., 1883; *Невзоров В.* В.А. Жуковский. Биографический очерк и его воспитательное значение для русского общества. Казань, 1883.

[8] В.А. Жуковский. Чествование его памяти в С.-Петербурге 29 и 30 января 1883 года. СПб., 1883. С. 43.

Он другом был в Его семье.
Святым доверием к нему руководимый,
Царь первенца ему с надеждою вручил,
И памятник себе, вовек несокрушимый,
В душе Наследника он сам соорудил…[9]

Позднее, по замечанию биографа, Миллер всегда подчеркивал эту мысль в своей преподавательской деятельности:

> Стихотворение оканчивается мыслью, к которой покойный профессор (О.Ф. Миллер. – *Е.А.*) любил так часто обращаться в своих лекциях и публичных речах – о влиянии гуманной поэзии и нравственного облика Жуковского на императора Александра II и его реформы <…> “Памятник” этот, толковал впоследствии Орест Федорович свою мысль, – это 19 февраля, акт величайшей человеческой гуманности и справедливости, которая проникла в сердце Наследника под благотворным влиянием своего воспитателя – “старца духом юного”. Это 19 февраля и послужило тем звеном, которое в его мысли соединило два образа, сделавшихся для него одинаково дорогими: образ поэта-воспитателя и освободителя-воспитанника[10].

Выраженная Миллером тенденция к совмещению идей свободы и власти была характерна для юбилейных торжеств в целом: этой темы касались практически все докладчики и поэты. Более того, одним из приложений к хронике празднеств стали документальные свидетельства фактов выкупа и освобождения Жуковским крепостных, наглядно демонстрировавшие либерализм поэта-наставника[11].

В программу юбилейных торжеств 1883 г. входили не только ученые заседания и мероприятия «для немногих», но и народное чтение, представляющее собой упрощенную копию «аристократического» чествования. После доступных для слушателей общих слов о Жуковском было прочитано патриотическое стихотворение М.П. Розенгейма «Памяти В.А. Жуковского», заканчивавшееся строками:

Что этот славный Царь, России обновитель,
Кем смыт с нее позор неволи крепостной,
Что этот друг Славян, их щит и избавитель,

[9] *Миллер О.* На смерть Жуковского // Северная пчела. 1852. № 120 (5 мая). С. 477.
[10] *Глинский Б.Б.* Орест Федорович Миллер // Исторический вестник. 1889. Т. 37. № 8. С. 345. К юбилею Жуковского 1883 г. Миллер имел собственный опыт обучения членов императорской семьи (Там же. С. 359).
[11] В.А. Жуковский. Чествование его памяти в С.-Петербурге 29 и 30 января 1883 года. С. 74–76.

Кто в самой Азии вел с рабством вечный бой,
Что этот доблестный, глубокочеловечный
Носитель тернием повитого венца,
Он, приснопамятный, достойный славы вечной,
Воспитанник он был Жуковского певца![12]

Популистская направленность нового литературного культа и его недвусмысленная ассоциация с полюсом власти закономерно обретали сентиментальный обертон: «В заключение, во время чтения стихов Розенгейма, глазам публики предстал дорогой лик Венценосного Ученика Жуковского. Тогда в зале послышались всхлипывания»[13]. Чтобы закончить народное чтение на мажорной ноте, аудитории была прочитана сказка о «Сером Волке». «Придворный» акцент в чествовании Жуковского подкреплялся также вниманием со стороны членов императорской семьи, которые отнеслись к торжеству с большим вниманием – не только пожаловали деньги и отправили поздравительные телеграммы, но и в полном составе посетили приуроченный к юбилею поэта литературно-музыкальный вечер[14]. По наблюдению хроникера юбилейных торжеств, «спектакль начался гимном: “Боже, Царя храни!” (слова Жуковского), который, по требованию публики, был спет три раза»[15].

К юбилею поэта было приурочено открытие 21 января 1883 г. двух новых городских училищ имени Жуковского[16]. Имя стихотворца в названии учебных заведений не было формальностью: уже 4 июня 1887 г. ученики этих школ были приглашены на открытие памятника поэту в Александровском саду. По впечатлениям очевидцев, именно ученики, возложившие букеты к подножию памятника и получившие в дар по томику сказок Жуковского сделали торжество особенно живым и трогательным[17]. Таким образом, педагогическая деятель-

[12] Там же. С. 32.
[13] Там же. С. 63.
[14] Там же. С. 12, 14, 65.
[15] Там же. С. 65.
[16] Открытие памятника – бюста Жуковского [в Александровском саду] // Биржевые ведомости. 1887. № 149 (4 июня). С. 2.
[17] Памятник В.А. Жуковского: [описание памятника. Торжество открытия, 4 июня 1887 г.] // Петербургский листок. 1887. № 149 (5 июня). С. 2.

ность Жуковского начинает в 1880-е гг. восприниматься не менее значимой, нежели поэтическая.

Юбилей Жуковского 1902 г. добавил к символическому еще и юридический подтекст. Согласно законам империи 50-летие со дня смерти писателя являлось концом действия авторских прав, после чего его наследие делалось всеобщим достоянием. Важнейшим следствием этой трансформации стало массовое распространение произведений юбиляра – практика, подкрепившая намеченные 19 лет назад идеологические стратегии популяризации. На это обстоятельство в своем обзоре жуковско-гоголевской юбилейной литературы 1902 г. указал В.В. Каллаш: «Прекращение книжной монополии приводит всегда к массовому появлению новых изданий, их значительному удешевлению – к самой широкой их популяризации»[18]. Первым шагом к обнародованию поэзии русского романтика стал выпуск «избранного» Жуковского для народной школы и постановка его произведений в Народном Доме[19]. Так началось движение реноме Жуковского от поэта «для немногих» к «школьному» статусу писателя «для всех», одной из икон русской классической словесности, канон которой интенсивно вырабатывался на рубеже столетий.

Символическими событиями, приуроченными к юбилеям 1883 г. и 1902 г., стали установка памятника поэту в Александровском саду и переименование одной из центральных улиц столицы в улицу имени Жуковского. Идея установки памятника принадлежала К.К. Зейдлицу: на осуществление этого проекта он передал все средства, вырученные от продажи своей посвященной русскому романтику книги[20]. Выбор места для установки памятника, а также улицы для

---

[18] *Каллаш В.* Жуковско-Гоголевская юбилейная литература // Русская мысль. Кн. VII. М., 1902. С. 20 (второй пагинации).

[19] «Сегодня в Народном Доме Николая II чествовали память В.А.Жуковского…» // Новости дня. 1902. 03 мая (20 апреля). URL: http://starosti.ru/archive.php?m=5&y=1902 (дата обращения: 26.12.2012).

[20] Формально памятник был установлен только в 1887 г., однако, деньги на его установку стали собираться непосредственно в юбилейный год поэта, в 1884 г. был заслушан посвященный этому вопросу доклад Городской управы, в 1885 г. было готово заключение финансовой комиссии, в 1886 г. – выделена недостающая сумма денег. 4 июня 1887 г. состоялось торжественное открытие памятника. См.: «Вышла в свет новая книга…» [Объявления] // Вестник Европы. 1883. Т. 99. С. X [второй пагинации]; О предоставлении изготовления бронзовых бюстов с гранитными к ним пьедесталами кн. А.М. Горчакова скульптору Баху, а поэта В.А. Жуковского скульптору Крейтану и об ассигновании на этот предмет 9.295 руб. // Изв. С.-Петерб. гор. Думы. 1885. № 13. С. 8; Открытие памятника – бюста Жуковского [в Александровском саду] // Биржевые ведомости. 1887. № 151 (6 июня). С. 1.

переименования был неслучайным и вновь проецировался на наставническую деятельность стихотворца.

Важной в этой перспективе представляется сама история Александровского сада, который в 1880-е гг. в очередной раз сменил свое назначение. В начале XVIII в. Петр I основал здесь верфь-крепость с целью защитить город от шведской военной угрозы. Спустя столетие, когда территория утратила свое оборонное значение, Александр I основал на месте крепости бульвар для отдыха и увеселений горожан. Наконец, в 1880 г. было принято решение украсить разросшийся сад бюстами, превратив его, таким образом, из «ботанического» в «исторический»[21]. Место для бюста Жуковского, обозначенное на плане Александровского сада «литерой А.»[22], находилось ближе всего к Зимнему Дворцу, кроме того, при установке бюст был развернут лицом к Дворцовой площади. Текущая периодика резонно ориентировала читателей на «властные» и «царские» ассоциации, сообщая, что бюст Жуковского представлял собой «воспроизведение весьма удачного его портрета, хранящегося в кабинете в Бозе почившего императора Александра II в зимнем дворце»[23].

Переименование в 1902 г. ул. Малой Итальянской в улицу Жуковского официально считалось продолжением осуществленного уже городом дела, служащего живым напоминанием великих его заслуг в области народного просвещения, а именно создание памятника Императору Александру II, сооружением имени Императора Александра II городского училищного дома вблизи М. Итальянской на “Прудках”: присвоение улице ведущей к такому памятнику “имени В.А. Жуковского” будет соответствовать значению его, как главного наставника в Бозе почивающего Императора Александра Освободителя, а эта заслуга поэта слишком велика для всего русского народа в его настоящих и будущих судьбах[24].

---

[21] *Антонов В.* Адмиралтейская аллея – Александровский сад // Невский архив. Историко-краеведческий сборник. [Вып.] 3. СПб., 1997. С. 336.

[22] О постановке бюста поэту Жуковскому // Изв. С.-Петерб. гор. Думы. 1886. № 43. С. 669.

[23] Открытие памятника – бюста Жуковского [в Александровском саду]. С. 2.

[24] О выборе улиц для наименования их в память русских писателей Н.В. Гоголя и В.А. Жуковского по случаю исполняющегося в 1902 году 50-летия со дня их смерти // Изв. С.-Петерб. гор. Думы. 1902. № 4. С. 530.

Поэтому в официальных символах памяти Жуковского – бюсте и улице – поэт выступал, в первую очередь, в качестве наставника и близкого императорской семье человека, и лишь во вторую – в качестве одного из родоначальников современной отечественной поэзии.

Характерно, что непосредственное восприятие памятника современниками «срабатывало» в унисон с юбилейной стратегией, увязывавшей Жуковского с «полем власти». Александровский сад в 1887 г. еще не был «заселен» другими бюстами, и бронзовый Жуковский делил пространство только с одним «соседом» – конной статуей Петра Великого. Основатель империи в XVIII веке и, на взгляд многих, идеальный придворный стихотворец уходящего XIX столетия словно символизировали ключевую для русской культуры оппозицию поэта и царя и, по мнению некоторых наблюдателей, оба выглядели некстати в этом имперском центре столицы.

> В таком изящном и превосходно содержимом саду, как Александровский, следовало бы побольше заботиться о расположении предметов с соблюдением условий красоты и гармонии, нарушение которой, по странной случайности, здесь дважды повторяется. В одном конце сада скромный бюст поэта потерялся от несколько излишнего так сказать простора, или вернее – от недостатка уютности, а в противоположном конце – могучая фигура Великого Петра на коне оказалась притиснутой к садовой решетке, не говоря уже о несоответствии антуража цветущей зелени идее грубой гранитной глыбы пьедестала[25].

При всех частных претензиях важным здесь является, как видим, само понимание мифологической соотнесенности поэта с правителем и в архитектуре конкретного локуса, и в целом – в сознании эпохи.

* * *

Внимательное прочтение юбилейных выпусков ведущих отечественных журналов 1883 г. показывает, что интерес к фигуре Жуковского в разных социокультурных нишах проявлялся по-разному. Ведущие отечественные журналы консервативного и умеренно-либерального толка «отметили» день рождения поэта разнообразными материалами в первых выпусках 1883 г. Спектр этих ма-

[25] Недельное обозрение (Благоустройство города С.-Петербурга [Продолжение]) // Неделя строителя [Прибавление к журналу «Зодчий» органу С.-Петербургского общества архитекторов]. 1887. № 37. 13 сентября. С. 147.

териалов был широк: от стихотворных посвящений до масштабных публикаций и программных статей. Издания народнической ориентации, напротив, знаково *забыли* поздравить юбиляра. В журнальных публикациях, приуроченных к 100-летию со дня рождения поэта, можно выделить три стратегии его оценки.

Первая – «дежурные» юбилейные поздравления, напоминавшие читателю о круглой дате. Поэтическим примером такого подхода стало стихотворение «на случай» А.Н. Майкова «29 января 1883». Характерно, что в юбилейном посвящении Майкова, вообще мастера этого жанра, ярко проявила себя уже знакомая нам черта – восхваление юбиляра через его символическое приобщение к «полю власти». В качестве ключевого события жизни Жуковского Майков выделяет Отечественную войну 1812 г., а финал стихотворения венчает представленной в иносказательной форме фигурой императора Александра II:

> <…> И между посвященных
> Им отроков и тот был – кроткий сердцем, –
> Кого господь благословил на деле
> Осуществить во благо миллионов
> Учителя высокие заветы…[26]

Второй из наметившихся подходов – издание связанных с Жуковским материалов и документов, введение в научный оборот эпистолярного наследия поэта и его окружения. За осуществление этой задачи взялся историко-литературный научный журнал «Русский архив»[27]. «Итогом юбилейного года стала акция пожертвования в 1884 г. сыном поэта, художником П.В. Жуковским, в Императорскую Публичную библиотеку бумаг отца»[28]. Этот дар стал импульсом для начала активной деятельности библиографа И.А. Бычкова по описанию и изданию писем, дневников и бумаг Жуковского[29]. Благодаря по-

[26] *Майков А.Н.* 29 января 1883 // Русский вестник. 1883. Т. 163. Январь. С. 384–386.
[27] *Витевский В.Н.* В.А. Жуковский в своих письмах, как человек и наставник…; Письма Жуковского к государю императору Александру Николаевичу. Часть первая; Письма Жуковского к Государю Императору Александру Николаевичу. Часть вторая; К биографии Жуковского // Русский архив. 1883. Кн. 1. № 1. С. 207–216; № 2. С. 308–348.
[28] *Янушкевич А.С.* Примечания // Жуковский В.А. Полн. собр. соч. и писем: в 20 т. Т. 13. Дневники. Письма-дневники. Записные книжки. 1804–1833 гг. / Сост. и ред. О.Б. Лебедева и А.С. Янушкевич. М., 2004. С. 444.
[29] *Бычков И.А.* Бумаги В.А. Жуковского, поступившие в Императорскую Публичную библиотеку в 1884 г. // Отчет Имп. Публичной библиотеки за 1884 г. СПб., 1887. Приложение; Дневники В.А. Жуковского / С примеч. И.А. Бычкова. СПб., 1903.

движнической деятельности П.А. Ефремова в 1885 г. увидело свет восьмое издание «Сочинений» Жуковского[30]. Весь объем публикаций, в том числе писем и дневников, открыл новое лицо Жуковского и конкретизировал его место в общественной и литературной жизни России.

Третьим направлением, обозначившимся в «юбилейной» периодике 1883 г., стало освещение жизненного пути поэта в неразрывной связи параметров его личности с особенностями творчества[31]. Эта тема развивалась главным образом журналом «Вестник Европы» и сотрудничавшими с ним авторами, знавшими создателя первой серьезной биографии поэта К.К. Зейдлица, книга которого была также опубликована в 1883 г. в издательстве «Вестника Европы».

Эти подходы (назовем их условно: популяризаторский, академический и романтический), намеченные в юбилейных статьях, были концептуально представлены в посвященных Жуковскому монографических исследованиях. К числу ключевых работ, выход которых был связан с юбилеем 1883 г., принято относить следующие: «Жизнь и поэзия В.А. Жуковского» К.К. Зейдлица, «В.А. Жуковский и его произведения» П. Загарина (псевдоним Л.И. Поливанова) и «В.А. Жуковский. Рецензия на книгу «В.А. Жуковский и его произведения, 1783–1883», сочинение П. Загарина» Н.С. Тихонравова[32]. Первой из них стала книга Зейдлица, представляющая собой сокращенную и переработанную версию его более ранней немецкоязычной работы “Wasily Andrejewitsch Joukoffsky. Ein Russisches Dichterleben” (1870). Книга Поливанова была написана всего за два месяца до юбилейных торжеств[33]. Объемная статья Тихонравова создавалась в 1885 г., а появилась в печати только в 1898 г.

---

[30] *Жуковский В.А.* Сочинения: в 6 т. / под ред. П.А. Ефремова. 8-е изд., испр. и доп. СПб., 1885.

[31] *М.С.* <М. Стасюлевич>. Столетний юбилей рождения В.А. Жуковского // Вестник Европы. 1883. Т. 99. С. 468–472; Василий Андреевич Жуковский. Столетняя годовщина дня его рождения. 27 января 1783–1883 гг. Очерк и письма поэта. Сообщ. докт. К.К. Зейдлиц и профес. П.А. Висковатов // Русская старина. 1883. Кн. 1. Январь. С. 181–212; *Полонский Я.П.* Двадцать-девятое января. 1783–1883 // Вестник Европы. 1883. Т. 99. С. 813.

[32] *Зейдлиц К.К.* Жизнь и поэзия В.А. Жуковского. 1783–1852. По неизданным источникам и личным воспоминаниям. СПб.: Издание редакции «Вестника Европы», 1883; *Загарин П.* В.А. Жуковский и его произведения. М., 1883; *Тихонравов Н.С.* В.А. Жуковский. Рецензия на книгу «В.А. Жуковский и его произведения, 1783–1883», сочинение П. Загарина (псевдоним). Издание Льва Поливанова // Тихонравов Н.С. Сочинения. Т. 3. Ч. 1. Русская литература XVIII и XIX вв. М., 1898. С. 380-503.

[33] *Гиацинтов В.Е.* К характеристике Льва Ивановича // Памяти Л.И. Поливанова (к 10-летию его кончины). М., 1909. С. 29; *Сливицкий А.М.* Лев Иванович Поливанов по личным моим воспоминаниям и по его письмам // Памяти Л.И. Поливанова (к 10-летию его кончины). М., 1909. С. 86.

В этих программных работах еще более рельефно выступают направления, намеченные в юбилейной периодике. Зейдлиц в своей монографии осмысляет биографию Жуковского в романтическом ключе. Стоит отметить, что выдержанные в том же духе публикации юбилейных выпусков «толстых» журналов вышли из ближайшего круга Зейдлица и принадлежали перу профессора Дерптского университета П.А. Висковатова, а также редактора «Вестника Европы» М.М. Стасюлевича[34]. Их исследования содержали как комплиментарные, так и нейтральные библиографические ссылки друг на друга и, по сути, поддерживали сформулированную Зейдлицем жизнестроительную концепцию. Его работа обладала одним несомненным преимуществом, о котором сообщалось уже в подзаголовке монографии: «По неизданным источникам и личным воспоминаниям». Вполне естественно, что основанный на «артефактах первого (личные документы)» и «второго (свидетельства современников) порядка»[35], текст был воспринят читателями как вызывающий полное доверие.

Из всех биографов 1880-х гг. именно Зейдлиц испытывал наиболее сильное желание увековечить человеческий образ Жуковского, и на это у него имелись свои веские причины. Стремление биографа выразилось не только в слове – написании и издании монографии, но и во вполне конкретном деянии – пожертвовании на памятник поэту в центре столицы. Благодаря средствам от продажи книги Зейдлица установка памятника состоялась уже через 4 года, т.е., учитывая масштаб мероприятия, достаточно быстро (бюст Жуковского был установлен первым из намеченных в плане).

Результатом подвижнической изыскательской и популяризаторской деятельности Зейдлица стала традиция рассматривать произведения и жизнетекст поэта через призму его многолетнего бескорыстно-рыцарского увлечения Марией Андреевной Протасовой-Мойер, возникновение культа которой в сознании Жуковского было подробно освещено в биографии, написанной его немец-

[34] *М.С.* <М. Стасюлевич>. Столетний юбилей рождения В.А. Жуковского; Василий Андреевич Жуковский. Столетняя годовщина дня его рождения.
[35] *Зорин А.Л.* Понятие «литературного переживания» и конструкция психологического протонарратива // История и повествование: Сб. статей. М., 2006. С. 15.

ким другом. Для самого Зейдлица, думается, конструирование биографии стало не только данью светлой памяти Жуковского, но и формой самоописания – довольно частого примера психологической проекции личности биографа на образ его героя, возможной, что важно отметить, лишь в том случае, если нравственное обаяние натуры этого героя уже является общепризнанным бесспорным фактом. Младший современник русского поэта, Зейдлиц испытал в начале 1820-х гг. сильное чувство к Марии Андреевне и по-настоящему сблизился с Жуковским только после смерти его возлюбленной, ассоциируя собственную судьбу с жизненным путем поэта. «Маша относилась к Зейдлицу с истинно материнской заботой и любовью, не допуская мысли о каком-то другом чувстве. Он и называл ее *Mutter Marie*, хотя был моложе ее только на пять лет. Сам же он действительно привязался к ней не только сыновней любовью и пронес это святое чувство до самой смерти в 1885 г.»[36]. Именно по этой причине, как отмечает М.Г. Салупере, биография поэта в версии Зейдлица «освещает всю жизнь и творчество Жуковского светом его любви к Маше. Зейдлиц получил при этом возможность, цитируя письма и описывая поведение действующих лиц, открыто выразить и собственные чувства и увековечить образ боготворимой им всю жизнь женщины»[37].

Утверждению подобного взгляда на личность Жуковского способствовали и характер поэтического творчества последнего, и его репутация придворного заступника, в разное время стремившегося выручить и нередко действительно вытаскивавшего из-под катка русской бюрократии Пушкина, Мещевского, Шевченко, некоторых декабристов, Герцена и др. Первый классический перевод «Дон Кихота» Сервантеса, цикл рыцарских баллад надолго закрепили за поэтом славу рыцаря, для которого, как известно, любовь к заведомо недоступной женщине была одной из обязательных составляющих этикетного поведения.

[36] См.: *Салупере М.Г.* Зейдлиц и Жуковский – к истории взаимоотношений // Пушкинские чтения в Тарту 3: материалы Международной научной конференции, посвященной 220-летию В.А. Жуковского и 200-летию Ф.И. Тютчева / ред. Л.Н. Киселева. Тарту, 2004. С. 181–197.
[37] Там же. С. 184.

Таким образом, создав концептуальный и достоверный текст о поэте, Зейдлиц задал новое направление дальнейшего осмысления феномена Жуковского: прочтение творчества через биографию и любовь к Маше как генеральный сюжет его жизнетекста. В результате все последующие интерпретации жизни и творчества поэта попадали в зависимость от версии Зейдлица и оказывались замкнутыми в том «круге понимания», который был задан первым биографом. При этом не имело значения, поддерживалась или опровергалась в новых работах главная идея книги Зейдлица: в обоих случаях она становилась точкой отсчета и ориентиром.

Если Зейдлиц был близким другом Жуковского, располагал значительной частью семейного архива и работал над книгой о поэте с 1860-х гг.[38], то Поливанов, напротив, не был близок ни Жуковскому, ни его семье, не вводил в научный оборот новых биографических документов и написал 650-тистраничный труд за рекордный двухмесячный срок. Цель Поливанова, знаменитого московского педагога, учителя Брюсова, Б.Н. Бугаева (будущего Андрея Белого) и многих других, была иной и требовала, соответственно, иного подхода. Во-первых, чутко уловив настроения эпохи, автор стремился предложить читателю «популярного» Жуковского, поэтому для того, чтобы соответствовать юбилейной тенденции, Поливанов готов был пожертвовать качественным уровнем всей книги. Спешность, с которой он принялся за работу, удивляла даже хорошо знавших его коллег: «Стоит вспомнить, например, хотя бы дни (вернее будет сказать: *дни и ночи*) периодов подготовки издания биографии Жуковского, написанной Львом Ивановичем и изданной в течение двух месяцев»[39]. Во-вторых, соприкасаясь с юбилейной установкой официоза, Поливанов-Загарин видел в Жуковском, прежде всего педагога, наставника царя, учителя, занявшего высшую ступень в символической и государственной иерархии.

[38] *Никонова Н.Е.* В.А. Жуковский и его немецкие друзья: новые факты из истории российско-германского межкультурного взаимодействия первой половины XIX в. Томск, 2012. С. 19–20.
[39] *Сливицкий А.М.* Лев Иванович Поливанов по личным моим воспоминаниям и по его письмам. С. 86.

Оба этих аспекта загаринской биографии Жуковского были, как несложно понять, крайне уязвимы для научной критики, которая не замедлила появиться именно как отзыв на спорную книгу московского педагога, обозначив тем самым, новый, научный, этап изучения творчества поэта. Эта страница литературы о Жуковском была открыта работой Н.С. Тихонравова «В.А. Жуковский. Рецензия на книгу “В.А. Жуковский и его произведения, 1783–1883”, сочинение П. Загарина (псевдоним). Издание Льва Поливанова». Поливанов в 1885 г. представил свою книгу о Жуковском на премию в Академию, рецензентом которой и выступил Н.С. Тихонравов. Его рецензия, которую по праву можно считать полноценной научной работой о Жуковском, по сути, была разгромным отзывом на работу Загарина. Однако основной интерес для нас представляет не столько пафос этой фундаментальной статьи, сколько сам принцип организации ее текста. Структура рецензии представляла собой сопоставление двух версий жизнеописания Жуковского – Загарина и Зейдлица. В своем отзыве Тихонравов явно вышел за пределы конкретной задачи, которая стояла перед ним, – ответить на вопрос, достоин ли соискатель премии. Вместо этого академик, предпринял масштабное исследование, в ходе которого попытался доказать, чья версия биографии поэта является «правильной».

Рецензия Тихонравова начинается с прояснения целей исследования. У Зейдлица она, на взгляд ученого, очевидна: «объективное воззрение на историю развития его внутренней жизни и поэзии»[40]. Цель Загарина – «анализ произведений Жуковского с указанием их “связи с внутреннею жизнию самого поэта и явлениями жизни общественной и государственной”»[41], что, по мнению академика, заведомо неосуществимо. Стремление Загарина «дать» одновременно Жуковского человека, поэта и исторического деятеля рассматривается Тихонравовым как желание усидеть на трех стульях.

Одним из сокрушительных аргументов Тихонравова было указание на многочисленные искажения фактов. Такие ошибки-смещения представляются

[40] *Тихонравов Н.С.* В.А. Жуковский. Рецензия на книгу «В.А. Жуковский и его произведения». С. 380.
[41] Там же. С. 382.

любопытными, т.к. именно они демонстрируют характер писательской стратегии и проявляют смыслы, имплицированные в текст самим биографом. Например, после детального обзора разделов об обучении Жуковского в Московском Благородном пансионе Тихонравов резюмирует: «Мы не видим особенно плодотворного влияния университетского пансиона на Жуковского, вопреки г. Загарину, который говорит: “Плодотворностию своей эта школа была обязана умению возбудить в юношах интерес к вопросам жизни внутренней, поддерживать его и на нем основать нравственное воспитание”»[42]. Очевидно, что для педагога и директора гимназии Поливанова пансион виделся центром воспитания и образования Жуковского, что, в свою очередь, для ученого Тихонравова было не столь очевидным: «Приписывая влиянию пансиона обращение не одного Жуковского, а вообще воспитанников этого училища к вопросам жизни внутренней, г. Загарин не представляет никаких доказательств своей мысли, не называет ни одного наставника пансиона, который мог бы двигать воспитанников в этом направлении»[43].

Следующий, связанный с Московским Благородным пансионом, промах Загарина, по мнению рецензента, заключался в преувеличении роли заведения для формирования литературных обществ начала XIX в.: «Общество это (“Дружеское литературное общество”. – *Е.А.*) основано было не “бывшими воспитанниками благородного пансиона”, как сообщает г. Загарин (стр. 50), а *большею частью* бывшими студентами Московского университета»[44]. В конце рецензии Тихонравов резюмирует:

> сочинение г. Загарина обнаруживает полное отсутствие критического отношения как к сочинениям Жуковского, так и к источникам для его биографии. <…> Останавливаясь только на разборе “важнейших” сочинений Жуковского и не объясняя читателю того “мерила праведного”, коим определена эта важность, г. Загарин выдвинул тем самым свою монографию из области *исторических* исследований, из области серьезных ученых трудов[45].

[42] Там же. С. 412.
[43] Там же. С. 413.
[44] Там же. С. 430.
[45] Там же. С. 501.

Помимо вызвавшего возмущение рецензента преувеличения роли пансиона в дальнейшей жизни поэта, Загарин поместил в конце книги развернутые приложения документов: «Из общих постановлений для воспитанников Благородного пансиона» и «Законы собрания воспитанников Университетского Благородного пансиона»[46]. Но и этим педагогические акценты монографии не ограничиваются. Биограф посвятил несколько отдельных глав воспитанию и образованию цесаревича: «Обучение и воспитание В. К. Александра Николаевича» (гл. XXXIV), «Законоучитель Великого Князя Александра Николаевича Г.П. Павский» (гл. XXXV), «Жуковский в трудах по наставничеству и в досуге. – Борьба Митрополита Филарета с Павским» (гл. XXXVI). Нетрудно заметить, что последние из названных глав имели лишь косвенное отношение к биографии поэта. Сам Поливанов-Загарин, видимо, почувствовав излишний педагогический крен, сделал специальную оговорку: «Не желая прерывать повествования о том событии, в котором Жуковскому пришлось быть *скорее недоумевающим зрителем, нежели действующим лицом*[47], мы довели наш рассказ до 1835 года. Возвратимся теперь назад, чтобы остановиться на 1831 годе»[48]. При этом автор монографии настолько увлекся страстями, пылавшими вокруг воспитания наследника престола, что незаметно для себя «пропустил» четыре года из биографии поэта.

Напротив того, в биографии, написанной Зейдлицем, «наставнический» сюжет вообще структурно не выделен. Рассказ о назначении Жуковского учителем цесаревича занимает у него вторую половину X главы и начало XI. Причем повествование обрамляется, с одной стороны, рассказом о постигших поэта бедах в частной жизни: смерти М.А. Протасовой-Моейр, после которой неприятности нарастали как снежный ком («Кроме собственного своего горя, Жуковский начал в это время встречать и другие огорчения»[49]), с другой – сообщением о смертельной болезни А.А. Воейковой: «Между тем, судьба не переставала

[46] Загарин П. В.А. Жуковский и его произведения. С. III–XVII.
[47] **Здесь и далее во всей работе, за исключением специально оговоренных случаев, курсив наш. – *Е.А.***
[48] Там же. С. 458.
[49] Зейдлиц К.К. Жизнь и поэзия В.А. Жуковского. С. 138.

омрачать горизонт нашего друга густыми облаками, которые наконец собрались в страшную громовую тучу, разразившуюся над его сердцем. Племянница его, Александра Андреевна Воейкова, опять переселившаяся из Дерпта в Петербург, начала сильнее прежнего страдать кровохарканием»[50]. Таким образом, сюжет наставничества сам собой отходил на второй план на фоне двух личных трагедий, связанных с сестрами Протасовыми.

Для педагога Поливанова, выступившего под псевдонимом Загарин, Жуковский был интересен, прежде всего, как *ученик* элитной московской школы и *учитель* самого яркого и неоднозначного русского царя XIX в. – этими двумя факторами, с точки зрения биографа, определялась биография поэта. Для Зейдлица педагогические сюжеты в жизни Жуковского были лишь фоном разыгрывавшейся личной драмы. Подобные акценты в работах первых биографов Жуковского закономерны: они не только обнаруживают созвучия с болезненными струнами в душах самих создателей первых книг о Жуковском (а потенциально – любого читателя), но также демонстрируют тот факт, что в «личной истории» поэта действительно содержались альтернативные сюжеты рецепции его наследия и жизнетворческого сценария.

В свою очередь, в конфронтации Поливанова и Тихонравова проявил себя не только частный конфликт профессионального ученого с дилетантом, но и наметилось назревающее столкновение двух дискурсов в отечественной словесности: популяризаторского и академического. Поливанову, педагогу и известному составителю литературных хрестоматий, для того, чтобы создать необходимый эффект, достаточно было остановиться только на вершинных («хрестоматийных») произведениях и продемонстрировать на примере Жуковского неоценимую роль образования. Работа Зейдлица, концептулизирующая внутреннюю жизнь Жуковского, напротив, требовала детального обращения к письмам и дневникам поэта и в этом смысле в большей мере соответствовала научным требованиям академика.

[50] Там же. С. 145.

Страстность, с которой Тихонравов отозвался на рецензируемую книгу, определялась не только тем, что биография Зейдлица была солиднее и удачнее загаринской, но, в первую очередь тем, что работа Загарина была подана на премию Академии, т.е. претендовала на научную награду. А так называемая «популярная» биография на этот статус в конце XIX в. претендовать уже не могла. Но, несмотря на разгромную статью Тихонравова, популязаторская установка, реализованная Загариным в отношении Жуковского, продемонстрировала свою жизнеспособность и в дальнейшем. Так, стержневым смыслом церемонии открытия памятника в 1887 г. стала сакрализация именно фигуры Жуковского-учителя. Как мы помним, сто учеников двух училищ его имени попарно возлагали цветочки к новому памятнику и были одарены томиками сказок Жуковского[51]. Уже к следующему юбилею поэта, в 1902 г., комиссия по народному образованию при Санкт-Петербургской городской Думе выпустила Сборник избранных сочинений Жуковского «для раздачи оканчивающим курс учения в начальных народных училищах г. С.-Петербурга»[52]. Жуковский становится объектом изучения не только в элитных учебных заведениях (в частности, в Поливановской гимназии), но и в народных училищах.

Академическая традиция, намеченная в документальных публикациях юбилейной периодики (прежде всего, в «Русском архиве») и в критической рецензии Тихонравова, была продолжена в начале XX в. А.Н. Веселовским. В его книге «Поэзия чувства и “сердечного воображения”», вышедшей вскоре после юбилея 1902 г.[53], проявилась ориентация на «первотекст» Зейдлица, проявившаяся ранее и в рецензии Тихонравова. Работу академика прямо обвиняли в чрезмерном биографизме. Но, думается, за подменой исследования «собирани[ем] материалов для биографии», «биографической иллюзией»[54] и «почти

[51] Памятник В.А. Жуковского: [описание памятника. Торжество открытия, 4 июня 1887 г.].
[52] От городской Комиссии по народному образованию // Вестник Европы. 1902. Т. 213. Кн. 2. Февраль. С. 881.
[53] *Веселовский А.Н.* В.А. Жуковский. Поэзия чувства и «сердечного воображения». СПб., 1904. Выходу монографии предшествовали юбилейное «чтение» ученого, в котором уже были высказаны основные идеи будущей книги. (См. об этом: Каллаш В. Жуковско-Гоголевская юбилейная литература // Русская мысль. Кн. VII. М., 1902. С. 35).
[54] *Киселева Л., Степанищева Т.* К источникам книги Веселовского о Жуковском (К. Зейдлиц) // Вопросы литературы. 2007. № 6. С. 108–117. URL: http://magazines.russ.ru/voplit/2007/6/kis5.html (дата обращения: 26.12.2012).

чудовищным накоплением фактов»[55] стояло нечто большее, чем методологический провал ученого.

Подчеркнутый биографизм этого исследования определялся, по меньшей мере, следующими тремя обстоятельствами. Во-первых, вся жуковсковедческая традиция до работы Веселовского складывалась из попыток подобрать ключ к биографии поэта. Еще в 1880-е гг. широко распространилось мнение о том, что творчество Жуковского было полностью определено его жизнетекстом. Во-вторых, в современной модернистской поэзии и литературном быте рубежа веков девиз Жуковского «Жизнь и Поэзия – одно» реализовывался в биографиях большинства известных поэтов и требовал своего осмысления. Наконец, проведенное Тихонравовым исследование предъявило к жуковсковедческим работам определенный критерий качества, предполагающий тщательное изучение личных документов и эпистолярного наследия поэта и его окружения.

По наблюдению Л. Киселевой и Т. Степанищевой, монография Веселовского была написана в скрытой полемике с работой Зейдлица[56]. К ключевым эпизодам жизни поэта ученый подбирал другие документальные свидетельства, которые освещали события и основной вектор движения жизни Жуковского в ином свете. Таким образом, ставилась под сомнение и главная идея Зейдлица – обусловленность жизни и поэзии Жуковского исключительно рыцарским служением Маше Протасовой.

Бракосочетание Жуковского Зейдлиц однозначно оценил как ошибку:

> Скоро почувствовал поэт и разлад с самим собою. Новая жизнь не вязалась с тем, что составляло внутренний его мир, не шла к тому, что́ составляло внутренний его мир, не шла к тому, что́ выработалось в нем, с чем он сжился – она отрывала его от прежних образов, связей и мечтаний. Сколько ни старался он уверить себя и друзей своих, что именно теперь счастлив, и в семейных заботах умиротворил свой дух, узнал, что́ такое истинное счастие на земле. Сквозь подобные уверения всегда слышалось, что счастие, им достигнутое, не есть вполне то, к которому он стремился в своей молодости[57].

---

[55] *Маркович В.М.* Книга А.Н. Веселовского «В.А. Жуковский. Поэзия чувства и сердечного воображения» и ее судьба в отечественном литературоведении // Маркович В.М. Мифы и биографии: Из истории критики и литературоведения в России: сб. статей. СПб., 2007. С. 166.

[56] *Киселева Л., Степанищева Т.* К источникам книги Веселовского о Жуковском (К. Зейдлиц).

[57] *Зейдлиц К.К.* Жизнь и поэзия В.А. Жуковского. С. 172.

Правомерность этой оценки была поставлена под сомнение в одной из юбилейных статей 1902 г. В.В. Каллашем, отметившим: «Вся его (Жуковского. – *Е.А.*) молодость ушла на непонятную любовь к довольно обыденному существу, ничем не выдающемуся, кроме *стихийной* доброты, и почти безобразному; почти 60 лет он женился на писаной красавице, молодой и обаятельной, с крупной индивидуальностью»[58]. Свои главные работы Каллаш посвятил Крылову и Гоголю, причем интересом к последнему, союбиляру Жуковского, мы, вероятно, и обязаны появлением двух статей 1902 г. о первом русском романтике. Кроме того, в научных интересах исследователя заметное место занимала сама проблема литературного юбилея, к которой Каллаш неоднократно обращался на протяжении всей жизни[59]. Не подпадая под обаяние романтической биографии поэта и не являясь узким специалистом по Жуковскому, Каллаш в своих статьях дал рациональную оценку событиям. Нахождение исследователя за рамками романтической эстетики и взгляд на ситуацию «со стороны» представляет специальный интерес.

Вне рыцарского понимания жизнетворческого сценария Жуковского поведенческая стратегия поэта теряла всякий смысл. Здесь Каллаш пошел даже на некоторое сгущение красок, начисто отказав М.А. Протасовой-Мойер в каких бы то ни было достоинствах и идеализировав в противовес ей законную супругу поэта. Исследователь указал на литературную, неестественную природу меланхолии бытового поведения Жуковского, от которой ему удалось освободиться только в конце жизненного пути. «Жизнерадостный и жизнеспособный по природе человек, большой шутник и забавник в интимном кругу, он делается, по общему признанию, символом элегического томления и романтической

[58] *Каллаш В.В.* «Поэтический дядька чертей и ведьм немецких и английских» (Памяти В.А. Жуковского) // Русская мысль. 1902. Кн. 4. С. 138 (второй пагинации).

[59] К их числу можно отнести следующие: *Каллаш В.* Жуковско-Гоголевская юбилейная литература; *Каллаш В.В.* К столетию рождения великого, гениального, незабвенного русского поэта А.С. Пушкина. Новоузенск, 1899; *Каллаш В.В.* Очерки по истории русской журналистики (К двухсотлетию нашей периодической печати). М., 1903; *Каллаш В.В.* Юбилейные стихотворения о Пушкине (1899–1900). СПб., 1908. Кроме того, в 1913 г. Каллаш обращался к И.А. Бунину с просьбой написать статью о М.Ю. Лермонтове в собрание сочинений, издаваемое им к 100-летию со дня рождения поэта (*Бунин И.А.* Письма 1905–1919 годов. М., 2007. С. 282, 667.

тоски»[60]. Иными словами, Каллаш говорит о литературных корнях романтического культа в жизни Жуковского и оценивает его отрицательно.

Веселовский развенчал «рыцарство» Жуковского несколько иначе. При описании семейной жизни поэта ученый воспользовался письмами Ал. И. Тургенева и П.А. Вяземского, в которых брак Жуковского рисовался в самых восторженных выражениях: «полнота счастья», «рай», «весело и умилительно на них (супругов. – *Е.А.*) смотреть», «доля пришлась по его достоинствам», «романтическая страсть», «светлое сочувствие, которое освятилось таинством брака»[61]. Другой особенностью работы ученого стало членение монографии на главы, в соотношении которых невербально проявляется концепция книги (подобно рассмотренным выше «протасовским» обрамлениям каждой главы у Зейдлица и педагогическим акцентам Загарина). Веселовский сосредоточился на других романтических увлечениях Жуковского и, поместив их в названия глав, структурно выделил из повествования: «Юные годы. Первый опыт сентиментального увлечения и идеал дружбы. *М.Н. Свечина* и Андрей Тургенев», «При дворе. *Графиня Самойлова*. Поэзия мадригала и “сердечного воображения”» – «Пора самообразования и душевного одиночества. – *М.А. Протасова*»). Причем сделано это было абсолютно идентично с главой, повествующей о чувстве к Маше, в результате чего это чувство из единственного превратилось в одно из многих.

В итогах изучения творчества и жизнетворчества Жуковского в конце XIX – начале XX вв. отчетливо проявилось «непостоянство канона», его способность не только хранить прошлое, но и отвечать потребностям настоящего: «Если мы считаем литературу живым организмом, – пишет И. Кукулин, – то и канон, определяющий ее, – непостоянный: он состоит из подвижных нитей,

[60] *Каллаш В.В.* «Поэтический дядька чертей и ведьм немецких и английских» (Памяти В.А. Жуковского). С. 138.

[61] *Веселовский А.Н.* В.А. Жуковский. Поэзия чувства и «сердечного воображения». С. 421–423. Подробнее об этом см.: *Киселева Л., Степанищева Т.* К источникам книги Веселовского о Жуковском (К. Зейдлиц).

связывающих прошлое литературы с ее сегодняшним днем»[62]. Как видно из юбилейных работ о Жуковском 1883 и 1902 гг., основное внимание исследователей было сосредоточено на реконструкции биографии поэта. Причем в значительной части юбилейных публикаций ставился вопрос о человеческих качествах натуры Жуковского, затмевавших его профессиональные – литературные и педагогические – достижения. В ряде работ эта мысль акцентирована уже на уровне заглавия: «В.А. Жуковский в своих письмах, *как человек* и наставник в Бозе почившего Императора Александра II» В.Н. Витевского. (Казань, 1883), «В.А. Жуковский, *как человек*, христианин, поэт и воспитатель» К. Десницкого (Вятка, 1883), «В.А. Жуковский, *как человек* и как наставник Императора Александра II» Ор. Миллера (М., 1883) и др. Особенно ярко эта проблема была сформулирована в юбилейной статье М. Стасюлевича: «Биограф Жуковского, перечитывая такие письма – а их много – должен чувствовать себя в большом затруднении: что́ в нем поставить на первое место – человека или поэта? Верно одно, что Жуковский-поэт вышел целиком из Жуковского-человека»[63]. В юбилейном очерке П.А. Висковатова слово «человек» специально выделено разрядкой: «Да! сослужил этот ч е л о в е к – в полном и высоком значении слова – великую службу России и не на одном только поприще литературном[64].

Своеобразной реакцией на нагнетание биографических мотивов в юбилейной литературе о Жуковском стал комментарий «Отечественных записок» М.Е. Салтыкова-Щедрина: поздравительные материалы в журнале опубликованы не были, однако, февральский выпуск за 1883 г. содержит развернутое обсуждение торжеств и публикаций в других журналах. Этому вопросу анонимный автор раздела «По поводу внутренних вопросов»[65] посвятил специальный объемный пассаж.

---

[62] *Кукулин И.* От Сваровского к Жуковскому и обратно: О том, как метод исследования конструирует литературный канон // Новое литературное обозрение. 2008. № 89. URL: http://magazines.russ.ru/nlo/2008/89/ku16.html (дата обращения: 26.12.2012).

[63] *М.С.* <М. Стасюлевич>. Столетний юбилей рождения В.А. Жуковского. С. 469.

[64] Василий Андреевич Жуковский. Столетняя годовщина дня его рождения. С. 183.

[65] Статья была написана, по всей видимости, постоянным автором рубрики «По поводу внутренних вопросов» с 1881 по 1884 г. публицистом-народником С.Н. Кривенко.

> Юбилеи справляем, памятники ставим, панихиды служим по Фонвизину, Гоголю, Жуковскому. И нельзя сказать, чтобы скучно было среди этих покойников. Во сколько раз они лучше, умнее и добрее многих современников. <…> Да и действительно ли мы уважаем и ценим хороших покойников? Ведь мы даже порядочной биографии Жуковского не написали, а написал ее г. Зейдлиц на немецком языке. В самих воспоминаниях наших порою проглядывает что-то такое если не непочтительное, то очень своеобразное – какая-то веселость и совершенно неуместная игривость ума[66].

Далее автор перечисляет многочисленные двусмысленности в юбилейных публикациях о Жуковском: шутки о сходстве родителей поэта с Агарью и Авраамом, сравнение его переписки с М.А. Протасовой с перепиской Абеляра и Элоизы, предложение пригласить «на юбилейное торжество Турцию, которой принадлежит, по крайней мере, половина Жуковского», а также превращение его в идеолога военного похода на Константинополь[67].

Критик выступил против муссирования деликатных биографических подробностей, но в то же время не отказался от самого жизнеописательного подхода как главного принципа подготовки поздравительных статей. По мнению автора, юбилейные материалы должны даваться в ином – «прогрессивном» – ракурсе, т.к. значимость юбиляра определяется, прежде всего, его общественной позицией и тем, какое место он занял бы в актуальной политической дискуссии.

> Каким бы передовым человеком мог, например, быть теперь Жуковский, столетний день рождения которого мы отпраздновали 30-го января, Жуковский – человек просвещенный, стремившийся к добру и веривший в него, человек, признававший человеческое достоинство и веривший в прогресс, любивший юность, хлопотавший о задержанных цензурой сочинениях и декабристах, постоянно помогавший и думавший о ком-нибудь другом, освободивший своих крестьян и говоривший, что «быть рабом есть несчастие», что «любить рабство есть низость», что «не быть способным к свободе есть испорченность, произведенная рабством», что «неподвижность есть смерть», что движение вперед есть «святое дело», так как «все в Божьем мире развивается, идет вперед и не может и не должно стоять»[68].

[66] По поводу внутренних вопросов // Отечественные записки. 1883. № 2. Февраль. С. 229.
[67] Там же. С. 229–231.
[68] Там же. С. 229.

Итак, биографический подход стал генеральным направлением в большей части работ, приуроченных к юбилею Жуковского 1883 г., – от консервативных до народнических. Это обстоятельство само по себе требует осмысления.

Как отмечает Ю.М. Лотман, «каждый тип культуры вырабатывает свои модели “людей без биографии” и “людей с биографией”»[69]. *Человек с биографией* «реализует не рутинную, среднюю норму поведения, обычную для данного времени и социума, а некоторую трудную и необычную, “странную” для других и требующую от него величайших усилий»[70]. Жуковский в полной мере отвечал этим требованиям. Незаконнорожденный мальчик, ставший учителем будущего царя; придворный, сохранивший кристально чистую репутацию; поэт, добровольно отказавшийся от возлюбленной и посвятивший ей свои лучшие произведения – вот далеко не полный набор биографических сюжетов Жуковского, удивлявших и его современников, и потомков.

А.Л. Зорин указывает на другой фактор, который необходимо учитывать при описании рецептивного механизма: «насколько формирование жизненного текста, обладающего определенной поэтикой, является результатом интенции самого исторического деятеля, или оно вчитано в него современниками и мемуаристами, которые были склонны замечать прежде всего или исключительно то, что укладывается в определенные литературные каноны»[71]. Иначе говоря, в какой мере жизнетекст русского балладника был сформирован самим Жуковским, а в какой степени явился следствием «изобретения традиции» (Э. Хобсбаум) – осознанного сочинительства мемуаристов-современников и академических предпочтений позднейших исследователей?

По мнению Ю.М. Лотмана,

> биография автора становится осознанным культурным фактом именно в те эпохи, когда понятие творчества отождествляется с лирикой. В этот период квазибиографическая легенда переносится на полюс повествователя и так же активно заявляет свои претензии на то, чтобы подменить реальную биографию. Этот закон

[69] *Лотман Ю.М.* Литературная биография в историко-культурном контексте (К типологическому соотношению текста и личности автора) // Лотман Ю.М. Избранные статьи: в 3 т. Т. 1. Статьи по семиотике и типологии культуры. Таллин: Александра, 1992. С. 365.
[70] Там же. С. 366.
[71] *Зорин А.Л.* Понятие «литературного переживания» и конструкция психологического протонарратива. С. 13.

дополнительности между сюжетностью повествования и способностью реальной биографии создателя текста к мифологизации может быть проиллюстрирован многочисленными примерами от Петрарки до Байрона и Жуковского[72].

К середине XIX в. эта тенденция стала угасать и была спародирована А. Толстым и братьями Жемчужниковыми в образе Козьмы Пруткова – биографии без поэта. На рубеже XIX–XX вв. вновь усиливается интерес к лирике и писательским биографиям, отсюда повышенное внимание к Жуковскому – одному из первых русских поэтов «с биографией».

Преемственность модернизма по отношению к романтизму была связана не только с категориями поэтики и эстетики, но в значительной степени и с практикой знакового нарушения границы между литературой и жизнью, тем, что Л.Я. Гинзбург назвала построением в самой «жизни художественных образов и эстетически организованных сюжетов»[73]. Если авторы конца XVIII – начала XIX вв. нередко применяли литературные «эмоциональные матрицы»[74] к своему бытовому поведению неосознанно, то поэты серебряного века к формированию собственного мифа подходили чаще всего вполне сознательно. В частности, А. Жолковский в своей работе о жизнетворческой стратегии А.А. Ахматовой предложил целую подборку документальных свидетельств, фиксирующих характерную черту эпохи – жизнь «с оглядкой» на будущее. Наиболее точно, по мнению исследователя, эта мысль была выражена Н.Я. Мандельштам в отношении Ахматовой: «Откуда-то с самых ранних лет у нее взялась мысль, что всякая ее оплошность будет учтена ее биографами. Она жила с оглядкой на собственную биографию»[75].

В Жуковском модернисты легко угадывали «своего». Так, в рецензии на книгу Веселовского о поэте А. Блок отметил: «Жуковский подарил нас мечтой, действительно прошедшей “сквозь страду жизни”. Оттого он наш – родной,

[72] *Лотман Ю.М.* Литературная биография в историко-культурном контексте. С. 368.
[73] Цит. по: *Паперно И.* Пушкин в жизни человека Серебряного века // Cultural Mythologies of Russian Modernism. From the Golden Age to the Silver Age. Berkeley, Los Angeles, Oxford, 1992. P. 19.
[74] *Зорин А.Л.* Понятие «литературного переживания» и конструкция психологического протонарратива. С. 14.
[75] *Жолковский А.* К технологии власти в творчестве и жизнетворчестве Ахматовой // Lebenskunst – Kunstleben. Жизнетворчество в русской культуре XVIII – XX вв. / Hrsg. Schamma Schahadat. München, 1998. С. 196.

близкий»[76]. Его произведения воспринимались Блоком не только (и не столько) как поэтический образец, сколько как пример идеального *бытового поведения*. Незадолго до свадьбы, 15 мая 1903 г., Блок писал своей невесте Л.Д. Менделеевой:

> Вчера я перечитал “Ундину” Жуковского (перевод) (после того как написал такое отвратительное письмо к Тебе) – и почувствовал, что бывает на свете и что надо вспомнить и чему служить. Ты увидишь меня другим и, дай бог, чтобы лучшим, чем я теперь. Теперь уже всплывают передо мной мои вины перед Тобой за это последнее время. Молчу, когда нужно говорить, или наоборот – и, вообще, мало чуткости и мистического внимания к Тебе[77].

В промежутке между двух юбилеев 1883 г. и 1902 г. произошла смена культурных эпох. Крупнейшими вехами этих десятилетий стало становление научных литературоведческих школ, религиозной философии и новой парадигмы в искусстве – модернизма. В их контексте переосмыслялся статус и функции биографии поэта, формировалось поле для реинтерпретаций творческого наследия. Эти обстоятельства станут предметом анализа в следующем разделе главы.

[76] *Блок А.А.* Собр. соч.: в 8 т. М.; Л., 1962. Т. 5. С. 576.
[77] *Блок А.А.* Собр. соч.: в 6 т. Л., 1983. Т. 6. С. 44.

1.2. Юбилей 1902 года: интерференция культов Гоголя и Жуковского, стратегии автоканонизации

Новый этап развития социокультурного реноме Жуковского позволяет выделить не только продолжение официальной линии осмысления его личности, не только ставшие уже традиционными прямолинейные проекции биографии на поэзию, но интерференции «культов» Жуковского и Гоголя, а также возникновение прецедентов своего рода «автоканонизации», усиления харизмы того или иного здравствующего автора или актуального издания под сенью мифа о Жуковском[1].

На сей раз официальное признание поэта и чествование его памяти было подкреплено высочайшим указом. Пользуясь терминологией П. Бурдье, можно сказать, что к юбилею 1902 г. «поле власти», заинтересованное фигурой Жуковского, стало оказывать более сильное давление на «поле литературы»[2] и, думается, главную роль в этом процессе играли не столько поэзия и/или выписанный Зейдлицем «рыцарский» жизнетекст, сколько уже общеизвестные факты создания Жуковским государственного гимна и воспитания Александра II. Поднимая символические «ставки» Жуковского, «поле власти» тем самым подпитывало и самое себя.

На рубеже столетий, как показал Дж. Брукс, берет свое начало государственная политика конструирования литературного канона, прежде всего проявившаяся в прославлении Жуковского и Гоголя (оба умерли в 1852 г., поэтому юбилейные даты у них совпали). «Священный синод выпустил инструкции приходским учителям и прочим, кто пожелал бы почтить память обоих авторов, советуя отслужить литургии и панихиды, организовать публичные чтения отрывков из их произведений под аккомпанемент церковных и патриотических

[1] Подробнее об этом см.: *Анисимова Е.Е.* В.А. Жуковский между двух юбилеев (1883–1902). Статья 2. Торжества 1902 г.: совмещение юбилеев, стратегии автоканонизации // Вестник Томского государственного университета. Филология. 2013. № 6 (26). С. 53–60.

[2] См.: *Бурдье П.* Поле литературы // Новое литературное обозрение. 2000. № 45. С. 22–87.

песен»[3]. Исследователь ссылается на рескрипт из «Церковного вестника» 1902 г., в котором, в частности, говорится:

> Для руководства же в этом деле Училищный совет находит полезным преподать нижеследующие указания: 1) в тех храмах, в приходе которых существуют церковные школы, могут быть совершены заупокойные литургии или панихиды – 21 февраля по Н.В. Гоголю и 10 мая – по В.А. Жуковскому; 2) 11-го мая, в день установленного празднования учащимися в церковных школах памяти святых Мефодия и Кирилла, по окончании церковной службы, могут быть устроены в помещениях церковно-приходских школ или в других удобных зданиях, в память почивших писателей Н.В. Гоголя и В.А. Жуковского, торжественные собрания учащих и учащихся в церковных школах, с чтениями о литературных заслугах названных писателей, а также и с прочтением небольших по объему стихотворений и повестей из их произведений, избранных для этой цели заведывающими школами, и 3) чтения могут сопровождаться пением гимнов и песней патриотического характера, одобренных для хоров церковно-приходских школ[4].

На юбилейный 1902 г. пришлась новая волна публикаций – документальных и художественных. Так, практически весь апрельский выпуск «Русской старины» был посвящен Жуковскому: здесь читатель мог найти письма поэта к разным лицам, его альбомные записи, неизданные стихотворения, а также программную статью Н. Дубровина «В.А. Жуковский и его отношения к декабристам». Создав коллаж из писем и других документальных свидетельств, автор реконструировал диалог стихотворца с Николаем I о судьбе декабристов, итогом которого стал императорский указ 1837 г. об облегчении участи ссыльных[5]. Важнейшим актом в издательской деятельности, презентовавшей наследие Жуковского, стало вышедшее в юбилейный год первое полное собрание сочинений поэта под редакцией А.С. Архангельского[6].

К неофициальным, но тем не менее заметным обстоятельствам юбилея 1902 г. можно отнести его «парный» характер: в большей части праздничных мероприятий 1902–1903 гг. имена Жуковского и Гоголя стоят рядом. Другим немаловажным событием, совпавшим с этой датой, было столетие со дня осно-

[3] *Brooks J.* Russian Nationalism and Russian Literature: the Canonization of the Classics // Nation and Ideology. Essays in Honor of Wayne S. Vucinich. Boulder; New York, 1981. P. 322.
[4] О чествовании памяти Н.В. Гоголя и В.А. Жуковского (От Училищного совета при Св. Синоде) // Церковный вестник. 1902. № 7. Стб. 202.
[5] *Дубровин Н.* В.А. Жуковский и его отношения к декабристам // Русская старина. 1902. № 4. С. 103.
[6] *Жуковский В.А.* Полн. собр. соч.: в 12 т. / под ред., с биогр. очерком и примеч. А.С. Архангельского. СПб., 1902.

вания журнала «Вестник Европы», редактором которого в начале XIX в. был Жуковский. Кроме того, с подачи В.С. Соловьева к 1902 г. был приурочен еще один символический юбилей – 100-летие со дня рождения русской поэзии. Остановимся на этих «перекрестках» отмечавшихся годовщин более подробно.

В журнальной и газетной периодике 1902 г. бо́льшая часть юбилейных материалов увязывала имена Жуковского и Гоголя: если заходила речь об одном юбиляре, то следом появлялось упоминание и о другом. Хроника общественной жизни также демонстрировала парность юбилейных мероприятий. Например, крупным событием культурной жизни стала организованная В.А. Гиляровским «Гоголевско-Жуковская» выставка картин[7]. Даже в новаторских, в духе модернизма, акциях оба крупнейших представителя русской литературы первой половины XIX в. нарочито сближались: «Гоголя и Жуковского в Москве решили чествовать довольно оригинальным образом: в Сокольниках на громадной клумбе из цветов и растений различных оттенков будут созданы... портреты обоих писателей. За сходство конечно не ручаются. Но создается новый жанр в pendant декадентству, клумбовый!. Появятся и художники клумбисты»[8].

Почву для отождествления подготовила близость обоих авторов в последние годы жизни: их связывали дружеские отношения, мистические настроения и жизнь за границей. Парный характер торжественных мероприятий 1902 г. запомнился и со временем обрел свои чисто литературные последствия. Так, много позднее Б.К. Зайцев в посвященном поэту биографическом романе усилит параллелизм Жуковского и Гоголя, сделав из них двойников и указав на символичность их единовременной смерти (в духе жития Бориса и Глеба). Пока же в восприятии потомков Жуковский связывался с главными писателями первой половины XIX в. не столько поэтически, сколько биографически. Художе-

[7] [Хроника] // Новости дня. 1902. 30 (17) января. URL: http://starosti.ru/archive.php?m=1&y=1902 (дата обращения: 26.12.2012).

[8] [По телефону из Москвы] // Петербургская газета. 1902. 06 мая (23 апреля). URL: http://starosti.ru/archive.php?m=5&y=1902 (дата обращения: 26.12.2012).

ственной версией подобного восприятия становится картина П.И. Геллера «Гоголь и Жуковский у Пушкина в Царском Селе» (1910).

С одной стороны, гоголевский юбилей несколько затмевал юбилей Жуковского, с другой – 50-летняя годовщина со дня смерти поэта не была бы столь заметным культурным явлением, не будь она усилена гоголевской. Любопытно, что в «парных» юбилейных статьях 1902 г. больше говорится о Гоголе-*писателе* и о Жуковском-*человеке*, причем лейтмотивом в описании биографии русского романтика становится осуществленное им примирение поэтических идеалов и жизни. Так, в статье «Гоголь и Жуковский в народной школе» Д.И. Тихомиров пишет: «Жуковский открывает в человеке человека, ведет его к чистому идеалу и радуется, и торжествует за все то светлое и высокое, чистое и прекрасное, что в человеке есть или может быть, и что представляется в святых мечтах поэта так легко осуществимым в действительной жизни»[9]. В 1904 г. схожую мысль высказал А.Н. Веселовский, связав синтез поэзии и жизни с эстетикой сентиментализма[10].

В то время как юбилей 1883 г. соотносил Жуковского главным образом с Пушкиным и Александром II, способствуя становлению мифа об учителе гениального поэта и будущего Царя-Освободителя, годовщина 1902 г. объединила Жуковского уже с Гоголем, и потому дала несколько иную пищу для размышлений. Богатый материал для понимания смыслов нового юбилея дают гоголевско-жуковские сборники, выпущенные в столицах и ряде университетских городов[11]. В них еще четче проступила тенденция, наметившаяся в юбилейных изданиях 1883 г., где личность Жуковского предстала симбиозом трех его амплуа: поэта, педагога и человека (т.е. придворного и бытового обликов). В статьях 1902 г. размышления о литературном творчестве Жуковского были столь же энергично оттеснены на второй план, причем сопоставление с Гоголем

[9] *Тихомиров Д.И.* Гоголь и Жуковский в народной школе // Русская мысль. Кн. VII. М., 1902. С. 51 (второй пагинации).
[10] См.: *Веселовский А.Н.* В.А. Жуковский. Поэзия чувства и «сердечного воображения». СПб., 1904.
[11] См., например: Харьковский университетский сборник в память В.А. Жуковского и Н.В. Гоголя. Харьков, 1903; Сборник в память Н.В. Гоголя и В.А. Жуковского, изданный Имп. Юрьевским Университетом. Юрьев, 1903.

только усилило этот эффект. Едва ли не каждая статья, посвященная личным и творческим взаимоотношениям юбиляров, начиналась с мысли, что литературные дарования Жуковского и Гоголя неравноценны: «Мы затруднились бы категорически утверждать, что Жуковский понимал в полной мере все значение его (Гоголя. – *Е.А.*), как гениального изобразителя отрицательных сторон русской действительности»[12]; «круг влияния Жуковского, конечно, всегда будет уже и меньше»[13] и т.д.

При этом по своему объему материалы о Жуковском не только не уступали, но и заметно превосходили написанное о Гоголе. Логика юбилейных статей подводила читателя к мысли о том, что именно для Гоголя встреча с Жуковским имела судьбоносный характер, сам же он не оказал аналогичного по силе воздействия на судьбу и личность первого русского романтика: «Место, занимаемое Гоголем в жизни Жуковского, не может быть соизмеримо с тем значением, которое имел Жуковский в жизни Гоголя»; «Во взгляде Жуковского на Гоголя постоянно было что-то отеческое»; «Жуковский для Гоголя и в первую половину их личного знакомства был важной и существенной опорой жизни»[14]. По наблюдению Е.В. Петухова, близость Гоголя к Жуковскому располагалась, прежде всего, «в сфере интересов общественных и житейских», а сам поэт «нужен был ему не только как судья его произведений и как близкая душа, но и как посредник денежных милостей от двора и вообще как опора в затруднениях материальных»[15].

Подобная стратегия выстраивания посмертной литературной репутации Жуковского часто определяла не только концепцию отдельных статей, но и композиционное решение целого сборника. Например, составитель «Харьковского университетского сборника в память В.А. Жуковского и Н.В. Гоголя» (1903) Н.Ф. Сумцов распределил все статьи по следующим тематическим бло-

---

[12] *Петухов Е.В.* Гоголь и Жуковский // Сборник в память Н.В. Гоголя и В.А. Жуковского, изданный Имп. Юрьевским Университетом. Юрьев, 1903. С. 42.
[13] *Каллаш В.* Жуковско-Гоголевская юбилейная литература // Русская мысль. Кн. VII. М., 1902. С. 20 (второй пагинации).
[14] *Петухов Е.В.* Гоголь и Жуковский. С. 35, 37.
[15] Там же. С. 5–6, 11–12.

кам: «1) статьи о В.А. Жуковском, как филантропе, 2) статьи о В.А. Жуковском, как художнике, и 3) статьи о Н.В. Гоголе»[16]. Нетрудно заметить, что Жуковский-человек и Жуковский-*художник* (в данном случае в буквальном смысле – живописец) представлялись автору двумя самостоятельными предметами для размышлений, в то время как раздел о Гоголе-писателе выглядел целостным и не требовал дополнительных разъяснений. В программной статье «В.А. Жуковский и Н.В. Гоголь» исследователь так обосновал свою мысль: «Жуковский – талантливый поэт, писатель-публицист, педагог представляет лишь известную вариацию Жуковского-филантропа»[17]. Показательно при этом, что филантропическая деятельность Жуковского освещалась в юбилейном сборнике не в связи с нюансами гуманистического мировоззрения поэта, а как перечень его человеколюбивых деяний: конкретика здесь торжествовала над метафизикой. Так, из посвященных поэту 42 глав харьковского сборника 39 представляли собой своеобразные документальные новеллы о помощи Жуковским тому или иному лицу с массой биографических подробностей («В.А. Жуковский и К.Н. Батюшков», «В.А. Жуковский и Т.Г. Шевченко», «В.А. Жуковский и А. Мещевский» и т.д.).

Даже обращаясь к поэзии и эстетике Жуковского, исследователи предпочитали использовать не первоисточники (сами стихи и литературно-критические статьи), а личные документы и свидетельства современников. Например, А.Н. Троицкий в своей работе «Отношение Гоголя к Жуковскому», поставив перед собой цель рассмотреть «во-первых, как Гоголь смотрел на поэтическую деятельность Жуковского, во-вторых, – как он относился к последнему, как ценителю его (Гоголя) произведений», специально указывает на то, что решать эту научную задачу будет «исключительно на основании писем Гоголя»[18]. Внимание исследователей привлекали, прежде всего, поступки Жуковского, символическая ценность которых, что специально подчеркивалось, не

[16] *Сумцов Н.Ф.* В.А. Жуковский и Н.В. Гоголь // Харьковский университетский сборник в память В.А. Жуковского и Н.В. Гоголя. Харьков, 1903. С. 5–6.
[17] Там же. С. 8.
[18] *Троицкий А.Н.* Отношение Гоголя к Жуковскому. Владимир, 1902. С. 3.

уступала его литературным достижениям. «Жуковский оставил после себя прекрасную память, как человек, писатель, педагог; выше всего стоял он, как человек, и все прочие его достоинства были лишь отражением его прекрасного доброго сердца»[19]. К 50-й годовщине со дня смерти биография поэта окончательно «олитературивается»: сотканный Жуковским биографический текст начинает рассматриваться в той же перспективе, что и художественный. В этом отношении юбилейная пара Жуковский – Гоголь позволяет увидеть два взаимодополняющих типа творчества: художественный в случае Гоголя и жизнестроительный в случае Жуковского. Неслучайно, что другим лейтмотивом юбилейных сборников стала синтезирующая роль Жуковского в литературном процессе и литературном быту XIX в.

> Встречая у Жуковского на каждом шагу проявления доброго чувства, в его колоссальной частной переписке, в сочинениях, в сфере личных отношений, в кругу семейных и общественных отношений, естественно возникает вопрос, какие обстоятельства личной жизни поэта воспитали и развили вложенное в его сердце от природы гуманное настроение, что закрепило в нем идеи добра в тот мрачный век, который Пушкин назвал «жестоким», и сделало из Жуковского нравственное средоточие для обширного круга писателей, более того, для всей русской литературы первой половины прошлого столетия[20].

Наряду с практикой символического «увязывания» Жуковского с Гоголем, в культуре эпохи обращает на себя внимание еще одна тенденция «удвоения» юбилейных торжеств. Если можно соединить двух классиков в пределах активно пополняющегося пантеона русских национальных писателей, то почему нельзя, усилив идею связи, вынести ее за пределы «канонического» пространства и опустить одним «концом» на «грешную землю», в сферу злободневной журнальной работы и литературно-политической борьбы, «подпитавшись» тем самым от уже непререкаемой харизмы создателей русской литературы? Примерно так поступил в 1902 г. издатель «Вестника Европы» М.М. Стасюлевич.

---

[19] *Сумцов Н.Ф.* В.А. Жуковский и Н.В. Гоголь. С. 24.
[20] Там же. С. 9.

В юбилейных выпусках его журнала за 1902 г. представление о литературно-публицистическом процессе как о целостности, наметившееся в нераздельности жуковско-гоголевских торжеств, приобрело программный характер. Появление наиболее масштабных публикаций о Жуковском именно в «Вестнике Европы» в юбилейные 1883 и 1902 гг., конечно, было неслучайным: этот журнал был одновременно связан и с именем Жуковского-поэта, и Жуковского-редактора (1808–1810 гг.). Более того, 1902-й год давал «Вестнику Европы» повод отметить сразу несколько юбилеев.

В 1897 г. в примечании к своему стихотворению «Родина русской поэзии. По поводу элегии “Сельское кладбище”», опубликованному все там же, в «Вестнике Европы», В.С. Соловьев указал на творчество Жуковского как на точку отсчета русского золотого века: «“Сельское кладбище” может считаться началом истинно-человечной поэзии в России после условного риторического творчества Державинской эпохи»[21]. «Сельское кладбище» Жуковского было опубликовано в декабрьском выпуске карамзинского «Вестника Европы» за 1802 г.[22] и стало не только началом новой литературной эпохи в России, но и моментом восхождения звезды поэта – именно с этой публикации он начал завоевывать всеобщее признание. Высказывание Соловьева было безоговорочно принято целым рядом писателей XX в. и не только воспроизводилось ими в художественных и критических текстах, но использовалось, например, в сочинениях Л.Л. Кобылинского-Эллиса и Б.К. Зайцева как достоверное в научном отношении наблюдение[23].

И в 1883 г. и 1902 г. редактором «Вестника Европы» был один и тот же человек – М.М. Стасюлевич. В юбилейном выпуске журнала за 1883 г. подбор-

[21] *Соловьев В.С.* Родина русской поэзии. По поводу элегии «Сельское кладбище» // Вестник Европы. 1897. № 11. С. 347.

[22] *Жуковский В.* Сельское кладбище, Греева элегия, переведенная с английского // Вестник Европы. 1802. Ч. 6. № 24. Декабрь. С. 319–325.

[23] Например: «Первым настоящим поэтом новой России и первым автором “золотого века” был Василий Андреевич Жуковский. Все, что сочинялось до Жуковского, было подготовкой, все, что возникло после него, было бы невообразимо без Жуковского» (*Kobilinski-Ellis L.* W.A. Joukowski. Seine Persönlichkeit, sein Leben und sein Werk. Paderborn, 1933. S. 12); «Соловьев находил, что лирическая наша поэзия, России XIX века, родилась близ Белева, из легких строф молодого Жуковского. Новый, прекрасный звук в лирике русской явился с Жуковским – Карамзин не был поэтом, Дмитриев недостаточно значителен» (*Зайцев Б.К.* Собрание сочинений: в 5 т. М., 1999–2000. Т. 5. С. 199).

ка материалов о Жуковском была одной из самых значительных и, что особенно важно, охватывала все сферы деятельности русского романтика: поэтическую, педагогическую и жизнестроительную. В первом выпуске журнала за 1883 г. Стасюлевич напечатал неизданные стихотворения поэта, юбилейное стихотворение Полонского, собственную статью, сообщение из общественной хроники о публикации писем Жуковского к Александру II и объявление о выходе биографии Зейдлица, также напечатанной в издании «Вестника Европы»[24].

Спустя 19 лет в майском номере журнала за 1902 г. Стасюлевич поместил знаковые материалы первого подготовленного Жуковским выпуска за 1808 г.: факсимиле, программную статью «Письмо из уезда к Издателю» и оглавление всего номера. Кроме того, Стасюлевич напечатал портрет Жуковского, подаренный ему Зейдлицем и сопровожденный следующей подписью: «Михаилу Матвеевичу Стасюлевичу, нынешнему редактору “Вестника Европы”. Портрет прежнего (1808–10 г.) посылает в знак дружбы и почтения – Доктор Карл Зейдлиц. Дерпт. Январь, 1883 г.»[25]. Таким образом, намечалась, с одной стороны, преемственность русской журналистики и, в особенности, элитарного «Вестника Европы» по отношению к Жуковскому-журналисту, с другой – вновь утверждалась фигура Зейдлица как главного интерпретатора жизни и творчества поэта.

Однако в строгом смысле слова журнал Стасюлевича не был прямым продолжением карамзинского: символическая преемственность в данном случае была важнее фактических длинных перерывов в истории издания. «Мы восстановили имя Карамзинского журнала в 1865 году, когда исполнилось столетие со дня рождения Карамзина, желая тем самым почтить его память», – писал Стасюлевич[26]. Первый выпуск журнала за 1902 г. Стасюлевич сопроводил фак-

[24] *М.С.* <М. Стасюлевич>. Столетний юбилей рождения В.А. Жуковского // Вестник Европы. 1883. Т. 99. С. 468–472; Неизданные стихотворения В.А. Жуковского / Публ. П.В. Висковатова // Вестник Европы. 1883. Т. 99 С. 808–812; *Полонский Я.П.* Двадцать-девятое января. 1783–1883 // Вестник Европы. 1883. Т. 99. С. 813; [Из общественной хроники] По поводу столетнего юбилея Жуковского, и его письма к покойному государю // Вестник Европы. 1883. Т. 99. С. 899–901; «Вышла в свет новая книга…» [Объявления] // Вестник Европы. 1883. Т. 99. С. X [второй пагинации].

[25] [Портрет В.А. Жуковского] // Вестник Европы. 1902. Т. 1.

[26] [Стасюлевич М.М. «Вестник Европы» – сто лет назад] // Вестник Европы. 1902. Т. 1. С. 421.

симиле обложки за 1802 г., портретом Карамзина и юбилейным сообщением в разделе «Общественная хроника»[27]. Поэтому майский выпуск «Вестника Европы» в 1902 г. подчеркивал преемственность журнала от Карамзина – к Жуковскому и от Жуковского – к действующему редактору, прочие же издатели не удостаивались юбилейных реверансов. Путь от 1802 г. к 1902 г. в интерпретации редактора «Вестника Европы» приобретал не только литературный, но и исторический смысл. «Весь XIX-ый век пошел в России <…> на продолжение дела, начатого вторым его годом», – резюмировал он[28]. В контексте таких размышлений 1902-й год начинал выглядеть более масштабно, т.к. объединял в единую смысловую точку несколько ключевых дат: 100-летие существования в России современной литературы, новой социально-политической культуры (на создание которой недвусмысленно претендовал «Вестник Европы»), а также 50-летие со дня смерти поэта, образ которого символизировал оба этих достижения.

За два десятилетия, прошедших с 1883 г. по 1902 г., «поле литературы» в России претерпело значительную трансформацию. Если в начале 1880-х гг., в дни пушкинских торжеств, по мнению многих, состоялся первый получивший общественный резонанс акт самосознания русской литературы, то к 1900-м гг. уже сформировалось представление о последовательном отечественном историко-культурном процессе и его роли в национально-государственной мифологии. Этими обстоятельствами определился характер празднования 100-летия со дня рождения и 50-летия со дня смерти Жуковского. Тексты и мероприятия, приуроченные к юбилею 1883 г., стали своеобразной проверкой на право вхождения в пантеон русских классиков. Позднее одного лишь статуса поэта для этого было уже недостаточно. Пример Пушкина, осознанный в эти годы как эталон соотношения биографии и творчества, задал высокие требования к человеческому облику других литераторов. Отсюда то особенно пристальное внимание к писательской биографии, которое сначала проявилось в исследователь-

[27] Там же. С. 420–421.
[28] Там же. С. 421.

ских подходах, а затем обрело самоценный характер в жизнетворческих стратегиях поэтов-модернистов. В юбилейных отзывах о Жуковском 1883 г. делался акцент на универсальном характере его личности и жизненного пути, отвечавших самым разным, подчас диаметрально противоположным, концепциям идеального. Так, одни видели в нем рыцаря, другие – поэта, говорящего на равных с царем, третьи – уникального педагога, четвертые – освободителя собственных крестьян.

К юбилею 1902 г. Жуковский уже осознавался как ключевая фигура русской литературы: с его именем стала ассоциироваться нижняя граница в развитии ее «классического» периода. В то же время в сформировавшейся версии истории отечественной литературы поэту отводилась роль важного скрепляющего звена, в свое время поэтически сформулированная кн. Вяземским: «Чудесный дар имеет / Всех соединять кругом»[29]. Посвященные Жуковскому исследования конца XIX в. продемонстрировали, что в силу особенностей жизнестроительного сценария он стал неотъемлемой частью едва ли не всех крупных биографий своего времени (Александра II, Пушкина, Гоголя, Карамзина, Батюшкова и др.), объединяя их, таким образом, в единое смысловое поле. Поэтому пафос юбилея Жуковского 1902 г. звучал уже иначе, нежели за 20 лет до того: сочетаясь с юбилеем Гоголя, торжества в честь Жуковского превращались в юбилей русской классики, а соединяясь с юбилеем карамзинского «Вестника Европы» – в юбилей русской журналистики и вообще культуры нового времени.

[29] В.А. Жуковский. Чествование его памяти в С.-Петербурге 29 и 30 января 1883 года. СПб., 1883. С. 9.

Глава 2. «Мой Жуковский». Жуковский на страницах модернистской критики

2.1. «Действительный статский советник»: В.А. Жуковский в критике и литературно-историософской программе Д.С. Мережковского

Литературная критика ориентирована главным образом на современный литературный процесс, который она призвана описывать и направлять. Закономерно поэтому, что произведения русских поэтов первой трети XIX в. уже не занимали центрального места в журнальной полемике рубежа XIX–XX вв. Однако на более глубоком уровне интерес к «классике» и, в особенности, к личностям классиков, был в это время огромным, причем к усвоению опыта русских предшественников новая поэзия добавила программный интерес к западноевропейской литературе. М.Л. Гаспаров отметил, что временн*а*я дистанция между зарубежными культурными ориентирами и их русскими реципиентами к этому времени сократилась до одного-двух десятилетий. Русская эстетика и литературная практика, пишет далее исследователь, открыто ориентировались на «достижения двух эпох ведущей поэзии XIX в., французской – “Парнаса” и символизма»[1], которые и по своему месту в хронологии европейского литературного процесса, и по творческим принципам были различны. Поэтому присущая России сжатость культурных эпох в условиях наверстывающего типа развития привела к тому, что на рубеже XIX–XX вв. непосредственными предшественниками модернистов оказывались и синхронно воспринимающиеся школы французской поэзии, и «старая» отечественная классика, требовавшая одновременно как усвоения в качестве универсального истока национальной литературной культуры, так и переосмысления ввиду ее неполного совпадения с приоритетами нового искусства. Притяжение и отталкивание становились противоречивыми, но и продуктивными модусами рецептивной работы.

[1] *Гаспаров М.Л.* Антиномичность поэтики русского модернизма // Гаспаров М.Л. Избранные статьи. М.: Новое литературное обозрение, 1995. С. 286.

Так, в манифестах первых русских модернистов утверждение завершенности старой литературной эпохи парадоксально сочеталось со стремлением включить в ряды «предсимволистов» даже тех писателей, которые имели литературную репутацию типичных реалистов, например, И.А. Гончарова и И.С. Тургенева. Другой формой «антиномичности» русской культуры этой эпохи стало соединение левой идеологии, народнических настроений с новым «идеализмом», символистской поэтикой и эстетикой. Подобные «наслоения» привели к появлению нового типа художника, отличавшегося от образцового западноевропейского «декадента». Одним из ярких представителей такого синтеза нескольких разнонаправленных традиций был Д.С. Мережковский, который одновременно являлся теоретиком элитарной эстетики и активным практиком «хождений в народ»[2].

Истоки русского модернизма со временем были осмыслены как участниками самого литературного направления, так и исследователями их творчества. Свое законное место в ряду предшественников серебряного века занял и В.А. Жуковский. Например, на генетические связи русского символизма с русским романтизмом и поэзией Жуковского указал А. Блок в своей рецензии на книгу А.Н. Веселовского «Поэзия чувства и “сердечного воображения”» (1904): «Жуковский подарил нас мечтой, действительно прошедшей “сквозь страду жизни”. Оттого он наш – родной, близкий. “Резвая радость” вместе с “лебединым пращуром” задумалась об Ewige Weiblichkeit (Вечной Женственности. – *Е.А.*)»[3]. Вяч. Иванов в книге «Заветы символизма» (1910) начал цепочку предшественников символизма именно с Жуковского, «на лире которого русская Муза нашла впервые воздушные созвучия мистической душевности»[4]. Имея противоположную цель – дистанцироваться от романтического и символистского мировоззрения, – А. Ахматова, по сути, пришла к аналогичному выводу: «Символизм шёл от Жуковского. “Розы расцветают – Сердце уповай…” Это была

[2] О динамике народнических увлечений Мережковского см.: *Семигин В.Л.* Д.С. Мережковский в общественно-культурной жизни России конца XIX века (1880–1893): автореф. дис. … канд. ист. наук. М., 2004.
[3] *Блок А.А.* Академик А.Н. Веселовский. В.А. Жуковский. Поэзия чувства и «сердечного воображения» // Блок А.А. Полн. собр. соч. и писем: в 20 т. Т. 7. М., 2003. С. 166.
[4] *Иванов Вяч. И.* Собр. соч.: в 4 т. Т. 2. Брюссель, 1974. С. 597.

допушкинская поэзия»[5]. Однако на первом этапе развития самосознания нового литературного направления – в критике и эстетике первых русских модернистов – признание Жуковского одним из ключевых предшественников отечественного символизма не было столь однозначным.

В манифестах раннего модернизма имя Жуковского показательно отсутствует. Имя первого русского романтика не прозвучало ни в статье Д.С. Мережковского «О причинах упадка и о новых течениях современной русской литературы» (1893), ни в знаковых, «манифестных» статьях «Элементарные слова о символической поэзии» (1900) К.Д. Бальмонта, «Декадентство и символизм» (1900) А.Л. Волынского, «Истины» (1901) В.Я. Брюсова, «Символизм как миропонимание» (1904) А. Белого и «Мысли о символизме» (1912) Вяч. Иванова. Ф.К. Сологуб, хоть и не претендовал на роль теоретика новой поэтической школы, в своих литературно-критических работах эту традицию «умолчания» также поддержал. Брюсов не называет имени поэта в своей известной статье «Священная жертва» (1905), а в «Ключах тайн» (1903) упоминает о Жуковском, но говорит о нем бегло – только в связи с его ролью корректора посмертных пушкинских публикаций. Данная черта теоретических выступлений Брюсова вдвойне показательна, если учесть, что в иных обстоятельствах «мэтр символизма» посвящал Жуковскому стихи и называл его «сказочником» и «поэтом нашей детской мечты»[6].

Не менее любопытен пример З.Н. Гиппиус, другой представительницы старшего поколения модернистов, которая в своих многочисленных литературно-критических статьях, а также «Литературном дневнике» писала о Жуковском почти исключительно как об авторе статьи «О смертной казни», уклоняясь от разговоров о его художественных произведениях. При этом характерно, что в критических эссе, написанных позднее, Гиппиус неоднократно обращалась к образам и отдельным строчкам из произведений Жуковского – но оперируя ими как “loci communes”, общими местами поэзии, не называя имени автора. Впро-

[5] Цит. по: *Бабаев Э.* На улице Жуковской // Литературное обозрение. 1985. № 7. С. 102.
[6] *Брюсов В.Я.* Собр. соч.: в 7 т. Т. 1. М., 1973. С. 653.

чем, подобные реминисценции в ее критике не выглядят «проходными», поскольку используются в таких семантически нагруженных фрагментах, как название («Мертвый младенец в руках») и эпиграф (статья «Мелькнувшее мгновенно», открывающаяся словами из стихотворения Жуковского «Песня» 1820 г.). Причем в первом случае аллюзия является еще и «нижним слоем» в палимпсестной конструкции: строки и образы переводной баллады Жуковского «Лесной царь» Гиппиус трансформировала в метафору состязания за наследие Вл. Соловьева и право считаться его продолжателями, борьбы, разгоревшейся между представителями старшего и младшего поколений религиозных философов. Последних критик сравнила с балладным всадником, который достиг цели своего пути, но утратил его смысл. Аналогичные примеры можно найти и в критике Мережковского, явно предпочитавшего «табуировать» имя Жуковского. Так, например, это правило положено в основу всей риторической конструкции статьи «Суворин и Чехов» (1914), где в качестве литературного комментария также используется «Лесной царь» без всяких отсылок к самому Жуковскому:

> Какое-то наваждения, злая чара, колдовство проклятое, напоминающее сказку о «Лесном царе».
>
> Кто скачет, кто мчится под хладною мглой?
> Ездок запоздалый, с ним сын молодой…
> «Дитя, что ко мне ты так робко прильнул»?
> – Родимый, лесной царь в глаза мне сверкнул…
>
> «Хладная мгла» – «русские потемки», как определяет сам Чехов безвременье 90-х годов, из которого он вышел; вышел; вышел и Суворин.
>
> «Он в темной короне, с густой бородой».
> – О, нет, то белеет туман над водой…
>
> <…> У Суворина нет лжи в словах, но ложь в делах; он весь – воплощенная ложь, обман, туман над водой[7].

Исследователь критического наследия теоретика символизма Н.Г. Коптелова справедливо указала на диалогическую установку статьи Мережковского, однако, как можно заметить, диалог осуществляется не с персонифицирован-

[7] *Мережковский Д.С.* Акрополь: Избр. лит.-критич. статьи. М., 1991. С. 289, 291.

ным Жуковским, а с его балладой, словно отделенной от переводчика и первого русского романтика. «Диалогическая структура эссе “Чехов и Суворин” обогащается и творческим освоением в нем текста баллады Гете “Лесной царь” в переводе Жуковского. Диалог Мережковского с этим стихотворением, по сути, выполняет мифотворческую функцию, раскрывая подоплеку иррациональной, необъяснимой привязанности и даже, как представляется критику, “слепой” любви Чехова к Суворину», – отмечает исследовательница[8].

Эхо этой традиции докатилось и до отдельных представителей следующего литературного поколения. Так, в систематизирующей работе М.А. Волошина «Лики творчества» (1904) ни разу имя Жуковского не называется прямо, однако косвенно – в виде анонимных цитат – его поэзия в книге присутствует. На данную тенденцию в наследии критиков, эстетиков и стихотворцев серебряного века впервые указал Р. Войтехович, анализировавший в этом аспекте творчество М.И. Цветаевой и обнаруживший скрытое присутствие в ее текстах «неназываемого Жуковского»[9]. На наш взгляд, «замолчанные Жуковские», присутствующие в сознании поэтов рубежа веков, образуют своего рода традицию, один из векторов рецепции поэзии русского романтика. Традиция эта заявляет о себе в наследии уже первого русского теоретика модернизма – Д.С. Мережковского.

Целью настоящего раздела является исследование места поэзии и личности В.А. Жуковского в творческом сознании Д.С. Мережковского. Для ее достижения необходимо определить ту историко-литературную роль, которую в своей критике, политической эссеистике, художественной прозе и воспоминаниях Мережковский отвел первому русскому романтику. Литературно-критические и художественные произведения Мережковского являются наиболее показательными для осмысления феномена «неназываемого Жуковского» в критике раннего модернизма. С одной стороны, именно автор доклада «О при-

[8] *Коптелова Н.Г.* Проблема рецепции русской литературы XIX века в критике Д.С. Мережковского (1880–1917). Кострома, 2010. С. 46-47.

[9] См.: *Войтехович Р.* Неназываемый Жуковский в творческом мире М. Цветаевой // Пушкинские чтения в Тарту 3: Материалы международной научной конференции, посвященной 220-летию В.А. Жуковского и 200-летию Ф.И. Тютчева / ред. Л. Киселева. Тарту, 2004. С. 311–335.

чинах упадка и о новых течениях современной русской литературы» (1892) в своих эстетических манифестах начинает традицию «табуирования» имени поэта. С другой стороны, его художественная проза и статьи о других авторах позволяют заметить настойчивое стремление вытеснить признанного русского классика из самосознания новой эпохи. Похожая рецептивная закономерность подробно описана В. Паперным в его книге «Культура Два». Как показал исследователь, архитектура и скульптура имеют широкие возможности для буквальной материализации тех культурных тенденций, которые в словесности зачастую проступают завуалировано и незаметно для современников. Так, в середине 1930-х гг. в тень – в прямом и переносном смысле – был задвинут «пессимист» Н.В. Гоголь: памятник писателю работы Н.А. Андреева был перемещен с Гоголевского бульвара в глухой двор, т.к. «то, в чем с точки зрения культуры не хватает *бодрости* и *живости*, не должно маячить перед глазами»[10]. Мережковский, стоявший в последнее десятилетие XIX в. во главе нового литературного направления, совершает, по существу, аналогичный культурный жест по отношению к русскому балладнику.

Тезис, которым мы бы хотели открыть этот фрагмент нашей работы, заключается в том, что фиксирующаяся в эстетике и критике Мережковского фигура «неназываемого Жуковского» знаменует не забвение как таковое, а свидетельствует об осмысленной попытке «задвинуть» поэта в тень историко-литературного процесса. В мотивах подобной стратегии Мережковского нам помогут разобраться как его отдельные литературно-критические ремарки, так и посвященный 1820-м годам русской истории роман «Александр I» (1913), в котором поэзии и личности Жуковского была отведена ключевая роль.

* * *

Как мы помним, начиная с юбилейных торжеств 1883 г. Жуковский уверенно входит в пантеон отечественных классиков. Выполненная А. Вдовиным систематизация данных из хрестоматий XIX в. по русской литературе показала, что по числу публикаций в них Жуковский занимал уверенное третье место

[10] *Паперный В.* Культура Два. М., 2011. С. 166.

(862 раза), пропустив вперед только Пушкина (1577), и Крылова (1126), но сильно опередив Лермонтова (563), Батюшкова (193) и Баратынского (120), не говоря уже о поэтах второй половины XIX в.[11] С учетом же того, что творчество Крылова было представлено в хрестоматиях только несколькими все время повторявшимися программными баснями, а присутствие Жуковского подразумевало включение как известных баллад и стихотворений, так и больших текстов разных жанров (сказка, героическая кантата, драма, поэма), по объему хрестоматийных текстов «побежденный учитель» проигрывал лишь «победителю-ученику» Пушкину. Именно на этих литературных образцах и их произведениях воспитывалось поколение будущих критиков и писателей-модернистов. Кроме того, признание той огромной роли, которую сыграл Жуковский в русской поэзии, не ограничивалось официальными мероприятиями и изданиями. Оно подкреплялось мнением авторитетного для символистов Вл. Соловьева, назвавшего творчество Жуковского «родиной русской поэзии» и «началом истинно человеческой поэзии в России»[12].

Поэтому выстраивание Мережковским отечественного историко-литературного процесса вне Жуковского выглядит вдвойне красноречивым умолчанием. Свое отношение к поэту-романтику писатель приоткрывает в двух своих критических работах: «Л. Толстой и Достоевский» (1902) и «Две тайны русской поэзии» (1915). В первой из них Жуковский характерно «спрятан» за названия своих произведений. Впрочем, аналогичным образом Мережковский внедряет в свой труд и память о Н.М. Карамзине.

> Почти невозможно представить себе князя Андрея с его беспощадно острою, точною и холодною, уже чрезмерно утонченною, уже столь болезненною, *столь нашею* (курсив автора. – *Е.А.*) чувствительностью, современником «Бедной Лизы», «Вадима», «Громобоя» и «Певца во стане русских воинов». Не кажется ли, что он прочел и прочувствовал не только Байрона, Лермонтова, но и Стендаля, Мэримэ, даже Флобера и Шопенгауэра?[13]

---

[11] См.: Частотность авторов и их текстов в русских хрестоматиях XIX века (1805–1912) / сост. А.В. Вдовин // 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. 310-317.

[12] *Соловьев В.С.* Стихотворения и шуточные пьесы. Л., 1974. С. 118.

[13] *Мережковский Д.С.* Л. Толстой и Достоевский / изд. подг. Е.А. Андрущенко. М., 2000. С. 106.

Признавая в творчестве Жуковского и Карамзина важную для эпохи модернизма «чувствительность», Мережковский, тем не менее, предпочел дистанцироваться от нее. В образе толстовского князя Андрея критику виделся болезненный надрыв декаданса, а не руссоистская сентиментальность рубежа XVIII–XIX вв. Последняя казалась критику скорее отталкивающим, чем сближающим фактором. Между эпохой Жуковского и временем Толстого создатель русского символизма проводит резкую границу.

Была и другая грань образа Жуковского, которая не только вызывала неприятие Мережковского, но и вновь ставила русского балладника в один ряд с Карамзиным. Источником слишком «здоровой» чувствительности, которой отличались лучшие произведения Жуковского и Карамзина, была, по мнению критика, их ошибочная общественная позиция. В теоретических работах Мережковский открыто не демонстрировал свои историософские взгляды, но автокомментарии на эту тему нетрудно найти в его литературной критике и художественной прозе. Так, в статье «Две тайны русской поэзии» писатель детально развил свою концепцию русской литературы, финал эволюции которой он видел в рождении русского модернизма. Помимо того, что в этой работе к Жуковскому и Карамзину был добавлен Державин, в ней, самое главное, был выдвинут критерий, объединяющий этих столь разных литераторов в одну группу: подчиненное положение придворного поэта, едва ли в начале XIX в. пользовавшегося, на взгляд Мережковского, большей свободой, чем переводчик и одописец 1730–1740-х гг.:

> Эта религиозная стихия православия отразилась и на русском сознании, на русской литературе.
>
> Крепостное право – колыбель ее. Пеленами рабства повита, молоком рабства вскормлена. Можно сказать, что Державин, Карамзин, Жуковский родились и умерли в том положении тела и духа, в котором старинный придворный пиита, с одою в руках, полз на коленях к трону.
>
> Пушкин встал на ноги[14].

[14] *Мережковский Д.С.* В тихом омуте: Статьи и исследования разных лет. М., 1991. С. 422.

Разделяя либеральный миф о «сервильности» русского классицизма, Мережковский в своем романе «Александр I» прямо соотносит судьбы Державина, Карамзина и Жуковского с придворными унижениями их предшественника В.К. Тредиаковского:

> – Ну, чего еще желать? – усмехнулся Пущин: – бывало, Тредиаковский, поднося оду императрице, от дверей к трону на коленях полз <…>[15].

Дав в романе «Александр I» подробный портрет Жуковского, Мережковский иронизирует по аналогичному поводу: «На лице его превосходительства написано: “слава царю земному и небесному, – а я всем доволен, и жалованием, и наградными”» (VII. 198). Так образ поэта-романтика размещается Мережковским в пространстве фундаментальной национальной темы поэта и царя. Антитеза *поэт* и *царь* оставалась одной из основных мифологем творчества Мережковского на протяжении всего жизненного пути писателя и философа. Достаточно вспомнить такие его программные произведения, посвященные династии Романовых, как «Антихрист. Петр и Алексей», «Павел I», «Александр I», «14 декабря», а также написанный в соавторстве с З. Гиппиус и Д. Философовым сборник «Царь и революция». Во всех этих обширных произведениях конфликт власти и творческой личности имел моделирующее значение.

По наблюдению М. Мейлаха, истоки извечного конфликта *поэта* и *царя* «следует искать в глубокой архаике, в предыстории и сущностной природе поэзии и царской власти, что во многих культурах отражается в разделении функций священника и царя, царя и пророка»[16]. Природа противостояния *поэта* и *царя*, по мнению исследователя, заключается в следующем:

> Поэт, имеющий власть над словом, «властелин имен», имеет власть и над миром и, таким образом, с царем конкурирует. Царь обеспечивает стабильность мира; поэт-демиург творит мир в слове (а значит, не только в слове), творит его заново, разрушая и пересоздавая его по вдохновению, и, стало быть, представляя собой опасность для царской власти, фиксирующей мир в застывающих формах. <…>.

---

[15] *Мережковский Д.С.* Полн. собр. соч.: в 24 т. М., 1914. Т. 6. С. 244. **Далее это издание цитируется в тексте с указанием тома и страницы в скобках.**

[16] *Мейлах М.* Поэзия и власть // Лотмановский сборник. Вып. 3. М., 2004. С. 720.

Конфликт царя и поэта, таким образом, это конфликт между двумя формами власти, которые со временем кристаллизуются – первая, в формах земного могущества, другая – в форме настораживающей способности поэта не только быть внушаемым свыше, но и воплощать эти внушения в небезопасных словесных формах, которые могут непосредственно, в обход царя, воздействовать на мир, – не говоря уже о законной функции пророка – наставлять и, если надобно, обличать царя, передавая ему <…> слово Божие[17].

Мережковский, находившийся в авангарде религиозно-философских поисков рубежа XIX–XX вв., как мало кто другой ощущал эту древнюю связь и по-своему видел миссию поэта в России. Устами декабристов в романе «Александр I» писатель оспаривает право императора действовать от лица христианства. Уравняв официальное православие с самодержавием, Мережковский направил духовные поиски своих персонажей к двум социокультурным полюсам, превозносившимся в модернистской поэтической среде: к мистическим сектам[18] и к творчеству свободолюбивых поэтов. В лице последних в романе выступают А.С. Пушкин и А.С. Грибоедов, не фигурирующие, впрочем, как герои, но часто упоминающиеся и организующие в романе своего рода персональные «тексты».

В сымитированном дневнике декабриста Голицына, одного из героев-протагонистов романа «Александр I», Мережковский комментирует «чувствительность» Карамзина, сочетающую меланхолическую сентиментальность с крепостничеством и верностью самодержавию:

Милый старик – весь тихий, тишайший, осенний, вечерний. Высокого роста; полуседые волосы на верх плешивой головы зачесаны; лицо продолговатое, тонкое, бледное; около рта две морщины глубокие: в них – *Бедная Лиза* – меланхолия и чувствительность. <…> Орденская звезда на длиннополой бекеше, тоже старинной <…>.

– Бог видит, люблю ли человечество и народ русский, но для истинного благополучия крестьян желаю единственно того, чтобы имели они добрых господ и средства к просвещению.

Встал, подошел к столу, отыскал письмо, к своим крестьянам в нижегородское имение Бортное и, как будто для совета с Катериной Андреевной, а на самом деле для моего наставления, прочел <…>. И в заключение приказ: «буянов, если не уймутся, высечь розгами».

[17] Там же. С. 723–724.
[18] См.: *Эткинд А.* Хлыст (Секты, литература и революция). М., 1998.

А вечером над романом госпожи Сюзà опять будет плакать (VII. 138, 140).

«Хвалит Аракчеева», «бранит Пушкина» (VII. 140–141) – в привычной для себя антитетичной манере резюмирует автор. Сходными взглядами на политику и литературу отличался в романе Мережковского и персонаж Жуковского. Природа его романтизма также была очерчена при помощи приема имитации исторического документа – дневника супруги Александра I:

> – Помилуйте, да русские мужики живут, как у Христа за пазухой! – воскликнул Жуковский. – То неоспоримо, что лучшей судьбы наших крестьян у доброго помещика нет во всей вселенной[19].
>
> <…> Начал извиняться за несогласное мнение о вольности и спросил, не сержусь ли я на него.
>
> – Полноте, Василий Андреевич… Посмотрите-ка лучше, какая луна!
>
> Мы шли пустынной аллеей, по берегу озера.
>
> – Ох, уж эта мне луна! – поморщился он: – того и гляди, *Отчет* заставят писать…
>
> О павловских лунных ночах пишет для императрицы отчеты в стихах <…>
>
> Только от застарелой романтической грусти у него завалы в печени, и он, по совету медиков, на деревянной лошадке для моциона качается (VII. 197–198).

Согласно литературно-историософской программе Мережковского чувствительность старых поэтов являлась ложной по причине их подчинения престолу. Оттолкнувшись от этой посылки, Мережковский противопоставил «сервильности» Карамзина и Жуковского популярное в символизме «неонародничество», а «ложной» чувствительности в духе «Бедной Лизы» – новейшую изломанную чувственность[20], дальний прообраз которой Мережковский увидел в толстовском князе Андрее. В своей книге «Л. Толстой и Достоевский» он отделил этого персонажа «Войны и мира» от типичных читателей Карамзина и Жуковского, тем самым показав, что истоки «болезненной чувствительности» следует искать не только в современных западноевропейских литературных и философских веяниях, но и в общественно-политической позиции человека любой эпохи. Вопрос об отношении к власти и самодержавию заслонил для Мереж-

[19] Вряд ли Мережковскому были неизвестны детали филантропической деятельности Жуковского и его настоящая позиция в отношении крепостного права. Наставническая миссия поэта при Царе-Освободителе и эпизод освобождения им Т. Шевченко широко освещались и комментировались в многочисленных юбилейных изданиях и на мероприятиях 1883 г. и 1902 г.

[20] См.: *Матич О.* Эротическая утопия: новое религиозное сознание и fin de siècle в России. М., 2008.

ковского явно осознаваемые им самим литературные связи с «чувствительными» поэтами-предшественниками. Преемственность по отношению к ним в контексте историософских и социально-политических воззрений критика-символиста выглядела нежелательной, а потому либо замалчивалась, либо отчуждалась.

Особенностью поэтической практики и эстетики русского модернизма стало соединение мистического понимания мира с позитивистскими подходами и, в частности, – с социологизмом народничества конца XIX в. Так, по наблюдению А. Пайман, уже первые шаги на литературном поприще Д.С. Мережковского, автора манифеста, открывшего историю русского символизма, сопровождались восторженными откликами народнического критика А.М. Скабичевского[21]. Сам писатель в «Автобиографической заметке» рассказывал о сильном влиянии, которое оказали на него в юные годы Михайловский и Успенский, и подчеркивал особую для себя значимость «служения» народу (XXIV. 112–113). Позднее, уже в компании З.Н. Гиппиус, Мережковский отправился в новое «паломничество», прокомментировав цели своего «хождения в народ» следующим образом:

> И вот что еще надо бы узнать: нет ли в глубинах русского народа сил, отвечающих нам. Нам нужно по-новому, по-своему «идти в народ». Не думайте, что я говорю это легкомысленно. Я чувствую, как это трудно, почти невозможно, труднее, чем нигилистам. Но, кажется, этого не избегнуть <…>. Но несомненно, что что-то везде, во всех (даже в марксистах) совершается, зреет, и мы пойдем навстречу. И тогда переход к народу будет проще, естественнее – через сектантов[22].

Мережковский перенес духовные поиски своего времени на александровскую эпоху. Так, не найдя полного удовлетворения своих запросов в идеях декабристов, один из главных героев романа «Александр I», Валерьян Голицын, начал посещать различные религиозные секты – от общины Екатерины Татариновой до скопцов. Другой персонаж, декабрист Михаил Лунин, показан Мережковским как «рыцарь Прекрасной Дамы» и последователь иезуитства. Сим-

[21] *Пайман А.* История русского символизма. М., 2000. С. 33.
[22] Цит. по: *Эткинд А.* Хлыст (Секты, литература и революция). С. 190.

волическое значение в романе приобрело имя София/Софья, отсылавшее одновременно к комедии А.С. Грибоедова «Горе от ума» и к религиозной философии Вл. Соловьева. Подобное временн*о*е смещение было для 1820-х гг. анахронизмом, но именно этот прием позволял писателю-модернисту символически связать две эпохи.

Народническая школа, которую прошел Мережковский, непроизвольно включала его в работу культурного механизма, который был описан Б.А. Успенский как непреходящая противопоставленность русского интеллигента любым институтам власти:

> Интеллигенция прежде всего осмысляет себя в отношении к власти (в частности, к царю как олицетворению власти) и к народу. Отношение к власти и к народу определяет, так сказать, координаты семантического пространства, положительный и отрицательный полюсы: интеллигенция противопоставляет себя власти, и она служит народу (которому она тем самым фактически также себя противопоставляет)[23].

Литература рассматривалась Мережковским в оптике конфликта с Государством, потому и модернистская свобода в его понимании приобретала отчетливые социальные подтексты и должна была противостоять представителям официального государственного курса. В целом, резкие выпады писателя против русского самодержавия и его сторонников, поиски мистических способов воссоединения с народом стали органичной частью общего процесса нациестроительства и установки на соперничество интеллигента с монархом. Как показали современные исследования по истории и мифологии русской монархии, радикальная общественная позиция значительной части отечественной образованной элиты во многом была обусловлена тем изолированным положением, которое было ей уготовано в актуальном «сценарии власти»[24]. Специально исследовавшая этот феномен и отталкивающаяся от идей Р. Уортмана И. Шевеленко отмечает:

---

[23] *Успенский Б.А.* Русская интеллигенция как специфический феномен русской культуры // Успенский Б.А. Этюды о русской истории. СПб., 2002. С. 396.

[24] См.: *Уортман Р.С.* Сценарии власти. Мифы и церемонии русской монархии: в 2 т. М., 2002–2004.

<…> Начиная с царствования Николая I правящие элиты в России стремились утвердить такую концепцию политической нации, которая не входила бы в противоречие с режимом абсолютизма. Тем самым отрицался как неорганичный для России путь превращения народа в субъект и источник власти <…>. Связанный с этой общей тенденцией культурный миф об органическом единстве народа и царя как основе национального бытия окончательно сложился в царствование Александра III и был унаследован Николаем II. Для успешной эксплуатации этого мифа, по мнению Ричарда Уортмана, правящим элитам de facto потребовалось исключить образованный класс России, в особенности его элиты, из своего понимания нации/народа.

Разумеется, эти последние отнюдь не соглашались с подобной участью, и тот же Уортман указывал в другом месте, что конкуренция между монархической властью и образованным классом за право «представлять народ» составляла важный сюжет в интеллектуальной истории России XIX – начала XX века. В последние десятилетия XIX века эта конкуренция любопытно развивалась, среди прочего, в сфере эстетической <…>[25].

Необходимо отметить и то обстоятельство, что отношение Мережковского к власти и ее высшему воплощению – царю – определялось не только симпатиями к народничеству и интеллектуальным контекстом эпохи, но и имело болезненный биографический подтекст. Согласно воспоминаниям самого писателя и его супруги З.Н. Гиппиус, он с детства находился в сложных отношениях со своим отцом, который занимал видную должность при императоре Александре II, воспитаннике Жуковского:

Семья (Мережковских. – *Е.А.*) держалась только благодаря матери, вечной заступнице перед суровым отцом, и с ее смертью естественно распалась. Об отце, которого я знала, я скажу впоследствии. <…> Человек, во всяком случае, с большим характером. Жену он любил безгранично, но и мучил достаточно – все из-за детей. <…>. В этом (1881. – *Е.А.*) году закончилась и карьера Сергея Ивановича Мережковского: после убийства Александра II он, в чине действительного тайного советника, вышел в отставку. Какое точно место занимал он в Дворцовом ведомстве при Александре II – я не умею сказать. В биографии Дм. С.-ча это определено. <…> отец, по долгу службы сопровождавший нередко Двор за границу – например, больную жену Александра II, или Наследника, непременно брал с собою и жену, с которой не мог расстаться. Она покидала всех детей и ехала с ним, хотя, м.б. это и было ей тяжело. Об ее отъездах и приездах опять-таки сказано в «Октавах». В одно из материнских отсутствий младший сын, Дмитрий, еще совсем маленький, заболел дифтеритом. Тут уж мать прилетела и сама выходила

[25] *Шевеленко И.* Империя и нация в воображении русского модернизма // Ab Imperio. 2009. № 3. С. 171–172.

его. С этого случая, кажется, и стал он ее любимцем, и началась их особенная взаимная любовь[26].

С самых юных лет Мережковский привык противопоставлять себя отцу и тому образу жизни, тем ценностям, которые с ним ассоциировал. По мнению Гиппиус, ее беспрецедентный союз с Мережковским, с которым она, по ее словам, не разлучалась ни на один день, своей прочностью был обязан тому, что она замещала писателю мать[27]:

> У него не было ни одного «друга». Вот как бывает у многих, нашедших себе друга в университете, сохраняющих отношения и после. Иногда – реже – сохраняется даже гимназическая дружба. Но у Д. С. никакого «друга» никогда не было. Множество дружеских отношений и знакомств, но я говорю не об этом. Он, в сущности, был совершенно одинок, и вся сила любви его сосредоточилась, с детства, в одной точке: мать. <…>.
>
> Вспоминая потом часто о смерти матери Д. С-ча – странная мысль о какой-то, уже нездешней о нем заботе приходила ко мне: как бы он это пережил, вдруг оставшись совершенно один, т.е. если бы, благодаря фантастическому сцеплению случайностей, не встретил ни меня, ни кого другого, кого мог бы любить и кто любил бы его. Я не могла заменить ему матери (никто не может, мать у каждого только одна), но все же он не остался один[28].

Сам Мережковский видел прямую связь между фигурой Александра II и ранней смертью своей горячо любимой матери, которую «мучил» преданный царскому дому отец:

> 1-го марта 1881 года я ходил взад и вперед по нашей столовой в нижнем этаже дома, сочиняя подражание Корану в стихах, когда прибежавшая с улицы прислуга рассказала об оглушительном взрыве, слышанном со стороны Марсова поля и Екатерининского канала через Летний Сад. Отец приехал к обеду из дворца весь в слезах, бледный, расстроенный, и объявил о покушении на жизнь государя.
>
> – Вот плоды нигилизма! – говорил он. – И чего им еще нужно, этим извергам? Такого ангела не пощадили…
>
> Старший брат, Константин, студент-естественник (впоследствии известный биолог), ярый «нигилист», начал заступаться за «извергов». Отец закричал, затопал ногами, чуть не проклял сына и тут же выгнал его из дому. Мать умоляла простить, но отец ничего не хотел слышать.

---

[26] *Гиппиус-Мережковская З.* Дмитрий Мережковский. Париж, 1951. С. 10–11.
[27] Роль Гиппиус в союзе с Мережковском была близка скорее к материнской. Об их «белом браке» см.: *Матич О.* Эротическая утопия: новое религиозное сознание и fin de siècle в России. М., 2008. С. 170–251.
[28] *Гиппиус-Мережковская З.* Дмитрий Мережковский. С. 43, 49.

> Ссора длилась долго, несколько лет. Мать заболела от горя. Тогда и началась у нее та мучительная болезнь печени, которая свела ее в могилу. Я всегда вспоминаю ее в образе мученицы-заступницы за нас, детей, особенно за двух любимых – за старшего брата и за меня (XXIV. 110).

В поэме «Старинные октавы» (1906), поэтическом варианте своей биографии, Мережковский заменил цареубийство типологически близкой ситуацией убийства генерала Трепова, сохранив остальные детали и последствия этой драматичной семейной ссоры. В частности, лирический герой поэмы особенно подчеркивал противостояние между достигшим карьерных высот отцом – «чиновником усердным» и его сыновьями, младшим и старшим:

> Под сладостной защитой и покровом,
> Когда ласкался к маме при отце,
> Я видел ревность на его суровом
> Завистливо нахмуренном лице…(XXIV. 33–34)
>
> Самонадеян и умен, и горд,
> Наш мертвый дом чиновничий и серый
> Он презирал: настойчив, волей тверд,
> В добре и зле без удержу, без меры,
> От микроскопов ждал он и реторт
> Неведомых чудес и новой веры.
> Любила мать его; с отцом всегда
> Была у Кости тайная вражда (XXIV. 45–46).

Закономерно, что вопрос о цареубийстве искренне волновал Мережковского. Проводя исторические параллели, писатель проявлял интерес к любым оппозиционным династии Романовых деятелям. Историческим эквивалентом покушения на Александра II для Мережковского стало восстание декабристов. Этой теме он посвятил романы «Александр I» и «14 декабря». Уже в первом из них цареубийство стало лейтмотивом, а дискуссии по поводу физического устранения императора и даже всей династии (предельного кровавого варианта цареубийства) неизменно находились в фокусе повествователя. Кроме того, в «Александре I» император символически уравнивался со своим племянником и тезкой, – будущим Александром II. В одном из эпизодов произведения оба героя оказываются в комнате с вещами убитого Павла I и при виде старых пятен

крови переживают символически объединяющее их чувство ужаса. Таким образом Мережковский проводит аналогию между двумя эпохами и двумя монархами: «Над обоими, над сыном и внуком Павловым, пронесся ужас, соединивший прошлое с будущим» (VII. 221).

Резонно предположить, что Жуковский – автор «Послания императору Александру» и наставник цесаревича Александра Николаевича был наделен каким-то местом в лабиринтах памяти Мережковского об имеющем семейные корни конфликте с отцом–государем–государством. В мировоззрении писателя-символиста Жуковский занял то же место «отца», литературного «первопредка», что и впоследствии в риторике И.А. Бунина, определявшего границы русской классики двумя Буниными. Только в сознании автора трилогии «Христос и Антихрист» сам статус «отца» приобрел негативные коннотации, а потому замалчивался или сознательно дискредитировался. В целом, на протяжении многих лет метафора отцеубийства для Мережковского оставалась одной из наиболее востребованных. Так, параллельно с работой над своим первым символистским манифестом он переводит обе трагедии Софокла о царе Эдипе: «Эдип-царь» (1893) и «Эдип в Колоне» (1896), основанные на мотиве отцеубийства. Позднее, в речи «Интеллигенция и народ» 1918 г., подводившей итоги политическому перевороту 1917 г., писатель обращается к классическому образцу отцеубийства в русской литературе: «Интеллигенция, как Иван Карамазов, сказала: “все позволено, убей отца”. А народ, как Смердяков, сделал – убил. Произошло небывалое, всемирно-историческое преступление, народ стал убийцей своего отечества, отцеубийцею»[29].

Историософская концепция романа «Александр I» окончательно созрела в сознании Мережковского после революции 1905 г. и была сформулирована им в сборнике «Царь и революция», выпущенном им вместе с З. Гиппиус и Д. Философовым в Европе (в 1907 г. во Франции, в 1908 г. – в Германии). В подготовленной для сборника статье «Религия и революция» писатель подробно остановился на своем понимании деятельности декабристов. Неожиданно для

[29] Цит. по: *Зобнин Ю.В.* Дмитрий Мережковский: Жизнь и деяния. М., 2008. С. 289.

современников Мережковский провел прямую аналогию между воззрениями декабристов и русских декадентов своего поколения: «С русскими декадентами повторилось то же, что с декабристами: от разумных и премудрых утаенное открылось младенцам»[30]. Суть деятельности тех и других, как считал критик, заключалась в утверждении царства Христа, которое могло быть достигнуто только через ниспровержение самодержавия и его фундамента – официального православия. Главной мыслью статьи, отразившейся в ее названии, стало слияние религиозного и революционного движений, которое не было реализовано «декадентами» 1825-го года. В финале своей работы Мережковский недвусмысленно намекнул, на кого теперь возложена миссия окончательно соединить религию с социально-политическим переустройством мира:

> Религиозное и революционное движения русского общества, дотоле разъединенные, впервые соединились в декабрьском бунте. Наиболее сознательные и творческие вожди декабристов – Раевский, Рылеев, кн. Одоевский, фон-Визин, барон Штейнгель, братья Муравьевы и многие другие вышли из мистического движения предшествующей эпохи. Подобно народным сектантам и раскольникам, эти люди «настоящего града не имеющие, грядущего града взыскующие», – другого града, другого царства, потому что и «другого Бога». <…>.
>
> Избранные есть уже и теперь как в русском народе, так и в русском обществе – это все, «настоящего града не имеющие, грядущего града взыскующие», все мученики революционного и религиозного движения в России. Когда эти два движения сольются в одно, тогда Россия выйдет из православной церкви и самодержавного царства во вселенскую церковь Единого Первосвященника и во вселенское царство Единого Царя – Христа[31].

Вплоть до конца 1917 г. Мережковский и Гиппиус будут подчеркивать параллелизм судеб декабристов и русских интеллигентов начала XX в. После октябрьского переворота Гиппиус посвятила этой теме свой поэтический манифест: «14 декабря 1917 г.» (в первоначальной редакции «Им»). Мережковский в это же время выпустил статью с красноречивым названием «1825 – 1917», в которой сделал следующее обобщение: «Все мы, русские интеллиген-

[30] *Мережковский Д.С.* Революция и религия // Мережковский Д., Гиппиус З., Философов Д. Царь и революция: сборник. М., 1999. С. 180.
[31] Там же. С. 142, 194.

ты, в этом смысле – “декабристы” вечные – вечные стражи революционного сознания, революционной свободы и революционной личности»[32].

Трилогия Мережковского «Павел I», «Александр I» и «14 декабря» получила название «Царство Зверя». Такую словесную формулу писатель выбрал для описания власти опирающегося на православие самодержавия. З.Г. Минц считала, что трилогию «Царство Зверя» нужно рассматривать в контексте предшествующей трилогии писателя – «Христос и Антихрист», т.к. в основе этих книг лежит одна идея, иллюстрируемая на разном историческом материале: «Он (Мережковский. – *Е.А.*) создает историческую пьесу “Павел I”, за которую привлекается к суду, и роман “Александр I” (1913), где русское самодержавие объявляется “демонической”, “антихристовой” силой и резко отвергается»[33].

Если вспомнить о порицании Зинаидой Гиппиус статьи Жуковского «О смертной казни», позиции, затем поддержанной Мережковским в романе «Александр I», то становится понятно, что критики восстали не столько против строгости наказания (возмущавшей, например, Л.Н. Толстого) и не столько против синтеза пенитенциарной системы с религиозной мистикой, к которому склонялись и сами Мережковские, а прежде всего против распределения ролей – кто должен выступать в роли *наказуемого*, а кто – в роли *наказывающего*.

По мнению авторов сборника «Царь и революция», ошибка революционеров и XIX в., и XX в. заключалась в том, что они не осознали революцию религией, т.к. привыкли ассоциировать религию с самодержавием. «Ближайшую задачу современности Мережковские видели в соединении революции с религией, в результате которого должна была сформироваться подлинная религиозная общественность; первый шаг на пути к религиозной революции полагался ими через обращение революционера-атеиста в революционера-христианина»[34]. По наблюдению М. Павловой, Мережковские много интересовались философи-

[32] Цит. по: *Зобнин Ю.В.* Дмитрий Мережковский. С. 289.
[33] *Минц З.Г.* О трилогии Д.С. Мережковского «Христос и Антихрист» // Минц З.Г. Поэтика русского символизма. СПб., 2004. С. 225.
[34] *Павлова М.* Мученики великого религиозного процесса // Мережковский Д., Гиппиус З., Философов Д. Царь и революция: сборник. М., 1999. С. 43.

ей насилия и сами хотели сформировать организацию по типу декабристов, но на религиозных основаниях: «В последующие три года (после выхода сборника «Царь и революция» – *Е.А.*) Мережковские еще более сблизились с эсерами-боевиками. Совместно с Б. Савинковым и И. Фондаминским они вынашивали программу “ордена”, в котором могли бы соединиться “истинная общественность”, “истинная религия”, террористический опыт революционеров с “философией духовного максимализма”»[35].

В то же время статья Мережковского «Религия и революция» приоткрывает его понимание историко-литературного процесса. Размышляя о русской литературе XIX в., критик продемонстрировал отрицание преемственности как таковой: «Доныне существовали в России лишь отдельные явления высшей культуры, такие одинокие личности, как Пушкин, Гоголь, Л. Толстой, Достоевский; но почти никакой культурной среды, никакой культурной преемственности не было»[36]. Отчасти это позволяет ответить на вопрос, почему Жуковский мог быть «замолчан» в эстетических манифестах Мережковского без ущерба для его концепции истории литературы. Ранних русских декадентов в целом отличало понимание истории не как процессуального, протяженного явления. На языке поэзии подобные взгляды были высказаны в программном стихотворении В.Я. Брюсова «Фонарики», ломающего непрерывность истории и сравнивающего ее с дискретной вещью – фонариками.

> Столетия – фонарики! о, сколько вас во тьме,
> На прочной нити времени, протянутой в уме!
> Огни многообразные, вы тешите мой взгляд...
> То яркие, то тусклые фонарики горят[37].

Статус Жуковского как поэта близкого, по мнению Мережковского, императорскому двору, стал определяющим и делал нежелательными любые сближения его наследия с новым искусством. В романе «Александр I» писатель развил свою концепцию «придворной литературы», воплотив ее в образе Жу-

[35] Там же. С. 53.
[36] *Мережковский Д.С.* Революция и религия // Мережковский Д., Гиппиус З., Философов Д. Царь и революция: сборник. М., 1999. С. 178.
[37] *Брюсов В.Я.* Собр. соч.: в 7 т. Т. 1. М., 1973. С. 435.

ковского. Для этого Мережковскому пришлось очистить образ поэта от всех других, «лишних» деталей его биографии и мировоззрения. Подобные примеры демонстрируют единство литературной критики и романного творчества Мережковского: ключевые тезисы своих литературно-критических статей он разворачивает и комментирует в художественной прозе. Рядом с дискредитированными в статье «Две тайны русской поэзии» поэтами становятся в романе «Александр I» и другие литераторы-«царедворцы», в частности, бесспорный классик Крылов:

> На своем обычном месте, поближе к печке, сидит баснописец Крылов. <…> Руки уперлись в колени, потому что уже не сходятся на брюхе; рот слегка перекошен от бывшего два года назад удара; лицо жирное, белое, расползшееся, как опара в квашне, ничего не выражающее, разве только, – что жареного гуся с груздями за обедом объелся и ожидает поросенка под хреном к ужину, несмотря на великий пост <…>. А подойдет к нему сановник в золотом шитье: «как ваше драгоценное, Иван Андреевич?» – и дремоты как не бывало: вскочит вдруг с косолапою ловкостью, легкостью медведя под барабан танцующего на ярмарке, изогнется весь, рассыпаясь в учтивостях, – вот-вот в плечико его превосходительство чмокнет. Потом опять завалится – дремлет (VI. 164–165).

Современники Мережковского приняли новый роман неоднозначно. В критике начала 1910-х гг. часто отмечались исторические неточности и откровенные ошибки писателя. Отношение большинства читателей и критиков к трактовке образов русских поэтов в романе выразил Б. Садовской, красноречиво назвав свою рецензию «Оклеветанные тени». В числе прочего критик отметил следующие факты несоответствия исторической правде:

> Описывается баснописец Крылов «в поношенном фраке с потускневшею орденскою звездой». Дело происходит в 1824 году, а звезду (Станислава 2-й степени) пожаловал Крылову император Николай Павлович только в 1838 году при праздновании баснописцем своего пятидесятилетнего юбилея.
>
> Известный поэт Ю.А. Нелединский-Мелецкий никогда «князем» не был.
>
> М.Е. Лобанова звали Михаил *Евстафьевич*, а не *Евграфович*, как называет его г. Мережковский.
>
> Князь П.А. Вяземский в 1824 году приводит слова Пушкина «черт меня догадал родиться в России с душою и с талантом», сказанные Пушкиным на *двенадцать* лет позже, в одном из писем к жене.
>
> Булгарин говорит: «я не трус, а только двух вещей на свете боюсь: синей куртки жандармской да тантиной красной юбки». По-видимому, автору неизвест-

но, что жандармов в России при Александре I не было и что жандармский корпус учрежден был Николаем Павловичем в декабре 1826 года.

Императрица Елисавета Алексеевна, обращаясь к Жуковскому, называет его «ваше превосходительство», тогда как этот титул поэтом был получен гораздо позже. «Словечко» о Жуковском – «славный был покойник, дай Бог ему царство небесное» – не Вяземскому принадлежит, а Пушкину[38].

Показательна последовательность, с которой вопреки историческим фактам Мережковский-романист «продвигал» своих литературных оппонентов по служебной и социальной лестнице. В русле той же творческой стратегии находилась имитация исторического анекдота о первом русском романтике: «Гете, когда его спросили, что он о Жуковском думает, сказал: “далеко пойдет! Кажется, уже действительный статский советник?”» (VII. 198).

Вообще говоря, исторические анекдоты – как вымышленные, так и уже бытовавшие – лежали в основе творческой стратегии Мережковского. Так, в своем обращении к М.О. Гершензону, он описал специфику своего интереса к истории:

Я знаю, что Вы изучали – эпоху Александра I и декабристов, именно с той точки зрения, с которой мне всего нужнее – с более *интимной* и *личной*. Не согласились ли бы Вы оказать мне помощь Вашими сведениями и указаниями для моих драм «Александр I» и «Николай I (Декабристы)», которые будут продолжением «Павла I». Вы бы оказали мне этим большую услугу <…>. Вы сами угадаете, что мне нужно: те мемуары, письма, документы, которые дают самую внутреннюю, *неофициальную* сторону эпохи. Словом – «анекдоты» – в глубоком смысле…

Особенно интересует меня мистицизм и любовная психология (Мария Антоновна Нарышкина) как самого Александра, так и всей эпохи. Личность декабриста Лунина – пережитый им религиозный переворот. А также мелочи быта – слухи, сплетни, скандалы, моды, самая будничная сторона жизни…[39]

К числу анахронизмов романа Мережковского можно отнести и реплику Елизаветы Алексеевны, касающуюся концепции Жуковского, изложенной им в статье «О смертной казни» 1849 г.: «Намедни, защищая смертную казнь, он доказывал, что из нее надо бы сделать “христианское таинство”» (VII. 198). Эта философско-публицистическая работа поэта была написана только через чет-

[38] *Садовской Б.А.* Оклеветанные тени // Садовской Б.А. Лебединые клики / сост., послесл. и коммент. С.В. Шумихина. М., 1990. С. 427.
[39] Цит по: *Холиков А.* Дмитрий Мережковский: Из жизни до эмиграции: 1865–1919. СПб., 2010. С. 113.

верть века после окончания описывающихся в романе событий и через двадцать три года после смерти самой государыни.

Бурную полемику современников вызвала и картина литературного быта 1820-х гг. В частности, критика отмечала, что образ Пушкина в романе показан вне литературных традиций, а его учителя и предшественники сознательно дискредитированы:

> Не считаясь с условиями историческими и бытовыми, г. Мережковский строго и пристрастно судит знаменитых наших покойников и, сажая их подсудимыми на скамью современности, как бы обвиняет в том, что не читали они «Грядущего хама». Гениальный Крылов изображен каким-то дурачком и шутом гороховым; Карамзину зачтено в вину крепостничество; Жуковский – придворный подхалим и т. д. Лучшие люди александровского времени, те, о ком их младшие современники вспоминали с благоговением и благодарными слезами (ведь в обществе и под влиянием их рос и развивался Пушкин), – все они, что называется, «подсалены» г. Мережковским»[40].

Вероятно, по этой же причине изъятый из контекста Пушкин остался в романе Мережковского внесюжетным персонажем. Произведениям поэта было посвящено несколько горячих дискуссий, но в качестве действующего лица он так и не появился. За главными героями «Александра I» нетрудно разглядеть идеи самого автора, которые он весьма прямолинейно стремился воплотить в персонажах. Одним из таких заранее сформулированных концептов был, без сомнения, и персонаж Василия Андреевича Жуковского.

Для изображения литературного общества начала XIX в. Мережковский воспользовался метафорой болота:

> Павловск – рай, но меня тошнит от этого рая. Чистильщики прудов вытаскивают иногда из тины у Острова Любви дохлую кошку или газетный листок. В вечных туманах – сладкая гарь торфяного пожара с камфарною гнилью болот. Пахнет розами и пахнет лягушками. Тут царство лягушек. Императрица их любит, и придворный поэт ее, Жуковский, умеет готовить мясо лягушечьих филейчиков в серебряной кастрюльке под кисленьким соусом. Все облизываются, а меня тошнит (VII. 196).

По всей вероятности, подобную характеристику можно считать своеобразным признанием мастерства Жуковского, т.к. о других литераторах писатель

[40] *Садовской Б.А.* Оклеветанные тени. С. 426.

высказывался еще более нетерпимо. Например, о великом русском баснописце Мережковский устами протагониста романа, государыни Елизаветы Алексеевны, отозвался следующим образом: «А самая толстая жаба, Крылов, молчал, но по лицу его видно было, что он о вольности думает» (VII. 197). Вопрос об антипатии к Жуковскому ставится в романе открыто, а за словами персонажа легко угадываются мысли самого автора:

> Я слушала и думала: за что я его не люблю? Он добр и умен; его стихи очаровательны. Но вот не люблю.
>
> Толстенький, кругленький, лысенький, как тот фарфоровый китаец в окне чайной лавки, который кивает головой, как будто говорит: «все к лучшему!». На лице его превосходительства написано: «слава царю земному и небесному, – а я всем доволен, и жалованием, и наградными» (VII. 198).

В диалоге государыни и Жуковского обращает на себя внимание не только анахронизм в преждевременном обращении к поэту «ваше превосходительство», но и описание его внешности. Если судить по портретам и гравюрам 1820–1830-х гг., то ни на литографии Г. Гиппиуса 1822 г., ни на портрете Э. Бушарди 1827 г., ни даже на гравюре Т. Райта 1835 г. (спустя десять лет) Жуковский отнюдь не выглядел ни «толстеньким», ни «кругленьким», ни «лысеньким». Очевидно, что обман зрения Елизаветы Алексеевны был связан с подменой точки зрения персонажа на точку зрения автора, видевшего поздние портреты Жуковского. Мережковский стремился изобразить Крылова (1769 г.р.), Карамзина (1766 г.р.) и Жуковского (1783 г.р.) людьми одного поколения, для чего ему пришлось значительно «состарить» последнего.

В качестве другого недостатка романа критика называла осовременивание александровской эпохи:

> Все герои «Александра I» современные, хорошо нам всем известные неврастеники и истерички. Легкая местами стилизация и близость к документальным данным не улучшают дела. Разве тогдашние люди *так* чувствовали и думали, *так* верили и любили? Какая разница в сравнении с «Войной и миром»! Гр. Толстой одним взмахом художественной силы переносит нас сразу в подлинный двенадцатый год, где видим мы и настоящего Александра, и Аракчеева, и Сперанского, верим им и знаем, что ежели описанное Толстым точно таким не было то *могло* быть. Мережковский же, при всех усилиях соблюсти историческую точ-

ность, дает лишь бледную, разграфленную, вычерченную методически схему под узким углом[41].

Несмотря на персональную критику в адрес Жуковского Мережковский сделал многих персонажей «Александра I» преданными читателями поэта. Приведенный нами выше комментарий писателя к «Войне и миру» и образу Андрея Болконского позволяет уточнить представления теоретика символизма о русской литературной иерархии эпохи наполеоновских войн. В качестве «обязательных для прочтения» произведений критик выделил одно произведение Карамзина («Бедная Лиза») и три Жуковского («Вадим», «Громобой» и «Певец во стане русских воинов»), в числе которых две баллады и одна героическая кантата. Таким образом, в критике и художественной прозе Мережковского возникает противоречивая на первый взгляд ситуация, когда Жуковский, с одной стороны, дискредитировался из-за своей близости к императорскому дому, а с другой – объявлялся едва ли не главной фигурой литературного движения 1810–1820-х гг.

Тем не менее, в журнальных нападках на фактографические погрешности и исторические упрощения в «Александре I» не всегда учитывалось то обстоятельство, что произведение относилось к новой разновидности романного жанра. Мережковский, много работавший с первоисточниками, не ставил перед собой задачи исторической реконструкции личностей и событий. Проникнуть в историософию романа об Александре I нам помогает привлечение всего контекста трилогии «Царство Зверя», а также предшествующей ей трилогии «Христос и Антихрист». Во всех шести книгах, связанных идейно и хронологически, автора интересовала фигура отступника: от римского императора Юлиана до недавних деятелей отечественной истории. В качестве ее рубежной вехи писатель выделил эпоху Петра I, а затем последовательно показал то, как вызревали события 14 декабря 1825 года. Следовательно, система персонажей в «исторической» прозе Мережковского представляла собой четкую бинарную структу-

[41] *Садовской Б.А.* Оклеветанные тени. С. 425.

ру, делившую персонажей на «приверженцев» основного курса религиозной и светской власти и «отступников» от него.

Даже при обнаружении многочисленных неточностей в романе Мережковского было бы заблуждением считать, что он лишен своей внутренней логики. Автор первого манифеста русского модернизма не задавался целью создать произведение в духе классического реализма XIX в. Потому судить о романе следует исходя из тех законов, по которым он был создан. С большим пониманием к романистике Мережковского отнеслись сами модернисты, хотя они и не были единодушны в определении сути его произведений. Например, А. Белый считал, что проза Мережковского подвергалась мощному влиянию двух основных традиций: философии Ф. Ницше и народничества. Поэтика его символистских романов, по мнению создателя «Петербурга», была основана на проповеднической установке:

> Мережковский весь в искании; между собой и народом ищет он чего-то третьего, соединяющего. Брюсов не ищет: он изучает форму; в этом его подлинная правда, святая правда, принятая с Запада.
>
> Так символически ныне расколот в русской литературе между правдою личности, забронированной в форму, и правдой народной, забронированной в проповедь, – русский символизм, еще недавно единый[42].

В. Ходасевич в своей статье «О Мережковском» (1927) подробно останавливается на иллюзии историчности его прозы:

> В только что вышедшей 32-й книжке «Современных Записок» закончен печатанием исторический роман Д.С. Мережковского «Мессия».
>
> Если бы я всерьез начал свою статью такими словами, – никому не пришло бы в голову возразить: общеизвестно, что Мережковский пишет исторические романы. А возражать надо бы, потому что никаких исторических романов Мережковский, конечно, не пишет[43].

Как отмечает критик, исторические события и персонажи Мережковского схематичны вовсе не от недостатка у их создателя таланта или художественной техники, а потому что писатель стремился к новому типу повествования:

---

[42] *Белый А.* Настоящее и будущее русской литературы // Белый А. Символизм как миропонимание. М., 1994. С. 360.

[43] *Ходасевич В.* О Мережковском // Возрождение. 1927. 18 авг. № 807. С. 2.

> <…> тогда как для исторического романиста важно различие эпох и явлений – Мережковскому важна схожесть; исторический романист в полноте исторической данности стремится вскрыть неповторимую конфигурацию реальных событий – а цель Мережковского совершенно обратная: минуя различия, для него не существенные, он обнаруживает прямые или обратные подобия, в которых у него заключен весь смысл исторических явлений. <…> Мережковский апокалипсичен, а не историчен. «Истории» по нему не научишься. Таких людей и таких событий, какие встречаются у него, не было никогда. «Потому что они всегда», – мог бы ответить Мережковский. Мережковский весь не о том, что «бывает», но о том, что было, есть, будет. Это решительно выводит его писания из категории романов, исторических или каких угодно иных. Найти литературное определение его произведениям я не берусь. Если угодно, они ближе к притче, нежели к роману, но и тут расстояние остается очень большим[44].

Исключением здесь не является и образ Жуковского, «очищенный» от достоверной биографии и представляющий собой образец «вечного типа» поэта – апологета власти. Мережковский не рассматривал ни историю, ни биографию в динамике, а потому временн*ы*е смещения в его символистских романах не ставили под сомнение их концептуальную составляющую. В этом смысле не имело значения, когда у Жуковского созрела идея смертной казни – в начале 1820-х гг. или в конце 1840-х гг., если она соответствовала представлениям Мережковского о типе поэта-царедворца.

Но если оставить за скобками идеологический уровень романа и обратиться к его поэтике, то функции поэзии Жуковского в нем кардинально меняются. Основные сюжетные линии «Александра I» Мережковский выстраивает на трансформации баллад Жуковского «Людмила» и «Светлана». Балладная тема последовательно вводится в роман уже начиная с первых глав. Встреча центральных героев – будущего декабриста Валерьяна Голицына и внебрачной дочери императора Софьи Нарышкиной – открыто сориентирована на свидание балладной героини с женихом-мертвецом, а произведения Жуковского становятся канвой для написания соответствующего фрагмента романа:

> Несмотря на модную, сложную прическу, на парижское длинное платье попелинового серо-серебристого газа с вышитым зеленым вереском, видно было по глазам, что она все та же маленькая девочка в коротеньком белом платьице, в соломенной шляпке-мармотке, голубоглазая, пепельнокудрая, с которой он бегал

[44] Там же. С. 3.

в горелки в селе Покровском, подмосковной Нарышкиных, удил пескарей в пруду, за теплицами, и читал *Людмилу* Жуковского.

Ах, невеста, где твой милый,
Где венчальный твой венец?
Дом твой – гроб; жених – мертвец...

прочла непонимающим детским голоском и вдруг задумалась, как будто поняла, – выронила книгу, побледнела, закинула ему тоненькие руки на шею и вся прижалась доверчиво: «Как страшно!..» Тогда в первый раз поцеловал он ее, не как брат сестру:

О, не знай сих страшных снов,
Ты, моя Светлана!

Все та же, родная, любимая, вечная, Богом данная, – сестра и невеста вместе (VI. 173–174).

Жуковский-поэт вспоминается и цитируется в «Александре I» настолько часто, что это начинает казаться излишне навязчивым приемом:

Голицын начал читать *Светлану* Жуковского.

– Нет, не надо, не надо, лучше другое! – остановила Софья. – Помнишь, в Покровском у пруда за теплицами?

Где, невеста, где твой милый,
Где венчальный твой венец?
Дом твой – гроб, жених – мертвец.

Помнишь, как я тогда испугалась, а ты меня утешал.

О, не знай сих страшных снов
Ты, моя Светлана!

А вот узнала-таки!..

<…> А иногда вдруг из Летнего сада повеет медовою свежестью лип, и старые липы покровские вспомнятся у пруда, за теплицами, где читали мы с Софьей *Людмилу* Жуковского.

Кончен, кончен путь, Людмила!
Нам постель – темна могила,
Завес – саван гробовой.
Сладко спать в земле сырой...

Сладко спать – если бы только не страшные сны (VII. 22, 109).

Эпилогом романтической линии в романе становятся стихи Жуковского, записанные Голицыным в дневнике:

> Октября 14.
> Не узнавай, куда я путь склонила,
> В какой предел из мира перешла.
> О, друг, я все земное совершила:
> Я на земле любила и жила.
> Нашла ли их, сбылись ли ожиданья?
> Без страха верь: обмана сердцу нет;
> Сбылося все: я в стороне свиданья,
> И знаю здесь, сколь ваш прекрасен свет.
> Друг! на земле великое не тщетно!
> Будь тверд, а здесь тебе не изменят.
> О, милый, здесь не будет безответно
> Ничто, ничто: ни мысль, ни вздох, ни взгляд.
>
> Стихи Жуковского. Зачем я их выписал? (VII. 143)

Соединение в структуре романа «Александр I» двух интерпретаций «Леноры» неслучайно. От «Людмилы» Мережковский взял трагизм и фатальность ситуации, предрекающие Софье Нарышкиной смерть. Подтекст «Светланы» актуализировал поэтику двойничества: героиня находится между двумя «суженными» – Голицыным и Александром I. Развивая на историческом материале философию отступничества и исследуя попытку государственного переворота, Мережковский обратился к поэтике нелегитимного, содержавшегося в балладе на уровне памяти жанра. Тема незаконного проникает на все уровни текста: от деталей биографии до вопросов престолонаследия. Для Валерьяна Голицына Софья Нарышкина «сестра и невеста вместе», для императора – незаконнорожденная дочь. В собственную сестру влюблен и декабрист Пестель[45]. В центре многочисленных дискуссий оказываются вопросы о свершившемся и планируемом цареубийствах, жертвами которых должны стать Павел I и Александр I.

Постепенно эротическая линия балладного сюжета начинает перетекать в политическую: сначала в связи с Александром I, а потом – и с декабристами. По канве «Светланы» Жуковского вышита следующая сцена романа:

[45] Налицо скрытый параллелизм с биографическим подтекстом баллад Жуковского, который одновременно был и незаконным ребенком А.И. Бунина, и «незаконным» женихом для М.А. Протасовой.

И вдруг опять зашептала (Софья Нарышкина. – *Е.А.*) ему на ухо:

– Намедни-то что мне приснилось. Будто входим с тобой в эту самую комнату, а у меня на постели кто-то лежит, лица не видать, с головой покрыт, как мертвец саваном. А у тебя в руках будто нож, убить хочешь того на постели, крадешься. А я думаю: что, если мертв? – живых убивать можно, – но как же мертвого? Крикнуть хочу, а голоса нет; только не пускаю тебя, держу за руку. А ты рассердился, оттолкнул меня, бросился, ударил ножом, саван упал… Тут мы и увидели, кто это… Знаешь кто? Знаешь кто?.. – повторяла она задыхающимся шепотом, и он слышал, как зубы у нее стучат. – Ох, Валенька, Валенька, знаешь кто?

Он знал: ее отец!

– Не надо, Софья, не надо! – сказал он, закрывая лицо руками. – Ведь это только сон, дурной сон от болезни. Пройдет болезнь – и не будет страшных снов…(VII. 25)

Декабрист Голицын и император становятся в романе Мережковского балладными героями-двойниками:

<…> и глаза его встретились с глазами князя Валерьяна Михайловича Голицына, стоявшего у гроба с другой стороны: Софья была между ними, как будто соединяла их – любимого с возлюбленным (VII. 89).

В дальнейшем метафора «живого мертвеца» – императора только усиливается. Александр I подозревает, что именно он затягивает в могилу самых близких своих людей – отца, дочь и жену. А в финале романа Мережковский натуралистически, в духе стихотворения Ш. Бодлера «Падаль», описывает мертвое тело государя. Наконец, в своей статье «Елизавета Алексеевна» (1909) писатель рассматривает практически одновременную кончину Александра I и его супруги в сходном в балладном ключе – как воссоединение влюбленных в гробу:

В захолустном Таганроге, в бедном дворце, похожем на ветхий усадебный дом, в золотую осень, у теплого моря, под ропот волн и звон колоколов старинной греческой церкви Константина и Елены, Александр и Елизавета, как будто впервые за тридцать лет, встретились и узнали друг друга. Наконец-то спящую царевну царевич разбудил поцелуем. Психея соединилась с Амуром. Но, увы, для того, чтобы вместе лечь в гроб (XV. 132).

В тексте романа Елизавета Алексеевна также показана как балладная героиня Людмила, отказавшаяся от жизни без возлюбленного. Другим иносказательным «живым мертвецом» становится олицетворенная «Русская правда»

Пестеля, которую декабристы вынуждены зарыть в землю: «ничего мы друг другу не сказали, но поняли: обещали, что сделаем все, чтобы мертвая встала из гроба…» (VIII. 186).

Вторым балладным подтекстом, активно привлекаемым Мережковским в «Александре I», становится «Эолова арфа» Жуковского. Если поэтика «Людмилы» и «Светланы» проецировалась на образ Софьи Нарышкиной, Валерьяна Голицына и Александра I, то романтический образ Эоловой арфы писатель соотносил с личностью и государственной деятельностью А.А. Аракчеева. Музыкальный инструмент, получивший широкую известность благодаря балладе Жуковского, символизирует здесь поместье Аракчеева Грузино и объединяет в себе и эротическую, и политическую составляющие.

> Задремал; послышалась музыка ветра в *эоловой арфе* на одной из грузинских башен, и в этой музыке – баюкающий голос Настеньки: «почивайте, батюшка, покойно – вашему слабому здоровью нужен покой…» (VI. 199)

Балладный страх получил в романе Мережковского явный социально-политический оттенок:

> В центре Грузинской вотчины, в деревне Любуни, на пригорке, стояла башня, наподобие каланчи пожарной. Отсюда видно было все, как на ладони. На верхушке башни – золотое яблоко, сверкавшее, как огонь маяка, и Эолова арфа с натянутыми струнами, издававшими под ветром жалобный звук. Поселяне, проходя мимо под вечер, шептали в страхе:
>
> – С нами сила крестная! (VII. 105)

Постепенно балладная тема нагнетается, и образ Эоловой арфы перерастает в символ «аракчеевщины» и «Царства Зверя»:

> – Рад стараться, ваше величество! Все для вас, все для вас, батюшка, – всхлипнул Аракчеев и упал на грудь государя. – Повелеть извольте – и всю Россию военным поселением сделаем…
>
> А на Эоловой арфе струны гудели жалобно и, казалось, плачет в них душа Капитона Алилуева вместе с душами всех замученных:
>
> – Антихрист пришел! (VII. 106)

Судьба Аракчеева и его возлюбленной Н.Ф. Шумской (Минкиной) оканчивается романистом в лучших балладных традициях. Управительница Грузиным была зарезана, а сам Аракчеев, тяжело переживая утрату любимой женщи-

ны, после ее смерти так и не смог вернуться к полноценной жизни и государственной деятельности.

Третья поэтическая модель Жуковского, задействованная в романе, – это парадигмальная для художественного мира поэта-романтика дихотомия *там* и *здесь*. Так, данная антитеза появляется в дневнике государыни Елизаветы Алексеевны: «Может быть, *там* мы будем смеяться, над чем плакали *здесь*» (VII. 195). К этой же антитезе государыня обращается и после смерти императора, но теперь уже полемизирует с ней:

> Да, все равно, когда и где, и как, но это будет, – что решила, то сделает; только об этом и не страшно думать, только это и спасает от того, что страшнее, чем безумие, чем смерть, чем *его* смерть, – от мысли, что все, во что она верила, – ложь, проклятая ложь, и что единственная правда в том давешнем запахе и в этом стоне, плаче, скрежете ржавого железа под бурею: «там будет плач и скрежет зубов», и *там*, как *здесь*, – вечная мука, вечная смерть… (VIII. 175)

Один из главных приемов, к которому прибегает автор трилогии «Царство Зверя», – имитация исторического документа. Несмотря на то, что Мережковский привлекает много «исторических анекдотов» и документальных источников[46], он не ставит перед собой задачи точно реконструировать исторический и литературной контекст 1820-х гг. Сочинения Мережковского явили собой один из первых примеров символистской прозы и, по наблюдению В. Ходасевича, восходили не столько к историческому роману, сколько к традиции притчи[47]. В современном мережковсковедении утвердился другой термин – «метаисторический роман»[48], в котором ценность исторической реальности определялась ее связями с вечным. В прошлом Мережковский ищет не исторической и психологической достоверности, а «вечные» типы и «вечные» конфликты (ср.: «Христос и Антихрист»). Декадентов и русских интеллигентов рубежа XIX – XX вв. он соотносит с «вечными декабристами», «отступниками» и революционерами. Персонаж Жуковского в «Александре I» олицетворяет собой противо-

[46] На основе некоторых из них Мережковский создал ряд специальных историософских статей в составе сборника «Больная Россия» (1909).
[47] См.: *Ходасевич В.* О Мережковском // Возрождение. 1927. 18 авг. № 807. С. 2–3.
[48] *Барковская Н.В.* Поэтика символистского романа. Екатеринбург, 1996. С. 11.

положный «вечный» тип конформиста и доктринера, который, кроме того, осложняется у Мережковского «комплексом отца».

Но если в романе имя Жуковского дискредитируется его статусом придворного поэта, то произведения первого русского романтика живут в нем как будто сами по себе, превращаясь под пером Мережковского в главенствующий тип поэтического языка александровской эпохи. Ключевые персонажи «Александра I» становятся постоянными читателями Жуковского, а повороты их судеб укладываются Мережковским в сюжетные схемы известных романтических баллад. По наблюдению Н.В. Барковской, «в отличие от романтиков первой трети XIX в., Мережковский сосредоточен именно на проблеме посюстороннего, земного бытия человека, на его “мгновенной жизни”, которая не менее ценна, чем “неземная отчизна”. В этой, конкретной и исторической жизни, предчувствует он те “тайны” и “ужасы”, те глубины “бездны”, которые обычно приписывались миру иному»[49]. Такой подход позволил писателю широко использовать поэтику «страшной» баллады применительно к драматическим событиям середины 1820-х гг. Наиболее продуктивной для замысла Мережковского оказалась балладная модель сюжета о мертвом женихе, которая позволила ему осветить главные воплощения неживого и незаконного под маской живого и законного в русской истории начала XIX в.

На рубеже XIX–XX веков, во время богатое яркими примерами взаимодействия непохожих друг на друга традиций, практика безмолвной борьбы со своими предшественниками стала одной из ключевых писательских стратегий. Оттолкнувшись от концепции Х. Блума о «страхе влияния», Н.Ю. Грякалова показала работу этого литературного механизма на примере «преодоления» натурализма, от которого теоретики и практики русского символизма стремились решительно дистанцироваться[50]. Как отмечает исследовательница, «Тот факт, что русские символисты, формулируя собственные взгляды на искусство, нередко выстраивали свои концепции в корреляции с недавним опытом натура-

[49] Там же. С. 10–11.
[50] См.: *Блум Х.* Страх влияния. Карта перечитывания. Екатеринбург, 1998.

лизма, позволяет признать в нем “сильного предшественника” (термин Х. Блума)»[51].

М. Волошин в своей статье «Письмо из Парижа» (1904) феномен «литературного забвения» определил следующим образом:

> Документ не только должен быть найден и воспринят, он еще должен быть *забыт*.
>
> Другими словами, должен стать частью художника настолько, чтобы перестать доходить до его сознания. Потому что забвение – это не потеря, а окончательное усвоение.
>
> И только тогда документ может принести пользу и прийти в момент творчества уже из бессознательного[52].

Художественное творчество Мережковского, по сути, обнаружило ту же подспудную стратегию, что и его литературная критика. С одной стороны, персонально Жуковский дискредитируется либо при помощи замалчивания, либо через нелестную оценку его придворного положения. С другой стороны, вытесненные в эстетическое бессознательное поэтические строки и сюжеты его произведений органично вплетаются в повествовательную ткань литературно-критических статей и метаисторической прозы, создавая образ иного, «неназываемого Жуковского».

[51] *Грякалова Н.Ю.* Человек модерна: Биография – рефлексия – письмо. СПб., 2008. С. 28.
[52] *Волошин М.* Лики творчества. Л., 1988. С. 221.

2.2. «Мистицизм» и «чёрный синодик» русской литературы: В.А. Жуковский в критике И.Ф. Анненского

Словно дополняя со своей стороны более позднюю концепцию М.Л. Гаспарова об антиномичности русского символизма, Л.Я. Гинзбург в программной работе «Вещный мир» выделила еще один аспект системной рассогласованности русской культуры этого времени, аспект, наиболее последовательно воплотившийся в творчестве И.Ф. Анненского. Исследовательница назвала метод поэта «психологическим символизмом», особенности которого задавались произошедшим на рубеже XIX–XX вв. скрещиванием психологической прозы XIX в. с новыми модернистскими веяниями. Результатом этого синтеза стало подмеченное ученым противоречие: если в стихах поэта встречаются «формулы мистического восприятия жизни», то его критическим статьям, напротив, присущи «враждебные высказывания о мистицизме»[1]. Продолжив эту мысль Л.Я. Гинзбург, А.В. Лавров и Р.Д. Тименчик показали развитие и продуктивное преодоление этого противоречия в эстетике и поэтике акмеизма: «Поиски реальной, “бытовой” основы стихотворений Анненского, видимо, должны стать одним из направлений в исследовании его поэзии, столь подчеркнуто обращенной, вразрез с устремлениями других современников-символистов, к “будничности”, к “вещному миру”, предопределяя и стимулируя деятельность последующего поэтического поколения»[2]. Полем осмысления и преодоления этих противоречий эпохи стало творчество Анненского, находящееся одновременно на пересечении всех обозначенных тенденций: «Парнаса» и символизма, мистики и народничества, классики и модернизма. По наблюдению М.Л. Гаспарова, «подвиг Анненского в русской поэзии в том и состоял, чтобы разом перешагнуть от Надсона к Малларме: и он это сделал, хотя и надорвался»[3].

---

[1] *Гинзбург Л.Я.* Вещный мир // Гинзбург Л.Я. О лирике. М., 1997. С. 290.
[2] *Лавров А.В., Тименчик Р.Д.* Иннокентий Анненский в неизданных воспоминаниях // Памятники культуры. Новые открытия, 1981. Л., 1983. С. 68.
[3] *Гаспаров М.Л.* Антиномичность поэтики русского модернизма. С. 287.

Как нам кажется, творчество В.А. Жуковского являлось одним из важных источников для формирования воззрений автора «Кипарисового ларца» на процесс становления этих трёх культурных антиномий[4]. Рецепция эстетики и художественной практики Жуковского осуществлялась Анненским параллельно в критике, лирике и личной переписке. Причём одной из главных особенностей восприятия создателем «Книг отражений» поэзии русского балладника является то, что в функционально разных текстах тип рецепции не дублируется. Остановимся на этом более подробно.

Литературно-критические статьи Анненского, собранные, главным образом, в двух «Книгах отражений» (1906 и 1909 гг.), представляют собой яркий образец модернистской критики[5]. В предисловии к первой «Книге отражений» поэт отметил:

> Критик стоит обыкновенно вне произведения: он его разбирает и оценивает. Он не только вне его, но где-то над ним. Я же писал здесь только о том, что *мной владело*, за чем я *следовал*, чему я *отдавался*, что я хотел сберечь в себе, сделав собой.
>
> Вот в каком смысле мои очерки – *отражения*, это вовсе не метафора.
>
> Но, разумеется, поэтическое отражение не может свестись на геометрический чертеж. <…> Самое *чтение поэта* есть уже творчество (курсив автора. – *Е.А.*)[6].

Бурное развитие писательской критики на рубеже веков стало свидетельством усиления рецептивной стороны литературного процесса, тяготения литературы к металитературности. «Критика начала XX века, прежде всего, в её модернистском варианте <…> стремительно развивалась в своего рода “вторую

[4] Подробнее об этом см.: *Анисимова Е.Е.* «Мистицизм» и «чёрный синодик» русской литературы: В.А. Жуковский в критике И.Ф. Анненского // Вестник Томского государственного ун-та. Филология. 2014. № 5 (31). С. 66–85.

[5] См.: *Пономарева Г.* Понятие предмета и метода литературной критики в критической прозе Иннокентия Анненского // А. Блок и основные тенденции развития литературы начала XX века: Блоковский сборник VII. Тарту, 1986. (Учен. зап. Тартуского гос. ун-та. Вып. 735). С. 124–136; *Крылов В.* Поэтика заглавий в критической прозе И.Ф. Анненского («Книги отражений») // Иннокентий Федорович Анненский. Материалы и исследования. 1855–1909. М., 2009. С. 161–173.

[6] *Анненский И.* Книги отражений. М., 1979. С. 5. **Далее это издание цитируется в тексте с указанием страницы в скобках**. О философии и поэтике «отражений» в лирике Анненского см.: *Налегач Н.В.* «Поэтика отражений» И. Анненского и феномен поэтического диалога в русской лирике XX века. Кемерово, 2012.

литературу” и в определенном смысле начинала ее дублировать»[7]. В приведенной декларации Анненского-критика кроется одно из главных правил модернизма: индивидуальность восприятия, извлечение комментируемого произведения из «рамы» его эпохи и погружение в пространство воспринимающего сознания. Руководствуясь этим принципом, многие художники серебряного века в своих критических выступлениях создавали, по существу, «своих» классиков.

Сама авторская стратегия Анненского-критика обнаруживает преемственность по отношению к романтической эстетике. Модернистская критика, по мнению И.И. Подольской, уходила корнями именно в эпоху романтизма: «Интерес Анненского к субъективному авторскому началу, возможно, имеет генетическую связь с романтической линией русской критики, восходящей к именам П.А. Вяземского, Карамзина, Жуковского. <…> Он (Анненский. – *Е.А.*) полагает, что эстетически оправдан только такой метод анализа, при котором критик, отталкиваясь от конкретного содержания художественного произведения, развивает заложенные в нем *мысли-импульсы*, наполняя их историческим и философским содержанием своей эпохи. Только при этом условии “поэзия” может быть осмыслена как явление, эволюционирующее во времени»[8].

Особенности освещения литературного процесса Анненским были точно охарактеризованы К.И. Чуковским в его работе «Об эстетическом нигилизме» (1906):

> Он (Анненский. – *Е.А.*) захочет, – напишет утончённейший essai о Бальмонте <…>, захочет – сочинит суконнейшую статью о суконнейшем Писемском <…>. То посвятит Чеховским “сёстрам” стихотворение в прозе – прелестное стихотворение <…>, то побрюзжит насчёт “современной драмы настроений с её мелькающими в окнах свечами, завываниями ветра в трубе, кашляющими и умирающими на сцене” <…>. Захочет – и, на зависть Скабичевскому, отдаст десять страниц “характеристике” Анания Яковлева из “Горькой судьбины”, а захочет, – и выкрикнет: – “Сумасшедший это, или это он, вы, я? Почём я знаю? Оставьте меня. Я хочу думать. Я хочу быть один” <…>. Капризен очень г. Анненский[9].

---

[7] *Лебёдушкина О.* «Отражения» и «книги»: к вопросу о жанровом инструментарии русской литературной критики 1900–1910-х гг. // Иннокентий Федорович Анненский. Материалы и исследования. 1855–1909. М., 2009. С. 177.

[8] *Подольская И.И.* Иннокентий Анненский – критик // Анненский И. Книги отражений. М., 1979. С. 515–516.

[9] *Чуковский К.И.* Об эстетическом нигилизме. И.Ф. Анненский. «Книга отражений». СПб., 1906 [рецензия] // Весы. 1906. №№ 3–4. С. 79.

Позднее в своих воспоминаниях автор попытался дистанцироваться от своей ранней рецензии: «помнится, я написал о них (статьях Анненского. – *Е.А.*) в “Весах” что-то весьма легкомысленное. Никакого права говорить в печати об Ин. Анненском у меня тогда не было: я был необразованный журналист, он был серьезный ученый, поэт и мыслитель»[10]. Тем не менее, если оставить за скобками фактор оценки, то сам принцип размещения материала в «Книге отражений» был понят Чуковским почти безошибочно.

Из письма Анненского С.А. Соколову мы узнаем о реакции создателя «Книг отражений» на статью Чуковского «Об эстетическом нигилизме»: «я ничего не отрицаю. Но, действительно – для меня нет большего удовольствия, как увидеть иллюзорность вчерашнего верования...» (469). Оригинальность позиции Анненского заключалась не в механическом и однозначном «отрицании» или «принятии», а в реинтерпретации известного, в поиске и доказательстве верности своего «отражения» литературы. Несмотря на то, что разнообразие привлекаемых Анненским авторов может произвести впечатление мозаичности восприятия литературного процесса, в ряде статей критик предлагает читателю системный взгляд на русскую литературу, называя те линии традиции, которые объединяют этих не связанных между собой, на первый взгляд, авторов.

Первый вариант установления внутренних связей в разнородном литературном материале является у Анненского продолжением критической мысли XIX в. В отношении русской классики Анненский-интерпретатор отталкивается от известной дихотомии, восходящей к критике В.Г. Белинского, – противопоставлению пушкинской и гоголевской литературных традиций. «Пушкин и Гоголь. Наш двуликий Янус. Два зеркала двери, отделившей нас от старины» (228), – пишет поэт-критик. К «гоголевской» линии он подключает также Достоевского, Гончарова, Тургенева, Писемского, Островского, Салтыкова-Щедрина, Гаршина, Чехова и Горького (217, 229–234). Истоки «пушкинской»

[10] *Чуковский К.И.* Смутные воспоминания об Иннокентии Анненском / публ., вступ. ст. и коммент. И. Подольской // Вопросы литературы. 1979. № 8. С. 304.

линии видятся Анненским в творчестве Державина, Дмитриева, Карамзина, Батюшкова и Жуковского, из которых последний выделен им специально (315–318, 321). В частности, именно ему, по Анненскому, Пушкин «дает <…> торжественный обет служить поэзии» (“Благослови, поэт!.. В тиши Парнасской сени / Я с трепетом склонил пред музами колени…”)» (317). В этом, посвященном Жуковскому, стихотворении, по наблюдению критика, уже появляется наследуемое Пушкиным «строгое, почти религиозное отношение к творчеству», которое затем красной нитью пройдёт через программные произведения поэта («Возрождение», «Чернь», «Поэт», «Пророк») (317).

Вторая типологическая линия русской литературы, выстроенная в литературно-критических статьях Анненского, вполне оригинальна и представляет несомненный интерес как для понимания принципов циклизации его критического наследия, так и для осмысления закономерностей развития русской литературы в эпоху серебряного века. В этом отношении программной является статья «А.Н. Майков и педагогическое значение его поэзии» (1898), проблематика которой выходит далеко за пределы оценки творчества самого этого стихотворца конца XIX в.

Размышляя об истоках русской литературы и «наиболее чутк[ой] и нервн[ой] ее ветв[и] – поэзии[и]» (293), Анненский подчеркивает принципиальное различие западноевропейской и отечественной культурных ситуаций. Если современная европейская поэзия сформировалась под сильным влиянием античной словесности, в особенности лирики Горация, то русская литература сложилась под влиянием других факторов, которые сам автор рассматривает как негативные. На неорганичность фигуры Горация в переводном разделе «Тихих песен» Анненского указал М.Л. Гаспаров: «Более того: в их ряд включаются поэты, никакого отношения к “парнасцам” и “проклятым” не имевшие: Гейне, Лонгфелло и *даже* Гораций»[11]. Как видно из литературно-критических работ поэта, Гораций воспринимался Анненским как основатель европейской

[11] *Гаспаров М.Л.* Антиномичность поэтики русского модернизма. С. 287.

поэзии и источник того античного литературного гена, который не был привит русской словесности.

Напротив того, первым из факторов, определивших путь русской литературы, был, по мнению Анненского, дух византийской словесности: «Византия дала нам повесть, апокрифическую легенду и проповедь – литературу бесцветно риторическую по стилю, часто символическую по форме и нередко столь же мистическую по содержанию и аскетическую по духу. И это наследие сидит в нас не менее прочно, чем римские лирики с их изящным эпикуреизмом в народах романского запада» (293). Второй «ген» русской литературы – это созданная Петром I «служилая» словесность, которую царь-реформатор сделал «орудием своей преобразовательной деятельности» и подчинил «*служению своей земле* и *поступательному движению*» (293–294).

Реконструкция отечественного историко-литературного процесса и поиск определивших логику его развития культурных факторов не столько представляли для Анненского академический интерес, сколько позволяли понять смысл актуальной литературной ситуации и природу её «эстетических недочетов» (293). Наиболее критически были восприняты поэтом две ключевые особенности культуры рубежа XIX–XX веков: мистицизм и социальность – производные от, соответственно, византийского наследия и петровского реформизма. Мысль о «служилом» характере русской словесности относилась к актуальному для этой эпохи социальному направлению в литературе, отчетливее всего выраженному в феномене народнической прозы. А полемическим адресатом концепции мистического «византийского духа» были, разумеется, не только классики, но и современники Анненского – теоретики и практики символизма. Так, в своей автобиографии Анненский указывает на синонимичность понятий «символизм» и «мистицизм»: «Но я все-таки писал только стихи, и так как в те годы (70-е) еще не знали слова *символист*, то был *мистиком* в поэзии и бредил религиозным жанром Мурильо, который и старался “оформлять словами”» (495).

Из двух названных факторов наибольшую опасность Анненский видел в аскетическом и мистическом влиянии Византии: «Мистицизм был роковым ис-

ходом русских поэтических талантов. Жуковский, отчасти даже Пушкин, Гоголь, Достоевский, Лев Толстой, Алексей Толстой, поэты-славянофилы своеобразно подчинились этой судьбе» (290). Далее, в статье эта мысль развивается более детально:

> Мистицизм, закрывавший от людей солнце и стиравший краски, был неумолим по отношению к нашей поэзии: в его черный синодик записаны лучшие русские имена: Жуковских, Гоголей, Толстых и Достоевских – он заносил свою тяжкую руку даже над головой Пушкина, но был предупрежден пулей Дантеса. А отзвуки аскетического взгляда на красоту и радость, как на тлен, грех и соблазн, разве они не звучали еще вчера в нашей художественной поэзии: вспомните «Смерть Ивана Ильича», «Братьев Карамазовых» (293).

Погибших под бременем мистицизма писателей Анненский метафорически включает в «черный синодик», сравнивая тем самым осознание «наших эстетических недочетов» (294), пришедшихся на рубеж XIX–XX вв., с записью «име[н] умерших для церковного поминовения их душ за упокой»[12]. Показательно, что и краткая, и полная версии «чёрного синодика» русской литературы открываются именем Жуковского. Как И.А. Бунин, Б.К. Зайцев, Л.Л. Кобылинский-Эллис, предпринимавшие попытки (всякий раз индивидуальные) выделить главную линию национальной литературной традиции[13], Анненский-критик избирает точкой отсчета творчество первого русского романтика – с тем лишь отличием, что сама цепочка имен, идущая от него, наделяется скорее отрицательным значением. Статьи и эго-документы Анненского позволяют обнаружить в литературно-критическом мышлении их автора следы предакмеистской эстетики[14], выразившиеся в понимании связей художественного слова с прошлым (295), а также в приверженности к аполлоническому культу архитектурной соразмерности, противопоставлявшейся «лунно-мистическим» культам Диониса (297), в настороженном отношении к мистике и богоискательству (485).

---

[12] *Понырко Н.В.* Синодик // Словарь книжников и книжности Древней Руси. Вып. 2 (вторая половина XIV–XVI в.). Ч. 2. / отв. ред. Д.С. Лихачев. Л., 1989. С. 339.

[13] См. разделы 3.1, 3.2, 3.3 настоящей работы.

[14] *Эйхенбаум Б.М.* О поэзии. Л., 1969. С. 9; *Кихней Л.* Иннокентий Анненский как предтеча акмеистов // Иннокентий Федорович Анненский. Материалы и исследования. 1855–1909. М., 2009. С. 39–47.

Мысль о гибельной роли мистицизма является лейтмотивом литературно-критических работ Анненского, играет роль циклообразующего фактора, обозначая внутренние, смысловые связи между статьями, посвященными разным на первый взгляд писателям. Аналогичное композиционное решение было найдено поэтом и для его главной книги стихов – «Кипарисового ларца», в котором «трилистники» и «складни» формировались на основе мотивного единства. В своих критических статьях, словно подчёркивая скрытые взаимосвязи между текстами, автор «Книг отражений» почти всегда выделяет слово «мистицизм» графически – курсивом. В «мистический цикл» критики Анненского помимо его отца-основателя Жуковского оказываются включены как предшественники, так и современники поэта, образующие непрерывную линию преемственности. Причем показательно, что для каждого из авторов критик находит свою «ахиллесову пяту», наиболее уязвимую для мистицизма болевую точку в творчестве.

Так, в юбилейной речи о Н.В. Гоголе он отмечает: «Отчего самый комизм был так светел и чист в “Вечерах” и стал так мрачен и так грозен в “Вии”? Уж не мелькает ли перед нами в гибели наивной сказки первый призрак *ужасов мистицизма* (курсив автора. – *Е.А.*), не прозвучала ли в “Вии” первая угроза из того сурового царства кар и воздаяний, откуда позже полумертвого Гоголя оглушали анафемы ржевского Савонаролы?..» (221). В статье «Умирающий Тургенев. Клара Милич» критик указывает на влияние того же фактора на творчество романиста: «Я не думаю, чтобы Тургенев, несмотря на свою склонность к мистицизму даже, верил в бессмертие, – очень уж он старался в нём уверять других, не себя ли?» (40).

В личной переписке даётся более жёсткая характеристика мистических поисков современников критика. В письме Т.А. Богданович от 6 февраля 1909 г. Анненский так комментирует свой отказ от приглашения посетить литературный вечер:

> Взвесив соблазн видеть тебя и удовольствие поговорить ещё, может быть, с несколькими интересными людьми, с одной стороны, и перспективу вечера, где Достоевский был бы лишь поводом для партийных перебранок и пикировок, да

> для вытья на луну всевозможных Мережковских и Меделянских пуделей – я решил всё же, что не имею права отнимать вечер от занятий. <…> Искать бога – Фонтанка 83. Срывать аплодисменты на боге, на совести. Искать бога по пятницам… Какой цинизм! (485).

Наиболее близким Жуковскому поэтом-модернистом Анненский считал В.Я. Брюсова: «Я не знаю, смеется ли когда-нибудь Валерий Брюсов. Я видал его – в стихах (в натуре совсем его не видел) серьезным и размеренным. Он почти всегда строго-строфичен, а блеску его чужды тревожные сверкания. Лишь изредка матовый и нежный, этот блеск чаще переходит в широкое и ровнолучистое сияние. Поэт любит выдавать себя за коллекционера, эклектика, и порою он интригует нас странным сходством с Жуковским» (346). Как отметил М.Л. Гаспаров, Брюсов действительно был одним из наиболее близких Анненскому поэтов и, несмотря на видимую непохожесть, решал те же художественные задачи, стоявшие перед русской словесностью рубежа веков. «Как русская поэзия ломоносовского периода должна была одновременно навёрстывать достижения двух европейских эпох, барокко и классицизма, так и русская поэзия начала XX в. – достижения двух эпох ведущей поэзии XIX в., французской – “Парнаса” и символизма. <…> Оба зачинателя русского символизма – и прогремевший Брюсов, и оставшийся в тени Анненский – осваивали наследие парнасцев и символистов неразрывно»[15]. В статье «О современном лиризме» Анненский подчеркнул в поэтике Брюсова те же черты, что и в традиции художников «чёрного синодика»: неусвоенную античную традицию и дух византийского аскетизма: «Эллада ничего не сказала бы Валерию Брюсову. <…> Что будет с Валерием Брюсовым, когда минуют годы “ученичества” и даже завтра, если он захочет бросить свою прихотливую аскезу?» (346). Абсолютный субъективизм, эготизм символистов, по мнению Анненского, был продолжением и предельным выражением традиции русского мистицизма: «Содержание нашего *я* не только зыбко, но и неопределимо, и это делает людей, пристально анали-

[15] *Гаспаров М.Л.* Антиномичность поэтики русского модернизма. С. 286-287.

зирующих, особенно если анализ их интуитивен, – так сказать, *фатальными мистиками* (курсив автора. – *Е.А.*)» (101).

Концептуальным воплощением такого «фатального мистицизма» становится анализируемое критиком стихотворение другого отца-основателя русского символизма – К.Д. Бальмонта – «Я – изысканность русской медлительной речи…», воспринятое большинством современников поэта как проявление мании величия (98). В статье «Бальмонт-лирик» Анненский рассмотрел этот программный текст Бальмонта не только как эстетический манифест молодого литературного направления, но и как новую вариацию на поэтическую тему моря. В отличие от поэтов-романтиков, замалчивавших собственную поэтическую гордость и называвших саму водную стихию, Бальмонт лишь намекает на маринистическую образность («переплеск многопенный»), но при этом ярко эксплицирует свое лирическое «я»:

> Новый стих силен своей влюбленностью и в себя и в других, причем самовлюбленность является здесь как бы на смену классической *гордости* поэтов своими заслугами.
>
> Что может быть искреннее признания в самовлюбленности и законнее самого чувства, без которого не могла бы даже возникнуть лирическая поэзия, я уже не говорю о ее романтической стадии, на которой мы все воспитались. Но зачем, видите ли, Бальмонт, не называя *моря*, как все добрые люди, наоборот, называет то, что принято у нас замалчивать (курсив автора. – *Е.А.*) (100).

Наиболее известное стихотворение русской романтической школы, элегия Жуковского «Море» (1821), создавалось на пересечении этих же двух семантических планов, но в противоположных соотношениях. По наблюдению комментатора, в стихотворении Жуковского налицо «переход из области отвлеченных общечеловеческих законов бытия к личностному, лирическому их выражению и одновременно к поиску символического языка. Это просматривается в самом процессе работы над текстом, где все более четко проявляется личностный план стихотворения – восприятие моря очарованным и встревоженным лирическим “я”»[16].

[16] *Канунова Ф.З.* «Море. Элегия». Комментарий // Жуковский В.А. Полн. собр. соч. и писем: в 20 т. Т. 2. Стихотворения 1815–1852 гг. / ред. О.Б. Лебедева и А.С. Янушкевич. М., 2000. С. 608.

Подобно замалчиванию Бальмонтом хрестоматийного образа моря, способного вызвать в сознании читателя ассоциации с целым рядом классических образцов поэзии начала XIX в., критические тексты Анненского зачастую знаково не называют имя Жуковского. Постараемся понять, в чем причина этого явления. В цепочку статей критика Жуковский входит с заглавиями своих известных произведений, не будучи, однако, названным по имени (17, 178). Особый интерес в этом контексте представляет статья «Портрет» (1905). Из нее автором был изъят значительный фрагмент, посвященный балладе Жуковского «Громобой», который дошел до нас в черновом варианте. В вычеркнутом эпизоде речь шла о жуковских корнях гоголевского сюжета продажи души дьяволу («Портрет», «Мертвые души» и «Ревизор»).

> Но что же общего между «Портретом» и такими произведениями Гоголя, как «Ревизор» и «Мертвые души»? С одной стороны, создания поистине просветленные, а с другой – недомалеванный портрет, от которого нет не только никакого умственного просветления, а напротив, сеется среди людей одно горе. – С одной стороны типы, хотя и таящие в себе незримые слезы, но все же сквозь видный миру смех, – а кто же когда-нибудь улыбнулся перед портретом азиата? Если он и вызвал квартального на литературное сближение с Громобоем, то все же, по правде-то говоря, привлек этого мужа скорее особенной выпуклостью рамы, чем оживляющим душу сюжетом. *Да и Громобой-то уже менее всего, во всяком случае, напоминает Городничего, даже в моменты самого сильного лирического воодушевления. Итак, сближение ваше натянуто, господин критик и иллюстратор.*
>
> *Да, читатель, если рассуждать, как вы сейчас рассуждаете, то, пожалуй, что оно натянуто.*
>
> *Извольте, так и быть – попробую изъясниться удовлетворительно, и раз мои метафоры кажутся вам затемняющими дело, сколь ни трудно мне говорить языком неукрашенным, – я постараюсь разъяснить вам свою мысль подбором самых простых вокабул*[17].
>
> Видите ли, в чем дело. Литературные изображения людей имеют как бы две стороны: одну, – обращенную к читателю, другую – нам не видную, но не отделимую от автора (17).

Далее Анненский иллюстрирует свою концепцию «внешнего» и «внутреннего» образа на примере дьяволиады Гоголя. Из пространного комментария, адресованного воображаемому читателю, становится понятно, что в «просвет-

[17] Данный фрагмент, выделенный нами курсивом, не вошел в окончательную редакцию статьи и остался в архиве Анненского (438).

ленном», по словам критика, «Ревизоре», не говоря уже про созданные в более мрачных тонах «Портрете» и «Мертвых душах», содержится «ген» балладного мистицизма, унаследованный Гоголем от Жуковского. Причём для Гоголя позаимствованная им «выпуклая рама» «Громобоя» привела в перспективе к фатальным для писателя последствиям:

> Хлестаков мог возникнуть из мучительных личных переживаний Гоголя, из его воспоминаний, даже упрёков совести, – и лишь силы художественного юмора, т.е. случайный дар природы, придали этому символу ту просветленность, которая делает его столь привлекательным для человека изящным обличьем понятой и гармонично воссозданной поэтом жизни. Внутреннему, интимному Гоголю созидаемые им отрицательные типы не могли не стоить очень дорого <…> Гоголь не только испугался глубокого смысла выведенных им типов, но, главное, он почувствовал, что никуда от них уйти не может. Не может потому, что они это – он. Эта пошлость своею возведенностью в перл создания точно иссушила его душу, выпив из нее живительные соки, и, может быть, Гоголь уже давно и ранее болезни своей провидел, что одно сухое лицемерие да *мистический страх* останутся на остаток дней сторожить его выморочное существование (18).

В «Книгах отражений» Анненский также реконструирует хронологию взаимоотношений Жуковского с Пушкиным (315–321), но ядром поэтического мира поэта-романтика в глазах критика становится, конечно, балладный жанр. В частности, в конспекте школьного разбора баллады А.Н. Майкова «Валкирии» Анненский создает подробный план её сопоставления с классическими образцами жанра, принадлежащими перу Жуковского, Пушкина и Лермонтова (302). И именно балладный мир Жуковского вторгается в его лирику и переписку.

Несмотря на столь однозначную характеристику русского мистицизма и его «черного синодика» в «Книгах отражений», отношение к ним у критика было неоднозначным. Проникнуть в его творческую лабораторию и понять подлинное отношение к выделенной мистической линии русской литературы помогает эпистолярное наследие Анненского. Так, в письме Е.М. Мухиной от 19 мая 1906 г. поэтом была высказана ключевая для его творческого сознания мысль о двух вариантах мировосприятия: бытовом, «скучном» и поэтическом, «страшном». По наблюдению Л.Я. Гинзбург, именно эта антитеза является

определяющей для Анненского-лирика: «органичнее всего для его (Анненского. – *Е.А.*) поэзии – диалектика страшного и прекрасного мира. Анненский больше всего Анненский там, где его страдающий человек страдает в *прекрасном мире* (курсив автора. – *Е.А.*), овладеть которым он не в силах»[18]. Поэтика «скучного» сосредоточена на «вещном мире», не идеальном, но лишенным самообмана мистицизма и самолюбования:

> Вы хотите моего письма... Зачем? Письма или скучная вещь, или страшная. Не хочу для Вас страшного, стыжусь скучного. Из моего окна видна ограда церкви, заросшая густой, сочной травой, там уже облетают белые одуванчики, много белых одуванчиков. Ограда заняла площадь – и как хорошо, что там не торгуют. Зато, вероятно, там когда-нибудь хоронили... Фосфор, бедный фосфор, ты был мыслью, а теперь тебя едят коровы... Вологда – поэтический город, но знаете, когда только – поэтический? Когда идет дождь, летний, теплый, парно-туманный, от которого становится так сочна, так нависло-темна зелень берез, глядящих из-за старого забора... В Вологде очень много духовных лиц, и колокола звонят целый день... <…>
>
> Боже, боже, сочинил ли кто-нибудь в Вологде хоть один гекзаметр под эту назойливую медь?
>
> <…> Боже мой, как мне скучно... Дорогая моя, слышите ли Вы из Вашего далека, как мне скучно?.. Я сделал все, что полагалось на этот день.
>
> Кроме того, я исправил целый ворох корректуры, я написал три стихотворения и не насытил этого зверя, который смотрит на меня из угла моей комнаты зелеными кошачьими глазами и не уйдет никуда, потому что ему некуда уйти, а еще потому, что я его прикармливаю, и, кажется, даже не на шутку люблю.
>
> Что ты пишешь? Что ты пишешь? Это бред... Нет, это письмо, и притом выведенное чуть ли не по клеточкам. Знаете ли Вы, что такое скука? Скука это сознание, что не можешь уйти из клеточек словесного набора, от звеньев логических цепей, от навязчивых объятий этого «как все»... Господи, если бы хоть миг свободы, огненной свободы, безумия...[19]
>
> Но эти клеточки, эта линованная бумага и этот страшный циферблат, ничего не отмечающий, но и ничего еще и никому не простивший... (464–465)

Мистика «страшного» у Анненского отмечена традицией «черного синодика» и, в частности, поэтикой баллад Жуковского. Одним из знаков традиции Жуковского-балладника становится использование его визитной карточки – от-

[18] Гинзбург Л.Я. Вещный мир. С. 293.

[19] Ср.: «Оставь меня. Мне ложе стелет Скука. / Зачем мне рай, которым грезят все?» (*Анненский И.Ф.* Лирика / сост. и вст. ст. А. Федорова. Л., 1979. С. 101).

глагольного междометия «Чу!»[20], создающего эффект «экспрессии тишины» и напряженного вслушивания в неё[21].

> Милая Екатерина Максимовна... Я вижу, что Вы хмуритесь, что Вы огорчены, разочарованы, раздосадованы, почти обижены...
>
> Вечер... Тишина... Одиннадцать часов... А я-то столько хотел Вам сказать... Мысли бегут, как разорванные тучи... Чу... где-то сдвинулись пустые дрожки... Если у Вас есть под руками цветок, не держите его, бросьте его скорее... Он Вам солжет... Он никогда не жил и не пил солнечных лучей. Дайте мне Вашу руку. Простимся.
>
> Ваш И. Анненский (465).

Анненский использует этот прием не только в переписке, но и в собственной лирике («Миг», «Картинка», «Последние сирени»). В своей критической прозе он особенно активно цитирует стихотворения «фатальных мистиков» Брюсова (342) и Бальмонта (114, 120), у которых нередко встречается этот след балладного жанра.

В последнем абзаце письма поэт идёт на сознательный стилистический слом, пародируя поэтику мистического мировосприятия, которая, судя по всему, была единственным ключом к взаимопониманию с адресатом, т.к. этот прием повторяется в переписке с Е.М. Мухиной с завидной регулярностью (см., например, письма от 27 окт. 1906 г., от 22 февр. 1907 г. и др.). «Мистицизм» в начале XX в. из поэтической практики перерастает в самостоятельный язык общения, дискурс, владение которым зачастую являлось залогом удачного в коммуникативном отношении диалога. Несмотря на то, что сам автор был сторонником первого, «скучного» миросозерцания, он в то же время мог настроиться и на балладную, «страшную» волну собеседника, пусть и с долей иронии.

На рубеже XIX–XX вв. «мистическая» традиция (видевшаяся Анненскому византийской по своему происхождению) выходит за рамки собственно литературного творчества и становится органичной частью бытовой жизни образованной части русского общества – в диапазоне от языковых и стилевых ко-

---

[20] Междометие настолько сильно ассоциировалось с балладами Жуковского, что один из членов «Арзамаса», Д.В. Дашков, получил прозвище «Чу!!!» («Арзамас». Сборник: в 2 кн. Кн. 1. / вст. ст. В. Вацуро; сост., подгот. текста и коммент. В. Вацуро, А. Ильина-Томича, Л. Киселевой и др. М., 1994. С. 28).

[21] Янушкевич А.С. В мире Жуковского. М., 2006. С. 104–105.

дов, знаков литературности до открыто демонстрируемых жизнетворческих жестов в повседневной практике поэтов-модернистов. По наблюдению И.И. Подольской, «Анненскому чужда <…> основная для “младших” символистов идея “жизнетворчества”. <…> Отношение Анненского к жизни серьезно и целомудренно, и хотя искусство для него – одно из самых высоких проявлений духовной деятельности человека, а значит, и самой жизни, он бесконечно далек от того, чтобы смешивать жизнь с искусством или превращать жизнь в искусство»[22].

Если в критике Анненского осмысляются истоки и динамика русского мистицизма, в переписке – формулируется оригинальная концепция мистического и не-мистического восприятия жизни, то в лирике в противовес мистике «чёрного синодика» создается по-настоящему страшная образность. Суть новой эстетики страха, от которой оттолкнулся Анненский в своей поэтической практике, высказана в его письме М.А. Волошину от 6 марта 1909 г.: «Но они (Вяч. Иванов и другие поэты-символисты. – *Е.А.*) не понимают, что самое *страшное* и *властное* слово, т.е. самое *загадочное* – может быть именно слово – *будничное* (курсив автора. – *Е.А.*)» (486).

Характерно в этом отношении переосмысление Анненским балладного канона, неотъемлемым слагаемым которого, как известно, является категория «балладного страха»[23]. По наблюдению А.В. Фёдорова, стихотворения поэта «“Баллада” и “Зимний сон” <…> при всем трагизме содержания – мягче по тону и краскам, по выбору и обрисовке деталей, более будничных, более близких к обычному быту “своего круга” [стихотворений]»[24]. Источником балладного *страха* в этих текстах становятся приметы и вещи, обычно характеризующие мир *скучного*, бытового: «клячи», «тюфяк», «стол», «кабинет», «енотовые шубы» и т.д. Квинтэссенцией будничного страха, преобразующего балладный жанр, являются последние стихи «Зимнего сна», в особенности, в его первона-

[22] *Подольская И.И.* Иннокентий Анненский – критик. С. 508.
[23] *Мерилай А.* Вопросы теории баллады. Балладность // Поэтика жанра и образ. Труды по метрике и поэтике. Тарту: Тартуский университет, 1990. С. 9–10.
[24] *Федоров А.В.* Иннокентий Анненский. Личность и творчество. Л., 1984. С. 103–104.

чальном варианте, сохранившемся в черновом автографе: «Ночью молча схороните / Тело бедного поэта. / А покуда прогоните / Всех шутов из кабинета»[25].

Обытовление балладного жанра, демонстрируемое в лирике и эпистолярном наследии Анненского, началось ещё в начале XIX в. в травестийной ономастике «Арзамасского общества безвестных людей»[26] и первое время осуществлялось в сферах литературного быта и приёмах пародирования (от автопародий самого Жуковского до жанровых экспериментов Козьмы Пруткова). Но уже во второй половине – конце XIX в. в произведениях с чертами балладности социально-бытовой тон «балладного страха» перестает восприниматься как комический («социальные баллады» Н.А. Некрасова и К.М. Фофанова).

По наблюдению С.Н. Бройтмана, деканонизация баллады в русской литературе проходила в несколько этапов. Уже в «Светлане» Жуковского лиризация жанра пересекла границы канона. Следующий шаг был сделан Пушкиным в «Бесах», где претерпели значительную трансформацию как субъектная структура, так и сюжет[27]. С этого времени в русской поэзии чистота жанра соблюдалась достаточно редко (чаще всего, в стилизациях), а ключевые мотивы имплицировались в подтекст вплоть до появления баллады в прозе[28]. В неканонической истории жанра «балладный страх» соотносился с разными сферами жизни в широком диапазоне от социальных, бытовых до мистических, бытийных[29].

На вторую половину XIX в. приходится процесс социализации «балладного ужаса», когда источником страха становится социальное неблагополучие

---

[25] Там же. С. 104.

[26] Об этом, а также библиографию по теме см.: *Вацуро В.Э.* В преддверии пушкинской эпохи // «Арзамас»: Сборник: в 2 т. Кн. 1. М., 1994. С. 5–28; *Майофис М.* Воззвание к Европе: Литературное общество «Арзамас» и российский модернизационный проект 1815–1818 годов. М., 2008. С. 9, 44–52.

[27] *Бройтман С.Н.* Русская лирика XIX – начала XX века в свете исторической поэтики. М., 1997. С. 129–130.

[28] *Капинос Е.В.* Прозаическая баллада И. Бунина «В некотором царстве» // «Точка, распространяющаяся на всё…» К 90-летию проф. Ю.Н. Чумакова. Сб. науч. работ / Под ред. Т.И. Печерской. Новосибирск, 2012. С. 432–449.

[29] Уже в 1920-е гг. появляется идеологичная советская баллада (например, «Баллада о гвоздях» Н. Тихонова), высмеянная И. Ильфом и Е. Петровым в романе «Двенадцать стульев». Параллельно развивается и «классическая» балладная традиция в поэзии Н.С. Гумилева, А.А. Ахматовой, Б.Л. Пастернака, М.А. Булгакова. Появляясь в творчестве самых разных авторов на протяжении всего XX в., баллада не потеряла актуальности и до настоящего времени, причём на каждом из этапов деканонизации «балладный страх» соотносился с совершенно разными сферами жизни. О современных балладах см.: *Виницкий И.* «Особенная стать»: баллады Марии Степановой // Новое литературное обозрение. 2003. № 62. URL: http://magazines.russ.ru/nlo/2003/62/vinnic.html (дата обращения: 15.05.2014); *Кукулин И.* От Сваровского к Жуковскому и обратно: О том, как метод исследования конструирует литературный канон // Новое литературное обозрение. 2008. № 89. URL: http://magazines.russ.ru/nlo/2008/89/ku16.html (дата обращения: 15.04.2014).

(ср., например, «Очарованный принц» Фофанова). У старших символистов мы встречаем пародийную и стилизованную балладу («Озарена луной / Не надо запятой…», «Исполненное обещание» В.Я. Брюсова) и предельное смещение субъектной структуры баллады («Кто это бродит в ночной тишине» К.Д. Бальмонта). Бальмонт возвращает жанр в русло мистики, но его лирическое «я» стремится преодолеть дистанцию в отношении «бесов» и стать частью того мира, соприкосновение с которым традиционно было призвано вызывать у читателей страх. Вспомним, к примеру, известную характеристику читательского восприятия баллады в начале XIX в., данную Ф.Ф. Вигелем:

> В белевском уединении своём, где проводил он половину года, Жуковский пристрастился к немецкой литературе и стал нас потчевать потом её произведениями, которые по форме и содержанию своему не совсем приходились нам по вкусу. Упитанные литературою древних и французскою, её покорною подражательницею (я говорю только о просвещённых людях), мы в выборах его увидели нечто чудовищное. Мертвецы, привидения, чертовщина, убийства, освещаемые луною, да это всё принадлежит к сказкам да разве английским романам; вместо Геро, с нежным трепетом ожидающей утопающего Леандра, представить нам бешеностастную Ленору со скачущим трупом любовника! Надобен был его чудный дар, чтобы заставить нас не только без отвращения читать его баллады, но, наконец, даже полюбить их. Не знаю, испортил ли он нам вкус; по крайней мере создал нам новые ощущения, новые наслаждения. Вот и начало у нас романтизма[30].

Поэтика серебряного века позволяет лирическому «я» говорить от лица другого, чужого, а балладный страх оттесняется в сферу лирического «ты»:

> Тише! Останься, помедли со мной!
> Кто ты, – не знаю, о, призрак ночной.
>
> Сладко с тобой под Луною встречаться,
> С призраком – призраком лёгким качаться.
>
> Что же ты вновь убегаешь, скользя, –
> Или нам ближе обняться нельзя?[31]
>
> (К.Д. Бальмонт «Кто это ходит в ночной тишине…»)
>
> Не думай, что здесь – могила,

[30] *Вигель Ф.Ф.* Из «Записок» // В.А. Жуковский в воспоминаниях современников / Сост., подгот. текста, вступ. статья и коммент. О.Б. Лебедевой и А.С. Янушкевича. М., 1999. С. 164.
[31] *Бальмонт К.Д.* Собр. соч.: в 2 т. М., 1994. Т. 1. С. 73.

Что я появлюсь, грозя…
Я слишком сама любила
Смеяться, когда нельзя!

И кровь приливала к коже,
И кудри мои вились…
Я тоже *была*, прохожий!
Прохожий, остановись!
<…>
Как луч тебя освещает!
Ты весь в золотой пыли…
- И пусть тебя не смущает
Мой голос из-под земли[32].

(М.И. Цветаева «Идёшь на меня похожий…»)

Баллада в литературной рефлексии Анненского соотносилась не только с упомянутой выше стратегией включения будничного, вещного в собственные лирические и эпистолярные тексты, но и с изменением субъектной структуры этого лиро-эпического жанра. Сборники поэта «Тихие песни» и «Кипарисовый ларец» содержат много черт балладности, в особенности, подциклы-трилистники «Кошмарный», «Проклятия», «Траурный», «Призрачный» и «Из старой тетради». Наиболее последовательной трансформации феномен «балладного ужаса» подвергся в «Трилистнике кошмарном» и его заглавном стихотворении «Кошмары». Это произведение, сюжетно сориентированное на «Светлану» Жуковского, сохраняет целый ряд ушедших в подтекст балладных компонентов: от диалогической структуры до ключевых мотивов (ситуация “tables for two”[33], противопоставление сна и яви, двойничество как принцип организации системы персонажей, образ жениха-мертвеца, мотив вихря, непогоды и т.д.). Субъектная структура, наиболее настойчиво модифицировавшаяся на протяжении всего процесса деканонизации баллады, у Анненского оказывается сориентированной не столько на лиро-эпику или лирику, сколько на поэтику

[32] *Цветаева М.И.* Собр. соч.: в 7 т. М., 1994–1997. Т. 1. С. 177. О других жанровых корнях стихотворения Цветаевой (эпитафии и элегии) см.: *Веселова В.* Эпитафия – формульный жанр (Поэтика жанра) // Вопросы литературы. 2006. № 2. URL: http://magazines.russ.ru/voplit/2006/2/ve8.html (дата обращения: 15.05.2014).
[33] *Ryan W.F.* Gullible Girls and Dreadful Dreams. Zhukovskii, Pushkin, and Popular Divination // Slavonic and East European Review. 1992. Vol. 70. №. 4. Oct. P. 660.

его эпистолярного наследия и, в частности, на «двуслойную» переписку с Е.М. Мухиной.

Неканоническая баллада «Кошмары» строится как внутренний диалог лирического «я» с лирическим «Вы» (вежливая форма лирического «ты»). Категория «балладного страха», акцентированная уже на уровне названия текста, находится в центре литературной рефлексии Анненского. Сходно с поэтикой писем к Мухиной ситуация «балладного ужаса» подвергается остранению и ироническому снижению. С одной стороны, она связывается с чисто бытовыми обстоятельствами романтического свидания, с другой – с переосмыслением балладного запугивания как части жизнетворческой стратегии[34]:

«Вы ждете? Вы в волненьи? Это бред.
Вы отворять ему идете? Нет!
<…>
Послушайте!.. Я только вас пугал:
Том (курсив автора. – *Е.А.*) далеко, он умер... Я солгал.
И жалобы, и шепоты, и стуки, –
Все это «шелест крови», голос муки...
Которую мы терпим, я ли, вы ли...
Иль вихри в плен попались и завыли?
Да нет же! Вы спокойны... Лишь у губ
Змеится что-то бледное... Я глуп...
Свиданье здесь назначено другому...
Все понял я теперь: испуг, истому
И влажный блеск таимых вами глаз».
Стучат? Идут? Она приподнялась.
<…>
И вдруг я весь стал существо иное...
Постель... Свеча горит. На грустный тон
Лепечет дождь... Я спал и видел сон[35].

Как и в критической прозе Анненского, где скрытые связи между статьями обнаруживаются через авторский курсив, в «Трилистнике кошмарном» смысловые переклички между первым стихотворением подцикла и последним

[34] Ср. «литературную» роль Войткевича в «Суходоле» И.А. Бунина: «Войткевич, может статься, и впрямь имел серьезные намерения, загадочно вздыхая возле Тонечки, играя с ней в четыре руки, глухим голосом читая ей “Людмилу” или говоря в мрачной задумчивости: “Ты мертвецу святыней слова обручена…”», «Все стихи ей читал, все напугивал: мол, помру и приду за тобой…» (*Бунин И.А.* Собр. соч.: в 6 т. М., 1987–1988. Т. 3. С. 138, 126).
[35] *Анненский И.Ф.* Лирика. С. 97–98.

устанавливаются аналогичным способом. Ср.: «Послушайте!.. Я только вас пугал: / *Тот* далеко, он умер… Я солгал»[36] («Кошмары») – «Все простит им… если это / Только *Это*, а не *То*»[37] («То и это»). Таким образом, балладный образ «*Того*» выходит за пределы лирического сюжета «Кошмаров» и включается в поле философии «*Того* и *Этого*» Анненского, где за категорией «*Того*» стоит мистически-страшное мировоззрение, языком описания для которого становится «пугающая» поэтика баллады (ср.: «Если тошен луч фонарный / На скользоте топора»[38]). Другая мотивная параллель – включение в контекст «Кошмаров» скрытой цитаты из повести Тургенева «После смерти (Клара Милич)»[39], на материале которой Анненский в своей литературно-критической статье «Умирающий Тургенев. Клара Милич» обосновывал безрелигиозный мистицизм писателя (40).

Вдвойне показательно в русле размышлений Анненского о церковно-византийской природе русского «чёрного синодика», что в центр «Трилистника кошмарного» поэт поместил стихотворение «Киевские пещеры», в котором страх порождается движением по пещерам Киево-Печерской лавры с могилами монахов. В контексте композиционной рамы трехчастного «кошмарного» подцикла путешествие лирического героя напрямую ассоциируется с логикой развития русской литературы, осложненной «мистическим» началом:

«Скоро ль?» – Терпение, скоро…
Звоном наполнились уши,
А чернота коридора
Все безответней и глуше…

Нет, не хочу, не хочу!
Как? Ни людей, ни пути?
Гасит дыханье свечу?
Тише… Ты должен ползти…[40]

[36] Там же. С. 97.
[37] Там же. С. 99.
[38] Там же.
[39] Там же. С. 334.
[40] Там же. С. 98.

Как и у действительного адресанта писем к Е.М. Мухиной, оптика лирического героя «Кошмаров» оказывается настроенной на двойное понимание происходящего: как поэтическое, балладное, так и будничное, скучное. Первый шаг к такому «расслоению» балладного сюжета был сделан самим Жуковским в его лирическом послесловии к «Светлане», где мистический ужас перенаправлялся в сферу онейрического и тем самым противопоставлялся повседневному. В случае с балладным жанром, по наблюдению И. Кукулина, «мы сталкиваемся с фундаментальным *непостоянством канона*, аналогичным тому, о чем писал выдающийся генетик Роман Хесин, – непостоянству генома. Непостоянная, вечно перестраивающая себя система генов определяет то, как растет и формируется живой организм. Если мы считаем литературу живым организмом, то и канон, определяющий ее, – непостоянный: он состоит из подвижных нитей, связывающих прошлое литературы с ее сегодняшним днем»[41]. Анненский, составляя в критике свой «черный синодик», перечень писательских имен, во главе с Жуковским-балладником, стремится, с одной стороны, дистанцироваться от этого перечня, с другой же – фактически присваивает топосы данной традиции и реализует их в художественном и эпистолярном наследии, где они кодируют образы и события именно в перспективе «черного синодика». «Балладный страх» как наиболее репрезентативная для поэта жанровая составляющая удваивается в его текстах, формируя две параллельные картины: ироническую презентацию мистико-поэтического ужаса и истинного трагизма будничного, вещного измерения жизни.

[41] Кукулин И. От Сваровского к Жуковскому и обратно…

2.3. «Силуэт» Жуковского в критике Ю.И. Айхенвальда

Одной из версий присущей эстетическому сознанию эпохи fin de siècle систематизации классики[1] стала книга Ю.И. Айхенвальда «Силуэты русских писателей», выходившая в четыре этапа на протяжении 1906–1917 гг. Собранные в ней критические эссе представляли собой практически полный свод литературных портретов признанных русских литераторов. Айхенвальд в духе новой эпохи модернизма трансформировал и деканонизировал традиционный литературно-критический жанр литературного портрета, став одним из основоположников и наиболее последовательным адептом жанра «силуэта».

В отличие от известных со времен Н.М. Карамзина образцов литературного портрета создатель «Силуэтов русских писателей» написал не только набросок, эскиз отдельной творческой личности, но и «групповой портрет», целую галерею литераторов конца XVIII – XX вв. По наблюдению А.Ю. Морыганова, литературно-критический инструментарий Айхенвальда «базируется <…> на принципе смыслового “сжатия” художественного слова. Существенным композиционным элементом статьи становятся своего рода “анфилады”, каталогизирующие перечни образов писателя. <…> Как правило, сжатие творчества или произведения до образного “конспекта” или образного “тезиса” подчиняется одному лейтмотиву»[2]. Одним из слагаемых этого литературного каталога стал образ «тишайшего поэта русской литературы»[3] – В.А. Жуковского.

Целью настоящего раздела является изучение рецептивной стратегии освоения поэзии и биографии Жуковского в литературной критике Айхенвальда. В качестве основного источника исследования нами была взята книга «Си-

[1] См. об этом процессе, в частности: *Вдовин А.В.*Годовщина смерти литератора как праздник: к истории традиции в России (1850–1900-е гг.) // Festkultur in der russischen Literatur (18. bis 21. Jahrhundert) / Культура праздника в русской литературе XVIII–XXI вв. / Отв. ред.: A. Graf. München, 2010. С. 81–93.

[2] *Морыганов А.Ю.* Принцип «сжатия» в «Силуэтах русских писателей» Ю.И. Айхенвальда // Творчество писателя и литературный процесс. Иваново, 1999. С. 10–11.

[3] *Айхенвальд Ю.И.* Силуэты русских писателей. М., 1994. С. 523.

луэты русских писателей», в особенности, вступление к ней – манифест «имманентной критики» автора и *силуэт* первого русского романтика.

К. Чуковский в своем обзоре литературной критики нескольких первых лет XX в., вышедшем под красноречивым названием «О короткомыслии» (1907), отметил сходство творческих стратегий Ю.И, Айхенвальда, И.Ф. Анненского и Д.С. Мережковского. В целом, дав отрицательную оценку новым веяниям в литературной критике, Чуковский оказался точен в определении ее главной тенденции – внеисторической и субъективной каталогизации творчества русских писателей:

> На наших глазах вымирает один из существенных родов российской журнальной словесности – литературная критика.
>
> Правда, как раз в последнее время появилось особенно много подобного рода произведений, но они-то и свидетельствуют о своем полнейшем вырождении. Если взять, например, недавно вышедший томик критических статей г. Айхенвальда «Силуэты» или «Книгу отражений» г. И.Ф. Анненского, то нетрудно убедиться, что критическими статьями они зовутся только потому, что названия юриспруденция или двойная бухгалтерия еще меньше подходят к ним.
>
> Главное, что характеризует подобные книги, это произвольность их тем и сюжетов. Г. Анненский, например, спрашивает: музыкален ли гений Толстого? И, ответив на этот вопрос, немедленно задает новый: что общего между гоголевским «Носом» и шекспировским «Королем Лиром»? А затем тотчас же: как отразилась болезнь Тургенева на «Кларе Милич»? И так далее. Г. Айхенвальд, со своей стороны, с такой же легкостью от Гаршина идет к Баратынскому, от Короленко к Грибоедову, – и всюду он свой человек, со всеми по-домашнему и с каждым говорит на его языке, но зачем ему нужно ходить к каждому поочередно, и почему именно к Грибоедову, а не к Фонвизину, и где связь между одним его визитом и другим, – этого никто никогда не поймет. Как люди тонкие и проницательные г.г. Айхенвальд и Анненский умеют открывать скелеты в каждом посещаемом доме (это тоже особенность новой критики, поведшаяся от Льва Шестова и Д. Мережковского <…>)[4].

Еще одной из отмеченных Чуковским тенденций в литературной критике модернизма стало спокойное отношение к исключению того или иного автора из общепринятого свода. Так, книгу Е. Соловьева «Очерки из истории русской литературы XIX века» он сравнил с другим типом культурной «коллекции» – «музеем древностей» – и отметил, что при выборе той или иной «музейной»

[4] *Чуковский К.И.* О короткомыслии // Чуковский К.И. Собр. соч.: в 15 т. Т. 6. М., 2012. С. 534.

темы критики могут «совершенно обойти Тютчева, Карамзина, Жуковского» или любого другого автора, который не соответствует «экспозиции»[5]. В «Силуэтах русских писателей» эта судьба отчасти и постигла первого русского романтика, портрет которого появился лишь в третьем издании последнего выпуска сборника. Это обстоятельство представляется вдвойне показательным, если учесть, что теоретические основания «имманентной критики»[6], как называл свой метод сам Айхенвальд, были сформулированы во многом с опорой на литературную традицию и отдельные образы поэзии Жуковского.

Собственный интерес к персональной стороне литературы Айхенвальд прокомментировал следующим образом:

> И потому гораздо фактичнее, гораздо «научнее» (если уж вообще говорить о научности) при исследовании художественной словесности обращать главное и особенное внимание на тот неизбежный и самоочевидный, на тот бесспорный фактор литературы, каким является сам писатель, т.е. его творческая индивидуальность. Важен прежде всего и после всего он сам. Это он – виновник своих произведений, а не его эпоха. Он не продукт ничей, как ничьим продуктом не служит никакая личность[7].

Далее критик резюмирует: «Нет направлений: есть писатели»[8]. Именно этими взглядами определяется поэтика статей-«силуэтов», расположение которых внутри трех выпусков и приложения было весьма условным. Так, в первой части очерк о Батюшкове предшествует разговору о Крылове, Лермонтов следует за Баратынским, а Карамзин и Жуковский отнесены в изданное несколькими годами позже приложение. Тем не менее, сама выбранная Айхенвальдом «техника» литературного портрета как нельзя лучше отвечает требованиям той эпохи, в которую он работал.

Родиной техники силуэта в живописи считается Китай, потому в Европе она сначала получила наименование «китайские тени». Сам термин «силуэт» обязан своим появлением «скупой» карикатуре на чрезвычайно экономного

---

[5] Там же. С. 537.
[6] См.: *Зуев Д.В.* «Имманентная критика» Ю.И. Айхенвальда доэмигрантского периода: проблема писателя и читателя: автореф. дис. … канд. филол. наук. М., 2006.
[7] Там же. С. 18–19.
[8] Там же. С. 21.

французского министра Этьена Силуэтта. В Россию искусство силуэта пришло в век Екатерины II, но настоящее возрождение пережило позднее – на рубеже XIX–XX в. Современник Айхенвальда Э. Голлербах, посвятивший этому явлению художественного искусства специальную статью «Искусство силуэта» (1922), сравнил его значение в графике начала XX в. с той ролью, которую играл в это время в словесности символ:

> Силуэт – как бы формула и – одновременно – намек на незримое (курсив автора. – Е.А.), еле уловимый рассказ о чем-то, фраза начатая и неоконченная. Но даже вне законченности своей эта фраза иной раз становится откровением, афоризмом, символом[9].

Установка на незаконченность была принципиальной и для литературных силуэтов Айхенвальда. Как подчеркивал сам автор, «писателя никогда нельзя прочитать до конца, так как писатель конца не имеет»[10].

По наблюдению В.Н. Крылова, несмотря на то, что из символистов только А. Белый давал своим статьям соответствующее жанровое обозначение, в целом, начиная с литературно-критических опытов В.В. Розанова, поэтика силуэта была одной из магистральных линий не только профессиональной, но и писательской критики. «Импрессионистское видение <…> выразилось в популярном у символистов жанре *силуэта*. Портреты-силуэты создавали К. Бальмонт, И. Анненский, М. Волошин, А. Белый. Самая известная книга силуэтов – “Силуэты русских писателей” Ю. Айхенвальда. Статьям-силуэтам присущи такие черты, как усиление авторского “я”, интимизация, эскизность, образность, ассоциативность», – отмечает исследователь[11].

Профессиональная критика Айхенвальда наиболее полно и последовательно выражала одну из ключевых тенденций символизма, а сама во многом приближалась к художественному творчеству. Как современники автора «Силуэтов», так и более поздние исследователи отмечали поэтический характер его критики. Ф.А. Степун сформулировал эту мысль следующим образом: «Среди

---

[9] *Голлербах Э.* Искусство силуэта // Москва. 1922. URL: http://silverage.ru/siluet/ (дата обращения: 15.06.2015).
[10] *Айхенвальд Ю.И.* Силуэты русских писателей. С. 25.
[11] *Крылов В.Н.* Русская символистская критика: генезис, традиции, жанры. Казань, 2005. С. 192.

всех заветов великих критиков Айхенвальду был, быть может, наиболее близок завет Фридриха Шлегеля, требовавшего, чтобы критическая статья представляла собою художественное произведение на тему разбираемого памятника искусства»[12]. «Едва ли не каждый читатель найдет в этой книге наблюдения или целые страницы, с которыми он не будет согласен. И все-таки об авторе “Силуэтов” можно сказать его же словами (об одном из писателей), слегка перефразируя: был он поэт, но слишком искусно и удачно выдавал себя за критика», – отметил исследователь творчества критика В. Крейд [13].

Имя Жуковского в «Силуэтах» Айхенвальда появляется раньше, чем посвященное ему литературно-критическое эссе. В «Схеме к изучению русской художественной литературы», предпосланной третьему выпуску «Силуэтов», Айхенвальд уже набросал эскиз будущего портрета первого русского романтика и выделил в его творчестве текст, являющийся, по мнению критика, парадигмальным для всей русской культуры. В качестве ключевой дихотомии отечественной истории и литературы Айхенвальд назвал противопоставление *путешественника* и *домоседа*, или, иначе говоря, центробежное и центростремительное направления движения культуры. Точкой отсчета для этого противоречия стала деятельность Петра I, который был первым русским «царем-путешественником». «Письмами русского путешественника» Н.М. Карамзина, по мнению Айхенвальда, открывается новая русская литература (писателей XVIII в., за исключением И.А. Крылова, критик к ней не относит). Но последовательно и точно сформулировано это культурное противостояние было в стихотворении Жуковского «Теон и Эсхин» (1814)[14]: «Очень существенна противоположность обоих героев: один постоянно сидит дома, на “праге” своего жилища, другой блуждает по свету, путешествует, а потом возвращается к пена-

[12] *Степун Ф.А.* Памяти Ю.И. Айхенвальда // *Айхенвальд Ю.И.* Силуэты русских писателей. М., 1994. С. 15.
[13] *Крейд В.* О Юлии Айхенвальде // *Айхенвальд Ю.И.* Силуэты русских писателей. М., 1994. С. 12.
[14] О литературном контексте произведения см.: *Кошелев В.А.* Своеобразие творческих взаимоотношений Жуковского и Батюшкова // Жуковский и литература конца XVIII – XIX века. М., 1988. С. 170–193; *Подковыркин П.Ф.* Романтическое состязание К.Н. Батюшкова и В.А. Жуковского (к постановке проблемы) // Проблемы метода и жанра. Томск, 1994. Вып. 18. С. 12–19.

там своим, – но с душою утомленной и разочарованной (не один ли он из первых “лишних людей”?)»[15].

Под путешествием критик подразумевает не внешний процесс, а особо понимаемую им «подвижность, искания духа, нравственную динамику»[16]. Потому много путешествующий и по России, и по Европе Жуковский оказывается с точки зрения Айхенвальда *домоседом*, а невыездной из России Пушкин в значительной степени *странствователем*. Помимо Жуковского, под действием центростремительной силы культуры находились, по мнению автора «Силуэтов», такие писатели, как Крылов, поздний Карамзин, Гоголь, Баратынский, Некрасов, Фет. Центробежной силе подчинялись Ломоносов, которого Айхенвальд считает скорее ученым, чем писателем, ранний Карамзин, Грибоедов, поэты-декабристы, Тургенев, Короленко, Гумилев. Однако идеальным положением оказывается золотая середина, синтез этих двух векторов, к которому близко подошли Рылеев, Лермонтов, Тютчев, Гончаров, Бунин, но который в полной мере был воплощен только Пушкиным: «Неотразимым аргументом своей поэзии доказал Пушкин, что возможно подняться над противоположностью домоседа и путешественника, Теона и Эсхина, и непрестанным творчеством психики, даже при однообразии внешних впечатлений, спасти себя от той губительной оседлости»[17]. Жуковскому, по мысли Айхенвальда, внутреннюю оседлость преодолеть не удалось, однако, сформулировав эту «болевую точку» русской культуры и открыв ее поэтическую рефлексию, он подготовил почву для последующего преодоления главного внутреннего противоречия русского человека и писателя. В перспективе в смысловое поле *родины* и *чужбины* критик включил и другие антитезы: *природа* и *культура*, *деревня* и *город*, *смирное* и *хищное*. В свете такого подхода в литературной концепции Айхенвальда Жу-

[15] *Айхенвальд Ю.И.* Силуэты русских писателей. С. 31.
[16] Там же.
[17] Там же. С. 34.

ковский оказывается не только зачинателем темы «лишнего человека»[18], но и в своем «Сельском кладбище» – предтечей и основателем «народничества»[19].

С легкой руки Айхенвальда за Жуковским в первой половине XX в. стала закрепляться репутация «тишайшего поэта русской литературы». Так критик называет автора «Теона и Эсхина» и в предваряющем «Силуэты» манифесте «имманентной критики», и в посвященном поэту отдельном литературном портрете. Вероятно, не без влияния Айхенвальда Б.К. Зайцев, высоко оценивавший его литературно-критическое дарование, сформулировал концепцию «тихих классиков», перечень которых открывался именем Жуковского. В литературном быту эмиграции за русским балладником закрепилась эта же характеристика. Например, А. Бахрах в своей книге мемуаров «Бунин в халате» отметил: «Еще больше, чем эти законы (согласно которым Василий Афанасьевич Бунин получил имя Василий Андреевич Жуковский. – *Е.А.*), Бунин ненавидел всех, кто мог посягать на репутацию “тишайшего” поэта, кто принижал автора “Певца во стане русских воинов”, выставляя напоказ как его домашность, так и его облик придворного»[20].

В посвященном Жуковскому эссе Айхенвальд исподволь вновь обращается к тем ключевым дихотомиям русской культуры, которые были положены критиком в основу его литературной концепции:

> Он не скиталец, не путник, не блудный сын; на своего Эсхина он не похож, с пенатами никогда не расставался и, как Теон, провел свой внутренний век «на праге» одного и того же нравственного жилища, в кругу идейной оседлости <…>.
>
> Пассивная, почти бескровная организация Жуковского объясняет и то, что его религиозность и смирение иногда трогает, но не заражает, что его оптимизм, не прошедший через искус великих страданий, неубедителен; она объясняет и то, что хотя наш незлобный автор – «поэтический дядька чертей и ведьм», «гробовой прелестник» и романтик, однако гробы и привидения не очень его пугают; в самой фантастике у него – порядок, и больше, чем черти, его привлекают ангелы, которых он немало насчитывал и среди людей[21].

[18] Там же. С. 31, 41.
[19] Там же. С. 39.
[20] *Бахрах А.* Бунин в халате. М., 2000. С. 174.
[21] *Айхенвальд Ю.И.* Силуэты русских писателей. С. 525.

Во вступлении к книге «Силуэтов» Айхенвальд подчеркнул, что биография писателя мало что прибавляет к его творчеству, которое порой существует ей вопреки[22]. Но в случае с Жуковским критик отошел от собственных теоретических выкладок и резюмировал литературный портрет поэта описанием именно биографического облика:

> Ореолом уважения вовеки будет окружена созерцательная фигура Жуковского. К тому же нельзя, неблагодарно было бы забыть, что, когда нужно было, он из этой созерцательности немедля выходил, своими отношениями к трону пользовался для того, чтобы выручать товарищей по благородному ремеслу, и всегда, от Пушкина и до Шевченко, где русский писатель в беде, там около него, помогая и поддерживая, стоит Жуковский. Это его собственную литературу так достойно восполняет, это так хорошо комментирует его мысль о «священном добра наслажденьи», и в его негромкой гармоничности нет более обаятельной черты, чем это соответствие доброго слова и доброго дела[23].

Гуманизм был одной из ключевых черт биографического образа и самого Айхенвальда, который воспринял в Жуковском столь созвучную для себя черту. Согласно наблюдениям А. Рейтблата,

> в России, в постреволюционный период, он (Айхенвальд. – *Е.А.*) деятельно старался помочь другим, «выбивая» пайки у властей и нередко делясь последним. В эмиграции он тоже помогал нуждающимся, активно работал в берлинском Комитете помощи русским ученым и писателям и Обществе помощи русским гражданам. Все мемуаристы единодушно отмечают, что «он был человеком исключительной доброты, внимания, отзывчивости ко всем людям, человеком бесконечной деликатности». Эти свидетельства показывают, что в жизнь эмигрантского сообщества он внес вклад не только как талантливый критик, но и как гуманист, последовательно реализующий на практике свои человеколюбивые убеждения[24].

Мысль о том, что стихотворение «Теон и Эсхин» является «программой всей поэзии Жуковского», для русской литературной критики была не нова. Ещё в XIX в. ее высказал В.Г. Белинский[25], предшественник Айхенвальда и в то же время в глазах последнего – главный оппонент. Незадолго до выхода полного варианта «Силуэтов русских писателей» их автор посвятил родоначальнику современной русской критики книгу «Спор с Белинским. Ответ критикам»

---

[22] Там же. С. 23.
[23] Там же. С. 525.
[24] *Рейтблат А.* «Подколодный эстет» с мягкой душой и твердыми правилами: Юлий Айхенвальд на родине и в эмиграции // Евреи в культуре русского зарубежья. Вып. 1. Иерусалим, 1992. С. 52.
[25] *Жуковский В.А.* Полн. собр. соч. и писем: в 20 т. Т. 1. М., 1999. С. 728. Текст коммент.

(1914). В «силуэте» Жуковского Айхенвальд отодвигает на периферию главную тему стихотворения – жизненную философию *домоседа* Теона, а также лейтмотив всего творчества поэта – утрату возлюбленной. Напротив, в центр выдвигается фигура разочарованного *странника* Эсхина, более перспективного, по мнению критика, для дальнейшего развития русской словесности. Согласившись с мыслью В.С. Соловьева о том, что Жуковский – первый русский лирик, последующую судьбу отечественной литературы Айхенвальд рассматривает скорее как преодоление восходящей к русскому романтику традиции.

Поэтика посвященного Жуковскому «силуэта» в полной мере отвечает теоретическим установкам имманентной критики. Критик стремится прокомментировать литературный облик поэта изнутри его творчества. Так, формой полемики с Жуковским становится его же произведение: Айхенвальд развивает философию *путешественника* Эсхина, антагониста близкого Жуковскому *домоседа* Теона. Та же тенденция обнаруживается и на уровне художественного языка. По всему тексту литературно-критического эссе «разлита» поэзия Жуковского, причем не столько в форме объемных и точных цитат, как это было принято в школе Белинского, сколько в переработанном и прозаизированном виде. Например, «Так, Бог и царь оказывают друг другу взаимные услуги: Бог царя хранит, царь хранит Бога» («Боже, Царя храни»), «как писатель, он несколько похож на своего дядю Струя, только на доброго дядю Струя…»[26] («Ундина») и т.д.

Созданный Айхенвальдом «силуэт» Жуковского обнаружил ту же тенденцию, что и художественное и критическое наследие Д.С. Мережковского: противопоставление биографического и литературного обликов поэта. Ранее магистральная линия восприятия первого русского романтика укладывалась в его же собственный афоризм «Жизнь и Поэзия одно». И несмотря на то, что Мережковский и Айхенвальд дали диаметрально противоположные характеристики Жуковскому-человеку и Жуковскому-художнику, этот вектор рецепции русского балладника в новую эпоху был поддержан, и спровоцировал активное

[26] *Айхенвальд Ю.И.* Силуэты русских писателей. С. 523, 525.

развитие не только литературной, но и биографической «мифологии» поэта в первой половине XX в.

Глава 3. Жизнетворческий и интертекстуальный аспекты рецепции Жуковского: основные слагаемые литературного «мифа» о поэте

3.1. «Василий Афанасьевич Бунин». И.А. Бунин и Жуковский: биография как код

Личность и творчество В.А. Жуковского знаменовали для И.А. Бунина не только начало русской классической литературы, но также были неотъемлемой частью личной мифологии автора «Жизни Арсеньева», в контексте которой Жуковский наделялся ролью своего рода «первопредка». Бунин очень гордился своим кровным родством с первым русским романтиком[1] и не раз сетовал на то, что лишь по нелепой случайности поэт носил фамилию Жуковского, а не Бунина:

> Писателем я стал, вероятно, потому, что это было у меня в крови: среди моих дальних родичей Буниных было не мало таких, что тяготели к писательству, писали и даже печатали, не приобретя известности, но были и такие, как очень известная в свое время поэтесса Анна Бунина, был знаменитый поэт Жуковский, сын тульского помещика Афанасия Ивановича Бунина и пленной турчанки, получивший фамилию своего крестного отца Жуковского только потому, что был он сыном незаконным. Я еще мальчиком слышал много рассказов о нем в нашем доме[2].

На протяжении всей своей жизни Бунин возвращается к этой мысли, которая становится лейтмотивом его размышлений о Жуковском. Так, уже в эмиграции, вспоминая о беседах с Буниным, А.В. Бахрах пишет: «Он никак не мог примириться, что незаконный сын его деда от турчанки Сальмы (Сальхи. – *Е.А.*) носит не имя Василия Афанасьевича Бунина, а по крестному – Василия Андреевича Жуковского. «А ведь не были бы придуманы “нелепые” узаконения, был бы поэт Буниным», – приговаривал он»[3].

---

[1] *Пчелов Е.В.* Род Буниных в российской культуре и науке // И.А. Бунин и русская культура XIX–XX веков: Тезисы международной научной конференции, посвященной 125-летию со дня рождения писателя (11–14 октября 1995 г.). Воронеж, 1995. С. 3–4.

[2] *Муромцева-Бунина В.Н.* Жизнь Бунина. Беседы с памятью. М., 1989. С. 188.

[3] *Бахрах А.В.* Бунин в халате. М., 2000. С. 174.

Одновременно с семейным преданием Бунин с раннего детства впитывал поэзию Жуковского, которую слышал от матери (она была, как и муж, из рода Буниных), читавшуюся «по-старинному нараспев»[4]. В юности, избрав для себя судьбу поэта, Бунин основным принципом для себя делает поэтический афоризм Жуковского. 29 декабря 1885 г. он записывает в своем дневнике: «Но, может быть, именно более всего святое свойство души любовь тесно связано с поэзией, а поэзия есть Бог в святых мечтах земли, как сказал Жуковский (Бунин, сын А.И. Бунина и пленной турчанки)»[5]. Эту финальную строку «Камоэнса» Бунин любил повторять и в дальнейшем – в «Жизни Арсеньева», записях нобелевских дней.

В сознании Бунина, живо интересовавшегося своими корнями, раздумья о Жуковском соединяются с мыслями о своем происхождении и наследственности как факторе во многом определяющем человека. Если говорить об истоках бунинского интереса к вопросам биологической, родовой преемственности, то, вероятно, катализатором раздумий стали размышления над анкетой Ф.Ф. Фидлера для книги «Первые литературные шаги. Автобиографии современных русских писателей» (М., 1911). Первый вопрос анкеты в духе времени формулировался следующим образом: «Наследственность (прямая или атавистическая) писательского дара. Любовь к литературе и степень начитанности того или другого из родителей»[6]. В письме Фидлеру от 12 октября 1910 г. Бунин отвечает: «Наследственность, м.б., сказалась. Была в нашем роду поэтесса (Анна Петр<овна> Бунина), Жуковский из нашего рода. (Но какова степень их родства с нами, – не знаю)»[7]. Именно с этого времени мотив наследственности звучит в произведениях художника все настойчивей: «Суходол» (1912), «Петлистые уши» (1916), «Дело корнета Елагина» (1925), «Зойка и Валерия» (1940) др.[8]

---

[4] *Муромцева-Бунина В.Н.* Жизнь Бунина... С. 27.
[5] Там же. С. 60.
[6] *Бунин И.А.* Письма 1905–1919 годов. / Под общ. ред. О.Н. Михайлова. М., 2007. С. 551.
[7] Там же. С. 151.
[8] Подробнее см.: *Карпенко Г.Ю.* Творчество И.А. Бунина и религиозно-философская культура рубежа веков. Самара, 1998. С. 61–90.

Для Бунина, проявлявшего неподдельный интерес к вопросам наследственности, Жуковский, в силу своего происхождения, ассоциировался не только с родовым мифом Буниных, но и с восточным началом. Представляется, что ориентальный характер образа Жуковского и «вопросы крови» нашли отражение, с одной стороны, в переводческой деятельности Бунина, определив принципы отбора материала, с другой стороны – в восточном, главным образом турецком, комплексе мотивов его прозы.

Примечательно, что начиная в свои ранние годы заниматься художественным переводом, Бунин обращается не к современникам, а к авторам, заинтересовавшим в свое время Жуковского-переводчика. Во второй половине 1880-х – начале 1890-х гг. Бунин осуществляет подряд два перевода, традиционно ассоциирующихся в русской культуре с именем Жуковского: «Лесного царя» И.В. Гете и отрывок из «Лаллы Рук» Т. Мура. Это тем более показательно, что, по своему собственному признанию, Бунин мог переводить далеко не все[9]. Немного позднее литератор задумал написать статью о Жуковском и 8 мая 1901 г. сообщил брату Ю.А. Бунину: «Поклонись Николаю Федоровичу (Михайлову. – *Е.А.*) и спроси его, не возьмет ли он у меня осенью статью о Жуковском. Ты знаешь, как я его люблю. Пожалуйста, спроси его об этом и напиши мне»[10].

Спонтанно повторяя начало карьеры первого русского романтика, Бунин переводит балладу Гете в 1886 г., а отрывок «Из сказки “Солнце гарема” Т. Мура» публикует в своей первой напечатанной книге «Стихотворения 1887–1891 гг.» (1891)[11]. О собственных ранних переводах Бунин пишет в «Жизни Арсеньева»: «родилась во мне тогда мысль стать вообще переводчиком, открыть себе впоследствии источник не только неизменных художественных наслаждений, но и существования»[12]. Впрочем, первым своим стихотворным

[9] *Бабореко А.К.* И.А. Бунин о переводах // Мастерство перевода. М., 1968. С. 375.
[10] *Бунин И.А.* Письма 1885–1904 годов. / Под общ. ред. О.Н. Михайлова. М., 2003. С. 374.
[11] *Алексеев М.П.* Русско-английские литературные связи (XVIII век – первая половина XIX века). Лит. наследство. Т. 91. М., 1982. С. 783.
[12] *Бунин И.А.* Собр. соч.: в 6 т. М., 1987–1988. Т. 5. С. 130. **Далее это издание цитируется в тексте с указанием тома и страницы в скобках.**

переложениям писатель отвел роль «ученических» и не стремился их перепечатывать. Переводческую деятельность, напротив, продолжил, оставив читателю такой шедевр, как «Песнь о Гайавате» Г.У. Лонгфелло. Позднее писатель так сформулирует свое отношение к собственным переводам и переводческой деятельности Жуковского: «Я хороший стихотворец и, – простите! простите! – замечательный переводчик (не хуже Василия Афанасьевича Бунина (sic!), ставшего волею судьбы Василием Андреевичем Жуковским)»[13]. Талант переводчика, по мнению Бунина, заключался прежде всего в чутье своего языка: «чтобы переводить, надо чувствовать русский язык. Если нет чутья, то нечего и браться за переводы»[14].

После пассивного детского восприятия личности и творчества Жуковского – через семейные предания, чтение его поэзии, фиксацию в дневнике понравившихся строк – следующим этапом становятся размышления над статьей о Жуковском и переводческая рецепция. «Лесной царь» (“Der Erlkönig”) Гете был знаком Бунину прежде всего по переводу Жуковского 1818 г.[15], ставшему классическим. Более того, сложилась традиция рассматривать и сравнивать этот перевод с немецким источником как самостоятельное произведение (П. Загарин, М. Цветаева). Бунинский перевод немецкой баллады является точным, как и у Жуковского[16]. При этом характерно, что имеющиеся отступления от оригинала Бунин повторяет вслед за первым русским романтиком. Он полностью воспроизводит стиховой рисунок баллады Жуковского, переводя «Лесного царя» четырехстопным амфибрахием с мужской парной рифмовкой (в немецком ориги-

[13] «Литература последних годов – не прогрессивное, а регрессивное явление во всех отношениях…». Иван Бунин в русской периодической печати (1902–1917). Предисл., подгот. текста и примечания Д. Риникера // И.А. Бунин: Новые материалы. Вып. I. М., 2004. С. 521.

[14] *Бабореко А.К.* И.А. Бунин о переводах. С. 382. Чутье языка навсегда остается для Бунина критерием писательского таланта. Так, уже во второй половине 1940-х гг. знакомясь с «житийным» романом Б.К. Зайцева «Жуковский», Бунин отмечает все словоупотребления недопустимые для описания «первого русского романтика». 18 июня 1948 г. он пишет Г.В. Адамовичу: «Прочел в “Рус<ской> мысли” очередной отрывок из книги Зайцева о Жуковском. На этот раз о путешествии по России Жуковского с Наследником престола, Александром II. Путешествовали так: “На станциях *подзакусывали* и дальше. Жуковский больше *действовал по пирожкам* (курсив Бунина. – *Е.А.*)”» (Переписка И.А. и В.Н. Буниных с Г.В. Адамовичем (1926–1961). Публикация О. Коростелева и Р. Дэвиса // И.А. Бунин: Новые материалы. Вып. I. М., 2004. С. 85).

[15] Литературное наследство. Т. 84. Иван Бунин. Кн. 1. М., 1973. С. 221.

[16] Об этом см.: *Кен Л.Н.* Ранние переводы Бунина из немецкой поэзии // Бунинский сборник (материалы научной конференции, посвященной столетию со дня рождения И.А. Бунина). Орел, 1974. С. 144–155.

нале – дольник). В бунинский перевод попадают слова, отсутствующие у Гете и имеющиеся у Жуковского, например, «запоздалый» – «опоздалый»; «греет» – «греет». И у Бунина, и у Жуковского исчезает “Meine Mutter”, мать Лесного царя, трансформируется образ самого Лесного царя в сторону антропоморфизации демонологического образа[17]. Так, фразу “mit Kron und Schweif?” («с короной и хвостом») переводчик изменяет вслед за своим предшественником, заменяя хвост бородой: «в темной короне, с густой бородой» – у Жуковского, «с бородой и в короне» – у Бунина. «Лесной царь» юного Бунина больше напоминает подражание переводу Жуковского, нежели самостоятельный текст.

Следующий перевод, осуществленный «по следам» Жуковского, – это отрывок из поэмы «Лалла Рук». Для Бунина не было секретом то, что поэзия Мура вошла в русскую культуру благодаря Жуковскому. Воссозданная М.П. Алексеевым история рецепции творчества Мура начинается с Жуковского и заканчивается Буниным, перевод которого, по словам исследователя, интересен как финал этой традиции[18]. Второй «жуковский» перевод Бунина представляет собой более самостоятельное явление. Писатель независим как в выборе метрики и ритмики, так и в предпочтении конкретного отрывка для перевода. На этот раз Бунина заинтересовал не построчно переведенный предшественником текст, а фрагмент, образы которого имели для «русского балладника» сакральный интимный смысл и стали источником его оригинальных произведений.

«Восточная повесть» стала для Жуковского не только объектом перевода, но и источником вдохновения для целого цикла стихотворений, неотъемлемой частью его жизнетекста. Поэт осуществляет перевод второй вставной поэмы “Paradise and the Peri” (в варианте Жуковского – «Пери и ангел») в 1821 г. непосредственно под впечатлением от берлинского театрализованного праздника в честь великокняжеской четы, в свите которой он находился. Жуковский создает в переписке и дневниковых записях особую «философию Лаллы Рук», выпускает рукописный журнал «Лалла Рук», использует сюжет и мотивы поэмы в

[17] Подробнее об этом см.: *Жуковский В.А.* Полн. собр. соч. и писем: в 20 т. М., 1999–2015. Т. 3. Коммент. С. 362.
[18] *Алексеев М.П.* Русско-английские литературные связи... С. 783.

стихотворениях «Лалла Рук» (1821), «Явление поэзии в виде Лалы Рук» (1821), «Пери» (1831), «Песнь бедуинки» (1831), «Мечта» (1831), а за Александрой Федоровной с легкой руки поэта закрепляется поэтическое прозвище «Лалла Рук»[19]. Именно в этом контексте рождается знаменитый образ «гения чистой красоты»: сначала в письмах Жуковского, затем в его стихотворении «Лалла Рук» и, наконец, в посвящении А.С. Пушкина А.П. Керн.

Бунин переводит начало четвертой вставной поэмы «восточной повести» – “The light of the Haram” («Свет гарема»). К этой части «Лаллы Рук» Жуковский обращался неоднократно: 14 (26) января 1821 г. поэт переписывает на страницах дневника 32 начальных стиха «Света гарема»[20], в 1831 г. под названием «Песнь бедуинки» переводит «Романс Нурмагалы» С.Г. Шпикера, исполняемый героиней «Света гарема»[21], в 1843 г. пишет посвящение к поэме «Наль и Дамаянти», варьирующее образную и стиховую структуры «Света гарема»[22].

Переведенные Буниным строки полностью посвящены описанию долины Кашемира, важнейшему для Жуковского образу. Знал ли Бунин или интуитивно почувствовал значимость этого образа для своего предшественника, остается только догадываться, но «восточный» аспект бунинского интереса к Муру, а через его тексты – к Жуковскому, просматривается все более явно. Символика Кашемира, обусловленная чувством к М.А. Протасовой и являющаяся своего рода «тайным языком» обоих, возникает в письмах Жуковского в 1814–1815 гг. (за три года до издания поэмы Мура). Воображаемое восхождение на гору Кашемира стало для влюбленных синонимом сильного взаимного чувства и долгожданного личного счастья[23]. Вероятно, именно данная ассоциация способствовала столь внимательному отношению Жуковского ко всему, что связано с этим символическим пространством (в том числе и к поэме Мура). Кашемир – реальность восточной географии – становилась знаком судьбы Жуковского. Именно в образе недосягаемого Кашемира соединились два ключевых сюжета

[19] См.: Там же. С. 657–675.
[20] *Жуковский В.А.* Полн. собр. соч. и писем: в 20 т. Т. 4. Коммент. С. 405.
[21] *Алексеев М.П.* Русско-английские литературные связи... С. 672.
[22] *Жуковский В.А.* Полн. собр. соч. и писем: в 20 т. Т. 4. Коммент. С. 410.
[23] Подробнее об этом см.: *Жуковский В.А.* Полн. собр. соч. и писем: в 20 т. Т. 2. Коммент. С. 597–598.

его биографии, создающие своего рода парадокс. С одной стороны, незаконнорожденность Жуковского исключала его из рода Буниных и заставляла носить чужую фамилию, а, с другой стороны, именно принадлежность семье Буниных стала основанием для запрещения брака с М.А. Протасовой, принадлежавшей этому роду. Закономерно, что следующим этапом рецепции Жуковского писателем XX в. становится включение в его оригинальные произведения уже намеченного мотивного комплекса, перерастающего со временем в своего рода археосюжет.

Из процитированных выше фрагментов легко заметить, что всякий раз, упоминая о незаконнорожденности Жуковского, Бунин уточняет, что его матерью была пленная турчанка. В 1940 г. Бунин пишет рассказ «Зойка и Валерия», впоследствии помещенный им в центральную часть цикла «Темные аллеи». Главный герой этого рассказа – Левицкий – этнически и психологически близок Жуковскому. Первый же диалог в рассказе посвящен «вопросу крови», этнической принадлежности центрального персонажа. «Скромник» Левицкий оказывается носителем не только славянской, но и восточной – турецкой – крови. Именно этим доктор Данилевский объясняет основные черты характера Левицкого – застенчивость и влюбчивость: «Так что будьте осторожны, дамы и девицы, он турок и вовсе не такой скромник, как вы думаете. Да и влюбчив он, как вам известно, по-турецки» (V. 317).

Скромность и способность страстно любить, как известно, стали стереотипными характеристиками Жуковского. О щепетильном отношении Бунина к репутации «скромника» Жуковского мы узнаем из слов А.В. Бахраха: «но еще больше <…> Бунин ненавидел всех, кто мог посягать на репутацию “тишайшего” поэта»[24]. «Тишайший поэт», весьма вероятно, – цитата из книги Ю.И. Айхенвальда «Силуэты русских писателей» (1906): «Тишайший поэт русской литературы, благодушный и кроткий, Жуковский – представитель всяких призна-

[24] *Бахрах А.В.* Бунин в халате. С. 174.

ний и покорности»[25]. К этому можно добавить полностью совпадающие характеристики одинокой, бездомной жизни «скромников».

> По причине одиночества и влюбчивости, он (Левицкий. – *Е.А.*) постоянно привязывался к какому-нибудь знакомому дому, скоро становился в нем своим человеком, гостем изо дня в день и даже с утра до вечера, если позволяли занятия, – теперь стал он таким у Данилевских. И тут не только хозяйка, но даже дети, очень полная Зойка и ушастый Гришка, обращались с ним как с каким-нибудь дальним родственником. Был он с виду прост и добр, услужлив и неразговорчив, хотя с большой готовностью отзывался на всякое слово, обращенное к нему (V. 316).

О своей участи Жуковский пишет в дневнике 26 августа 1805 г. (поэту в это время было 22 года):

> Не имея своего семейства, в котором бы я что-нибудь значил, я видел вокруг себя людей мне коротко знакомых, потому что я был перед ними выращен, но не видал родных, мне принадлежащих по праву; я привыкал отделять себя ото всех, потому что никто не принимал во мне особливого участия и потому что всякое участие ко мне казалось мне милостию. Я не был оставлен, брошен, имел угол, но не был любим никем, не чувствовал ничьей любви[26].

О влюбчивости романтика ходило множество слухов, объектом поклонения называли то племянницу поэта М.А. Протасову, то великую княгиню Александру Федоровну, то восточную красавицу А.О. Смирнову-Россет, то фрейлину С.А. Самойлову. В «Зойке и Валерии», иронизируя над влюбчивостью Левицкого, герой рассказа придает своей фразе характерный для литературного и биографического сюжетов Жуковского рыцарский подтекст: «Кто теперь дама вашего щирого* сердца?» (V. 317)[27]

Главным сюжетом, стереотипно ассоциирующимся в культурной памяти с образом Жуковского, была история любви поэта к своей родственнице М.А. Протасовой. Разница в возрасте Жуковского и Маши была точно такой же, как у Левицкого и Зойки – десять лет (1783 и 1793 г.р. соответственно). Говоря о

---

[25] *Айхенвальд Ю.И.* Силуэты русских писателей. М., 1994. С. 523.
[26] *Жуковский В.А.* Полн. собр. соч. и писем: в 20 т. Т. 13. С. 26.
* Укр. искреннего, настоящего.
[27] Тема рыцарства Левицкого поддерживается и историей его имени – Георгий (французский вариант – Жорж). Как известно, святой Георгий – православный покровитель России – в католицизме считался покровителем рыцарей и рыцарских походов. По иронии Бунина, для романтически настроенного героя-рыцаря роковой становится встреча с Жизнью и Здоровьем, именно так переводятся имена заглавных героинь.

пробудившемся чувстве к М.А. Протасовой, Жуковский записывает в дневнике 9 июля 1805 г.: «Можно ли быть влюбленным в ребенка?»[28] Бунин, почти всегда точен в указаниях возраста. В «Зойке и Валерии» автор сообщает: «он (Левицкий. – *Е.А.*) перешел на пятый курс, ему было двадцать четыре года», «ей (Зойке. – *Е.А.*) было всего четырнадцать лет, но она уже была очень развита телесно» (V. 316, 318). В качестве другого примера можно привести характерную особенность романа-автобиографии «Жизнь Арсеньева», где возраст героя точно соответствует возрасту самого Бунина в тот или иной период жизни. Например, Алексею Арсеньеву весной в год смерти Писарева, соединившейся с воспоминаниями о первой влюбленности, «шел всего шестнадцатый год». Самому Бунину весной 1885 г., когда умер А.И. Пушешников, ставший прототипом для Писарева, также было пятнадцать лет.

Ранее тема возраста еще более настойчиво, вплоть до демонстрации фатальной роли биографических дат, подана в рассказе «Дело корнета Елагина» (1925), в котором мы обнаруживаем немало связей с бунинской рецепцией наследия Жуковского и литературного мифа о нем. Именно к этому рассказу восходит мотивная и образная структура «Зойки и Валерии». В общий контур темы любви, понимаемой как амбивалентная, равная смерти, космическая катастрофа[29], Бунин помещает проблемы наследственности, взаимосвязи этничности и генетики человека с его характером и судьбой. Так, главная героиня «Дела корнета Елагина» польская актриса Мария Сосновская характеризуется психической предрасположенностью к девиантному поведению; ее любовник и психологический антипод Елагин наделен признаками вырождения. В «Зойке и Валерии» – Зойка – «очень полная», с признаками «какой-то мозговой болезни», Гришка – «ушастый» (ср. внимание к этой знаковой детали в рассказе «Петлистые уши»), нрав Левицкого полностью предопределен «восточной кровью» и т.д. Более того, семантика образа Елагина проясняется при сопоставлении его с созданным гораздо позднее образом Левицкого, а сами тексты, рас-

[28] Там же. С. 15.
[29] См. об этом: *Сливицкая О.В.* «Повышенное чувство жизни»: Мир Ивана Бунина. М., 2004.

сматриваемые в этой перспективе, выстраиваются в дублетную связку. Удивительно точно совпадает описание физического типа Левицкого и Елагина:

Левицкий	Елагин
Однажды, сидя так и с усмешкой поглядывая на Левицкого, на сухую ***худобу*** и некоторую ***гнутость*** его тела, на его слегка ***кривые ноги*** и впалый живот, на обтянутое тонкой кожей ***лицо в веснушках***, ястребиные глаза и ***рыжие***, круто вьющиеся ***волосы***, Данилевский сказал: – А признайтесь, коллега: ведь есть в вас какая-нибудь восточная ***кровь***, жидовская, например, или кавказская? (V. 317)	Ротмистр поднял изумленное и заспанное лицо: перед ним стоял его товарищ по полку, корнет Елагин, человек маленький, ***щуплый, рыжеватый и веснушчатый, на кривых и необыкновенно тонких ногах*** (IV. 402). Как можно с легкостью относиться ко всему тому страшно сложному и трагическому, чем часто отличаются ***люди с резко выраженной наследственностью*** <…> вглядитесь, сказал бы я прокурору, попристальнее в этого ***рыжеватого, сутулого и тонконогого*** человека, и вы почти со страхом увидите, как далеко от незначительности это ***веснушчатое лицо*** (IV. 412).

Эти характеристики легко принять за описание одного и того же человека. «Выраженная наследственность», «кровь» определяют характер и судьбу обоих персонажей. Елагин «вступив в связь с Сосновской, <…> утверждается в намерении покончить с собой» (IV. 413), Левицкий – после близости с Валерией кончает жизнь самоубийством.

Антропонимические аллюзии, вообще характерные для бунинского творчества, очень существенны в «Зойке и Валерии», где доктор, размышляющий о «восточной крови» Левицкого, носит фамилию *Данилевский*. Это сразу рождает аналогию с Н.Я. Данилевским, автором теории культурно-исторических типов. Герою своего автобиографического романа Алексею *Арсеньеву* Бунин дает родовую фамилию М.Ю. Лермонтова по материнской линии (по сути, поэт был воспитан своей бабушкой и крестной – Е.А. Арсеньевой), которую структурно выделяет из текста, вынося в заглавие (ср. «Дело Корнета *Елагина*»). «Лермонтовский текст» романа усиливается посещением Алексеем Арсеньевым Кроптовки, родового имения Лермонтовых. Также в романе появляются два любопытных персонажа: *Александр Сергеевич* – веселый и легкомысленный человек, отец Алексея Арсеньева – и «несчастный» *Федор Михайлыч* – сосед

Арсеньевых, отец «крутолобого, угрюмого» острожника, заключенного в Петропавловской крепости. Использование ассоциативных имен Лермонтова, Пушкина и Достоевского в родственном и соседском окружении бунинского автобиографического персонажа вполне сочетается с лейтмотивом писем, дневников и воспоминаний писателя о своей генетической и географической (а, значит, и языковой) близости русской литературной элите:

> замечательная местность, много славных земляков у нас с ним! Жуковский и Толстой – тульские, Тютчев, Лесков, Тургенев, Фет, братья Киреевские, братья Жемчужниковы – орловские, Анна Бунина и Полонский – рязанские, Кольцов, Никитин, Гаршин, Писарев – воронежские… Даже и Пушкин с Лермонтовым отчасти наши, ибо их родичи, Воейковы и Арсеньевы, тоже из наших мест, из наших квасов, как говорят у нас[30].

Кроме того, в «Деле корнета Елагина» и «Зойке и Валерии» Бунин использует фамилии близких Жуковского, проживающих в Тульской губернии и хорошо друг с другом знакомых: Левицкие – белевские друзья поэта[31], Елагины – долбинские родственники. В этот же ономастический ряд можно поместить «жуковский табак», ставший характерной художественной деталью «Суходола», текста, ориентированного на мотивную и жанровую системы первого русского романтика[32].

Литературоцентризм бунинской антропонимики показателен. На рубеже XIX–XX вв. Бунин является едва ли не единственным русским литератором, который не состоял в каких-либо литературных кружках и группировках и не причислял себя ни к одному из новых школ и направлений. Одинокое положение Бунина среди современников дополнялось его настойчивым желанием встроиться в цепь русских классиков, точнее, замкнуть ее. Дневники, письма, воспоминания, художественные произведения Бунина свидетельствуют о том, как остро он ощущал свою преемственность по отношению к русским писателям XIX в.

---

[30] *Бунин И.А.* К воспоминаниям о Толстом. Публикация Н.П. Смирнова // Литературное наследство. Т. 84. Иван Бунин. Кн. 1. М., 1973. С. 397.
[31] *Жуковский В.А.* Полн. собр. соч. и писем: в 20 т. Т. 14. С. 67–68, 650.
[32] Подробнее об этом см. раздел 4.3 настоящей работы.

В этом контексте становится более понятной антропонимика «Дела корнета Елагина». Фамилия центрального персонажа, вынесенная автором в заглавие, рождает прямую ассоциацию с Жуковским и с родом Буниных в целом. А.П. Елагина – племянница и близкий друг Жуковского, с которой поэт интенсивно переписывался всю свою жизнь[33], конечно, была хорошо известна Бунину. В 1912 г. он занялся изучением биографии и работ Киреевских – сыновей А.П. Елагиной (в девичестве – Юшковой, по первому мужу – Киреевской). Об этом нам говорит его запись в дневнике от 7 июня 1912 г.: «читал биографию <И.В.> Киреевского. Его мать – <Авдотья Петровна> Юшкова, внучка Бунина, отца Жуковского»[34]. Жуковский являлся также и неотъемлемой частью биографии И.В. Киреевского: и в качестве близкого родственника, посаженного отца на свадьбе, и в качестве литературного наставника, заступника после запрещения журнала «Европеец»[35]. Сам Киреевский писал о Жуковском:

> вообще каждое его слово, как прежде было, носит в себе душу, чувство, поэзию. Я мало с ним разговаривал, потому что больше слушал и старался удержать в памяти все хорошо сказанное, т.е. все похожее на него; а хорошо сказано и похоже на него было каждое слово, <…> стало быть, и здесь, между собак, карт, лошадей и исправников, можно жить независимо и спокойно под крылом этого гения-хранителя нашей семьи[36].

Интерес Бунина к родовой ветви Киреевских-Елагиных был наверняка усилен чтением вышедшего в 1911 г. первого выпуска «Песен, собранных П.В. Киреевским», из которых писатель сделал большое количество выписок[37].

В «Деле корнета Елагина» акцентированы несколько уже известных нам смысловых компонентов. Во-первых, это дотошные указания на возраст героев.

> О Елагине я сказал бы прежде всего то, что ему двадцать два года: возраст роковой, время страшное, определяющее человека на все его будущее. Обычно

[33] Переписка В.А. Жуковского и А.П. Елагиной: 1813–1852 / Сост., подгот. текста, ст. и коммент. Э.М. Жиляковой. М., 2009.
[34] *Бабореко А.К.* Бунин: Жизнеописание. М., 2004. С. 176. Впрочем, есть немало оснований считать эту запись, инициалы <И.В.> в которой – конъектура позднейших публикаторов, свидетельством внимания не к Ивану, а к Петру Киреевскому – одному из основателей русской фольклористики. См.: *Анисимова Е.Е., Анисимов К.В.* Эхо Жуковского и Гоголя в прозе И.А. Бунина 1910-х гг.: поэтика баллады и эстетика «страшного». Статья 2 // Вестник Томского государственного университета. Филология. 2015. № 2 (34). С. 93–95.
[35] Подробнее об этом см.: *Долгушин Д.В.* В.А. Жуковский и И.В. Киреевский: из истории религиозных исканий русского романтизма. М., 2009.
[36] В.А. Жуковский в воспоминаниях современников. М., 1999. С. 262, 266.
[37] *Бабореко А.К.* Бунин: Жизнеописание. С. 178.

переживает человек в это время то, что медицински называется зрелостью пола». «<Сосновская> была старше Елагина, – ей было двадцать восемь лет. Отец ее был незначительный чиновник, покончивший жизнь самоубийством, когда ей было всего три года (IV. 411, 415).

Во-вторых, в рассказе интенсивно задействована турецкая тема. Так, характерная деталь интерьера – «турецкий диван» – становится в рассказе «местом преступления», именно на нем погибает актриса. Вообще говоря, турецкий диван, хозяйкой которого у Бунина, как правило, является femme fatale, становится в бунинском повествовании знаком безумной страсти. На турецком диване измученный Елагин убивает свою возлюбленную, на турецком диване с утра до вечера сидит с Ликой исступленный Алексей Арсеньев, на турецком диване мучает своего возлюбленного героиня «Чистого понедельника». В «Деле корнета Елагина» появляется и собственно турецкая география с одним из основных символов Востока – гаремом. Сосновская рассказывает Елагину о своем пребывании в гареме во время поездки с прежним любовником в Константинополь. Восточный текст рассказа объединяет Сосновскую и Елагина, а давление на этих персонажей таких факторов, как наследственность, пол и возраст, делают их персонажами-двойниками. Именно этот вопрос становится ключевым в «Деле корнета Елагина»: « – Сошлись две личности, ничего общего между собой не имеющие… Так ли это? Вот в этом-то и весь вопрос: так ли это?» (IV. 411)

Сам Бунин в период интенсивного изучения биографии Киреевских, рассматриваемых писателем внутри родовой ветви: А.И. Бунин – В.А. Жуковский – А.П. Елагина, перечитывает один из классических восточных текстов русской литературы – «Путешествие в Арзрум» Пушкина. Если восстановить круг чтения Бунина в эти дни, то следующей (после начала чтения биографии Киреевского 7 июня 1912 г.) становится «литературная» запись в дневнике от 20 июня этого же года: «Перечитывал “Путешествие в Арзрум”, – так хорошо, что прочел вслух Вере и Юлию первую главу»[38]. Этот популярный ориентальный текст

[38] *Бабореко А.К.* Бунин: Жизнеописание. С. 177.

с всесторонне продемонстрированными восточными и, в частности, турецкими реалиями связан с творчеством Жуковского. Так, сравнивая литературное и реальное восприятие Востока в начале второй главы «Путешествия в Арзрум», А.С. Пушкин приводит цитату из рассмотренного нами выше «Света гарема» Т. Мура[39]. Описание Дарьяльского ущелья, древней мифологической границы между мирами Запада и Востока, данное как раз в прочитанной Буниным вслух первой главе пушкинского травелога, ориентировано у его создателя на стихотворение Жуковского «Горная дорога» (1818). Позднее Бунин снова обратится к этому образу в одном из наиболее насыщенных метатекстом Жуковского произведений – «Жизни Арсеньева».

Подводя итоги своего жизненного и творческого пути, Бунин писал 9 сентября 1951 г. Н.Р. Вредену, что «*классически кончает* ту славную литературу, *которую начал* вместе с Карамзиным Жуковский, а говоря точнее – Бунин, родной, но незаконный сын Афанасия Ивановича Бунина и только по этой незаконности получивший фамилию “Жуковский” от своего крестного отца» (курсив И.А. Бунина. – *Е.А.*)[40]. Согласно Бунину, семейная мифология определяла литературное творчество, поэтому для вопросов антропологической и литературной наследственности используется, по сути, один язык описания. Эпоха классики XIX в. осознается первым русским писателем нобелевским лауреатом как движение от его предка «Василия Афанасьевича Бунина» к самому Ивану Алексеевичу Бунину[41]. Для писателя, всегда вербально возвращавшего Жуковскому родовое имя Буниных, эта мысль становится неотъемлемой частью личной мифологии и определяет единство литературной репутации и мотивов наследственности в творчестве.

***

[39] *Пушкин А.С.* Полн. собр. соч. и писем: в 10 т. Л., 1977–1979. Т. 6. С. 446-447.
[40] *Бабореко А.К.* Бунин: Жизнеописание. С. 408.
[41] Идея определить границы литературной эпохи именами Жуковского и Бунина возникала не только у автора «Окаянных дней»: в 1952 г. в Нью-Йорке выходит антология А. Боголепова с характерным названием «Русская лирика от Жуковского до Бунина» («Жаль, что так рано кончились наши бабьи вечера» (Из переписки В.Н. Буниной и Т.М. Ландау). Публикация Е. Рогачевской // И.А. Бунин: Новые материалы. Вып. I. М., 2004. С. 391).

«Рыцарский текст», восходящий к эпохе Жуковского и, не в последнюю очередь, к нему самому, занимает не очень заметное, но весьма важное место в прозе Бунина, являясь существенным слагаемым историософии писателя. Так, в «Суходоле» рассказчик произносит такую сентенцию:

> податливы, слабы, «жидки на расправу» были они, потомки степных кочевников! (обитатели Суходола. – *Е.А.*) <...> И называйся они рыцарями, родись мы западнее, как бы твердо говорили мы о них (о быте и сословии, из которого вышли. – *Е.А.*), как долго еще держались бы! Не мог бы потомок рыцарей сказать, что за полвека почти исчезло с лица земли целое сословие (III. 161).

Предварим наш анализ небольшим экскурсом в историю рыцарских мотивов русской литературы.

По наблюдению Ю.М. Лотмана, в результате деятельности Петра I в России бытовое поведение в дворянской среде начинает восприниматься эстетически, приобретает качества художественного текста. Естественный до этого времени уклад жизни объявляется неправильным, а «чужое, иностранное приобретает характер нормы»[42]. Многие *культурные* модели, которые усваиваются европейцем подсознательно, для русского человека становятся *поведенческими* моделями, которые подвергаются рефлексии и конструируются искусственно. Такой поведенческой моделью, получившей широкое распространение в биографических и литературных текстах XIX–XX вв., оказывается рыцарство – явление, не имеющее в России национальной традиции. Характерен здесь фрагмент Ипатьевской летописи, в которой под 1150 г. описываются рыцарский турнир, устроенный в Киеве венгерским отрядом, вовлеченным в распри русских князей, и реакция на него со стороны горожан – как на экзотическое, невиданное зрелище:

> Изѧславъ же ѿ святоѣ Софьи поѣха и съ братьею на Ярославль дворъ и Оугры позва со собою на wбѣдъ и Кияны и ту wбѣдавъ с ними на велицемъ дворѣ на Ярославли и пребыша оу велицѣ весельи. Тогда же Оугре на фарехъ (иноходцах. – *Е.А.*) и на скокахъ (скакунах. – *Е.А.*) играхуть на Ярославли дворѣ многое

[42] *Лотман Ю.М.* Поэтика бытового поведения в русской культуре XVIII века // История и типология русской культуры. СПб., 2002. С. 234.

множество. Кияне же дивѧхутсѧ Оугромъ множеству и кметьства ихъ и комонемъ ихъ[43].

До начала XVIII в. ситуация существенно не меняется: переводчики XVII в. еще испытывают серьезные затруднения в поисках слов для описания рыцарских доспехов и турниров[44].

В русской литературе рыцарские образы усваиваются благодаря усилиям В.А. Жуковского, продемонстрировавшего здесь, как и во многих аналогичных случаях, свое умение переносить феномены западноевропейской культуры в русскую. Поэтической формой для рыцарских сюжетов становится баллада – «иностранный» жанр, неорганичный для национальной жанровой традиции – и сразу вызывает бурную реакцию современников. Жуковский не отделяет современные эстетические возможности жанра баллады от ее происхождения, связанного с эпохой рыцарства[45]. Рыцарство органично включалось в романтическую картину мира. К этому располагала, с одной стороны, приписываемая рыцарям верность идеалу, строгий этический кодекс, с другой стороны, интерес романтизма к экзотике, отдаленным историческим эпохам.

Годы юности Жуковского пришлись на царствование Павла I, которое Ю.М. Лотман назвал «рыцарским маскарадом»[46]. Словно компенсируя отсутствие рыцарской традиции в России, Павел I стремился повернуть колесо истории вспять, создавая грандиозную утопию «русского рыцарства», «“исторический” порядок, который еще должен был возникнуть в результате чудесных коренных преобразований эсхатологического типа»[47]. Если «конвенциональный характер рыцарского антуража при Петре I осознавался и никого не вводил в заблуждение», – отмечает С.И. Николаев, – то в эпоху «романтического императора» Павла I происходит смещение «между идеальным и реальным, между

[43] Полное собрание русских летописей. Т. 2. Ипатьевская летопись. М., 1998. Стб. 416.
[44] *Николаев С.И.* Рыцарская идея в похоронном обряде Петровской эпохи // Николаев С.И. Литературная культура Петровской эпохи. СПб., 1996. С. 42.
[45] См.: *Янушкевич А.С.* В мире Жуковского. М., 2006. С. 92–93.
[46] *Лотман Ю.М.* Внутри мыслящих миров // Лотман Ю.М. Семиосфера. СПб., 2001. С. 382.
[47] *Лотман Ю.М., Успенский Б.А.* Споры о языке в начале XIX века как факт русской культуры // Лотман Ю.М. История и типология русской культуры. СПб., 2002. С. 454.

церемониалом и бытом»[48]. На рубеже XVIII–XIX вв. в контексте масонской нравственной философии появляются тексты, показывающие необходимость развития у человека «внутреннего рыцарства»: трактат «Духовный рыцарь» И.В. Лопухина (1791) и роман Н.М. Карамзина «Рыцарь нашего времени» (1803)[49]. Позднее, в николаевское царствование, на положение России за пределами европейской истории, традиций, воспитания с горечью будет указывать П.Я. Чаадаев. Эти метаморфозы усвоения европейского культурного наследия были фоном литературных экспериментов Жуковского.

Через рыцарские баллады, популярные рыцарские сюжеты (например, «Ундина») и личную биографию Жуковский вводит в русскую культуру рыцарскую образность[50]. Вслед за ним активное освоение рыцарской темы начинают А.С. Пушкин, М.Ю. Лермонтов, а затем и Ф.М. Достоевский[51]. На рубеже XIX–XX вв. этот интерес получает второе дыхание. В русской литературе начала XX в. актуализируется эстетика романтизма. Уже символизм, от которого отталкивались другие литературные школы серебряного века, заключал в себе целый ряд художественных и мировоззренческих параметров романтизма. К их числу относятся двоемирие, жизнетворчество, эсхатология, интерес к мистике, исторической и географической экзотике, мифологизация национальной истории и личности поэта.

Наиболее часто упоминаемым конкретным рыцарским образом у автора «Жизни Арсеньева» (1927–1933) становится Дон Кихот. Знакомство со словом и знакомство с Рыцарем Печального Образа для автобиографического бунинского героя происходят одновременно: «он (учитель Баскаков. – *Е.А.*) очень быстро выучил меня писать и читать по русскому переводу Дон-Кихота» (V. 27–

[48] *Николаев С.И.* Рыцарская идея в похоронном обряде Петровской эпохи. С. 44.
[49] См.: *Янушкевич А.С.* Диалог И.В. Лопухина и Н.М. Карамзина («Духовный рыцарь» и «Рыцарь нашего времени») // Масонство и русская литература XVIII – начала XIX вв. М., 2000. С. 156–163.
[50] См.: *Никонова Н.Е.* Рыцарская тема в поэзии В.А. Жуковского // Канунова Ф.З., Айзикова И.А, Никонова Н.Е. Эстетика и поэтика переводов В.А. Жуковского 1820–1840-х гг.: проблемы диалога, нарратива, мифопоэтики. Томск, 2009. С. 373–383.
[51] См.: Из дневника В.Я. Проппа / Публ. Мартыновой А.Н. // Русская литература. 1995. № 3. С. 235–239; *Уиллс Н.* Был ли скупой рыцарь бедным, а бедный рыцарь скупым? / Пер. с англ. Жило А. // Звезда. 2002. № 6. С. 164–169; *Тахо-Годи Е.А.* От эпитафии к некрологу // Русская антропологическая школа. М., 2007. Вып. 4. Ч. 1. С. 129–146.

28). У истоков рецепции романа Сервантеса в России стоял Жуковский, осуществивший перевод с французской переработки Флориана. Именно эта версия образа Дон-Кихота, предложенная первым русским романтиком в 1803–1806 гг., стала отправной точкой в восприятии испанского рыцаря в русской культуре. Русские переводы Сервантеса XVIII в. не только не отличались прозрачностью стиля, но и представляли Дон Кихота отрицательный персонажем, которого, впрочем, в одном из переложений удалось «вылечить» от безумия. По наблюдению В.Е. Багно,

> талантливый перевод Жуковского, полностью отвечавший насущным потребностям эпохи, заложивший основы нового понимания «Дон Кихота» в России и способов воссоздания его на русской почве, выгодно отличается и от предшествующих ему, и от современных, и от последующих версий[52].

Сейчас уже трудно сказать наверняка, по какому именно переводу обучался чтению автобиографический персонаж Бунина – по переводу Жуковского или же по переводу, созданному в рамках его переводческой традиции, – однако в библиотеке Буниных сочинения Жуковского (как и рассказы о нем) были весьма востребованы и окружались ореолом фамильной гордости.

Сам Жуковский после своего перевода нередко ассоциировался с образом испанского рыцаря-бессребреника. Этому способствовали как многочисленные произведения поэта, обыгрывавшие рыцарскую образность, так и жизнетекст Жуковского. А.Н. Веселовский комментирует слова П.А. Вяземского:

> «Жуковский тоже Дон-Кихот в своем роде. Он помешался на душевное и говорит с душами в Аничковом дворце, где души никогда не водились». – Он «набил руку на душу, чертей и луну», но «ему нужно непременно бы иметь при себе Санхо, например меня, который ворочал бы его иногда на землю и носом притыкал его к житейскому» <…> Санчо-Вяземского не случилось при Жуковском, и опасения относительно Дон-Кихота были в известной мере справедливы[53].

В «Жизни Арсеньева» Бунин, вновь возвращаясь к русскому переводу «Дон Кихота», особо подчеркивает характерное для героя чувство генетической

---

[52] *Багно В.Е.* «Дон Кихот» на путях развития русской прозы // Русская литература и культура Нового времени. СПб., 1994. С. 233. См. также: *Разумова Н.Е.* «Дон Кихот» в переводе В.А. Жуковского // Проблемы метода и жанра. Томск, 1983. Вып. 10. С. 14-28.

[53] Цит. по: *Багно В.Е.* Жуковский – переводчик «Дон Кихота» // Жуковский и русская культура. Л., 1987. С. 309–310.

памяти, представляющее собой нечто большее, нежели обычное детское увлечение средневековыми воинами.

> Дон-Кихот, по которому я учился читать, картинки в этой книге и рассказы Баскакова о рыцарских временах совсем свели меня с ума. У меня не выходили из головы замки, зубчатые стены и башни, подъемные мосты, латы, забрала, мечи и самострелы, битвы и турниры. Мечтая о посвящении в рыцари, о роковом, как первое причастие, ударе палашом по плечу коленопреклоненного юноши с распущенными волосами, я чувствовал, как у меня мурашки бегут по телу. В письмах А.К. Толстого есть такие строки: «Как в Вартбурге хорошо! Там даже есть инструменты XII века. И как у тебя бьется сердце в азиатском мире, так у меня забилось сердце в этом рыцарском мире, и *я знаю, что я прежде к нему принадлежал». Думаю, что и я когда-то принадлежал.* Я посетил на своем веку много самых славных замков Европы и, бродя по ним, не раз дивился: как мог я, будучи ребенком, мало чем отличавшимся от любого мальчишки из Выселок, как я мог, глядя на книжные картинки и слушая полоумного скитальца, курившего махорку, так верно чувствовать древнюю жизнь этих замков, и так точно рисовать себе их? *Да, и я когда-то к этому миру принадлежал* (V. 31–32)[54].

О коренном национальном свойстве воссоздавать в реальной жизни культурные модели Бунин говорит в «Окаянных днях» (1918), своих дневниках, посвященных гибели России:

> Хотел высмеять пережиток рыцарства – и сделал Дон-Кихота, и уже не от жизни, а от этого несуществующего Дон-Кихота начинают рождаться сотни живых Дон-Кихотов. Хотел казнить марковщину – и наплодил тысячи Марков, *которые плодились уже не от жизни, а от книги.* – Вообще, как отделить реальное от того, что дает книга, театр, кинематограф? Очень многие живые участвовали в моей жизни и *воздействовали на меня, вероятно, гораздо менее, чем герои Шекспира, Толстого* (курсив И.А. Бунина. – *Е.А.*)[55].

При этом характерна небывалая популярность в России именно «книжного», задуманного как вторичный, пародийный образ, рыцаря Дон Кихота, которому «казалось, будто все, о чем он думал, все, что он видел или рисовал себе, создано и совершается по образу и подобию вычитанного им в книгах»[56].

---

[54] Ср.: «В кабинете отца висел на стене старый охотничий кинжал. Я видел, как отец иногда вытаскивал из ножен его белый клинок и тер его полой архалука. Какой сладострастный восторг охватывал меня при одном прикосновении к этой гладкой, холодной, острой стали! Мне хотелось поцеловать, прижать её к сердцу – и затем во что-нибудь вонзить, всадить по рукоятку. Отцовская бритва тоже была сталь и ещё острее, да я не замечал её. А вот при виде всякого стального оружия я до сих пор волнуюсь – *и откуда они у меня, эти чувства?*» (V. 29).

[55] *Бунин И.А.* Окаянные дни. Воспоминания. Статьи / Сост., подг. текста, предисл. и коммент. А.К. Бабореко. М., 1990. С. 120.

[56] *Сервантес С.М. де.* Хитроумный идальго Дон Кихот Ламанчский: в 2 т. М., 1979. Т. 1. С. 31.

В художественном сознании Бунина память крови, рода, генетика нации и историческая память, национальные культурные коды соединяются в единое смысловое поле, а идеальным выражением их хранения становится европейской рыцарство. Эта мысль, афористически сформулированная в финале «Суходола», становится лейтмотивом в романе «Жизнь Арсеньева», отличающемся теми же характерными чертами, что и «Суходол», – автобиографизмом и интересом к проблеме рода[57].

> *У нас нет чувства своего начала и конца*. <…> О роде Арсеньевых, о его происхождении мне почти ничего не известно. <…> Но всё же *из поколения в поколение наказывали мои предки друг другу помнить и блюсти свою кровь*: будь достоин во всем своего благородства. И как передать те чувства, с которыми я смотрю порой на наш *родовой герб? Рыцарские доспехи, латы и шлем с страусовыми перьями*. Под ними щит. И на лазурном поле его, в середине – перстень, эмблема верности и вечности, к которому сходятся сверху и снизу своими остриями три рапиры с крестами-рукоятками. В стране, заменившей мне родину, много есть городов, подобных тому, что дал мне приют, некогда славных, а теперь заглохших, бедных, в повседневности живущих мелкой жизнью. Все же над этой жизнью всегда – и *недаром – царит какая-нибудь серая башня времен крестоносцев* (V. 7–8).

Не вполне органичный или, во всяком случае, не до конца усвоенный характер базовых европейских культурных институций приводит в итоге быстрому отказу русского человека от своего исторического и культурного наследия, что воспринимается писателем как национальная катастрофа.

> Рос я, кроме того, среди крайнего дворянского оскудения, которого опять-таки никогда *не понять европейскому человеку*, чуждому русской страсти ко всяческому самоистребленью. Эта страсть была присуща не одним дворянам. Почему, в самом деле, влачил нищее существование русский мужик, всё-таки владевший на великих просторах своих таким богатством, которое и не снилось европейскому мужику, а своё безделье, дрёму, мечтательность и всякую неустроенность оправдывавший только тем, что не хотели отнять для него лишнюю пядь земли от соседа помещика, и без того с каждым годом всё скудевшего? Почему алчное купеческое стяжание то и дело прерывалось дикими размахами мотовства с проклятиями этому стяжанию, с горькими пьяными слезами о своём окаянстве и горячечными мечтами по своей собственной воле стать Иовом, бродягой, босяком, юродом? *И почему вообще случилось то, что случилось с Россией, погибшей на наших глазах в такой волшебно краткий срок?* (V. 36–37).

---

[57] Об интересе Бунина к вопросам наследственности см.: *Карпенко Г.Ю.* Творчество И.А. Бунина и религиозно-философская культура рубежа веков. С. 61–90.

Рыцарство могло репрезентироваться не только как идеологема и мотив, но имело также возможность предстать на уровне жанровой поэтики, и баллада вновь играла здесь свою исторически запрограммированную роль. Так, связь рыцарской тематики со страшной балладной атмосферой, закрепленная в русской литературе Жуковским и имевшая в придворном быту от Петра I до Николая I четко выраженную «похоронную»[58] символику, обнаруживается и в бунинской иронической «балладе» «Ночная прогулка»[59] (1938–1947):

Смотрит луна на поляны лесные
И на руины собора сквозные.
В мертвом аббатстве два желтых скелета
Бродят в недвижности лунного света:
Дама и рыцарь, склонившийся к даме
(Череп безносый и череп безглазый):
«Это сближает нас – то, что мы с вами
Оба скончались от Черной Заразы.
Я из десятого века, – решаюсь
полюбопытствовать: вы из какого?»
И отвечает она, оскаляясь:
«Ах, как вы молоды! Я из шестого» (I. 375).

Стих лаконичной баллады Бунина (четерехстопный дактиль с чередованием смежной и перекрестной рифмовки) ритмически близок «средневековым» балладам Жуковского «Суд божий над епископом» (1831) и «Рыцарь Роллон» (1832), отличающихся, кроме всего прочего, сходной церковно-рыцарской образностью. Хронотоп ночной прогулки, вынесенный Буниным в заглавие, представляет собой общее место жанра, определившее сюжет наиболее популярных баллад Жуковского («Людмила», «Светлана», «Ленора», «Лесной царь», «Замок Смальгольм» и т.д.). Мортальный антураж своего текста Бунин ориентирует на наименее лирический вариант балладной «прогулки» Жуковского – «Ленору»:

«Ленора»:	«Ночная прогулка»:
И нет уж кожи на костях;	В мертвом аббатстве два желтых *скелета*
Безглазый череп на плечах;	Бродят в недвижности лунного света:

[58] *Николаев С.И.* Рыцарская идея в похоронном обряде Петровской эпохи. С. 38–45.
[59] Ср. пародийную «полубалладу» В.С. Соловьева «Осенняя прогулка рыцаря Ральфа» (1886).

Нет каски, нет колета;	Дама и рыцарь, склонившийся к даме
Она в руках *скелета*[60].	(Череп безносый и *череп безглазый*)… (I. 374)

В это же время в цикл «Темные аллеи» Бунин включает рассказ «Баллада» (1938), в котором название жанра становится заголовком. Рассказ, названный самим автором «чудесным»[61], соотнесен с традиционными балладными мотивным комплексом (к этому же балладному коду прочтения отсылает и наименование всего цикла). Полночная скачка новобрачных, упоминание рассказчицей о чтении «господами» литературных баллад (ср. декламацию Войткевичем «Людмилы» Жуковского в «Суходоле»), конечно, создают благоприятный фон для восприятия бунинского рассказа в контексте баллад Жуковского, само имя которого в русской культуре превратилось в имя жанра.

Резюмируя, отметим, что в центре лирической и прозаической баллад находится уже традиционная для рыцарской тематики у Бунина проблема исторического, культурного времени. Причем «разница в возрасте» обитателей католического собора – дамы и рыцаря – при всей общности их судеб составляет четыре века, что почти на сто лет больше всей русской «европейской» истории. Рыцарство в России, не имея многовековой исторической традиции, становится не культурной, а поведенческой моделью. Популярность и наиболее последовательную реализацию русское рыцарство обретает в начале XIX в., что связано с эстетической программой романтизма, отвергающей различие между творчеством и биографией, литературой и жизнью. Эту идея удачно выразил и материализовал Жуковский: «Жизнь и поэзия – одно». В начале XX в. переосмысляется и вновь входит в моду «рыцарский текст», в котором актуализируются те или иные его компоненты в зависимости от эстетики, историософии и биографии автора. Бунин осознает рыцарство как потенциально благоприятную, но неосуществленную возможность для русской истории, которая, возможно, смогла бы предотвратить разразившуюся общественную катастрофу.

***

[60] *Жуковский В.А.* Полн. собр. соч. и писем: в 20 т. Т. 3. С. 188.
[61] Устами Буниных: в 3 т. Франкфурт-на-Майне, 1977–1982. Т. 3. С. 114.

Обратимся к поэтологической стороне рецептивного диалога Бунина с Жуковским[62]. В жанровом отношении писатель XX в. обращается чаще всего к балладам первого русского романтика. Отдельные смысловые поля создаются «метельным текстом», генетически восходящим к «Светлане», балладным «рыцарским текстом» и аллюзивными жизнестроительными мотивами Жуковского (обыгрывание фамилии, известий о происхождении и личной жизни поэта и т.д.). В то же время для лирики Бунина характерно объединение произведений, ориентированных на Жуковского, в смысловые связки текстов, чаще всего создававшиеся микроциклами в определенные моменты времени. Тем самым «текст Жуковского» обретал хронологическую приуроченность к поворотам судьбы самого Бунина и, таким образом, проецировался на его автобиографический метатекст, становясь слагаемым лирического дневника художника. Это особенно важно, учитывая обозначившийся в 10-е гг. XX в. фронтальный поворот Бунина к жанру автобиографии. К 23 февраля 1916 г. относится такая запись: «дневник одна из самых прекрасных литературных форм. Думаю, что в недалеком будущем эта форма вытеснит все прочие»[63]. Образ Жуковского в этой перспективе имел принципиальное значение.

Периодизации «текста Жуковского» в поэтических произведениях Бунина является сложной проблемой и накладывается на нерешенность вопросов периодизации лирики самого автора «Листопада». В науке уже давно отмечено «количественное несоответствие корпуса стихов до и после 1918 года»[64]. Аналогичным образом распределяется на хронологической оси творчества Бунина и публицистика, взрывное развитие которой мы наблюдаем именно после того же 1918 г. Создание Буниным публицистики *до* и лирики *после* этого исторического рубежа представляет собой скорее исключение, чем правило. Поэтому не будет преувеличением сказать, что после революции 1917 г., трагически изменившей судьбу Бунина, в его творчестве произошла переориентация не от сти-

[62] Подробнее об этом см.: *Анисимова Е.Е.* Традиции В.А. Жуковского в мотивной поэтике И.А. Бунина: от лирики к публицистике // Вестник Новосибирского государственного университета. Т. 11. Вып. 2. С. 167–171.
[63] Там же. Т. 1. С. 149.
[64] *Двинятина Т.М.* Поэзия И.А. Бунина и акмеизм: сопоставительный анализ поэтических систем: автореферат дис. … канд. филол. наук. СПб., 1999. С. 5.

хов к прозе (положение, зачастую воспринимаемое в качестве аксиомы), а от стихов – к публицистике. Подобную тенденцию литературного процесса в свое время подметил и афористически выразил В.Г. Белинский: «если есть идеи времени, то есть и формы времени»[65]. Интенсивность написания прозаических текстов у Бунина, напротив, в течение всего творческого пути остается более или менее постоянной.

В 1886–1902 гг. Бунин пишет не менее десятка стихотворений, варьирующих хронотоп, образы и мотивы баллады Жуковского «Светлана». Встречаются они в дальнейшем и в прозаических текстах писателя: «Деревне», «Суходоле» и «Жизни Арсеньева». После Жуковского продолжателем традиции этой «зимней» баллады и популяризатором «метельного текста»[66] стал А.С. Пушкин, использовавший его в своих программных произведениях (сон Татьяны в «Евгении Онегине», «Метель», «Бесы»[67], «Капитанская дочка») и указавший на значимость данного балладного источника через систему эпиграфов из Жуковского, выбор которых осуществлялся поэтом весьма тщательно[68]. В дальнейшем к этой же системе мотивов обращается Л.Н. Толстой в «Войне и мире», где после сцены святочного гадания Наташи Ростовой и Сони характеристикой для последней становится известная цитата из «Светланы» Жуковского:

У Жуковского:	У Пушкина:	У Толстого:
Тускло светится *луна* В сумраке тумана – *Молчалива и грустна* Милая Светлана[69].	«…Скажи: которая Татьяна?» – Да та, которая *грустна* *И молчалива*, как Светлана, Вошла и села у окна[70].	«Она (Соня. – *Е.А.*) была *молчалива и грустна* и *не отвечала*»[71].

[65] *Белинский В.Г.* Избранные сочинения. М., 1947. С. 62.
[66] Об истории и семантике мотива бури-метели см.: *Никанорова Е.К.* Буря на море, или Буран в степи (К вопросу о типологии мотивов). Статья первая // Материалы к Словарю сюжетов и мотивов русской литературы. Вып. 5: Сюжеты и мотивы русской литературы. Новосибирск, 2002. С. 3–36; *Никанорова Е.К.* Буря на море, или Буран в степи (К вопросу о типологии мотивов). Статья вторая // Материалы к Словарю сюжетов и мотивов русской литературы. Вып. 6: Интерпретация художественного произведения: Сюжет и мотив. Новосибирск, 2004. С. 3–30.
[67] О «Бесах» А.С. Пушкина как деканонизированной балладе см.: *Бройтман С.Н.* Баллада // Теория литературы: в 2 т. / Под ред. Н.Д. Тамарченко. Т. 2. Бройтман С.Н. Историческая поэтика. М., 2004. С. 330-334.
[68] См.: *Кулагин А.В.* Эпиграфы у А.С. Пушкина: автореферат дис. …канд. филол. наук. Л., 1985; *Лопатина Е.Е.* Поэзия В.А. Жуковского в истории русской пародии: дис. … канд. филол. наук. Томск, 2007. С. 131–134.
[69] *Жуковский В.А.* Полн. собр. соч. и писем: в 20 т. Т. 3. С. 32.
[70] *Пушкин А.С.* Полн. собр. соч. и писем: в 10 т. Т. 5. С. 50.
[71] *Толстой Л.Н.* Собр. соч.: 22 т. Т. 5. М., 1980. С. 302.

В лирике 1886–1902 гг. Бунин особенно активно использует топосы «Светланы», указывая на свою преемственность по отношению к специально отобранному пантеону предшественников: предку Жуковскому, литературному учителю и земляку Толстому, и символу русской классики Пушкину.

Как *светла*, как нарядна весна!
Погляди мне в глаза, как бывало,
И скажи: отчего ты *грустна*?
Отчего ты так ласкова стала?
Но *молчишь* ты, слаба, как цветок… (I. 80)
(«Как светла, как нарядна весна», 1899)

И в ней *луна* столбом отражена.
Склонив лицо прозрачное, *светлеет*
И *грустно* в воду смотрится она (I. 115).
(«Багряная печальная луна…», 1902)

Помимо продуктивных и весьма распространенных топосов такого рода, «Светлана» Жуковского повлияла на становление важнейшего в мотивной поэтике Бунина «метельного текста». Так, в написанном тогда же стихотворении «Эпиталама» (1901), совмещающем в себе черты античной свадебной песни с балладным параллелизмом «свадьбы-похорон»[72], «метельный текст» звучит вполне отчетливо: «В старом храме, и сиял / Чистый образ *новобрачной* <…> // А из окон *ночь* синела; / Зимний вечер темен был, / *Вьюга* в сумраке шумела, / Грустно с колоколом пела, / Поднимая снег с *могил*…» (I. 112). С легкой руки Жуковского балладные мотивы, использованные в «Светлане» (открытое, труднопреодолимое из-за буйства зимней природной стихии степное пространство), стали универсальными метафорами национального хронотопа. Так, у Бунина читаем: «Родились мы в снегу, – вьюга нас и схоронит» (I. 386) («Жесткой, черной листвой шелестит и трепещет кустарник…», 1901). В ранней лирике поэта 1886–1902 гг. «метельный текст» становится лейтмотивным как на уровне заглавий («Крещенская ночь», «Метель», «Вьется путь в снегах, в степи широкой…»), так и в образно-мотивной системе («Замело чащи леса метелью», «Ко-

[72] О нем см.: *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.

гда метель, кружась, заводит / На колокольнях перезвон», «Ночью в полях, под напевы метели», «Вьюга тебя заметает ночная», «Пусть бежит, в степи метель играет», «Задымись метелью белою в лугу», «Мертвое поле, дорога степная», «Скачет пристяжная, снегом обдает», «А вьюга трупы замела» и т.д.) (I. 45–120, 377–393).

В «метельной» лирике Бунина этого времени часто встречаются слова-сигналы, восходящие к стилю Жуковского и давно ставшие «визитной карточкой» последнего:

У Жуковского:	У Бунина:
«Кто-то, *чудилось*, блестит…»; «Вот, Светлане *мнится*»[73]. («Светлана», 1812)	«Все мне *чудится* что-то живое» (I. 380) («*Крещенская ночь*», 1886–1901); «*Мнится* мне ночью…» (I. 68) («*Метель*», 1887–1895).

На частотность употребления этих глаголов в поэзии Жуковского и его подражателей указывал еще В.К. Кюхельбекер: «У нас всё мечта и призрак, всё *мнится* и кажется и *чудится*, всё только будто бы, как бы, нечто, что-то»[74].

Как мы помним, во второй половине 1880-х – начале 1890-х гг. Бунин экспериментирует с переводами произведений, которые в свое время интересовали Жуковского-переводчика, и обращается к «Лесному царю» И.В. Гете и «Лалле Рук» Т. Мура. Если бунинские переводы конца XIX – начала XX вв. еще очень зависимы от переводов Жуковского и аллюзивны по отношению к его биографии, то в дальнейшем Бунин переосмысливает и адаптирует исходные сюжеты к собственному жизнетексту. Так, в 1903–1906 гг. он обращается к двум программным балладам Жуковского: «Лесному царю» и «Эоловой арфе» (стихотворения «Горе» и «Призраки»).

Баллада «Горе», датированная в собраниях сочинений очень приблизительно 1903–1906 гг.[75], представляет собой второе обращение поэта к «Лесному царю». Как отмечает современный исследователь, «возвращение отца вечером

[73] *Жуковский В.А.* Полн. собр. соч. и писем: в 20 т. Т. 3. С. 33, 36.
[74] Цит. по: *Мордовченко Н.И.* Русская критика первой четверти XIX века. М.; Л.. 1959. С. 216.
[75] *Бунин И.А.* Собр. соч.: В 8 т. Т. 1. Стихотворения 1888–1952. М., 1993. С. 465 (коммент.); *Бунин И.А.* Собр. соч.: в 6 т. Т. 1. С. 180.

лесной дорогой, тревога о больном сыне, недобрые предчувствия, смерть ребенка – это фабульная канва, как и характерный романтический антураж, напоминают о стихотворении Гете в переложении Жуковского и в юношеском переводе Бунина»[76]. Но если в 1886 г. Бунин делает точный перевод баллады Гете “Der Erlkönig”, открыто ориентированным на перевод Жуковского, то в 1903–1906 гг. его интересует уже не построчное воспроизведение немецкого источника и техника литературного перевода, а репрезентативность балладного жанра и мотивной структуры «Лесного царя» в отношении собственного биографического опыта. Думается, датировка стихотворения может быть уточнена именно в связи с семейными обстоятельствами писателя: в конце 1904 г. заболел и 16 января 1905 г. скончался единственный сын Бунина Коля. Баллада, весьма вероятно, была написана в интервале между 18 января 1905 г. – в этот день было написано письмо Элеоноры Павловны (мачехи А.Н. Цакни. – *Е.А.*) Бунину с трагическим известием[77], и 1906 г., когда публикуется сборник «Стихотворения 1903–1906» с вошедшей в него балладой «Горе».

Едва ли будет натяжкой предположение, что ключевой в тексте стихотворения сюжет болезни и смерти сына в отсутствие отца коренится в драматической истории потери Буниным своего единственного ребенка. После расставания писателя с А.Н. Цакни в 1900 г. их сын воспитывался в семействе супруги, и Бунин виделся с ним «раз пять в году», при этом «весь дом затворялся у себя и дышал <…> злобой»[78]. Думается, что именно этим обстоятельством объясняется отсутствие в бунинском произведении такого характерного признака балладного жанра, как диалог. В известном смысле постоянная разъединенность поэта с Колей подводила под изъятие этого композиционного фрагмента достоверно-биографическую основу. Ею же объясняется и снятие с отца в стихотворении «Горе» всякой вины за произошедшее, вины, более или менее явственно

[76] *Владимиров О.В.* Баллада в лирике И.А. Бунина 1910-х годов // Вестник Томского государственного педагогического университета. 1999. Вып. 6 (15). Серия: Гуманитарные науки: Филология. С. 32. Кроме того, см.: *Двинятина Т.М.* Поэзия И.А. Бунина и акмеизм: сопоставительный анализ поэтических систем: дис. … канд. филол. наук. СПб., 1999. С. 114.
[77] *Бабореко А.К.* Бунин: Жизнеописание. С. 91.
[78] Там же. С. 81.

вытекавшей из глухоты всадника к жалобам ребенка у Гете, Жуковского и молодого Бунина-переводчика «Лесного царя». Со слов В.Н. Муромцевой мы знаем, что причину гибели сына Бунин видел в беспечности бывших родственников, падких на праздное общение: «Жаловался на Цакни, что у них “двери на петлях не держались” и скарлатину занес кто-нибудь из гостей»[79]. В поэтической обработке эта деталь обрела такое звучание: «Погубили дитя перехожие старцы-калики!» (I. 180).

Прочие сюжетные компоненты «Лесного царя» остаются неизменными. Так, оценка случившегося в эпистолярном общении семьи Цакни с Буниным оказалась характерным образом созвучна балладе с присущим ей мотивом рока[80]: «Все, что можно было сделать для его спасения, было сделано – и доктора, и профессора, и все прочее. Тут несчастье, ужасное несчастье, в котором никто из близких не виноват. *Это что-то роковое*»[81]. Знаком неумолимого рока в стихотворении становится сорока – традиционный образ «души-птицы», перекликающийся с образом «птицы-вестника смерти»[82]. Сорока сюжетно замещает Лесного царя, на возможности / невозможности видеть которого строился балладный диалог.

> Станет князь, поглядит:
> Нет сороки! Но сердце недоброе чует.
> Снова скачет – и снова сорока летит,
> Перелесьем кочует (I. 180).

Другим примером обращения к наследию Жуковского является работа Бунина с оссиановскими мотивами, воспринятыми через посредство русского романтика. Так, в написанном в 1903–1905 гг. стихотворении «Призраки» Бунин обращается к оссиановской романтической традиции и строит текст как систему антиномий: мертвые – живые, видимое – незримое, полночь – день, тишина – звуки и т.д. Находящийся здесь на поверхности текста оссианизм («старое шотландское предание», «арфы» и т.д.) восходит в истории русской куль-

[79] Там же. С. 92.
[80] Подробнее об этом см.: *Янушкевич А.С.* В мире Жуковского. С. 95 и сл.
[81] *Бабореко А.К.* Бунин: Жизнеописание. С. 91–92.
[82] *Иванов В.В., Топоров В.Н.* Птицы // Мифы народов мира: в 2 т. М., 1982. Т. 2. С. 347.

туры к поэзии первой трети XIX в., когда, по словам Ю.Д. Левина, он «являлся некой ступенью на пути к овладению романтической поэтикой»[83]. Классическими стали произведения В.А. Жуковского, созданные в традиции оссианизма: «Песнь барда над гробом славян-победителей» (1806), «Певец во стане русских воинов» (1812), «Эолова арфа» (1814). Центральный образ «Эоловой арфы» не просто заимствован из поэм Оссиана, но спроецирован также на отчетливый биографический подтекст[84]. Кроме того, канон поэм Макферсона Жуковским был трансформирован: героика уступила место «меланхолической чувствительности»: на первый план выдвинулся не воин, вооруженный мечом, а певец, «вооруженный» арфой[85]. В стихотворении «Призраки» Бунин использует топику этой баллады Жуковского.

У Жуковского:	У Бунина:
И *арфу* унылой Певец привязал под наклоном ветвей… <…> От ней удаляся, как *призрак*, пропал… <…> Минвана, лишь вечер, ходила на холм, И, *звукам внимая*, Мечтала о милом, о свете другом, Где жизнь без *разлуки*…[86]	Что пыльных *арф*, висящих на стенах, Таинственно касаются их руки… <…> Мы в *призраки* не верим; но и нас Томит любовь, томит тоска *разлуки*… Я им *внимал*, я слышал их не раз, Те грустные и сладостные *звуки*! (I. 160)

Помимо мотивных параллелей, обращает на себя внимание ориентированная на романтическую традицию разностопность метрического устройства бунинского стихотворения. Как показал М.Л. Гаспаров, начиная со второй половины XIX в. «сама разностопность становится <…> более эстетически ощутима <…>. Поэтому чем больше разница между длинными и короткими строками, тем чаще размер воспринимается или как старинно-романтический, или как комический»[87].

В лирике Бунина 1906–1916 гг. к характерной топике «метельных текстов» 1886–1902 гг. добавляются такие мотивные компоненты «Светланы» Жу-

[83] *Левин Ю.Д.* Оссиан в русской литературе. Конец XVIII – первая треть XIX века. Л., 1980. С. 56.
[84] *Иезуитова Р.В.* В. Жуковский. «Эолова арфа» // Поэтический строй русской лирики. Л., 1973. С. 39–40.
[85] *Левин Ю.Д.* Оссиан в русской литературе. С. 44.
[86] *Жуковский В.А.* Полн. собр. соч. и писем: в 20 т. Т. 3. С. 77–80.
[87] *Гаспаров М.Л.* Очерк истории русского стиха. Метрика. Ритмика. Рифма. Строфика. М., 2000. С. 183–184.

ковского как зеркало, сон и жених-мертвец, формирующие не только настроение лирического героя, но и собственно лиро-эпические балладные сюжеты («Последние слезы», 1906–1908; «Кружево», 1906–1908; «Сенокос», 1909; «Сполохи», 1906–1909; «Памяти», 1906–1911; «В столетнем мраке черной ели», 1907–1916; «Сон епископа Игнатия Ростовского», 1916; «Богом разлученные», 1916; «Сон», 1916; «Дочь», 1916; «Заклинание», 1916).

Несомненна также связь между лирическим и прозаическим наследием Бунина этого времени: об этом свидетельствует востребованность текста «Светланы» в «Деревне» и «Суходоле», а также перетекание образов из стиха в прозу и наоборот. В качестве примера можно назвать образ опущенных ресниц героини – продуктивный как в лирике 1900–1910-х гг., так и в качестве портретной характеристики Авдотьи Молодой из повести «Деревня»: «Да поднять ресницы / Люди не велят» (I. 250) («Песня», 1906–1909), «Ресницы смольные смежив, / Закрывши длинные глаза», «Но, женщина, люби лишь раз, / Не поднимай для всех ресниц!» (I. 301) («Малайская песня», 1916). Ср.: «с вечно опущенными ресницами», «эти ресницы волновали Тихона Ильича страшно», «с опущенными ресницами Молодая… Да от одних этих опущенных глаз сбежишь!» (III. 23, 53) («Деревня», 1910). Ср. в «Людмиле» Жуковского: «Так Людмила, приуныв, / К персям очи преклонив, / На распутии вздыхала»[88].

Важнейшим лирическим циклом, обращенным к Жуковскому, является группа текстов, написанная Буниным в течение нескольких дней (25.01.1916 г. – 13.02.1916 г.): «Богом разлученные», «Сон», «Зеркало», «В горах», «Людмила» и «Колизей». Вообще «Глотовская зима» 1916 г. в истории творчества художника была по интенсивности написания лирических текстов сопоставима с поэтическими взлетами классиков XIX в. («Болдинской осенью» А.С. Пушкина, «Долбинскими стихотворениями» В.А. Жуковского и т.д.). Лейтмотивом эпистолярия зимы 1916 г. становятся сетования на невозможность писать прозу. 26 января 1916 г. Бунин пишет А.М. Горькому: «я поторопился дать Вам депешу о высылке рассказа, я и раньше сомневался в его пригодности <…> и решил по-

[88] *Жуковский В.А.* Полн. собр. соч. и писем: в 20 т. Т. 3. С. 9.

слать Вам вместо рассказа цикл стихов. <…> А что до рассказа и, главное, до повести, то будьте милостивы, не досадуйте на меня»[89]. 29 января 1916 г. писатель сообщает Н.Д. Телешову: «Посылаю тебе только одно стихотворение»[90]. 15 февраля 1916 г. – ему же: «предлагаю тебе для *шестого* (курсив И.А. Бунина. – *Е.А.*) сборника “Слово” несколько своих стихов (я все стихи писал за последние дни)»[91]. Эту зиму Бунин проводит в деревне и причину отсутствия прозаических текстов, обещанных издателям для публикации, объясняет в письме Н.Д. Телешову от 29 января 1916 г. (в день рождения В.А. Жуковского): «чувствовал себя из рук вон плохо, а последние дни такая несла метель, что не было ни проходу, ни проезду»[92].

Внутри так называемого «Жуковского цикла» можно выделить стихотворения-дублеты, объединенные мотивными сцеплениями. В первой паре дублетов «Богом разлученные» и «Сон», написанных 25 и 30 января 1916 г., обыгрываются сюжеты программных баллад Жуковского. Стихотворение «Богом разлученные» ориентировано на целый ряд произведений «русского балладника», объединенных темой трагической разлуки – автобиографической для Жуковского. Бунин перекодирует в древнерусскую образность (как и в балладе «Горе») такие неотъемлемые детали любовных баллад Жуковского («Пустынник», «Алина и Альсим», «Рыцарь Тогенбург» и т.д.), как антураж средневекового монастыря (пустынной кельи), любовь в буквальном смысле до гроба, обет отречения друг от друга:

У Жуковского:	У Бунина:
«*Узы вечного обета*	Дни идут. *Вдали от света*
Приняла она;	*Подвиг скорбного обета*
И *погибшая для света*	Завершен княжной (I. 307).
Богу отдана»[93].	

[89] *Бунин И.А.* Письма 1905–1919 годов. С. 357-358.
[90] Там же. С. 358.
[91] Там же. С. 360.
[92] Там же. С. 358.
[93] *Жуковский В.А.* Полн. собр. соч. и писем: в 20 т. Т. 3. С. 134.

В «Сне» присутствует атмосфера «Светланы» с ее зыбкой границей между сном и явью, скачкой под луной по бескрайнему снежному пространству и персонажем «мертвецом»:

У Жуковского:	У Бунина:
От копыт их поднялась Вьюга над *санями*. Скачут… *пусто* все вокруг, Степь в очах Светланы; На *луне* туманный круг; Чуть блестят *поляны*. <…> Милый друг ее – *мертвец*!»[94].	По снежной *поляне*, При мглистой и быстрой *луне*, В *безлюдной*, немой стороне, Несут меня *сани*. Лежу как *мертвец*…(I. 309).

Преобразованным в тексте Бунина является такой сюжетный компонент «Светланы», как сон: однако если в балладе Жуковского читатель лишь в самом конце узнает о том, что все случившееся, – сон героини, то в стихотворении Бунина об этом становится известно из уже заглавия.

Другой парой дублетов являются стихотворения «Зеркало» и «Людмила», написанные также с разницей в несколько дней – 10 и 13 февраля 1916 г. Оба стихотворения двояко отсылают и к балладному подтексту «Суходола» (ср. описание любовной интриги Тони и Войткевича, который «глухим голосом» читал героине «Людмилу» Жуковского), и – через голову этой программной бунинской повести 1910-х гг. – к «Людмиле» и «Светлане» русского романтика XIX в., внедрившего в первую из двух баллад наиболее экзальтированный вариант сюжета Бюргера о возвращении мертвого жениха. Одновременно важную роль в организации символического пространства «Суходола» играет не менее четко ориентированный на баллады Жуковского образ зеркала. В его отражении рядом с фортепиано разыгрывался роман Тони и Войткевича. «Все вспоминалось нам *фортепиано* тети Тони, когда-то стоявшее под этим *зеркалом*. Когда-то *играла* она на нем» (III. 122) («Суходол») – «Кто это *заиграл*? Чьи милые персты, / Чьи кольца яркие вдоль клавиш побежали?», «… и все, что отражалось, / Что было в *зеркале*, померкло, потерялось» (I. 313) («Зеркало»), «Я бросил *фортепьяны*», «И *свечки* длились блеском в *зеркальности* стола» (I.

[94] Там же. С. 34, 37.

316) («Людмила»); «Все стихи ей читал, все напугивал: мол, *помру и приду за тобой*…», «глухим голосом читая ей “*Людмилу*”» (III. 126, 138) («Суходол») – «*Я не боюсь могильной темноты*» (I. 313) («Зеркало»), «От тучи сад печален, а ты, *моя Людмила*? / От нежных дум о счастье? *От чьих-то милых строк?*» («Людмила»)[95]. Сравним у Жуковского: «Что с тобой, *моя Людмила?*», «Кончен путь: ко мне, Людмила; / Нам постель – *темна могила*»[96] («Людмила»), «Что, подруженька, с тобой?», «Темно в *зеркале*; кругом / Мертвое молчанье; *Свечка* трепетным огнем / Чуть лиет сиянье…»[97] («Светлана»).

Баллада Жуковского «Людмила», день окончания которой можно вслед за А.С. Немзером назвать, «днем рождения русской баллады»[98], стала, с одной стороны, источником для дальнейшей рецепции имени героини («Плач Людмилы» Жуковского, «Руслан и Людмила» Пушкина), с другой – положила начало знаменитой трилогии «Людмила» – «Светлана» – «Ленора». С этого времени «культурная память сохраняла “балладную” соотнесенность имен *Светлана* и *Людмила* (курсив Е.В. Душечкиной. – *Е.А.*)»[99].

Третьей парой дублетов этого периода, связанных с Жуковским, являются бунинские стихотворения «В горах» и «Колизей» (12 и 13 февраля 1916 г.). Если первые дублетные пары содержат балладные аллюзии, то эти два стихотворения позволяют обнаружить связь с элегиями Жуковского и его эстетическим манифестом «Невыразимое». Стихотворение «В горах» начинается с парафраза слов Жуковского. «Поэзия темна, *в словах не выразима*» (I. 315), – пишет Бунин. Сравним у Жуковского: «Кто мог создание *в словах* пересоздать? / *Невыразимое* подвластно ль выраженью?..»[100]. Именно в «Невыразимом», ставшем гимном романтической эстетики, Жуковский сформулировал антитезу богат-

[95] Не будем забывать, что внимание Бунина к балладе «Людмила», как почти всегда бывало у этого художника, обусловлено не только литературной преемственностью, но и глубоким личным подтекстом: мать Бунина звали Людмилой Александровной (1835–1910). В статье «Думая о Пушкине» (1926) писатель признался, что в детстве часто слушал от нее наизусть пушкинскую поэму «Руслан и Людмила» и отождествлял свою мать «с Людмилой из Пушкина» (VI. 621). Аналогичная ассоциация с героиней Жуковского отнюдь не исключена.
[96] *Жуковский В.А.* Полн. собр. соч. и писем: в 20 т. Т. 3. С. 10, 15.
[97] Там же. С. 32–33.
[98] *Немзер А.С.* «Сии чудесные виденья…» // Зорин А.Л., Немзер А.С., Зубков Н.Н. Свой подвиг свершив. М., 1987. С. 161.
[99] *Душечкина Е.В.* Светлана. Культурная история имени. СПб., 2007. С. 114.
[100] *Жуковский В.А.* Полн. собр. соч. и писем: в 20 т. Т. 2. С. 129.

ства внешнего и внутреннего мира, с одной стороны, и скудости поэтического языка для их передачи – с другой.

Размышляя о сути поэзии, лирический герой Бунина обращается к теме наследственности – новации, привнесенной в литературный обиход серебряным веком:

> *Поэзия* не в том, совсем не в том, что свет
> Поэзией зовет. *Она в моем наследстве*.
> Чем я богаче им, тем больше я поэт.
>
> Я говорю себе, почуяв темный след
> Того, что *пращур мой* воспринял в древнем детстве:
> – Нет в мире разных душ и времени в нем нет! (I. 316)

Черновой автограф стихотворения, введенный в научный оборот Т.М. Двинятиной, позволяет реконструировать движение авторской мысли:

> Поэзия в чутье – в уменье чуять след
> Того, что пращур мой воспринял в древнем детстве
> И в том, что разных душ и времени в нем нет![101]

По замечанию исследователя, «в этом отвергнутом варианте содержится самое откровенное признание того, в чем состояло для Бунина поэтическое творчество»[102]. Показательно, что после долгого поиска нужного начала стихотворения Бунин останавливается на определении поэзии, данном Жуковским: сначала «Что есть поэзия?» – затем «Душа поэзии – она» – и, наконец, «Поэзия темна, в словах невыразима»[103].

В стихотворении «В горах» Буниным продолжен мотивный ряд стихотворения «Что в том, что где-то на далеком…», написанном за полгода до этого (10 сентября 1915 г.)[104]. В этом претексте уже содержалась аллюзия на «Невыразимое» Жуковского («О, сколько их – *невыразимых*, / Ненужных миру чувств и снов» (I. 64)), слова которого стали в русской литературе классическим определением поэзии.

---

[101] *Двинятина Т.М.* Поэзия И.А. Бунина: проблемы текстологии. I. // «На меже меж Голосом и Эхом»: сборник статей в честь Т.В. Цивьян. М., 2007. С. 367.
[102] Там же.
[103] Там же. С. 366.
[104] Обоснование этой новой, ранее не принятой датировки см.: Там же. С. 367-369.

Наряду с «невыразимым» характером поэзии, в черновиках обоих стихотворений находим и тему наследственности, и повторяющиеся производные знакового в словаре Жуковского глагола «чуять».

«Что в том, что где-то на далеком…»:

А вот томлюсь и *чую, чую*
Что есть *душа* в мечте моей –
И эту *душу* неземную
Язык *не выразит* ничей.
<…>
Мы жизнью все живем двойною,
И может та сильней всего,
Что в этот мир пришла со мною
Душою предка моего[105].

«В горах»:

Поэзия темна, в словах *невыразима*.
<…>
Поэзия в *чутье* – в уменье *чуять* след
Того, что *пращур мой* воспринял в древнем детстве
И в том, что разных *душ* и времени в нем нет![106]

Стихотворения Бунина «Жуковского цикла» содержат взаимообусловленные типологические особенности элегий Жуковского: панорамность, движение в пространстве и движение мыслей[107]. В стихотворении «В горах» обыгрывается элегическая образность Жуковского: ситуация вечера, стадо, возвращающееся домой, «пастушеский костер и горький запах дыма» (у Жуковского «дымный очаг» селянина). В лирике Бунина типологически близкие ввиду сходного оптического эффекта образы дыма и метели (ср. еще с одним «метельным текстом» поэта этого периода: «Ты мысль, ты *сон*. Сквозь ***дымную*** *метель* / Бегут *кресты* – раскинутые руки» (I. 261) [«Памяти», 1906–1911 гг.]) становятся знаками неуловимого, навсегда ушедшего прошлого и связаны с литературной традицией XIX в., в частности, с романом Тургенева «Дым» (см. стихотворения Бунина «После обеда», «В гелиотроповом свете молний летучих…»). Тот же мотив присутствует в публицистике Бунина. Так, в рецензии на книги писателей-эмигрантов он пишет: «Но, повторяю, главное и в его (Дона Аминадо. – *Е.А.*) книжке, поминутно озаряемой умом, тонким юмором, талантом, – едкий и *холодный “дым без отечества”, дым нашего пепелища*»[108].

[105] Там же. С. 368.
[106] Там же. С. 366–367.
[107] Об этом см.: *Янушкевич А.С.* В мире Жуковского. С. 148.
[108] *Бунин И.А.* Публицистика 1918–1953 годов / Под общ. ред. О.Н. Михайлова. М., 2000. С. 113.

Т.М. Двинятина отмечает, что «в 1910-е годы интертекстуальная составляющая поэзии Бунина становится более парадоксальной. Во-первых, тематика стихотворения уже не определяет круг возможных текстов-источников <…>. Во-вторых, теперь Бунин нередко цитирует в своем тексте не один, а сразу два (и, возможно, больше) источника»[109]. Дублетные пары «Богом разлученные» и «Сон», «Зеркало» и «Людмила», «В горах» и, в особенности, «Колизей», образующие «Жуковский цикл» 1916 г., демонстрируют механизм циклообразования Бунина. «Колизей» содержит открытую аллюзию на элегию Жуковского «Сельское кладбище», еще более очевидную благодаря также, вероятно, имевшимся в виду пушкинским строкам из «Евгения Онегина»[110]. Сравним:

«Колизей» И.А. Бунина:

Дул теплый ветер. Точно сея
Вечерний сумрак, ***жук жужжал*** (I. 317).

«Евгений Онегин» А.С. Пушкина:

Был вечер. Небо меркло. Воды
Струились тихо. ***Жук жужжал***[111].

«Сельское кладбище» В.А. Жуковского:

В туманном сумраке окрестность исчезает…
Повсюду тишина; повсюду мертвый сон;
Лишь изредка, ***жужжа***, *вечерний* ***жук*** мелькает…[112]

В своем разборе «энтомологической» метатекстовой формулы у Пушкина А.С. Немзер отмечает, что «ударная сентенция о жуке, отсылающая не только к мелькнувшему в элегии крылатому насекомому, но и к дружескому (сокращен-

[109] *Двинятина Т.М.* Поэзия И.А. Бунина и акмеизм: сопоставительный анализ поэтических систем: автореферат дис. … канд. филол. наук. СПб., 1999. С. 22.
[110] Впервые отмечено в работе: *Двинятина Т.М.* Поэзия И.А. Бунина и акмеизм: сопоставительный анализ поэтических систем: дис…. канд. филол. наук. СПб., 1999. С. 135.
[111] *Пушкин А.С.* Полн. собр. соч. и писем: в 10 т. Т. 5. С. 126.
[112] *Жуковский В.А.* Полн. собр. соч. и писем: в 20 т. Т. 1. С. 53.

ному от фамилии) прозвищу автора: “Жук жужжал” здесь, кроме прочего, означает нечто вроде “Жуковский это уже описал, сами знаете как”»[113].

Таким образом, «Жуковский цикл» Бунина 1916 г. образует единое смысловое поле, связанное с творческим и биографическим наследием поэта-предшественника и уже воплощенное художником XX в. в ранней лирике и зрелой прозе, в особенности, в «Суходоле». Ядро «Жуковского текста»[114] у Бунина представляет собой достаточно компактный балладный образно-мотивный комплекс, дополняемый отчетливыми аллюзиями на конкретные произведения, известные биографические события и, наконец, само имя Жуковского. Стихотворения этого времени относятся к моменту последнего взлета лирического письма Бунина: после 1917 г. происходит переориентация писателя на публицистику и прозаическое творчество. Характерным поздним балладным текстом, созданным в несколько пародийном ключе, становится «Ночная прогулка» (1938–1947). Анатомические мотивы своего текста Бунин ориентирует на наименее лирический вариант балладной трилогии Жуковского – «Ленору»:

«Ленора»:	«Ночная прогулка»:
И нет уж кожи на костях;	В мертвом аббатстве два желтых *скелета*
Безглазый череп на плечах;	Бродят в недвижности лунного света:
Нет каски, нет колета;	Дама и рыцарь, склонившийся к даме
Она в руках *скелета*[115].	(Череп безносый и *череп безглазый*)… (I. 374)

Б*о*льшая часть стихотворений Бунина балладного типа не являются в строгом смысле балладами, а содержат те или иные характерные черты жанра – структурные (диалог), сюжетные (повествовательный сюжет) и психологические (лирическое освещение событий). Кроме того, в начале XX в., когда создание канонической баллады было уже невозможным[116], Бунин и не стремился к соблюдению жанрового канона, а использовал типичные балладные мотивы и аллюзии на известные баллады. О своеобразии жанрового мышления Бунина

[113] *Немзер А.С.* Поэзия Жуковского в шестой и седьмой главах романа «Евгений Онегин» // Пушкинские чтения в Тарту – 2. Мат-лы междунар. науч. конф. 18–20 сент. 1998 г. Тарту, 2000. С. 52.
[114] Термин введен в работе: *Айзикова И.А.* Художественная система В.А. Жуковского как текст // Канунова Ф.З., Айзикова И.А., Никонова Н.Е. Эстетика и поэтика переводов В.А. Жуковского 1820–1840-х гг.: проблемы диалога, нарратива, мифопоэтики. Томск, 2009. С. 424.
[115] *Жуковский В.А.* Полн. собр. соч. и писем: в 20 т. Т. 3. С. 188.
[116] О канонической балладе и деканонизации этого жанра см.: *Бройтман С.Н.* Баллада. С. 330-334.

свидетельствует создание через много лет после написания анализировавшихся здесь стихотворений прозаической «Баллады» (1938), где наименование лироэпического жанра вынесено в заглавие рассказа. Наряду с другими, данная ситуация является примером присущей Бунину как яркому поэту эпохи тяги диффузно соединять два типа художественной речи – стих и прозу, что, в частности, влекло за собой неожиданное «просвечивание» старого «поэтического» жанра через повествовательные наслоения «бытописательной» прозы. Аналогичной тенденцией в этой связи оказывается и метризация бунинского прозаического нарратива, нацеленная на преодоление «дихотомии стиха и прозы»[117].

Неподдельный интерес Бунина к балладе был обусловлен несколькими причинами. Во-первых, аспект жанрового мышления смыкался здесь с историко-философскими вопросами рода и наследственности: для Бунина увлеченность балладой была напрямую связана с мифологизацией собственного происхождения от того семейно-«поэтического» корня, который дал русской литературе В.А. Жуковского и поэтессу А.П. Бунину.

Во-вторых, в социальной перспективе баллада становилась для Бунина жанром, напрямую ассоциировавшимся с культурой русского дворянства XIX в. Так, характерной приметой дворянского быта в «Суходоле» и рассказе «Баллада» становится увлечение героев именно балладами: «Так-то все наши господа говорили, любили эти баллады читать» (V. 263). В романе-автобиографии Арсеньев соотносит собственную любовную историю с сюжетом баллады Жуковского «Светлана»:

> «Скачут. Пусто все вокруг. / Степь в очах Светланы…». «Где все это теперь!» – думаю я, не теряя, однако, ни на минуту своего главного состояния, – оцепенелого, ждущего. «Скачут, пусто все вокруг», – говорю я себе в лад этой скачке (V. 180).

В произведениях Бунина баллада сделалась не просто историко-культурным фоном или характеристикой литературных пристрастий персонажей, а органичным элементом сюжетного строения, жанровым метатекстом ос-

[117] *Орлицкий Ю.Б.* Динамика стиха и прозы в русской словесности. М., 2008. С. 527.

новного повествования[118]. Характерны в этой перспективе разыгрывание Тоней Хрущевой из «Суходола» своего жизненного сценария по образцу балладной героини Жуковского, а также полуночная скачка новобрачных в «Балладе».

Наконец, в-третьих, интересующий нас жанр с его комплексом показательных сюжетов и мотивов оказался для Бунина актуальным в силу эсхатологизма исторического мышления писателя. Неслучайно балладными мотивами пронизаны произведения, в которых анализируются грозные предзнаменования национальной катастрофы в России: финал «Деревни», «Суходол», «Жизнь Арсеньева», «Баллада». Этим обстоятельством объясняется и устойчивость в творчестве писателя основного мотивного компонента «Светланы» – метели. Метель, ставшая лейтмотивом ранней лирики Бунина, постепенно перерастает из элемента пейзажа, характерной приметы национального русского ландшафта, внутреннего ощущения лирического героя в символ происходящего в России. В творческом сознании Бунина актуализируется изначальный полисемантизм метели: метель (производное от «мести», «метать»)[119] как метелица, вьюга; мятель (производное от «мясти» – ‘приводить в смущение, мутить, смущать’)[120] как мятеж, смятение; мутелица (производное от «мутить»)[121] как смута. Все эти смыслы уже были актуализированы в претекстах бунинских поэтических метелей: хаос природы соединяется со смятенностью чувств персонажей и социально-историческими переворотами. Так, в балладной трилогии Жуковского героини ждут возвращения женихов с войны; в «Евгении Онегине» Пушкина после балладного вещего сна Татьяны между персонажами разыгрывается ссора, закончившаяся гибелью Ленского; в «Метели» буйство зимней стихии, помешавшее венчанию, предшествует войне с Наполеоном и гибели Владимира. Метельная «обстановка» действия присуща и иным текстам Пушкина, в

[118] Ср. функционально близкую роль картинок из жизни евангельского блудного сына, формирующих археосюжет «Станционного смотрителя» А.С. Пушкина (*Дарвин М.Н., Тюпа В.И.* Циклизация в творчестве Пушкина: опыт изучения поэтики конвергентного сознания. Новосибирск, 2001. С. 151–224).
[119] Даль В.И. Толковый словарь живого великорусского языка: в 4 т. М., 1989. Т. 2. С. 321–322.
[120] Там же. С. 374–375.
[121] Там же. С. 361–362.

позднейшей традиции осмысленным как символы революционного хаоса, – стихотворению «Бесы» и «Капитанской дочке».

Бунин сравнивает события в России 1905–1920-х гг. с мятежами Емельяна Пугачева и Степана Разина:

> Вот Емелька и Стенька, *мятежи* которых, слава Богу, даже уже начали ставить в параллель с тем, что совершается, все еще не осмеливаясь, однако, делать из этого должных выводов. Снова разверните и прочтите читанное в свое время, может быть, невнимательно: «Стенькин *мятеж* охватил всю Россию… поднялось все язычество», – да, да, пусть не бахвалятся Троцкие и Горькие своей «красной» Башкирией, это «планетарное дело» уже было, было и до «третьего интернационала!»[122].

Фоном деяний *мятежников* XX в. становится *мечущийся* народ: «Давно ли чуть не треть одесского населения и даже со многими закоренелыми приверженцами революции *металась* в истинной панике, бежала куда глаза глядят при победном вступлении в город “народно-революционной армии”, – *металась* и бежала так, как не *метались* наши пращуры при вступлении в их города половецких орд?»[123]. «Метелицу» революции автор «Окаянных дней» воспринимает катастрофически и в пику А.А. Блоку называет «бессмыслицей»[124]. В таком свете Бунин воспринимает события 1917 г., считая точкой отсчета национальной трагедии не октябрьскую, а зимнюю – «бескровную» февральскую революцию. Сама природа резонировала социально-экономическим катаклизмам. Так, в письме П.А. Нилусу от 27 мая 1917 г. Бунин пишет: «стал собираться в отъезд, а приехав сюда (три недели тому назад, *в ужасную метель* [курсив И.А. Бунина. – *Е.А.*] – это в начале мая-то!), захворал, – простудился»[125]. Немного позднее, 15 июня 1917 г., он записывает в своем дневнике: «Коля рассказывал, что Лида говорила: в с. Куначьем (где попом отец Ив. Алексеевича, ее мужа) есть чудотв[орная] икона Ник[олая] Угодника. Мужики, говоря, что все

[122] *Бунин И.А.* Публицистика 1918–1953 годов. С. 53.
[123] Там же. С. 34–35.
[124] Там же. С. 144.
[125] *Бунин И.А.* Письма 1905–1919 годов. С. 387.

это “обман”, постановили “изничтожить” эту икону. Но 9-го мая разразилась метель – испугались»[126].

Недаром в важнейшем своем публицистическом произведении 20-х гг., «Миссии русской эмиграции» (1924), социально-исторический надлом России, предчувствием которого проникнуто творчество Бунина рубежа XIX–XX вв., он осмысляет в балладной перспективе. Сравнивая судьбу своих соотечественников с персонажами известной баллады Жуковского, он говорит: «Так было бы, говорю я, если бы мы были просто огромной массой беженцев, только одним своим наличием вопиющих против содеянного в России, – были, по прекрасному выражению одного русского писателя (В.А. Жуковского. – *Е.А.*), *ивиковыми журавлями*, разлетевшимися по всему поднебесью, чтобы свидетельствовать против московских убийц»[127].

[126] Устами Буниных: в 3 т. Т. 1. С. 162.
[127] Бунин И.А. Публицистика 1918–1953 годов. С. 149, 535 (коммент.) Бунин имеет в виду балладу Жуковского «Ивиковы журавли» (1813).

3.2. Л.Л. Кобылинский-Эллис и Жуковский: биография как травма

Будучи фундаментальной основой самосознания культуры начала XX столетия, поиск созвучий с золотым «веком» русской поэзии выразился в историософии, публицистике и критике, в бесчисленных интертекстуальных отсылках к классике XIX в., превратившись в известной мере в риторический штамп и обусловив такую любопытную, до сих пор детально не изученную черту авторской психологии как самопроекция художника серебряного века на тот или иной «иконный» образ представителя словесности минувшей эпохи. Этот образ находил свое «…выражение не только в сфере поэзии, но и в сфере "жизни" – поведения и биографии деятеля культуры»[1]. Для восприятия Жуковского продуктивной оказалась мысль о хронологических границах русской литературной классики – о ее *начале* и *конце*. Концепция завершения русской высокой культуры была окончательно сформулирована после 1917 г., уже в эмиграции. Четко осознаваемый представителями диаспоры *финал* культурной эпохи неизбежно обострял интерес к ее истокам.

В истории рецепции биографического образа и художественного наследия В.А. Жуковского особое место принадлежит Льву Львовичу Эллису-Кобылинскому. В отличие от богатого набора созданных писателями диаспоры литературных обработок ассоциирующихся с Жуковским поэтических тем, мотивов и жанровых традиций работы Эллиса представляют собой опыт филологической эссеистики и содержат попытки теоретического осмысления феномена Жуковского в контексте русской и европейской литературы. Не являясь ни по природе, ни по профессии академическим ученым, но при этом располагая несомненным эстетическим чутьем и склонностью к обобщениям, на которых сказался опыт Эллиса-обозревателя символистского журнала «Весы» 1907–1909 гг., поэт-модернист и теоретик символизма создал ярко индивидуальную

[1] *Паперно И.* Пушкин в жизни человека Серебряного века // Cultural Mythologies of Russian Modernism. From the Golden Age to the Silver Age. Berkeley, Los Angeles, Oxford, 1992. P. 19.

концепцию Жуковского, в которой научные выкладки соединились с религиозными рассуждениями и автобиографическими импликациями.

В одном из знаковых фрагментов своего свода жуковсковедческих работ, статье «Первый русский романтик», Эллис указал на преемственность русского символизма по отношению к В.А. Жуковскому. «От Жуковского идет прямая линия к Пушкину, Лермонтову, Фету и Соловьеву, и к новой школе так называемых символистов»[2]. К осмыслению личности и творческого пути Жуковского Эллис обратился в эмиграции в 1920–1930-е гг. В это время он посвящает поэту две своих работы: статью «Первый русский романтик» (1928) и монографию «В.А. Жуковский. Его личность, жизнь и произведения» (1933). В контексте русской эмиграции[3], представители которой интенсивно развивали тему памяти и часто прибегали к мифологизации собственных культурных корней[4], рецепция жизнетекста и поэзии Жуковского Эллисом отличалась оригинальностью.

Во-первых, его тексты были ориентированы главным образом на иностранную – немецкую – аудиторию, о чем свидетельствуют язык, на котором они были написаны, и политика издательств, в которых они были опубликованы. Для того чтобы напечатать свои работы по-немецки, исследователю, критику и поэту пришлось воспользоваться услугами литературного редактора (по сути, соавтора), т.к. в совершенстве немецкого языка он не знал. Этот факт выделяет работы Эллиса из корпуса текстов диаспоры, которые были ориентированы, прежде всего, на русского читателя, и лишь во вторую очередь на европейского[5].

Во-вторых, Эллис четко обозначил свои академические амбиции, расценивая писавшиеся им работы как сугубо научные. Для придания им определенного веса он шел на мистификацию, добавляя к своей подписи (без всяких на то

[2] *Kobilinski L.* Der erste russische Romantiker // Das neue Reich. 1928. № 32. 5. Mai. S. 664.
[3] Эллис поселился в Германии в 1911 г.
[4] См.: *Аверин Б.* Дар Мнемозины: Романы Набокова в контексте русской автобиографической традиции. СПб., 2003.
[5] Впрочем, это не означает, что для представителей русской диаспоры работы Эллиса были недоступны. Так, на его монографию о Жуковском вышли рецензии как европейских, так и русских авторов (в частности, К. Мочульского). Подробнее о них см.: *Poljakov F.B.* Literarische Profile von Lev Kobylinskij-Ėllis im Tessiner Exil. Forschungen – Texte – Kommentare. Köln; Weimar; Wien: Böhlau, 2000. S. 14–15.

оснований) профессорскую должность и ученую степень: «*профессор университета, доктор* Лев Кобылинский-Эллис»[6]. Собственно эстетический компонент рецепции был представлен, главным образом, в его переводах стихотворений Жуковского на немецкий язык[7], которые зачастую становились дополнительными аргументами для претендовавшей на академизм концепции Эллиса.

***

Что же заставило русского эмигранта, в прошлом активного критика и поэта-символиста, обратиться к немецкой аудитории с филологическими трудами, в которых о первом русском романтике говорилось исключительно «с хвалебной интонацией и с применением многих превосходных степеней»[8]?

Для начала следует отметить, что Жуковский был далеко не первым увлечением в веренице многочисленных кумиров Эллиса, но при этом одним из немногих, от кого он впоследствии никогда не отрекался. Современники вспоминали об Эллисе, как о натуре увлекающейся: «Характернейшая черта личности Эллиса – кумиротворчество; как прозорливо заключал об Эллисе хорошо знавший его Э.К. Метнер, “он искал и ищет только папу, которому надо поцеловать туфлю”»[9]. В периоды его увлечения тем или иным автором собственная жизнь поэта настолько начинала зависеть от объекта поклонения, что одним из возможных принципов написания биографии самого Эллиса могло бы стать последовательное чередование его кумиров – Бодлера, Брюсова, Штейнера и т.д. Каждое новое перевоплощение, по-видимому, было двунаправленным: не только личность очередного «избранника» заслоняла личность Эллиса, но и многие четы его собственной натуры темпераментно «вписывались» в портрет героя. Впрочем, постоянным качеством Эллиса, по наблюдению современников и исследователей, была переменчивость в привязанности к кумиру. «Эллис <…> – фигура незаменимая (хотя и мало изученная и “прочитанная”) для понимания

[6] *Kobilinski L.* Der erste russische Romantiker. S. 663.
[7] Подробнее о них см.: *Никонова Н.Е.* Поэзия В.А. Жуковского в переводах Л. Эллиса // Канунова Ф.З., Айзикова И.А., Никонова Н.Е. Эстетика и поэтика переводов В.А. Жуковского 1820–1840-х гг.: проблемы диалога, нарратива, мифопоэтики. Томск, 2009. С. 393–404.
[8] *Willich H.* Lev L. Kobylinskij: Vom Symbolismus zur *ars sacra*. Eine Studie über Leben und Werk. München, 1996. S. 211.
[9] *Лавров А.В.* Брюсов и Эллис // Брюсовские чтения 1973 г. Ереван, 1976. С. 223.

символистской эпохи начала века. Переболев всеми ее ядами и отдав дань многим ее соблазнам, он был, пожалуй, почти единственным, кто наиболее последовательно проводил их в жизнь, а затем также последовательно стремился до конца изжить»[10].

Эта участь не постигла лишь троих: Жуковского, Пушкина и Вл. Соловьева. Посвятив им ряд своих работ в 1920–1930-е гг., Эллис больше никогда не ставил под сомнение их авторитет. Для «позднего» Эллиса три этих имени стали основными вехами русского «золотого века». В работе «Святая Русь, ее сущность и миссия во Вселенской христианской церкви» (1937) Эллис высказывает принципиальную для себя мысль, что шедевры классиков – Жуковского, Пушкина и Вл. Соловьева – стали мостом между светской культурной Россией и духом Светой Руси, сохранившемся в монастырях[11].

Эллис оказался не единственным из своих современников, кто тяготел к конструированию персональных литературных канонов в условиях отсутствия единого национального пантеона классиков[12]. Особенно проявила себя эта тенденция в русской эмиграции, где проблема культурной идентичности ощущалась особенно остро. Так, символ диаспоры, нобелевский лауреат И.А. Бунин, видел главное направление русской классики в цепочке: Жуковский – Пушкин – Л. Толстой. Другой деятель русского зарубежья, Б.К. Зайцев, ключевой считал линию «тихих классиков»: Жуковский – Тургенев – Чехов[13]. Осуществляя подобные операции, каждый из писателей-эмигрантов стремился осознать и определить свое место в национальном литературном процессе. Неслучайно, что завершающим звеном в таких цепочках их создатели нередко видели самих себя (Жуковский – Пушкин – Л. Толстой – *Бунин*; Жуковский – Тургенев – Чехов – *Зайцев*; Жуковский – Пушкин – Вл. Соловьев – *Эллис*). Характерно, что, создавая ретроспективно свою литературную генеалогию, писатели, отличав-

[10] *Нефедьев Г.В.* Русский символизм: от спиритизма к антропософии: Два документа к биографии Эллиса // Новое лит. обозрение. 1999. № 39. С. 123.
[11] *Kobilinski-Ellis L.* Das “heilige Russland”, sein Wesen und seine Sendung innerhalb der ökumenischen Kirche Christi // Theologie der Zeit. Folge 2. Wien, 1937. S. 80–81. Также об этом см.: *Виллих Х., Козьменко М.В.* Творческий путь Эллиса за рубежом // Известия РАН. Серия литературы и языка. 1993. Т. 52. № 1. С. 67.
[12] *Дубин Б.В.* Классика, после и рядом: Социологические очерки о литературе и культуре. М., 2010. С. 10.
[13] См. разделы 3.3 и 4.3 настоящей работы.

шиеся друг от друга и дарованием, и мировоззрением, в итоге упирались в одну и ту же фигуру – В.А. Жуковского. В трех различных версиях русского «золотого века» поэт оставался в неизменной позиции его родоначальника.

***

Реноме отца русской классики Жуковский заслужил далеко не сразу. Первые десятилетия XIX в. прошли в бурной полемике вокруг его баллад, которые в эпоху становления русского романтизма вызывали сомнения в своей народности и/или литературности. Но уже в середине XIX в. Жуковский начинает восприниматься не как новатор, а как литературный архаист и непререкаемый классик. Процесс его литературной «канонизации» начался через некоторое время после смерти и достиг своей кульминации во время юбилейных торжеств 1883 и 1902 гг.: соответственно 100-летия со дня рождения и 50-летия смерти. Работа Эллиса-исследователя Жуковского была тесно связана с содержанием и историей выхода в свет главных «юбилейных» книг о Жуковском, появившихся в конце XIX – начале XX вв.

Будучи обязательной церемонией в рамках «канонизации» классиков, празднование литературных юбилеев, как правило, сопровождается открытием памятников, переименованием улиц, чтением торжественных речей, изданием и переизданием книг и т.д. Между тем решающее значение имела все же именно книгоиздательская деятельность. К 1883 г. был приурочен выпуск двух крупных биографий Жуковского. Автором первой из них был близкий друг и душеприказчик поэта доктор К.К. Зейдлиц. Его книга представляла собой, как мы помним, сокращенную версию биографии “Wasily Andrejewitch Joukoffsky. Ein russiches Dichterleben”, вышедшей в 1870 г. на немецком языке. Другую написал известный педагог и директор престижной московской гимназии Л.И. Поливанов. Его версия биографии Жуковского вышла под псевдонимом П. Загарин, выбранным по названию родной деревни автора – Загарино. Следующей крупной датой стал 1902 г. К 50-летию со дня смерти поэта была издана монография А.Н. Веселовского «Поэзия чувства и “сердечного воображения”», ставшая последней большой работой академика. В этом же году в честь Жуков-

ского была переименована одна из центральных улиц Санкт-Петербурга (Малая Итальянская). Сразу заметим, что все эти юбилейные события повлияли на литературную рецепцию личности и творчества Жуковского в XX в. Крейтановский памятник Жуковскому попал на страницы романа И. Ильфа и Е. Петрова «Двенадцать стульев». Биография Зейдлица легла в основу романа Б.К. Зайцева «Жуковский». Книга Веселовского получила заинтересованный отклик А. Блока.

***

Научная и педагогическая деятельность Л.И. Поливанова оставила заметный след в «Жуковском тексте» XX в. и особенно – в посвященных поэту изысканиях Эллиса. Из двух биографий, вышедших в 1883 г., бóльшим авторитетом в литературных и научных кругах пользовалось жизнеописание, созданное Зейдлицем. Именно оно по прошествии многих лет сохранило «важность первоисточника». Эту высшую для биографического жанра похвалу дал книге спустя полвека Б.К. Зайцев[14]. Лучшим подтверждением искренности слов писателя-эмигранта стала его собственная литературная биография Жуковского, страницы которой пестрят заимствованиями из воспоминаний «доброго Зейдлица»[15]. Поливанов не был близким другом Жуковского и его семьи, как Зейдлиц, и потому заведомо проигрывал ему в качестве потенциального биографа. Этим обстоятельством, а также спецификой профессиональной деятельности Поливанова объясняется сделанный в его книге упор на «сличение» переводов с оригиналами и критику педагогической системы Жуковского-наставника цесаревича Александра Николаевича. Другим фактором, объясняющим дальнейшую судьбу этой книги, стала поспешность, с которой автор над ней работал.

Хорошо известно, что частная гимназия Л.И. Поливанова пользовалась в свое время большой популярностью: в ее стенах прошли школьные годы В.Я. Брюсова, А. Белого, М. Волошина. Среди ее выпускников были и другие известные литераторы – С. Эфрон, В. Шершеневич, С. Шервинский, Н. Позняков

[14] *Зайцев Б.К.* Собр. соч.: в 5 т. Т. 5. М., 1999. С. 244.
[15] См.: *Шиляева А.С.* Борис Зайцев и его беллетризованные биографии. New York, 1971. С. 117 и сл.

и др. По наблюдению М.А. Цявловского, «гимназия Поливанова в историческом обзоре символического направления в русской поэзии должна быть тем приблизительно, чем был Царскосельский лицей эпохи Пушкина»[16]. Душой гимназии и самым ярким педагогом в ней был сам Лев Иванович Поливанов. По словам воспитанников гимназии, Поливанов-педагог был ярче и интереснее Поливанова-ученого, а уроки литературы в его исполнении влияли на воспитанников гораздо сильнее, нежели его научные штудии.

> Лев Иванович Поливанов был готовый художественный шедевр; <…> не человек, а какая-то двуногая, воплощенная идея: гениального педагога. Все прочее, что не вмещалось в «педагоге», не было интересно в Поливанове; не были интересны его живые и трудолюбивые примечания к ученическому собранию сочинений Пушкина «для воспитанников»; не было интересно толстое сочинение о Жуковском под псевдонимом «Загарин»; даже живые, прекрасные его хрестоматии не были интересны по сравнению с Львом Ивановичем, оперирующим этими хрестоматиями; ничто сумма «трудов» Л.И. Поливанова по сравнению с Л.И. Поливановым, оперирующим этими трудами для воспитанников именно «частной гимназии Поливанова»; но в его руках, при его исполнении эти труды превращались в фуги и мессы Баха[17].

Поливанов называл Жуковского «образцовым поэтом» и ставил в пример начинающим авторам. Об одном из таких «уроков» рассказывает А.М. Сливицкий:

> Вслед за разбором присланного стихотворения, приводится образцовое по размеру стихотворение Жуковского («До рассвета поднявшись, коня лал»[18]…), указываются примеры того, как не давался анапест даже Алексею Толстому; горячо советуется юнцу-автору, если не изучать теорию метрики, то хоть познакомиться с ней, читая образцовых поэтов и в особенности Жуковского («который в этом деле гигант») и Пушкина[19].

---

[16] *Ашукин Н.* Заметки о виденном и слышанном / Публикация и комментарий Е.А. Муравьевой // Новое лит. обозрение. 1999. № 36. С. 137.

[17] *Белый А.* На рубеже двух столетий. Воспоминания: в 3 кн. Кн. 1 / Вступ. ст., подг. текста и коммент. А. Лаврова. М., 1989. С. 260. Ср.: «В своем автобиографическом очерке Лев Иванович крат[к]о охарактеризовал себя так: Л.И. Поливанов – педагог и писатель. <…> педагогическую деятельность свою Л.И. выдвинул на первый план с полным правом: память о нем в истории сохранится главным образом как о педагоге» (*Бельский Л.П.* Л.И. Поливанов, как педагог // Памяти Л.И. Поливанова (к 10-летию его кончины). С. 19); «Но есть люди другого рода, которые представляют такую цельность натуры, что отделившиеся от них произведения их ума не в состоянии выразить в достаточной мере духовное существо их» (Гиацинтов В.Е. К характеристике Льва Ивановича. С. 28).

[18] Первый стих баллады В.А. Жуковского «Замок Смальгольм».

[19] *Сливицкий А.М.* Лев Иванович Поливанов по личным моим воспоминаниям и по его письмам // Памяти Л.И. Поливанова (к 10-летию его кончины). М., 1909. С. 127.

В литературных хрестоматиях Поливанова Жуковский был одним из наиболее цитируемых авторов, уступая по количеству текстов лишь Пушкину[20]. В кругу близких и коллег педагога само имя поэта-романтика начало ассоциироваться с Поливановым. Так, книгу-некролог, посвященную 10-летию со дня его кончины, «поливановцы» завершают строками «Воспоминания» Жуковского[21].

***

Литературная традиция редко представляет собой прямую линию от одного шедевра к другому и зачастую реализуется через клиширование текстов, их пародирование, «олитературивание» быта и т.п. Ярким примером этого может служить литературное общество «Арзамас», где язык баллад Жуковского стал основой его «бытового» языка. Подобная ситуация складывалась и в классической поливановской гимназии, в которой увлекающаяся и увлекающая натура директора задала процессу обучения вполне ощутимый крен в сторону литературы. По воспоминаниям Вл. Соловьева, «он (Л.И. Поливанов. – *Е.А.*) относился глубоко патетически даже ко всем подробностям того, что казалось ему важным, или интересным, а о том, о чем он мог говорить равнодушно, – он обыкновенно вовсе не говорил»[22]. Одной из центральных фигур не только в научной деятельности, но и в педагогической практике Поливанова был Жуковский, поэзия которого органично включалась в бытовой язык и низовую словесность гимназии. Постоянное муссирование в школе имени, традиции и текстов Жуковского, обыгрывание в пародиях литературных штампов приводили к превращению «языка» поэзии Жуковского в частный, немного смеховой язык.

Многие детали этого гимназического быта стали впоследствии литературными фактами благодаря мемуарам выпускников-«поливановцев». Так, свои отзывы о школьной поре оставил В.Я. Брюсов. «Мэтр русского символизма»

[20] Например, в хрестоматии для младших классов 1885 г. используются 19 текстов Пушкина, 16 Жуковского и 5 Лермонтова (Русская хрестоматия для двух первых классов средних учебных заведений. Составил Лев Поливанов. М., 1885. Т. 1.).
[21] Памяти Л.И. Поливанова (к 10-летию его кончины). М., 1909. С. 151.
[22] *Соловьев В.С.* Л.И. Поливанов // Памяти Л.И. Поливанова (к 10-летию его кончины). С. 6.

перевелся к Поливанову из другой престижной школы, что позволило ему подойти к описанию гимназии на Пречистенке не только ностальгически, но и аналитически.

> У Поливанова я попал совершенно в другую среду, нежели та, которая меня окружала в гимназии добрейшего Франца Ивановича (Креймана. – *Е.А.*). Поливанов умел внушить ученикам своей гимназии серьезное отношение к учению: все как один человек (по крайней мере, в моем классе) относились к науке как к настоящему делу, а не как к скучной повинности, все интересовались литературой, много читали, охотно спорили по литературным вопросам[23].

Другим фактором, характеризующим поливановскую гимназию (а, следовательно, и ее директора), было толерантное отношение к происхождению учеников. Так, после травли юного Брюсова в гимназии Креймана деликатность обращения в новой *Alma Mater* стала для него особенно заметной:

> Сначала меня только дразнили тем, что я «Брюс», что я купец, – «купец 2-й гильдии» (замечу, что у Поливанова, где гораздо больше было аристократических фамилий, я никогда не слыхал, чтобы кто-нибудь в самом младшем классе хвастал своим происхождением); потом перешли к толчкам, наконец, к побоям[24].

Этими двумя обстоятельствами определялась та обстановка, в которой начинающий поэт продемонстрировал собственные сочинения и переводы своей первой аудитории – ученикам и некоторым учителям гимназии. Не остались они секретом и для самого Л.И. Поливанова. Отношения между директором гимназии и его воспитанниками выходили за рамки формальных. По воспоминаниям Белого, Поливанов был самым непредсказуемым педагогом гимназии: никогда нельзя было «просчитать», как он поведет себя в той или иной ситуации: «никто не мог сказать, как отнесется “Лев” к тому или иному явлению нашей жизни»[25]. Соответствующим образом он отреагировал и на попавшие ему в руки переводы Брюсова из Верлена: на опус своего ученика Поливанов написал пародию. Об обстоятельствах получения пародии от собственного учителя Брюсов рассказывает в своем дневнике от 30 января 1893 г.: «Входит

[23] *Брюсов В.Я.* Дневники. Автобиографическая проза. Письма / Сост., вступ. ст. Е.В. Ивановой. М., 2002. С. 168.
[24] Там же. С. 198.
[25] *Белый А.* На рубеже двух столетий. С. 285.

хладно Лев и подает записку. Читаю: пародия на мое стихотворение»[26]. Текст представлял собой пародийную реконструкцию размышлений юного Брюсова по поводу собственной поэзии и назывался «Покаяния лжепоэта-француза». В финальной части пародии Поливанов указал на романтические корни творчества своего ученика[27] и подчеркнул сильное влияние Жуковского на поэзию нового направления, в котором особо выделял К.М. Фофанова:

Едва романтических слов
Вначале я горсточку всыпал:
Как тут из кармана штанов
Клубок реализма вдруг выпал.
Запутался смысл всех речей:
Жуковского слух мой уж слышал,
Но Фофанов (слов любодей) –
Увы! – из Жуковского вышел![28]

В определенном смысле эту пародию Поливанова можно назвать очередным юбилейным текстом о Жуковском. Если книга «В.А. Жуковский и его произведения» была приурочена к 100-летнему юбилею со дня рождения поэта, то «Покаяния лжепоэта-француза» приходятся точно на его 110-летие. Дата вручения пародии – 30 января 1893 г. – говорит о том, что она, вероятнее всего, была написана непосредственно в юбилейный вечер – 29 января 1893 г. В ответ Брюсов сочинил на Поливанова эпиграмму «Мы (Мышиные эпиграммы)», но, по собственному признанию, так и не решился показать ее[29]. Этой литературной «дуэли», являющейся ярким примером диалога «традиционного» и «нового» искусств[30], было суждено выйти за пределы русского гимназического быта конца XIX в.: стихотворение Поливанова, с одной стороны, открыло историю

[26] *Брюсов В.Я.* Дневники. Автобиографическая проза. Письма. С. 27.
[27] В своей пародии Поливанов, по сути, отметил осмысленную много позднее преемственность русского символизма по отношению к романтизму через лирику Фета, Тютчева и Вл. Соловьева. См. об этом: *Виллих Х.* Лев Львович Кобылинский-Эллис – запоздалый романтик или символист? Заметки о связи русского романтизма с символизмом // Проблемы романтизма в русской и зарубежной литературе. Тверь, 1996. С. 107–114.
[28] *Брюсов В.Я.* Дневники. Автобиографическая проза. Письма. С. 27–28.
[29] Там же. С. 28, 230.
[30] В глазах Поливанова, как отмечает Л. Лопатин, символизм проигрывал романтизму Жуковского прежде всего своим «жеманн[ым] безразличи[ем] в вопросах добра и зла» (*Лопатин Л.* Личность и взгляды Л.И. Поливанова // Памяти Л.И. Поливанова (к 10-летию его кончины). С. 16).

«пародийного Брюсова», пародировавшегося на рубеже веков особенно часто[31], с другой – стало продолжением истории «пародийного Жуковского».

Другая пародия Брюсова на Жуковского, представляющая характерно «школьного» поэта, превращенного Поливановым в источник частого цитирования, была написана в 1894 г.

Озарена луной	Не надо запятой.
И звездами сверкая	Здесь запятая.
К земле спустилась ночка.	Точка.
Вокруг вид обаятельный!	Знак восклицательный.
Но кто летит стремительный?	Знак вопросительный.
То витязь по горе	Тире.
- Спешит, глаз не ворочая...	Многоточие.
И говорит он ночке:	Две точки.
«С тобою мы две птички».	Кавычки[32].

В 1901 г. Брюсов начал и в 1908 г. опубликовал «романтическую поэму» «Исполненное обещание», которую предварил следующими словами: «Благоговейно посвящается памяти В.А. Жуковского»[33]. В черновом варианте посвящение звучало еще более развернуто и «благоговейно»: «Посвящаю В.А. Жуковскому, поэту нашей детской мечты, сказочнику, которому мы все обязаны лучшими часами наших ранних лет»[34]. В основу поэмы Брюсова лег распространенный сюжет о воссоединении влюбленных после смерти, популяризированный в русской культуре Жуковским, для которого эта идея имела автобиографический подтекст.

В тот момент, когда Брюсов заканчивал обучение в поливановской гимназии, в нее поступил Борис Бугаев, будущий младосимволист Андрей Белый[35]. Самые обширные и теплые воспоминания о поливановской гимназии он оста-

---

[31] *Тяпков С.Н.* Брюсов в пародиях современников // Творчество писателя и литературный процесс. Иваново, 1983. С. 79.

[32] *Тяпков С.Н.* В. Брюсов и В. Жуковский (к истории одной неопубликованной пародии) // Брюсовские чтения 1996 год. Ереван, 2001. С. 352–353.

[33] В 1908 г. на эту «балладу» Брюсова была написана пародия Авеля (Л.М. Василевского), в которой, как и в пародии Поливанова, делался акцент на литературную зависимость автора от поэзии Жуковского: «Гертруда – кузина Светлане, / А Гуго – Смальгольму свояк. / Поэты сцепились в тумане, / И их не распутать никак. / Погибли Роберт и Гертруда, / Жуковский же снова возрос. / Конечно, здесь не было чуда, – / Был метемпсихоз» (*Тяпков С.Н.* В. Брюсов и В. Жуковский. С. 351).

[34] *Брюсов В.Я.* Собр. соч.: в 7 т. Т. 1. М., 1973. С. 653.

[35] Именно в поливановской гимназии состоялась первая встреча двух поэтов-символистов (*Брюсов В.Я.* Собр. соч. Т. 1. С. 228; *Белый А.* На рубеже двух столетий. С. 312–313).

вил в своей книге «На рубеже двух столетий»[36]. По словам Белого, Поливанов был интересен именно как «гениальный педагог», который мог так преподнести правило исторической грамматики или необычный образ из перевода Жуковского, что они западали в душу воспитанникам гимназии на всю жизнь. В качестве примера Белый рассказывает о таком случае на уроке Поливанова:

> вообразите же мой восхищенный ужас, когда он, вдохновленный чтением шиллеровского “Кубка”, стал нам объяснять, как “однозуб”[37] (пила-рыба) зазубренным носом распиливает; он лежал длинной палкою, с головою, упавшей в сиденье, и с ногами, лежавшими под моею партою; вдруг из восклицательного знака став вопросительным, то есть изогнувшись в неожиданном подпрыге с вылетом вовсе из кресла, убрав ноги молниеносно, но вытянув длинную, мне показавшуюся гигантской руку, вооруженную синей палкою карандаша, он стал этой палкою целить мне в грудь, вопя благим матом:
>
> – А однозуб – так вот, – он приподнялся на меня, а я откинулся, – так вот распиииии-ли-ва-ет носом врага, – и синюю палку карандаша стал свирепо он ввинчивать мне в грудь; я откидываться; рука – за мною; я – повалился головой на заднюю парту, другой догонял мою силившуюся от него ускользнуть грудь, ввинчивая в нее свой синий карандашище:
>
> – Так однозуб распиливает, – наконец от меня отвалился он[38].

На уроках Поливанова часто звучали переводные и оригинальные баллады Жуковского, которые должны были стать для взрослеющих учеников Поливановской гимназии «аккомпанементом» чистой любви к женщине[39]. В театре гимназии Поливанов ставил Жуковского наравне с произведениями Шекспира, и, судя по воспоминаниям Белого, весьма успешно:

> Для меня этот период особенно связан с постановкою в гимназии учениками двух старших классов отрывков из «Гамлета», «Генриха IV» и «Камоэнса» Жуковского <…> очень запала в памяти постановка отрывков из Шекспира и «Камоэнса» Жуковского учениками 7–8 класса Поливановской гимназии. Я не пропускаю ни одной репетиции и жадно вслушиваюсь во всякое указание Л.И. Поливанова, режиссирующего[40].

---

[36] Художественно обработанный вариант этих воспоминаний можно найти в романе А. Белого «Москва», где поливановская гимназия выведена в виде «Гимназии Льва Веденяпина» (*Белый А.* Москва / Сост., вступ. ст. и примеч. С.И. Тиминой. М., 1989. С. 110 и сл.).

[37] «И ужас морей однозуб» (*Жуковский В.А.* Полн. собр. соч. и писем: в 20 т. Т. 3. М., 2008. С. 164).

[38] *Белый А.* На рубеже двух столетий. С. 278–279.

[39] Там же. С. 284.

[40] Там же. С. 283, 514. А.В. Лавров датирует эти записи и постановки январем-февралем 1897 г.

Как отмечают современники педагога, с наибольшим жаром он преподавал трех авторов: Шекспира, Жуковского и Пушкина: «льется его живая, полная увлечения и увлекающая речь о Пушкине или Жуковском, или Шекспире – и, право, бывало все на свете забудешь, не сводишь глаз с удивительного учителя»[41].

Баллады Жуковского для поколения Брюсова и Белого функционально оказываются чем-то похожим на сказки Арины Родионовны. Поливанов входил в число тех образованных людей конца XIX в., кто знал произведения Жуковского наизусть и рассказывал их подрастающему поколению. В каждого из своих учеников он заронил искру поэзии Жуковского, которая стала ассоциироваться у них с детскими и школьными годами. Брюсов называет Жуковского «поэт[ом] нашей детской мечты, сказочник[ом], которому мы все обязаны лучшими часами наших ранних лет»[42]. Белый рисует характерный образ старушки, рассказывающей вместо сказок баллады Жуковского: «“мягкая” бабушка в 1896 году заворожила меня; сидим, бывало, за чаем; она же, трясясь, все лепечет такие уютные вещи; вокруг – образы баллад и переводов Жуковского: и “Рыцарь Роллон”, и “Епископ Гаттон”, и “Смальгольмский барон”; и из открытых дверей пустой спальни родителей выглядывает привидение: уютно, а жутко»[43].

После окончания гимназии воспитанники продолжали с гордостью называть себя «поливановцами» и с теплотой вспоминали уроки любимого учителя. Многие из них вошли в состав «Общества бывших воспитанников гимназии Л.И. Поливанова». По словам Л.П. Бельского, «его отношения к воспитанникам были чрезвычайно похожи на его отношения к собственным его детям»[44]. Одним из них был внебрачный сын Поливанова – Лев Львович Кобылинский, более известный под литературным псевдонимом Эллис. Он не мог по объективным причинам учиться в гимназии на Пречистенке, но по полному праву считал себя «поливановцем».

---

[41] *Бельский Л.П.* Л.И. Поливанов, как педагог. С. 25.
[42] *Брюсов В.Я.* Собр. соч. Т. 1. С. 653.
[43] *Белый А.* На рубеже двух столетий. С. 366.
[44] *Бельский Л.П.* Л.И. Поливанов, как педагог. С. 25.

***

Восприятие Эллисом творчества Жуковского протекало в русле тех же закономерностей. По разным поводам пользуясь ассоциирующимися с Жуковским словами-сигналами («н е в ы р а з и м о е [разрядка Эллиса. – *Е.А.*]», «д л я н е м н о г и х [разрядка Эллиса. – *Е.А.*]», «“здесь” и “там”»[45]), Эллис в целом окрашивал свое прочтение поэта-романтика в тона детскости. На это указывает, в частности, стихотворение «Прежней Асе», вошедшее в «детский» подцикл сборника «Арго» (1914) – «Табакерка с музыкой». В предисловии к сборнику поэт отмечает: «только призраки детства – всегда реальны, только детские сны не знают пробуждения, сказки – конца, только поэзия детства чиста и незабываема»[46]. Образы известных произведений Жуковского («Ундина», «Рустем и Зораб») предстают в стихотворении в качестве «сказки», которую дети слушают на ночь («Сказку читает нам мама»):

Бьется чистым золотом струна,
и сверкают серебристей льдины.
Что за песнь доходит к нам со дна?
Это – смех резвящейся Ундины.

Чуть колышат волны тень челна,
парус гибче шеи лебединой.
Что за песнь доходит к нам со дна?
Это – плач покинутой Ундины[47].

Струны, как медные трубы, гремят,
дрогнул султан исполинского шлема…
Слышишь их рокот? Они говорят
нам про коня и Рустема.

Струны, как флейты, вздыхают, звеня,
отзвуки битвы доносятся слабо,
вижу шатер в бледных отблесках дня,
вижу в нем тело Зораба[48].

[45] Эллис (Кобылинский Л.Л.). Неизданное и несобранное. Томск, 2000. С. 16, 42, 53.
[46] Эллис. Стихотворения. Томск, 1996. С. 103.
[47] Ср.: «Но если в глубь ручья заглянем, / Мы встретим в нем различный лик. // Ты – негу шеи лебединой / И детских глазок бирюзу, / А я – зеленый взор Ундины, / Моей Офелии слезу» (*Эллис* [Кобылинский Л.Л.]. Неизданное и несобранное. С. 389–390).
[48] *Эллис*. Стихотворения. С. 113.

Стихотворение имеет посвящение «Асе Ц.», прозрачно намекающее на имя сестры Марины Цветаевой Анастасии. В 1908–1909 гг. Эллис тесно общался с сестрами Цветаевыми и регулярно бывал у них в гостях[49]. Поэтическая версия этих посещений воплощена в посвященной Эллису поэме М. Цветаевой «Чародей». Одной из масок Эллиса-гостя становится рыцарство, данное в характерной балладной стилистике Жуковского:

> И звуки – роем пчел из улья –
> Жужжат и вьются – кто был прав?! –
> Наш Рыцарь Розы через стулья
> Летит стремглав.
>
> Он, чуть ли не вселенной старше –
> Мальчишка с головы до пят!
> По первому аккорду марша
> Он весь – солдат!
>
> Чу! – Звон трубы! – Чу! – Конский топот[50]…

Рыцарство было не только составляющей бытового облика Эллиса, но и лежало в основе его художественной и жизнетворческой стратегий. Так, рыцарский дискурс и культ Марии стали лейтмотивами его поэтических книг “Stigmata” и «Арго» (от баллад “Stabat mater” до «рыцарской поэмы» «Мария»), многие тексты которых являются рефлексами жанра рыцарской баллады, а шесть из них имеют точный жанровый указатель: *баллада* («Рыцарь двойной звезды», «Тангейзер на турнире», «Пряха», «Бедный юнга», «Баллада о Пресвятой Деве», «Черная барка»). Жанровая маркированность рыцарских сюжетов у Эллиса отсылает к актуальной для него литературной традиции: рыцарским мотивам в балладах Жуковского, а также к ее пародийному «шлейфу» у Пушкина[51] и Соловьева.

---

[49] Подробнее об этом см.: *Айдинян С.А.* Эллис, Цветаевы и Серебряный век // Персональный сайт Станислава Айдиняна. URL: http://aidinian.org.ru/anastasiya-cvetaeva/ellis-cvetaevy-i-serebryanyj-vek (дата обращения: 27.09.2011).

[50] *Эллис.* Стихотворения. С. 278–279.

[51] *Строге Л.В.* Мотив «Рыцаря Бедного» в поэзии символистов (Организация художественного единства книги стихов Эллиса «Арго») // Пушкин и русская литература: Сб. научных трудов. Рига, 1986. С. 102–109.

Рыцарство воспринималось Эллисом одновременно мистически и жизнетворчески. В своих работах по эстетике символизма он неоднократно указывал на генетическую связь романтизма и символизма[52] и единство их мистической символики, которая

> называется на языке идеалистов “миром чистых идей”, на языке романтизма «запредельным миром грез», на языке символизма «исканием Перво-символа», на языке мистиков «теургией», в терминах положительных религий «откровением» и на языке магии «тайной последних посвящений»[53].

Характерным примером понимания рыцарства в перспективе жизнетворчества стал его конфликт с Вяч. Ивановым 1910 г. Одним из основных обвинений со стороны Эллиса, послужившим причиной полного прекращения отношений с Ивановым, стало «полушутливое» отношение последнего к рыцарству. Прочитав его рецензию на сборники стихотворений М. Волошина, Н. Гумилева и А. Герцык, Эллис пишет:

> То, что Вы написали о Гумилеве (о ритуальном ударе мечом), я посовестился бы написать о Р. Вагнере. Поймите меня! Не осуждаю Вас, ибо сами себя скоро осудите! Нельзя, по-моему, быть литератором и рыцарем Христа. За последнего считал я Вас, за первого считаю впредь[54].

В ответном письме Вяч. Иванов пытался оправдаться, поясняя Эллису смысл рыцарской метафоры в своей рецензии:

> Фигура уподобления о рыцаре, оруженосце и ритуальном (т.е. обрядовом) ударе по плечу в статье о Гумилеве не имеет ни малейшего отноше<ния> к чему бы то ни было, кроме зависимости <?> ученика от мастера в деле поэзии, как <2 нрзб.>, и что это – полушутливая метафора, видно из эквивалентов ее составных частей: рыцарь – Брюсов, оруженосец – Гумилев, удар по плечу – “emancipatio” начинающего поэта-ученика его учителем, т.е. признание за ним права называться поэтом. Смысл, опять полушутливый: я ходатайствую пред Бр<юсовым> за Г<умилева>, чтобы он, имея его in sua manu, признал его впредь независимым и потребовал от него самостоятельности. Этого Г<умилев>, по моему критич<ескому> <?> убежд<ению>, вполне достоин. Но можно ли употреблять для “полушутливой метафоры” образы из цикла рыцарских обычаев? Это вообще не-

[52] См., например: *Эллис*. Итоги символизма // Весы. 1909. Июль. С. 72; Он же. Культура и символизм // Весы. 1909. Октябрь-Ноябрь. С. 155.
[53] *Эллис* (Кобылинский Л.Л.). Русские символисты. Томск, 1998. С. 193.
[54] Цит. по: *Богомолов Н.А.* Из разысканий к истории дискуссии о символизме 1910 года // Богомолов Н.А. От Пушкина до Кибирова: Статьи о русской литературе, преимущественно о поэзии. М., 2004. С. 92.

желательно, но ведь <?> и не преступно, поскольку не имеются в виду особенные ордена. Можно, иначе мы кощунствовали бы, смеясь над Дон-Кихотом[55].

Но, по всей видимости, разъяснения Вяч. Иванова не удовлетворили Эллиса, и его следующее письмо продолжает обвинительный тон предыдущего:

<…> много мог бы я сказать о двусмысленности Ваш<его> отношения к рыцарству Гумилева <…>. Конечно, для меня шуточки с ритуалом посвящения в рыцари (в статье Вы не оговорили, что не имеете в виду мистич<еского> ритуала) – достаточное основание для абсолютной враждебности[56].

***

Обращения Эллиса к Жуковскому не были праздным или сугубо профессиональным интересом, они покоились на мощном фундаменте семейных преданий. Наиболее прочной привязанностью, которую Эллис пронес через всю свою жизнь, было его отношение к отцу – Льву Ивановичу Поливанову. Будучи незаконнорожденным сыном известного педагога, поэт вынужден был носить фамилию матери (Кобылинский), но имя и отчество отца (Лев Львович), итогом чего стал «зоологический» каламбур, словно подчеркивающий неестественность его положения. Попыткой остранить и тем самым изжить травму стало появление у поэта псевдонима, образованного по анаграмматическому принципу (**эЛ**. Кобы**лин**с**к**ий). Как отметила Р. фон Майдель, «если в русской печати Эллис пользовался псевдонимом – в частности, из-за “зоологического” неблагородства своей фамилии (ср.: Бугаев > Белый) и ее бурлескной контрастности с именем и отчеством, то за рубежом он аристократизировал свою фамилию путем прибавления к ней псевдонима и титуловал себя доктором»[57].

В юности Эллис участвовал в целом ряде актуальных интеллектуально-эстетических течений – символизм, теософия и т.д. В 1907–1909 гг. Брюсов, Белый и Эллис представляли собой так называемый «весовский триумвират»[58] – ядро литературного журнала «Весы». Белый писал по этому поводу:

---

[55] Там же.
[56] Там же. С. 94.
[57] *Майдель Р. фон.* «Спешу спокойно…»: К истории оккультных увлечений Эллиса // Новое лит. обозрение. 2001. № 51. С. 220.
[58] *Лавров А.В.* Брюсов и Эллис // Брюсовские чтения 1973 г. Ереван, 1976. С. 231.

> Если бы Поливанову в 1895 году рассказывать, что очень любимый, ценимый им и близко знаемый Лев Львович Кобылинский (тогда гимназист казенной гимназии) двояко его ушибет (во-первых, – марксизмом, и, во-вторых, – символизмом), как «Эллис», что воспитанник Бугаев и воспитанник С.М. Соловьев, которым оказывал он внимание, станут тоже «символистами», объединясь вокруг Брюсова-ломаки, – он ахнул бы[59].

В зрелые годы Эллис, наоборот, ориентируется на вкус деятелей русской культуры конца XIX в. – В.С. Соловьева и Л.И. Поливанова. Именно их авторитет определяет литературные пристрастия поэта этого времени и, прежде всего, интерес к А.С. Пушкину и В.А. Жуковскому.

Факт незаконнорожденности Кобылинского в соединении с его бурным темпераментом, унаследованным, по всей видимости, от отца, делали его отношения с Поливановым непростыми. Это даже позволило современному исследователю высказать предположение о том, что Эллис был «личность[ю] с эдиповыми тенденциями»[60]. О происхождении Кобылинского долгое время было известно только в самом узком кругу. Например, С. Соловьев так вспоминает о похоронах Поливанова:

> Рядом с гробом, опустив голову на грудь, стоял молодой человек, поддерживая даму в черном, с креповой вуалью на лице (Варвару Петровну Кобылинскую. – *Е.А.*). С удивлением я узнал в нем Льва Кобылинского, того самого, который недавно просвещал меня насчет Hausindustrie. По-видимому, он приходился Поливанову каким-то родственником, и должно быть близким, потому что и он, и его мать имели совсем убитый вид и стояли ближе всех к гробу[61].

В период эмиграции Эллиса эта информация также не афишировалась. Пользуясь возможностью сформировать себе в Европе новую репутацию[62], он осуществляет «инсценировку биографического текста»[63]. Основными сведениями, которые поэт и критик сознательно изменил, стали данные 1) о годе его

---

[59] *Белый А.* На рубеже двух столетий. С. 311–312.

[60] *Юнггрен М.* Эллис и доктор Кобилински – символист с двумя карьерами // Андрей Белый в изменяющемся мире: К 125-летию со дня рождения. М., 2008. С. 70.

[61] Цит. по: *Поляков Ф.Б.* Чародей, рыцарь, монах. Биографические маски Эллиса (Льва Кобылинского) // Lebenskunst – Kunstleben. Жизнетворчество в русской культуре XVIII – XX вв. / Hrsg. Schamma Schahadat. München, 1998. С. 127.

[62] См. также: *Глуховская Е.А.* Инцидент с Эллисом в контексте русского символизма: к истории одного (около)литературного скандала // Русская литература. 2012. № 1. С. 137–148.

[63] *Poljakov F.B.* Literarische Profile von Lev Kobylinskij-Ėllis im Tessiner Exil. Forschungen – Texte – Kommentare. S. 46.

рождения, 2) об отце и 3) о наличии ученой степени. В одном из сообщений о круглой дате Эллиса (не исключено, что инспирированном самим юбиляром) он делается старше на пять лет, получает дворянство и докторскую степень по юриспруденции.

> Недавно замечательный немецко-русский поэт и писатель доктор Кобылинский-Эллис отпраздновал свой 60-й день рождения. Происходя из великорусского поместного дворянства, он родился 2 августа 1874 г. в Москве и получил от своего отца, известного педагога и специалиста по Пушкину, основательное воспитание, которое рано познакомило его с русской и немецкой поэзией. После окончания гимназии он изучал в Московском университете право и получил ученую степень доктора юриспруденции <…>[64].

Несмотря на развернутую характеристику отца, происхождение фамилии юбиляра предусмотрительно не прокомментировано, и читатель, таким образом, направлен к выводу о том, что отец поэта носил фамилию Кобылинский или Кобылинский-Эллис.

В 1920–1930-е гг. Эллис пишет ряд работ о русских классиках и, что примечательно, его пристрастия здесь полностью совпадают с предпочтениями в филологических разысканиях отца, также посвятившему свои монографии Жуковскому и Пушкину[65]. До сих пор мало кто из исследователей связывал между собой две книги о Жуковском, написанные отцом и сыном: работу «В.А. Жуковский и его произведения» Поливанова, изданную на русском языке под псевдонимом П. Загарин в 1883 г., и монографию “W.A. Joukowski. Seine Persönlichkeit, sein Leben und sein Werk”, напечатанную Dr. L. Kobilinski-Ellis’ом в 1933 г. Работа Эллиса была приурочена не только к 150-летнему юбилею со дня рождения русского балладника, но и ознаменовала собой 50-летний юбилей с момента выхода монографии Поливанова о Жуковском. В качестве одного из «конспиративных» фактов выступила мистификация авторов книг через использование псевдонимов – Загарин и Эллис. Впрочем, и между

[64] Op. cit. S. 44.

[65] Эллис задумал трилогию «Золотой век в русской литературе», первая часть которой посвящалась основателю эпохи – Жуковскому, вторая – ее апогею Пушкину, третья – ее завершителю Лермонтову. Характерно, что работа о Лермонтове так и не вышла в свет (*Виллих Х., Козьменко М.В.* Творческий путь Эллиса за рубежом. С. 63).

настоящими фамилиями – Поливанов и Кобылинский – для рядового читателя не было никакой связи. Наконец, сами работы были рассчитаны на разные аудитории – и во временном, и в географическом, и в языковом отношении.

Разработанная Эллисом концепция творчества Жуковского изначально было выражена в черновом названии монографии «Жуковский: поэт, мистик и воспитатель» (“Joukowski. Dichter, Mystiker und Erzieher”)[66], которое впоследствии Эллис заменил на более нейтральное «В.А. Жуковский. Его личность, жизнь и произведения». Знаковое выделение воспитательной миссии поэта несомненно возникло под влиянием монографии Загарина-Поливанова, в которой директор гимназии со страстью отдавался разбору педагогической деятельности поэта.

***

Интерес к биографии Жуковского исследователей разных поколений был обусловлен, прежде всего, тем, что до первой половины XIX в. жизнетекст Жуковского не имел прецедентов и стал самым ярким примером «морального самосовершенствования» и «преодоления собственной эгоистической природы»[67]. Летописью этого нравственного жизнестроительства стали дневники Жуковского, которые он вел в течение всей жизни[68]. Поэтому «Особенностью рецепции сочинений Жуковского изначально являлось и наличие “передвигающейся границы” между творчеством и биографическим контекстом»[69].

Другим немаловажным фактором, определяющим особенности «Жуковского текста» первой половины XX в., стали приоритеты воспринимающей стороны. Для литературы русской диаспоры такой универсальной тенденцией стало тяготение к (авто)биографическим жанрам. В 1861–1890-е гг., когда были

---

[66] *Поляков Ф.Б.* Утраченная книга Эллиса о Пушкине (По материалам неизданной переписки 1934–1937 гг.) // Диаспора. Новые материалы. Вып. 2. СПб., 2001. С. 275.

[67] *Калугин Д.С.* Искусство биографии: изображение личности и ее оправдание в русских жизнеописаниях середины XIX века // Новое лит. обозрение. 2008. № 91. С. 97.

[68] *Янушкевич А.С.* Дневники В.А. Жуковского как литературный памятник // Жуковский В.А. Полн. собр. соч. и писем: в 20 т. Т. 13. М., 2004. С. 397–419; *Лебедева О.Б.* Принципы романтического жизнетворчества в дневниках В.А. Жуковского // Там же. С. 420–442.

[69] *Айзикова И.А.* Художественная система В.А. Жуковского как текст // Канунова Ф.З., Айзикова И.А., Никонова Н.Е. Эстетика и поэтика переводов В.А. Жуковского 1820–1840-х гг.: проблемы диалога, нарратива, мифопоэтики. Томск, 2009. С. 418.

написаны первые биографии Жуковского, в России отмечается пик интереса к мемуарной литературе[70]. Он был превзойден только на волне русской эмиграции, когда (авто)биография становится доминантой литературного процесса. Результатом этих тенденций стало то, что рецепция личности и творчества Жуковского русской диаспоры рождалась в точках пересечения жизнетекста авторов с жизнетекстом Жуковского.

М. Юнггрен высказал гипотезу, что «самым главным было то, что Жуковский тоже был незаконнорожденным сыном <…>. Возможно, Лев Кобылинский мог внушить себе, что Лев Поливанов в своей монографии – как раз вышедшей в годы его раннего детства – проецировал на Жуковского собственную вину по отношению к новорожденному сыну»[71]. Эллис, разумеется, открыто не высказывался по этому вопросу, но прояснить ситуацию помогают его собственные тексты. Обратимся к статье Эллиса «Первый русский романтик», напечатанной за 5 лет до выхода его книги о Жуковском. Эта работа представляла собой прообраз будущей монографии и в композиционном, и в концептуальном отношении. Более того, небольшой объем статьи, умещающейся всего на двух страницах, привел к тому, что основные идеи автора были даны в предельно концентрированном виде.

Обе работы Эллиса о Жуковском начинаются с имени Вл. Соловьева: монография содержит посвящение русскому философу, а статья открывается разбором его стихотворения «Родина русской поэзии. По поводу элегии “Сельское кладбище”». Определение творчества Жуковского как «начал[а] истинно-человеческой поэзии в России»[72], данное Соловьевым, стало источником рефлексии для многих писателей XX в. В частности, Б.К. Зайцев писал в своей биографии «Жуковский»: «Соловьев находил, что лирическая наша поэзия, России XIX века, родилась близ Белева, из легких строф молодого Жуковского. Новый, прекрасный звук в лирике русской явился с Жуковским – Карамзин не

[70] *Калугин Д.С.* Русские биографические нарративы XIX века: от биографии частного лица к истории общества // История и повествование: Сб. ст. М., 2006. С. 191.
[71] *Юнггрен М.* Эллис и доктор Кобилински – символист с двумя карьерами. С. 74.
[72] *Соловьев В.С.* Стихотворения и шуточные пьесы. С. 118.

был поэтом, Дмитриев недостаточно значителен»[73]. В научных работах Эллиса эта мысль становится основополагающей, а само стихотворение Соловьева он (совместно с Р. Книсом) переводит на немецкий язык[74].

На Жуковского как на зачинателя русской классики Эллис указывает в первых строках статьи, а затем и монографии. Показательно, что в развернутой генеалогии русского золотого века, данной в биографии поэта, в центре остаются те же три автора: Жуковский – Пушкин – Соловьев.

> Первым настоящим поэтом новой России и первым автором «золотого века» был *Василий Андреевич Жуковский*. Все, что сочинялось до Жуковского, было подготовкой, все, что возникло после него, было бы невообразимо без Жуковского. Лиро-эпическая романтика его первого жизненного периода была колыбелью поэзии для самого большого русского поэта – *А. Пушкина*, личность и творчество которого образуют центр «золотого века». В то же время она была первоисточником русского романтического движения, в котором участвовали многие русские поэты в течение всей этой эпохи русской литературы (от М. Лермонтова до А. Фёта [имеется в виду Фет] и от А. Фёта до А. Блока) и составную часть которого образовывала таинственно-символическая лирика *Вл. Соловьева*[75].

По воспоминаниям современников Эллиса, та же идея неоднократно высказывалась им и в устных разговорах: «Беседы концентрировались все больше на русской литературе, причем линия *Жуковский – Пушкин – Соловьев*, кажется, преобладала»[76].

Другой ключевой идеей работ Эллиса о Жуковском была мысль о «беспрецедентной гармоничности между двумя народными душами» в его творчестве – русской и немецкой. Упорство, с которым Эллис на все лады муссирует этот тезис, свидетельствует о том, что за ним стоит не только понятное желание расположить немецкого читателя к фигуре Жуковского и придать вес своим собственным работам, но и момент самоидентификации переселившегося в Германию поэта. «<…> Влияние поэзии первого русского романтика на следу-

[73] *Зайцев Б.К.* Собрание сочинений. Т. 5. С. 199.
[74] *Kobilinski L.* Der erste russische Romantiker. S. 663.
[75] *Kobilinski-Ellis L.* W.A. Joukowski. Seine Persönlichkeit, sein Leben und sein Werk. Paderborn, 1933. S. 12.
[76] *Poljakov F.B.* Literarische Profile von Lev Kobylinskij-Ėllis im Tessiner Exil. Forschungen – Texte – Kommentare. S. 49.

ющие поколения заключалось преимущественно в открытии империи немецкой романтики для русских», – отмечает Эллис[77].

Следующей важной составляющей концепции Эллиса стал акцент на мистике в поэзии и мировоззрении Жуковского. Автор выделил отдельный «мистический» период в творчестве поэта, который он считал вершинным. Вспомним, что одним из ключевых направлений русского «золотого века» в интерпретации Эллиса становится «мистическая» линия от Жуковского к Вл. Соловьеву (от Жуковского к Пушкину вела другая – «романтическая» – линия). Как указывает Х. Виллих, для 1920–1930-х гг. высокая оценка позднего творчества Жуковского и выделение в нем мистического периода были весьма «оригинальным подходом»[78]. Внимание Эллиса к мистике Жуковского представляется неслучайным. Его корни уходят в мистические увлечения самого Эллиса, начиная с учения Р. Штейнера, ради которого он и отправился в Германию, и заканчивая его последующим переходом в католичество. Мистические увлечения Эллиса 1930-х гг. приобрели ярко выраженный религиозный характер, что не могло не сказаться на его работах о Жуковском. В трактовке Эллиса, «искусство и литература были для Жуковского божественным вдохновением, а поэзия – новым богослужением, в котором поэт становился священником» [79].

Что касается подробностей биографии Жуковского, то они представлены в статье Эллиса «Первый русский романтик» предельно избирательно. Показательно, что единственным затронутым здесь фактом становится его происхождение: «Жуковский был сыном русского дворянина (Бунина) и пленной турчанки»[80]. На этом, однако, история незаконнорожденных русских поэтов не заканчивается. В структуре этой статьи абсолютным двойником Жуковского становится А.А. Фет, в лице которого, по Эллису, в русской литературе повторилось «чудо сосуществования обеих народных душ (русской и немецкой)»[81]. Эллис вновь настойчиво обращает внимание своего читателя на вопрос о происхож-

[77] *Kobilinski L.* Der erste russische Romantiker. S. 664.
[78] *Willich H.* Lev L. Kobylinskij: Vom Symbolismus zur *ars sacra*. S. 209.
[79] Op. cit. S. 207.
[80] *Kobilinski L.* Der erste russische Romantiker. S. 664.
[81] Ibid.

дении поэта. «А. Фет был сыном русского отца (А. Шеншина) и немецкой матери (госпожи Фет-Бекер из Дармштадта)»[82]. Растянувшаяся на многие годы история возвращения себе Фетом дворянского звания была не менее известна, чем незаконнорожденность и фиктивность фамилии Жуковского. Дотошное перечисление русских незаконнорожденных поэтов и их отцов (Жуковский – Бунин, Фет – Шеншин) в небольшой по объему статье венчается ссылкой Эллиса на собственного родителя: «лучшее русское жизнеописание Жуковского принадлежит Загарину и является в то же время одним из самых значительных исследований о немецкой романтике»[83]. Оценку монографии Л.И. Поливанова о Жуковском оставим без комментариев, в тексте этого примечания интересно другое. С одной стороны, ремарка Эллиса демонстрирует незыблемость для него отцовского авторитета[84]. С другой стороны, в текст работы вводится третья пара: незаконнорожденный русский поэт и его отец – на сей раз сам Эллис-Кобылинский и Поливанов. Понятно, что в таком случае в риторике статьи, содержащей крайне характерное умолчание, Эллис ставит себя рядом с обладателями похожих биографий Жуковским и Фетом, вплетая свое имя в историю «большой» русской литературы, незримые связи с которой он как писатель-эмигрант стремится упрочить. Наконец, соотнесение посвященных Жуковскому работ Эллиса с «биографической маской» их автора демонстрирует любопытную закономерность: старательные умолчания писателя-эмигранта о собственном происхождении оказываются тем более заметными, чем более настойчиво он педалирует травматическую историю незаконного рождения своих предшественников[85].

В монографии Эллиса вопрос о происхождении Жуковского занимает одно из центральных мест. Не просто фиксируя обстоятельства появления буду-

[82] Ibid.
[83] Ibid.
[84] О том же свидетельствуют собственные признания Эллиса: «Я счастлив, что мой отец был специалистом по Пушкину и наставлял и учил меня с семилетнего возраста в пушкинском смысле» (*Поляков Ф.Б.* Утраченная книга Эллиса о Пушкине. С. 279).
[85] О сюжете незаконнорожденности в типологическом освещении см.: *Васильев В.К.* Сюжетная типология русской литературы XI–XX веков (Архетипы русской культуры). *От Средневековья к Новому времени*. Красноярск, 2009. С. 31 и сл.; *Васильев В.К.* Повесть И.С. Тургенева «Несчастная» в архетипическом контексте // Сибирский филологический журнал. 2011. № 4. С. 94–101.

щего поэта на свет, но и пытаясь проникнуть в психологию незаконнорожденности, автор отмечает, что «уже его рождение имеет в себе что-то странное, сказочное!»[86]. «Невидимый зародыш глубокого психического страдания был положен в детское сердце двусмысленным положением его матери»[87]. Показательны научные ссылки, которыми Эллис подтверждает свою гипотезу. Все они, по сути, находятся в рамках той же семейной цепочки: Кобылинский – Поливанов. Первыми Эллис приводит слова из работы Н.С. Тихонравова «В.А. Жуковский. Рецензия на книгу "В.А. Жуковский и его произведения, 1783–1883", сочинение П. Загарина (псевдоним). Издание Льва Поливанова»: «Полного уравнения Жуковского с детьми Бунина не было и быть не могло»[88]. Сама рецензия, между тем, как мы уже говорили, представляет собой разгромный отзыв на книгу Поливанова: ее основными аргументами являются указания на неверные датировки произведений поэта, компилятивность изложения и неразборчивость в выборе источников[89]. Полемизируя с Поливановым, Тихонравов, в частности, указывает на то, что автор монографии уделил недостаточное внимание факту незаконнорожденности Жуковского-ребенка: «"Отношения Жуковского к семейству Буниных (говорит г. Зейдлиц) тяжело ложились на его душу" <…> По-видимому, г. Загарин не признает за этим обстоятельством особенного влияния на душевное развитие Жуковского»[90]. Далее рецензент приводит обширную цитату о положении Жуковского-ребенка в семье Буниных:

> Само собою разумеется (говорится на стр. 9-й разбираемой книги), что в сложной обстановке многочисленной дворянской семьи, занимавшей и значительное общественное положение, дело не могло обойтись без того, чтоб не чувствовалась некоторая ненормальность положения мальчика. Получая сам лучшее по тому времени воспитание и образование, *тем самым* он становился *с летами дальше от своей природной матери. Сверх того* (курсив Н.С. Тихонравова. – *Е.А.*), хотя он формально был усыновлен дворянином, но мать его не могла без нарушения общепринятых условий общежития стать на равную ногу с другими членами семьи. Самое большее, чем она здесь пользовалась, было сначала звание

[86] *Kobilinski-Ellis L.* W.A. Joukowski. Seine Persönlichkeit, sein Leben und sein Werk. S. 26.
[87] Op. cit. S. 28–29.
[88] Op. cit. S. 29.
[89] *Тихонравов Н.С.* В.А. Жуковский. Рецензия на книгу «В.А. Жуковский и его произведения, 1783–1883», сочинение П. Загарина (псевдоним). Издание Льва Поливанова // Тихонравов Н.С. Сочинения. Т. 3. Ч. 1. Русская литература XVIII и XIX вв. М., 1898. С. 380-503.
[90] Там же. С. 389.

няни, а потом почетное положение тех отличаемых господами дворовых женщин, которых в помещичьих домах называли по имени и отчеству, но все же вместе с собою не сажали[91]. Чем менее отличали мальчика от собственных детей Бунины, тем более должно было чувствоваться (кем?) неравенство в отношении матери его к другим членам семьи. Но, по-видимому, все это покрывалось, насколько было возможно, благодушием, отличавшим всю эту семью[92].

Следующим авторитетным исследователем темы незаконнорожденности Жуковского для Эллиса становится его отец. Со ссылкой на Загарина Эллис приводит следующую цитату: «Мальчик был усыновлен дворянином, тем не менее, чувствовалась некоторая ненормальность его положения»[93]. С учетом того, что тема незаконнорожденности Жуковского была гораздо полнее представлена в работах Зейдлица и Веселовского, ссылка на Поливанова выглядит еще более показательной[94]. Для Эллиса в данном случае знаковым было само упоминание имени-псевдонима отца. Тем самым он одновременно популяризировал и Жуковского, личность которого все более становилась для Эллиса формой самоописания, и Поливанова, т.е. себя и своего отца. После приведенных цитат Эллис резюмирует: «Мальчик Жуковский был весьма далек от своего природного отца. „Ах, если бы я вообще имел отца!“, – сетовал он печально»[95]. Подтекст этого вздоха, имеющего к Эллису не меньше отношения, чем к Жуковскому, после настойчивых упоминаний о Поливанове-Загарине выглядит вполне прозрачным.

В творчестве Эллиса ярко проявила себя общая черта модернизма – эгоцентризм авторского самосознания. Поэт и критик продолжает находиться в рамках символистской эстетики несмотря на смену образа жизни и способов самопрезентации (вспомним, что в своих немецких работах рубежа 1920–1930-х гг. Эллис выступает уже как доктор наук и университетский профессор). Его

[91] Мать Эллиса, Варвара Петровна Кобылинская, была гувернанткой в семье Поливановых.
[92] *Тихонравов Н.С.* В.А. Жуковский. Рецензия на книгу «В.А. Жуковский и его произведения, 1783–1883». С. 389–390.
[93] *Kobilinski-Ellis L.* W.A. Joukowski. Seine Persönlichkeit, sein Leben und sein Werk. S. 29.
[94] Ссылки на работу Поливанова показательны вдвойне, т.к. материалы из его монографии Эллис зачастую использовал без всяких указаний на источник. По мысли М. Юнггрена, «д-р Кобилински считал себя в силу разных причин вправе позволить себе подобную свободу действий» (*Юнггрен М.* Эллис и доктор Кобилински – символист с двумя карьерами. С. 75).
[95] *Kobilinski-Ellis L.* W.A. Joukowski. Seine Persönlichkeit, sein Leben und sein Werk. S. 29.

научные работы, по сути, являются выражением его Я, и в каждом из объектов исследования Эллис видит преимущественно то, что близко ему самому. Основные вехи собственной жизни – незаконнорожденность, склонность к мистике и приобщение к немецкой культуре – становятся в его интерпретации основными этапами собственного жизнетекста, который он хочет соотнести с образом Жуковского. Вернее будет сказать, что другие компоненты жизненного пути и личности поэта-романтика оказываются для Эллиса-исследователя неинтересными.

Несмотря на изолированность Эллиса в контексте культуры диаспоры, на поиски им своего уникального пути, он выразил одну из главных черт литературного процесса эмиграции – мемуарность. Важнейшим «личным» сюжетом для Эллиса, который он стремится рационализовать и представить в форме научных штудий, становится рассказ о взаимоотношениях с собственным отцом. Сердцевиной этого сюжета является травма незаконнорожденности Кобылинского-Эллиса в сочетании с преклонением перед авторитетом Загарина-Поливанова – известного педагога, автора монографий о русских писателях-классиках. Уникальность фигуры Жуковского для Эллиса заключалась в том, что рецепция его жизнетекста позволяла легко включить оба этих компонента, создав для них необходимые историко-литературные проекции.

Жизнетекст Жуковского вообще отличался универсальностью, позволяющей писателям XX в. актуализировать в нем самые различные векторы, вплоть до прямо противоположных. Так, Бунин мифологизируя сослагательное наклонение в вопросе происхождении поэта, сожалел о том, что Жуковский не получил родовую фамилию Буниных, и любил называть его «Василием Афанасьевичем Буниным». Для Эллиса, напротив, судьба Жуковского представляла тем больший (очевидно, не столько литературный, сколько личный) интерес, что русский балладник, как и он сам, не получил фамилию отца.

3.3. Б.К. Зайцев и Жуковский: реактуализация классики как автолегитимация

Интерес исследователей беллетризованных биографий Б.К. Зайцева, в число которых входит и роман «Жуковский» (1951), был сосредоточен в основном на их жанровом аспекте[1]. Работы, в которых затрагивались бы проблемы рецепции Зайцевым поэзии русского романтика, его жизнестроительной позиции, являются скорее исключением, чем правилом[2]. На наш взгляд, проблема «Зайцев и Жуковский» требует детального анализа в силу целого ряда причин.

Во-первых, Зайцев определил специфику создания биографического текста следующим образом:

> если кто-то пишет о жизни русского писателя или святого, или музыканта, это значит, что заранее признает он важность предмета и свое к нему любовно-почтительное отношение. Писание биографии есть нечто вообще смиряющее. Пишущий освобождается от себя, живет чужой жизнью, к которой всегда у него отношение «преклонения»[3] («Двадцать первое марта», 1949).

Здесь мы наблюдаем идею психологического, а в перспективе и исторического самоотождествления – принципиального слагаемого идентичности писателя-эмигранта.

Во-вторых, биография В.А. Жуковского является не единственным биографическим текстом Зайцева: она встроена как в компактный контекст беллетризованных биографий русских писателей («Жизнь Тургенева», «Жуковский», «Чехов»), так и в обширный круг биографических и автобиографических текстов художника (тетралогия «Путешествие Глеба», «Дом в Пасси», «Золотой узор», «Преподобный Сергий Радонежский», биографические очерки внутри книг «Москва», «Дни», «Далекое» и т.д.).

---

[1] См.: *Громова А.В.* Жанровая система творчества Б.К. Зайцева: литературно-критические и художественно-документальные произведения: автореферат дис. ... д-ра филол. наук. Орел, 2009.

[2] См.: *Черников А.П.* В.А. Жуковский и его традиции в прозе Б. Зайцева // Белевские чтения. Вып. 4. М., 2004. С. 91–98; *Холиков А.А.* А.Н. Веселовский и Б.К. Зайцев – биографы В.А. Жуковского // Сравнительное и общее литературоведение: сборник статей молодых ученых. Вып. 1. М., 2006. С. 205–213.

[3] *Зайцев Б.К.* Собрание сочинений: в 5 т. М., 1999–2000. Т. 9 (доп.). С. 271. **Далее это издание цитируется в тексте с указанием тома и страницы в скобках.**

Зайцев однажды задался риторическим вопросом: «Верно ли, что эмигрантская литература почти сплошь состоит из воспоминаний?» (IX. 121) («Дела литературные», 1931). В этом вопросе писателя заключается почувствованная им и многими его современниками важнейшая тенденция литературы диаспоры[4]. Автобиографизм как мощная повествовательная тенденция присущ Зайцеву так же, как В.Ф. Ходасевичу, Н.Н. Берберовой, И.В. Одоевцевой и др. Черты литературных воспоминаний приобретает под пером Зайцева даже публицистика, сама по себе далекая от автобиографизма. Так, по наблюдению исследователя, «газетно-журнальная публицистика Зайцева – явление самобытное и даже уникальное. Хотя бы тем, что *автобиографична, что она из рода его неравнодушной писательской мемуаристики*»[5]. Рефлексивный характер собственного творчества[6], приоритет в нем личного начала Зайцев связывал отчасти с веяниями эпохи: «ощущение, что это новое и свежее в литературе, та струя, к которой и сам начинаешь принадлежать? (Позже это назовут импрессионизмом)» (IX. 276–277) («О Леониде Андрееве», 1949). И позднее пояснил: «Импрессионизм – всегда личное впечатление» (IX. 296) («И.И. Тхоржевский», 1951).

Тяготение представителей диаспоры к автоописанию обусловило интерес собственно к биографии, а также к ее разновидности – агиобиографии, часто понимавшихся как неразрывное целое. Ключевые вехи этого процесса были обозначены самим Зайцевым:

> Есть двухтомный Пушкин (Тырковой), «Освобождение Толстого» (Бунина), Державин (Ходасевича), Тургенев (мой), Гоголь, Вл. Соловьев, Достоевский, Блок – Мочульского, К. Леонтьев (Бердяева), Чайковский (Берберовой), Жуковский (мой), музыканты «могучей кучки» (Цетлина), Денис Давыдов (Шика). Кое-что и в агиографии – Св. Серафим Саровский (В. Ильина), Св. Сергий Радонежский (мой), Св. Александр Невский (Клепинина). Из перечня видно, что писатели очень разные – и по складу, и по возрасту, и по дарованию – привлечены были Россией, каждый тем ее обликом, *какой лично ему ближе*, и каждый в меру сил

[4] См.: *Аверин Б.* Дар Мнемозины: Романа Набокова в контексте русской автобиографической традиции. СПб., 2003.
[5] *Прокопов Т.Ф.* Публицистика Бориса Зайцева // Зайцев Б.К. Собрание сочинений: в 5 т. Т. 9. М., 2000. С. 3.
[6] См.: *Хатямова М.А.* К проблеме персонифицированного повествования: «Золотой узор Б.К. Зайцева» // Вестник Томского гос. пед. ун-та. 2007. Сер.: Гуманитарные науки (Филология). Вып. 8 (71). С. 55–60.

свое внес – более заметное, менее заметное – в прославление духа родины (IX. 271) («Двадцать первое марта», 1949).

В этом перечне Зайцев выстраивает как бы два ряда жизнеописаний: один – на поверхности – состоит из великих предшественников, второй – за скобками – содержит имена современников писателя, рассказывающих о себе через биографию *другого*[7]. Эта двойная установка осознавалась и самим Зайцевым. Так, в очерке «Константин Леонтьев» он отмечает: «яркая книга Бердяева о Леонтьеве изображает обоих – одного прямо, о нем писана, другого косвенно – он писал и жил в этих страницах со своими вкусами, складом мысли, темпераментом, стилем» (IX. 91) («Константин Леонтьев», 1926).

В.И. Тюпа указывает на жизнеописание как на одну из ключевых коммуникативных стратегий русской литературы. Ее специфика, по мнению ученого, заключается в том, что «Адресат биографического и тем более романного дискурса призван обладать проективной компетентностью остраненного узнавания: себя – в другом и другого – в себе. Ему надлежит уметь проецировать чужой экзистенциальный опыт присутствия в мире на свой опыт жизни, а также проектировать свою жизненную позицию, опираясь на индивидуальный опыт чужой жизненной позиции»[8]. Коммуникативная стратегия жизнеописания, особенно востребованная у писателей русской эмиграции, была связана, прежде всего, с острой потребностью в авторефлексии и стремлением увидеть свой первоначальный прообраз в культурной традиции.

Сравнивая литературу русского зарубежья с литературой в советской России, Зайцев отмечает: «Жанр биографии там (в Советском Союзе. – *Е.А.*) не процвел. В эмиграции дело обернулось иначе» (IX. 271) («Двадцать первое марта», 1949). Несколько ранее на разрушение биографии как основы романа проницательно указывал оставшийся в советской России О.Э. Мандельштам в эссе «Конец романа» (1922):

---

[7] О примере подобного *автоописания* в древнерусской литературе см.: *Топоров В.Н.* Святость и святые в русской духовной культуре. Т. 1. М., 1995. С. 641–646.

[8] *Тюпа В.И.* Литература как род деятельности: теория художественного дискурса // Теория литературы: в 2 т. / под ред. Н.Д. Тамарченко. Т. 1. М., 2004. С. 91.

> Ясно, что, когда мы вступили в полосу могучих социальных движений, массовых организованных действий, акции личности в истории падают и вместе с ними падают влияние и сила романа, для которого общепризнанная роль личности в истории служит как бы манометром, показывающим давление социальной атмосферы. Мера романа – человеческая биография или система биографий[9].

В своих размышлениях о традициях жизнеописания в словесности диаспоры и метрополии Зайцев намеренно игнорирует хорошо ему известные официозные советские биографии: от сконструированного «жития» В.И. Ленина до возобновления в 1933 г. серии ЖЗЛ.

> С тридцатых годов, при восхождении в Европе Гитлера[10], и позже, в военное время, вдруг расцвели Суворовы, Кутузовы, Багратионы, в лубочно-слащавом тоне (от которого замечательных людей можно возненавидеть). А. Толстой написал «Петра», стилизуя его под Сталина, – тоже в форме романа (IX. 270–271) («Двадцать первое марта», 1949).

Все эти тексты советской культуры Зайцев отказывается называть биографиями, противопоставляя «лубок» глубоко личному переживанию *другой* (но не *чужой*) жизни – «по Станиславскому». Однако если идеологические расхождения вынести за скобки, то выяснится, что и метрополия, и диаспора выстраивают свои собственные «пантеоны» биографий. В разнообразии дореволюционной культуры представители как советской России, так и эмиграции могли без труда отыскать для себя любые образцы и аналогии. В этом отношении в противовес милитаризированному советскому «иконостасу» Зарубежье обращается к подвижникам русской культуры, обладателям частных биографий.

> Взгляд очень многих оказался устремлен на фигуры мирные русской художественной духовной культуры. Распоряжений и заказов здесь не было, материально все это ничтожно и нищенски, но вот ряд писателей обратился душой и сердцем к тому истинному и прекрасному, что дала Россия. Литература, музыка, образы наших святых… Незаметно и сама собой создалась целая библиотечка биографий и агиографий (IX. 271) («Двадцать первое марта», 1949).

---

[9] *Мандельштам О.Э.* Конец романа // Мандельштам О.Э. «Выпрямительный вздох». Стихи, проза. Ижевск, 1990. С. 31.

[10] Интерес к биографии отдельного человека и, как следствие, расцвет романа в XIX в. О.Э. Мандельштам напрямую связывал с «восхождением» Наполеона (Там же. С. 30).

Эффект узнавания себя в *другом* в биографической прозе Зайцева отмечали как современники, так и исследователи творчества писателя. Ф.А. Степун пишет:

> Историки литературы очень любят исследовать вопросы о зависимости писателей друг от друга и о влиянии предшествующих на последующих. Мне лично эта литературоведческая традиция представляется малопродуктивной даже и с чисто научной точки зрения. То, что один писатель своим творчеством напоминает другого, очень часто объясняется не влиянием, не воздействием одного на другого, но сродством их душ, а потому и стилей. Стиль и душа неотрывно связаны друг с другом. Установление этих созвучий гораздо важнее, чем установление влияний. О том же, кто из русских писателей Зайцеву наиболее созвучен и за что им любим, он сам рассказал в своих трех монографиях о Жуковском, Тургеневе и Чехове[11].

Типологической основой диалога в этих литературных биографиях становится характерологическая близость их героев автору. Ф.А. Степун выстраивает русских писателей «по хронологии», прочерчивая тем самым линию традиции через XIX столетие к XX в. А.С. Шиляева в своей монографии «Борис Зайцев и его беллетризованные биографии» определяет характерологическую близость Зайцева и Жуковского как наиболее яркую в «писательской трилогии»: «чем выше степень внутренней родственности автора избранному герою, тем ярче образное воссоздание этого героя и художественность решения творческой задачи. Наибольшую полноту в творческом осуществлении авторского замысла мы поэтому находим в жизнеописании Жуковского» (V. 496).

Показательно при этом, что Жуковский-человек занимает Зайцева гораздо больше, чем Жуковский-поэт. Импульсом к созданию романа о Жуковском становится не творческое наследие поэта, привычное с детских лет, а более позднее знакомство с подробностями его жизненного пути.

> Иной раз заглянешь, посмотришь знакомые с детства «Ивиковы журавли», «Кто скачет, кто мчится» <…> Года четыре назад перечел его (Жуковского. – *Е.А.*) биографию – краткий очерк. Но это из “наших”! И призадумался. Три года назад вновь начал читать, все по огромному тому – и уже мелькнуло, смутно еще, неуверенно: «вот о ком написать бы» (дневниковая запись от 10 марта 1945 г.) (IX. 220).

[11] *Степун Ф.А.* Борису Константиновичу Зайцеву – к его восьмидесятилетию // Зайцев Б.К. Собр. соч.: в 5 т. Т. 5. М., 1999. С. 9.

Напомним, что Б.К. Зайцев ощущал в создании биографического текста модальность «преклонения», в которой сокрыта идея психологического, а в перспективе и исторического самоотождествления – принципиального слагаемого идентичности писателя-эмигранта. По наблюдению современника писателя, Г.В. Адамовича, Зайцев и Жуковский не просто были духовно близки друг другу, но и занимали сходное место в литературном процессе своего времени:

> И меланхолии печать была на нем…» Вспомнились мне эти знаменитые – и чудесные – строки из "Сельского кладбища" не случайно. Жуковский, как известно, один из любимых писателей Зайцева, один из тех, с которым у него больше всего духовного родства.
>
> Жуковский ведь то же самое: вздох, порыв, многоточие… Между Державиным, с одной стороны, и Пушкиным, с другой, бесконечно более мощными, чем он, Жуковский, прошел, как тень, которую нельзя не заметить и нельзя до сих пор забыть. Он полностью был самим собой, голос его ни с каким другим не спутаешь. Пушкин, «ученик, победивший учителя», его ничуть не заслонил (VII. 447).

Упоминания о Жуковском в дневниках, письмах, статьях, воспоминаниях Зайцева подчинены совершенно определенной хронологической закономерности: до конца 1930-х гг. высказывания носят единичный характер, начиная с 1940-х гг., напротив, Жуковский «не сходит с уст» Зайцева. Все это свидетельствует о наличии в сознании писателя особого «сюжета Жуковского», требующего интерпретации[12].

До 1940-х гг. эстетический код Жуковского входит в произведения Зайцева опосредованно – через сюжетно-мотивный комплекс русской классической литературы, у истоков которой стоял поэт. Сам Зайцев определяет влияние Жуковского для себя как п*о*зднее, но наиболее сильное:

> «Он в моей юности не сыграл роли. А пришел поздно и незаметно. Постучался тихонько <…> Да, не торопясь он завладевал. Еще до осени был я свободен, а теперь нет. Под пушки и пулеметы августа он входил, медленно и вежливо, тихий, нешумный, мечтательный и благообразный и занял меня всего так, что теперь нет свободного угла. Его читаю, о нем читаю, о нем думаю. О нем и писать собираюсь. Если даст Бог сил, будет книга» (IX. 220–221).

[12] Подробнее об этом см.: *Анисимова Е.Е.* Б.К. Зайцев и В.А. Жуковский: реактуализация классики как фактор идентичности писателя эмигранта // Вестник Томского государственного педагогического университета. № 11 (113). С. 142–148.

К началу 1940-х гг. относится появление системных дневниковых записей Зайцева о Жуковском. Если с их помощью реконструировать хронологию замысла биографической книги, то его отправной точкой можно считать появление в первой половине 1930-х гг. в личной библиотеке Зайцева «полного Жуковского»: «Елена Кампанари мне дала здесь, в Париже, том огромный – полный Жуковский (уже давно, более десяти лет)» (дневниковая запись от 10 марта 1945 г.) (IX. 220). На основании записи в «Камер-фурьерском журнале» В.Ф. Ходасевича от 8 мая 1931 г. можно предположительно датировать получение подарка этим временем: «8, пятн. <ица>. Веч. <ером> у Зайцевых. (Кампанари (2), Алдановы, Цетлин, Осоргина, Вольфсоны, Макеев). По дороге у Вишняка (Алдановы, Цетлин) (подчеркивание Ходасевича. – *Е.А.*)»[13]. В комментариях к дневниковой записи Зайцева информация о Елене Кампанари отсутствует. Из записи Ходасевича видно, что гостей под фамилией Кампанари у Зайцевых в этот вечер было двое. Комментатор «Камер-фурьерского журнала» Ходасевича О.Р. Демидова указывает, что одной из них могла быть поэтесса Ольга Кампанари.

К этому времени было напечатано два полных собрания сочинений Жуковского в одном томе с кратким биографическим очерком. Оба претерпели несколько переизданий в 1900–1915 гг. Один из однотомников вышел под редакцией П.В. Смирновского в издательстве А.С. Панафидиной, биографический очерк в нем был составлен А.П. фон-Дитмар, второй – выпущен под редакцией П.Н. Краснова в издательстве М.О. Вольф, где автор биографических данных не уточняется. Содержание этих биографических сведений позволяет предположить, что, вероятнее всего, Зайцев пользовался более подробным очерком А.П. фон-Дитмар, отдельно изданном в 1902 г.

Многие вехи жизненного пути Жуковского, принципиальные для жизнетекста самого Зайцева и опущенные в издании П.Н. Краснова, намечены именно здесь. К их числу относится, например, эпизод создания образа Божьей Ма-

[13] *Ходасевич В.Ф.* Камер-фурьерский журнал / Вст. ст., подг. текста и указатели О.Р. Демидовой. М., 2002. С. 174.

тери мелом[14]. Краткая биография А.П. фон-Дитмар, в свою очередь, была основана на подробной биографии К.К. Зейдлица, ставшей для Зайцева при написании романа о Жуковском одним из основных источников вдохновения[15]:

> «Зейдлиц, первый его биограф, трогательный и верный друг», «Эверс, закат жизни, так же Жуковскому подходил, как другое существо – утренняя заря, студент Зейдлиц, с которым знакомство его с праздника корпорации, какого-то «фукс-коммерша». Эверсу жить недолго. Зейдлицу еще целую жизнь. На всю эту жизнь он пленился Жуковским и Машей, Светланой. Милой и благодетельной тенью пройдет «добрый Зейдлиц» рядом с жизнями этими. Только добро, только забота, любовь от него исходят ко всему клану жуковско-протасовскому, ему дано всех пережить и всех увековечить в жизнеописании Жуковского, первом по времени, до сих пор сохраняющем важность первоисточника (V. 186, 244).

Наиболее вероятно, что в 1941 г. Зайцев внимательно читал «краткий очерк» биографии поэта А.П. фон-Дитмар, содержащийся в этом же томе, тогда же родился и замысел книги о Жуковском. Затем Зайцев перечитывает «огромный том» Жуковского полностью: «Года четыре назад перечел его биографию – краткий очерк. Но это из “наших”! И призадумался. Три года назад вновь начал читать, все по огромному тому – и уже мелькнуло, смутно еще, неуверенно: “вот о ком написать бы”» (дневниковая запись от 10 марта 1945 г.) (IX. 220). 4 февраля 1942 г. Зайцев создает в дневнике ключевую запись о поэте, опубликованную с дополнениями в 1948 г. в виде статьи под названием «О Жуковском. 4 февраля 1942». Здесь же, по сути, он прочерчивает биографическую канву будущей книги: «Старость Жуковского “вызрела” из всей его жизни. Тихо жил, тихо созрел, мудрецом умирал» (IX. 194).

Дневниковая запись от 10 марта 1945 г. раскрывает детали восприятия Зайцевым личности Жуковского и содержит ключи к истории создания книги о нем:

> Семь месяцев не писал. Событий столько, что хоть отбавляй. А вот записывать не хотелось. Милый Жуковский! Дышал и дышу им, жизнию его и творением, жизнями близких ему. От всего этого – свет и поэзия, то есть то, что нужно, без чего тяжело жить.

---

[14] *Дитмар фон А.П.* Биография В.А. Жуковского. М., 1902. С. 8.

[15] Подробнее об этом см.: *Анисимова Е.Е.* К истории создания беллетризованной биографии Б.К. Зайцева «Жуковский» // Мир науки, культуры, образования. 2011. № 1 (26). С. 24–26.

Он в моей юности не сыграл роли. А пришел поздно и незаметно. Постучался тихонько: Елена Кампанари мне дала здесь, в Париже, том огромный – полный Жуковский (уже давно, более десяти лет). Иной раз заглянешь, посмотришь знакомые с детства «Ивиковы журавли», «Кто скачет, кто мчится»… Года четыре назад перечел его биографию – краткий очерк. Но это из «наших»! И призадумался. Три года назад вновь начал читать, все по огромному тому – и уже мелькнуло, смутно еще, неуверенно: «вот о ком написать бы».

Да, не торопясь он завладевал. Еще до осени был я свободен, а теперь нет. Под пушки и пулеметы августа он входил, медленно и вежливо, тихий, нешумный, мечтательный и благообразный и занял меня всего так, что теперь нет свободного угла. Его читаю, о нем читаю, о нем думаю. О нем и писать собираюсь. Если даст Бог сил, будет книга.

Сижу в библиотеке (Восточных языков), смотрю старые письма. Давние чувства, из-за могил, в чужом городе, до меня доходят лучше глупого радио, болтающего об избиениях. Мои тихие голоса говорят о любви, о примирении с земным горем и о Боге. Много о Боге! Те, в обществе чьем я сейчас, знали и умели о Нем говорить, потому что чувствовали «правильно», как выражалась одна светлая душа в Финляндии, одна из праведниц современных.

И пока я читаю в большой зале – по стенам шкафы с книгами, посредине столы – вокруг меня все одна картина: два-три таких же, как я «немолодых» русских, два-три десятка юнцов и юниц, шелестящих огромными словарями, выписывающих, отмечающих – иногда в словарях их такие иероглифы, что избави нас Боже! – тут учат китайскому, японскому, русскому и турецкому, мало ли еще чему.

Когда взволнует читаемое, откладываю, сижу молча. Дуня Киреевская, Александра Воейкова, Василий Андреич Жуковский («Базиль») – это все свои, наши. Столетие нас разделяет. Но они ближе современников и невозможно их не любить (IX. 220–221).

В середине 1940-х гг. Зайцев настолько увлекается личностью Жуковского, что зачастую начинает воспринимать его как свое *alter ego*. Это находит отражение в дневниках, художественных произведениях и публицистике. Так, 11 марта 1945 г. он записывает в дневнике: «Вчера сел было писать, о чем ночью раздумался, а появился Жуковский, отвлек». Митрополит Евлогий на страницах дневника Зайцева становится почти точным двойником Жуковского: «Полный, неповоротливый, но с лицом прямо красивым, до такой степени туляк наш, сын протоиерея Георгиевского, как Жуковский – в миру Василий…» (IX. 221).

С 1947 г., после нескольких лет скрупулезной работы, начинают выходить первые главы романа «Жуковский» в нью-йоркском «Новом журнале», очевидно, при содействии близкого Зайцеву архиепископа Иоанна: «Будьте

здравы, крепки, – помогите Жуковскому сказать свое бодрое и мягкое слово людям нашего времени» (письмо архиепископа Иоанна от 25 декабря 1946 г.) (VII. 430). 10 ноября 1948 г. Зайцев публикует статью «О Жуковском. 4 февраля 1942» в «Русской мысли» (№ 83).

Как видно из хронологии работы над биографией поэта, настоящий интерес к нему возникает у Зайцева во время Второй мировой войны. Перечитывая свою дневниковую запись от 4 февраля 1942 г. и оформляя ее в статью уже после войны, Зайцев сопроводил ее следующим комментарием: «В такие полосы острей свет чувствуешь – в религии, в литературе. Ищешь его, и он помогает жить» («О Жуковском. 4 февраля 1942», 1948) (IX. 253). Во время Первой Мировой войны и революции, по замечанию Зайцева, его духовным проводником был Данте: «Подошла революция, а я все сидел над Данте. Что за власть такая его оказалась надо мной? Бушевала война, потом революция, страшные вещи, кровь, насилия, трагедия в нашей семье… – а он все глядел на меня загробно. Я не мог от него отделаться. Но он и помогал жить» («Непреходящее») (IX. 377). Наконец, к 1951 г. относится первое издание литературной биографии «Жуковский», которую автор заканчивает непосредственно перед 100-летней годовщиной смерти поэта.

***

Для Зайцева положение Жуковского в оппозиции *свой – чужой*, *наш – не наш* было определено, прежде всего, его бытовым и общественным поведением, по отношению к которому поэтическое наследие оказывалось вторичным. В условиях идеологического противостояния с советской Россией для Зайцева, как и для многих других представителей эмиграции, первостепенное значение приобретали не художественное направление и литературная «величина» писателей, а их повседневный нравственный облик. В этом смысле русские эмигранты оказались близки декабристам, главное значение которых для национальной культуры, по мнению Ю.М. Лотмана, состояло не в достоинствах их поэзии и политических концепций, а «в создании совершенно нового для России типа человека». Их обостренное чувство собственного достоинства «за-

ставляло каждый поступок рассматривать как имеющий значение, достойный памяти потомков, внимания историков, имеющий высший смысл»[16].

Так, Зайцев, размышляя над вкладом писателей-эмигрантов в культуру России, затушевывает их литературные заслуги, а на первый план выдвигает этический «кодекс»: бескорыстие, скромность, стойкость, свободолюбие, чувство собственного достоинства, любовь к Родине, вера в Бога и собственную миссию.

> Можно ли предполагать, что Шмелев или Куприн, Бальмонт или Мережковский, Б. Зайцев или Алданов станут творцами и руководителями какой-то новой художественной школы, которую впоследствии назовут «школой русской эмиграции»? Конечно, нет. <…> Написана ли в эмиграции «Война и мир», или «Братья Карамазовы»? – Никто на это не претендует. <…> Пишется все это в условиях необеспеченности, при весьма тощем читателе – но вот пишется (мыслится, делается). Думаю, все же, что никто из нас не променяет нелегкой своей свободы на доллары советского писателя, приезжающего в спальных вагонах в «гнилую» Европу и пропивающего здесь эти доллары. Нет, уж мы будем лучше пролетариями. Таково нам дано задание, весь вопрос в том, чтобы мы оказались его достойны. Гордиться и возноситься нам незачем, и себя преувеличивать не приходится. Но что поделать, если мы живы, работаем, пишем, читаем, любим родину. Может быть, положение наше обязывает даже к героической жизни – кто из нас ею живет? Это иной вопрос, мы ответим за нашу жизнь перед Богом («Дела литературные», 1931) (IX. 120–123).

Культурная преемственность русской эмиграции заставляет Зайцева видеть аналогию своему драматическому жизнестроительству именно в судьбе декабристов[17]. В рецензии на книгу Г.О. Цетлина «Декабристы» он пишет:

> Все это связано с нами. Не для меня одного, для нас всех “что-то” начинается с декабристов, кончается городом Парижем и его кладбищами». Для Зайцева восстание 1825 г. становится точкой отсчета для последующих роковых событий русской истории: «Как в бунте декабристов, как во всем девятнадцатом ее веке все делалось в ней “не так”: слишком рано или слишком поздно, или неудачно в исполнении. Многого Жуковский, слава Богу, не увидел. Зато мы увидели и продолжаем видеть («Декабристы», 1954) (IX. 323, 325).

[16] *Лотман Ю.М.* Декабрист в повседневной жизни // Лотман Ю.М. Беседы о русской культуре: Быт и традиции русского дворянства (XVIII – начало XIX века). СПб., 1994. С. 380–381.

[17] См.: *Алданов М., Милюков П., Мельгунов С., Мякотин В., Кизеветтер А., Мережковский Д., Цетлин М.* Мы дышали свободой… Историки Русского зарубежья о декабристах. М., 2001.

Однако историческая ретроспекция Зайцева простирается еще дальше. В своих автобиографических и биографических текстах Зайцев создает русскую «летопись в лицах» не только XIX – первой половины XX вв. Ключевыми вехами здесь являются трилогия литературных биографий русских писателей, автобиографическая тетралогия «Путешествие Глеба» и циклы воспоминаний. Древнерусскими параллелями к ним становятся намеченная в автобиографической тетралогии история Бориса и Глеба и жизнеописание Преподобного Сергия Радонежского.

В «писательской трилогии» Зайцев создает свою версию русской истории XIX в., данную через частные биографии русских писателей – Жуковского, Тургенева и Чехова. В биографических текстах Зайцева, таким образом, светская история русской культуры начинается именно с Жуковского. Характерна при этом последовательность написания трилогии о писателях: «Жизнь Тургенева» (1932), «Жуковский» (1951), «Чехов» (1954). Обратившись к образу Тургенева, Зайцев в конце творческого пути достраивает эту линию традиции, находя ее исток и идеал в Жуковском и финал – в Чехове.

Кроме того, интерес Зайцева к биографиям русских писателей, особенно возросший в 1940–1950-е гг., был обусловлен следующим любопытным обстоятельством: сам Зайцев и герои его беллетризованных биографий и очерков – Жуковский («Жуковский»), Чехов («Чехов»), Пастернак («Пастернак в революции» [«Далекое»]) – родились 29 января[18]. Жуковский – 29.01.1783 г., Чехов – 29.01.1860 г. (по новому стилю), Зайцев – 29.01.1881 г., Пастернак – 29.01.1890 г. Как автор жизнеописаний Зайцев не мог оставить незамеченной эту биографическую деталь, проективно увязывавшую автора с его героями. Более того, вполне возможно, что именно она спровоцировала создание биографических произведений, став импульсом для «отождествления». Так, о рождении Жуковского Зайцев пишет: «Но вот 29 января 1783 года явился на свет Божий маль-

[18] См.: *Яркова А.В.* Жанровое своеобразие творчества Б.К. Зайцева 1922–1972 годов. Литературно-критические и художественно-документальные жанры. СПб., 2002. С. 195–205.

чик» (V. 181). В книге воспоминаний «Далекое» повествование от первого лица позволило Зайцеву открыто указать на такую параллель:

> Он (Пастернак. – *Е.А.*) был ровно на девять лет, *день в день*, моложе меня <…> Из его «Автобиографических заметок» я узнал мелочь, послужившую началом переписки: мы родились с ним в один и тот же день месяца, только он на девять лет позже меня. Я написал ему наудачу и о совпадении, и о другом. С этого и началось. Начался странный, заочный, краткий «роман» (VI. 229–230, 233).

Весьма вероятно, что диалог о подобных «странных сближеньях» был продолжен в 1959 г., когда Зайцев отправил Пастернаку экземпляр «Жуковского» и получил в ответ его восторженный отклик[19].

Обратной стороной совпадений дат рождения является совпадение с датой смерти – Зайцев отмечал, что его рождение приходится на день кончины Достоевского: «Родился в день его (Достоевского – *Е.А.*) смерти, часа на три позже»[20]. Умер Зайцев по мистическому совпадению 28 января – также в день смерти Достоевского, незадолго до своего дня рождения и 135-летней годовщины смерти Пушкина. Магию чисел Зайцев отыскивает и в биографии Тургенева. Он отмечает, что писатель познакомился с семейством Виардо (впоследствии изменившим всю его жизнь) «28 октября, в день своего рождения», а также «полагал, что умрет в 1881 году. (Перестановка цифр года рождения – 1818)» (V. 55, 152). Вера в неслучайность подобного рода совпадений давала Зайцеву дополнительный повод для широкомасштабного включения эмпирии своей жизни в контекст биографий зачинателей и столпов русской литературы – и не в последнюю очередь, Жуковского. И.А. Бунин, читая роман Зайцева о Жуковском, с иронией отметил его стилевое своеобразие:

> Прочел в «Рус<ской> мысли» очередной отрывок из книги Зайцева о Жуковском. На этот раз о путешествии по России Жуковского с Наследником престола, Александром II. Путешествовали так: «На станциях *подзакусывали* и дальше. Жуковский больше *действовал по пирожкам*» (курсив Бунина. – *Е.А.*)[21].

---

[19] *Зайцев Б.К.* Жуковский. Жизнь Тургенева. Чехов. Литературные биографии / Сост., подгот. текста, вступ. ст. и примеч. А.Д. Романенко. М., 1999. С. 513.
[20] *Зайцев Б.К.* Сочинения: в 3 т. М., 1993. Т. 1. С. 5.
[21] Переписка И.А. и В.Н. Буниных с Г.В. Адамовичем (1926–1961). Публикация О. Коростелева и Р. Дэвиса // И.А. Бунин: Новые материалы. Вып. I. М., 2004. С. 85.

Любопытно, что словесные обороты, выделенные Буниным, имеют свой источник в автобиографической и мемуарной прозе Зайцева: «Ехали ночь, ехали день. Где-то перепрягали – отец выслал подставы – где-то наскоро *подзакусывали*» («Тишина») (IV. 180), «Бердяев, однако, и Франк предпочитали молочное, были верны своим яуртам. Но наша партия, с Вышеславцевым и Осоргиным, *действовала по вину*» («Далекое») (VI. 263). Обороты, резавшие чуткий слух Бунина, в действительности оказывались маркерами мемуарного текста самого Зайцева, где подобные вольности были вполне допустимы. Для собственного биографического текста, и для биографического текста Жуковского Зайцев пользуется не только одной системой исторических и литературных аллюзий, но и идентичными стилевыми решениями.

В своих публицистических работах, обращаясь к судьбе того или иного русского классика, Зайцев, как правило, указывает на неоценимую роль Жуковского. Характерно при этом, что, обходя стороной разговор о литературном влиянии поэта, он акцентирует личную помощь Жуковского каждому из них в тяжелых жизненных обстоятельствах. Так, Зайцев пишет о поддержке смертельно раненного Пушкина, потерявшего жену Тютчева, затравленного после публикации «Выбранных мест из переписки с друзьями» Гоголя (IX. 235, 260, 308).

Основными параметрами важности личности и творчества Жуковского становятся ощущаемая Зайцевым собственная экзистенциальная близость поэту и его безупречный нравственный облик, близкий особо чтимому на Руси «тихому» типу святости[22]. Личность Жуковского соответствовала представлениям Зайцева об идеальном человеке, наделенном христианским смирением, добротой, кротостью. Наиболее точная характеристика поэта, по мнению Зайцева, была дана Ф.И. Тютчевым в стихотворении «Памяти В.А. Жуковского» (1852):

> Поистине, как голубь, чист и цел
> Он духом был: хоть мудрости змеиной
> Не презирал, понять ее умел,
> Но веял в нем дух чисто голубиный (VI. 224).

[22] *Федотов Г.П.* Святые Древней Руси. М., 1990. С. 49.

Суть этого определения Зайцев соотносит с евангельским источником – стихом Нагорной проповеди: «Блаженны чистые сердцем, ибо они Бога узрят» [Мф. 5: 8]. В свете этого вполне закономерно сопоставление романа-биографии «Жуковский», в котором Зайцев называл поэта – «единственный кандидат в святые от литературы нашей», с жанром жития[23]. По наблюдению Е.Р. Пономарева, в биографии Жуковского «сохранены практически все основные черты древнего канона»[24].

Ключевыми добродетелями, имеющими национальный характер и присущими Жуковскому, являются, по мысли Зайцева, смирение и неколебимая вера в Божий промысел:

> О слезинке замученного ребенка Жуковский сказал ранее Достоевского. Но не бунтовал и билета почтительнейше не возвращал. Вот вычитал в 47 году среди «происшествий»: ребенок скакнул с копны сена и напоролся на вилы, которых не видел. Они пронзили ему внутренности, и так как концы их загнуты, то нельзя было вынуть. Дитя скончалось в мучениях – за что они? Есть от чего помешаться. Но Жуковский спокоен (так же отнесся и к незаслуженным горестям собственной жизни). В его философии неколебимо смирение. То, что кажется нам бессмысленным, имеет смысл, только не открыт он нам. Для этого нужна огромность веры («Дни. 1939–1972»: «Слеза ребенка», 1948) (IX. 247).

Ближайшей библейской параллелью для Жуковского в понимании Зайцева становится образ Иова, только с его позиции можно смотреть на Россию без содрогания:

> В Промысел просто надо верить, как поверил в конце Иов. А это значит – всегда свое сохраняя и ничего не уступая, принять Крест, как предложенный для неизвестных нам, необозримых, но и высших целей («Декабристы», 1954) (IX. 325).

---

[23] См.: *Сваровская А.С.* Житийные традиции в прозе Б.К. Зайцева // Проблемы литературных жанров. Томск, 1990. С. 113–115; *Сваровская А.С.* Житийное начало в повести Б. Зайцева «Аграфена» // Проблемы метода и жанра. Вып. 19. Томск, 1997. С. 153–163; *Завгородняя Н.И.* Бытие жития в быте биографии**:** (Специфика биогр. текстов Б.К. Зайцева «Жизнь Тургенева», «Жуковский», «Чехов») **//** Культура и текст. СПб.; Барнаул, 1997. Вып. 1: Литературоведение. Ч. 1. С. 85–87; *Калганникова И.Ю.* Апокрифический, житийный контекст биографической прозы Б.К. Зайцева: «Жизнь Тургенева», «Жуковский», «Чехов» // Гуманитарные исследования. Омск, 2000. Вып. 5. С. 37–40; *Кашпур О.А.* «Единственный кандидат в святые от литературы нашей...» (Б.К. Зайцев о В.А. Жуковском) // Литература и общественное сознание: варианты интерпретации художественного текста. Бийск, 2002. Вып. 7. Ч. 1. С. 91–94.

[24] *Пономарев Е.Р.* Россия, растворенная в вечности. Жанр житийной биографии в литературе русской эмиграции // Вопросы литературы. 2004. № 1. С. 108.

С легкой руки Ю.И. Айхенвальда за Жуковским прочно закрепилась репутация «тишайшего поэта русской литературы»[25]. Этой же чертой *тихости* в той или иной степени Зайцев наделяет и остальных героев «писательской трилогии». В Чехове особо отмечена скромность (V. 396). К Тургеневу, по мнению Зайцева, читателя тянет неистребимое «влечение человека к тишине, возвышенности и благообразию» (V. 479). «Жуковский – Тургенев – Чехов», прочерченная Зайцевым традиция «тихих классиков» (V. 480), сменяющих друг друга на протяжении XIX в. Переходным в этом отношении становится 1852 год, когда осуществляется символическая смена поколений: «Записки охотника» Тургенева вышли «в России сто лет назад, в 1852 году. Это год для нашей литературы знаменательный. Он и траурный: уход Жуковского, Гоголя, но и плодоносный – выступление Тургенева и Толстого» (V. 482). На преемственность от Жуковского к Тургеневу Зайцев указывает и в отношении воспитания наследника престола Александра II: «“Записки охотника” не только поколебали рабство (а они именно поколебали: ученик Жуковского, будущий император Александр был поклонником этих “Записок”)» (V. 486).

Тихостью и смирением отмечен герой литературного жития Зайцева Сергий Радонежский. Собственная ономастическая «генеалогия» ведется Зайцевым от Бориса и Глеба, завещавших «России свой “образ кротости”» (IV. 254). Именно «тихие» Борис и Глеб, а позднее Сергий Радонежский становятся народными любимцами и покровителями России. «Москва, а вслед за нею и вся Русь чтила в преподобном Сергии своего небесного покровителя. В сознании московских людей XVI века он занял место рядом с Борисом и Глебом, национальными заступниками Руси»[26], – отмечает Г.П. Федотов. Русских писателей, имена которых становятся нарицательными, Зайцев сближает с национальными святыми и наделяет их функцией духовных покровителей Родины: «Гоголи и Жуковские за нас заступники» («О Жуковском. 4 февраля 1942», 1948) (IX. 253).

[25] *Айхенвальд Ю.И.* Силуэты русских писателей. М., 1994. С. 523.
[26] *Федотов Г.П.* Святые Древней Руси. С. 151.

Гоголь становится ближайшей парой для Жуковского во всех ключевых для Зайцева культурных кодах – христианском, биографическом и топографическом (итальянском). В дневниках и публицистике Зайцева, представляющих собой единый автобиографический текст, имена Жуковского и Гоголя, подобно героям борисо-глебского цикла, почти всегда упоминаются вместе. Символическим событием, связавшим «заступников», стала их почти одновременная смерть[27] (IX. 496): «1852-й год. В феврале Гоголь ушел, в апреле Жуковский – друзья» (IX. 194). Также в своих высказываниях о Жуковском и Гоголе Зайцев всегда отмечает как внутреннее единство, так и различия между ними: «Гоголя след с детских лет в сердце. Жуковский пришел много позже. Обоих люблю, хоть и силы их разные. Какие они письма друг другу писали! Вообще, что была за Россия!» («О Жуковском. 4 февраля 1942», 1948); «У Гоголя *природно* не выходили “светлые явления”. Его друг Жуковский столь же органично не мог говорить о тьме и грехе» («Паустовский», 1951) (IX. 253, 294).

Окончательно свои карты Зайцев раскрывает в очерке «Гоголь». Здесь объяснена парность писателей, возникшая в сознании биографа:

> Их сблизила религия и религиозное отношение к жизни, искусству. С Пушкиным тут разница. Для Пушкина человек – поэзия, предмет ее. Для Гоголя и Жуковского – Бог и поэзия. У Пушкина над искусством ничего нет. У Гоголя и Жуковского над искусством Бог, искусство лишь форма служения Ему («Гоголь», 1952) (IX. 304).

Здесь же, в противовес Гоголю, дается развернутая характеристика духовного мира Жуковского:

> Как христианин знал, конечно, о зле и дьяволе, но со стороны. О грехе и зле внутренний его опыт был невелик. В молодости сам много писал о чертях, считался даже литературным «дядькой» их, но сказочно, по-детски, не изнутри, а декоративно. В Жуковском не было никакой мути, он очарователен своей чистотой, простодушием. «Что за прелесть чертовская его небесная душа» (Пушкин). Внутренно ничто его не мучило, не ужасало («Гоголь», 1952) (IX. 303–304).

В рецепции творчества и личности Жуковского XIX в. на первый план выдвигалось художественное наследие поэта – «отца русской баллады», «рус-

[27] *Топоров В.Н.* Святость и святые в русской духовной культуре. Т. 1. С. 496.

ского Тиртея», «бедного певца» и т.д. Обратной стороной этого процесса стало интенсивное жанровое и стилевое пародирование творчества Жуковского. Восприятие Жуковского в XX в. усложняется дополнительными биографическими кодами и ориентацией на жизнетекст поэта. Так, И.А. Бунин акцентирует фамильную мифологию Буниных-Жуковских, соединяя семейную и историко-литературную преемственность. Зайцев эстетизирует нравственно-религиозный аспект биографии Жуковского, обретая в ней эталон для конструирования собственного жизнетекста.

3.4. От Жуковского и Пушкина к В.В. Маяковскому и Д.И. Хармсу: проблематизация классики

Актуализировавшись в словесной культуре начала XX в. вместе с подъемом интереса к романтизму[1], имя Жуковского, детали его биографии, мотивы и жанровые приметы, восходящие к его произведениям, отзываются не только у «неоромантиков» А.А. Блока, М.И. Цветаевой, Н.С. Гумилева, но и у представителей русского авангарда: В.В. Маяковского, Д.И. Хармса, А.И. Введенского[2] и др. Исследуя литературный быт футуристов и будущих обэриутов во второй половине 1920-х гг., А.А. Кобринский приходит к выводу, что

> «левые классики» заявили о себе как о представителях авангарда и хранителях культурной традиции одновременно, потому что в ситуации второй половины 1920-х годов только их авангардное творчество по-настоящему было связано с классикой, переосмысляя и обновляя ее восприятие, – в отличие от РАППа или ЛЕФа[3].

В условиях диктата советского культурного проекта, творцы которого отнеслись к наследию XIX века с волюнтаристской избирательностью, «неугодные» старые писатели (а Жуковский был одним из них), уйдя в тень, могли рецепироваться не столько как бесспорный эталон, сколько как остраняемый и обновляемый «живой» текст: классик проблематизировался в двойственном качестве носителя архаики и вызова современности. Впервые в своей рецептивной «биографии» оказавшись на символической территории «нестатусного», «невостребованного» искусства, Жуковский характерным образом стал предметом внимания со стороны столь же пограничных по своей литературной репутации и положению в системе раннесоветской словесности авторов – Д. Харм-

[1] *Жирмунский В.М.* Теория литературы. Поэтика. Стилистика. Л., 1977. С. 202.
[2] О влиянии В.А. Жуковского на творчество А.И. Введенского см.: *Фаустов А.А.* След В.А. Жуковского в творчестве А.И. Введенского: несколько наблюдений // Жуковский и время: Сборник статей. Томск, 2007. С. 192–202.
[3] *Кобринский А.А.* Обэриуты: между эстетическим вызовом и скандалом // Семиотика скандала. Сборник статей. М., 2008. С. 424.

са, И. Ильфа, Е. Петрова, давших примеры типологически нового восприятия наследия Жуковского[4].

Если творчество Хармса 1920-х гг. создавалось на грани дозволенного и недозволенного, то начиная с 1930-го года за писателем окончательно закрепилось негласное реноме «неофициального» автора:

> Тип денди-авангардиста, который культивировал Хармс в 1920-е годы, требовал весьма тонкого балансирования между эстетическим вызовом и эстетической провокацией, что объяснялось как его собственной литературной позицией, так и политической обстановкой в стране в этот период. Это балансирование завершилось 1 апреля 1930 года, когда состоялся последний вечер ОБЭРИУ <…>. Последовавшие за ним статьи в газете «Смена» и журнале «Ленинград» четко указали на кардинальное изменение парадигмы: теперь уже любая попытка эстетического вызова расценивалась как *политическое* хулиганство. Творчество обэриутов в связи с этим называлось реакционным, а их поэзия обозначалась не иначе, как «поэзия классового врага».
>
> Наступали 1930-е годы, когда никакое публичное проявление авангардизма в литературе уже не допускалось[5].

В это время усилились такие черты поэтики Хармса, как металитературность, абсурдизм и карнавальность[6] (всё это, как нетрудно понять, – характерные поэтические признаки социального анти-официоза). Подобный угол зрения способствовал ликвидации любых фальшивых иерархий, и именно поэтому советский опыт канонизации «удобных» классиков, равно как и развенчания «неугодных», в абсурдистской поэтике Хармса отменялся. Это, в числе прочего, вело к тому, что металитературный слой его текстов населялся гораздо большим количеством «персонажей», чем можно было ожидать от типового писателя 1930-х гг. Те, кто замалчивались официальным советским каноном, находили себе место в причудливом мире автора «Случаев».

Жуковский входит в творческое сознание Хармса, которого называли также «романтиком нового времени»[7], в 1930-е гг. Имя русского балладника

---

[4] Подробнее об этом см.: *Анисимова Е.Е.* От Жуковского и Пушкина к Маяковскому и Хармсу: русская классическая поэзия как претекст // Пушкин и время: сборник статей / редактор О.Б. Лебедева. Томск: Изд-во ТГУ, 2010. С. 227–238.

[5] Там же. С. 426.

[6] См.: Липовецкий М.Н. Паралогии: трансформации (пост)модернистского дискурса в русской культуре 1920–2000-х годов. М., 2008. С. 141–218.

[7] *Александров А.* Даниил Хармс // День поэзии. Сборник. М.; Л., 1965. С. 291.

появляется сначала в рассказе «Я шел по Жуковской улице…», затем в «Анегдотах из жизни Пушкина»[8]. В эти же годы целый ряд поэтических и прозаических текстов «Хармса» обнаруживают в своей художественной структуре в себе «след» Жуковского.

Прозаическая миниатюра Хармса «Я шел по Жуковской улице…» была написана в середине 1930-х гг. Ввиду краткости приведем текст миниатюры полностью.

> Я шел по Жуковской улице, Вот дом, который мне нужен. Тут живет мой приятель. Я уже давно собирался зайти к нему, но так как у него нет телефона, а мне не хотелось придти и не застать его дома, то я все откладывал свой визит. Сегодня я наконец решился.
>
> Приятеля моего зовут Антон Антонович Козлов[9].

Адрес в рассказе – «Жуковская улица» – для Хармса имеет биографическую основу. С 1925 г. до ареста в 1941 г. Хармс жил в Ленинграде на улице Надеждинской, которую в нескольких шагах от дома Хармса (№ 11) пересекала улица Жуковского. Эта улица, именовавшаяся ранее Малая Итальянская, была названа в честь поэта в 1902 г. в связи с 50-летием со дня его смерти.

В рассказе «Я шел по Жуковской улице…» в образе повествователя явно проступают черты самого Хармса. По воспоминаниям второй жены писателя, он крайне не любил гостей, приходящих без предупреждения:

> И звонили и приходили без звонка и днем и ночью.
> И Даня злился:
> – И вообще, оставили бы меня в покое!..
> – Хорошо, – говорила я. – А как это сделать, чтобы тебя оставили в покое?
> – Да очень просто, – не открывай дверь и всё[10].

Мотив незваного гостя, имеющий биографическую подоплеку, реализуется в рассказе Хармса «Когда я вижу человека…» (1939–1940), где персонаж поступает более решительно:

> Я сижу у себя в комнате и ничего не делаю.
>
> Вот кто-то пришел ко мне в гости; он стучится в мою дверь. Я говорю: «Войдите!» Он входит и говорит: «Здравствуйте! Как хорошо, что я застал вас

[8] Здесь и далее орфография и пунктуация Д.И. Хармса.
[9] *Хармс Д.И.* Полн. собр. соч.: в 3 т. Т. 2. СПб., 1999. С. 398.
[10] *Глоцер В.* Марина Дурново. Мой муж Даниил Хармс. М., 2000. С. 61.

дома!» А я его стук по морде, а потом еще сапогом в промежность. Мой гость падает навзничь от страшной боли. А я ему каблуком по глазам! Дескать, нечего шляться, когда не звали![11].

Скупой на события рассказ «Я шел по Жуковской улице…» не похож на хармсовкие «случаи», зачастую намеренно событийно перегруженные – достаточно вспомнить знаменитых «Вываливающихся старух». Тем не менее миниатюра «Я шел по Жуковской улице…» органично включается в целый ряд неоконченных рассказов, созданных Хармсом в середине – второй половине 1930-х гг. В этих текстах «нет характерного протоколирования стремительно разворачивающихся брутальных событий, вместо этого – попытки подробного описания внешности, привычек, ничем не примечательных поступков одного человека, весьма похожего на самого автора»[12]. Сюжетной основой таких «неслучаев», по наблюдению А. Герасимовой, становится ожидание изменения, выхода из состояния безысходности, а вестником этого изменения является «дверной или телефонный звонок (вариант: встреча на улице)»[13]. В таком контексте посещение приятеля выходит за рамки бытового и приобретает экзистенциальный смысл.

«Прогулка» по улице Жуковского, совершенная Хармсом, в русской литературе не была первой. По тому же адресу несколько ранее прогуливался лирический герой В.В. Маяковского. В его поэме «Человек» (1918) читаем:

Фонари вот так же врезаны были
в середину улицы.
Дома похожи
Вот так же,
из ниши,
головы кобыльей
вылеп.

– Прохожий!
Это улица Жуковского?

Смотрит,

[11] *Хармс Д.И.* Полн. собр. соч.: в 3 т. Т. 2. С. 139.
[12] *Герасимова А.* Даниил Хармс как сочинитель (Проблема чуда) // Новое лит. обозрение. 1995. № 16. С. 129.
[13] Там же. С. 133.

как смотрит дитя на скелет,
глаза вот такие,
старается мимо.

«Она – Маяковского тысячи лет:
он здесь застрелился у двери любимой»[14].

Топография поэмы «Человек» имеет прозрачный биографический подтекст. На улице Жуковского (№ 7) находилась квартира О.М. и Л.Ю. Брик, у которых обитал в 1915–1919 г. Маяковский. Здесь же на Жуковского и Надеждинской в эти годы поэт снимал квартиры[15]. Более того, «головы кобыльей вылеп» – горельеф, изображавший голову лошади, по версии Н.Н. Пунина, находился именно «на углу улиц Жуковского и Надеждинской»[16], в нескольких шагах и от дома Бриков, и от дома, в котором несколько лет спустя поселится Хармс.

Имя Жуковского в поэме Маяковского появляется, конечно, не только как указание на адрес дома Л.Ю. Брик. Смена имени одного поэта на имя другого при переименовании улицы сталкивает в сознании автора его собственный художественный мир с комплексом литературных традиций, ассоциирующихся с Жуковским. Возникает своеобразный диалог «старой» и «новой» романтических школ. Исследователь, рассматривая этот эпизод в поэме «Человек», приходит к выводу, что

> здесь утверждается романтическое понимание любви как «безумия», то есть в с е п о г л о щ а ю щ е г о и в е ч н о г о ч у в с т в а (разрядка К. Петросова. – *Е.А.*), которое впервые в русской поэзии утвердил Жуковский. Но молодой Маяковский не только ощутил свое родство с первым русским «балладником». Он вступил в спор с характерной для Жуковского поэтизацией неземной любви, оборачивавшейся мотивом христианского долготерпения[17].

«Спор» с первым русским романтиком происходит не только в связи с реализацией любовной темы и описанием романтического героя (мечтателя или

[14] *Маяковский В.В.* Собр. соч.: в 12 т. Т. 1. М., 1978. С. 313–314.
[15] *Вейс З.А, Гречнев В.Я.* С Маяковским по Санкт-Петербургу. СПб., 1993. С. 84–91, 224; *Катанян В.В.* Лиля Брик. Жизнь. М., 2002. С. 29–35.
[16] *Вейс З.А, Гречнев В.Я.* С Маяковским по Санкт-Петербургу. С. 85.
[17] *Петросов К.* Земля и небо в поэме Маяковского «Человек» // Вопросы литературы. М., 1987. № 8. С. 140–141.

бунтаря), но и в связи с языком поэзии, реформаторами которого выступили футуристы (подобно карамзинистам в начале XIX в.). Так, сразу после пассажа о переименовании улиц следует отрывок, явно пародирующий селенологическую образность романтиков и, особенно, Жуковского (вспомним его «Подробный отчет о луне», балладные лунные пейзажи):

> Сквозь тысячи лет прошла – и юна.
> Лежишь,
> волосá луною высиня.
> Минута…
> и то,
> что было – луна,
> Его оказалась лысина[18].

Фонетически созвучные и рифмующиеся в поэме имена Жуковского и Маяковского сами по себе дают повод для сравнения ассоциирующихся с ними традиций. Диапазон для сближения весьма широк: от эстетики (классический романтизм и «новый» романтизм; реформирование стиха, ставшее визитной карточной обоих поэтов) до биографии («придворный» статус поэтов; похожие драматические истории любви).

В случае с поэмой «Человек» можно говорить о программировании самой жизни литературным текстом. Слова прохожего, опровергнутые лирическим героем («Кто / я застрелился? / Такое загнут!»), предопределили реальную биографию Маяковского. Цепь закономерностей имела продолжение и далее: 16 января 1936 г. в Ленинграде действительно появилась улица Маяковского. Переименовали не улицу Жуковского, а соседнюю – Надеждинскую, ту, на которой жил Хармс. Датировка лирического очерка «Я шел по Жуковской улице…» – середина 1930-х гг. – позволяет предположить, что о своем «приятеле» (сравним, имена-дублеты: Антон Антонович – Владимир Владимирович) Хармс мог вспомнить именно в связи с этим переименованием. Хотя это было необязательно, так как окрестности улиц Надеждинской (Маяковского) и Жуковского к

[18] *Маяковский В.В.* Собр. соч.: в 12 т. Т. 1. С. 314.

тому времени, когда здесь поселился Хармс, были уже литературно маркированы.

Подобная топографическая тайнопись характерна для Хармса. Например, посвящение «тем, кто живет на Конюшенной» («Землю, говорят, изобрели конюхи») было скрыто адресовано Э.А. Русаковой и ее семье, проживавшим на этой улице, а поездка «по направлению к Адмиралтейству» («Рыцарь»), неподалеку от которого находилось ОГПУ, не обещала персонажу ничего хорошего. В рассказе «Я шел по Жуковской улице…» соединяется несколько смысловых рядов: биографический, литературный и экзистенциальный (именно в таком свете предстает «решимость» рассказчика посетить своего приятеля с улицы Жуковского).

***

В 1939 г. Хармс пишет цикл «Анегдоты из жизни Пушкина»[19], где первый из семи «анегдотов» посвящен Жуковскому:

> Пушкин был поэтом и всё что-то писал. Однажды Жуковский застал его за писанием и громко воскликнул: «Да никако ты писака!»
>
> С тех пор Пушкин очень полюбил Жуковского и стал называть его по-приятельски просто Жуковым[20].

Выбор лексики в восклицании Жуковского: «Да никако ты писака!» дважды маркирован: «накако» – устаревшее[21], «писака» («плохой писатель, бездарный сочинитель»[22]) – фамильярное. Отрицательное наречие «никако» в древнерусском языке употреблялось в трех значениях: 1) «никак, нисколько, никаким способом»; 2) (при отсутствии второго отрицания при сказуемом) «нисколько, совсем… не»; 3) (при отсутствии второго отрицания при сказуемом) «никак… не, ни в коем случае… не»[23]. В анекдоте Хармса возникает ам-

---

[19] Специально на тему «Пушкин и Хармс» см.: *Силантьев А.Н.* Пушкин и ОБЭРИУ // Пушкинский текст. Научно-методический семинар «Textus». Сборник статей. Вып. 5. СПб.; Ставрополь, 1999. С. 63–66; *Кондаков И.В.* «Пушкин» как текст русской культуры XX века // Даниил Хармс. Литературоведческий сайт. URL: http://xarms.lipetsk.ru/texts/kond1.html (дата обращения: 18.01.2009).

[20] *Хармс Д.И.* Полн. собр. соч.: в 3 т. Т. 2. С. 356.

[21] По замечанию Н.А. Масленковой, «фраза Жуковского – это пародия на историческую прозу, насыщенную архаизмами». См.: *Масленкова Н.А.* А. Пушкин глазами Даниила Хармса // Даниил Хармс. Литературоведческий сайт. URL: http://xarms.lipetsk.ru/texts/masl1. html (дата обращения: 18.01.2009).

[22] *Даль В.И.* Толковый словарь живого великорусского языка: в 4 т. Т. 3. М., 1989. С. 113.

[23] Словарь русского языка XI–XVII вв. Вып. 11. М., 1986. С. 377.

бивалентная по своему смыслу конструкция, но по реакции Пушкина читатель догадывается, что восклицание Жуковского было комплиментарным.

Хармс здесь пародийно снижает известное литературное предание о высокой оценке пушкинского таланта первым русским романтиком. Жуковский подарил Пушкину свой портрет, сопроводив его следующей надписью: «Победителю-ученику от побежденного учителя в тот высокоторжественный день, в который он окончил свою поэму Руслан и Людмила. 1820 года, марта 26, Великая пятница». «Соль» анекдота заключается в трансформации фамилии поэта: Жуковский → Жуков[24]. Хармсовский Пушкин допускает сокращение фамилии по принципу сходства с практикой сокращения полного имени.

Изменение фамилии персонажа в данном случае существенно отличается от традиционной техники варьирования имен у Хармса, подробно описанной в статье Е.Н. Остроуховой «Об именах персонажей Д. Хармса»[25]. Во-первых, в анекдоте меняется не условная фамилия персонажа (на что невнимательный читатель может не обратить внимания), а подлинная фамилия известного поэта. Более того, Жуковский – единственный «биографический» персонаж «Анегдотов из жизни Пушкина». Во-вторых, изменение фамилии здесь специально оговаривается, объясняются его причины. По наблюдению М. Ямпольского,

> имя у Хармса очень часто определяет именно отсутствие имени, указывает на несуществующую идентичность. <...> Можно предположить, что это «опустошение» имени связано также с массовым процессом смены имен в послереволюционной России, коллективным отказом от исторической памяти и генеалогий, зафиксированных в именах[26].

На историко-ассоциативном фоне ситуация с фамилией Жуковского как хармсовского персонажа осложнялась действительной неопределенностью имени и семейной принадлежности поэта, вечным его двоением между индиви-

---

[24] В данном случае литературный подтекст дополняется биографическим: в круг знакомых Хармса входили инженер Жуковский, собиравшийся построить вокруг Ленинграда стену, и филолог-японист Жуков, давший в 1937 г. следователям НКВД показания против Н.М. Олейникова. См.: *Елина Е.Г.* Пушкинское начало в художественном сознании Хармса // Филология. Саратов, 2000. Вып. 5. С. 201; *Кобринский А.А.* Даниил Хармс (Серия «Жизнь замечательных людей»). М., 2008. С. 388–392.

[25] *Остроухова Е.Н.* Об именах персонажей Д. Хармса // Даниил Хармс. Литературоведческий сайт. URL: http://xarms.lipetsk.ru/texts/ostr3.html (дата обращения: 18.01.2009).

[26] *Ямпольский М.* Беспамятство как исток (Читая Хармса). М., 1998. С. 23.

дуальной связанностью со случайной для него фамилией «Жуковский» и истинной принадлежностью роду Буниных. Не исключено, что это обстоятельство было одной из причин игрового преобразования *Жуковского* в *Жукова*. Во всяком случае, социальный аспект трансформации здесь налицо: в русском языке «суффикс -ский/-цкий <...> добавлялся к целому ряду фамилий или на законном основании при получении дворянского титула»[27]. «Жуков», напротив, входит в первую сотню наиболее употребительных русских фамилий[28]. По наблюдению А. Кобринского,

> орфографические сдвиги в названиях литературных жанров для Хармса чрезвычайно характерны и проводятся им весьма последовательно. <…> Каждый раз, отталкиваясь от какого-то существующего жанра, Хармс вводит в него то, что он сам называл «небольшой погрешностью» – незначительное отклонение от канона, приводящее к серьезным смысловым и эстетическим приращениям[29].

Заглавие и первый анекдот становятся увертюрой ко всему циклу. Сначала анекдот превращается в «анегдот», затем следует трансформация Жуковского в Жукова, что создает вектор дальнейшей метаморфозы Пушкина, имя которого начинает бытовать, подобно гоголевскому носу, отдельно от самого поэта.

***

Помимо прямых упоминаний имени Жуковского во второй половине 1930-х гг. Хармс создает ряд текстов, содержащих в себе аллюзии к наследию русского балладника. Одним из таких произведений становится «Романс» (1934) Хармса, генетически связанный с цепочкой текстов: «Алина и Альсим» и «Мщение» В.А. Жуковского – «Черная шаль» А.С. Пушкина – «Романс» Козьмы Пруткова. В своем «Романсе» Прутков пародирует стихотворение Пушкина «Чёрная шаль», которое, в свою очередь, пародически ориентировано на две баллады Жуковского – «Алина и Альсим» и «Мщение».

Создатель пародийно-абсурдного художественного мира, в котором был текст, но не существовало его творца, замещенного ничего не значащим име-

---

[27] *Унбегаун Б.-О.* Русские фамилии / Под ред. Б.А. Успенского. М., 1995. С. 220.
[28] Там же. С. 151.
[29] *Кобринский А.* «Без грамматической ошибки…»? Орфографический «сдвиг» в текстах Даниила Хармса // Новое лит. обозрение. 1998. № 33. С. 197.

нем, Козьма Прутков занимал особое место в творческом сознании Хармса. В дневниковую запись от 14 ноября 1937 года Хармс включил список своих любимых писателей. В этом литературном пантеоне имя Козьмы Пруткова неожиданно помещено на почетное второе место – сразу после Гоголя[30]. Незадолго до написания «Романса», в сентябре 1933 г., Хармс читает сочинения Козьмы Пруткова, о чем сообщает в письмах Н.И. Колюбакиной от 21 и 24 сентября.

В «Романсе» Хармса отчетливо проступают черты рыцарской баллады: об этом говорит куртуазная тема, образность эпохи крестовых походов[31], рефрен «Наши предки ходили на войну в стальной чешуе», наконец, сама генетическая связь романса и баллады[32]. Начальный стих первой и последней строфы явно соотносится с тем же стихом пушкинской «Черной шали»:

А.С. Пушкин. «Черная шаль»	Д. Хармс. «Романс»
Гляжу, как безумный, на черную шаль…	*Безумными глазами* он *смотрит* на меня…
<...>	<...>
Гляжу, как безумный, на черную шаль[33]…	*Безумными глазами* он *смотрит* на меня[34]…

«Романс» Хармса, как и пушкинская «Черная шаль», строится на контрастности и нарастании страстей. Сравним: у Пушкина – «гляжу, как безумный», «чёрная шаль», «чёрный день», «текущая кровь», «кровавая сталь», «глаза потемнели», «не взвидел я света», «бледнея», «вечерняя мгла». У Хармса – «безумные глаза», «черное кольцо», «темнокрасные губы», «темнокрасные гвоздики», «О потухните звезды! и луна побледней!». Накал страстей нарушается введением прозаизма в стиле Козьмы Пруткова («На турецкий диван мы *свалились* вдвоем»), пародийный «Романс» которого погружен в пространство больничных «палат» и «кроватей».

Объектом утрирования в пушкинской «Черной шали» становятся неистовые страсти, захватывавшие балладных героев. Художественной деталью, воплотившей в себе романтические представления о роковых чувствах, становит-

[30] *Хармс Д.* Горло бредит бритвою. Случаи, рассказы, дневниковые записи // Глагол. Литературно-художественный журнал. 1991. № 4. С. 134.
[31] См. комментарий В.Н. Сажина: *Хармс Д.* Полн. собр. соч.: в 3 т. Т. 1. СПб., 1999. С. 406.
[32] См: *Гаспаров М.Л.* Романсы испанские // Литературный энциклопедический словарь. М., 1987. С. 334.
[33] *Пушкин А.С.* Полн. собр. соч.: в 10 т. Л., 1977–1979. Т. 2. С. 16–17.
[34] *Хармс Д.И.* Полн. собр. соч.: в 3 т. Т. 1. С. 256-257.

ся этноним, указывающий на Восток, который для человека, считающего себя европейцем, был экзотическим пространством. В балладе Жуковского «Алина и Альсим» таким ориентальным указателем становится фигура «армянина» и восточное имя героя – Альсим (ср. пародирование того же мотива в шуточной пьесе В.С. Соловьева «Альсим»). Пушкин, уловив эту особенность баллады Жуковского, расширяет ориентальное пространство «Черной шали». Поэт выносит в подзаголовок национальный признак – «молдавская песня» – и вводит в текст образы «гречанки» и «еврея». Козьма Прутков возвращается к первоначальному варианту баллады Жуковского – образу «армянина», добавляя для контраста образ «донского казачины». В «Романсе» Хармса ориентальная экзотика снижается до бытового предмета – «турецкого дивана».

***

«Рыцарство», другой балладный мотив, вынесен в заглавие двух рассказов Хармса: «Рыцарь» (1934–1936) и «Рыцари» (1940). В русскую литературу рыцарство, не имеющее опоры в национальной традиции, было привнесено Жуковским. Осмысление и освоение Жуковским жанра баллады проходило в неразрывной связи с тем историческим шлейфом жанра, который уходил во времена европейского средневекового рыцарства. В начале XX в. рыцарство как принцип лирического и жизнетворческого сюжета возрождает А.А. Блок.

В «Рыцаре» Хармса название рассказа, настойчивая номинация героя «рыцарем» («Алексей Алексеевич Алексеев был настоящий рыцарь», «Одним словом, Алексей Алексеевич был самым настоящим рыцарем, да и не только по отношению к дамам», «Вот краткая повесть жизни доблестного рыцаря и патриота Алексея Алексеевича Алексеева»), а героинь «дамами» («одна дама запнулась о тумбу», «желая помочь этой даме», «одна дама, перелезая через забор, зацепилась юбкой за гвоздь»), редупликация имени персонажа (учтем вероятный намек на Блока: Алексей Алексеевич – Александр Александрович), рождают ассоциации с творчеством А.А. Блока и, прежде всего, сюжетом служения Прекрасной Даме.

Из истории пародирования рыцарства, которая начинается еще с образа Дон Кихота, хармсовскому «Рыцарю» ближе всего произведения К. Пруткова, особенно его «Немецкая баллада» (1854), пародирующая «Рыцаря Тогенбурга» Жуковского. «Средневековый» сюжет (серьезный – у Жуковского и пародийный – у Пруткова) Хармс помещает в современный ему абсурдистский хронотоп. Как и персонаж Пруткова, барон фон Гринвальдус, хармсовский Алексеев иронически назван в финале «доблестным рыцарем»:

К. Прутков. «Немецкая баллада»	Д. Хармс. «Рыцарь»
Сей *доблестный рыцарь*, Все в той же позицьи На камне сидит[35].	Вот краткая повесть жизни *доблестного рыцаря* и патриота Алексея Алексеевича Алексеева[36].

Новую трансформацию в рассказе переживает тема постоянства. Квинтэссенцией верности и постоянства в балладе Жуковского становится смерть рыцаря Тогенбурга у окна любимой:

Раз – туманно утро было –
Мертв он там сидел,
Бледен ликом, и уныло
На окно глядел[37].

В пародии Пруткова мотив сидения под окнами дамы сердца становится сюжетообразующим: барон фон Гринвальдус «сидит принахмурясь», «сидит и молчит», «с места не сходит», «в той же позицьи / На камне сидит». Рыцарь, перенесенный Хармсом в 1910–1920-е гг., вслед за своими литературными предшественниками продолжает сидеть, но уже не под окном дамы сердца. «Доблестный рыцарь» Алексей Алексеевич «был приговорен к десяти годам ссылки в северные части своего отечества», а по возвращению снова «был увезен в крытой машине куда-то по направлению к Адмиралтейству (ОГПУ. – *Е.А.*). Только его и видели»[38].

Второй рассказ – «Рыцари» – похож на первый, помимо заявленного в заглавии рыцарского мотива, пожалуй, только образом «разбитой рожи» и траги-

[35] *Прутков К.* Сочинения. Вступит. статья В. Сквозникова. Примеч. А. Бабореко. М., 1976. С. 58.
[36] *Хармс Д.И.* Полн. собр. соч.: в 3 т. Т. II. С. 64.
[37] *Жуковский В.А.* Полн. собр. соч. и писем: в 20 т. М., 1999–2015. Т. 3. С. 135.
[38] *Хармс Д.И.* Полн. собр. соч.: в 3 т. Т. II. С. 64.

ческим финалом. Алексеева увозят «по направлению к Адмиралтейству», откуда он больше не возвращается, а о персонаже «Рыцарей» старухе Звякиной говорится: «Может быть, она умерла». Рассказ «Рыцари» необходимо включить в контекст написанной годом ранее повести Хармса «Старуха», рассказа «Вываливающиеся старухи» и «старушечьей» темы у Хармса в целом, а также, разумеется, соотнести с длинным рядом литературных прообразов[39]. В названных произведениях Хармса несколько структурных элементов переходят из текста в текст: челюсть, выбитая у старухи; ее смерть; фигура рассказчика, возникающая в финале; множество старух. Убийство старушки, триада персонажей (старуха-тиран, невинная жертва и герой-убийца) прозрачно намекают на героев Пушкина и Достоевского. Кроме того, рассказ включает в себя символику карточной игры. Во-первых, он начинается с того, что старух в доме было ровно тридцать шесть, что соответствует числу карт в малой карточной колоде. Во-вторых, ключевым в рассказе является мотив битья: «старухи целый день <...> били мух бумажными фунтиками», «самая бойкая старуха», «разбивали свои рожи», «сломала свои обе челюсти», «раздробив стамеской челюсти», «Юфлева лягнула Бяшечкину» и т.д. Если в сознании Германна графиня *** отождествляется с игральной картой, то в рассказе Хармса дом, наполненный старухами, напоминает колоду карт. Старух в доме ровно тридцать шесть, а это, по замечанию В.Н. Сажина, «экзотическое число в нумерологии Хармса»[40]. В сочетании с цифровой символикой, аллюзиями по отношению к «Пиковой даме» становится возможной игра значениями слова «бить»: «наносить удары кому-либо» и «отбивать карту» (ср. в «Пиковой даме»: «Дама ваша убита»[41]).

Генеалогию «литературных старух» уместнее вести от знаменитой «Баллады, в которой описывается, как одна старушка ехала на черном коне вдвоем и кто сидел впереди» Жуковского. Интерес к чудесному, проблема бессмертия, апокалиптический характер поэзии Жуковского несомненно привлекали к себе

[39] *Печерская Т.И.* Литературные старухи Даниила Хармса (Повесть «Старуха») // Дискурс. 1997. № 3–4. С. 65–70.
[40] *Хармс Д.И.* Полн. собр. соч.: в 3 т. Т. 2. С. 456.
[41] *Пушкин А.С.* Полн. собр. соч.: в 10 т. Т. 6. С. 237.

литераторов начала XX в. Но если сюжетообразующим механизмом в балладах Жуковского становится чудо, то у Хармса – его отсутствие, вернее, его напрасное ожидание, смоделированное, по меткому наблюдению А. Герасимовой, в рассказе о чудотворце, который за всю жизнь не совершает ни одного чуда[42]. Столкновение со смертью старого человека, осознание человеческой тленности, способно потрясти не меньше, чем явление привидений в страшных романтических балладах. Размышления персонажа Хармса об оживших мертвецах пародийно снижаются ничтожными, неромантическими поводами, по которым они возвращаются в земной мир:

> – Покойники, – объясняли мне мои собственные мысли, – народ неважный. Их зря называют п о к о й н и к и , они скорее б е с п о к о й н и к и. За ними надо следить и следить. Спросите любого сторожа из мертвецкой. Вы думаете, он для чего поставлен там? Только для одного: следить, чтобы покойники не расползались. Бывают, в этом смысле, забавные случаи. Один покойник, пока сторож, по приказанию начальства, мылся в бане, выполз из мертвецкой, заполз в дезинфекционную камеру и съел там кучу белья. Дезинфекторы здорово отлупцевали этого покойника, но за испорченное белье им пришлось рассчитываться из своих собственных карманов. А другой покойник заполз в палату рожениц и так перепугал их, что одна роженица тут же произвела преждевременный выкидыш, а покойник набросился на выкинутый плод и начал его, чавкая, пожирать. <...> – Стоп! – сказал я своим собственным мыслям. – Вы говорите чушь. Покойники неподвижны[43].

Расширяя пространство бытования мотива в литературе 20–30-х гг., отметим, что мотив смерти старухи с указанием на ее литературный исток – творчество Жуковского, возникает в романе И. Ильфа и Е. Петрова «Двенадцать стульев». Обсуждение горожанами предполагаемой кончины мадам Петуховой (тещи Воробьянинова) происходит дважды возле памятника В.А. Жуковского, на цоколе которого высечена надпись «Поэзия есть Бог в святых мечтах земли» – последние слова умирающего Камоэнса, героя одноименной драматической поэмы Жуковского (ср. памятник работы В.П. Крейтона в Санкт-Петербурге). Ситуация на грани жизни и смерти, опоэтизированная возвышенной строчкой Жуковского, дезавуируется следующей неприглядной деталью: «когда поднялась луна и ее мятный свет озарил миниатюрный бюстик Жуковского, на мед-

[42] *Герасимова А.* Даниил Хармс как сочинитель. С. 137.
[43] *Хармс Д.И.* Полн. собр. соч.: в 3 т. Т. II. С. 179–180.

ной его спине можно было ясно разобрать написанное мелом краткое ругательство»[44].

Кроме того, неявный Жуковский возникает в романе «Двенадцать стульев» в связи с образом «балладника» Никифора Ляписа (Трубецкого), сдавшего в редакцию графоманскую балладу «Эолова флейта» (ср. «Эолова арфа»), затем в предостережении Остапа Бендера И.М. Воробьянинову не петь дореволюционный гимн «Боже, царя храни!», автором которого, как известно, был Жуковский.

Приведенные в данном разделе примеры, список которых, вне всякого сомнения, может быть расширен, демонстрируют, насколько знаковым фактором продолжала оставаться личность и творчество Жуковского в историко-литературном процессе раннесоветского времени – эпохи, которая своими громогласно артикулированными художественными приоритетами, казалось бы, навсегда ввергла имя русского поэта XIX в. в забвение.

[44] *Ильф И., Петров Е.* Двенадцать стульев: Роман. Коммент. Ю.К. Щеглова. М., 1995. С. 116–117.

3.5. Деконструкция классики: «Жуковский код» в романе И. Ильфа и Е. Петрова «Двенадцать стульев»

Общим местом работ, посвященных творчеству И. Ильфа и Е. Петрова, является дискуссия о том, можно ли считать этих авторов классиками[1]. Исследователи, отвергающие «эталонный» характер наследия романистов, приводят в качестве главного аргумента тот факт, что сатирики были слишком популярны у современников, меж тем как любой известный советский писатель представлялся тесно связанным с идеологической конъюнктурой и не мог на этом основании продолжать перечень монументальных фигур русских литераторов XIX – начала XX вв. На наш взгляд, отказ писателям в статусе классиков по причине особой успешности творчества во многом предопределен установкой самих Ильфа и Петрова, стремившихся в идеологическом отношении не просто противопоставить советский «большой» нарратив старому имперскому, а символически развенчать оба этих проекта, угодив в этом смысле как про-, так и антисоветски настроенному читателю.

М. Липовецкий относит творчество Ильфа и Петрова к одному из параллельных соцреализму литературных течений, представители «которых пристально всматривались в оксюмороны архаизирующей (советской. – *Е.А.*) модерности и искали в них понимание не только советских истории и цивилизации, но и – сквозь них – основополагающих для модерности метанарративов истории, культуры и личности»[2]. Именно эти альтернативные направления подготовили почву для постмодернизма, главной целью которого была деконструкция любых масштабных культурно-идеологических проектов. В. Паперный, анализируя замену одного типа культуры другим на рубеже 1920–1930-х гг. (авангарда сталинским монументализмом, или, в терминологии исследователя, «культуры 1» «культурой 2»), отмечает главную тенденцию этих лет: «обе культуры, не согласные друг с другом <…> практически ни в чем, в какой-то

[1] См.: *Лурье Я.С.* В краю непуганых идиотов. Книга об Ильфе и Петрове. СПб., 2005.
[2] *Липовецкий М.* Паралогии: Трансформации (пост)модернистского дискурса в русской культуре 1920–2000-х годов. М., 2008. С. XV.

момент оказались удивительно согласными и созвучными: обе хотели сноса»[3]. Разрушение памяти и памятников старой культуры воспринималось многими современниками Ильфа и Петрова как расчистка территории для конструирования новой традиции. Ярким примером этому стали многочисленные архитектурные проекты рубежа 1920–1930-х гг.: символы прошлого сносились и/или переносились (Иверская часовня, храм Христа-Спасителя, памятник Минину и Пожарскому и т.д.), новые символы – воздвигались / проектировались (мавзолей Ленина, гостиница «Москва», так и не построенный Дворец Советов и т.д.). В литературе этот процесс нашел отражение в актуализации скульптурного и архитектурного кодов и ярко воплотился, в частности, в художественных и мемуарных текстах авторов «Двенадцати стульев»[4].

Важную смыслообразующую роль в романах Ильфа и Петрова играют точно схваченные и афористически зафиксированные детали раннего советского быта – «родимые пятна» эпохи. В творческом дуэте особенным вниманием к мелочам отличался Ильф, оттачивавший свое мастерство в записных книжках, материалы которых легко обнаружить в художественных текстах обоих соавторов. Ильф советовал вести подобные записи и Петрову: «– Обязательно записывайте, – часто говорил он мне. – Все проходит, все забывается. Я понимаю – записывать не хочется. Хочется глазеть, а не записывать. Но тогда нужно заставить себя»[5]. Свидетельства о необычайной наблюдательности Ильфа проходят лейтмотивом по всем воспоминаниям его современников. Так, Г. Мунблит вспоминает:

> Бродить с Ильфом по городу было удовольствием, ни с чем не сравнимым. Замечания его об архитектуре домов, об одежде прохожих, о тексте вывесок и объявлений и обо всем другом, что можно увидеть на городской улице, представляли собой такое великолепное сочетание иронии с деловитостью, что время и расстояние в таких прогулках начисто переставали существовать[6].

---

[3] *Паперный В.* Культура «Два». М., 1996. С. 28. Самих Ильфа и Петрова В. Паперный относит к представителям «культуры 1», т.е. культуры уходящей (Там же. С. 27).

[4] Так, В. Паперным тексты Ильфа и Петрова зачастую используются в качестве примеров «зрительского» восприятия раннесоветской архитектуры (Там же. С. 27, 38).

[5] *Петров Е.* Из воспоминаний об Ильфе // Сборник воспоминаний об И. Ильфе и Е. Петрове. М., 1963. URL: http://lib.ru/ILFPETROV/vospominaniya.txt_Ascii.txt (дата обращения: 19.06.2012).

[6] *Мунблит Г.* Илья Ильф // Сборник воспоминаний об И. Ильфе и Е. Петрове. М., 1963. URL: http://www.gramotey.com/?open_file=1269064409#TOC_id1195783 (дата обращения: 24.05.2012).

Т. Лишина отмечает:

> Смешное он (Ильф. – *Е.А.*) видел там, где мы ничего не замечали. Проходя подворотни, где висели доски с фамилиями жильцов, он всегда читал их и беззвучно смеялся. Запомнились мне фамилии Бенгес-Эмес, Лейбедев, Фунт, которые я потом встречала в книгах Ильфа и Петрова[7].

Внимание Ильфа к деталям городского ландшафта – архитектуры, скульптуры, вывесок и т.п. – соединялось с его увлечением пластическими видами искусства, в которых он хорошо разбирался[8]. В семье и самом близком окружении Ильфа было много художников: братья, жена, общие одесские знакомые. Его письма и записные книжки сохранили немало записей об особо запомнившихся писателю памятниках. Например, «Памятник Марксу и надпись “Царю-Освободителю”»[9]; «Здесь (в Москве. – *Е.А.*) поставили плохой памятник Тимирязеву»[10]. Как видно уже из этих примеров, писатель подмечает в памятнике тенденцию, подрывающую сам смысл возведения скульптур: если последние обычно создаются с целью увековечить и как бы навсегда утвердить минувшее, то принципиальным для Ильфа становится вскрытый революцией конфликт этой установки с повседневной практикой раннесоветской эпохи, активно создававшей своё собственное «прошлое» и резко проблематизировавшей тем самым статус старинных монументов. Именно широко распространенный в 1920-е гг. феномен памятника, символический смысл которого был либо знаково репрессирован (вплоть до уничтожения самой скульптуры), либо подвергнут рутинному стиранию в потоке нового времени, систематически привлекал внимание обоих сатириков.

Ярким примером смены ценностных ориентиров стала судьба двух памятников в родной для писателей Одессе, которая, по замечанию Ильфа, вообще

---

[7] *Лишина Т.* Веселый, голодный, худой // Сборник воспоминаний об И. Ильфе и Е. Петрове. М., 1963. URL: http://www.gramotey.com/?open_file=1269064409#TOC_id1195783 (дата обращения: 24.05.2012).

[8] *Ардов В.* Чудодеи // Сборник воспоминаний об И. Ильфе и Е. Петрове. М., 1963. URL: http://www.gramotey.com/?open_file=1269064409#TOC_id1195783 (дата обращения: 24.05.2012).

[9] *Ильф И.* Записные книжки: Первое полное издание художественных записей / Сост., предисл. и коммент. А.И. Ильф. М., 2008. С. 62.

[10] *Ильф А.И.* Илья Ильф, или Письма о любви. Неизвестная переписка Ильфа. Биографический очерк. Комментарии. М., 2004. С. 287. Этот «плохой» памятник появляется в полной версии главы «Клуб автомобилистов».

являлась «од[ним] из наиболее населенных памятниками городов»[11]. Об этих монументах Ильф оставил следующую запись: «Во дворе была когда-то скульптурная мастерская. И до сих пор стоит посреди жилтоварищеского дома конная статуя Суворова и пешая какому-то герою 12-го года, а какому, уже нельзя узнать. Видны только баки Отечественной войны»[12].

Более подробное описание скульптуры читаем в воспоминаниях Л. Славина:

> Самый большой памятник в Одессе – фельдмаршал Суворов на коне, помещающийся во дворе жилтоварищества № 7 по Софиевскому переулку. Гигантский конь скачет, распустив по ветру бронзовый хвост, что представляет немалое удобство для домашних хозяек, просушивающих на хвосте белье. Безумное лицо фельдмаршала задрано к небесам, в огромных глазницах ласточки вьют гнезда, древко победоносного знамени украшено отличной радиоантенной. Памятник этот был закончен скульптором Эдуардсом 1 марта 1917 года; вследствие внезапного падения популярности фельдмаршала среди трудящихся масс остался здесь, во дворе, подле ателье[13].

Военные кампании А.В. Суворова и Отечественная война 1812 г. были иконографическими символами одновременно и имперского величия, и национального достоинства старой России. Прославленные герои этого времени, увековеченные в памятниках, ценность которых была поставлена новой эпохой под вопрос, неоднократно появляются на страницах «Двенадцати стульев» в окружении знаковых фрагментов культурного контекста начала XIX в. Одним из примеров этого контекста является дважды упомянутый в романе памятник В.А. Жуковскому, автору гимна Отечественной войны 1812 г. – «Певец во стане русских воинов»[14].

Интертекстуальные коды дилогии Ильфа и Петрова неоднократно становились объектом пристального исследовательского внимания[15], однако «Жу-

---

[11] *Ильф И.* Записные книжки. С. 94.
[12] Там же. С. 73.
[13] Там же. С. 82–83.
[14] Подробнее об этом см.: *Анисимова Е.Е.* «Когда луна поднялась и ее мятный свет озарил миниатюрный бюстик Жуковского…»: «Жуковский код» в романе И. Ильфа и Е. Петрова «Двенадцать стульев» // Вестник Томского государственного университета. Филология. 2013. № 1 (21). С. 68–79.
[15] См.: *Варакин А.* Где и когда родился Остап Бендер? // Литературная Россия. 1997. № 38. С. 8–9; *Саатчан Г.Р.* Ильф и Петров в гоголевской шинели: заметки читателя-источниковеда // Народ и власть: исторические источники и методы исследования. М., 2004. С. 311–314; *Соколянский М.Г.* О гоголевских традициях в дилогии И.

ковский текст» до сей поры не вызывал интереса комментаторов[16]. Вместе с тем существенно, что в «Двенадцати стульях», тексте вообще богатом литературными аллюзиями, имя Жуковского оказывается первым упомянутым литературным именем: именно оно открывает галерею классиков романа[17]. Памятник первому русскому романтику появляется дважды в главе «Кончина мадам Петуховой»: организуя историческое и географическое пространство города N, он служит точкой отсчета похождений Ипполита Матвеевича Воробьянинова и Остапа Бендера.

По мнению М.П. Одесского и Д.М. Фельдмана, «можно указать лишь один вставной эпизод, образцово манифестирующий основные особенности “петербургского текста” – “Рассказ о несчастной любви”»[18]. В центре «петербургской» вставной новеллы – история современного ваятеля бюстов Васи и его невесты, увлекающейся Шиллером. Чтение Шиллера, данные в романтическом ключе ночные беседы влюбленных перемежаются с походом в кинематограф и работой над бюстом «человека с длинными усами и в толстовке» – «заведующего кооплавкой № 28»[19]. Думается, что комментирующийся ниже эпизод, снабженный многообразными мотивными и антропонимическими подтекстами, не менее органично вписывается в «петербургскую» тему романа. Более того, всесторонне задействованный в тексте «скульптурный» код обнаруживает целый ряд характерных компонентов петербургского текста (имперские аллюзии, призрачность и др.).

Ильфа и Е. Петрова // Изв. РАН. Сер. лит. и яз. 2009. Т. 68. № 1. С. 38–44; *Заварницына Н.М.* Герой-авантюрист: традиции гоголевской сатиры в прозе 20-30-х гг. XX в. (на примере романа И. Ильфа и Е. Петрова «Двенадцать стульев») // Н.В. Гоголь и языки культуры. Самара, 2009. С. 108–122; *Наривская В.Д.* Евгений Онегин как самоидентификация Остапа Бендера // Литература XX века: итоги и перспективы изучения. М., 2010. С. 112–121.

[16] Исключением является работа О.В. Барского, посвященная реконструкции сюжетной линии «Двенадцать спящих дев» В.А. Жуковского – «Руслан и Людмила» А.С. Пушкина – «Двенадцать стульев» И. Ильфа и Е. Петрова. См.: *Барский О.В.* Код Жуковского – Пушкина в «Двенадцати стульях» И. Ильфа и Е. Петрова // Вопросы филологии и журналистики. Омск, 2008. Вып. 3. С. 23–28.

[17] Далее в тексте романа, помимо бюста Жуковского, появляются памятники А.С. Пушкину и А.Н. Островскому.

[18] *Одесский М.П., Фельдман Д.М.* Москва Ильфа и Петрова («Двенадцать стульев») // Лотмановский сборник. Т. 2. М., 1997. С. 743.

[19] *Ильф И., Петров Е.* Двенадцать стульев. Первый полный вариант романа с комментариями М. Одесского и Д. Фельдмана. М., 1999. С. 312.

Итак, первым в галерее бюстов становится памятник Жуковскому в городе N. Впервые упоминание о бюсте поэта встречается во второй главе романа:

> Посреди Старопанской площади, у бюстика поэта Жуковского с высеченной на цоколе надписью: «Поэзия есть бог в святых мечтах земли», велись оживленные разговоры, вызванные известием о тяжелой болезни Клавдии Ивановны. Общее мнение собравшихся горожан сводилось к тому, что «все там будем» и что «бог дал, бог и взял»[20].

Вскоре к первому упоминанию добавляется смысловая рифма – данное более подробно описание того же памятника:

> Когда луна поднялась и ее мятный свет озарил миниатюрный бюстик Жуковского, на медной его спинке можно было ясно разобрать крупно написанное мелом краткое ругательство. Впервые подобная надпись появилась на бюстике 15 июня 1897 года, в ночь, наступившую непосредственно после его открытия, и как представители полиции, а впоследствии милиции, ни старались, хулительная надпись аккуратно появлялась каждый день[21].

Если сравнить поэтику «Двенадцати стульев» с кино, «важнейшим из искусств» в советской эстетике, то можно сказать, что памятник Жуковскому дан в романе кинематографично: сначала он появляется в качестве фона, затем дается крупным планом. При первом упоминании о бюсте поэтическая строка из «Камоэнса» позволяет читателю безошибочно узнать в романной зарисовке настоящий монумент – бюст Жуковского работы В.П. Крейтана, установленный в петербургском Александровском саду лицом к Зимнему дворцу. Памятник Жуковскому, стоящий на центральной площади города N, располагает главными признаками крейтановского памятника: он выполнен в форме бюста и имеет надпись «Поэзия есть бог в святых мечтах земли»[22]. Этот знак имперского Петербурга, помещенный в центр города N, сразу маркирует его символическую топографию совершенно определенным образом.

---

[20] Там же. С. 33. Любопытно, что главный участник дискуссии, рассуждающий под памятником Жуковскому о пользе гемоглобина, позднее умирает. Об этом мы узнаем из другой литературоцентричной («гоголевской») главы № 33 «В театре Колумба».

[21] Там же. С. 34–35.

[22] О дате открытия памятника Ильф и Петров сообщают ошибочно, но с явным намеком в датировке: 15 июня 1897 г. вместо 4 июня 1887 г., когда памятник был действительно открыт. Отметим в данном случае знаковое в контексте революционной эпохи смещение календарных чисел июня в духе замены юлианского календаря на григорианский.

При втором упоминании о бюсте выясняется, что памятник периодически подвергался осквернению: каждый день на его спинке «мистически» появлялось матерное ругательство. Причем обращает на себя внимание то, что акты вандализма в отношении памятника начались не с приходом советской власти, инициировавшей смену официальных и неофициальных государственных символов, а уже в конце XIX в., продолжаясь тем самым без малого 30 лет. Отнесенная сатириками еще к старому времени десакрализация эталонных культурных образцов демонстрировала и ту «легкост[ь], с которой разрушались в советской культуре институты христианства»[23], и заведомую обреченность имперской символики. В «историческом» подтексте романа сами эти основы уже не представляются достаточно прочными, что подтверждают исключенные из первопубликации ретроспективные экскурсы писателей в детали биографий отца Федора и «предводителя дворянства» Воробьянинова – представителей основных дореволюционных сословий.

Так, в полном варианте текста содержится очередное слагаемое скульптурного «сюжета» «Двенадцати стульев», сюжета, начатого, как мы помним, памятником Жуковскому. В первопубликации этот эпизод о другом поруганном бюсте отсутствует, т.к. при издании он был изъят вместе с главой о юности Ипполита Матвеевича («Бойкий мальчик»). Речь идет о бюсте Александра I, у которого Воробьянинов-гимназист с приятелями отламывают нос.

> Вдруг произошло самое ужасное: Савицкий оторвался от фикуса и спиною налетел на колонну красного дерева с золотыми ложбинками, на которой стоял мраморной бюст Александра I, Благословенного. Бюст зашатался, слепые глаза царя укоризненно посмотрели на притихших мигом гимназистов, и Благословенный, постояв секунду под углом в сорок пять градусов, как самоубийца в реку, кинулся головой вниз. Падение императора, хотя и заглушенное лежавшим на полу кавказским ковром, имело роковые последствия.
>
> От лица царя отделился сверкающий как рафинад кусок, в котором гимназисты с ужасом узнали нос. Холодея от ужаса, товарищи подняли бюст и поставили его на прежнее место. Первым убежал Пыхтеев-Какуев.
>
> – Что ж теперь будет, Воробьянинов? – спросил Савицкий.
>
> – Это не я разбил, – быстро ответил Ипполит.

[23] *Паперный В.* Культура «Два». С. 16–17.

Он покинул актовый зал вторым. Оставшись один, Савицкий, не надеясь ни на что, пытался водворить нос на прежнее место. Нос не приставал. Тогда Савицкий пошел в уборную и утопил нос в дыре[24].

Гоголевские аллюзии в данном эпизоде очевидны и не требуют специального комментария. Обращает на себя внимание другое. Во-первых, памятники Жуковскому и Александру I организуют вокруг себя топографии – соответственно, города N и дворянской гимназии Старгорода. Во-вторых, в повествовании их символический статус ликвидируется: если на одном тайные недоброжелатели ежедневно подписывают ругательство, то у другого гимназисты отламывают нос и спускают его в уборную (обсценная символика этих манипуляций, по сути, уравнивает судьбу обоих бюстов). Указанная авторами точная хронология событий позволяет реконструировать время «падения императора»: 1875 г. (год рождения И.М. Воробьянинова), 1883 г. – его поступление в гимназию, 1887 г. – инцидент в актовом зале. Последние две даты совпадают, соответственно, с празднованием 100-летнего юбилея со дня рождения Жуковского и установкой крейтановского памятника в Петербурге, первого из серии бюстов в Александровском саду[25]. Очевидно, что Жуковский и Александр I, давно сделавшись, по сути, символами своей эпохи[26], оказываются объектами комического развенчания[27].

Кульминацией этой скрытой идеологической линии романа является аукцион, на котором другой представитель царской династии идет с молотка.

– Бронзовый бюстик Александра Третьего. Может служить пресс-папье. Больше, кажется, ни на что не годен. Идет с предложенной цены бюстик Александра Третьего.

Публика заржала.

– Купите, предводитель, – съязвил Остап, – вы, кажется, любите!

---

[24] *Ильф И., Петров Е.* Двенадцать стульев. Первый полный вариант романа с комментариями М. Одесского и Д. Фельдмана. С. 60-61.

[25] В 1880-е гг. наблюдался очередной всплеск имперских скульптуры и архитектуры: именно в это время заканчивается строительство Храма Христа-Спасителя, проектируются бюсты известных культурных деятелей для Александровского сада.

[26] См.: *Зорин А.Л.* Послание «Императору Александру» В.А. Жуковского и идеология христианского универсализма // Зорин А.Л. Кормя двуглавого орла… Русская литература и государственная идеология в последней трети XVIII – первой трети XIX века. М., 2001. С. 267–295.

[27] Главный символ победы в Отечественной войне 1812 г. – Храм Христа-Спасителя – был разрушен спустя три года после окончания романа – в 1931 г.

Ипполит Матвеевич не отводил глаз от стульев и молчал.

– Нет желающих? Снимается с торга бронзовый бюстик Александра Третьего. Фигура, изображающая правосудие. Кажется, парная к только что купленной. Василий, покажите публике «Правосудие». Пять рублей. Кто больше?[28].

Любопытно не только то, что бюст Александра III не покупается на аукционе даже в качестве пресс-папье, но и то, какими предметами он окружен: это статуэтка, изображающее правосудие, и бюст Наполеона. Если правосудие наряду с монархией, относятся к числу утраченных в Советской России институций, то *бюст* Наполеона вообще каламбурно дан в одном ряду с *бюст*гальтерами:

в продажу поступала сначала обычная аукционная гиль и дичь: разрозненные гербовые сервизы, соусник, серебряный подстаканник, пейзаж художника Петунина, бисерный ридикюль, совершенно новая горелка от примуса, бюстик Наполеона, полотняные бюстгальтеры[29].

Бюстики Александра III и Наполеона, по всей видимости, эквивалентны сидящим в зале Воробьянинову и Бендеру: Остап подозревает Кису в любви к предпоследнему российскому императору, а сам, как выяснится во второй части дилогии, является обладателем травестированной татуировки с Наполеоном:

Он (Остап Бендер. – *Е.А.*) скинул костюм и рубашку, под которыми оказались купальные трусы, и, размахивая руками, полез в воду. На груди великого комбинатора была синяя пороховая татуировка, изображавшая Наполеона в треугольной шляпе и с пивной кружкой в короткой руке[30].

Финалом череды реализаций скульптурного кода в «Двенадцати стульях» является рассказ Персицкого о Васе – ваятеле советских бюстов. Вася в каком-то смысле является двойником литературного халтурщика и «балладника» Ляписа-Трубецкого, которому и рассказывается эта история, а вставная новелла концентрирует в романе актуальную для советских лет тему конъюнктуры. Из цепочки бюстов Жуковский – Александр I – Наполеон – Александр III – заве-

[28] *Ильф И., Петров Е.* Двенадцать стульев. Первый полный вариант романа с комментариями М. Одесского и Д. Фельдмана. С. 229–230.
[29] Там же. 229.
[30] *Ильф И., Петров Е.* Золотой теленок. Роман. Коммент. Ю.К. Щеглова. М., 1995. С. 174. О других наполеоновских подтекстах образа Бендера см.: Там же. С. 520.

дующий кооплавкой № 28 в опубликованном при жизни писателей варианте романа остались только Жуковский, Наполеон и Александр III, а сама тема поруганного памятника и, следовательно, поруганной памяти стала звучать приглушенно. Тем не менее даже в таком усеченном ряду памятник Жуковскому оказывается помещенным во вполне определенный – «имперский» – контекст. В этом смысле закономерна его связь с символикой Петербурга: город N, как и северная столица, является городом прошлого, символом утратившей конъюнктурную ценность имперской истории России. В этом контексте Петербург явно противопоставлен Москве и рождает последовательность смысловых оппозиций: прошлое – настоящее, призрачное – бытовое, имперское – советское и т.д.

Эпизод с памятником Жуковскому открывает целый ряд мотивных и сюжетных линий романа. Во-первых, с бюста Жуковского начинается галерея бюстов – знаков уходящей эпохи[31]. Так, в романе появляются бюсты Александру I, Александру III, Наполеону и, наконец, заведующему кооплавкой. Во-вторых, здесь намечается связь Воробьянинова с образом Жуковского, который сопровождает его на протяжении всего романа. Гуляя неподалеку от памятника поэту, Ипполит Матвеевич решается пуститься в авантюру; Остап называет его «особ[ой], приближенн[ой] к императору» и подозревает в том, что он может запеть «Боже, царя храни»[32]. В-третьих, ночной романтический пейзаж, в котором появляется бюст Жуковского, задает пародийно-балладную линию в «Двенадцати стульях»: от скачек по Дому Народов до фигуры балладника Ляписа-Трубецкого. В свою очередь, скульптуры заведующего кооплавкой и баллады о современных советских персонажах Ляписа-Трубецкого встают в один ряд с ежедневным осквернением памятника Жуковскому. Недаром одна из баллад поэта-халтурщика называется «Эолова флейта», в названии которой комбини-

[31] Неслучайным представляется то, что скульптурная галерея «Двенадцати стульев», как и названного в честь Александра II петербургского Александровского сада, представлена именно бюстами. Бюст в отличие от статуи не столько изображает, сколько символизирует человека.

[32] *Ильф И., Петров Е.* Двенадцать стульев. Первый полный вариант романа с комментариями М. Одесского и Д. Фельдмана. С. 163, 353.

руются классическая баллада «Эолова арфа» Жуковского и футуристическая поэма «Флейта-позвоночник»[33].

Контекст, в который помещен авторами памятник Жуковскому, свидетельствует о том, что поэт воспринимается в качестве официального символа той эпохи, которую в ее целом представляет собой провинциальный город N. В то же время благодаря точному описанию памятника город N приобретает черты Петербурга, а точнее его имперского центра – с Дворцовой площадью, Александровским садом и памятником Жуковскому работы Крейтана. Любопытно, что Москва Ильфа и Петрова носит вполне конкретный, узнаваемый характер (вплоть до редакции «Гудка» и общежития, в котором поселился Ильф), а Петербург (Петроградом и Ленинградом город в романе не называется) – мифологический. Петербург «принадлежит к числу <…> сверхнасыщенных реальностей», когда само появление в литературном тексте темы Петербурга автоматически подразумевает и «“петербургск<ую>” идее<ю> русской истории», впрочем, сильно осложненной исторической же мифологией[34].

Ипполит Матвеевич, гуляющий неподалеку от «петербургского» памятника Жуковскому, делает попытку повернуть колесо истории вспять и обрести утраченные привилегии. Символом ушедшего времени становится Жуковский, а наблюдателем – гробовых дел мастер Безенчук. Фигура гробовщика дана в том же мотивном окружении, что и памятник Жуковскому, и, в особенности, с учетом славы поэта как автора «страшных» романтических баллад, они становятся в этом эпизоде двойниками и словно предрекают мрачный исход всей истории: «Когда луна поднялась и ее мятный свет озарил миниатюрный бюстик Жуковского…» – «В зеленом свете луны стоял гробовых дел мастер Безенчук»[35].

---

[33] О других шпильках в адрес Маяковского см.: Там же. С. 511–515.

[34] *Топоров В.Н.* Петербург и «Петербургский текст русской литературы» // Топоров В.Н. Миф. Ритуал. Символ. Образ: Исследования в области мифопоэтического. М., 1995. С. 259–260.

[35] *Ильф И., Петров Е.* Двенадцать стульев. Первый полный вариант романа с комментариями М. Одесского и Д. Фельдмана. С. 34–35.

Вообще говоря, луна – знак романтизма и много позаимствовавшего у него символизма, а в случае Жуковского – «страшного» балладного романтизма[36]. В балладах первого русского романтика страсти и преступления, как правило, разыгрываются ночью при свете луны. Неслучайно лейтмотивом туалета Воробьянинова становится «лунный жилет»[37]. Именно в городском саду города N, в центре которого стоит памятник Жуковскому, Ипполит Матвеевич предается мечтаниям о возвращении к былой жизни. И именно в лунном свете вещи начинают представляться ему не тем, чем являются на самом деле: «Ипполит Матвеевич бродил по саду, натыкаясь без пенсне на скамьи, принимая окоченевшие от ранней весенней любви парочки за кусты, а сверкающие под луной кусты принимая за бриллиантовые кущи»[38].

Жуковский представлен в романе не только как образцовый «придворный» поэт, но и как поэт-романтик, балладник. Образ Жуковского имеет несколько проекций: первая – «имперская» – распространяется на И.М. Воробьянинова и других «старорежимных» персонажей, вторая – романтическая – на О.И. Бендера, третьей – балладной – пронизана вся повествовательная ткань романа. В отношении упоминаний конкретных произведений поэта в романе характерна та же многоплановость. В «Двенадцати стульях» встречаются реминисценции официального гимна «Боже, царя храни», романтического «Камоэнса» и баллады «Эолова арфа»[39].

Появление в «Двенадцати стульях» застывшего в своем бюсте Жуковского рядом с российскими императорами XIX в. представляется вполне закономерным. Главный поэт Отечественной войны 1812 года, «историк и идеолог николаевского царствования»[40], автор национального гимна[41], наставник Александра II как нельзя лучше подходил для олицетворения уходящей эпохи, т.к.,

---

[36] См.: *Янушкевич А.С.* Мотив луны и его русская традиция в литературе XIX века // Роль традиции в литературной жизни эпохи: Сюжеты и мотивы. Новосибирск, 1995. С. 53–61.
[37] *Ильф И., Петров Е.* Двенадцать стульев. Первый полный вариант романа с комментариями М. Одесского и Д. Фельдмана. С. 23.
[38] Там же. С. 38.
[39] Там же. С. 353, 33, 305.
[40] См.: *Гузаиров Т.* Жуковский – историк и идеолог николаевского царствования. Тарту, 2007.
[41] См.: *Киселева Л.Н.* Карамзинисты – творцы официальной идеологии (заметки о российском гимне) // Тыняновский сборник. Вып. 10. М., 1998. С. 24–40.

не являясь в буквальном смысле членом императорской семьи, он сделался ее символом. По словам Р.С. Уортмана,

> семья великого князя Николая стала для него (Жуковского. – *Е.А.*) идеалом домашнего счастья. Жуковский обратил свою риторику сентиментализма на службу дому Романовых, создавая будущему императору образ добропорядочного семьянина и тем самым утверждая культ династической семейственности». Более того, «как и для многих его друзей и поклонников, спасением от неприглядных реалий государственной жизни было для Жуковского полное саморастворение в царе, самоидентификация с правителем[42].

В полном варианте «Двенадцати стульев» содержался эпизод празднования трехсотлетия дома Романовых, состоявшегося в 1913 г.:

> В старгородской газете «Ведомости градоначальства» появился ликующий стишок, принадлежащий перу местного цензора Плаксина:
>
> Скажи, дорогая мамаша,
> Какой нынче праздник у нас,
> В блестящем мундире папаша,
> Не ходит брат Митенька в класс?
>
> Брат Митенька не ходил в класс по случаю трехсотлетия дома Романовых. И папаши – действительно в блестящих мундирах и просторных треуголках – катили на пролетках к стрельбищному полю, на котором назначен был парад частей гарнизона, кадетского корпуса и казенных гимназий[43].

Любопытно, что подобные стихи писал в 1913 г. и В.П. Катаев – родной брат Е. Петрова-Катаева и друг И. Ильфа-Файнзильберга. Финальные строки его стихотворения открыто перекликаются с гимном Жуковского «Боже, царя храни» (в одной из версий – «Молитва русского народа»).

> Взошла для нас заря.
> Колени преклоняя
> И в любящей душе
> Молитву сотворяя:
> Храни, Господь, Россию и царя[44].

---

[42] *Уортман Р.С.* Властители и судии: Развитие правового сознания в императорской России. М., 2004. С. 247–248, 251.
[43] *Ильф И., Петров Е.* Двенадцать стульев. Первый полный вариант романа с комментариями М. Одесского и Д. Фельдмана. С. 72.
[44] Цит. по: *Лурье Я.С.* В краю непуганых идиотов. С. 38.

Вероятно, что в кругу близких знакомых Ильфа и Петрова этот подтекст не был секретом. Изъятые из окончательного варианта романа главы «Бойкий мальчик» и «Продолжение предыдущей» раскрывали особенности психологии и образа жизни Воробьянинова и людей его круга. Перечень многочисленных знаков ушедшей царской эпохи в окончательной редакции романа был сокращен. Так, например, были изъяты эпизоды падения бюста Александра I в гимназии, празднования трехсотлетия дома Романовых и др. В опубликованном варианте «Двенадцати стульев» реминисцентное поле империи Романовых, сократившись, свелось, по сути, к одному образу – В.А. Жуковского.

«Жуковский текст» в романе не исчерпывается его ролью «особы, приближенной к императору» и смысловыми проекциями в сторону Ипполита Матвеевича. Так, второй ложной парой для Бендера, помимо Воробьянинова, становится другой представитель (вернее, представительница) старого режима – мадам Грицацуева, образ которой создан с привлечением элементов балладной поэтики с устойчивыми мотивами гаданий на суженного, свадьбы/похорон, мертвого жениха/мужа, стремительной скачки/бега, гроба/замкнутого помещения (ср. сюжет «Светланы» Жуковского). На связь с балладным жанром указывает и то, что в сюжете романа балладно-пародийная история мадам Грицацуевой-Бендер плавно перетекает в сюжет о поэте Ляписе-Трубецком, в творчестве которого этот жанр также травестируется.

Другое направление реализации «Жуковского кода» связано с романтизированным образом Остапа Бендера. На его романтический генезис указывают не только тип поведения, но и некоторые характерные признаки – такие как «наполеоновская» татуировка или турецкая фамилия. В.В. Худяков выдвинул гипотезу, возводящую происхождение фамилии Бендера к названию бывшей турецкой крепости Бендеры[45]. Главными аргументами, высказанными исследователем, являются, во-первых, очевидное созвучие топонима и антропонима,

[45] А позднее и, думается, независимо от него в схожем ключе высказался А.Д. Вентцель – см.: *Вентцель А.Д.* И. Ильф, Е. Петров «Двенадцать стульев», «Золотой теленок». Комментарии к комментариям, комментарии, примечания к комментариям, примечания к комментариям к комментариям и комментарии к примечаниям / Предисл. Ю. Щеглова. М., 2005. С. 378–379.

во-вторых, лейтмотив полутурецкого происхождения главного героя («мой папа был турецкоподданный»), в-третьих, топографический намек – появляющаяся на страницах «Двенадцати стульев» Жоржетта Тираспольских и переход Остапом советской границы в финале дилогии неподалеку от Бендер и Тирасполя[46]. Однако в истории русской литературы город Бендеры известен не только в связи с легендой о пушкинском авторстве замысла «Мертвых душ» Н.В. Гоголя[47]. Не менее популярный «бенде́рский» сюжет связан с полутурецким происхождением Жуковского: при взятии крепости Бендеры попала в плен и была вывезена в Россию его мать – турчанка Сальха[48]. В этом смысле мотив полутурецкого происхождения Остапа Бендера также может быть обязан своим происхождением широко известной в литературных кругах истории жизни Жуковского[49].

Полигенетизм образа Бендера, соединившего в себе, с одной стороны, романтическую, демоническую традицию, а с другой – авантюрную, плутовскую, неоднократно отмечался исследователями[50]. В России эти литературные линии связаны, прежде всего, с именами Жуковского и Гоголя. Именно их произведения включаются в ассоциативно-интертекстуальное поле романа и проецируются на советскую действительность. По наблюдению Ю.К. Щеглова, в основе образа Бендера лежат «“фамильные” признаки, в том числе и потенциальные, т.е. такие, которыми он *мог бы* (курсив Ю.К. Щеглова. – *Е.А.*) обладать или даже обладает, но в недовоплощенном или размытом виде»[51]. К их числу, вероятно, и относится «бендерский» код в романе[52].

---

[46] *Худяков В.В.* Афера Чичикова и Остап Бендер // В цветущих акациях город (Бендеры: люди, события, факты). Бендеры, 1999. С. 84–85.

[47] Кстати, роман начинается известной констатацией того, что в городе N никто не умирает (ср. с аналогичной ситуацией в Бендерах, описанной в пушкинской легенде).

[48] *Зейдлиц К.К.* Жизнь и поэзия В.А. Жуковского. 1783–1852. По неизданным источникам и личным воспоминаниям. СПб., 1883. С. 7 (второй пагинации).

[49] Так, в литературных кругах Одессы на рубеже 1910–1920-х гг. были распространены слухи о внебрачном и полутурецком происхождении Мити Ширмахера, ставшего затем одним из прототипов образа Остапа Бендера (*Ильф А.И.* Илья Ильф, или Письма о любви. С. 36).

[50] *Щеглов Ю.К.* Романы Ильфа и Петрова. Спутник читателя. СПб., 2009. С. 23.

[51] Там же.

[52] Прямым источником фамилии главного героя стали, вероятно, многочисленные одесские Бе́ндеры. См.: (*Ильф А.И.* Илья Ильф, или Письма о любви. С. 17).

Итак, «Жуковский код» «Двенадцати стульях» реализован как непосредственно, так и в виде перевертышей, созданных советской эпохой: бюсту поэта эквивалентен бюст заведующего кооплавкой (затем предусмотрительно изъятый из романа), балладнику Жуковскому – балладник Никифор Ляпис-Трубецкой, первому русскому романтику – «романтик» Остап Бендер. Эти повествовательные пары не укладываются в упрощенную схему «хорошо – плохо», «должное – недолжное», а, скорее, фиксируют ситуацию слома культур. «Жуковское» находится в одном смысловом поле с уходящей имперской культурой, включающей классическую русскую литературу и систему взаимоотношений «поэт – царь». Советский дискурс в романе, напротив, соответствует пришедшим ей на смену социальным и идеологическим веяниям, обусловившим, в частности, общую демократизацию культуры и становление нового типа отношений с властью. Наиболее ярко эти два социально-исторических этапа представлены в памятниках: литературных, насыщающих сюжетную ткань романа, и скульптурных, размечающих его историко-географическое пространство.

3.6. Систематизация классики. Жуковский в творческом сознании В. Набокова: от «Приглашения на казнь» к «Лолите» и «Пнину»

Место В.А. Жуковского в обширном интертекстуальном поле творчества В.В. Набокова не раз привлекало внимание исследователей. В первую очередь вызывало интерес включение в исторический подтекст «Приглашения на казнь» влиятельной в контексте русской культуры XIX в. статьи Жуковского «О смертной казни». Воздействие ее автора на роман Набокова было впервые замечено З. Шаховской. Посвятив Жуковскому специальный раздел в книге «В поисках Набокова», мемуаристка подчеркнула:

> Интересно, что переводчик Набоков чрезвычайно хвалил переводчика Жуковского, считая, что зачастую его переводы выше оригиналов, и, по-видимому, гротескный церемониал, окружающий казнь Цинцинната, был отблеском в его памяти проекта Жуковского – прямо поразительного по своей сантиментально чудовищной идее художественного оформления смертной казни в России. Она должна была, по замыслу Жуковского, происходить в торжественной обстановке, при скопище народа и пении гимнов, умиротворяющих смертника и возвышающих чувства свидетелей этого «празднества». К тому же в «Даре» Набоков об этом проекте напоминает – как о позабавившем Чернышевского[1].

Научную перспективу осмысления «жуковского кода» в «Приглашении на казнь» задал более тридцати лет назад Дж. Коннолли, указавший в своей работе «Набоков и Жуковский» не только на целый ряд реминисценций, но и на ключевую в романе дихотомию *здесь* и *там*, восходящую, по мнению исследователя, к художественному миру русского поэта XIX столетия[2]. Затем последовала обстоятельная работа Г. Шапиро, в которой к анализу набоковских реминисценций из Жуковского была, наряду с поэзией последнего, вновь привлечена статья «О смертной казни», выступившая, как показывает литературовед, одним из главных катализаторов замысла романа о приговоренном к смерти[3]. Наконец, сравнительно недавно Н.А. Карпов, систематизировав специальные

[1] *Шаховская З.* В поисках Набокова. Отражения. М., 1991. С. 71.
[2] См.: *Connolly J.W.* Nabokov and Zhukovsky // The Vladimir Nabokov Research Newsletter. 1983. № 11. P. 43–47.
[3] *Shapiro G.* Delicate Markers: Subtexts in Vladimir Nabokov's "Invitation to a Beheading". New York: Peter Lang, 1998. P. 72, 126–131. Кроме того, отметим ещё одну специальную статью по данной теме, которая содержит некоторые небезынтересные наблюдения, но, к сожалению, не учитывает опыта предшественников: *Егорова Е.* Диалог с Жуковским в романе Набокова // Вопросы литературы. 2014. № 3. С. 208–223.

исследования и частные наблюдения комментаторов, ввел данную тему в широкий контекст восприятия Набоковым культуры романтизма[4].

***

В словесности русского зарубежья, болезненно рефлексировавшей тему своего отрыва от национальной традиции, преемственность литературных поколений часто представлялась писателям в виде цепочки имён, ведущей к одному из бесспорных «старших» классиков. Набоков смотрел на проблему литературной истории иначе. По наблюдению исследователей, рецептивный аппарат художественного инструментария Набокова, понимание им русской культуры прошлого и своего места в ее историческом шлейфе напоминали скорее кристалл, грани которого взаимно отражают друг друга. Диахроническая идея «поколений» и «линий» сворачивалась Набоковым в синхронистическую парадигму «одновременного» соприсутствия потенциально *всего* массива культуры в сознании автора. Подобный подход к литературе был весьма эффектным выходом из той культурной ситуации, в которой оказались русские эмигранты первой волны. М. Медарич, суммируя теоретические подходы к романному творчеству Набокова и ссылаясь на известных специалистов в области парадигматики мотива и интертекста, заключает:

> В целом, Набокову, очевидно, наиболее близка та программа русского символизма, которую И. Смирнов называет позитивной программой, проявляемой в панкогерентной картине мира. В негативной программе русских символистов с ее картиной интранзитивного мира, медиатор между эмпирическим и трансцендентным миром терпит фиаско, а между двумя действительностями простирается непреодолимая пропасть, которую Смирнов определяет метафорой “занавес”. С другой стороны, в позитивной программе все предметы становятся знаками некоторых всеобщих отношений, многообразными проявлениями мирообъемлющей общности. Все связано со всем, в реальности существует «круговая порука живых сил», мир – панкогерентен. Метафора, которой Ханзен-Леве определяет этот тип символистского отношения к действительности, – это «кристалл», в котором всякая вершина связана с другими и отражена в них.
>
> Это утверждающее отношение к метафизическим измерениям мира Набоков разделяет с символистами этого толка. Кажется убедительным, что именно панкогерентная картина мира, присущая творческому мировоззрению Сирина,

[4] См.: *Карпов Н.А.* Творчество В.В. Набокова и традиции литературы романтической эпохи («Защита Лужина», «Приглашение на казнь»): дис. … канд. филол. наук. СПб., 2002.

сделала возможным тот витализм, жизнерадостность художественного видения мира, которым тоже можно определить его творчество[5].

Непосредственно образ волшебного кристалла возникает у Набокова в «постскриптуме» к русскому изданию «Лолиты» и, по наблюдению исследователей, является реминисценцией известных строк из пушкинского «Евгения Онегина»: «И даль свободного романа / Я сквозь магический кристалл / Еще не ясно различал»[6]. Автор «Лолиты» пишет:

> В моем магическом кристалле играют радуги, косо отражаются мои очки, намечается миниатюрная иллюминация – но он мало кого мне показывает: несколько старых друзей, группу эмигрантов (в общем предпочитающих Лескова), гастролера-поэта из советской страны, гримера путешествующей группы, трех польских или сербских делегатов в многозеркальном кафе, а совсем в глубине – начало смутного движения, признаки энтузиазма, приближающиеся фигуры молодых людей, размахивающих руками... но это просто меня просят посторониться – сейчас будут снимать приезд какого-то президента в Москву[7].

Метафора рецепции как кристалла со многими гранями подразумевает, в частности, что восприятие Набоковым поэзии Жуковского будет напоминать не столько линейное прочерчивание литературной преемственности, сколько сосуществование «Жуковского текста» в творческой памяти художника со многими другими источниками, пересечение с ними и образование наложений и мотивно-смысловых диффузий – тем более что к этому располагала сама фигура Жуковского, который в глазах Набокова был блистательным транслятором европейской культуры средствами русского поэтического языка.

В данной главе работы мы постараемся прояснить рецептивную логику обращений Набокова к творчеству и личности Жуковского[8]. Для этого будут привлечены как выявленные ранее, так и впервые обнаруженные «жуковские» реминисценции в творчестве писателя, а также весь корпус его филологической

---

[5] *Медарич М.* Владимир Набоков и роман XX столетия // В.В. Набоков: pro et contra. Т. 1. СПб., 1997. С. 472.

[6] *Вернандер Н.Б.* Магический кристалл // Русский язык. 2001. № 38. URL: http://rus.1september.ru/article.php?ID=200103806 (дата обращения: 12.11.2014).

[7] *Набоков В.В.* Постскриптум к русскому изданию романа «Лолита» // В.В. Набоков: pro et contra. Т. 1. СПб., 1997. С. 93.

[8] Подробнее об этом см.: *Анисимова Е.Е.* «Возьмите Жуковского для ноздрей». В. Набоков систематизирует наследие В.А. Жуковского: от «Приглашения на казнь» к «Лолите» и «Пнину» // Критика и семиотика. 2015. № 1. С. 101–147.

и автобиографической прозы. В центре нашего внимания будет находиться «систематизирующая» манера Набокова, производная от его эстетической установки, мирообраза, выстроенного по правилам «коллекции», таксономии, систематики, интеллектуальной (не в последнюю очередь – шахматной) игры.

Особенности рецептивной стратегии Набокова, направленной на литературную классику в целом и наследие Жуковского как ее частный элемент, принципиально отличались от доминировавших в литературе русской эмиграции политического и эмоционально-философского дискурсов, по правилам которых *память* о погибшей старой России заставляла не остранять, а, напротив, виртуально приближать исчезнувшие реалии. Как точно заметил Ю.М. Лотман об одном из главных представителей старшего поколения русской эмиграции, «Бунин с необычайным мастерством реалиста воспроизводит русскую жизнь, но именно ту, которую Бунин любил и которой, он знал, уже не существует в реальности»[9]. Если перефразировать известное высказывание Набокова из его предисловия к автобиографии «Другие берега» («Я попытался дать Мнемозине не только волю, но и закон»[10]), то можно сказать, что Бунин и его литературные единомышленники давали памяти *волю*, а Набоков стремился дать ей *закон*. По наблюдению М.Д. Шраера, поэтика памяти не только являлась ключевым слагаемым творчества Бунина и Набокова, но и демонстрировала принципиальные различия их мнемотических стратегий:

> В произведениях Бунина, включая «Жизнь Арсеньева» и «Темные аллеи», память не обладает заданной структурой, и очертания воспоминаний часто зависят от случайной последовательности повествовательных обстоятельств, а также и от идиосинкразии вспоминающего лица. К тому же память в поэтике Бунина тесно связана с устным повествованием и его корнями в русском народном творчестве. В рассказе «Руся» поезд, в котором едет главный герой с женой, делает непредвиденную остановку на маленьком разъезде. Рассказчик вскользь замечает, что однажды провел в этих краях целое лето и вспоминает свое тогдашнее увлечение. Завершив сам акт устного повествования, вызванный случайной ассоциацией, герой возвращается в повседневную жизнь. Контуры рассказанного воспоминания отражают контуры неотструктурированной памяти. Художник записы-

[9] *Лотман Ю.М.* Два устных рассказа Бунин (к проблеме «Бунин и Достоевский») // Лотман Ю.М. О русской литературе. СПб., 1997. С. 739.
[10] *Набоков В.В.* Предисловие к автобиографии «Другие берега» // В.В. Набоков: pro et contra. Т. 1. СПб., 1997. С. 94.

вает и обрамляет воспоминание, сырой жизненный материал. Наоборот, в произведениях Набокова воспоминания всегда упорядочены и находятся под контролем автора / рассказчика. В финале «Весны в Фиальте» Васенька становится писателем, поскольку он понял, как облечь свои воспоминания о Нине в совершенную форму рассказа. Контуры рассказа открываются ему во всей своей целостности и полноте в момент космической синхронизации, когда его воспоминания о Нине, заключающие в себе больше пятнадцати лет жизни, выстраиваются в четкую схему[11].

Набоков явил собой пример художника, сумевшего совместить в себе не только поэта и прозаика, но и филолога, университетского преподавателя и ученого-натуралиста. То, что на первый взгляд может показаться противоречием, на самом деле представляло собой дополнявшие друг друга грани его дарования. Симбиотический принцип понимания природы и искусства осознавался как самим писателем, так и его исследователями. В своей автобиографии по этому поводу Набоков пишет:

Мне впоследствии привелось высказать, что «естественный подбор» в грубом смысле Дарвина не может служить объяснением постоянно встречающегося математически невероятного совпадения хотя бы только трех факторов подражания в одном существе – формы, окраски и поведения (т.е. костюма, грима и мимики); с другой же стороны, и «борьба за существование» ни при чем, так как подчас защитная уловка доведена до такой точки художественной изощренности, которая находится далеко за пределами того, что способен оценить мозг гипотетического врага – птицы, что ли, или ящерицы: обманывать, значит, некого, кроме разве начинающего натуралиста. Таким образом, мальчиком, я уже находил в природе то сложное и «бесполезное», которого я позже искал в другом восхитительном обмане – в искусстве[12].

Д. Александров, исследователь естественнонаучных увлечений писателя, детализирует авторские размышления следующим образом:

В набоковском анализе изменчивости и сравнениях разных видов и родов бабочек просвечивает теория литературы и поэзии. Повторы в близких видах напоминают ассонансы и аллитерации. Наконец вся система рода, в которой есть несколько видов, сложенных из географических рядов рас, в описании Набокова напоминает нам сложение стиха из нескольких катренов, строки которых перекликаются звуковыми повторами.

[11] *Шраер М.Д.* Набоков и Бунин: поэтика соперничества // Шраер М.Д. Набоков: Темы и вариации. СПб., 2000. С. 187–188. См. об этом в более широком контексте*: Аверин Б.* Дар Мнемозины: Романы Набокова в контексте русской автобиографической традиции. СПб., 2003.

[12] *Набоков В.В.* Русский период. Собр. соч.: в 5 т. СПб., 2002–2009. Т. 5. С. 224-225.

> Восхищенный взгляд поэта, хищный взгляд охотника, заносящего сачок над бабочкой, и ухищренный взгляд морфолога имеют много общего[13].

Работая в Гарвардском Музее сравнительной зоологии и вчитываясь в наследие классиков, Набоков фокусировал свое внимание прежде всего на мельчайших деталях, непредсказуемых повторах и прецедентах подчас асимметричной художественной изощренности[14], выступая, таким образом, и в области литературы, и в научной сфере знатоком и систематизатором. Потому связи с литературными предшественниками обнаруживались им не в общности идеологий, школ, эстетических и этических оценок, а в причудливо взаимоотражающихся гранях «магического кристалла» искусства. Все это позволяло Набокову посмотреть на многие тексты Жуковского, равно как и на жизнетворческий проект поэта, в иной перспективе, нежели это могли сделать его предшественники и современники.

***

К поэзии и личности Жуковского Набоков обращался на протяжении всего своего творческого пути. Первое из обнаруженных нами свидетельств интереса автора «Лолиты» к поэту XIX в., относится к 1918 г., последнее – к 1963 г., образуя, таким образом, хронологическую раму почти в полвека. В этой рецептивной картине наряду с уже названным осмыслением темы смертной казни можно выделить по меньшей мере ещё две лейтмотивных линии. Точкой отсчета для первой из них стала образность и философия баллады Жуковского «Эолова арфа» (1814). Вторая связана с осмыслением структурных признаков и потенциальных художественных возможностей баллады в литературе XX в. Попытаемся восстановить внутреннюю логику восприятия творческого и биографического образа Жуковского в сознании Набокова.

По наблюдению биографа писателя, Б. Бойда, в «преддвери[и] изгнания» юный Набоков вслед за Андреем Белым создал собственную систему стихового анализа. Объектом его пристального внимания в 1918 г. были ямбические

---

[13] *Александров Д.* Набоков – натуралист и энтомолог // В.В. Набоков: pro et contra. Т. 1. СПб., 1997. С. 434.

[14] Об эстетике Набокова как предвосхищении постмодернизма см.: *Липовецкий М.* Паралогии: Трансформации (пост)модернистского дискурса в русской культуре 1920-х – 2000-х годов. М., 2008. С. 180–218.

гекзаметры, образцовые примеры которых Набоков находил в поэзии Жуковского и Баратынского:

> Сохранились две тонкие тетради, одну из которых Набоков отвел под ямбические гекзаметры Василия Жуковского, а вторую – под гекзаметры Евгения Баратынского <…>. Каждая страница испещрена подробными и тщательными схемами – результат анализа сотен стихотворных строк: кружки, означающие стопы с пропущенным ударением, соединены линиями, которые образуют треугольники и трапеции. В некоторых схемах кружки закрашены цветными карандашами в зависимости от места стопы в строке: в желтый – первая, в зеленый – вторая и т.д.[15]

Стремясь тщательно реконструировать стиховые рисунки, писатель демонстрирует одну из ключевых черт своего мировоззрения, проявившуюся позднее в его отношении и к художественному языку, и к энтомологии:

> Набоков с таким же пылом анализировал гекзаметры Жуковского, с каким позднее он станет считать под микроскопом пятнышки и штришки на чешуйках бабочек (за столь тонкую работу до него никто не брался). Он полагал, что реальный мир прячет свои секреты, что скрытые детали могут образовать узоры, полные таинственного смысла[16].

Своеобразным отголоском этой филологической работы стало написанное в том же году стихотворение «Если вьется мой стих…» (1918), которое можно назвать эстетическим манифестом Набокова. Его основной мыслью было указание на причинно-следственную связь между колоссальным трудом поэта и итоговой легкостью восприятия текста. В качестве эпиграфа к этому стихотворению Набоков использовал слова Жуковского из его «Посланий к кн. Вяземскому и В.Л. Пушкину» (1814):

Лишь то, что писано с трудом, читать легко.
Жуковский.

Если вьется мой стих и летит и трепещет,
как в лазури небес облака,
если солнечный звук так стремительно плещет,
если песня так зыбко-легка, –

ты не думай, что не было острых усилий,
что напевы мои, как во сне,
незаметно возникли и вдаль поспешили,
своевольные, чуждые мне.

Ты не знаешь, как медлил восход боязливый

[15] *Бойд Б.* Владимир Набоков: русские годы: Биография / авторизов. пер. с англ. Г. Лапиной. СПб., 2010. С. 181–182.
[16] Там же. С. 182.

этих ясных созвучий – лучей...
Долго-долго вникал я, бесплотно-пытливый,
в откровенья дрожащих ночей.

Выбирал я виденья с любовью холодной,
я следил и душой и умом,
как у бабочки влажной, еще не свободной,
расправлялось крыло за крылом.

Каждый звук был проверен и взвешен прилежно,
каждый звук, как себя, сознаю, –
а меж тем назовут и пустой и небрежной
быстролетную песню мою...[17]

Со временем афористически высказанная Жуковским мысль о взаимообусловленности сложного поэтического труда и возникающей при чтении иллюзии легкости, стала основой творческого кредо Набокова-прозаика. В историю мировой литературы романист вошел прежде всего как непревзойденный мастер языка и стиля.

В 1919 г. писатель обращается к образу Эоловой арфы и тем смыслам, которые содержались в этой известной балладе Жуковского. Импульсом для этого рецептивного опыта стала гибель двоюродного брата и ближайшего друга Набокова Ю. Рауша фон Траубенберга. Посвященное его памяти стихотворение «Как ты – я с отроческих дней…» строится на включении этого биографического события и сюжетную раму «Эоловой арфы» Жуковского.

По наблюдению А.Е. Махова, реконструировавшего историю и мифологию Эоловых арф, «название давно забытого музыкального инструмента <…> будит у русского читателя всего лишь одну, но безошибочную ассоциацию: баллада Жуковского, история о певце, его возлюбленной и арфе, оставленной “под наклоном ветвей” – вестнице смерти…»[18]. Другим известным текстом, построенном на образности Эоловой арфы, является одноименное стихотворение Т.С. Кольриджа. Однако в нем отсутствует сюжетообразующий для баллады Жуковского и поэтического некролога Набокова мотив смерти. На первый план

[17] *Набоков В.В.* Стихотворения / подг. текста, сост., вступ. статья и примеч. М.Э. Маликовой. СПб., 2002. С. 101.
[18] *Махов А.Е.* Эолова арфа: вещь и поэтический миф // Русская речь. 1993. № 4. С. 3.

в стихотворении «Как ты – я с отроческих дней…» вышли символика и философия образа арфы, сообщенные ему Жуковским и предполагающие выход из трагического *здесь* в обнадеживающее *там*[19]:

> Я *верю сказкам вековым*
> и откровеньям простодушным:
> *мы встретимся в краю воздушном*
> и шуткой звезды рассмешим[20].

Струны арфы в лирике, а затем и в прозе Набокова, становятся тем знаком, которым отмечены особо чувствительные люди, «музыканты»:

> Мы беззаботно сердцем юны...
> (Пусть муза хмурится моя!)
> *На хрупкой арфе бытия*
> *перебираем те же струны*[21].

В связи с темой музыки в творчестве Набокова необходимо отметить два существенных момента. Во-первых, музыка в сознании писателя осмыслялась прежде всего метафорически. По многочисленным собственным признаниям, Набоков не обладал музыкальным слухом и не был ценителем каких бы то ни было музыкальных произведений:

> У меня нет музыкального слуха, это недостаток, о котором я горько сожалею. Когда я бываю на концерте – а это случается примерно раз в пять лет, – я в порядке игры стараюсь следить за связью и взаимоотношениями звуков, но больше чем на несколько минут меня не хватает. Зрительные впечатления, отражения рук на лакированной поверхности дерева, прилежная лысина, склонившаяся над скрипкой, – это побеждает, и скоро я сверх меры утомлен движениями музыкантов. Я очень мало знаю музыку; у меня есть особенная причина считать эту мою безграмотность и неспособность такой печальной, такой несправедливой: в моей семье имеется превосходный певец – мой собственный сын. Его большие способности, редкая красота его баса и ожидающая его прекрасная карьера – все это глубоко меня волнует, и я глупо себя чувствую, когда присутствую при профессиональных разговорах между музыкантами. Я прекрасно понимаю, что существует множество параллелей между художественными формами музыки и лите-

[19] О потусторонности в мировоззрении и творчестве Набокова см.: *Набокова В.Е.* Предисловие к сборнику: В. Набоков. Стихи (1979) // В.В. Набоков: pro et contra. Т. 1. СПб., 1997. С. 348–349; *Александров В.Е.* Набоков и потусторонность: метафизика, этика, эстетика. СПб., 1999.

[20] *Набоков В.В.* Стихотворения. С. 108. Ср. с финалом «Приглашения на казнь»: «Винтовой вихрь забирал и крутил пыль, тряпки, крашеные щепки, мелкие обломки позлащенного гипса, картонные кирпичи, афиши; летела сухая мгла; и Цинциннат пошел среди пыли, и падших вещей, и трепетавших полотен, направляясь в ту сторону, где, судя по голосам, стояли существа, подобные ему» (*Набоков В.В.* Русский период. Т. 4. С. 187).

[21] *Набоков В.В.* Стихотворения. С. 107.

ратуры, особенно в вопросах структуры, но что я могу сделать, если слух и мозг отказываются сотрудничать?[22]

Об этом же желаемом симбиозе музыки и поэтического слова свидетельствует и выбранный автором псевдоним – Сирин, подразумевающий отождествление пения волшебной птицы и словесного творчества.

Во-вторых, сам строй русского языка в сравнении с английским оценивался писателем как музыкальный. В предисловии к своей автобиографии «Другие берега» Набоков отметил: «Книга “Conclusive Evidence” писалась долго (1946–1950), с особенно мучительным трудом, ибо память была настроена на один лад – музыкально недоговоренный русский, – а навязывался ей другой лад, английский и обстоятельный»[23]. Впоследствии эти компоненты музыкального кода будут востребованы в прозе писателя.

В творческом сознании Жуковского образ Эоловой арфы являлся одной из центральных категорий эстетики. По наблюдению А.С. Янушкевича, «Утверждая великую силу поэзии в эпоху “грубого меркантилизма”, в “наше бедственное прозаически-разрушительное время”, поэт считает, что “в темное время” она, “как Эолова арфа, обращает шум ветра в гармонию”»[24]. Изобретенная в середине XVII в., эта «музыкальная самодействующая машина» вошла в моду в Англии в середине XVIII в. и быстро распространилась как в качестве предмета интерьера, так и в роли поэтического символа. В России взлет торговли эоловыми арфами пришелся как раз на начало XIX в., и с легкой руки Жуковского этот музыкальный инструмент вошел в номенклатуру образов романтической поэзии. Однако, как отмечает А.Е. Махов, «в удаленном, легендарном времени самой баллады, во времени, когда Минвана любила Арминия, эоловых арф еще не было, но обычная арфа вдруг однажды магически зазвучала сама собой, превратившись в эолову»[25]. Действительно, в сюжете баллады Жуковского образ Эоловой арфы отсутствует, появляясь только в заглавии – как свое-

[22] *Набоков В.В.* Два интервью из сборника “Strong Opinions” // В.В. Набоков: pro et contra. Т. 1. СПб., 1997. С. 159–160.
[23] *Набоков В.В.* Предисловие к автобиографии «Другие берега». С. 95.
[24] *Янушкевич А.С.* В мире Жуковского. М., 2006. С. 272.
[25] *Махов А.Е.* Эолова арфа. С. 8.

го рода сигнал романтической эстетики. Это сюжетообразующее для баллады Жуковского взаимодействие образов традиционной арфы с Эоловой, оказывается востребованным в творчестве Набокова. Начиная со стихотворения «Как ты – я с отроческих дней…», он заставляет то своих героев «играть на арфе бытия», то позволяет музыкальному инструменту производить мелодии исключительно при дуновении бога ветров.

В 1920–1930-е гг. юношеские стиховедческие эксперименты Набокова обретают законченную художественную форму. Цикл стихотворений начала 1923 г., собранный автором лишь отчасти, посвящен его размышлениям о метрике. Речь идет о микроцикле «Гекзаметры» («Чудо», «Очки Иосифа», «Бережно нес я к тебе…» и «Памяти Гумилева») и стихотворениях «Размеры» и «Гекзаметры». Отметим, что и в этом новом контексте «эоловый размах» включается автором в ассоциативное поле музыки и ветра:

> Что хочешь ты? Чтоб стих твой говорил,
> повествовал? – вот мерный амфибрахий...
> *А хочешь петь – в эоловом размахе*
> *анапеста – звон лютен и ветрил.*

Гекзаметр, особенно привлекавший Набокова в его стиховедческих исследованиях конца 1910-х гг., характеризуется здесь следующим образом:

> Люби тройные отсветы лазури
> эгейской – в гулком дактиле; *отметь*
> *гекзаметра медлительную медь*
> *и мрамор – и виденье на цезуре*[26].

Думается, что интерес к гекзаметру имел для писателя свои причины и свои последствия. Увлечение Набоковым в конце 1910-х гг. гекзаметрами Жуковского и Баратынского сочеталось с повышенным вниманием к филологическим и литературным трудам Андрея Белого, известного своими опытами в области стихопрозы[27]. Освоение этого адаптированного в русской культуре античного размера, вероятно, стало для писателя необходимой ступенькой к созданию его метризованного и «артистического» типа повествования. В частности, шестистопный дактиль («русский гекзаметр») входил в число так называе-

[26] *Набоков В.В.* Стихотворения. С. 260.
[27] Подробнее об этом см.: *Бойд Б.* Владимир Набоков: русские годы. С. 180.

мых случайных метрических фрагментов романа «Дар»[28], в котором значительное место было отведено как анализу стиха, так и эксперименту с ним. Включение стихового начала в прозу Набокова Ю.Б. Орлицкий характеризует следующим образом:

> Опыт В. Набокова, пошедшего намного дальше А. Белого, а затем и сегодняшних набоковских последователей доказывает, что введение метрических фраз в сочетании с другими приметами стиха в разные фрагменты текста, позволяющее функционально использовать метр в прозе, избегая при этом монотонности и явного, нарочитого стихоподобия, оказалось куда продуктивнее сплошной метризации, предложенной Белым. При этом достигается и еще один, очень важный для восприятия «артистической» прозы эффект: читатель, принявший авторский сигнал метра, автоматически замедляет чтение, включая параллельно две установки восприятия, прозаическую и стиховую. Таким образом, создается новая конвенция автора и читателя, обеспечивающая максимально благоприятные условия для их диалога[29].

В 1924 г. Набоков вновь обращается к балладному творчеству Жуковского. В его стихотворении «Святки», впервые опубликованном под заглавием «Гадание», «переписывается» другая классическая баллада Жуковского – «Светлана». Ближайшим контекстом для этой деканонизированной баллады Набокова были два его святочных рассказа – «Нежить» (1921) и «Слово» (1923). Мир главных героев в них противопоставлен не иррациональным мистическим силам, как того можно было бы ожидать, опираясь на память жанра. Напротив, рассказчики вступают с потусторонним в диалог: в «Слове» «серый ангел» внимает обращенной к нему молитве; в «Нежити» представители низшей демонологии делят общую с русскими эмигрантами судьбу. Главным противником героев этих святочных рассказов становится незаконно захватившая Россию новая политическая сила, презентуемая в перспективе балладного ужаса.

Эта же литературная историософия уходит в подтекст созданных по модели «Светланы» «Святок». Набоков вводит в ситуацию святочного гадания центральные образы баллады Жуковского («Зажги, моя Светлана, / свечу между

[28] *Орлицкий Ю.Б.* Прозиметрия в «Даре» Набокова // Орлицкий Ю.Б. Стих и проза в русской литературе. М., 2002. С. 514.
[29] Там же. С. 517.

зеркал») с одним существенным изъятием – свадебного мотива. Лирический герой словно оказывается зажатым между двух зеркал – безвозвратно утраченным прошлым («В сморкающемся блеске / все уплывает вдаль») и бесперспективным будущим («Прелестного обмана / нам карты не сулят»). Помимо традиционных для святочных текстов гаданий на зеркале и на картах Набоков включает в меньшей степени усвоенное литературой гадание на ореховых скорлупках, которое становится моделью судьбы русских эмигрантов:

Заплавает по тазу
дрожащий огонек.
Причаливает сразу
ореховый челнок. <…>

И огонек плавучий
потух[30], и ты исчез
за сумрачные тучи,
серебряный мой лес[31].

Устойчивый интерес Набокова к балладе представляется неслучайным. В своем творчестве писатель актуализирует основу смысловой структуры этого жанра – сюжет нелегитимных посягательств. Действительно, при вариативности тех или иных частных мотивов ядром балладной сюжетики является повествование о чьих-то незаконных притязаниях – будь то претензии мертвого на мир живого («Ленора», «Светлана», «Лесной царь» и др.) или нарушение общественных запретов («Эолова арфа», «Замок Смальгольм, или Иванов вечер», «Мщение» и др.). Мёртвые женихи, Лесной царь, разлученные влюбленные, слуга, одевающий одежды паладина – все они незаконно вторгаются на *не свою* территорию, пытаются занять *не своё* место. Впоследствии этот балладный сюжетный ген будет последовательно воплощен в романе Набокова «Лолита».

В 1928 г. Набоков написал стихотворение «Лилит», которое продолжило наметившуюся в его ранней лирике цепь произведений с многосоставным образом Эола – Эоловой арфы – арфы. Однако если ранее на переднем плане были философский и музыкальный слагаемые этого образа, то здесь на авансцену сюжета посредством прямой номинации выдвинута фигура бога ветров Эола, известного персонажа «Одиссеи» Гомера («Я умер. Яворы и ставни / горячий теребил *Эол*»[32]). Сюжет странствий Одиссея в истории эмиграции часто понимался как автопсихологический. В названном выше стихотворении «Святки» Набоков уже прибе-

[30] В семантике гаданий на скорлупе грецкого ореха погасшая свеча означает, что, несмотря на любые старания, загаданное желание не исполнится.
[31] *Набоков В.В.* Стихотворения. С. 185–186.
[32] Там же. С. 221.

гал к аналогичной модели, сделав плавающие ореховые скорлупки метафорой судьбы русской эмиграции. Переведенная Жуковским при помощи столь любимых Набоковым гекзаметров «Одиссея» Гомера обладает тем же автопсихологическим свойством: по наблюдению В.С. Киселева и А.С. Янушкевича, в биографии поэта-романтика обнаруживается «глубинная связь творческой деятельности и жизни, “Одиссеи” Гомера и Одиссеи собственной судьбы»[33].

В 1932 г. Набоков обращается к переводу Посвящения к «Фаусту» И.В. Гете. Впервые переложение этого стихотворного произведения на русский язык было осуществлено в 1817 г. Жуковским, первым популяризатором и переводчиком Гете в России. Данный текст был опубликован им дважды: в качестве общего посвящения к балладе «Двенадцать спящих дев» и отдельно, под названием «Мечта». Если перевод Жуковского относился к числу свободных, то Набоков сделал точный перевод, возвратив в текст «потерянный» образ Эоловой арфы:

перевод Набокова	перевод Жуковского
По истовом и тихом царстве духа	И снова в томном сердце воскресает
во мне тоска забытая зажглась,	Стремленье в оный та́инственный свет;
трепещет песнь, неясная для слуха,	Давнишний глас *на лире* оживает,
как *по струнам эоловым* струясь[34].	Чуть слышимый, как Гения полет[35].

Сейчас трудно судить о том, что заставило Жуковского заменить “*Äolsharfe*” на более распространенный образ «лиры» – желание отсечь неизбежные ассоциации с написанной тремя годами ранее балладой «Эолова арфа» или соображения, относящиеся к просодии и образному строю. Так или иначе «диалог» Жуковского и Гете на тему арфы был продолжен в 1827 г., обретя качество поэтического кода, символа в их художественном и личном общении. Будучи младшим современником немецкого поэта, Жуковский дважды встречался с Гете. В.М. Жирмунский указывает, что во время их второй встречи

[33] *Киселев В.С., Янушкевич А.С.* Эстетические принципы и поэтика перевода «Одиссеи» Жуковского // Вестник Томского государственного университета. Филология. 2010. № 2 (10). С. 71.
[34] *Набоков В.В.* Стихотворения. С. 390. В оригинале эти строки звучат следующим образом: “ Und mich ergreift ein längst entwöhntes Sehnen / Nach jenem stillen, ernsten Geisterreich, / Es schwebet nun in unbestimmten Tönen / Mein lispelnd Lied, der *Äolsharfe* gleich” (*Goethe J.W.* Einleitung. Zueignung // Goethe J.W. Faust. Eine Tragödie. URL: http://www.weblitera.com/book/?id=143&lng=3&ch=1&l=ru#.VGcYK8kX9yg (дата обращения: 15.11.2014)).
[35] *Жуковский В.А.* Полн. собр. соч. и писем: в 20 т. М., 1999–2015. Т. 3. С. 81.

Жуковский преподнес Гете картину романтика Каруса, изображающую одинокую арфу в рамке готического окна, на фоне отдаленных силуэтов стрельчатых соборов, залитых лунным светом. Картину сопровождало стихотворное посвящение, обращенное к Гете <…>:

Приношение
Тому, кто *Арфою* чудесный мир творит,
Кто таинства *покров* с создания снимает,
Минувшее животворит
И будущее предрекает! (здесь курсив Жуковского. – *Е.А.*)[36]

Набоков в своем переводе восстанавливает эту цепочку арфической мифологии XIX в., одновременно вписывая ее в общий контекст русской литературы изгнания:

<…> ушли друзья, и замер отзвук дальний
их первого привета. Для чужих,
неведомых, звучит мой стих печальный,
боюсь я даже одобренья их,
а верные мне души, если живы,
скитаются в изгнанье сиротливо.

По истовом и тихом царстве духа
во мне тоска забытая зажглась,
трепещет песнь, неясная для слуха,
как по струнам эоловым струясь[37].

По словам Б. Бойда, Жуковский входил в число русских поэтов, стихотворения которых Набоков переводил на английский язык в американский период своего творчества, однако, задуманное им издание так и не состоялось[38]. Начиная с середины 1930-х гг. рецепция творчества Жуковского у Набокова последовательно переходит в область художественной прозы и филологических исследований.

***

Во время работы над романом «Дар» писатель прочел статью Жуковского «О смертной казни». Она показалась ему настолько интересной, что, отложив «Дар», он переключился на новый роман «Приглашение на казнь» и окончил его в необыкновенно сжатые сроки. По наблюдению современников и исследо-

[36] *Жирмунский В.М.* Гёте в русской литературе. Л., 1982. С. 80–81.
[37] *Набоков В.В.* Стихотворения. С. 390.
[38] *Бойд Б.* Владимир Набоков: американские годы: Биография / пер. с англ. СПб., 2010. С. 455.

вателей Набокова, автор смоделировал и художественно выразил в своем новом произведении многие ключевые тезисы достаточно отвлеченной метафизики Жуковского. Подобная стратегия полемического использования, которой придерживался Набоков, существенно отличалась от тех подходов, которые ранее были предложены другими критиками этой статьи. Прежде полемика с Жуковским, даже будучи включенной в художественный текст, почти исключительно основывалась на правилах риторики, а не поэтики (пример тому – знаменитый монолог князя Мышкина в «Идиоте» Достоевского).

Главным лейтмотивом откликов на статью Жуковского «О смертной казни» было искреннее изумление ее читателей тем, что «тишайший» поэт и всеобщий заступник совершенно неожиданно поддержал давно отсутствовавший в русской юридической практике жестокий карательный институт. Однако, как показал И. Виницкий, размышления Жуковского о смертном приговоре и его исполнении были во всех смыслах органичны для поэта и определялись целым рядом факторов: от реакции на европейские политические события и стремления объяснить своему бывшему воспитаннику цесаревичу Александру их влияние на Россию – до подведения итогов собственного жизнестроительного проекта и развития эстетики «балладной казни»[39].

Одним из ключевых мистических образов, который появляется у Жуковского сначала в балладных текстах с включенным в них мотивом казни, а затем в его нашумевшей статье 1849 г. стал образ поющего хора. Уже в первое произведение из этого ряда, «Людмилу» (1808), Жуковский добавил главные атрибуты «балладной казни»: «завес» и «хор»[40]. Слово «завес» в немецком оригинале отсутствует и является интерполяцией Жуковского, а «хор» приходит на смену более неопределенному словосочетанию «духи выли» (“die Geister heulten”)[41]. По наблюдению Т. Гузаирова, «музыкальное сопровождение» смертной казни в статье Жуковского было неслучайным: «В записке императора о казни декаб-

[39] *Виницкий И.Ю.* Дом толкователя: Поэтическая семантика и историческое воображение В.А. Жуковского. М., 2006. С. 262–289.
[40] *Жуковский В.А.* Полн. собр. соч. и писем: в 20 т. Т. 3. С. 15–16.
[41] *Bürger G.A.* Lenore // Deutsche Gedichte. URL: http://meister.igl.uni-freiburg.de/gedichte/bue_ga04.html (дата обращения: 03.11.2014).

ристов и в статье поэта есть общий мотив – музыкальное сопровождение исполнения приговора. Казнь, по замыслу государя, должна быть осуществлена под барабанный бой <…>. Поэт, как бы вступив в заочный спор с Николаем, заменил барабанную дробь молитвенным песнопением»[42].

Эффект от статьи Жуковского «О смертной казни», с учетом ее важной «музыкальной» составляющей, вполне сопоставим с тем воздействием, которое произвело на набоковского Цинцинната неожиданное обнаружение им в «футляр[е], содержавш[ем], казалось, музыкальный инструмент» – инструмента для совершения смертной казни:

> В углу камеры был прислонен к стене большой футляр, содержавший, казалось, музыкальный инструмент. <…> В раскрывшемся футляре, на черном бархате, лежал широкий, светлый топор[43].

Набоков оставил по меньшей мере три развернутых высказывания, посвященных статье Жуковского «О смертной казни»[44]. Первым из них является сам роман «Приглашение на казнь», соединивший в себе комплекс «тюремных текстов» мировой литературы[45] с аллюзиями на Жуковского: от его «тюремной лирики»[46] до документальных записей об обстоятельствах смерти Пушкина[47]. Впоследствии Набоков отмечал, что текст этого романа – это и есть выражение его точки зрения по вопросу о смертной казни: «Когда в 1960 году Калифорнийское общество противников смертной казни обратилось к Набокову за поддержкой, он ответил, что всем сердцем согласен с их целями и желает им успе-

---

[42] *Гузаиров Т.* В поисках веры: о предыстории статьи В.А. Жуковского «О смертной казни» // Studia Russica Helsingiensia et Tartuensia X: «Век нынешний и век минувший»: культурная рефлексия прошедшей эпохи: в 2 ч. Тарту: Tartu Ülikooli Kirjastus, 2006. Ч. 1. С. 203–220. URL: http://www.ruthenia.ru/document/542014.html (дата обращения: 15.09.2014).

[43] *Набоков В.В.* Русский период. Т. 4. С. 146–147.

[44] А.А. Долинин в комментариях к роману «Дар» пишет, что отношение Набокова к статье Жуковского «О смертной казни» идентично оценке Г. Адамовича, высказанному критиком в эссе «Святые мечты». Здесь Адамович назвал статью Жуковского «елейной мерзостью» (*Долинин А.А.* «Дар». Примечания // Набоков В.В. Русский период. Собр. соч.: в 5 т. СПб., 2002–2009. Т. 4. С. 701).

[45] Ввиду исследованности широкого интертекстуального фона «Приглашения на казнь» мы не будем подробно не нем останавливаться. Об этом см.: *Shapiro G.* Delicate Markers: Subtexts in Vladimir Nabokov's "Invitation to a Beheading"; *Долинин А.* Истинная жизнь писателя Сирина: две вершины – «Приглашение на казнь» и «Дар» // Набоков В.В. Русский период. Собр. соч.: в 5 т. СПб., 2002–2009. Т. 4. С. 9–43; *Карпов Н.А.* Творчество В.В. Набокова и традиции литературы романтической эпохи и др.

[46] *Shapiro G.* Delicate Markers: Subtexts in Vladimir Nabokov's "Invitation to a Beheading". P. 127.

[47] *Сконечная О.* «Приглашение на казнь». Примечания // Набоков В.В. Русский период. Собр. соч.: в 5 т. СПб., 2002–2009. Т. 4. С. 612, 616.

ха, но ему нет смысла писать для них статью – ведь он уже сделал все, что мог, “написав на эту тему целую книгу”»[48].

Следующее по хронологии высказывание можно найти в романе «Дар», где статья поэта XIX столетия охарактеризована с точки зрения персонажа – Федора Годунова-Чердынцева:

> Ему искренне нравилось, как Чернышевский, противник смертной казни, наповал высмеивал гнусно-благостное и подло-величественное предложение поэта Жуковского окружить смертную казнь мистической таинственностью, дабы присутствующие казни не видели (на людях, дескать, казнимый нагло храбрится, тем оскверняя закон), а только слышали из-за ограды торжественное церковное пение, ибо казнь должна умилять[49].

Однако мнение Набокова нельзя отождествлять со словами его персонажа, в особенности, с учетом того, что и по другим вопросам высказывания вымышленного биографа Чернышевского не всегда являлись прямой трансляцией мнения автора. Например, нетрудно заметить, что Годунов-Чердынцев разительно отличается от Набокова в оценках деятельности Александра II, воспитанника Жуковского. Персонаж «Дара» «живо чувствовал некий государственный обман в действиях “Царя-Освободителя”, которому вся эта история с дарованием свобод очень скоро надоела»[50]. Набоков в своих лекциях, напротив, говорит, что «это был лучший русский царь за всю историю прошлого века»[51].

Подробную характеристику статьи Жуковского «О смертной казни» встречаем в книге Набокова «Николай Гоголь» (1944). Здесь воззрения поэта-романтика на порядок совершения казни увязываются с типом его личности и характером творчества. Вообще говоря, в многочисленных упоминаниях о Жуковском на страницах «Комментариев к “Евгению Онегину”» и «Лекций по русской литературе» бросается в глаза то обстоятельство, что Набоков никогда не говорит о Жуковском в критическом тоне. На фоне частых инвектив по адресу других авторов (вплоть до выставления низких «школьных» оценок русским классикам) эта закономерность представляется знаковой. Так, предлагая

[48] *Бойд Б.* Владимир Набоков: русские годы. С. 47.
[49] *Набоков В.В.* Русский период. Т. 4. С. 383.
[50] Там же.
[51] *Набоков В.В.* Лекции по русской литературе / пер. И. Толстого. М., 1999. С. 174.

свое понимание личности поэта и его места в литературе, Набоков весьма сдержанно отозвался и об этой, одиозной на взгляд многих, статье Жуковского:

> Плетнев и особенно Жуковский стали близкими друзьями Гоголя. В мягком, набожном, медоточивом Жуковском ему встретился тот духовный темперамент, который можно счесть пародией на его собственный, если оставить в стороне яростную, почти средневековую страсть, какую Гоголь вкладывал в свою метафизику. Жуковский был поразительным переводчиком и в переводах из Цедлица и Шиллера превзошел подлинники; один из величайших второстепенных поэтов на свете, он прожил жизнь в чем-то вроде созданного им самим золотого века, где провидение правило самым благожелательным и даже благочинным образом, а фимиам, который Жуковский послушно воскурял, его медоточивые стихи и «молоко сердечных чувств», которое в нем никогда не прокисало, – все это отвечало представлениям Гоголя о чисто русской душе; его не только не смущали, но, наоборот, даже внушали приятное возвышенное ощущение сродства излюбленные идеи Жуковского о совершенствовании мира, такие, к примеру, как замена смертной казни религиозным таинством, при котором вешать будут в закрытом помещении вроде церкви, под торжественное пение псалмов, невидимое для коленопреклоненной толпы, но на слух прекрасное и вдохновенное; одним из доводов, которые Жуковский приводил в защиту этого необычного ритуала, было то, что отгороженное место, завесы, звонкие голоса священнослужителей и хора (заглушающие все непотребные звуки) не позволят осужденным куражиться при зрителях – греховно щеголять своей развязностью или отвагой перед лицом смерти[52].

Но всё же представляется весьма затруднительным прояснить особенности осмысления писателем «тюремной» метафизики Жуковского без включения этих трех программных работ Набокова в контекст его биографической и литературной мифологии. По замечанию Б. Бойда, локусы тюремной камеры и эшафота входили для Набокова в рисунок «повторяющи[х]ся элемент[ов] узора прошлого», образующего единое смысловое поле[53]. Известно, что предки Набокова были вовлечены в разработку русских теорий пенитенциарной системы, а также связаны с ее многочисленными практиками. Так, отец писателя, Владимир Дмитриевич Набоков, был известным аболиционистом и автором публикации «“Ceterum censeo…” (К вопросу о смертной казни)» (1913). Кроме того, он имел личный опыт пребывания в заключении[54]. Можно заметить, как

[52] Там же. С. 41–42.
[53] *Бойд Б.* Владимир Набоков: русские годы. С. 47.
[54] *Набоков В.В.* Русский период. Т. 5. С. 153–154.

этот «узор прошлого» вплетается в прозу Набокова: наложение друг на друга образов «тюремной лирики» Жуковского и воспоминаний писателя об отце формируют подтекст, непрямо отсылающий читателя к семейной исторической фактографии. Так, лейтмотив «Приглашения на казнь» – бабочка в камере Цинцинната – одновременно восходит и к стихотворению Жуковского «Узник к мотыльку, влетевшему в его темницу»[55], и к «семейной хронике» Набоковых:

> В мае 1908 года он (отец писателя. – *Е.А.*) начал отбывать трехмесячный тюремный срок – несколько запоздалое наказание за составленный в Выборге им и его товарищами революционный манифест. «Поймал ли В. каких-нибудь *"egeria"* (вид бабочек, курсив Набокова. – *Е.А.*) этим летом?» – спрашивает он в одной из своих беззаконных записок из тюрьмы, которые через подкупленного охранника и преданного друга (Каминку) доставлялись моей матери в Выру. «Скажи ему, что я видел в тюремном дворе лимонниц и капустниц»[56].

Дед, министр юстиции Дмитрий Николаевич Набоков, прославился тем, что добился в 1881 г. отказа от публичного осуществления смертной казни в России (и в этом смысле выступил единомышленником Жуковского)[57]. Наконец, двоюродный прадед, генерал Иван Александрович Набоков, был комендантом Петропавловской крепости и председателем следственной комиссии по делу петрашевцев. Сам писатель вспоминал по этому поводу:

> Во время предварительного следствия он (Ф.М. Достоевский. – *Е.А.*) находился в Петропавловской крепости, где начальником был генерал Набоков, мой предок. (Переписка между генералом Набоковым и Николаем I об этом заключенном довольно забавна.) Приговор оказался суровым – восемь лет каторги в Сибири (этот срок позднее был наполовину уменьшен). Перед тем как приговоренным зачитали окончательное решение суда, с ними разыграли до предела жестокий фарс: объявили, что их ждет смертная казнь, привели на плац, раздели до белья и первую партию узников привязали к столбам. И лишь затем зачитали настоящий приговор. Один из приговоренных сошел с ума. Переживания этого дня оставили глубокий след в душе Достоевского и никогда не изгладились из памяти[58].

Согласно мемуарным данным, начальник главной столичной тюрьмы не только «относился к заключенным с добротой и даже "отеческим сострадани-

[55] *Shapiro G.* Delicate Markers: Subtexts in Vladimir Nabokov's "Invitation to a Beheading". P. 126.
[56] *Набоков В.В.* Американский период. Т. 5. С. 466.
[57] *Бойд Б.* Владимир Набоков: русские годы. С. 45.
[58] *Набоков В.В.* Лекции по русской литературе. С. 173–174. В 1864 г. театрализованной гражданской казни был подвергнут Н.Г. Чернышевский.

ем”», но и «давал Достоевскому, уже известному в то время писателю, книги из своей библиотеки»[59].

Написанная Жуковским в 1849 г. статья «О смертной казни» находилась на пересечении литературного дискурса и юридической полемики. Как показал И. Виницкий, концепция «невидимого эшафота» Жуковского выросла из его письма наследнику престола, который был назначен распорядителем театрализованной казни над петрашевцами. В то же время статья Жуковского не претендовала на статус юридического документа, а представляла собой, скорее, его «мистико-романтическое» сочинение[60].

Несомненно, что, проявив пристальное внимание к статье Жуковского, Набоков не столько концептуально переосмыслил моралистические построения поэта, сколько творчески претворил их в оригинальную поэтику казни. Во всех трех типах рецепции – интертекстах «Приглашения на казнь», суждениях персонажа «Дара» и резюмирующем высказывании Набокова-филолога – неизменно присутствует музыкальный код. В «Приглашении на казнь» Цинциннат обнаруживает топор в футляре из-под музыкального инструмента, Годунов-Чердынцев отмечает несообразность обстоятельствам казни торжественного церковного пения. В цитированном отрывке из лекций Набокова их автор делает акцент на звуковой, точнее, на религиозно-музыкальной составляющей в концепции смертной казни Жуковского. Церковное пение должно было затмить не только визуальные образы, но и все остальные, «мирские» звуки:

> «под торжественное пение псалмов, невидимое для коленопреклоненной толпы, но на слух прекрасное и вдохновенное; одним из доводов, которые Жуковский приводил в защиту этого необычного ритуала, было то, что отгороженное место, завесы, звонкие голоса священнослужителей и хора (заглушающие все непотребные звуки) не позволят осужденным куражиться при зрителях[61].

Особенно показателен тот факт, что в тексте самого Жуковского музыкальная тема не является повторяющейся и звучит лишь один раз:

---

[59] *Бойд Б.* Владимир Набоков: русские годы. С. 29.
[60] *Виницкий И.Ю.* Дом толкователя. С. 272, 289.
[61] *Набоков В.В.* Лекции по русской литературе. С. 42.

> <…> на пути от церкви к месту казни он (осужденный. – *Е.А.*) будет провожаем пением, выражающим молитву о его душе, и это пение не прежде умолкнет как в минуту его смерти. И когда это будет совершаться внутри ограды, вокруг которой конечно будет собрана толпа народная, двери этой ограды будут заперты; из-за нее будет слышно только одно умоляющее пение[62].

Ассоциативная связь казни и музыки сохранилась в сознании Набокова и в последующие годы, находя выражение и в его художественных произведениях, и в прямых высказываниях. Например, в интервью 1963 г., говоря о Советском Союзе, писатель вновь ставит их в один ряд:

> Социальная или экономическая структура идеального государства мало меня интересует. Мои желания скромны. Портреты главы государства не должны быть больше размеров почтовой марки. *Никаких пыток и казней. Никакой музыки, кроме той, что звучит в наушниках или в театрах*[63].

***

Следующим произведением, в которое Набоков посчитал необходимым включить насыщенный слой реминисценций из творчества Жуковского, стал роман «Лолита» (1955). На рубеже 1930–1940-х гг. писатель переходит в своей литературной деятельности на английский язык. Впрочем, ни этот лингвистический факт, ни биографические обстоятельства переезда в США в 1940 г. не только не изъяли из его прозы ориентированные на русскую культуру слои поэтики, но и – в процессе остранения – поставили русский язык в центр литературной рефлексии автора. В послесловии к русскому изданию романа Набоков указал, что независимо от полувекового зияния «слепого пятна» «на востоке моего сознания» и невозможность советских изданий «Лолиты», эта книга должна быть «*правильно* переведена на мой родной язык»[64]. Потому адресуя роман своему будущему русскому читателю, писатель берет на себя и задачу переводчика.

Практически все ранее использованные Набоковым образы и мотивы, восходящие к поэзии русского романтика, переплетаются в романе между со-

[62] *Жуковский В.А.* О смертной казни // Жуковский В.А. Полн. собр. соч.: в 12 т. / под ред. А.С. Архангельского. СПб., 1902. Т. 10. С. 142.
[63] *Набоков В.В.* Два интервью из сборника “Strong Opinions”. С. 159.
[64] *Набоков В.В.* Постскриптум к русскому изданию романа «Лолита». С. 93.

бой, что нередко ведет к коррекции их исходной семантики. Для начала отметим, что «Лолита» продолжает ряд «тюремных текстов» писателя. По словам автора, одним из импульсов к созданию книги являлся описанный в газете случай, продемонстрировавший взаимосвязь тюрьмы – в широком, метафорическом смысле – и искусства:

> Первая маленькая пульсация «Лолиты» пробежала во мне в конце 1939-го или в начале 1940-го года, в Париже, на рю Буало, в то время, как меня пригвоздил к постели серьезный приступ межреберной невралгии. Насколько помню, начальный озноб вдохновения был каким-то образом связан с газетной статейкой об обезьянке в парижском зоопарке, которая, после многих недель улещиванья со стороны какого-то ученого, набросала углем первый рисунок когда-либо исполненный животным: набросок изображал решетку клетки, в которой бедный зверь был заключен[65].

Роман написан от лица заключенного, Гумберта Гумберта, и тем самым реализует потенциальные возможности персонажа «Приглашения на казнь», Цинцинната Ц., также типологически примыкающего к образу *homo scribens*. Непосредственно к теме казни в «Лолите» имеют отношение три персонажа. Первый – Гумберт, спрашивающий приговоренного им к смерти Куильти: «желает ли он быть казненным сидя или стоя»[66]. Второй – сам Куильти, предлагающий в ответ своему «палачу» «устроить присутствие при казнях»[67]. Гумберт показан не только организатором и исполнителем «казни» Куильти, как он сам называет свое убийство драматурга, но и «философом», спекулирующим на тему смертной казни:

> По причинам, которые могут показаться более очевидными, чем они есть на самом деле, я против смертной казни; к этому мнению присоединятся, надеюсь, мои судьи. Если бы я предстал как подсудимый перед самим собой, я бы приговорил себя к тридцати пяти годам тюрьмы за растление и оправдал бы себя в остальном[68].

В отношении Дика Скиллера, последнего задействованного в контексте казней персонажа «Лолиты», Набоков использует минус-прием. Уже *пригово-*

---

[65] *Набоков В.* О книге, озаглавленной «Лолита» (Послесловие к американскому изданию 1958-го года) // В.В. Набоков: pro et contra. Т. 1. СПб., 1997. С. 82.
[66] *Набоков В.В.* Американский период. Т. 2. С. 363.
[67] Там же. С. 368.
[68] Там же. С. 375.

ренный к смерти Гумбертом, он неожиданно получает от него *помилование*: «черноволосый молодой незнакомец в рабочем комбинезоне (*казнь его я немедленно отменил*) стоял спиной ко мне на лесенке, что-то приколачивая к лачуге соседа»[69]. Символическим заместителем Скиллера стал «труп казненного свитера», на котором предварительно тренировался в стрельбе Гумберт[70]. Примечательно, что та же последовательность двух реализованных и одного намеренно пропущенного мотива повторяется в музыкальной «линии» сюжета. Если снова оттолкнуться от важного для Набокова языка романтической культуры, нетрудно заметить, как обыгрывается в романе сформулированная в начале XIX в. автором и эстетиком немецкого романтизма Э.Т.А. Гофманом тема «музыкального слуха». Так, система персонажей «Лолиты» подразумевает отделение героев, связанных музыкальным кодом романа, от тех, к кому он не имеет отношения. Если антагонисты и одновременно двойники Гумберт и Куильти являются своего рода «музыкантами», героями-«романтиками», то муж Лолиты, Дик Скиллер, напротив, «почти совершенно глух»[71]. Таким образом, согласно повествовательной логике Набокова, «право» на участие в казни дает «музыкальный слух».

***

Большой вклад в осмысление места Жуковского в англоязычной прозе Набокова принадлежит П. Мейер. В своей монографии «Найдите, что спрятал матрос: “Бледный огонь” Владимира Набокова» исследовательница указала на значение балладных подтекстов в «Лолите» и «Бледном огне». Чтение произведений Набокова, по мнению автора работы, вполне соответствует образу, включенному самим писателем в его книгу «Другие берега». «“Можно было разглядеть среди хаоса косых и прямых углов выраставшие из-за белья великолепные трубы парохода, несомненные и неотъемлемые, вроде того как на загадочных картинках, где все нарочно спутано («Найдите, что спрятал матрос»),

[69] Там же. С. 331.
[70] Там же. С. 328.
[71] Там же. С. 334.

однажды увиденное не может быть возвращено в хаос никогда". В "Бледном огне" матрос спрятал много интересного»[72].

С. Сендерович и Е. Шварц для подобной авторской стратегии вводят понятие «поэтики сокрытия»:

> *Сокрытие* (курсив авторов. – *Е.А.*) составляет важнейшую стратегию набоковского письма. В качестве романиста особого типа – лирического – Набоков отличается от романиста, познающего внешний мир, тем, что он выражает свое глубинное. От поэта-лирика, который стремится высказаться, выразиться, излиться, лирический романист Набоков отличается тем, что, стремясь к тому же, прилагает усилия, чтобы скрыть сокровенное. Он осуществляет парадоксальную задачу выражения/сокрытия. Отсюда множество таких его высказываний, как сравнение писателя с составителем шахматных задач, с организатором заговоров, с контрабандистом («Дар»), о том, что главная борьба происходит не между героями романа, а между автором и читателем, об авторском намерении как обмане, доходящем до дьявольщины («Другие берега») и т.д. Набоков перевернул точку зрения символистов: тогда как символисты стремились открыть миру за реальностью – высшую реальность, он стремился скрыть высшую реальность за обыденной – событий, обстоятельств, характеров, всей парафернали романиста. Морализм «Лолиты» представляет собой как раз лицо обыденного, скрывающее то, что стоит по ту сторону его[73].

Подобный подход позволяет не только рассматривать Набокова в контексте постсимволизма (в терминологии И.П. Смирнова[74]), но также увидеть в его романах феномен «прозы как поэзии», всесторонне рассмотренный В. Шмидом. Очевидно, что для романов Набокова характерны основные приемы поэтизации прозы: парадигматизация текста, «языковое мышление» и включенность мотива в межтекстовые связи[75]. Такой парадигмальный статус приобретает в творчестве Набокова образ Эоловой арфы, переходящий из его лирики в прозу.

Образ струн и, в частности, струн арфы встречается в «Лолите» неоднократно. Читатель видит его в параллелизме взаимоотношений героев и игры на струнах («Каждым своим движением среди круглых солнечных бликов она дотрагивалась до самой тайной и чувствительной *струны* моей низменной плоти», «Если скрипичная струна может страдать, я страдал, как *струна*»); в мета-

---

[72] *Мейер П.* Найдите, что спрятал матрос: «Бледный огонь» Владимира Набокова. М., 2007. С. 9.
[73] *Сендерович С., Шварц Е.* «Лолита»: по ту сторону порнографии и морализма // Старое лит. обозрение. 2001. № 1(277). URL: http://magazines.russ.ru/slo/2001/1/send.html#_edn4 (17.08.2014).
[74] См.: *Смирнов И.П.* Введение в постсимволизм // Смирнов И.П. Смысл как таковой. СПб., 2001. С. 105–149.
[75] *Шмид В.* Проза как поэзия. Пушкин. Достоевский. Чехов. Авангард. СПб., 1998. С. 22–23.

форическом описании игры в теннис (мяч «звучно ударялся *об арфовую струну* сетки»); в названии пьесы Куильти «*Золотые Струны*»[76]; и, наконец, в авторском послесловии к роману: «Меня же только мутит ныне *от дребезжания моих ржавых русских струн*»[77]. Показательно, что и в экранизации романа режиссером Стэнли Кубриком («Лолита», 1962) арфа появляется дважды. Словесная метафора струн сменяется в фильме предметом как таковым: фильм открывается и заканчивается одной сценой – Гумберт входит в дом Куильти и, перед тем как увидеть и убить его хозяина, проводит пальцами по струнам арфы.

Рассказывая о своем происхождении, главный герой романа, Гумберт Гумберт, произносит следующие слова:

> Я родился в 1910-ом году, в Париже. Мой отец отличался мягкостью сердца, легкостью нрава – и целым винегретом из генов: был швейцарский гражданин, полуфранцуз-полуавстриец, с Дунайской прожилкой. Я сейчас раздам несколько прелестных, глянцевито-голубых открыток.
>
> Ему принадлежала роскошная гостиница на Ривьере. Его отец и оба деда торговали вином, бриллиантами и шелками *(распределяйте сами)*. В тридцать лет он женился на англичанке, дочке альпиниста Джерома Дунна, внучке двух Дорсетских пасторов, экспертов по замысловатым предметам: *палеопедологии и Эоловым арфам (распределяйте сами)*[78].

В статье «Страх прямого высказывания» Б. Аверин по поводу последних строк заметил:

> Одно из частых развлечений Набокова – ставить читателя в тупик перед словом, значение которого иногда можно найти только в специальных словарях. Но бывает, что даже словари не помогают, и читатель остается в недоумении: не придумал ли это слово сам Набоков?
>
> В самом начале романа нам сообщается, что прадеды Гумберта были специалистами по каким-то замысловатым предметам: по палеопедологии и эоловым арфам. Науки палеопедологии не существует, но в 20–40-е годы XX века бурно развивалась наука педология, изучавшая законы поведения ребенка. Крупнейшим педологом в России был Л.С. Выготский, написавший специальную работу “Педология подростка”, которая посвящена как нормальным детям, так и подросткам с отклонениями в психике. Из книги Выготского мы узнаем, что европейская педология интересовалась соотношением шизофренического и примитивно-архаического мышления. Основоположниками на этом пути были Ф. Ницше и З. Фрейд, считавшие, что сновидения “сохранили нам образец примитивной и от-

[76] *Набоков В.В.* Американский период. Т. 2. С. 286, 55, 158, 338.
[77] *Набоков В.В.* Постскриптум к русскому изданию романа «Лолита». С. 90.
[78] *Набоков В.В.* Американский период. Т. 2. С. 17–18.

вергнутой <…> работы психического аппарата”. <…> “Непрямой” репликой на такого рода воззрения и явилась, по-видимому, набоковская “палеопедология”[79].

В примечаниях к английскому изданию «Лолиты» А. Аппель эти слова прокомментировал следующим образом:

> Палеопедология и Эоловы арфы: соответственно, раздел педологии, изучающий почвы прошлых геологических эпох, и музыкальный инструмент в форме коробки, на котором ветер производит варьирующиеся звуковые гармонии (от Эола, греческого Бога ветров). Излюбленная романтическая метафора чувствительного поэта[80].

Несмотря на сходство звучания слова «палеопедология» и «педология» происходят от разных древнегреческих корней: πέδον – «почва» и παιδος (род. падеж) – «ребёнок»[81]. Очевидно, что под пером Набокова слово «палеопедология» приобретает каламбурное звучание: профессионализм “paleopedology”, в России более известный как «палеопочвоведение», с учётом тематики романа соединяется с другим профессионализмом – «педологией», наукой о детях. Более того, наука палеопедология возникла только в начале XX в., следовательно, жившие в другую эпоху прадеды Гумберта не могли быть экспертами по палеопочвоведению. То же касается и педологии, научного направления зародившегося только на рубеже XIX–XX вв. Здесь нельзя не вспомнить об аналогичном анахронизме в балладе Жуковского «Эолова арфа», где «музыкальная самодействующая машина» представляет собой вербальный фантом и «присутствует» только в заглавии, в то время как в сюжете задействована традиционная арфа-лира.

Используемая Гумбертом синтаксическая конструкция «распределяйте сами» (в английском варианте – “respectively”) словно призвана подчеркнуть

---

[79] *Аверин Б.* Страх прямого высказывания (Лев Шестов, Сёрен Кьеркегор, Гумберт Гумберт) // Семиотика страха. Сборник статей / сост. Н. Букс и Ф. Конт. М.: Русский институт: издательство «Европа», 2005. С. 174–175.

[80] *Nabokov V.* The Annotated “Lolita” Revised and Updated / edited, with preface, introduction and notes by Alfred Appel, Jr. Vintage, 2011. URL: http://bookre.org/reader?file=1389496 (дата обращения: 18.11. 2014 г.). В последующих комментариях к «Лолите» расшифровка понятий «палеопедологии» и «Эоловых арф» либо отсутствует, либо соответствует интерпретации А. Аппеля. Например: «Палеопедология – наука, изучающая почвы прошлых геологических эпох. Эолова арфа – древний музыкальный инструмент, струны которого приводились в колебание движением ветра» (*Долинин А.* Комментарии // Набоков В. Лолита: Роман: Пер. с англ. автора / вступ. ст. и коммент. А. Долинина. М., 1991. С. 361).

[81] Древнегреческо-русский словарь: в 2 т. / сост. И.Х. Дворецкий. Т. 2. М., 1958. С. 1273, 1219.

нестыковку. Далее в повествовании этот оборот не встречается ни разу. Рассказчик указывает, что оба его прадеда по отцовской линии торговали предметами роскоши, оба прадеда по материнской линии – специализировались на «замысловатых предметах». Загадка с двумя парами прадедов Гумберта заведомо не имеет решения, т.к. они изначально не дифференцированы ни по одному из возможных признаков (например, по возрасту или конкретной генеалогической ветви). Этот авторский акцент предвещает последующее развитие системы романных двойников в «Лолите» (Аннабелла – Лолита, Гумберт – Куильти, Гаральд Гейз – Гумберт Гумберт и т.д.). Одновременно Набоков пародирует сам литературный прием двойничества – подобно тому, как это происходило в «Повести о Фоме и Ереме», строящейся, как показал А.М. Панченко, на ложном противопоставлении героев[82]. В этом смысле, как торговать вином, бриллиантами и шелками (в первом случае), так и посвятить свою жизнь палеопедологии и эоловым арфам (во втором) – означает заниматься примерно одним и тем же[83]. Однако остается вопрос: если (палео)педология как наука не могла быть предметом специализации предков Гумберта, то, во-первых, в каком значении это слово используется в тексте, и, во-вторых, как оно соотнесено с другим членом перечислительного ряда – Эоловыми арфами?

Если оттолкнуться от ремарки А. Аппеля об ассоциативном фоне образа Эоловой арфы как «атрибута» чувствительного поэта и дополнить достаточно объемный перечень вероятных литературных «предков» Гумберта, то своим вниманием к Эоловым арфам известно несколько писателей и поэтов. Если вспомнить, что своих прадедов персонаж называет «Дорсетскими пасторами», то среди уроженцев этого английского графства было два известных литератора, которых можно назвать «эксперт[ами] по замысловатым предметам». Один

[82] *Панченко А.М.* Литература «переходного века» // История русской литературы: в 4 т. Т. 1. Л., 1980. С. 366.

[83] *Если углубиться в тему палеопочвоведения, то обнаруживается ещё одно совпадение, связывающее палеопедологию с темой «Эоловых арф»: научной специализацией* и темой докторской диссертации основоположника палеопочвоведения, К.Д. Глинки, были «Исследования в области выветривания» (1906) (*Ливеровский Ю.А.* Глинка Константин Дмитриевич // Большая советская энциклопедия. М., 1969–1978. URL: http://enc-dic.com/enc_sovet/Glinka-konstantin-dmitrievich-9382.html (дата обращения: 14.10.2014)).

из них – не пастор, но выпускник церковно-приходской школы, Томас Харди[84] (1840–1928), включивший образ Эоловой арфы в свои романы «Старший трубач полка» (1880) и «Мэр Кэстербриджа» (1886). Более того, писатель приобрел скандальную славу за свои поздние романы «Тэсс из рода д'Эрбервиллей» (1891) и «Джуд Незаметный» (1895), шокировавшие викторианского читателя своей откровенностью. Аналогичного эффекта не мог не ожидать от публикации «Лолиты» и Набоков.

Другой литератор, земляк Т. Харди, был, действительно, «Дорсетским пастором». Уильям Барнс (1801–1886) – священник, поэт и филолог, специализировался по другому «замысловатому предмету» – исчезающему дорсетскому диалекту. В область его научных интересов входила история английского языка, в особенности, история заимствований. Метафорически говоря, лингвистическая «палеопедология», исследование языковых наслоений. Здесь стоит отметить, что проблема языка, действительно, одна из центральных в «Лолите». Роман начинается с описания работы артикуляционного аппарата, а сама многовариантная номинация героини от официального Долорес до изысканного Лолита будто демонстрирует потенциальные возможности английского языка:

> Ло-ли-та: кончик языка совершает путь в три шажка вниз по небу, чтобы на третьем толкнуться о зубы. Ло. Ли. Та.
>
> Она была Ло, просто Ло, по утрам, ростом в пять футов (без двух вершков и в одном носке). Она была Лола в длинных штанах. Она была Долли в школе. Она была Долорес на пунктире бланков. Но в моих объятьях она была всегда: Лолита[85].

Сам Набоков по этому поводу отмечал:

> Другой американский критик недавно выразил мысль, что «Лолита» представляет собой отчет о моем «романе с романтическим романом». Замена последних слов словами «с английским языком» уточнила бы эту изящную формулу. Но тут чувствую, как вкрадывается в мой голос слишком крикливая нотка. Никто из моих американских друзей не читал моих русских книг, а потому всякая оценка, основанная на моей английской беллетристике, не может не быть приблизительной. Личная моя трагедия – которая не может и не должна кого-либо касаться – это то, что мне пришлось отказаться от природной речи, от моего ничем не стес-

[84] В своей англоязычной автобиографии "Speak, Memory" с Харди Набоков сравнивает Бунина.
[85] *Набоков В.В.* Американский период. Т. 2. С. 17.

ненного, богатого, бесконечно послушного мне русского слога ради второстепенного сорта английского языка, лишенного в моем случае всей той аппаратуры – каверзного зеркала, черно-бархатного задника, подразумеваемых ассоциаций и традиций – которыми туземный фокусник с развевающимися фалдами может так волшебно воспользоваться, чтобы преодолеть по-своему наследие отцов[86].

Н. Берберова в своей книге мемуаров «Курсив мой» называет тоску по утраченной России и по русскому языку темой, связывающей все романы Набокова, включая и «Лолиту»:

Мы научились идентифицироваться с ним самим, с Набоковым, и его тема (или Тема) экзистенциально стала нашей темой. Эта тема появилась намеком ещё в «Машеньке», прошла через «Защиту Лужина», выросла в «Подвиге», где изгнанничество и поиски потерянного рая, иначе говоря – невозможность возвращения рая, дали толчок к возникновению символической Зоорландии, воплощенной позже в «Других берегах», иронически поданной в «Пнине» и музыкально-лирически осмысленной в «Даре». Преображенная, она, эта тема, держала в единстве «Приглашение на казнь» и наконец, пройдя через первые два романа Набокова, написанные по-английски, и «Лолиту», прогремела на страницах «Бледного огня», с расплавленным в этом романе «Тимоном Афинским» Шекспира (из которого взято его название).

«Бледный огонь» вышел сам из неоконченного, еще *русского* (курсив Берберовой. – *Е.А.*) романа Набокова, “Solus Rex”, первые главы которого были напечатаны по-русски еще в 1940 году. Король, или псевдокороль, лишенный своего царства, уже там возникал как поверженный изгнанник рая, куда возврата ему нет. Это было завершением (или началом завершения) глубоко органической личной символической линии Набокова. И ее же, эту линию, мы найдем в его стихах <…>[87].

Аргументируя свою мысль, мемуаристка приводит в пример несколько стихотворений Набокова:

Пора, мы уходим, еще молодые,
со списком еще не приснившихся снов,
с последним, чуть зримым сияньем России
на фосфорных рифмах последних стихов.
(«Поэты»)

Тот, кто вольно отчизну покинул,
волен выть на вершинах о ней,
но теперь я спустился в долину,
и теперь приближаться не смей.
Навсегда я готов затаиться
и без имени жить. Я готов,

[86] *Набоков В.* О книге, озаглавленной «Лолита». С. 89.
[87] *Берберова Н.* Из книги «Курсив мой: Автобиография» // В.В. Набоков: pro et contra. Т. 1. СПб., 1997. С. 190.

чтоб с тобой и во снах не сходиться,
отказаться от всяческих снов;
обескровить себя, искалечить,
не касаться любимейших книг,
променять на любое наречье
все, что есть у меня, – мой язык.

(«К России»)

Бессонница, твой взор уныл и страшен.
Любовь моя, отступника прости[88].

(“An Evening of Russian Poetry”)

Далее Берберова резюмирует: «Сомнений быть не может: все – только об одном, все – связано, слито, спаяно, и как бы Набоков ни уверял нас, что земляничное зернышко в его зубе мешает ему жить <…>, мы давно поняли, что именно мешает Набокову жить (или – творчески дает ему жизнь) – и никаких других признаний нам не надо»[89].

Другой современник Набокова, автор наиболее проницательных литературно-критических статей о писателе, В. Ходасевич, обрисовал другую грань этой «главной темы»:

> Жизнь художника и жизнь приема в сознании художника – вот тема Сирина, в той или иной степени вскрываемая едва ли не во всех его писаниях, начиная с «Защиты Лужина». Однако художник (и, говоря конкретнее, писатель) нигде не показан прямо, а всегда под маской шахматиста, коммерсанта и т.д. Причин тому, я думаю, несколько. Из них главная заключается в том, что и тут мы имеем дело с приемом, впрочем, весьма обычным. Формалисты его зовут остранением. Он заключается в показывании предмета в необычной обстановке, придающей ему новое положение, открывающей в нем новые стороны, заставляющей воспринять его непосредственнее. <…>.
>
> Я, впрочем, думаю, я даже почти уверен, что Сирин, обладающий великим запасом язвительных наблюдений, когда-нибудь даст себе волю и подарит нас безжалостным сатирическим изображением писателя. Такое изображение было бы вполне естественным моментом в развитии основной темы, которою он одержим[90].

Эта же черта отмечалась наиболее чуткими знакомыми и родственниками Набокова как автобиографическая и автопсихологическая. Так, С. Шифф в своей биографии «Вера (Миссис Владимир Набоков)» сообщает: «Набоков был

[88] *Набоков В.В.* Стихотворения. С. 205, 207, 400. Последнее стихотворение в оригинале – в латинской транскрипции.
[89] *Берберова Н.* Из книги «Курсив мой: Автобиография» // В.В. Набоков: pro et contra. Т. 1. СПб., 1997. С. 192.
[90] *Ходасевич Вл.* О Сирине // В.В. Набоков: pro et contra. Т. 1. СПб., 1997. С. 249–250.

буквально покорен достоинствами и образованностью тестя, который зачитывался его прозой и с которым Владимир регулярно сиживал за шахматной доской. В восторге он писал матери, что Евсей Лазаревич "… так хорошо понимает, что для меня главное в жизни и единственное, на что я способен, это – писать"»[91].

Выделим две сюжетные линии в «Лолите» – основную и ретроспективную. Первая, по словам самого автора, может быть описана как «роман <…> с английским языком»[92]. Вторая, являющаяся прасюжетом первой, отсылает читателя не только к Э. По, но и неизбежно включается в контекст более ранних произведений Набокова, в которых остранение утраты России и русского языка является сюжетообразующим приемом. Показательно, что в последнем цитируемом Берберовой стихотворении Набокова «Какое сделал я дурное дело…» (1959) столь желанное признание на родине связывается автором именно с написанием «Лолиты»[93]:

Какое сделал я дурное дело,
и я ли развратитель и злодей,
я, заставляющий мечтать мир целый
о бедной девочке моей?

О, знаю я, меня боятся люди,
и жгут таких, как я, за волшебство,
и, как от яда в полом изумруде,
мрут от искусства моего.

Но как забавно, что в конце абзаца,
корректору и веку вопреки,
тень русской ветки будет колебаться
на мраморе моей руки[94].

Для обеих сюжетных линий «Лолиты» Набоков использует типологически сходные мрачно-романтические ключи: для первой – целый комплекс балладных кодов, для второй – поэму Э. По «Аннабель-Ли». Как убедительно по-

[91] *Шифф С.* Вера (Миссис Владимир Набоков): биография / пер. с англ. О. Кириченко. М., 2010. С. 77.
[92] *Набоков В.* О книге, озаглавленной «Лолита». С. 89.
[93] Подробнее об этом см.: *Кац Б.* "Exegi monumentum" Владимира Набокова: к прочтению стихотворения «Какое сделал я дурное дело...» // Старое литературное обозрение. 2001. № 1 (277). URL: http://magazines.russ.ru/slo/2001/1/ka.html (дата обращения: 13.10.2014).
[94] *Набоков В.В.* Стихотворения. С. 227.

казала П. Мейер, упоминание о “Lenore” Бюргера в романе актуализирует, прежде всего, её русские переводы, выполненные Жуковским. Более того, вся история путешествия Гумберта и Лолиты прочитывается через этот балладный сюжет о бешеной скачке девушки с мертвым женихом[95]:

> «Ладно. Entendu. А сейчас гоп-гоп-гоп, Ленора, а то промокнешь» (буря рыданий распирала мне грудь)[96].

Другой балладный подтекст «Лолиты» – “Erlkönig” Гете[97]. В его основе также лежит рассказ о бешеной скачке, только не жениха с невестой, а отца с ребенком, что приводит к эффекту двоения балладных сюжетов.

> «Вам повезло, что это случилось именно тут», – сказала она, ибо не только доктор Блю считался светилом во всем районе, но Эльфинстоновский госпиталь был оборудован в самом новейшем духе, несмотря на ограниченную вместительность. Словно меня преследовал лесной царь, как в Гетевском “Короле Эльфов” (но на сей раз любитель не мальчиков, а девочек), я с ней поскакал прямо в слепящий закат, пробивавшийся со стороны низменности. Моим проводником была маленькая старушка вроде портативной ведьмы (может быть, одна из кузин Erlkönig’a), которую мне одолжила миссис Гейз и которой я больше никогда в жизни не видал[98].

Судя по «Комментариям к “Евгению Онегину”» (1949–1964), Набоков был хорошо знаком не только с балладой Бюргера “Lenore”, но и с историей ее переводов, из которых особо выделял переложения В. Скотта[99] и Жуковского[100]. Переводческой деятельности «русского балладника» в «Комментариях…» Набоков дает следующую оценку:

> Василий Жуковский (1783–1852), друг Пушкина на протяжении всей его жизни, благоразумный посредник во всех столкновениях нашего поэта с правительством и его благожелательный наставник в вопросах просодии и поэтическо-

---

[95] *Мейер П.* Найдите, что спрятал матрос. С. 33–34.
[96] *Набоков В.В.* Американский период. Т. 2. С. 255.
[97] Набоков также отсылает читателя к этой балладе Гете в романах «Под знаком незаконнорожденных» и «Бледное пламя», причем в первом из них ключевая балладная категория незаконности звучит уже на уровне названия произведения: «Хорошенькую мы изображаем картину – ты, что-то вроде Erlkönig’a, и я – мальчонка, вцепившийся в прозаического всадника и вперившийся в волшебные туманы» (*Набоков В.В.* Американский период. Т. 1. С. 322).
[98] *Набоков В.В.* Американский период. Т. 2. С. 295.
[99] По мнению К. Проффера, «Гумберт отдавал предпочтение версии Скотта, поскольку ее возвышенно-звенящий тон подходит к Лолите гораздо больше, нежели заунывный немецкий звон (и потом, я просто не могу представить Лолиту *Knabe*). Сравнительно малое количество отсылок к немецкой литературе доказывает, что Гумберту близки прежде всего французская и английская культура» (*Проффер К.* Ключи к «Лолите». СПб., 2000. С. 249).
[100] *Набоков В.В.* Комментарий к роману А.С. Пушкина «Евгений Онегин» / пер. с англ. СПб., 1999. С. 534–535.

го языка. Жуковский обладал сильной и изысканной лирой с оригинальным строем, но, к сожалению, у него не было своих тем. Отсюда его непрестанный поиск сюжетов в произведениях немецких и английских поэтов. Его переложения зарубежной поэзии вовсе не переводы, но талантливые, удивительно мелодичные и захватывающие пересказы, тем более завораживающие, если читателю не известен первоисточник. В лучших своих творениях Жуковскому удается передать читателю наслаждение, которое он сам получает от модуляций формируемого им юного языка, переходя от одного стихотворного образа к другому[101].

Главная заслуга Жуковского-переводчика, по мнению Набокова, заключалась в том, что русская читающая публика получила возможность знакомиться с достояниями европейской литературы не во французских второсортных переводах, а на прекрасном русском языке. Кроме того, переводы поэта не только не уступали источнику, но и приобретали качество оригинала. В своих «Комментариях к “Евгению Онегину”», писавшихся параллельно с «Лолитой» и ставших своеобразной энциклопедией пушкинской эпохи для американского читателя, Набоков возвращается к этой мысли неоднократно.

Русские комментаторы упорно не замечают того важного факта, что в пушкинскую эпоху русские писатели знали литературу Англии, Германии и Италии, как и произведения древних, не по оригиналам, а по несметным пересказам неутомимых французов. Лубочные русские переложения французских романов читали только низшие сословия, а восхитительная музыка баллад Жуковского, написанных по мотивам английских и немецких поэм, завоевали русской литературе такую славу, что ущерб, нанесенный Шиллеру или Грэю, не имел большого значения.

<…> в 1820-х гг. русские образованные люди читали англичан, немцев и итальянцев, а также древних не в оригинале, а почти исключительно в гладкой прозе несметных и чудовищно неутомимых французских пересказчиков. В мещанской среде читались лубочные русские пересказы этих французских пересказов, а с другой стороны, иная второстепенная готическая баллада превращалась русским поэтом в прекрасное независимое творение[102].

Из трех переложений “Lenore”, выполненных Жуковским, Набоков особо выделял «Светлану» (1813). Называя это произведение поэта «шедевром» и «прекрасной балладой», Набоков в «Комментариях…» детально разбирает как ее стиховой рисунок, так и структуру сюжета:

[101] Там же. С. 530.
[102] Там же. С. 182, 799.

> Эта баллада состоит из двадцати строф по четырнадцать стихов в каждой с сонетной последовательностью рифм (**babaceceddiffi**) в двух хореических размерах – четырехстопном (восемь стихов с мужскими рифмами **b, c, d, f**) и трехстопном (шесть строк с женскими рифмами **a, e, i**). Меня всегда интересовало, не повлияла ли разработка Жуковским этой сонетной формы в «Светлане» на выбор Пушкиным размера для ЕО, хотя, конечно, мелодика поэмы Жуковского, благодаря торопливому хорею и введению трехстопного стиха с женскими окончаниями в мужской четырехстопный, производит иной эффект, нежели мелодика ЕО.
>
> Баллада начинается с гадания девушек (такого же, как в ЕО, гл. 5, VIII), для которого используются воск («Светлана», I, 8), «перстень золотой, серьги изумрудные» (I, 10–11, 14; см. мой коммент. к гл. 5, VIII) и «зеркало с свечою» (IV–VI). В результате заклинаний появляется возлюбленный Светланы, и последующие девять строф пародируют окрашенную в траур рыцарскую тему «Леноры» Бюргера. Видение оказывается безобидным сном, и баллада заканчивается восхитительным утренним перевертышем: лучи благодатной действительности разгоняют мрак ночного кошмара, и возлюбленный Светланы возвращается к ней живой и невредимый после годичного отсутствия[103].

Далее Набоков-комментатор подробно рассказывает о биографических подтекстах и «пророчествах» «Светланы»:

> Две заключительные строфы баллады адресованы Александре Протасовой (1797–1829), крестнице и племяннице Жуковского (дочери его сестры). В 1814 г. она вышла замуж за посредственного поэта и критика Александра Воейкова (1778–1839), жестоко обращавшегося с нею. Уж она-то знала эти «страшные сны» и умерла молодой в Италии. В нее был влюблен Александр Тургенев[104]; в письме от 19 октября 1832 г. Жуковский послал ему надпись с ее надгробного камня в Ливорно на церковнославянском языке («Архив братьев Тургеневых», 1921, № 6, с. 461)[105].

Если вслед за П. Мейер рассматривать путешествие Лолиты и Гумберта в свете “Lenore”, то героиня романа, убегая от «мертвого жениха»-Гумберта, скорее, повторяет путь Светланы, нежели Леноры. Кроме того, напомним, что «Лолита» и «Комментарии к “Евгению Онегину”» – не первый опыт обращения Набокова к этому сюжету: еще в 1824 г. он «переписал» «Светлану» Жуковского в стихотворении «Святки».

В творчестве Набокова «Лолита» становится наиболее концентрированной романной версией балладного жанра. Как уже было отмечено, литератур-

[103] Там же. С. 290–291.
[104] Далее, говоря об «Арзамасе», Набоков указывает на прозвище А. Тургенева: Эолова арфа (Там же. С. 548).
[105] Там же. С. 394.

ные подтексты романа сориентированы сразу на несколько конкретных воплощений балладной модели, которые переплетаются и подсвечивают друг друга. Так, в одном случае Лолита занимает место невесты Леноры, а в другом – ребенка на руках у родителя. В свою очередь, Гумберт сначала замещает «мертвого жениха», а затем становится отцом, у которого “Erlkönig”-Куильти пытается отнять дитя. Вполне закономерно, что проанализированная писательская стратегия позволяет рассматривать сведения о специализации предков Гумберта на Эоловых арфах в этом же романтическом балладном контексте. Показательно, что и палеопедология, и Эоловы арфы в «Лолите» имеют двойную кодировку: т.е. могут быть поняты буквально как палеопочвоведение и «музыкальные самодействующие машины», так и на более сложном языковом уровне: как каламбур палеопедология/педология и аллюзия на известный романтический образ.

***

Для англоязычного читателя «Лолиты» первой ассоциацией с образом Эоловых арф, вероятно, было одноименное стихотворение Кольриджа, для русского читателя – оригинальная баллада Жуковского. Помимо уже отмеченного отсутствия в стихотворении Кольриджа танатологических мотивов, важных в «арфическом мифе» Жуковского и Набокова, для английского поэта взаимодействие с Эоловыми арфами было буквальным: Кольридж действительно одним из первых «зав[ел] эолову арфу на окне своего кабинета»[106]. У Жуковского, напротив, этот образ был осложнен персональными биографическими и психологическими подтекстами, перекликающимися со сходными автобиографическими мотивами в поэме Э. По «Аннабель-Ли».

Показательно, что образ Эола оказывается необходимым структурным элементом уже в поэтическом наброске будущего сюжета о Гумберте и Лолите – стихотворении «Лилит», о котором говорилось выше[107]. Более того, именно он открывал и замыкал этот лирический сюжет: «Я умер. Яворы и ставни / го-

[106] *Махов А.Е.* Эолова арфа. С. 4.

[107] Сам писатель прямую связь между «Лилит» и «Лолитой» отрицал, указывая при этом на то, что параллелизм образов неизбежно будет отмечен читателями (*Набоков В.В.* Русский период. Т. 5. С. 753).

рячий теребил *Эол* / вдоль пыльной улицы / Я шел» – «и, полон сил, на полпути / к блаженству, я ни с чем остался / и ринулся и зашатался / *от ветра странного*. “Впусти”»[108].

Очевидно, что образ струн и, в частности, струн арфы (как классической, так и эоловой) – важный символ в творческом сознании Набокова. По наблюдению Г. Шапиро, со струнными инструментами была связана фамильная мифология, культивировавшаяся самим писателем.

> Хотя Набоков верил, что его фамилия происходит от легендарного Набока, он считал допустимым и иное ее истолкование, в большей степени отвечающее законам русской этимологии: *на бок*. Исследователи уже отмечали, что Набоков в своих произведениях часто зашифровывает собственное присутствие такими *«набоками»*<…>.
>
> Наряду с использованием столь очевидных *«набоков»* писатель прибегает к еще более изощренному способу автокодирования – упоминаниям о струнных инструментах, таких, как скрипка и альт, которые музыканты держат *на боку*. Напомню, что Набоков характеризует «Приглашение на казнь» как «голос скрипки в пустоте». В «Лолите» в список одноклассников заглавной героини он включает имя Виолы Миранды – анаграмму Владимира Н. *Mirando* по-итальянски – «удивительный, замечательный». «Виола миранда», таким образом, может быть прочитана, прежде всего, как знак высокой художественной самооценки Набокова[109].

В свою очередь, по наблюдению Н.Ж. Ветшевой,

> «Эолова арфа» считается оригинальной балладой Жуковского, являясь одновременно средоточием важнейших биографических, эстетических и художественных смыслов. Это и сублимированный биографический сюжет, связанный с предвидением драматической развязки взаимоотношений с М.А. Протасовой; и вариация на универсальную тему культуры (любовь сильнее смерти); и плодотворный опыт освоения различных литературных традиций (оссианизм, Г.-А. Бюргер, В. Скотт, Шекспир и др.)[110].

Современники Жуковского воспринимали его баллады о «запретной любви», как «выросш[и]е из личной драмы поэта и образно воплотивш[и]е его трагические переживания»[111], вызванные отказом сводной сестры, Е.А. Протасо-

---

[108] *Набоков В.В.* Стихотворения. С. 221–223.
[109] *Шапиро Г.* Поместив в своем тексте мириады собственных лиц / пер. с англ. Т. Кучиной // Старое лит. обозрение. 2001. № 1(277) // URL: http://magazines.russ.ru/slo/2001/1/shapiro.html (17.08.2014).
[110] *Ветшева Н.Ж.* Эолова арфа (Комментарий) // Жуковский В.А. Полн. собр. соч. и писем: в 20 т. Т. 3. Баллады. М., 2008. С. 321.
[111] *Иезуитова Р.В.* В. Жуковский. «Эолова арфа» // Поэтический строй русской лирики. Л., 1973. С. 39.

вой, благословить его брак со своей дочерью. В контексте романтического самоописания «Эоловой арфе» Жуковского принадлежит исключительное место. Как отмечает Р.В. Иезуитова, «Эолова арфа» не только «несёт несомненные отголоски мимолетных надежд и жестоких разочарований, пережитых Жуковским», но и текстологически пересекается с письмами и дневниковыми записями поэта за это же время. Ср.: «Мы будем вместе, вместе! <…> Без вас буду много думать о нашей будущей жизни, о нашем милом вместе», «чего не снесешь для этого вместе» – «Минутная сладость / Веселого вместе, помедли, постой»[112].

История любви Жуковского была хорошо известна Набокову. Пояснения, которые он оставил в своих «Комментариях к “Евгению Онегину”», свидетельствуют о том, что он не только располагал точными биографическими сведениями по этому вопросу, но и мог делать выводы об уникальности этого чувства в жизни поэта: «Мария Протасова (1793–1823) – единственная любовь Жуковского, вышедшая в 1817 г. замуж за известного хирурга Ивана Мойера (Иоганн Христиан Мойер, 1786–1858)»[113]. Позднее романтический генезис образа Гумберта и ряд совпадений его биографии с историей жизни первого русского романтика[114] позволили Б. Носику, известному набоковеду[115] и автору романа о Жуковском «Царский наставник» (2001), развернуть историко-культурную преемственность в обратном направлении и использовать язык и образность «Лолиты» в беллетризованном жизнеописании поэта[116].

---

[112] Там же. С. 39–40.

[113] *Набоков В.В.* Комментарий к роману А.С. Пушкина «Евгений Онегин». С. 394.

[114] См., например, свидетельство любви Жуковского к 12-летней Маше Протасовой в его дневнике от 9 июля 1805 г.: «Можно ли быть влюбленным в ребенка? Но в душе моей сделалась перемена в рассуждении ее! Третий день грустен, уныл. От чего? Оттого, что она уехала! Ребенок! <…> Но может ли это быть? К.А. (Катерина Афанасьевна Протасова. – *Е.А.*), если не ошибаюсь, дала мне что-то предчувствовать. Но родные? Может быть, они этому будут противиться?» (*Жуковский В.А.* Полн. собр. соч. и писем: в 20 т. Т. 13. М., 2004. С. 15). Ощущение незаконности чувства и вскоре воплотившиеся в жизнь дурные предчувствия впоследствии будут перенесены поэтом в жанровые координаты баллад о незаконной любви. Позднее тема возлюбленной-ребенка продолжена Жуковским в письмах 1815 г., когда надежда на брак с М.А. Протасовой была окончательно потеряна: «Решившись на эту жертву, я входил во все права *твоего отца* (курсив автора. – *Е.А.*)» (Цит. по: *Зейдлиц К.К.* Жизнь и поэзия В.А. Жуковского. 1783–1852. По неизданным источникам и личным воспоминаниям. СПб., 1883. С. 72).

[115] См.: *Носик Б.* Мир и дар Набокова. Первая русская биография писателя. М., 1995.

[116] Так, главу своей книги о знакомстве Жуковского с его будущей женой, Е. Рейтерн, тогда ещё ребёнком, литературовед называет «Явление Вернейской Лолиты» и комментирует следующим образом: «Он читал. Он думал, грустил. Потом он вспомнил о девочке. Ее уже не было. Смутно припомнилось, что слышен был где-то за

Другим реципируемым источником «Лолиты» является сказочная повесть Ф. де ла Мотт Фуке «Ундина», представленная русской публике Жуковским[117]. В отношении «Ундины» Набоков использует рискованный каламбур, на который указывает А. Аппель: в романе появляется не только образ ундины, но и слово «ундинист», ассоциативный фон которого, вибрирует между поэтизмом «ундина» и термином Х. Эллиса из его “Studies in the Psychology of Sex” (ср. такую же двоякость термина «палеопедология»). Как считает комментатор «Лолиты», эта знаменитая, новаторская, но одновременно и скандальная работа Эллиса входила в круг источников романа[118].

По мнению И. Виницкого, работа русского поэта XIX в. над переводом «Ундины» располагала биографической подоплекой, а его редакторские вторжения в текст источника были связаны с историей «немой любви» к Е. Рейтерн, его будущей супруге:

> Жуковский вспоминает, что «[т]ри дня, которые провел я в этом старинном замке прошли, как светлый сон, и когда мы прощались, то старшая дочь моего Безрукого, тогда 13-ти летний ребенок, кинулась мне на шею и прильнула ко мне с необыкновенной нежностью, это меня тогда поразило, но, разумеется, никакого следа на душе не оставило <…>». Кажется, что эта милая непосредственность не только оставила след в душе поэта, но и нашла выражение в его лирической сказке: «… она ж, приподнявшись, // Руки вкруг шеи его обвила…»; «… Ундина прижалась к рыцарю»; «Около вечера с нежностью робкой Ундина, взявши Гульбранда // За руку, тихо его повлекла за собою»; «Вскрикнула, вспрыгнула, кинулась к милому в руки Ундина, // Грудью прильнула ко груди его и на ней онемела»[119].

«Сближение Жуковским “осьмнадцатилетней Ундины” с 13-летней Элизабет симптоматично: романтические Гульбранды были всегда немножко Гум-

---

домом голос фрау Рейтерн, искавшей дочь… Странное дитя. Что она знает? Что может понять? Отчего прочла эти стихи? Просто случайность. Ребенок. Вдруг вспомнилось… “Можно ли быть влюбленным в ребенка?.. Ребенок! Но я ее представляю в будущем… в большом совершенстве!” Что это? Неужто мое? Очень давнее. Четверть века тому назад. Тогдашние несбыточные мечтания. <…>. Но вот любовь… Уж она-то не оставляет никакого выбора. А как приходит любовь? Может, не было бы девочки Маши, не было бы потом и девочки Лизхен, не было бы и этой поздней любви (*Носик Б.* Царский наставник. Роман о Жуковском в двух частях с двумя послесловиями. М., 2001. С. 181, 215).

[117] Подробнее о русалочьем сюжете в творчестве Набокова см.: *Grayson J. Rusalka* and the Person from Porlock // Symbolism and After: Essays on Russian Poetry in Honour of Georgette Donchin. Ed. Arnold McMillin. Worcester: Bristol Classical Press, 1992. P. 162–185.

[118] *Nabokov V.* The Annotated “Lolita”.

[119] *Виницкий И.Ю.* «Немая любовь» Жуковского // Пушкинские чтения в Тарту 5: Пушкинская эпоха и русский литературный канон: в 2 ч. Тарту, 2011. Ч. 2. С. 403–404.

бертами»[120], – комментирует исследователь. Схожим поэтическим языком «Ундины» Набоков описывает сцену прощания Лолиты с Гумбертом перед отъездом героини в летний лагерь для девочек. В момент расставания Лолита неожиданно для всех возвращается и бросается герою на шею. Позднее рассказчик уточняет, что «купил Лолите, в ее тринадцатый день рождения, роскошное, как говорится в коммерции, издание, с “красивыми” иллюстрациями, “Русалочки” Андерсена»[121]. Сюжет Андерсена, как известно, является адаптированной для детского чтения версией «Ундины» Фуке[122].

***

В следующий раз Жуковский упоминается Набоковым в романе «Пнин» (1957), где поэт-романтик вместе с Пушкиным персонально представляют русскую классику на книжной полке:

> Пнин приходил к этим книгам и вожделенно их созерцал: малоизвестные журналы ревущих шестидесятых в мрамористых обложках, исторические монографии столетней давности с бурыми пятнами плесени на усыпительных страницах, русские классики в ужасных и трогательных камеевых переплетах с тиснеными профилями поэтов, напоминавшими влажноочитому Тимофею о детстве, в котором праздные пальцы его блуждали по книжной обложке со слегка потертой пушкинской бакенбардой или запачканным носом Жуковского[123].

Появление в романе «запачканного носа Жуковского» (примечательно это препарирующее рассечение образа поэта на части[124]), разумеется, не было случайностью, ни к чему не обязывающим упоминанием о классике. Работая над макетом обложки к этому роману, Набоков настойчиво стремился придать герою черты внешности Жуковского и инструктировал иллюстраторов следующим образом:

---

[120] Там же. С. 404. Примеч. 1. Жена Жуковского, Елизавета Рейтерн, была моложе поэта на 38 лет.
[121] *Набоков В.В.* Американский период. Т. 2. С. 215.
[122] О взаимосвязи двух этих сказок см.: *Grayson J. Rusalka* and the Person from Porlock. P. 175.
[123] *Набоков В.В.* Американский период. Т. 3. С. 72.
[124] Начиная со времени юношеского увлечения энтомологией и заканчивая периодом Гарвардских научных дискуссий, Набоков придерживался мнения, что исследование бабочек должно основываться на кропотливом изучении деталей, выявлении морфологических тонкостей отдельных органов и эстетического своеобразия, а не сводиться к прямой линии эволюции (*Александров Д.* Набоков – натуралист и энтомолог // В.В. Набоков: pro et contra. Т. 1. СПб., 1997. С. 429–438). Аналогичным образом он понимал и литературный процесс, уделяя больше внимания частным особенностям и фрагментам как текстов, так и внешнего облика их создателей.

> Нос очень важен. Это должен быть русский нос картошкой, толстый и широкий, с крупными и четко очерченными ноздрями. Возьмите Жуковского для ноздрей <…>. Ужасно важно пространство между носом и верхней губой. Оно должно быть обезьяньим, обширным, длинным, с бороздкой посередине и складками по бокам. Посмотрите на Жаворонкова, Байкова, Егорова, Жуковского. Губы последнего очень пнинообразны.
>
> <…> Пока же эскизы изображают хилого профессора Милксопа с яйцевидным лицом, плоским носом, короткой верхней губой, невзрачным подбородком, покатыми плечами и галстуком комедийного бухгалтера. Я давно заметил, что по какой-то причине иллюстраторы не читают книг, которые иллюстрируют. В моей книге все перечисленные выше детали упомянуты в первой главе и повторяются дальше…[125].

Действительно, «обезьянье надгубье» профессора Пнина появляется уже в первом абзаце романа[126]. Что касается ринологических акцентов в портрете Жуковского, появляющихся как в тексте романа, так и в советах иллюстраторам, то они, скорее, ассоциативно сближают всю эту стратегию с традицией Гоголя[127]. Причем на уровне поэтики образа связь обнаруживается не только с физическим обликом Гоголя и знаменитой повестью «Нос», но и с его отрывком «Рим»[128], в котором появляется персонаж с «запачканным носом», описанный в характерном семантическом поле казни: «В это время выглянул из перекрестного переулка огромный *запачканный нос* и, *как большой топор*, повиснул над показавшимися вслед за ним губами и всем лицом»[129]. Напомним, что в своей книге «Николай Гоголь» теме отношений Жуковского и автора «Носа» Набоков уделил особое внимание:

> <…> фимиам, который Жуковский послушно воскурял, его медоточивые стихи и «молоко сердечных чувств», которое в нем никогда не прокисало, – все это отвечало представлениям Гоголя о чисто русской душе; его не только не смущали, но, наоборот, даже внушали приятное возвышенное ощущение сродства излюбленные идеи Жуковского о совершенствовании мира, такие, к примеру, как замена смертной казни религиозным таинством <…>[130].

---

[125] *Бойд Б.* Владимир Набоков: американские годы. С. 359.
[126] *Набоков В.В.* Американский период. Т. 3. С. 11. Ср. обезьянью поэтику образа Гумберта в «Лолите» (*Набоков В.В.* Американский период. Т. 2. С. 53, 130, 237).
[127] Набоковскую интерпретацию поэтики носов и ноздрей у Гоголя см.: *Набоков В.В.* Американский период. Т. 1. С. 405-407.
[128] На отрывке Гоголя «Рим» Набоков подробно останавливается в своей книге «Николай Гоголь» (*Набоков В.В.* Американский период. Т. 1. С. 489–490).
[129] *Гоголь Н.В.* Рим // Гоголь Н.В. Полн. собр. соч.: в 14 т. М.; Л., 1937–1952. Т. 3. С. 254.
[130] *Набоков В.В.* Лекции по русской литературе. С. 41–42.

Фамилия Пнин, образованная от «Репнин» по модели усечения, которая использовалась в России для незаконнорожденных потомков дворянского рода[131], отсылает к той же классической эпохе начала XIX в. Иван Петрович Пнин (1773–1805) – поэт, современник Жуковского и незаконнорожденный сын князя Николая Васильевича Репнина, помимо своей литературной деятельности был известен борьбой за права незаконнорожденных, которая, однако, не имела успеха[132]. В юности судьбы Пнина и Жуковского развивались по схожему сценарию – будучи незаконнорожденными детьми дворян, они воспитывались как дворяне в доме отца, учились в Благородном пансионе при Московском университете, занимались поэтическим трудом и были «забыты» в завещании родителя.

В целом, содержащийся в фамилии персонажа, русского эмигранта и книгофила Тимофея Пнина, намек на его незаконность вновь усиливает звучание поэтики нелегитимного в творчестве писателя. Так, даже несмотря на заметную сюжетную несхожесть романов «Лолита» и «Пнин», их герои, эмигранты-словесники, на уровне поэтики получают «знак незаконнорожденных», преступающих закон. Очевидно, что осмысление феномена эмиграции в категориях незаконного, – будь то архитектоника жанра баллады или семантика имени собственного, – лежало в основе историософии Набокова.

***

Подведем итоги. Важной закономерностью в осмыслении Набоковым поэзии Жуковского стала философия творчества. С одной стороны, сама природа искусства понималась обоими авторами в перспективе художественно емкого образа Эоловой арфы, т.к. непременным условием чувствительности воспринимающего сознания к этому инструменту является врожденный дар, «музыкальный слух», подразумевающий непроизвольную игру на струнах «хрупкой арфы бытия». С другой стороны, на протяжении всей жизни Набоков обращал-

[131] *Люксембург А., Ильин С.* Пнин. Комментарии // Набоков В.В. Американский период. Т. 3. С. 624.
[132] *Степанов В.П.* Пнин Иван Петрович // Русские писатели 1800–1917. Биографический словарь. Т. 4. М., 1999. С. 654.

ся к афоризму Жуковского «Лишь то, что писано с трудом, читать легко». Так, в интервью 1962 г., почти полвека спустя после написания своего эстетического манифеста «Если вьется мой стих…», он высказался на эту тему следующим образом:

> Искусство не бывает простым. Возвращаясь к дням преподавания: я автоматически ставил низкие отметки студентам, которые использовали ужасную фразу «искренний и простой» – «Стиль Флобера всегда искренний и простой» – думая, что это самый большой комплимент для прозы или поэзии. Когда я вычеркнул эту фразу с такой яростью, что карандаш порвал бумагу, студент пожаловался, что этому его всегда учили. «Искусство просто, искусство искренно». Когда-нибудь я все же найду источник этой вульгарной ерунды. <…> Потому что, конечно же, искусство в своих высших проявлениях фантастически обманчиво и сложно[133].

После успеха «Лолиты», позволившего писателю отказаться от преподавания, Набоков уехал в свою последнюю эмиграцию – в Швейцарию. В интервью 1963 г., отвечая на вопрос журналиста о причинах переезда, в числе бытовых вежливых отговорок он так прокомментировал свой поступок: «Практически все знаменитые писатели девятнадцатого века бродили здесь. Жуковский, Гоголь, Достоевский, Толстой»[134]. Нельзя не заметить оговорку Набокова, включившего в состав «знаменитых писателей девятнадцатого века» исключительно русских авторов, которые, конечно же, не были единственными путешественниками по Швейцарии. На берегу Женевского озера, в трех километрах от города Монтрё, в котором поселился Набоков, находится Шильонский замок, получивший широкую известность благодаря поэме Байрона и ее русскому переводу Жуковского. Ранее, в «Приглашении на казнь», Набоков уже обращался к «Шильонскому узнику», включив в свой роман, наряду с аллюзиями на эту поэму, еще целый ряд несомненно «жуковских» образов, взятых из стихотворений, построенных по модели *здесь* vs. *там* («Но *там* был страх – *здесь* скорбь

[133] *Набоков В.В.* Два интервью из сборника “Strong Opinions”. С. 157.
[134] Там же. С. 154.

была»[135]). Этой романтической антиномии, добавленной Жуковским к истории байроновского Бонивара, Набоков придал сюжетообразующее значение[136].

Позднее, во время работы над книгой «Николай Гоголь» романист привлек письмо Гоголя Жуковскому от 12 ноября 1836 г.[137], подробно характеризующее топографический и культурный ландшафт западной Швейцарии:

> Прошатавшись лето на водах, я перебрался на осень в Швейцарию. Я хотел скорее усесться на месте и заняться делом; для этого поселился в загородном доме близ Женевы. <…> Сначала было мне несколько скучно, потом я привык и сделался совершенно вашим наследником: завладел местами ваших прогулок, мерил расстояние по назначенным вами верстам, колотя палкою бегавших по стенам ящериц, нацарапал даже свое имя русскими буквами в Шильонском подземелье, не посмел подписать его под двумя славными именами творца и переводчика «Шиль<онского> Узник<а>» (Байрона и Жуковского. – *Е.А.*); впрочем, даже не было и места. Под ними расписался какой-то Бурнашев, – внизу последней колонны, которая в тени; когда-нибудь русской путешественник разберет мое птичье имя, если не сядет на него англичанин[138].

Не вызывает сомнений, что безотносительно к объективным причинам выбора Набоковым Монтрё[139], его переезд был еще одним извивом в сложном «узоре прошлого», в котором писатель на протяжении всей жизни угадывал повторяющиеся элементы, причудливо соединяющие одного из первых представителей русской классики с ее систематизатором постклассической эпохи.

---

[135] *Жуковский В.А.* Шильонский узник // Жуковский В.А. Полн. собр. соч. и писем: в 20 т. Т. 4. М., 2009. С. 42.
[136] Об этом см.: *Shapiro G.* Delicate Markers: Subtexts in Vladimir Nabokov's "Invitation to a Beheading". P. 126–130.
[137] *Набоков В.В.* Американский период. Т. 1. С. 408.
[138] *Гоголь Н.В.* Полн. собр. соч.: в 14 т. М.; Л., 1952. Т. 11. С. 73.
[139] См.: *Бойд Б.* Владимир Набоков: американские годы. С. 547–548.

Глава 4. Парадигма Жуковского в русской литературе: мотив, сюжет, жанр

4.1. Поэтика и философия путешествия в рецепции жизни и творчества Жуковского

4.1.1. «Сибирские главы» путешествия В.А. Жуковского с цесаревичем Александром Николаевичем по России в 1837 г.: документ, биография, литература

Целью данной главы является исследование в рецептивной перспективе культуры XIX – первой половины XX в. «сибирских глав» известного путешествия Жуковского с его августейшим воспитанником. Материалом для осмысления стали созданные во время путешествия дневники и письма Жуковского и его попутчиков, публиковавшиеся в современной периодике официальные отчеты о поездке, позднейшая систематизация и рецептивная судьба всех этих сведений. В качестве источников, в которых эта рецепция документирована, нами были привлечены газета «Северная пчела», сочинения П.А. Плетнева, К.К. Зейдлица, П. Загарина, А.Н. Веселовского, К.М. Фофанова, Эллиса и Б.К. Зайцева, т.е. тексты, цепочка которых, соединяя разные в хронологическом и историческом отношениях эпохи, позволяет наблюдать выстраивание одного из парадигмальных образов Жуковского – воспитателя и ментора.

Осмысление этого материала включает в себя два этапа. Первый – реконструкция образа Сибири в восприятии самих путешественников. На прощальной аудиенции Николай I объявил членам свиты наследника престола: «Я хочу, чтобы великий князь… видел вещи так, как они есть, а не поэтически. Великий князь должен знать Россию так, как она есть»[1]. С учетом того,

[1] Николай I: наставления наследнику. Материалы к путешествию цесаревича Александра Николаевича по России и Европе в 1837–1839 годах / Публ., примеч., ст. Н. Самовер // Наше Наследие. 1997. № 39–40. С. 56.

что одним из спутников цесаревича был известнейший поэт и его наставник В.А. Жуковский, на этот императорский инструктаж опоздавший, замечание невольно приобретало дополнительные подтексты. Оставленные наследником престола письменные свидетельства о посещении Сибири продемонстрировали в итоге именно тот поэтический взгляд на вещи, которого так опасался император. Сам Жуковский, напротив, вопреки ожиданиям его попутчиков и встречающих свиту жителей Зауралья показал практическую сметку и деловой подход в отношении самых разных вопросов – от производства до судебной системы.

Второй этап изучения путешествия 1837 г. – осмысление позднейших рецептивных текстов русской культуры, внимание представителей которой было сосредоточено на уникальном прецеденте посещения Сибири будущим императором и его поэтом-наставником. Первые комментарии к этой беспримерной поездке стали появляться в русской периодике практически синхронно с передвижением поезда цесаревича по России. Позднейшие интерпретаторы «сибирского травелога» 1837 г., как правило, демонстрировали свои индивидуальные рецептивные подходы. Во многом эта закономерность была продиктована необходимостью включать эпизод поездки Жуковского с великом князем в общую концепцию жизни и творчества русского романтика. Так, одними путешествие Жуковского осмыслялось в категориях «царской педагогики», другими – как «сентиментальное путешествие», а третьими – как прощание поэта с Россией. В интерпретациях как отдельных эпизодов биографии наставника цесаревича, так и в общих принципах его жизнеописания можно наблюдать действие универсального рецептивного закона «изобретения традиции», когда прошлое демонстрируется в свете актуального настоящего. Кроме того, в ряде случаев заметным является стремление автора биографии установить аналогии между ним самим и объектом его описания, стремление, становящееся особенно настойчивым в творчестве русских эмигрантов «первой волны». Так, Б.К. Зайцев в своем беллетризованном

жизнеописании поэта «Жуковский» использует стратегию самоописания как на уровне отбора материала, так и на стилевом уровне.

В большей части поздних откликов на «сибирский травелог» Жуковского и его венценосного воспитанника в центре внимания находился эпизод ходатайства за ссыльных декабристов. Понятно, что в публикациях современников такие острые темы затрагивать было не принято. Детали помощи участникам событий 1825 г. получили широкую известность благодаря работе Н. Дубровина «Василий Андреевич Жуковский и его отношение к декабристам» (1902), которая позволяла рассматривать сибирский эпизод в широком контексте биографии и филантропической деятельности поэта[2]. Однако для сторонников «сентиментального» подхода к жизнеописанию Жуковского, К.К. Зейдлица и А.Н. Веселовского, политический аспект путешествия по Сибири остался на периферии их интересов: Жуковский в глазах позднейших авторов отчетливо не был «одним и тем же».

Научная перспектива изучения путешествия по России Жуковского с наследником престола была задана работами Ю.М. Курочкина, А.С. Янушкевича и Р.С. Уортмана. С привлечением значительного массива документов, хранящихся как в столичных, так и в местных архивохранилищах, Ю.М. Курочкин осветил уральскую часть этой поездки в краеведческом ключе[3]. Исследователь показал пересечение путниками Уральского хребта изнутри самого региона, дополнив уже известные сведения многочисленными локальными подробностями и прокомментировав целый ряд эпизодов путешествия и дневниковых записей Жуковского. А.С. Янушкевич ввел в научный оборот полный текст дорожных дневников поэта, сопроводив их обстоятельным комментарием[4]. Позднее исследователь осветил путешествие Жуковского по России в имагологическом аспекте и описал закономерности его «политиче-

[2] *Дубровин Н.* Василий Андреевич Жуковский и его отношение к декабристам // Русская старина. 1902. Т. 110. Вып. 4. С. 45–119.
[3] *Курочкин Ю.М.* Уральский вояж поэта. Челябинск, 1988.
[4] *Янушкевич А.С.* Неопубликованные страницы «Дневников» В.А. Жуковского // Новое лит. обозрение. 1997. № 28. С. 159–179; *Янушкевич А.С.* Путешествие с великим князем // Жуковский В.А. Полн. собр. соч. и писем: в 20 т. Т. 14. М., 2004. С. 434–463.

ской педагогики» на заключительном этапе обучения наследника престола[5]. В своем фундаментальном труде, посвященном динамике «сценариев власти» в Российской империи, Р.С. Уортман показал место путешествия по России 1837 г. в системе символов придворного церемониала николаевской эпохи[6]. По мысли ученого, Николай I покончил с восходящей к смутам и переворотам XVIII в. привычкой воспринимать потомков как потенциальных соперников нынешнего царствующего властителя и предложил совершенно новый – династический сценарий власти. В рамках этого «семейного» сценария фигура наследника престола и процесс его образования, включая и путешествие по России 1837 г., приобретали первостепенное символическое значение.

***

2 мая 1837 г. цесаревич Александр Николаевич в сопровождении свиты и своего наставника В.А. Жуковского отправился из Царского Села в путешествие по России. Эта поездка должна была завершить основной курс обучения наследника престола. В своей книге «Русская культура в зеркале путешествий» Е.Г. Милюгина и М.В. Строганов, выделив четыре типа путешествий – ученое, познавательное, представительское, путешествие-обозрение – и отнесли поездку цесаревича к третьему типу, особенности которого заключаются, по мнению исследователей, в следующем:

> Третий тип путешествия – это представительский вояж, имеющий двойственную цель. С одной стороны, путешествующее лицо (чаще всего это особа императорского дома или руководящее лицо страны) знакомится со страной и народом. Естественно, местные власти стремятся продемонстрировать перед этим лицом казовую, внешнюю сторону положения дел. С другой стороны, в течение представительского вояжа путешествующее лицо само представляется стране, репрезентируя реальность своего существования. И, разумеется, путешествующее лицо также стремится представить себя с казовой, благодетельной стороны. «Потемкинские деревни», которые культурная традиция прочно связала с путешествиями Екатерины II, на самом деле являются принадлежностью

[5] *Янушкевич А.С.* Путешествие В.А. Жуковского с великим князем по России в 1837 году как имагологический текст // Диалог культур: поэтика локального текста. Горно-Алтайск, 2014. С. 14-23.
[6] *Уортман Р.С.* Сценарии власти. Мифы и церемонии русской монархии. М., 2002. Т. 1. С. 473–482.

данной жанровой разновидности путешествия и уже поэтому не могут быть предметом оценки[7].

В то же время, по мнению исследователей, «Путешествие по России с цесаревичем Александром Николаевичем» В.А. Жуковского (1837) представляет собой случай перекрещивания практически всех типов травелога: представительского вояжа, ученого путешествия, развлекательной прогулки и даже археологической экскурсии[8].

Закономерно, что включение в маршрут поездки дальней восточной окраины империи, Сибири, существенно активизировало мифопоэтическую подоплеку травелога, связало ее с поэтикой «обрядов перехода», усилило эмоциональное переживание опасности предприятия. Беспрецедентная поездка по России воспринималась в ключе мифологического «приобщения» царевича к своему будущему царству, становилась своего рода инициацией. В русских аристократических семьях XIX в. было принято заканчивать период обучения юноши путешествием, в которое необходимо было отправиться без родителей[9]. Только после этого он мог полноценно войти во взрослую жизнь. Для большинства сверстников Александра Николаевича направлением такого путешествия была Европа, однако, для него самого заграничному вояжу должна была предшествовать масштабная поездка по стране. Более того, посещение европейских держав юным цесаревичем неминуемо должно было означать выбор невесты, который окончательно закрепил бы статус взрослого наследника престола.

Согласно наблюдениям В.И. Тюпы, символические роли сибирского пространства в хронотопах произведений русской литературы определялись мотивами изгнания, каторги и ссылки и находились в тесной связи с социокультурной мифологией Сибири как таковой. «Сибирь в российском культурном сознании обрела характеристики и свойства мифологической страны

[7] *Милюгина Е.Г., Строганов М.В.* Русская культура в зеркале путешествий. Тверь, 2013. С. 42.
[8] Там же. С. 43.
[9] *Лямина Е.Э., Самовер Н.В.* «Бедный Жозеф»: Жизнь и смерть Иосифа Виельгорского: Опыт биографии человека 1830-х годов. М., 1999. С. 148. О традиции европейских путешествий см.: *Тиме Г.А.* О феномене русского путешествия в Европу. Генезис и литературный жанр // Русская литература. 2007. № 3. С. 3–18.

мертвых»[10], – отмечает исследователь. В этом контексте путешествие в Сибирь для молодого человека неизбежно воспринималось в категориях инициации, необходимого испытания для трансформации юноши во взрослого мужчину:

> В исследованиях этнографов лиминальной фазой переходного обряда инициации, как известно, именуется фаза символической смерти посвящаемого – посещения страны мертвых, хозяином которой обычно выступает тотемное животное. <…> Юноша, успешно выдержавший испытание смертью, после контакта (часто поглощения) с бестиарным первопредком (или праматерью, обернувшейся в сказках бабой-ягой) возвращался к жизни будто заново родившимся – в новом социальном статусе мужчины: воина, охотника и жениха[11].

Здесь необходимо отметить, что из всех членов путешествия 1837 г. наиболее теплые отзывы о Сибири оставил именно цесаревич. Очевидно, что сам Александр Николаевич осознавал, что поездка в Сибирь – главное испытание на его пути, которое он должен выдержать с честью. Встреченные же за Уралом инородцы в письмах цесаревича приобретают характерные для инициационной поэтики монструозные черты: «зверь, а не человек», «ужаснейший урод», «упыри» и т.д.[12] Ощущение опасности, беспрецедентности предпринятого путешествия в Сибирь является одной из лейтмотивных линий связанных с поездкой документов – как личных, так и официальных.

Другим фактором, повлиявшим на поэтику и рецепцию сибирского травелога Александра Николаевича и В.А. Жуковского, стал идеологический аспект путешествия. Р.С. Уортман, реконструировавший идеологические смыслы путешествия 1837 г., указал на значимость этой поездки в рамках династического «сценария власти» Николая I:

> Путешествие Александра по России с апреля по декабрь 1837 г., после его девятнадцатого дня рождения, донесло династический сценарий до окраин империи. В сопровождении Жуковского и адъютанта Николая С.А. Юрьевича он проехал более тринадцати тысяч верст. Это было самое длинное путеше-

[10] *Тюпа В.И.* Сибирский интертекст русской литературы // Тюпа В.И. Анализ художественного текста. М., 2009. С. 254.
[11] Там же. С. 255.
[12] Венчание с Россией. Переписка великого князя Александра Николаевича с императором Николаем I. 1837 год. М., 1999. С. 60, 62, 68. **Далее это издание цитируется в тексте с указанием страницы в скобках.**

ствие царя или наследника по империи, приведшее его в те части страны, в том числе Сибирь, которые никогда ранее не посещались ни одним из членов императорской фамилии[13].

По наблюдению исследователя, «Путешествие Александра показало эволюцию церемониала, впервые примененного на коронации 1826 г., – обращения к гласу всенародного одобрения в поддержку величественного молчания петербургского двора»[14]. Так, общей закономерностью наставлений Николая I сыну станет пожелание сохранять определенную дистанцию в отношении губернского дворянства и, напротив, демонстрировать непринужденное, приветливое внимание к представителям демократических сословий – купечеству и крестьянству. Будущий монарх должен был репрезентировать себя не столько как глава дворянства, сколько как «народный царь».

Сибирский травелог 1837 г. включает в себя дорожные дневники и письма участников путешествия – прежде всего, наследника престола Александра Николаевича, его наставника В.А. Жуковского и личного секретаря С.А. Юрьевича, а также напечатанные в «Северной пчеле» официальные отчеты о поездке. Специфика восприятия путешествия 1837 г. в этих документах определялась пересечением сразу нескольких культурных традиций. С одной стороны, понимание поездки ее участниками и наблюдателями диктовалось существующими мифопоэтическими и литературными кодами в широком диапазоне от древних сюжетов инициации и путешествующего царя до актуальных литературных претекстов – таких как «Телемахида» В.К. Тредиаковского или «Ревизор» Н.В. Гоголя. С другой стороны, путешествие цесаревича было связано с решением вполне конкретных идеологических и геополитических задач, а реальные впечатления зачастую заставляли усомниться в некоторых мифах и расхожих представлениях о России и Сибири. Попытаемся проследить закономерности формирования сибирского травелога 1837 г.

[13] *Уортман Р.С.* Сценарии власти. С. 473.
[14] Там же. С. 477.

Итак, в восприятии путешественников и их близких путешествие по России XIX в. могло оказаться не только познавательным или развлекательным, но и опасным предприятием. Потому помимо официальных лиц, воспитателей и соучеников с цесаревичем в поездку отправились лейб-медик Енохин и специальная кухня, оберегавшая наследника престола от случайных трапез. Николай I составил подробные инструкции свите, исполнение которых должно были оградить наследника от подстерегающих его на пути опасностей:

> Встав в 5 часов, ехать в 6 утра, не останавливаясь для обеда, ни завтраки (так в тексте. – *Е.А.*) на дороге до ночлега; буде на пути есть предмет любопытный, то остановиться для осмотра, не принимая нигде ни обедов, ни завтраков. <…>. Из каждого губернского города присылать мне фельдъегеря с известиями о благополучном путешествии Наследника, отправлять же их пред выездом в дальнейший путь. Фельдъегери будут для сего туда предварительно высланы. Доктору Енохину собственноручно присылать мне донесения о здоровье Его Высочества и сопровождающих теми же фельдъегерями <…>. На пути Его высочество никто ни под каким видом из местных начальников сопровождать не должен, что наистрожайше запрещено. <…>. Дорогой у церквей не останавливаться, разве что будет встреча с крестом, к которому прикладываться. Караулов нигде не принимать, ставить одних часовых у ворот дома и при экипажах. <…>. Приглашения принять (в Москве. – *Е.А.*) на балы как в зал Дворянского собрания, так и у знатных особ, но не на обеды, кроме у князя Сергея Михайловича Голицына (21–24).

Основания для беспокойства у императора были. Незадолго до вояжа Александра Николаевича, 26 августа 1836 г., во время поездки по стране перевернулась коляска самого Николая I, в результате чего он сломал себе ключицу (160). Даже в летнее время российские дороги оставляли желать лучшего.

> Дорога от Кевдо-Вершины до города ровная, хорошая и только в двух местах перерезывается оврагами, из которых последний, на 7-й версте от города, образует гору довольно длинную, но совершенно почти отлогую. <…> Подъезжая к последней горе, что против Шалалейки, ямщик не сдержал лошадей и не затормозил экипажа, как требовала предосторожность, надеясь, может быть, на то, что гора не крутая и лошади легко спустят; но на половине горы дышловые лошади, не будучи особенно удерживаемы, понесли раскатившийся экипаж, напиравший на них сзади своею тяжестию; форейтор, к несчастью, свалился, и выносные лошади, никем не управляемые, свернули в сторону и

наскочили на край дороги; экипаж опрокинулся на бок, и государь упал, сильно ушибся и при падении сломал себе левую ключицу. К счастью еще, лошади в эту минуту сами остановились! Граф Бенкендорф, сидевший по правую сторону государя, отделался одним ушибом, то же самое испытал и ямщик, главный виновник случившегося. Больше всех пострадал несчастный камердинер, сидевший на козлах, который был ужасно разбит. Первое время государь был без чувств несколько минут <…>.

Форейтор, как менее других пострадавший, послан был верхом в Чембар с известием о случившемся несчастии, откуда не замедлила прибыть помощь. <…>. Государь почувствовал себя лучше, сел сначала в экипаж и приказал ехать шагом, но усилившаяся боль от толчков заставила его выйти из экипажа и он всю остальную дорогу до города, верст шесть, прошел пешком, поддерживаемый под руку. Народ, сопровождавший его, освещал путь фонарями. Государь шел молча, нахмурив брови, и по временам останавливался. Видно, что он страдал, но по лицу его нельзя было этого заметить[15].

Весной-летом 1837 г. воспоминание об этой дорожной неприятности для императорской семьи было все еще актуально. Так, проезжая мимо того самого злополучного места в Пензенской губернии, цесаревич вернулся к ней в письме отцу от 1 июля 1837 г.: «Я всё то же осматривал, что Ты, милый Папа, в прошедшем году накануне твоего несчастного происшествия, все здесь без ужаса не могут об этом вспомнить. Слава Богу, что оно еще так прошло» (80–81).

Другая неприятность случилась с соучеником и приятелем наследника графом И.М. Виельгорским уже во время путешествия 1837 г. В дороге сначала дала о себе знать полученная годом ранее травма ноги, затем стало прогрессировать «раздражение в горле». Спустя два года, вероятно, развитие именно этой болезни свело юного графа в могилу[16]. Неоднократно заболевали во время путешествия и другие члены свиты цесаревича.

---

[15] *Ильченко Д.В.* Император Николай Павлович в уездном городе Чембаре // Русская старина. 1882. Т. 36. Вып. 12. С. 526–528. Впоследствии этот сюжет стал достоянием народной культуры и распространился в виде исторического анекдота о Николае I: «Однажды в дороге экипаж императора перевернулся. Николай Павлович, сломав ключицу и левую руку, семнадцать вёрст прошёл пешком до Чембара, одного из городков Пензенской губернии. Едва оправившись, он отправился поглядеть на местных чиновников. Они оделись в новую форму и выстроились по старшинству чинов в шеренгу, при шпагах, а треугольные шляпы держали в вытянутых по швам руках. Николай не без удивления осмотрел их и сказал губернатору: «– Я их всех не только видел, а даже отлично знаю!». Тот изумился: «– Позвольте, ваше величество, но где же вы их могли видеть?». «– В очень смешной комедии под названием “Ревизор”» (*Григорян В.* Николай Первый: царствование // «Вера»-«Эском». URL: http://www.rusvera.mrezha.ru/663/5.htm (дата обращения: 27.01.2015)).

[16] *Веневитинов М.А.* Несколько слов о графе Иосифе Михайловиче Виельгорском // Русская старина. 1898. Т. 93. № 1. С. 97; *Лямина Е.Э.*, Самовер Н.В. «Бедный Жозеф». С. 147.

Наиболее опасной частью пути, по мнению путешественников, была Сибирь. Так, например, рассказывает о пересечении границы Сибири член свиты наследника С.А. Юрьевич:

> Сегодня в 4 часа пополудни, взобравшись на самый высокий пункт Уральского хребта (близ станции Решеты, в 30-ти верстах от Екатеринбурга), на рубеже Европы и Азии, я, со спутником моим К.И. Арсеньевым, приказал подать себе по рюмке вина и выпили его за здоровье, каждый своего семейства, каждый за все свое, чтó оставили драгоценнейшего в Европе. Мы взглянули еще раз на Европу, вздохнули каждый про себя, и через минуту она была уже за горами[17].

Еще сильнее сгущает краски сам Жуковский в письме от 18 мая 1837 г. Л.К. Виельгорской, матери захворавшего попутчика. В объяснениях причин отказа сына от зауральской части поездки все более определенно звучит «воображаемая география» Сибири:

> Признаюсь, это меня пугало насчет его (И.М. Виельгорского. – *Е.А.*) болезни в горле, которая могла распространиться и от пыли, и от недостатка в сне (ибо он дорогою не спит, а только дремлет и дремлет с открытым ртом). Вместо того, чтобы отвечать мне, он достал карту, развернул ее и начал делать какие-то кабалистические выкладки; и наконец вот что сказал мне. Я с вами не поеду в Тобольск и Оренбург; оставлю вас [в] Вятке и поеду оттуда в Казань, где вас и дождусь; таким образом увижу с вами одну только лучшую часть России; и то время, которое проведете вы в трудных переездах и в которое сделаете 4500 верст только для того, чтобы увидеть несколько заводов, да Оренбургские степи, проведу на покое, укреплю свое горло и долечу свою ногу». <…> «Я уверяю вас, что теперь все мои беспокойства насчет его (И.М. Виельгорского. – *Е.А.*) кончились; теперь я уверен, что путешествие не повредит ему; он сделает одну приятную часть его и будет отдыхать в то время, когда мы будем скакать по горам и пустыням[18].

В лексиконе Жуковского слова «пустыня» и «Сибирь» были тесно связаны. Так, еще в 1830 г. он составил утопический проект амнистии декабристов в границах Сибири. Согласно этому тексту, будь участникам событий 1825 г. предоставлена свобода на территории Сибири, она должна была благотворным образом подействовать не только на них одних. Высокообразованные и усердные декабристы своими трудами на благо государства долж-

[17] Дорожные письма С.А. Юрьевича во время путешествия по России Наследника Цесаревича Александра Николаевича в 1837 году // Русский архив. 1887. Вып. 4. С. 456-457.
[18] *Лямина Е.Э., Самовер Н.В.* «Бедный Жозеф». С. 154, 155.

ны были преобразовать Сибирь. Однако оценив неблагоприятные для подобных ходатайств обстоятельства, Жуковский не решился передать свое письмо с планом «сибирской» амнистии декабристов венценосному адресату. В нем поэт охарактеризовал Сибирь следующим образом:

> Сибирь – безлюдная пустыня или хуже, чем безлюдная пустыня; до сих пор она была населяема преступниками, испорченными целою жизнию низких пороков. Это не поселенцы, способные образовать населенную ими страну; это разбойники, загнанные в лес без оружия.
>
> Осужденные, о которых говорю (декабристы. – *Е.А.*), не принадлежат к сей ужасной категории: они жертвы заблуждения, смутившего рассудок, поколебавшего самую волю, но весьма далекого от низости и неизлечимости порока. В других обстоятельствах они были бы гражданами полезными; многими даже могло бы гордиться отечество. <…>.
>
> Сибирь имеет нужду в людях, чтобы быть разработанною для просвещения: вечно ли ей быть пустынею или вертепом разбойников, смирных от бессилия? Кто захочет пожертвовать своим отечеством для будущего неверного благоденствия чуждой ему пустыни. <…>. Но Провидение бедствием одной стороны хочет пролить добро на другую. Люди сии, могущие положить основание общественной образованности в глубине Сибири, теперь существуют в ней, и во множестве. Надобно только воспользоваться ими заблаговременно, пока их нравственные силы еще не раздроблены несчастием. До сих пор несчастие им учитель; скоро оно может сделаться их убийцею. Теперь еще они люди, скоро будут дышащие трупы.
>
> Пускай же место ссылки обратится для них в отечество со всеми выгодами, какие всякое отечество представляет детям своим, и они воскреснут[19].

Тем не менее, находясь в 1837 г. в пути вместе с наследником, Жуковский ходатайство об амнистии декабристов Николаю I всё же отправил. С аналогичной просьбой обратились к императору цесаревич и А.А. Кавелин. К этому времени иллюзий относительно преобразования Сибири силами участников событий 1825 г. Жуковский уже не питал. Однако гуманистическая основа его мировоззрения осталась неизменной. Так, письмо поэта к императрице от 24 июня 1837 г. продемонстрировало, что граница между регионами по-прежнему имела для него, прежде всего, человеческое измерение:

> И простясь с ними (с декабристами в Кургане. – *Е.А.*), я живо почувствовал, что такое изгнание. Мы исчезли для них как тени. На один миг явилась перед ними Россия, и родные, и погибшее прошлое, и осталось от всего

[19] *Дубровин Н.* Василий Андреевич Жуковский и его отношение к декабристам. С. 76–77.

безнадежное будущее. А их дети, оставленные в России или родившиеся в изгнании; а их родные, для которых давно совершившееся бедствие не состарилось, а свежо и живо, как в первую минуту! И всему этому будет исцелением одно минутное появление Царского Сына, которое осветит и дальние края посещенной им Сибири!.. Не покажется ли Он всем, и страждущим за вину изгнанникам, и страждущим без вины отцам, матерям, братьям, сестрам и родным, и всем, у кого есть в груди сердце, не покажется ли Он чистым ангелом, слетевшим с неба примирителем и посредником[20].

Очевидно, что и образ сибирской «пустыни», часто встречающийся в письмах Жуковского, акцентировал не только ее малонаселенность, но и недостаток в высокообразованных, просвещенных людях. «Пустыней» называл Сибирь и Юрьевич в своем дорожном письме от 19 мая 1837 г.:

Если увидишься с графиней, матерью Виельгорского, то скажи ей, что эта мера не от крайности, но из предосторожности: доктор наш Енохин полагает, что больному нашему пребывание в Казани (почти месяц, пока мы туда прибудем) будет гораздо полезнее путешествия по степям и пустыням, куда мы теперь направляем путь свой, и что тогда он снова может присоединиться к нашему каравану и, вероятно, с большими силами[21].

Отметим, что в письмах от 18–19 мая 1837 г. речь идет именно о воображаемой Сибири, в реальности граница региона будет пересечена путниками лишь спустя две недели.

Однако несмотря на опасения, заставившие авторов путевых записок применять к Сибири однообразные клише «сибирского текста» и даже отождествлять свою поездку с переходом каравана через пустыню, император Николай I, выдвинувший инициативу путешествия, расценивал ее как мероприятие необходимое, и на то у него были веские причины. Первым направлением вояжа наследника престола была выбрана именно Сибирь, а крайней точкой на востоке – Тобольск. В отличие от поездок инкогнито публичный церемониал путешествия царственной особы, как правило, предполагал символическое присоединение посещенной территории. Так, известный царственный вояж по территории России, – поездка Екатерины II на юг империи, –

[20] *Жуковский В.А.* Письма к государыне императрице Александре Федоровне // Русских архив. 1874. Т. 23. Вып. 1. Стб. 61–62.
[21] Дорожные письма С.А. Юрьевича. Вып. 4. С. 452.

органично вписывался в её «греческий проект». Но в первой половине XIX в. перед Россией стояли другие геополитические задачи. По наблюдению историков, «Уже в первой половине XIX в. появляются в правительственных кругах сомнения в благонадежности сибиряков, предчувствие, что Сибирь может последовать примеру североамериканских колоний». Опасения вызывали политические ссыльные, в особенности поляки, беглые крестьяне из центральных губерний, а также старообрядцы, в рядах которых была распространена мысль, что «Россия сама по себе, а Сибирь сама по себе»[22].

Поездка цесаревича 1837 г. хронологически находилась между двумя большими ревизиями Сибири – М.М. Сперанского 1819–1821 гг. и Н.Н. Анненкова начала 1850-х гг. Официально путешествие наследника престола ревизией не являлось, и император специально предостерегал сына от публичного выражения неудовольствия во время военных и гражданских смотров. Однако письма цесаревича Николаю I демонстрируют, насколько обстоятельно будущий венценосец фиксировал болевые точки в управлении регионами империи. Литературным кодом в этом диалоге отца и сына была комедия Н.В. Гоголя «Ревизор», поставленная годом ранее по личному распоряжению Николая I[23]. Уже в письме Александра Николаевича отцу от 4 мая 1837 г. (т.е. на третий день путешествия. – *Е.А.*) из Верхнего Волочка читаем: «Городничий тамошний напомнил нам городничего из “Ревизора” своей турнюрой» (30). В ответ Николай Павлович пишет сыну 8 мая 1837 г. из Санкт-Петербурга: «Не одного, а многих увидишь подобных лицам “Ревизора”, но остерегись и не показывай при людях, что смешными тебе кажутся, иной смешон по наружности, но зато хорош по другим важнейшим достоинствам, в этом надо быть крайне осторожным» (130). Примечательно, что во время путешествия наследник посетил в Москве театральную постановку «Ревизора» (102).

[22] Сибирь в составе Российской империи. М., 2007. С. 32.
[23] Об отношении Николая I к комедии Гоголя «Ревизор» см.: *Касумова А.* Николай I. Гоголь. «Ревизор» // Петербургский театральный журнал. 2003. № 2 (32). URL: http://ptj.spb.ru/archive/32/historical-novel-32/nikolaj-i-gogol-revizor-2/ (дата обращения: 26.01.2015).

После въезда цесаревича в Сибирь поэтика его писем к отцу начинает зримо меняться. Если ранее внимание в них концентрировалось в основном на военных смотрах и ревизионных наблюдениях, то в Сибири в них отчетливо вторгается авантюрный элемент, возникают целостные, законченные сюжеты. Основные темы, которые затрагивал цесаревич в своих сибирских письмах, – богатство, раскольники и разбойники. Причем все, по мнению Александра Николаевича, достойны удивления. Динамику оценочного спектра для цесаревича отличало постепенное усиление первых впечатлений: разбойники представлялись ему всё более отчаянными, край – все болеем богатым, раскольники – все более опасными.

Дерзость разбойников, бежавших из сибирских рудников, по его словам, «превосходит все меры и непонятна» (31). Так, несколько раз цесаревич возвращался к истории разбойника Рыкова, в поимке которого он сам принимал заочное участие. Под Екатеринбургом этот грабитель напал на экипаж, проезжавший по дороге незадолго до кортежа наследника, последний же, узнав о происшествии, пообещал значительную сумму в качестве вознаграждения за задержание преступника. Вскоре великому князю сообщили, что Рыков был задержан в Екатеринбурге на квартире одного из заводских рабочих. В письме из Тобольска Александр Николаевич представил императору целую галерею отпетых сибирских разбойников: «осмотрел покои для пересыльных и саму тюрьму, где содержится тот знаменитый разбойник Рыков, который <…> 4 раза бежал из каторги; там же этот бедняк, который бежал из Сибири и украл пушку у Михаила Павловича на Каменном острову, и там ещё другие канальи, безногий разбойник – бывший лекарь – тоже в третий раз из каторги бежавший» (58).

Богатство сибирского края также превзошло все ожидания цесаревича. Произвели впечатление не только устроенное хозяйство крестьян и хорошая черноземная почва, но и добываемые здесь драгоценные камни и металлы. «На сем месте находят: золото, серебро, платину, непомерное количество железа и медь» (55–56). Особое внимание в письмах к императору наследник

уделил большой роли сибирского старообрядчества: старообрядцы не только имели своих представителей среди самых видных людей края и развитую систему церквей и монастырей, но также пантеон собственных святых: «К сожалению, Тагил гнездо раскольников самых отчаянных, у них там есть мощи какого-то попа их, которого они чтут святым, в тот день, т.е. 28-го числа, они обыкновенно со всех сторон стекались на поклонение этим мнимым мощам» (56). Нужно отметить, что темы разбойничества, богатства и церковного раскола в письмах цесаревича тесно переплетаются, постоянно перетекают одна в другую, формируя, таким образом, целостный образ Сибири. Например, 28 мая 1837 г. из Екатеринбурга он писал:

> В ½ 8 часа мы отправились на Яковлевский Верх-Исетский завод, примерного устройства, подобного по наружности нет, гошпиталя, н/а/пр/имер/, лучшего я нигде не видал. На заводе производится выработка железа, меди и промывка золотого песка, на котором весь Екатеринбург и стоит. Что жаль – это то, что этим заводом управляет самый жестокий раскольник Китаев, про которого я выше говорил, прежде на этом заводе был знаменитый своими злоупотреблениями раскольник Зотов, следствие об нем производил в 182<8> г. Алек. Строганов. Многие говорят, что он не так виновен, в особенности товарищ его Харитонов, братья которого подали мне прошение. Они оба находятся ныне в Кексгольме.
>
> Из завода Яковлевых мы прямо проехали в острог, где я видел бывшего начальника гранильной фабрики, несколько монахов-раскольников и некоторых каналий беглых каторжных, которые здесь промышляли разбоями, наподобие этого Рыкова, про которого я говорил уже (51–52).

Очевидно, что для Александра Николаевича фабриканты, старообрядцы и разбойники находились здесь в одном ряду. С одной стороны, формирующийся в письмах цесаревича образ Сибири включал реальные факты и наблюдения путешественника и отчасти подтверждал опасения об обособленности этого региона, с другой, – отвечал мифопоэтическим канонам образа «иного царства». Сибирь представала пространством исключительных возможностей и богатств и в то же время краем, мировоззрение жителей и бытовой уклад которого не умещался в традиционные представления о норме. Причем наиболее харизматичные обитатели Сибири, особенно запом-

нившиеся наследнику, преступали и гражданский закон (разбойники), и утвержденный религиозный обычай (старообрядцы).

Подобный образ Сибири дополнялся и закреплялся другим ключевым мотивом сибирского травелога 1837 г. Устойчивым мотивом писем императору, обрамляющим всю сибирскую поездку, стало экспрессивное восприятие наследником уральских инородцев, совмещающих в себе, казалось бы, несовместимые черты: азиатскую внешность и западноевропейский костюм. Показательно, что параллелью к ним становятся необычные животные этого края.

> В письме моем из Тобольска я забыл сказать, что мне была представлена там пара вогулов, мужчина и женщина, первый довольно рослый, но, что всего страннее, что у него костюм сохранился времен Петра I, не русский, а род немецкого кафтана, волосы на голове зачесаны назад и сзади вшита маленькая коса, женщина ужаснейший урод, маленькая, черная, лицо плоское, две щели вместо глаз, одним словом, зверь, а не человек <…>.
>
> Еще видел я там дикую лошадь, более похожую на осла, и живого бобра, очень хорошенький зверек, но сердитый (60).

Есть в письмах цесаревича и зеркально отраженный образ: европейский человек в восточном костюме: «В Тюмень мы приехали в ½ 8 часа прямо в собор. У меня представлялись чиновники и купцы, между прочим, один бывший 40 лет в плену у китайцев, он не забыл наш язык и сохранил костюм китайский» (57). Сибирский травелог наследника насыщен экзотическими подробностями и фиксирует ситуацию культурного фронтира в этом регионе. Если воспользоваться терминами мифопоэтики, то можно сказать, что поездка будущего императора в Сибирь была «ориентирован[а] на “работу” по освоению *хаоса*, преобразованию его в космос»[24]. «Центром мира» в этом случае выступало для путешественников более знакомое, нормативное пространство столицы и центральных губерний России. Периферия, напротив, демонстрировала взглядам проезжающих смешение разных признаков во всех сферах – от религиозных обычаев до особенностей костюма. В своих соображениях, высказанных в письмах Николаю I, наследник призывал упо-

[24] *Топоров В.Н.* Модель мира // Мифы народов мира: в 2 т. Т. 2. М., 1982. С. 162.

рядочить, нормализовать эти крайности: «одно средство – прекратить эти переселение и гораздо строже поступать с ссыльными, второй раз провинившимися», «одно средство справиться с этим непомерным числом негодяев, усилить строгость наказаний и одним страхом на них действовать», «я этими раскольниками так наполнен, ибо здесь только об них и об золоте и слышно, впрочем это положение точно заслуживает особенного внимания, ибо они могут быть приведены до крайности местными властями» и т.д. (54, 50)

В письме от 3 июня 1837 г. цесаревич дал подробный социально-бытовой портрет сибиряков, который, с одной стороны, прост и непритязателен, а с другой, – во многом объясняет амбивалентность образа Сибири первой половины XIX в.:

> Здешнее население надобно разделить совершенно на отдельные части. Старожилы, или коренные сибиряки, народ чисто русский, привязанный к своему Государю и ко всей нашей семье, нравственный, живущий спокойно и в благоденствии, ибо земля у них удивительна, все чернозем, народ собой видный, доказательство тому, что здесь я многих видел бессрочных и отставных из Гвардии и особенно из Семеновского полка – самого отборного людьми.
>
> Другая же часть Сибири совсем другого рода и пагубная для сего края, это суть посельщики, или сосланные на поселение, которые больше ничего не делают, как бродят по большим дорогам, грабят и обижают жителей и для них настоящее бремя. Присмотр за ними невозможен. Мы заходили в несколько изб и крестьяне нам говорили, что когда они на работу уходят, то ставят на окошки хлеб да соль и квас для бродяг ссыльных, а не то зажгут им деревню или разграбят дома (53–54).

Как видно из письма Александра Николаевича, и идеальный, и негативный варианты образа сибиряка представлялись наследнику людьми необыкновенными, демонстрирующими предельное воплощение либо положительных, либо отрицательных качеств.

Восприятие Сибири сановными путешественниками по мере продвижения их на восток претерпевало значительные изменения. Если первые впечатления о сибирских разбойниках, богатствах и старообрядцах по ходу путешествия только усиливались, то взгляд на инородцев, напротив, постепенно становился все более положительным. Если 7 июня 1837 г. башкиры представляются Александру Николаевичу «ужасными уродами», а кумыс – «гад-

ким» напитком, то уже 13 июня его характеристика местной экзотики меняется на противоположную: «я заходил в кибитки к султану и видел его жен, довольно хорошеньких. Я начинаю привыкать к кумысу» (68).

В дальнейшей рецепции путешествия наследника престола по России в центр внимания выдвинулся сюжет его ходатайства за ссыльных декабристов. Однако по сравнению с обозначенными темами вопрос о «причастных к делу 14-го числа», как называет декабристов Александр Николаевич, выглядит достаточно лаконично. Просьба наследника изложена в отчете Николаю I за 6 июня 1837 г., день пребывания путешественников в Кургане. Отметим, что именно в этом письме впервые за время всей поездки появляется имя Жуковского: через своего августейшего воспитанника поэт ходатайствовал за больного декабриста Фохта, которому требовалось высочайшее разрешение для того, чтобы съездить на лечение в Тобольск.

В записи от 6 июня 1837 г. письма императору Александр Николаевич просил об облегчении участи ссыльным декабристам, аргументируя этот шаг их тихим поведением. В то же время аналогичное спокойное поведение ссыльных поляков, по мнению наследника, не должно было вызывать доверия императора и облегчения их участи:

> Я нарочно справлялся об них (декабристах Кургана. – *Е.А.*), и узнал, что как они, так и живущие в Ялуторовске и в других местах, ведут себя чрезвычайно тихо, и точно чистосердечно раскаялись в своем преступлении, их раскаянию можно поверить. <…>.
>
> Там же было несколько поляков, которые хотя ведут себя спокойно, но на них, мне кажется, понадеяться никак нельзя <…> (61).

«Сибирский травелог» Жуковского значительно отличался от дорожных писем великого князя. Сделанные во время поездки по центральной части России записи Александра Николаевича включали в себя, главным образом, изъявления сыновней любви, описания военных смотров и частные ревизионные замечания. С приближением к границам Сибири тексты цесаревича приобретали черты литературности и мифологизма, а некоторые увиденные им картины укладывались в стереотипные представления о границах

обитаемой ойкумены. Дневники Жуковского, напротив, демонстрировали четкое видение границ между поэзией и жизнью. В качестве литературного «конвоя» для путешествия поэт использовал перевод индийской повести «Наль и Дамаянти». Образное мышление художника воплотилось в его многочисленных рисунках. Однако дорожные записи наставника оказались гораздо менее литературными, чем отчеты Николаю I от воспитанника. Если воспользоваться формулировкой императора, то можно сказать, что именно дневник Жуковского описывает «вещи такими, какие они есть».

«Сибирский текст» поэта представлен его подробным дневником за этот период, а также несколькими дорожными письмами, в частности, эпистолярными «отчетами» о поездке императрице Александре Федоровне. Николай I распорядился, чтобы каждый из членов поездки вел дневник, вел его и цесаревич, однако, записывал туда в основном лишь даты, расстояния и названия посещенных мест. Более подробно обстоятельства путешествия и их восприятие были отражены именно в его письмах отцу. Жуковский, напротив, делал гораздо больше записей в дневнике, что во многом диктовалось его непрерывной практикой ведения дневниковых записей[25]. Однако по причине постоянной дорожной спешки они часто носили лаконичный характер.

Другая особенность дневника путешествия Жуковского – это то, что дорожные документы поэта представляли собой единый комплекс личных записей, сделанных на их обороте переводов и многочисленных рисунков, своеобразных «снимков» посещенных мест. Показателен и тот факт, что во время путешествия в направлении Сибири, 16 мая 1837 г., Жуковский начал перевод фрагмента первой главы индийской повести «Наль и Дамаянти» по немецкому переложению Ф. Рюккерта. Актуализация индийской темы при движении на восток симптоматична. По замечанию Э.М. Жиляковой, «этот перевод Жуковский предпринял во время путешествия с великим князем

[25] *Янушкевич А.С.* Дневники В.А. Жуковского как литературный памятник // Жуковский В.А. Полн. собр. соч. и писем: в 20 т. Т. 13. М., 2004. С. 397.

Александром Николаевичем по северу России, Уралу и Сибири. <…> Эпическому развороту избранного сюжета повести соответствовал характер путешествия Жуковского с наследником на восток, масштабность открывающегося пространства России, встречи с неизвестным, грандиозность нравственных целей»[26]. Также показательно, что во время последующего путешествия с наследником по Европе в 1838–1839-х гг. поэт к работе над продолжением индийской повести не возвращался[27].

Сравнения Сибири с Индией были весьма распространенными как у современников Жуковского, так и у более поздних исследователей. Сибирь неоднократно сопоставлялась как с Новым Светом, «Индией» Колумба, так и с самой жемчужиной Британской империи. Например, 14 июня 1819 г. М.М. Сперанский в письме дочери писал из Тобольска: «Ты подумаешь, что даю тебе урок статистики. Мое намерение есть только остеречь тебя от модного ныне заблуждения превозносить Сибирь и находить в ней Индию»[28]. «Сибирь – драгоценный камень в имперской короне России», – используя характерно английскую риторическую конструкцию, отмечал почти два века спустя современный историк Д. Ливен[29].

Нельзя не указать на некоторые соответствия реальных обстоятельств путешествия 1837 г. и литературных мотивов индийской поэмы, над переводом которой Жуковский начал работать на страницах дорожного дневника. Во-первых, главные герои «Наля и Дамаянти» – «царского сана», на долю которых выпало испытание. Они должны подтвердить свое моральное право на царские привилегии и семейное счастье. Во-вторых, центральным в повести становится мотив путешествия: реального и «внутреннего». Как отмечает А.С. Янушкевич,

> Мотив пути, странствия приобретает в повествовании особый смысл. Полет коней, «без крыльев крылатых» – поэтическое выражение этого мотива. Но не менее значима в переложении Жуковского «дорога печали» <…>. Путь к

[26] *Жуковский В.А.* Полн. собр. соч. и писем: в 20 т. Т. 5. М., 2010. С. 384. Коммент.
[27] Там же. С. 385.
[28] Письма М.М. Сперанского к его дочери из Сибири // Русский архив. 1868. Вып. 11. Стб. 1685.
[29] *Ливен Д.* Российская империя и ее враги с XVI века до наших дней. М., 2007. С. 362.

> себе оказывается дольше и труднее, чем сказочный полет богатырских коней. И Наль, и Дамаянти <…> преодолевают этот путь «мучительно долго», чтобы «долгим страданьем свой выплатить долг». Само слово «странствие», столь частое в словаре переложений Жуковского, обретает поистине мировоззренческое значение[30].

Отметим, что уже в «Плане учения», составленном Жуковским для цесаревича в 1826 г., процесс его образования и становления мыслился поэтом в жанре путешествия[31], по окончании же курса обучения оно было осуществлено в реальности. Очевидно, что предложенная Жуковским параллель преподавания как путешествия ориентирована здесь на литературные модели XVIII в. – воспитательный роман и роман-путешествие, которые были синтезированы одним из предшественников поэта – В.К. Тредиаковским. «Жуковский <…> высоко ценил “Путешествие Телемаха” французского писателя и педагога Франсуа Фенелона»[32], перевод которого прославил поэта XVIII в. Сюжет «Телемака» был хорошо знаком и Александру Николаевичу, в государственном архиве сохранились его выписки из сочинения Фенелона. По наблюдению Р.С. Уортмана, это произведение занимало существенное место в нравственном воспитании будущего императора: «Александр Николаевич был первым русским наследником престола, воспитанным в убеждении, что одобрение народа является важной моральной основой самодержавного правления. Жуковский внушил ему, что с подданными его связывает любовь. Афоризмы, выписанные Александром из “Телемака” Фенелона в свою записную книжку, подчеркивали, что только смирение и самообладание привлекут к нему любовь подданных»[33].

Ключевая идея «Телемахиды» – «необходимость воспитания и просвещения будущего властителя»[34] – непосредственно звучит и в «Плане обучения» Жуковского:

---

[30] *Янушкевич А.С.* В мире Жуковского. М., 2006. С. 279.
[31] *Жуковский В.А.* Полн. собр. соч.: в 12 т. / под ред. А.С. Архангельского. СПб., 1902. Т. 9. С. 136.
[32] *Янушкевич А.С.* Путешествие В.А. Жуковского с великим князем по России в 1837 году как имагологический текст. С. 17.
[33] *Уортман Р.С.* Сценарии власти. С. 453.
[34] *Лебедева О.Б.* История русской литературы XVIII в. М., 2003. С. 110.

> Во-первых, скажу: его высочеству нужно быть не ученым, а просвещенным (разрядка автора. – *Е.А.*). Просвещение должно познакомить его только со всем тем, что в его время необходимо для общего блага и, в благе общем, для его собственного. Просвещение в истинном смысле есть многообъемлющее знание, соединенное с нравственностью[35].

Главную роль в воспитании наследника престола в «Телемахиде» Тредиаковского играли деятельность наставника и непосредственный опыт путешествия. Как отмечает О.Б. Лебедева, «параллельное воздействие на чувства и разум Телемака достигается в результате жизненного опыта, обретаемого им в путешествии, и усвоения моральных правил, преподанных мудрыми наставлениями его спутника и руководителя Ментора-Афины Паллады, которая ведет своего воспитанника к конечной цели странствия; и этой целью является не только обретение отца, но и становление личности Телемака как будущего идеального монарха»[36]. Несомненно, что это сочинение XVIII в. было частью той культурной матрицы, от которой отталкивался Жуковский-педагог при составлении «Плана обучения» и осуществления его завершающего этапа – путешествия 1837 г.

По мнению Р.С. Уортмана, эпистолярная риторика Жуковского 1837 г. сближала путешествие наследника с еще одним романным образцом: «В своих письмах с описанием путешествия Жуковский выработал риторику близости. Путешествие было любовным романом между Александром и персонифицированной русской нацией, кульминацией которого было, по его словам, “всенародное обручение с Россией”»[37]. Просветительская поэтика путешествия претерпевала изменения в рамках обновленного в националистическом духе «сценария власти».

В-третьих, сюжетообразующим для поэмы «Наль и Дамаянти» был авантюрный литературный элемент (Наль – заядлый игрок в кости), по-своему воплотившийся в письмах цесаревича и рассыпанный там между разбойничьим, денежным и религиозным сюжетами. По наблюдению О.М.

[35] *Жуковский В.А.* Полн. собр. соч.: в 12 т. Т. 9. С. 146.
[36] *Лебедева О.Б.* История русской литературы XVIII в. С. 110.
[37] *Уортман Р.С.* Сценарии власти. С. 478.

Фрейденберг, «Наличие в эпической поэме мотива игры в кости с его культовым происхождением и возвышенных персонажей в роли проигравшегося игрока и шулера делают из эпизода Магабхараты драгоценный памятник»[38]. Древний эпос и педагогика Жуковского здесь звучат в унисон: правитель воспринимается, прежде всего, как человек.

О разбойниках, старообрядцах и инородцах, занимавших цесаревича, поэт в своем дорожном дневнике упоминает лишь бегло. В центр его внимания выдвигаются вопросы промышленного производства и встреченные им в пути люди. Жуковский проявляет значительный интерес к технической стороне посещенных предприятий. Ю.М. Курочкин, тщательно проанализировав связанные с зауральской поездкой 1837 г. документы, пришел к выводу, что Жуковский был самым внимательным участником осмотров заводов.

> И кто бы из друзей и читателей Жуковского мог подумать, что этот поэт-романтик, автор фантастически-таинственных баллад и идиллических элегий, «населенных» средневековыми замками и привидениями, буколическими рощами в лунном свете, что он – певец Светланы и Ундины – так неожиданно для всех (а может, и для самого себя?) столь заинтересованно и увлеченно будет осматривать дымные и жаркие заводские цеха и вникать в тонкости грязного фабричного производства[39].

Действительно, дневниковые записи поэта пестрят производственными терминами, а очевидцы событий свидетельствуют о том, что «действительный статский советник Жуковский вертел колесо модели пудлингового стана»[40]. В своей работе Ю.М. Курочкин указал на существенную разницу в восприятии уральских заводов поэтом и его спутниками. Несмотря на свою репутацию поэта-романтика Жуковский на самом деле продемонстрировал б**о**льшую обстоятельность, нежели его далекие от литературы попутчики. Если он в своем дневнике дает описание производства, активно привлекая профессиональную лексику («шустение», «кричное производство», «пудлингование» и т.д.), то письма полковника Юрьевича, напротив, демонстрируют

---

[38] *Фрейденберг О.М.* Игра в кости // Электронный архив О.М. Фрейденберг. URL: http://freidenberg.ru/Docs/Nauchnyetrudy/Stat%27i/Igravkosti?view=alt (дата обращения: 17.01.2015). С. 10.
[39] *Курочкин Ю.М.* Уральский вояж поэта. С. 18.
[40] Там же. С. 19.

подчеркнуто «поэтическое» видение ситуации: «Вечно в огне как циклопы выковывают сталь и железо на потребу артиллерии и флота»[41].

Другим характерным примером практицизма Жуковского стало его дневниковое описание дела об изумруде Коковина. Цесаревич осветил происшествие в своем письме от 27 мая 1837 г. из Екатеринбурга следующим образом: «Из завода Яковлевых мы прямо проехали в острог, где я видел бывшего начальника гранильной фабрики, несколько монахов-раскольников и некоторых каналий беглых каторжников, которые здесь промышляли разбоями» (52). На поэта та же картина произвела более глубокое впечатление. В дневнике от того же числа Жуковский записал: «Тюремный замок. Похититель изумрудов в остроге с убийцами… Суд Шемякин»[42]. Позднее он вновь вспоминает об этом заключенном: «Разговор за обедом о деле Коковина. Без суда да не накажется»[43]. Разыскания ученых показали, что не признавший своей вины начальник гранильной фабрики Я.В. Коковин был оговорен его врагами, желавшими завладеть редким драгоценным камнем[44].

Поведенческие и дневниковые стратегии Жуковского, реализованные им во время путешествия 1837 г., обнаружили закономерность многих будущих «сибирских травелогов» XIX в. Если Александр Николаевич был первым посетившим Сибирь представителем правящей династии, то Жуковский открыл серию добровольных писательских путешествий на восток России. Путевые записки поэта во многом предвосхитили «этнографические» сибирские травелоги И.А. Гончарова и А.П. Чехова, демонстрирующие отход от чистой литературности. По наблюдению Т. Гроба, «подобная форма описания может появиться только в собственном пространстве рассказчика, в России. <…> Не экзотика, пусть даже “райская”, пробуждает интерес рассказчи-

[41] Там же.
[42] *Жуковский В.А.* Полн. собр. соч. и писем: в 20 т. Т. 14. М., 2004. С. 54.
[43] Там же. С. 55.
[44] *Курочкин Ю.М.* Уральский вояж поэта. С. 30-33; *Бахмутов В.М.* Изумруд Коковина: исторический очерк. Красноярск, 2004.

ка, но пространство “другого”, которое на самом деле является моделью его собственного мира»[45].

В этом смысле скрыто направленное на Жуковского замечание императора о ненужности «поэтического» взгляда на вещи могло быть скорее переадресовано другим членам свиты и даже самому августейшему путешественнику. Однако такая «антипоэтическая» установка Николая I была во многом подготовлена предшествующими разногласиями между императором и стихотворцем, в особенности, недавним разбором пушкинских рукописей, который проходил в весьма напряженной атмосфере. «Уколы» персонально в свой адрес Жуковский в это время чувствовал при дворе постоянно.

Впоследствии в рецепции путешествия 1837 г. роли наставника придавалось исключительное значение, в то время как в реальной поездке положение поэта не было столь однозначным. В наброске «расписания экипажей», собственноручно составленном Николаем I, имя Жуковского было пренебрежительно пропущено:

> Четкое распределение мест в великокняжеском поезде невольно отразило не только установленную иерархию учащих и учащихся, но и реальные отношения, существовавшие между членами этой иерархии. <…>. Оказалось, что составляя свое «расписание», царь забыл еще о двоих участниках путешествия – Жуковском и Арсеньеве. Пришлось добавить в хвосте кортежа коляску для них. Эта характерная ошибка свидетельствовала о том, что значение Жуковского в глазах императора было весьма невелико. Несмотря на то, что формально он как наставник наследника по рангу уступал только попечителю Ливену и воспитателю Кавелину, в действительности положение Жуковского относительно прочих членов свиты было скорее маргинальным[46].

Из черновика неотправленного письма цесаревичу известно, что во время поездки экипаж Жуковского был вновь переставлен с нарушением существующей иерархии и без предупреждения наставника:

> Я весьма недоволен, что Вы рассудили меня разжаловать из попов во дьяконы, то есть взять у меня мой 3 № и дать мне 5. Для чего вы это сделали, не знаю, ибо никто из вашей свиты никогда не отставал от вас, а если кто и от-

[45] *Гроб Т.* Писатель «в бегах»: путешествие Антона Чехова на остров Сахалин и на окраину литературы // Беглые взгляды: Новое прочтение русских травелогов первой трети XX века: Сб. ст. М., 2010. С. 56.
[46] *Лямина Е.Э., Самовер Н.В.* «Бедный Жозеф». С. 149–150. Позднее из-за болезни Ливена Жуковский занял соответствующие своему положению место и получил в спутники Иосифа Виельгорского (Там же. С. 150).

ставал, то много-много на час или на два – мой же экипаж тяжелее, и я теперь буду принужден тащиться шагом там, где коляска на тех же лошадях ехала бы рысью. <…> Было стыдно и досадно, но делать нечего[47].

Несколькими неделями позднее Жуковский был обойден орденом по случаю юбилея бракосочетания Николая Павловича и Александры Федоровны. 6 июля 1837 г. поэт записал в дневнике: «Три Александровские ленты. Мне пощечина»[48]. Причина переживаний Жуковского заключалась отнюдь не в его мнительности – императорский жест обратил на себя внимание и всех других членов поездки. «Жаль нам, что Жуковский не попал в число награжденных. Он еще прежде свадьбы состоял при Императоре. Все того времени даже придворные служители получили свои награды», – написал Юрьевич жене 6 июля 1837 г.[49]

В то же время анализ идеологических расхождений между императором и Жуковским, проделанный в специальной работе Т. Гузаирова, показал, что «Николай I в целом поддерживал общее направление обучения своего сына “царской науке”, разработанное Жуковским. Диалог Жуковского и Николая I был сложным, с обидами и разочарованиями, но поэт и царь, объединенные общей целью воспитания наследника престола и хорошо знавшие друг друга, в конечном итоге, находили компромисс»[50]. Это касалось, в частности, сходного у обоих отношения к восстанию декабристов, а также осознания необходимости образовательного путешествия наследника по России.

Проницательность Жуковского и его внимание к деталям, проявившиеся и при осмотре заводов, и при посещении тюрем, обусловили ещё одну особенность его дорожного дневника. Ею стало необыкновенно большое количество имен встреченных им в пути людей – как будто путешественник пытался сохранить в памяти образ и фамилию каждого из них. Многие из записей сопровождены краткими пометами и характеристиками, о некоторых

[47] *Жуковский В.А.* Полн. собр. соч. и писем: в 20 т. Т. 14. С. 449–450.
[48] Там же. 65.
[49] Дорожные письма С.А. Юрьевича во время путешествия по России Наследника Цесаревича Александра Николаевича в 1837 году // Русский архив. 1887. Вып. 5. С. 59.
[50] *Гузаиров Т.* Жуковский – историк и идеолог Николаевского царствования. Тарту, 2007. С. 57.

сказано подробнее. В этой черте дневниковой поэтики отражаются филантропические предприятия, осуществленные Жуковским в поездке 1837 г., наиболее известным из которых стал эпизод его помощи декабристам[51]. Именно на нем впоследствии концентрировали свое внимание биографы поэта, часто изображая жизненный путь наставника будущего Александра II как непрерывную цепь человеколюбивых деяний.

По мнению Т. Гузаирова, посещение декабристов в Сибири оказало влияние не только на судьбы ссыльных, но и серьезным образом воздействовало на мировоззрение самого поэта. Размышления о том, какие внутренние изменения произошли с декабристами, по мнению исследователя, легли в основу его известной статьи «О смертной казни»:

> Покаяние и принятие наказания – это путь, согласно Жуковскому, способный привести разбойника к Богу (к библейскому сюжету о казни Иисуса он позднее специально обратился в своем дневнике). Провозгласить амнистию возможно лишь тогда, когда осужденный приобщился к «новому воспитанию», т.е. к религии. Именно поэтому, как представляется, в 1850 г. поэт выступил против сторонников амнистии. Отмена наказания (в данном случае, смертной казни) лишала преступника возможности обрести веру. Окончательному укоренению такой точки зрения на наказание и амнистию способствовала, на наш взгляд, встреча поэта с декабристами во время путешествия с цесаревичем по России в 1837 г.[52]

Напомним, что рецепция статьи Жуковского «О смертной казни» оказала значительное влияние на русскую литературу XIX–XX вв., воплотившись в известных романах «Идиот» Ф.М. Достоевского и «Приглашение на казнь» В.В. Набокова.

Другими известными сюжетами поездки 1837 г. стали встречи поэта с А.И. Герценом и А.В. Кольцовым, тогда еще малоизвестными широкой публике. Герцен оставил в «Былом и думах» воспоминания о встрече с наследником и Жуковским в Вятке, во время движения поезда цесаревича в направлении Сибири. Вследствие протекции поэта он был переведен из Вятки во

[51] Подробнее об этом см.: *Дубровин Н.* Василий Андреевич Жуковский и его отношение к декабристам. С. 45–119.
[52] *Гузаиров Т.* Жуковский – историк и идеолог Николаевского царствования. С. 119.

Владимир. В интерпретации Герцена центром сюжета о путешествии цесаревича является популярный в русской культуре мотив о государе-избавителе[53]. В то же время юмор и поэтика жеста отсылают читателя к уже названной комедии Гоголя «Ревизор»:

> Пока я занимался размещением деревянной посуды и вотских нарядов, меда и чугунных решеток, а Тюфяев (губернатор. – *Е.А.*) продолжал брать свирепые меры для вящего удовольствия «его высочества», оно изволило прибыть в Орлов, и громовая весть об аресте орловского городничего разнеслась по городу. Тюфяев пожелтел и как-то неверно начал ступать ногами.
>
> Дней за пять до приезда наследника в Орлов городничий писал Тюфяеву, что вдова, у которой пол сломали (чтобы к приезду наследника починить деревянные тротуары. – *Е.А.*), шумит и что купец такой-то, богатый и знаемый в городе человек, похваляется, что все наследнику скажет. Тюфяев насчет его распорядился очень умно: он велел городничему заподозрить его сумасшедшим (пример Петровского ему понравился) и представить для свидетельства в Вятку; пока бы дело длилось, наследник уехал бы из Вятской губернии, тем дело и кончилось бы. Городничий все исполнил: купец был в вятской больнице.
>
> Наконец, наследник приехал. Сухо поклонился Тюфяеву, не пригласил его и тотчас послал доктора Енохина свидетельствовать арестованного купца. Все ему было известно. Орловская вдова свою просьбу подала, другие купцы и мещане рассказали все, что делалось. Тюфяев еще на два градуса перекосился. Дело было нехорошо. Городничий прямо сказал, что он на все имел письменные приказания от губернатора.
>
> Доктор Енохин уверял, что купец совершенно здоров. Тюфяев был потерян. <…>.
>
> Недели через три почта привезла из Петербурга бумаги на имя «управляющего губернией». В канцелярии все переполошилось. Регистратор губернского правления прибежал сказать, что у них получен указ. Правитель дел бросился к Тюфяеву, Тюфяев сказался больным и не поехал в присутствие.
>
> Через час мы узнали, он был отставлен – sans phrase…
>
> Весь город был рад падению губернатора, управление его имело в себе что-то удушливое, нечистое, затхло-приказное, и, несмотря на то, все-таки гадко было смотреть на ликование чиновников[54].

Другой эпизод, написанный Герценом также в гоголевском ключе, юмористически демонстрировал другую непременную черту вояжа 1837 г. –

---

[53] Об этом см.: *Никанорова Е.К.* Мотив «неузнанного императора» в историко-беллетристических произведениях конца XVIII – начала XIX вв. // Роль традиции в литературной жизни эпохи. Сюжеты и мотивы: Сб. науч. тр. / под. ред. Е.К. Ромодановской, Ю.В. Шатина. Новосибирск, 1995. С. 44–45.

[54] *Герцен А.И.* Былое и думы. Т. 1. М., 1931. С. 235–237.

доходящее до экзальтации мистическое преклонение перед наследником престола:

> Вечером был бал в благородном собрании. Музыканты, нарочно выписанные с одного из заводов; приехали мертвецки пьяные; губернатор распорядился, чтоб их заперли за сутки до бала и прямо из полиции конвоировали на хоры, откуда не выпускали никого до окончания бала.
>
> Бал был глуп, неловок, слишком беден и слишком пестр, как всегда бывает в маленьких городках при чрезвычайных случаях. Полицейские суетились, чиновники в мундирах жались к стене, дамы толпились около наследника в том роде, как дикие окружают путешественников... Кстати, об дамах, в одном городке был приготовлен после выставки «гуте». Наследник ничего не брал, кроме одного персика, которого кость он бросил на окно. Вдруг из толпы чиновников отделяется высокая фигура, налитая спиртом, земского заседателя, известного забулдыги, который мерными шагами отправляется к окну, берет кость и кладет ее в карман.
>
> После бала или гуте заседатель подходит к одной из значительных дам и предлагает высочайше обглоданную косточку, дама в восхищенье. Потом он отправляется к другой, потом к третьей – все в восторге.
>
> Заседатель купил пять персиков, вырезал косточки и осчастливил шесть дам. У кого настоящая? Все подозревают истинность своей косточки...[55]

На судьбу Кольцова Жуковский оказал благоприятное влияние не столько протекцией, сколько тем, что придал ему большой вес своим вниманием во время путешествия. В Воронеже все были потрясены неподдельным интересом, который продемонстрировал известный поэт и наставник цесаревича к провинциальному поэту-прасолу[56]. За вниманием Жуковского постепенно последовало признание народного поэта. За некоторыми дневниковыми записями балладника стоят менее известные, но не менее драматичные человеческие истории. Более гибкий распорядок дня и неподдельный интерес к человеку часто позволяли поэту видеть больше, чем это было возможно для главного участника представительского вояжа. Потому и Сибирь представлялась Жуковскому не столько в виде определенного ландшафта или своеобразных обычаев, сколько в персональном, человеческом ключе.

[55] Там же. С. 236-237.
[56] *Жуковский В.А.* Полн. собр. соч. и писем: в 20 т. Т. 14. С. 453.

Поездка поэта-наставника и его августейшего воспитанника получила широкое освещение как в периодике своего времени, так и в последующем рецептивном шлейфе.

***

Традиция рецептивного осмысления путешествия 1837 г. имеет свою внутреннюю логику. Стартовой точкой в последовательности откликов является презентация официальной версии событий и фактографическое документирование этой беспрецедентной поездки. Позднее всё отчетливее становится тенденция разрабатывать на ее основе индивидуальные проекты биографии Жуковского. В корпусе источников, созданных позднейшими интерпретаторами, можно выделить две направляющие линии рецепции: назовём их условно «сентиментальная» и «наставническая». В работах первых авторитетных биографов поэта, трудах К.К. Зейдлица и А.Н. Веселовского, масштабное путешествие по России находится на периферии внимания авторов. Так, Зейдлиц включает поездку в сюжет рыцарского «служения» Жуковского своей возлюбленной М.А. Протасовой-Мойер. Опираясь на этот мотив, А.Н. Веселовский обосновывает сентиментальный характер творчества стихотворца. Другие биографы, напротив, видят в путешествии 1837 г. апогей наставнической деятельности поэта и подчеркивают то огромное влияние, которое он оказал на характер и деятельность будущего Царя-Освободителя. Так, П. Загарин, Эллис, Б.К. Зайцев и Б. Носик подчеркнули значительную роль сибирского вояжа в ослаблении режима содержания и последующей амнистии декабристов, а также в отмене крепостного права. На пересечении этих групп текстов находится баллада К.М. Фофанова «Очарованный принц», в которой соединяются сентиментальный и наставнический сюжеты путешествия.

Поездка цесаревича включается в характерный для имперской культуры первой половины XIX в. процесс символического присвоения обособленной территории: создающийся в центре дискурс Сибири начинает в большей степени ориентироваться на идею интегральности имперского пространства.

В записках о поездке наследника символом этого присоединения стали слова сибиряков, впервые увидевших на своей земле будущего императора. Эти слова попали сначала в частную переписку путешественников, а затем оказались и на страницах официальной печати. 3 июня 1837 г., находясь в Тобольске, цесаревич извещал отца:

> Я точно не знаю, как благодарить Тебя, милый Папа, за то, что ты меня прислал сюда, ибо пребывание мое здесь принесло жителям и мне душевную радость. Они говорят, что доселе Сибирь была особенная страна и теперь сделалась Россиею (53).

Уже спустя две недели, в «Северной пчеле» за 18 июня 1837 г. было напечатано:

> В Сибири Его Высочество с особенным удовольствием видел повсюду хлебородные земли, обильные пастбища и необыкновенное вообще богатство в дарах природы, из коих многие еще доселе не тронуты по причине бедного населения. Жители сего отдаленного края в восторге радостного умиления и благодарности за посещение их Августейшим путешественником восклицали повсеместно: Доселе наша земля была Сибирью; с сих пор стала Россией[57].

Следующими по хронологии развернутыми отзывами на путешествие наследника престола по России стали работы П.А. Плетнева: статья «Путешествие по России Е.И.В. Государя наследника цесаревича» (1838) и эпизод биографии «О жизни и сочинениях В.А. Жуковского» (1852). Рецептивный отклик Плетнева интересен уже тем, что его труды не зависели от политической и экономической конъюнктуры, как это было в случае с публикациями отчетов в «Северной пчеле», придерживавшейся «официального курса». Плетнев же выступал, прежде всего, как деятель культуры и ставил перед собой другие задачи.

П.А. Плетнев, критик и ученый, был современником и другом Жуковского. Его работа «О жизни и сочинениях В.А. Жуковского», начатая в год кончины поэта, была первым опытом осмысления биографии и литературной деятельности русского романтика. Внимание Плетнева было сосредоточено главным образом на характере его творчества. Плетнев отдает должное

[57] Северная пчела. 1837. № 135. 19 июня. С. 537.

педагогической и филантропической деятельности наставника цесаревича, но истинным предназначением считает все-таки поэзию. Деликатные детали происхождения Жуковского критик обошел, не назвав, например, имен его родителей и не конкретизировав нюансы его романа с М.А. Протасовой-Мойер. Как и в некоторых последующих биографиях поэта, 1837 год освещается здесь под знаком смерти Пушкина, от рукописей которого Жуковского оторвала поездка по России[58]. Путешествию 1837 г. Плетнев посвящает две страницы своего обзора[59], отсылая заинтересованных читателей к собственной статье «Путешествие по России Е.И.В. Государя наследника цесаревича», анонимно опубликованной в журнале «Современник» за 1838 г. О ней 30 декабря 1838 г. Плетнев специально спрашивал у Жуковского: «Не браните ли вы меня за статью о вашем путешествии по России?»[60]. Характерно, что В.Г. Белинский в своей «Литературной хронике» ошибочно называл автором работы Жуковского, восторженно отозвавшись об его стиле[61].

В статье «Путешествие по России» Плетнев не конкретизирует образ Сибири, назвав первое направление вояжа движением «на восток»:

> Первое направление пути Государя Цесаревича от Санкт-Петербурга простиралось на *восток*. Посещены были следующие губернии: Санкт-Петербургская, Новогородская, Тверская, Ярославская, северо-западная часть Владимирской, Костромская, часть Вологодской, Вятская, Пермская и Тобольская. Из посещенных мест Его Высочеством *последнею точкою на востоке* был город Тобольск. На проезд 3717 ¼ верст, расстояния от Санкт-Петербурга до Тобольска, употреблено тридцать два дня, между которыми по два и по три сряду проводимы были Государем Наследником в губернских городах и других местах примечательных[62].

Если верноподданническая «Северная пчела» акцентировала главным образом церемониальный и идеологический характер путешествия, то Плетнев стремился рассмотреть его эмпирическую и топографическую стороны. Поэтому вместо пробуждающего в сознании читателя множество ассоциаций

---

[58] *Цявловский М.А.* «Посмертный обыск» у Пушкина // Цявловский М.А. Статьи о Пушкине М., 1962. С. 317.
[59] *Плетнев П.А.* Сочинения и переписка: в 3 т. Т. 3. СПб., 1885. С. 106–107.
[60] Там же. С. 532.
[61] *Белинский В.Г.* Литературная хроника // Белинский В.Г. Полн. собр. соч.: в 13 т. Т. 2. М., 1953. С. 398.
[62] Путешествие по России Его Императорского Высочества Государя наследника цесаревича // Современник. 1838. Т. 9. С. 9.

топонима Сибирь, он использовал официальное наименование Тобольской губернии и, подобно географу, обозначил лишь направление движения – восточное.

Другой акцент, который сделал в своей статье-травелоге Плетнев, – это указание на предельную отдаленность мест, к которым стремились путешественники и в число которых, бесспорно, попадает и *умолчанная* Сибирь:

> По России можно путешествовать для рассеянности, для удовольствия, как путешествуют в южных Европейских государствах. Она, слава Богу, разнообразна и обширна. Не таково было предназначение путешествия Государя Цесаревича. Мысль Его Родителя обнимала одно благо народа и священное призвание Наследника Престола. Обозреть наибольшее пространство государства, особенно *края, самые отдаленные от столиц*[63].

Поэтому точное указание на расстояние от Санкт-Петербурга до Тобольска в 3717 ¼ верст, учитывающее даже доли версты и на направление движение, демонстрировало, прежде всего, то, насколько далеко наследник престола заехал на восток империи.

Следующей биографией поэта была книга К.К. Зейдлица, опубликованная на немецком и русском языках (1870, 1883). События 1837 г. в ней равномерно распределились между делами творческими (окончание «Ундины»), семейными (болезнь А.П. Елагиной, решение Мойера о переезде в Муратово), трагическими (гибель Пушкина и разбор его рукописей) и придворными (сопровождение наследника престола во время поездки по России). Из всей поездки Зейдлиц выделяет только один пункт назначения – село Мишенское, где поэт провел «шесть дней в кругу родных и среди воспоминаний о минувших временах»[64]. Подобный подход вполне отвечал жизнестроительной установке биографии Зейдлица, сосредоточенной на сюжете рыцарского служения Жуковского М.А. Протасовой-Мойер и ее светлой памяти. Об остальных точках путешествия сказано следующим образом: «Его Высоче-

[63] Там же. С. 2.
[64] *Зейдлиц К.К.* Жизнь и поэзия В.А. Жуковского. 1783–1852. По неизданным источникам и личным воспоминаниям. СПб., 1883. С. 162.

ству оставалось еще лично познакомиться с *провинцией*»[65]. В этом отношении Сибирь для Зейдлица выступает такой же провинцией, как и другие губернии Российской Империи. Далее Зейдлиц также делает сноску на статью Плетнева в «Современнике». В немецком варианте биограф использовал более краткий вариант: «путешествие по России» (“einer Reise durch Russland ”)[66].

После Зейдлица очередную биографию Жуковского создал Л.И. Поливанов, выпустивший под псевдонимом «П. Загарин» жизнеописание поэта, приуроченное к его юбилею в 1883 г. Поливанов, директор гимназии и педагог, уделил много внимания обращенной к наследнику педагогической деятельности Жуковского, а путешествию по России 1837 г. посвятил целую главу. В ней Загарин отметил: «Путешествие Наследника входило уже в план, первоначально начертанный Жуковским. Он должен был завершить свое образование непосредственным знакомством со своим отечеством – как с Европейской Россией, так и с Сибирью»[67]. Центральным событием поездки по Сибири в интерпретации Поливанова стало ходатайство цесаревича, Жуковского и Кавелина перед Николаем I за сосланных декабристов. После гибели Александра II в 1881 г. тема воспитания царя-освободителя в биографии Жуковского начинает выдвигаться на первый план, а поездка 1837 г. в Сибирь отныне выглядит как необходимое звено в этой цепочке.

> Будучи в Сибири, Наследник Цесаревич послал свои ходатайства к Императору за несчастные жертвы политического заблуждения. Жуковский писал о том же из Златоуста, без ведома Цесаревича, которому сообщил об этом уже после того, как отдал письмо свое фельдъегерю. <…> В свою очередь и Кавелин от себя послал ходатайство о том же. Все трое, не сговариваясь, сделали одно и то же. Легко себе представить то общее радостное чувство, с каким на дороге между Буинском и Симбирском, когда Цесаревичу было вручено встретившимся здесь фельдъегерем ответное письмо Императора, выйдя из экипажей, посреди дороги, обнялись Августейший воспитанник и достойные его наставники[68].

[65] Там же. С. 161.
[66] *Seidlitz C.* Wasily Andrejewitsch Joukoffsky. Ein Russisches Dichterleben. Mitau, 1870. S. 148.
[67] *Загарин П.* В.А. Жуковский и его произведения. М., 1883. С. 507.
[68] Там же. С. 508–509.

Для освещения этого события Поливанов активно пользовался письмами поэта Александре Федоровне, которые не только пересказывал, но и обильно цитировал. Кроме того, обращает на себя внимание и то, что биограф растушевал официальный характер вояжа: в качестве сопровождающих цесаревича лиц названы только Жуковский и Арсеньев, а также «несколько сверстников по воспитанию»[69]. Такая презентация состава путешественников сильно упрощала представительский характер поездки и акцентировала ее педагогическую составляющую. Согласно лаконичному списку Поливанова в путь отправлялись учителя и их воспитанники. На военных смотрах, официальных визитах и обозрении достопримечательностей, в частности, технологических, он подробно не останавливался.

А.Н. Веселовский в своей книге «В.А. Жуковский. Поэзия чувства и “сердечного воображения”» (1904) не выделил поездку по России 1837 г. в отдельный сюжет, однако, неоднократно упоминал об этом путешествии и продемонстрировал знакомство с его подробностями и документальными источниками, которые ранее не были доступны широкому читателю. Незадолго до этого И.А. Бычков опубликовал часть дневников поэта в «Русском архиве» за 1902 г. Вот что пишет Веселовский о Жуковском-путешественнике:

> Мы не вправе прилагать к Жуковскому мерку нашего реального и эстетического понимания народности; она не лежала в сфере его непосредственных интересов. В 1837 г. он промчался по России от Сибири до Крыма, но дневники его путешествия, по настроению и направлению наблюдений, ничем не отличаются от его старых, заграничных; не видно подъема симпатий к развернувшимся перед ним картинам народной жизни. По-прежнему он зарисовывает виды: на Губерлинской станции его поразили «горы, как лев или крокодил, лежащие поперек. Камни, как бородавки» (11 июня); «крестьяне на дороге в хорошей одежде» (6 июня). Местные исторические воспоминания схематизируются огулом, без оглядки, в общее положение или размышление с расплывающимися поэтическими контурами[70].

Очевидно, что собирание «местных исторических воспоминаний» стало бы аргументов в пользу романтизма Жуковского. Основная идея работы

[69] Там же. С. 507.
[70] *Веселовский А.Н.* В.А. Жуковский. Поэзия чувства и «сердечного воображения». СПб., 1904. С. 537.

Веселовского, напротив, заключается в последовательном доказательстве того, что русский балладник был поэтом-сентименталистом. Потому ученый во всей обширной поездке по России 1837 г. видит именно неосуществленную возможность романтического интереса к народным преданиям и национальной истории, чему другие биографы поэта не придали никакого значения.

В качестве крайних точек и одновременно значимых рубежных регионов Веселовский выделил Сибирь и Крым. В отличие от Поливанова Веселовский подробно не останавливался на помощи декабристам во время поездки 1837 г. О декабристах ученый упоминает лишь мельком – в ряду других благодеяний поэта, которые он упоминает как аргумент, доказывающий принадлежность Жуковского к числу сентименталистов[71], хотя ссылка на подробное исследование Н.Ф. Дубровина свидетельствует о том, что с обстоятельствами дела Веселовский был хорошо знаком. Очевидно, что в фокусе биографа-исследователя находилась деятельность Жуковского-историка и фольклориста, а не филантропа.

Но любопытна другая находка Веселовского, включенная в биографию поэта. Ученый вводит в жизнеописание Жуковского документы, свидетельствующее о той атмосфере, в которой протекала придворная жизнь поэта этого времени:

> Дневник, веденный с 27 июля по 4 августа 1837 г. старым приятелем Жуковского, Александром Михайловичем Тургеневым, в дни приезда в Москву Жуковского с наследником, и начинающийся чем-то в роде обращения к другу, открывает другие, не столь веселые перспективы на обстановку, в которой находился воспитатель. «На тебя смотрит вся Россия, вся Европа. Первая утешает себя мыслью упования, наслаждается благоденствием, уготованным трудами и попечением твоим при развитии душевных качеств питомца твоего; вторая знает тебя, как знаменитого автора. Ты не принадлежишь сам себе; имя твое будет известно в позднейшем потомстве. Роль твоя à peu près – роль Адашева. В этих отношениях ты ходишь, как говорят, по ножевому острию. Ты всем известен добротою души и сердца твоего. Все знают, что душа твоя светла, как зеркало, с которого и малейшее дуновение исчезает. Но знай, что ты имеешь много людей недоброжелательствующих тебе. Всем тем, кого называют у нас родовыми, ты не угоден, потому что у тебя нет трехсаженной поко-

[71] Там же. С. 363.

ленной ермолафии. В шестьдесят лет жизни мне довелось видеть одного в большом табуне родовых, который не принадлежал к роду, а прочие все носили отпечаток наследников Тараса Скотинина. Сколько раз слышал я восклицания насчет выбора твоего: чему быть доброму, что можем у него занять, чему научиться? Стихи писать? И вслед за сими восклицаниями панегирик Екатерине II за премудрое избрание Николая Ивановича Салтыкова, человека п<одл>ейшего и гн<ус>нейшего, какого когда-либо видали под солнцем… Я уверен…, что ты скорее согласишься умереть, нежели сделать какую-либо подлость. Но суди ж о людях, и именно родовых, которые до того тупы и дерзки, что осмеливаются тебя ставить в параллель с Н.И. Салтыковым. И потому, повторяю тебе, ты ходишь по ножевому острию. Помни, родовая сволочь на все способна!... Питомца твоего масса любит и обожает, родовая сволочь видит в нем направление, не сообразное с ее желаниями. Она будет всячески стараться употреблять все ухищрения, чтобы завладеть грунтом и истребить добрые семена, тобою насажденные. Уповаю на Бога! Это ей не удастся»[72].

Веселовский первым обращает внимание на неоднозначное положение Жуковского в свите наследника, которое, если судить по дневниковым записям, никак не совпадало с самооценкой поэта. Не исключено, что назначая на должность наставника цесаревича незаконнорожденного Жуковского, Николай I бросал вызов аристократам, утратившим после попытки переворота 14 декабря 1825 г. доверие императора. Собственно сибирское путешествие Жуковского Веселовский рассматривает как нереализованную возможность сбора «местных исторических воспоминаний».

Необычным обращением к сюжету путешествующего наследника престола становится баллада К.М. Фофанова «Очарованный принц» (1897). В дошедших до нас черновиках баллады «Очарованный принц» сохранилась творческая история текста. В тринадцатой-пятнадцатой строфах появляется образ наставника царевича, биографически близкий Жуковскому:

Со взором ребенка, с душою поэта,
Смиренный наставник ему говорил,
Что там, за стеною, сокрыта от света
Толпа светозарных, таинственных сил[73].

[72] Там же. С. 387-389.
[73] *Фофанов К.М.* Стихотворения и поэмы / Вст. ст., сост., подгот. текста и примечания С.В. Сапожкова. СПб., 2010. С. 284.

В предшествовавших итоговому тексту материалах, названных «набросками»[74], этот отрывок был сразу написан набело, в то время как вместо предыдущих двенадцати строф, в которых описывалась уединенная жизнь принца, было написано только три – впоследствии полностью переработанных, а пока лишь намечающих контур «пролога». После первых трех строф Фофанов поставил помету «и т.д.»[75], а также знак пунктира, отделяющий центральный диалог (ключевой для поэтики баллады элемент) от предыдущего эпизода. После записи диалога принца и наставника Фофанов вернулся к дописыванию того, что подразумевалось под «и т.д.». На следующих листах рукописи записанный набело диалог царевича с наставником уже не менялся и был включен в текст сокращенно с пометой «Со взором ребенка - -»[76].

Следующим кульминационным эпизодом баллады стало достижение принцем совершеннолетия и путешествие по государству, ассоциирующееся с поездкой Александра Николаевича в 1837 г. и аналогичной поездкой Николая Александровича (из всех наследников русского престола цесаревичи Александр в 1830-е гг. и Николай в 1890-е наиболее глубоко заезжали вглубь страны). Как кажется, именно вояж будущего Николая II стал импульсом для раздумий Фофанова на эту тему: поэт поселился на жительство в Гатчине как раз в то время (1890 год), когда оттуда отправился в путешествие цесаревич Николай[77]. В опыте Николая Александровича заграничный вояж предшествовал поездке по России, Александр Николаевич, напротив, подобно персонажу фофановской баллады, сначала осуществил поездку по своей стране. Не исключено, что в сознании Фофанова произошло наложение этих поездок как двух типологически близких ситуаций в русской истории (подобная ас-

[74] Далее – черновой автограф № 1 (РГАЛИ. Ф. 525. Оп. 1. Ед.хр. 243. Л. 4–7). Более поздний вариант баллады с подписью и пометой о времени и месте окончания работы над текстом – черновой автограф № 2 (РГАЛИ. Ф. 525. Оп. 1. Ед.хр. 243. Л. 1–3об.).
[75] РГАЛИ. Ф. 525. Оп. 1. Ед.хр. 243. Л. 4.
[76] Там же. Л. 5.
[77] *Клеман М.* К.М. Фофанов // Фофанов К.М. Стихотворения / вст. ст. и ред. текста М. Клемана. М., 1939. С. 11; *Боханов А.Н.* Николай II. М., 1997. С. 87 (Серия «Жизнь замечательных людей»). О более позднем отношении Фофанова к Николаю II см.: *Смиренский В.* Политические стихи Фофанова // Литературная газета. 1935. № 60 (551). 29 октября. С. 3.

социация возможна и на чисто языковом уровне: имена наследников престола зеркальны по отношению друг к другу).

Наставник царевича ассоциируется с Жуковским в силу нескольких обстоятельств. Во-первых, это жанровая маркированность текста. Балладный канон в русской культуре был сформирован Жуковским, потому оставленная Фофановым жанровая помета неизбежно провоцировала читателя на поиск подобных параллелей. В «Очарованном принце» Фофанов использует 4-стопным амфибрахий, ставший «визитной карточкой» Жуковского-балладника. Этот размер входил в «ядро метрического репертуара» его баллад (7,5%), а также в число тех размеров, которые «вызывали прочные ассоциации с балладами Жуковского и активно функционировали у его ближайших и отдаленных последователей»[78] (например, у Пушкина в «Черной шали»).

Во-вторых, данное Фофановым описание наставника принца – «с душою поэта», «со взором ребенка», «смиренный» – точно совпадает со стереотипным образом Жуковского, созданным его современниками, и, конечно, никак не ассоциируется с фигурой воспитателя Николая II – генерала Г.Г. Даниловича. В 1880-е гг. – во время празднования 100-летнего юбилея со дня рождения Жуковского и осмысления итогов правления погибшего в 1881 г. Александра II – часто ставился вопрос о благотворности воспитания будущего царя поэтом, тем более что это был беспрецедентный для России случай. Например, профессор О.Ф. Миллер часто рассказывал

> в своих лекциях и публичных речах – о влиянии гуманной поэзии и нравственного облика Жуковского на императора Александра II и его реформы <…> «Памятник» этот, толковал впоследствии Орест Федорович (Миллер. – *Е.А.*) свою мысль, – это 19 февраля, акт величайшей человеческой гуманности и справедливости, которая проникла в сердце Наследника под благотворным влиянием своего воспитателя – «старца духом юного». Это 19 февраля и послужило тем звеном, которое в его мысли соединило два образа, сделавшихся для него одинаково дорогими: образ поэта-воспитателя и освободителя-воспитанника[79].

[78] *Матяш С.А.* Стих баллад В.А. Жуковского // Полн. собр. соч. и писем: в 20 т. Т. 3. М., 2008. С. 246.
[79] *Глинский Б.Б.* Орест Федорович Миллер // Исторический вестник. 1889. Т. 37. № 8. С. 345.

В мемуарах тех, кто входил в ближайший Жуковскому круг, были часты сравнения поэта с ребенком. Так, Ф.Ф. Вигель писал: «В нем точно смешение ребенка с ангелом, и жизнь его кажется длящимся превращением из первого состояния прямо в последнее»[80]. Ср. образ Жуковского в воспоминаниях А.О. Смирновой-Россет: «Joukoffsky fait souvent des bévues; il est naif, comme un enfant» («Жуковский часто попадает впросак; он наивен как ребенок»)[81]. Эпитет «смиренный» в отношении поэта хорошо известен по посвященному ему стихотворению А.И. Тургенева, начинающегося строками «Смиренный жизни путь цветами устилая, / Живи, мой милый друг, судьбу благословляя»[82]. Смирение становится главным качеством в адресованных наследнику словах самого Жуковского в известном послании «Государыне Великой княгине Александре Федоровне на рождение в.кн. Александра Николаевича»:

> С смирением дела свои читать:
> Вот правила царей великих внуку[83].

Путешествие Александра Николаевича по России с апреля по декабрь 1837 г. состоялось сразу после его девятнадцатого дня рождения[84]. Царевич Фофанова отправляется в путешествие по государству также после своего дня рождения:

> И вот над губою усы затемнели;
> Он строен; он вырос с дубок молодой…
> Заздравные кубки в чертоге звенели,
> Приветствуя принца с расцветшей душой.
>
> Но, чокаясь дружно ответным бокалом,
> Улыбкой даря обольщенных гостей,
> Принц нежною думой следит не за балом

[80] В.А. Жуковский в воспоминаниях современников / сост., подгот. текста, вступ. ст. и коммент. О.Б. Лебедевой и А.С. Янушкевича. М., 1999. С. 164.
[81] *Смирнова-Россет А.О.* Дневник. Воспоминания / подгот. С.В. Житомирская. М., 1989. С. 24.
[82] Поэты 1790–1810-х годов / вст. ст. и сост. Ю.М. Лотмана, подгот. текста М.Г. Альтшуллера. Л., 1971. С. 244.
[83] *Жуковский В.А.* Полн. собр. соч. и писем: в 20 т. Т. 2. М., 2000. С. 97–98.
[84] *Уортман Р.С.* Сценарии власти. С. 473.

И ждет не дождется рассветных лучей[85].

Центральное балладное событие – путешествие царевича по своей стране сближается у Фофанова как с социальным сюжетом «ревизии» провинции, так и с исторически реальным путешествием цесаревича Александра Николаевича. Остановимся на этом более подробно.

«Очарованный принц» тяготеет к распространенным в фольклоре и литературной традиции сюжетным схемам, в состав которых входит мотив неузнанного императора. В рамках этой мотивной конструкции государь и «наследник престола» являются взаимозаменяемыми субъектами, а в ряде случаев появление цесаревичей в роли персонажей исторического фольклора определяется их длительным пребыванием в этом статусе, как например, это произошло с Павлом I. Уже в конце XVIII в. подобные сюжеты пародировались И.А. Крыловым, который подверг сомнению «веру в частный, единичный характер зла и несправедливости и в легкость достижения благополучия благодаря действиям “просвещенного государя”»[86]. В XIX в. сюжетная схема «хождения» царственной особы «в народ» достаточно сильно модифицировалась, причем в новых исторических анекдотах по сравнению с первыми историями об Иване Грозном и Петре Великом поступки власть имущих нередко стали превращаться в «риторический жест». В числе причин подобных трансформаций мотива Е.К. Никанорова со ссылкой на М. Гершензона называет то обстоятельство, что во время «правления Александра I и Николая I, <…> люди, окружавшие их престол, “составили ограду, чрез которую никакие злоупотребления... не видны и голос угнетения и страданий... не слышен”»[87]. Такая мотивировка созвучна одному из ключевых образов баллады Фофанова – «крепкой стены», имеющей в тексте не только материальные, но и социальные смыслы:

[85] *Фофанов К.М.* Стихотворения и поэмы. С. 286.
[86] *Никанорова Е.К.* Мотив «неузнанного императора» в историко-беллетристических произведениях конца XVIII – начала XIX вв. С. 48.
[87] *Никанорова Е.К.* Мотив неузнанного императора в его сюжетных и текстовых модификациях (на материале исторических анекдотов XVIII – первой половины XIX веков) // Сибирский филологический журнал. 2009. № 1. С. 39.

Без сверстников рос он, не видел он сверстниц,
Его замыкал очарованный круг;
Он видел лишь стражу на мраморе лестниц
И видел поклоны блистающих слуг[88].

Будучи вписанной в балладную поэтику эта сюжетная схема претерпевает у Фофанова значительную трансформацию. Во-первых, функционирование мотива неузнанного императора предполагает, что «следствием выхода императора за пределы дворцового пространства и встречи его с “простыми подданными” является или устранение допущенной несправедливости, или же оказание милости»[89]. Путешествие фофановского героя заканчивается для него «политическим фиаско». Вопреки читательским ожиданиям устранения несправедливости не происходит, а оказание милости ограничивается «розданным бархатом». Во-вторых, мотив неузнанного императора изначально был исходным компонентом классической сюжетной схемы, в «Очарованном принце», напротив, этим мотивом текст замыкается:

И скоро покинут был принцем печальным
Дворец заповедный. Напрасно гонцы
Искали по странам, и ближним, и дальним,
Надменно стучася в чужие дворцы.

Принц сгинул! Исчез, как залетная птица,
В рассветном тумане. Как вздох, отошел!
И если погиб он, то где же гробница?
И если живет он, – то где же престол?[90]

Фактически Фофанов включает в балладу два путешествия. Первое, развернутое в тексте, является официальным вояжем наследника по стране, к которому подданные обстоятельно готовятся, а затем торжественно встречают принца. Второе, имплицитно введенное в финал, содержит мотив неузнанного правителя: царевич остается неузнанным не только народом, но также придворными и членами семьи, что сближает балладу с сюжетной

[88] *Фофанов К.М.* Стихотворения и поэмы. С. 283.
[89] *Никаноров Е.К.* Мотив «неузнанного императора» в историко-беллетристических произведениях конца XVIII – начала XIX вв. С. 42.
[90] *Фофанов К.М.* Стихотворения и поэмы. С. 288.

схемой «скрывающегося избавителя»[91]. При этом оптимистический вариант прочтения финала затруднен тем, что источник несправедливости (традиционно продажный чиновник, жестокий генерал, жадный полицмейстер и т.п.), как и народ, представлены в балладе Фофанова неперсонифицированно, в результате чего сюжет приобретает смысл исторической закономерности, непреодолимой усилием одного человека, пусть даже и наследника престола.

Наряду с компонентами сюжетной схемы «хождения в народ», «Очарованный принц» включает в себя целый ряд деталей реальной поездки цесаревича Александра Николаевича по стране. Поскольку официальный обзор путешествия наследника престола по России, опубликованный в «Современнике»[92] за 1838 г., не мог включать в себя по цензурным соображениям многие подробности «бытовой» провинциальной жизни, мы воспользуется документальной реконструкцией этого события, осуществленной Р.С. Уортманом.

Во-первых, Фофанов дал характерный для этого сюжета образ народа – нищенствующего и в то же время желающего оставить у наследника о себе прямо противоположное впечатление:

> Он едет в селенье. Как мрачно! Заране,
> Приветствуя славного принца приход,
> Спешит в драпировки, гирлянды и ткани
> Скрыть ветхую бедность тщеславный народ[93].

Приготовления жителей провинции к приезду цесаревича осуществлялись сходным образом:

> Города по его пути, многие из которых никогда прежде не принимали ни наследника, ни императора, готовились к его приезду. Губернские власти чистили улицы, красили публичные здания, чинили тротуары там, где они были. Бочки с водой, стоявшие на улицах на случай пожара, красили и заменяли в них воду, часто загнивавшую от долгого стояния. Разноцветные флаги оживили унылые пространства местных улиц[94].

---

[91] *Никанорова Е.К.* Мотив «неузнанного императора» в историко-беллетристических произведениях конца XVIII – начала XIX вв. С. 44–45.
[92] Путешествие по России Его Императорского Высочества Государя наследника цесаревича. С. 1–26.
[93] *Фофанов К.М.* Стихотворения и поэмы. С. 287.
[94] *Уортман Р.С.* Сценарии власти. С. 476.

Следующий сюжетный шаг – внутренняя реакция принца на увиденное в стране:

> Задумчиво едет царевич обратно,
> И грустно он входит под своды дворца…
> Теперь ему стало несчастье понятно,
> И нет ему счастья под кровом отца.
>
> Он бархат свой роздал, он меч свой забросил, –
> Былые забавы постыли ему[95].

По сохранившимся документальным свидетельствам, во время поездки по России цесаревич демонстрировал неподдельное сострадание бедным:

> Александр проявлял свою доброту и благотворительность. Следуя инструкции отца, он раздал 240 000 рублей нуждающимся и большие суммы на ремонт соборов и исторических памятников. Он получил около 16 000 обращенных к царю петиций с жалобами. В Сибири его тронула судьба многих ссыльных, в том числе декабристов, и он обратился к отцу с просьбой смягчить их участь. К радости сопровождавшей Александра группы, Николай сообщил сыну, что сократит сроки многих приговоров. Жуковский утверждал, что Александра подвигло на эти действия только его собственное сочувствие ссыльным. Увидев толпу, бегущую за каретой цесаревича, поэт заплакал и увидел в этом символ нации[96].

В-третьих, характерологически верным оказался не только образ Жуковского-наставника, но и его воспитанника. Прежде всего Фофанов особо подчеркнул именно «ласковость» («Беднее одежда на ласковом принце»[97]) – ту особенность поведения, которая стала главным заветом Николая I сыну перед поездкой: Николай подробнее, чем его мать, останавливался на том, как должен наследник завязывать связи с теми, кого он узнает, и как внушать им чувство эмоциональной близости к себе. «Простота и ласковость со всеми должны к тебе каждого расположить и привязать». <…> Он рекомендовал «ласковое, и простое приветливое обращение» с купцами, особенно с теми, кто известен «своею добродетелью или полезными предприятиями». «С простым народом доступность и непритворное ласковое обращение к тебе при-

[95] *Фофанов К.М.* Стихотворения и поэмы. С. 287.
[96] *Уортман Р.С.* Сценарии власти. С. 477.
[97] *Фофанов К.М.* Стихотворения и поэмы. С. 288.

вяжет его»[98]. Ласковость, обаяние и приветливость стали общим местом в воспоминаниях жителей провинции о проезжающем наследнике престола.

В «Очарованном принце» Фофанов использовал один из распространенных балладных сюжетов – «страшной поездки»[99], но нагнетаемый во время быстрой езды балладный страх приобрел в его произведении не мистический, а социальный смысл. Художественная природа «Очарованного принца» отличается синтетизмом, в нем соединились романтическая баллада с традиционным для литературной сибирики травелогом.

Следующим опытом оценки поездки 1837 г. стала уже известная нам изданная в Германии на немецком языке в 1933 г. биография Жуковского, составленная Л.Л. Кобылинским-Эллисом. Опираясь на аналогичный жизнеописательный труд своего отца, Л.И. Поливанова, Эллис повторяет те же эпизоды путешествия, только в значительно сокращенном виде: составление путеводителя, защита декабристов, встреча с Кольцовым и освобождение Шевченко[100]. Однако любопытным представляется разделение России в сознании Эллиса на «европейскую» и «сибирскую» (“europäische und sibirische Rußland”)[101] вместо традиционного членения на «европейскую» и «азиатскую» или «восточную».

Накануне 100-летнего юбилея смерти поэта отдельным изданием вышел биографический роман Б.К. Зайцева «Жуковский» (1951). Путешествию 1837 г. писатель посвятил, как и Поливанов, отдельную главу, которую назвал «Прощание с Россией». Название главы и многочисленные комментарии Зайцева свидетельствуют об автопроекции писателя-эмигранта на так и не сумевшего в конце жизни вернуться на родину Жуковского. Всю поездку биограф помещает в эту раму прощания поэта с Россией, вводя порой в это смысловое поле весьма далекие события. Так, на идею прощания у Зайцева

[98] *Уортман Р.С.* Сценарии власти. С. 475.
[99] Например, «Баллада, в которой описывается, как одна старушка ехала на черном коне вдвоем, и кто сидел впереди», «Лесной царь», «Людмила», «Светлана», «Ленора», «Мщение» Жуковского, деканонизированная баллада Пушкина «Бесы» и др.
[100] *Kobilinski-Ellis L.* W.A. Joukowski. Seine Persönlichkeit, sein Leben und sein Werk. Paderborn, 1933. S. 228–229.
[101] Ibid. S. 228.

начинают «работать» все предшествующие и последующие обстоятельства: гибель Пушкина, вояж цесаревича по стране, метафора «обручения с Россией», которую подобрал для этого путешествия Жуковский:

> И все-таки весь 1837 год прошел у него (Жуковского. – *Е.А.*) под знаком именно России – не в творчестве, а в жизни. В эти месяцы ему была показана Россия в разных видах, и обширно, и глубоко, и величественно. Жизнь же его резко перегибалась к Западу. <…> Пушкин скончался, и Жуковский долго сидел с ним мертвым, созерцая ставшее столь прекрасным его лицо. Эта сцена прощания имеет, возможно, очень глубокий смысл. В тайне смерти в последний раз предстал Жуковскому облик России, гений ее, лучшее ее. <…> Как бы то ни было, ни раньше, ни позже не была показана ему такая панорама родины. Если для Наследника обручение с Россией, то для него самого прощание с ней[102].

Мысль прощания с Россией была настолько дорога писателю, что он сознательно пошел на анахронизм, воссоздав путешествие 1837 г. в подобном «прощальном» ключе: в это время Жуковский еще не планировал поселиться за границей – наставник цесаревича подаст в отставку в связи с женитьбой на Елизавете Рейтерн лишь четыре года спустя, в 1841 г.

Сибирская часть путешествия, по мысли Зайцева, привела к двум различным, но взаимосвязанным следствиям. Одно, теперь уже традиционное в интерпретациях биографии поэта, – это обусловленное наставнической деятельностью Жуковского смягчение участи декабристов во время поездки 1837 г.:

> Он (цесаревич. – *Е.А.*) недаром провел годы с Жуковским. В век казарм и шпицрутенов взор его оказался устремлен далее, к свободе и милосердию. «Вышел сеятель сеять…» – посеянное Жуковским начинало всходить. В Сибири видели они много ссыльных, среди них и декабристов. Как всегда, здесь Жуковский был заступником и посредником в бесчисленных просьбах[103].

Другое – указание на прямую взаимосвязь между сибирскими впечатлениями цесаревича и крестьянской реформой 1861 г.:

> Но не представлялось ли образованному юноше, объезжавшему свои владения, что вот этот край так обогнал Россию европейскую и *потому* (курсив

[102] *Зайцев Б.К.* Сочинения: в 3 т. Т. 3. М., 1993. С. 307, 313.
[103] Там же. С. 309.

автора. – *Е.А.*), что крепостного права никогда здесь не было. Вольный труд вольного народа![104].

Вот как Зайцев презентовал сибирскую часть вояжа:

26 мая, недалеко от станции Решоты, в тридцати верстах от Екатеринбурга, достигли высшей точки Уральского хребта. Начало Азии, Сибирь! Ни один еще из царей русских не видал этих краев. Будущий Александр Второй увидел. Вот и Екатеринбург. Тут показывает Россия мощность недр своих – Наследнику подносят изумруд небывалой величины, удивительные изделия из яшмы, малахита, мрамора. Но в мирных снах своих не видали путники того, что́ через восемьдесят лет произойдет здесь со внуком ученика Жуковского[105].

В этом отрывке очевиден параллелизм между образом Сибири и образом «изумруда небывалой величины» (вспомним определения Сибири как драгоценного камня Российской империи). Подчеркнутое фиксирование точки перехода демонстрирует восприятия Сибири как некоего иного мира. Здесь же Зайцев допустил еще один хронологический сдвиг, включив в повествование события, находившиеся за пределами биографии Жуковского: расстрел императорской семьи в Екатеринбурге в 1918 г. Очевидно, что подобные временные скачки демонстрируют желание Зайцева описать события путешествия по Сибири не изнутри культуры XIX в., а с точки зрения человека XX в., пережившего революцию и вынужденного жить в эмиграции.

При работе над главой «Прощание с Россией» Зайцев активно пользовался письмами С.А. Юрьевича жене, опубликованными в «Русском архиве» за 1887 г. Часто биограф переносил мысли и чувства флигель-адъютанта на непосредственные дорожные впечатления самого наследника престола. Впрочем, к такому приему прибегал ранее и историк С.С. Татищев, работой которого также пользовался Зайцев при описании путешествия 1837 г. Сравним:

Юрьевич:

Мы проехали лучшие губернии центральной России и не видели ни такого бодрого, богатого, видного, настоящего Русского народа, как по нашему тракту от Екатеринбурга до Тобольска: женщины решительно красивее и здоровее Ярославских

[104] Там же.
[105] Там же.

и Костромских, даже одеты ближе к настоящему, национальному костюму. Земля, т.е. грунт, самый благодатный, вообще, чернозем, и возделана отлично[106].

Татищев:

Сибирь произвела на великого князя крайне благоприятное впечатление. Даже в лучших центральных губерниях он не видел такого бодрого, богатого, видного, настоящего русского народа, как по Сибирскому тракту, от Екатеринбурга до Тобольска. Даже женщины показались ему красивее и здоровее ярославских и костромских. Земля, благодатный чернозем, возделана отлично[107].

Зайцев:

От Екатеринбурга до Тобольска, по Сибири все было – широта, мощь, изобилие. Ни в Костромской, ни в Ярославской губерниях не видал Наследник такого склада жизни у крестьянства (да и у мещан, купечества): все несравненно полнее, привольнее, богаче. Правда, людей меньше, а пространств больше и они щедрее, плодородней[108].

В своем романе в целом и в описании сибирской поездки поэта в частности Зайцев стремился дать простой, бытовой облик Жуковского. Например, в его роман впервые был включен фрагмент из письма Юрьевича о кулинарных предпочтениях путешественников. Адресатом текста Юрьевича была ожидающая ребенка и живо интересующаяся губернскими балами супруга, которую муж стремился развлечь и позабавить:

Кстати об нашей дорожной компании. Мы составляем две главных секты: чаистов и простоквашистов; это две главные партии; есть еще партия пирожкистов, но она не сильна и впадает или в ту или другую секту. Во главе первой стоит А.А. Кавелин, его сильно держится Назимов: они пьют чай при всяком случае, даже по пяти раз на день. Во главе второй: я, потом наш Эскулап Енохин и Адлерберг. В.А. Жуковский хотел было составить особую секту: любителей пирожков, но, не имея успеха, пристает к нам, любителям простокваши. Думаю, что наступающие жары еще более увеличат мою секту. Великий князь и Паткуль доселе составляют решительный нейтралитет, т.е. и пьют чай, и не отказываются от простокваши. К.И. Арсеньев не держится сильно ни одной, но более склонен к простоквашистам, хотя сначала поддерживал пирожкиста[109].

Текст Зайцева, напротив, выходил далеко за пределы бесхитростного семейного общения и был предназначен для широкой читательской аудитории:

---

[106] Дорожные письма С.А. Юрьевича. Вып. 4. С. 462.
[107] *Татищев С.С.* Император Александр II. Его жизнь и царствование. Т. 1. СПб., 1903. С. 80.
[108] *Зайцев Б.К.* Сочинения. Т. 3. С. 309.
[109] Дорожные письма С.А. Юрьевича. Вып. 4. С. 464.

> И вот катят уже в своих дормезах к Симбирску, на остановках подзакусывают – и дальше. Спутники разделились на «чаистов» и «простоквашистов» – партии враждебные. Одна заказывала на станциях чай, другая простоквашу. Жуковский больше действовал по пирожкам, главное же – изнемогал от усталости[110].

Как видно, Зайцев в этом эпизоде активно прибегает к стилистически маркированным выражениям, что вызвало резкое неприятие И.А. Бунина. Как мы помним, в письме Г.В. Адамовичу от 18 июня 1948 г. он написал: «Прочел в “Рус<ской> мысли” очередной отрывок из книги Зайцева о Жуковском. На этот раз о путешествии по России Жуковского с Наследником престола, Александром II. Путешествовали так: “На станциях *подзакусывали* и дальше. Жуковский больше *действовал по пирожкам* (курсив Бунина. – *Е.А.*)”»[111]. Если, насколько можно понять, стратегия Зайцева заключалась в том, чтобы приблизить к себе Жуковского как *человека*, в том числе и через *быт*, то при встрече с бунинским восприятием персонально *своего* Жуковского, к которому Бунин возводил собственную писательскую биографию, конфликт делался неизбежным.

Дискуссия о стилистическом оформлении путешествия 1837 г. имела далеко идущие последствия. К ней Бунин возвращается 16 августа 1952 г. в письме от Ю.Л. Сазоновой:

> Живу я очень плохо и по другим причинам – помимо болезней и жары. В бешенстве от книги Б. Зайцева о Жуковском; – точнее говоря, о Василии Афанасьевиче Бунине, – этого нагло-спокойного болвана, всем осточертевшего своей вечной Италией и стервой женой <…>. Прилагаю начало Зайцевской подлости и пошлости о Жуковском. А.И. Бунин был прекрасный хозяин, предводитель дворянства, а у Зайцева – «охота, водочка, развлечения деревенские». И каким нагло-расхлябанным тоном все это говорится! И с очень определенной целью: чтобы показать, что и Жуковский был рохля, «прекраснодушный» и «незатейливый»[112].

---

[110] *Зайцев Б.К.* Сочинения. Т. 3. С. 310.

[111] Переписка И.А. и В.Н. Буниных с Г.В. Адамовичем (1926–1961). Публикация О. Коростелева и Р. Дэвиса // И.А. Бунин: Новые материалы. Вып. I. М., 2004. С. 85.

[112] «Драгоценная скупость слов»: переписка И.А. и В.Н. Буниных с Ю.Л. Сазоновой (Слонимской) (1952–1954). Вступ. ст. К. Триббла. Публикация К. Триббла, О. Коростелева и Р. Дэвиса // И.А. Бунин. Новые материалы. Вып. II. / Сост. О. Коростелев и Р. Дэвис. М., 2010. С. 295.

Именно с критикой романа Зайцева связано известное по письму Н.Р. Вредену от 9 сентября 1951 г. высказывание Бунина о том, что он «*классически кончает* ту славную литературу, *которую начал* вместе с Карамзиным Жуковский, а говоря точнее – Бунин, родной, но незаконный сын Афанасия Ивановича Бунина и только по этой незаконности получивший фамилию “Жуковский” от своего крестного отца» (курсив И.А. Бунина. – *Е.А.*)[113]. Та же мысль звучит в его письме Ю.Л. Сазоновой:

> Простите мне нижеследующее: сто лет тому назад (в 1852 г.) умер Василий Афанасьевич Бунин, родной, но незаконный сын Афанасия Ивановича Бунина от его возлюбленной, турчанки, и по незаконнорожденности своей получивший при крещении отчество и фамилию Жуковского, приятеля <…> Бунина. / Этот Василий Афанасьевич Бунин начал рядом с Карамзиным ту русскую литературу, которая кончается теперь Иваном Алексеевичем Буниным. И вот я лежу и в ярости читаю книжку «Жуковский», написанную Борисом Зайцевым, юбилей которого справляла недавно черносотенно-«религиозная» «Русская мысль» во главе с пещерным скотом Зеелером – тем в одно и то же время наглым и елейным Зайцевым, подколодным ягненком, который во время мировой войны с Гитлером называл американцев и англичан, бомбивших парижские заводы, занятые немцами, *Черчильевскими молодцами* (на манер: «суворинские молодцы») и был свой человек у Жеребкова, парижского «молодца» Гитлеровского. Этот Зайцев со своей стервой женой и Зеелером распускал все последние годы слух, что я большевик, но мне на это наплевать. Меня бесит, что и как этот с.с. о Жуковском написал, каким *елеем его* облил (курсив автора. – *Е.А.*)[114].

Позднее на прямую связь между освобождением крепостных и поездкой в Сибирь будет указывать автор современного «психологического» романа о Жуковском «Царский наставник» Б. Носик. Писатель увязывает антикрепостнические настроения поэта с его собственным происхождением и положением матери в доме Буниных:

> В мае того же года Жуковский двинулся в свите Наследника в долгое путешествие по России. Сперва были волжские города, потом Урал, а дальше – необъятные просторы Сибири, где наследник мог увидеть русских крестьян, никогда не знавших крепостного рабства. Что же он говорил, наставник, своему воспитаннику под долгое, немолчное «ура», под продолжительные льстивые речи, выстрелы, фейерверки, тосты? То же, что и всегда, повторял свое – о

[113] *Бабореко А.К.* Бунин: Жизнеописание. М., 2004. С. 408.
[114] «Драгоценная скупость слов»: переписка И.А. и В.Н. Буниных с Ю.Л. Сазоновой (Слонимской) (1952–1954). С. 298.

человеческом (которое выше царского) достоинстве, о низости рабства. Вот она дословно, его проповедь ученику: «Быть рабом есть несчастие, происходящее от обстоятельств; любить рабство есть низость; не быть способным к свободе есть испорченность, произведенная рабством… (Может, при этих словах представлялась ему матушка Елизавета Дементьевна, которая и в собственном домишке при сыне, за столом сидящем, не решалась сесть, а все стояла перед столом, сложа руки, точно ждала приказа.) Государь… также не может любить рабство своего народа и желать продолжения его…»[115].

Параллельным сюжетом становится уже ставшая хрестоматийной челобитная в защиту декабристов, только из троицы обнимающихся оказывается изъят Кавелин[116].

***

Подводя итоги, нужно отметить, что в сознании Жуковского и наследника престола сформировались разные версии образа Сибири. Восприятие Александра Николаевича во многом опиралось на известные ему культурные модели подобных путешествий в широком диапазоне от инициации до ревизии провинции. В описании сибирских реалий цесаревич часто прибегал к типологизации и обобщениям, стремясь систематизировать те явления, которые не укладывались в его представления о норме. Восприятие Сибири Жуковским, напротив, продемонстрировало умение разделять литературный «конвой» путешествия, которым стала для поэта восточная повесть «Наль и Дамаянти», и обстоятельства реальной поездки, в которые он стремится вникнуть максимально объективно. Встреченные в Сибири люди, напротив, представлены в дорожных записках Жуковского подчеркнуто персонально.

Динамика рецепции путешествия 1837 г. показала, что в разные эпохи актуализировались различные детали этой знаменитой в истории русской культуры поездки. Так, задачей современников Жуковского были презентация самого события широкой читающей публике и систематизация разнообразия сопровождавших его эмпирических фактов. Последующие биографы включали «сибирский травелог» поэта и его воспитанника в свои оригиналь-

[115] *Носик Б.* Царский наставник. Роман о Жуковском в двух частях с двумя послесловиями. М., 2001. С. 190–191.
[116] Там же. С. 192.

ные концепции его жизни и творчества. Поэтому каждая новая эпоха формировала свою версию поездки в Сибирь – от «сентиментального путешествия» к главному источнику крестьянской реформы 1861 г.

4.1.2. От травелога к жизнетексту: «Жуковский» и «Путешествие Глеба» Б.К. Зайцева

По Н.В. Гоголю, одной из загадок литературной биографии В.А. Жуковского было умение художника в переводах одновременно и точно проследить за оригиналом, и выразить при этом собственную личность. Развивая мысль Гоголя, С.С. Аверинцев заметил: «Жуковский – образцовый пример того, как биография поэта явным для него самого и современников образом соотносится с его поэзией уже не через отдельные события, дающие тему отдельным стихотворениям <…>, но в качестве общей атмосферы, которой окрашено решительно все»[1]. Любопытным образом эта тенденция творчества Жуковского словно передалась его поэтическим последователям и биографам.

На протяжении XIX в. рецепция творчества первого русского романтика была в основном связана с усвоением его поэтического опыта: она проявлялась в явных и скрытых цитатах, реминисценциях, эпиграфах, пародиях других авторов и т.п. К концу XIX в. восприятие его личности и поэзии меняется, «память формы» постепенно стирается, и начинает формироваться биографический миф поэта. Особенностью рецепции в первой половине XX в. становится повышение статуса воспринимающего сознания, в известном смысле затмевающего в канале взаимодействия с культурой прошлого сам реципируемый объект и/или существенно его видоизменяющего. Феноменологический интерес к поэту, наметившийся в конце XIX в.[2], сменился поисками собственной идентичности через жизнетекст Жуковского, прочтением *себя* через *другого*.

Одним из ярких примеров этого процесса стало творчество Б.К. Зайцева[3]. Специфика «Жуковского текста» Зайцева была обусловлена внутренней «со-

[1] *Аверинцев С.С.* Размышления над переводами Жуковского // Аверинцев С.С. Поэты. М., 1996. С. 146.
[2] *Айзикова И.А.* Художественная система В.А. Жуковского как текст // Канунова Ф.З., Айзикова И.А., Никонова Н.Е. Эстетика и поэтика переводов В.А. Жуковского 1820–1840-х гг.: проблемы диалога, нарратива, мифопоэтики. Томск, 2009. С. 428.
[3] Подробнее об этом см.: *Анисимова Е.Е.* От травелога к жизнетексту: «Жуковский» и «Путешествие Глеба» Б.К. Зайцева // Сибирский филологический журнал. 2012. № 1. С. 48–55.

звучностью»[4] героев трех писательских биографий[5] – автору, причем Жуковского – в особенности[6]. Такая писательская стратегия спровоцировала взаимовлияние текстов о *себе* и текстов о *другом*: не только русские классики приобрели в них черты их биографа, но писательские биографии послужили поводом для осмысления автором собственной жизни. Формой такого проникновения Зайцева в скрытые параметры жизнетекста Жуковского стал травелог, по своей природе предоставляющий «широчайший выбор средств самомоделирования» и обеспечивающий «сопряжение литературного текста с повседневной жизнью»[7]. Смысловая и географическая палитра путешествий оказывается очень богатой – от реальных поездок писателей по России и Западной Европе до философского осмысления человеческой жизни через категории путешествия и странствия. Все это находит отражение в мемуарной и художественной прозе писателя-эмигранта.

Одной из точек соприкосновения с поэтом XIX в. стала для Зайцева его общность с «итальянскими» впечатлениям Жуковского. По словам писателя-эмигранта, Италия становится его «второй Родиной», а в ее обретении он, изгнанник[8], нуждался особенно остро. В восприятии Зайцева Италия, как никакая другая европейская страна, близка России. В «Дневнике писателя» 25 мая 1926 г. он записывает: «На парижской земле варвар (русский) – вдруг ощущает: а нет ведь земли! Фиалка в тигле, перегонный куб, дающий лучшие духи, но только не природу. И поэтому русскому ближе итальянец – землянее, корневитее и сочней»[9]. В связи с этим особую значимость для Зайцева приобретает «итальянский текст» русской культуры, у истоков которого стоял Жуковский[10]. В предисловии к сборнику очерков «Далекое» Зайцев пишет:

---

[4] См.: *Шиляева А.С.* Борис Зайцев и его беллетризованные биографии. New York, 1971. С. 14.
[5] «Жизнь Тургенева» (1932), «Жуковский» (1951), «Чехов» (1954).
[6] *Зайцев Б.К.* Собр. соч.: в 5 т. М., 1999–2000. Т. 5. С. 496.
[7] *Шёнле А.* Подлинность и вымысел в авторском самосознании русской литературы путешествий. 1790–1840. СПб., 2004. С. 16.
[8] См.: *Зайцев Б.К.* Изгнание // Русская литература в эмиграции: Сб. статей / Под ред. Н.П. Полторацкого. Питтсбург, 1972. С. 3–5 (второй пагинации).
[9] *Зайцев Б.К.* Собр. соч.: в 5 т. Т. 9. С. 66.
[10] См.: *Янушкевич А.С.* Жуковский и Италия // Янушкевич А.С. В мире Жуковского. М., 2006. С. 354–400.

> Бóльшая часть книги – о России. Но в конце и об Италии. Без нее трудно обойтись автору, слишком она в него вошла, да и не в него одного. С давнего времени – с эпохи Гоголя, Жуковского, Тютчева, Тургенева, и до наших дней тянется вереница русских, прельщенных Италией, явившейся безмолвно и нешумно в русскую литературу и культуру – по некоему странному, казалось бы, созвучию, несмотря на видимую противоположность стран[11].

Линию этой преемственности Зайцев выстраивает следующим образом: Жуковский – Гоголь – Тютчев – Тургенев – Мережковский – Чехов – наконец, сам Зайцев.

> На самом деле Италия произвела на него (Чехова. – *Е.А.*) впечатление огромное – русскую традицию, идущую со времен Гоголя и Жуковского, через Тургенева до Мережковского и модернистов – эту традицию Чехов, лишенный всякой традиции, все-таки поддержал[12].

Свою привязанность к Италии Зайцев воспринимает именно через призму словесности XIX в., когда эта страна стала местом паломничества русских писателей и художников.

> Освежала Италия, куда, как в страну обетованную, неудержимо влекло и откуда всегда возвращались напоенные красотой и поэзией («Молодость – Россия», 1951); А пока что ходил и бродил он по Риму и попал в собор св. Петра, там забрался на самую высь купола – снаружи. Сто лет назад Гоголь с Жуковским туда же подымались, рисовали: отлично рисовали, и всем хотелось записать – удержать прелесть Рима[13] («Дни. 1939–1972»: «Русь в Умбрии», 1947).

В заметках Зайцева об истоках русской итальяномании имена Жуковского и Гоголя неслучайно упоминаются в паре. Во время жизни за границей Жуковский становится для Гоголя «другом и главным собеседником»[14], что, по мнению Зайцева, символически выразилось в почти единовременной кончине писателей: «1852-й год. В феврале Гоголь ушел, в апреле Жуковский – друзья»[15]. Представителю русской диаспоры Зайцеву был по-своему близок не вписавшийся в парадигму метрополии и вынужденный создавать поэму о Рос-

---

[11] *Зайцев Б.К.* Собр. соч.: в 5 т. Т. 6. С. 160.
[12] Там же. Т. 5. С. 389.
[13] Там же. Т. 9. С. 16, 243.
[14] *Янушкевич А.С.* “Vedi Napoli e poi muori”: К. Батюшков – Е. Баратынский – Н. Гоголь // Образы Италии в русской словесности XVIII–XX вв.: Сб. статей / Под ред. О.Б. Лебедевой, Н.Е. Меднис. Томск, 2009. С. 418.
[15] *Зайцев Б.К.* Собр. соч.: в 5 т. Т. 9. С. 194.

сии в Италии Гоголь[16], а его письма Жуковскому последних лет жизни стали для писателя-эмигранта образцом эпистолярного жанра: «Какие они письма друг другу писали!»[17] («О Жуковском. 4 февраля 1942», 1948).

Характерным примером художественного осмысления идеи пути становится автобиографическая тетралогия Зайцева «Путешествие Глеба». На наш взгляд, именно она является ближайшим контекстом, необходимым для прочтения его романа «Жуковский». В «Путешествии Глеба» писатель продолжает моделировать историю русской литературы, данную в биографиях ее «тихих классиков» (Жуковского, Тургенева и Чехова), четвертым, на сей раз – автобиографическим жизнеописанием. Время создания этой автобиографической книги почти полностью совпадает со временем работы Зайцева над жизнеописанием Жуковского. К написанию первой книги тетралогии «Заря» писатель приступил в 1934 г., а окончание последней книги «Древо жизни» датировал маем 1952 г. Замысел романа о Жуковского возник в начале 1930-х гг., отдельное издание романа вышло в конце 1951 г., накануне столетнего юбилея со дня смерти поэта. Характерное для Зайцева понимание биографии, сформулированное им самим как «освобождение от себя», «жизнь чужой жизнью» и «преклонение»[18], определяет единство мотивной структуры «Жуковского» и «Путешествия Глеба». Мотивными константами жизнеописаний становятся идея земной жизни как путешествия, идеал внешней тишины и внутренней тихости, а также целый ряд биографических совпадений в жизнетекстах Зайцева и Жуковского.

В «Жуковском» Зайцев красной нитью прочерчивает идею путешествия как метафору жизненного пути, заявленную писателем уже в топонимике названий глав: «Мишенское и Тула», «Дерпт – Петербург», «Прощание с Россией». В тщательно воссоздаваемой истории воспитания наследника престола, которой Зайцев придает большое значение и посвящает две главы («Настав-

[16] См.: *Киселев В.С.* Итальянский период жизни Гоголя: парадоксы безместности // Образы Италии в русской словесности / Под ред. О.Б. Лебедевой, Т.И. Печерской. Томск, 2011. С. 160–181.
[17] *Зайцев Б.К.* Собр. соч.: в 5 т. Т. 9. С. 253.
[18] Там же. С. 271.

ник», «Прощание с Россией»), писатель реконструирует размышления Жуковского об обучении цесаревича.

> Послушание принято, надо его исполнить. Жуковский намерен обучать Александра по сложному плану из трех частей. Первая – от 8 лет до 13 – «приготовление к путешествию» (все-таки *поэт* сочинял программу!) – краткие сведения о мире, человеке, понятия о религии, иностранные языки. Вторая часть – от 13 до 18 лет – собственно науки, излагаемые более подробно – само «путешествие», развивающее зерно первой части. <…> Наконец, третья часть «окончание путешествия» – чтение «немногих истинно классических книг», с целию моральной – образование «совершенного человека»[19].

В следующей писательской биографии – жизнеописании Чехова – «послушанием» также становится путешествие, на этот раз не метафорическое, – поездка героя книги на Сахалин[20].

У Жуковского план обучения-путешествия, тщательно изученный Зайцевым-биографом, выглядел более детально, например: «Путеводный компас в руках. Карта известна. Дороги означены. Нет опасности заблудиться: ум приготовлен, любопытство пробуждено»[21]. Финалом обучения, как известно, стала беспрецедентная поездка наследника по России от Тобольска до Крыма, во время которой, согласно отчету, было преодолено 14273,5 версты за 148 дней[22]. «Начало Азии, Сибирь! Ни один еще из царей русских не видал этих краев. Будущий Александр Второй увидел»[23]. Следующим этапом, согласно плану Жуковского, должно было стать путешествие цесаревича по Западной Европе.

На формирование мировоззрения Жуковского, в котором идея пути занимала ключевое место, повлияли усвоенные поэтом традиции сентиментализма, известного своими «чувствительными» путешествиями, а также педагогические теории рубежа XVIII–XIX вв. Во время обучения Жуковского в Московском Университетском Благородном Пансионе популярностью пользовались лекции профессора Шварца, который «делил все познания на любопытные, приятные и

---

[19] Там же. Т. 5. С. 290.
[20] Там же. С. 386.
[21] *Жуковский В.А.* Полн. собр. соч.: в 12 т. СПб., 1902. Т. 9. С. 136.
[22] Путешествие по России Е. И. В. Государя Наследника Цесаревича // Современник. 1838. Т. 9. С. 14.
[23] *Зайцев Б.К.* Собр. соч.: в 5 т. Т. 5. С. 302–303. В «Путешествии Глеба» отмечается особо то уважение, которое питал автобиографический герой Зайцева к Александру II, «которого Глеб с раннего детства привык почитать» (Там же. Т. 4. С. 196).

полезные». Выше всего Шварц ставил последние, т.к. «познание полезное научает истинной любви, научает высшим понятиям: об этих-то познаниях более всего должен заботиться человек, так как он в земной жизни только путешественник, а в будущей гражданин»[24]. По мнению Л.И. Поливанова, эти воззрения стали точкой отсчета в формировании философии пути будущего поэта: «то, что у других могло быть модною фразою, глубоко запало в душу Жуковского, встретив в ней рано поразившую его совесть идею, что “человек в земной жизни только путешественник”»[25].

В романе Зайцева «Жуковский» значительное место отводится рассказу об образовании и самообразовании героя, а также о его педагогической деятельности в качестве наставника будущего Александра II. В автобиографической тетралогии писателя обучение Глеба также оказывается в центре повествования. Знаком психологической, а в перспективе и историко-литературной самоидентификации Зайцева через личность Жуковского стала следующая художественная деталь. В центральные книги «Путешествия Глеба» включен персонаж, имя и жизненный сюжет которого явно ориентированы на жизнетекст Жуковского. Речь идет о Сереже Костомарове – втором после Глеба ученике в классе, названном Зайцевым по имени воспитанника Московского Университетского Благородного Пансиона, который делил то же почетное звание с Васей Жуковским.

> Из «Акта 1798 г.» видно, что Жуковский был в числе «первых воспитанников-директоров концертов и других забав», и что Сергей Костомаров и он «беспристрастным судом, основанным на большинстве голосов всех питомцев, признаны в большом (т.е. старшем) возрасте лучшими в учении и поведении»[26].

Эту подробность, указанную в известных Зайцеву-биографу книгах К.К. Зейдлица и Л.И. Поливанова (П. Загарина) о Жуковском, Зайцев-художник достроил до полноценного сюжета, в котором фоном к яркому жизненному пути

[24] *Загарин П.* В.А. Жуковский и его произведения. М., 1883. С. 22–23.
[25] Там же. С. 48.
[26] Там же. С. 14.

писателя Глеба[27] становится намеченная пунктиром «обыкновенная история» инженера Сережи Костомарова.

Другие грани философии пути обнаруживаются в художественных текстах Жуковского. Бóльшая часть его сочинений, называемых Зайцевым в романе-биографии, основаны на хронотопе путешествия. К их числу относится, прежде всего, перевод «Одиссеи» Гомера, ставший единственным произведением поэта, которое Зайцев выносит в название главы («Семья, Гоголь, "Одиссея"»). Не менее значима в этом отношении стихотворная повесть Жуковского «Теон и Эсхин», философия которой подробно описывается биографом в связи с драматическим расставанием поэта с Машей Протасовой, а также в финале жизнеописания. Наконец, большое значение автор придает «лебединой песни» поэта – поэме «Странствующий жид», явившейся, по мнению Зайцева, «формой бытия самого Жуковского»[28]. Кроме того, элегия «Сельское кладбище» и баллада «Светлана», сделавшие имя Жуковскому и обозначенные Зайцевым как существенные вехи творческого пути поэта, связаны с тем же ключевым мотивом пути.

Литературные «травелоги» Жуковского, как правило, корреспондируют с его дневниковыми и эпистолярными размышлениями о земных странствиях. Катализатором его «путевых заметок» нередко становятся реальные поездки за границу. По мысли современного исследователя,

> дневниковая проза поэта 1827–1833 гг. раскрывает свою хроникально-событийную природу и представляет собой то хронику одного дня, то хронику путешествия ("Парижский дневник" 1827 г., заграничное путешествие 1832–1833 гг.), то хронику одного события (запись от 1829 г.). Организующим сюжетным центром дневниковых записей поэта часто выступает образ дороги[29].

Однако с годами, особенно во время вынужденной постоянной жизни за рубежом со своей семьей, идея пути переходит по большей части в плоскость индивидуальной психологии и поэтической философии Жуковского.

---

[27] Антропонимическим двойником *Глеба* становится сам *Борис* Зайцев, неоднократно указывающий на общность семантики имен Бориса и Глеба в русской культуре.
[28] *Зайцев Б.К.* Собр. соч.: в 5 т. Т. 5. С. 325.
[29] *Поплавская И.А.* Диалог поэзии и прозы в сборнике В.А. Жуковского «Баллады и повести» (статья вторая) // Вестник Томского государственного университета. Филология. 2009. № 3 (7). С. 77.

По наблюдению А.С. Янушкевича, в это время

> мотив возвращения на родину и странствия как блуждания и сомнения, философия терпения и приготовления к переходу в иной мир сопрягают «поведенческий» и «эстетический» тексты в эпистолярии. «Молю Бога, – пишет Жуковский 18 (30) марта 1846 г., – чтобы продлил еще на несколько лет здешнее мое странствие. Счастлив тот, кто может сказать себе в последний час, что он есть сын, возвращающийся к отцу из далекого *странствия*. А я, смотря на прошедшее, должен признаться себе, что был не путешественником, а *бродягою* (курсив Жуковского. – *Е.А.*)»[30].

«Дорожные» раздумья достигают своего пика во время вынужденной жизни Жуковского за границей, когда сначала из-за болезней жены, а затем и из-за собственных недугов перед ним закрылась дверь на родину. По наблюдению исследователей, в это время

> постоянно, в разных вариантах Жуковским муссируется мысль о созвучности гомеровского мира его возрастному и философскому состоянию души. Мысли о возвращении на родину, странствия по волнам революционной стихии, спасение семейной идиллии – все эти реалии жизненной судьбы поэта находили свой отзвук в гомеровском эпосе и рождали его автопсихологический подтекст[31].

«Дорожная» философия Жуковского его скрупулезному биографу Зайцеву, конечно, была понятна и близка. Об этом свидетельствует внимание писателя XX в. к художественным и личным травелогам поэта, к метафорике его плана воспитания наследника, и, наконец, философии жизни в целом. Так, Зайцев резюмирует: «Жуковский любил называть странствие наше ночною дорогой, где расставлены фонари, освещающие путь – память о прожитом и есть память о светлых этих участках близ фонарей»[32].

Для самого Зайцева-эмигранта, тема пути стала источником для многочисленных раздумий, нашедших свое отражение в писавшемся почти два десятилетия «Путешествии Глеба». «Великий исход из России сформировал особый тип личности, долгое время воспринимавшей изгнание как путешествие и со-

---

[30] *Янушкевич А.С.* Письма В.А. Жуковского А.М. Тургеневу: опыт предварительного описания // Вестник Томского государственного университета. Филология. 2010. № 4 (12). С. 102.

[31] *Киселев В.С., Янушкевич А.С.* Эстетические принципы и поэтика перевода «Одиссеи» В.А. Жуковского // Вестник Томского государственного университета. Филология. 2010. № 2 (10). С. 71.

[32] *Зайцев Б.К.* Собр. соч.: в 5 т. Т. 5. С. 251.

хранявшей взгляд и оценку Другого»[33]. Именно к этому типу личности принадлежал и Зайцев, в своих воспоминаниях неоднократно подчеркивавший, что, несмотря на десятилетия прожитые в Париже, он так и не стал для него *домом*.

Мысль о земной жизни как путешествии, определившая композицию автобиографической тетралогии Зайцева, впервые высказывается во второй ее части – «Тишине», уточняется в последующей – «Юности» и, наконец, наиболее явственно развёртывается в последнем романе – «Древо жизни», по заключительной главе которого названа вся тетралогия.

> Если бы Глеб был старше, то под сумрачным своим шатром мог бы пофилософствовать и так, что не есть ли жизнь ряд путешествий, укладываний и раскладываний, отъездов, приездов, меж которыми и стелется ткань ее («Тишина»)[34].

> Этот путь, взад-вперед, на Каширу-Мордвес, чрез Оку, предстояло ему совершить еще много раз, отмечая им краткие станции быстротечной своей жизни. Он ездил и летом и осенью, и зимой, и в мирные дни, и в войну, во времена революции. Всячески ездил: и с удобствами, и на тормозах, в первом ли классе, или в теплушке, набитой мешочниками, – во всяком случае, чем больше так ездил, тем яснее чувствовал, что это и есть жизнь, вплоть до последнего путешествия, не по этой уже дороге («Юность»)[35].

Метафора жизни-путешествия, особенно актуальная для писателя-эмигранта, оказывается не всегда связанной с преодолением географических пространств, а определяется особым внутренним состоянием человека:

> – Я путешествую.
> – Как так?
> – Странствую. Вот в этой комнате («Юность»)[36].

В эмиграции одним из модусов «новой реакции на потерю своего пространства является возрождение мотива странствия, происходящего из православной агиографии»[37]. Свои размышления о пути жизни Зайцев встраивает в смысловое поле христианской культуры с присущим ей жанром паломничества,

---

[33] *Тиме Г.* Изгнание как путешествие: русский взгляд Другого (1920-е годы) // Беглые взгляды: Новое прочтение русских травелогов первой трети XX века. Сб. ст. М., 2010. С. 235.
[34] *Зайцев Б.К.* Собр. соч.: в 5 т. Т. 4. С. 160.
[35] Там же. С. 436.
[36] Там же. С. 368.
[37] *Колер Г.-Б.* Вездесущность и глубина: «Путешествие в неизвестный край» Юрия Терапиано в контексте травелогов русской эмиграции // Беглые взгляды: Новое прочтение русских травелогов первой трети XX века. С. 249.

в котором, «применительно к отцам-пустынникам древности или великим миссионерским движениям раннего средневековья (по окончании переселения народов) понятия “монашество” и “странничество” (Peregrinatio) становятся почти синонимами»[38].

Той же мыслью проникнуты написанные по личным впечатлениям книги Зайцева «Афон» (1928) и «Валаам» (1936). В них, как и в «Путешествии Глеба», происходит метафорическое возвращение на родину, снимающее главное противоречие между путешествием и эмиграцией. На разницу между этими понятиями справедливо указывает Г.-Б. Колер:

> Общепринятое понимание путешествия предполагает возвращение и подразумевает, что пункт отправления является его последней и единственной целью назначения. Эта предпосылка напрямую высвечивает специфику явления, которая обнаруживается при сближении концептов путешествия и эмиграции (как бегства): возвращение невозможно, вторая часть путешествия остается нереализованной, путешествие остается, так сказать, во взвешенном состоянии, “en suspens”. С этой точки зрения эмиграция представляет собой «редукцию» путешествия: люди отправляются в дорогу, но не для того, чтобы увидеть что-то новое; уезжают, однако обратно не возвращаются[39].

Если в книгах «Афон» и «Валаам» возвращение домой осуществляется через посещение русских православных монастырей и монахов-пустынников, то в «Путешествии Глеба» символическим возвращением на родину становится поездка в Финляндию – на границу с Россией[40]: «Ты подумай: мы будем от России в десяти верстах!»[41].

> После утренних дел Глеб любил в одиночестве выходить перед завтраком на прогулку. Обычно шел по шоссе к России. <…> На приморском песке кой-где русские, некоторые смотрят в бинокль: за полуденным маревом над бесцветной водой Родина. <…> (Слез же изгнаннических, капавших иногда на песок, не считал никто)[42].

Литературный контекст начала XIX в. подключается к «Путешествию Глеба» через единственный в тетралогии эпиграф, которым открывается ее по-

[38] *Подскальски Г.* Христианство и богословская литература в Киевской Руси (988–1237 гг.). СПб., 1996. С. 319.
[39] *Колер Г.-Б.* Вездесущность и глубина. С. 247–248.
[40] Сейчас это место является территорией России.
[41] *Зайцев Б.К.* Собр. соч.: в 5 т. Т. 4. С. 574.
[42] Там же. С. 576–577.

следний роман «Древо жизни». Зайцев использует строки стихотворения К.Н. Батюшкова «На развалинах замка в Швеции»: «О, вей, попутный ветер, вей тихими устами / В ветрила кораблей!». Эпиграф задает соответствующий тон четвертой книге «Путешествия Глеба», где тема странствий становится доминирующей. «Батюшковский» текст образует композиционную раму этого заключительного романа тетралогии. Именно в нем тема путешествия, вынесенная в заглавие всей автобиографической книги, заостряется за счет включения контекста русской эмиграции. Эпиграф из элегии Батюшкова, открывающий «Древо жизни», перекликается с финальной главой романа, посвященной путешествию автобиографического персонажа Зайцева в Финляндию, и наталкивает на другую литературную параллель – «Отрывок из писем русского офицера о Финляндии» Батюшкова.

В начале 1920-х гг. многие представители старой элиты оказались перед непростым выбором – эмигрировать или остаться в советской России. Этот выбор зачастую становился разным даже для членов одной семьи, что и демонстрирует Зайцев в заключительной части своей автобиографической тетралогии. Дополнительным литературным кодом к осмыслению создавшейся ситуации становится актуализирующийся на пересечении «жуковского» и «батюшковского» текстов в «Путешествии Глеба» известный поэтический диалог поэтов о *странствователе* и *домоседе*[43]. В характерном для начала XIX в. «поэтическом состязании» Жуковский и Батюшков почти одновременно создают тексты-дублеты «Теон и Эсхин» (1814) и «Странствователь и домосед» (1815), автопсихологические для обоих авторов. Если у Жуковского моральная правота остается за *домоседом* Теоном, а имя персонажа становится нарицательным и отныне ассоциируется с самим поэтом[44], то Батюшков оказывается на стороне *странствователя* Филалета.

О «философии Теона» Зайцев подробно пишет в литературной биографии Жуковского. Завораживавший писателя провиденциализм стихотворца-

[43] См.: *Янушкевич А.С.* В.А. Жуковский и К.Н. Батюшков // Венок поэту. Жизнь и творчество К.Н. Батюшкова. Вологда, 1989. С. 61–67.
[44] *Жуковский В.А.* Полн. собр. соч. и писем: в 20 т. М., 1999–2015. Т. 1. С. 728.

романтика сначала получил поэтическое выражение в стихотворении «Теон и Эсхин», а затем был детально изложен в его «дерптском дневнике» (запись от 12 апреля 1815 г.). В афоризме Теона Жуковский выразил ту жизненную философию, к которой пришел к этому времени сам:

> Всё в жизни к великому средство! На эту минуту *средством к великому* (курсив Жуковского. – *Е.А.*) заключено для нас в разлуке! Воспользуемся этим средством, как угодно Провидению! без ропота, с полною надеждою, что всё доброе будет иметь свою награду! <…> У меня есть одно правило, которого теперь не отдам за миллион. *Всё в жизни к великому средство* (курсив Жуковского. – *Е.А.*). Это правило можно применить не только ко всей жизни, но и ко всякой минуте, ко всякому обстоятельству жизни[45].

Насколько большое значение придавал Зайцев «философии Теона» видно из ее детального освещения в главе «Дерпт – Петербург»:

> Весь этот апрель мучителен. В дневнике Жуковского – «белой книге» – томления его сохранились. <…> И тут же собственный «Теон» – «все в жизни к прекрасному средство». Сколь, однако же, легче уверить себя в возвышенности жизни без счастья, чем взаправду принять жизнь такую. <…> С полной смелостью ставит он тут героическое решение, с полною прямотой открывает и душу свою, человеческую, страждущую, никакими Теонами, как лекарством бесспорным, неизлечимую[46].

Заглавие «Путешествие Глеба» Зайцев использует дважды: для всей тетралогии и для заключительной главы последнего романа, замыкая, следовательно, в кольцо *путешествия* всю книгу. В тетралогии специальные наименования имеют только главы ее четвертой части «Древо жизни», приобретая такие образом дополнительную смысловую нагрузку и корреспондируя со структурой писательских биографий, имеющих подобное членение. Названия первых восьми глав представляет собой географические координаты – своеобразные «станции жизни»: «Последняя *Москва*» – «*Земляной вал*» – «*Берлин*» – «Тишина *Барди*» – «*Прошино*» – «Летопись *Земляного вала*» – «Малая летопись *Плющихи*» – «Продолжение *в Париже*». Финальные девятая и десятая главы выбиваются из этой «топографической» логики, получая «антропологические» наименования: «*Геннадий Андреич*» и «Путешествие *Глеба*». В этих ключевых главах подво-

[45] Там же. Т. 13. С. 95, 102.
[46] *Зайцев Б.К.* Собр. соч.: в 5 т. Т. 5. С. 241–242.

дятся итоги двух жизней – автобиографического героя Зайцева Глеба, эмигрировавшего в 1922 г., и его тестя Геннадия Андреича, оставшегося в России.

Закономерным становится в композиции тетралогии финальный диалог двух персонажей: оставшегося в советской России *домоседа* Геннадия Андреича и эмигрировавшего *странствователя* Глеба. Почему в качестве антагониста Глеба Зайцев выбирает его тестя, объясняется по меньшей мере двумя обстоятельствами. Во-первых, в центре внимания писателя на протяжении всей тетралогии оказываются автобиографический герой Глеб и его семья. Во-вторых, из семейного круга Глеба, помимо него самого, только Геннадий Андреич является человеком, нуждающимся в профессиональной самореализации. Геннадий Андреевич Колесников, «нумизмат и отец русской сфрагистики»[47], сделался здесь примером деятеля, оставшегося в советской России, а Глеб – решившегося эмигрировать. Так в книге намечается еще одна антропонимическая пара, к выделению которых вообще тяготеет Зайцев (Гоголь и Жуковский, Борис и Глеб, пара Сергеев Костомаровых и т.д.).

Другой ономастической парой в главе «Геннадий Андреич» становится дихотомия имен Геннадий – Алексей, дающая ключ еще к одному литературному подтексту романа. Читателю эта пара антропонимов дана во включенной в повествование дискуссии о выборе имени для только родившегося правнука нумизмата. Диалог представляется неслучайным, учитывая склонность Зайцева к подобным ономастическим кодам. Дочь ученого сообщает отцу о желании родителей назвать ребенка в честь него – Геннадием. В ответ прадед новорожденного настаивает на том, чтобы ребенок получил имя Алексей:

> Одно дело – пятнадцатый век и архиепископ Геннадий, другое – двадцатый и современная жизнь. Нет, назовите попроще, например, Алексеем. Прекрасное имя. Можно именины на Алексея митрополита, как ты знаешь, заступника и поборника Москвы, или же на Алексея Божьего человека, это, пожалуй, еще лучше, облик смирения и кротости[48].

[47] Там же. Т. 4. С. 572.
[48] Там же. С. 560.

Отметим, что данный эпизод не мог иметь точного автобиографического источника, поскольку тестем писателя, послужившим прототипом для Геннадия Андреича, был известный ученый *Алексей* Васильевич Орешников, о чем читателям-современникам Зайцева было хорошо известно. После изъятия обыгранной в романе пары имен Алексея *Васильевича* и Геннадия *Андреича* в сухом остатке остается имя Жуковского. Отчество Геннадия Андреича, Зайцев по-домашнему сокращает, как и у Жуковского: «Дуня Киреевская, Александра Воейкова, Василий *Андреич* Жуковский («Базиль») – это все свои, наши»[49].

За ономастическим подобием кроется и характерологическое, причем с одним и тем же евангельским источником. Выражением «духа» Жуковского становится, по мнению Зайцева, стих Нагорной проповеди. «Тютчев сказал это сто лет назад о Жуковском. А вот осталось, применилось лишь по-иному. Суть все та же: “Лишь сердцем чистые – те узрят Бога”»[50] («“Дух голубиный” [К.В. Мочульский]». 1948 г.). Геннадий Андреич также завещает «заповеди блаженства» своим потомкам:

> Все прямо противоположное-с. И вот поэтому-то и хорошо так назвать. Сколько же противоположно, как Нагорная проповедь противоположна злу, но само имя это и несет в себе всегдашнюю и величайшую истину-с, которой не одолеть никаким силам адовым… <…> Нагорная проповедь. Тут все. Вот и читай. И люби. И детям внуши, передай им, чтобы читали и почитали… Это все-с. Больше ничего нет, в этой книжечке все-с. Жизнь будет идти, миры рушиться, новые создаваться, и мы ничего не будем понимать, но будем жить и любить, и страдать, и умирать, и друг друга мучить и потом угрызаться. А это вот будет себе существовать и вечно будет светить[51].

Во время работы над жизнеописанием Жуковского и собственной литературной автобиографией Зайцев впитывал смысловые параметры жизнетекста поэта-романтика и соотносил их с интенсивно осмысляющимся собственным жизнестроительным сюжетом. Мозаика из множества сходных биографических деталей – от совпадения дат рождения до обыгрывания эмоционального статуса «тихого классика» русской литературы – постепенно оформлялась в целост-

[49] Там же. Т. 9. С. 220–221.
[50] Там же. Т. 6. С. 224.
[51] Там же. Т. 4. С. 560, 571.

ную философию жизненного пути. Наиболее отчетливо эта авторская стратегия, усиленная многочисленными литературными кодами, проступает в заключительных главах «Жуковского» и «Путешествия Глеба». В жизни героев этих (авто)биографий самосознание *домоседа* соединяется с судьбой вынужденного *странствователя,* а драматизм этой общей для русской эмиграции ситуации снимается автором с учетом традиции русской православной культуры – через модус послушания и хронотоп паломничества.

4.2 «Поэзия есть Бог в святых мечтах земли». Авторефлексивная формула Жуковского в поэзии первой половины XX в.: от К.М. Фофанова к Н.А. Заболоцкому

В своем докладе «О причинах упадка и о новых течениях современной русской литературы» (1892) Д.С. Мережковский указал на рубежный характер своего времени, словно венчающего богатый, но, с его точки зрения, близкий к исчерпанности историко-литературный период: «ни одна историческая эпоха, как бы она ни была плодотворна, ни один народ не может производить гениев непрерывно»[1]. Обратившись к типологически близкой ситуации во французской литературе, критик противопоставил друг другу писателей-натуралистов и поэтов-мечтателей: роль последних, по Мережковскому, заключалась не столько в создании шедевров, сколько в посильном приближении искусства к эстетике художественного идеализма:

> Сила этих мечтателей в их *возмущении*. В сущности все поколение конца XIX века носит в душе своей то же возмущение против удушающего мертвенного позитивизма, который камнем лежит на нашем сердце. Очень может быть, что они погибнут, что им ничего не удастся сделать. Но придут другие и все-таки будут продолжать их дело, потому что дело – *живое* (курсив Д.С. Мережковского. – *Е.А.*)[2].

В русской литературе конца 1880-х – начала 1890-х гг. также выделилось новое поколение поэтов – не вершинных, но готовивших появление вершинных, когда, подобно литературной ситуации 1790–1810-х гг., основным признаком эпохи стало «сочетание “уже не” и “еще не”»[3]. Период между 1887 и 1895 гг., рубежными событиями для которого были, с одной стороны, смерть С.Я. Надсона, с другой, – появление первых характерных изданий модернистов, с

---

[1] *Мережковский Д.С.* О причинах упадка и о новых течениях современной русской литературы // Мережковский Д.С. Вечные спутники. Портреты из всемирной литературы / изд. подг. Е.А. Андрущенко. СПб., 2007. С. 429.

[2] Там же. С. 457.

[3] *Лотман Ю.М.* Поэзия 1790–1810-х годов // Поэты 1790–1810-х годов / вст. ст. и сост. Ю.М. Лотмана, подгот. текста М.Г. Альтшуллера. Л., 1971. С. 6.

легкой руки П.П. Перцова стали называть «фофановским»[4]. Именно в это время набирал обороты новый виток романтизма, получивший применительно к К.М. Фофанову определения «неоромантизма» или «наивного романтизма»[5]. Фофанов – центральный поэт этой переходной эпохи, на что, в частности, указал в своем эстетическом манифесте Мережковский, говоря о современном литературном поколении[6]. В историко-функциональной перспективе подобные переходные периоды в культуре становились «врем[енем] переоценки ценностей»[7], когда усиливалась «рефлексивность» литературы и интенсифицировался поиск как предшественников, так и направлений дальнейшего развития. Потому закономерно, что в творческом сознании «неоромантика» Фофанова нашлось особое место для родоначальника русского романтизма В.А. Жуковского.

В комментариях к отдельным произведениям, а также в ряде научных работ[8] неоднократно отмечались факты влияния поэзии Жуковского на творчество Фофанова, но, тем не менее, предметом специального исследования эта проблема не становилась. Между тем, художественные тексты и личные документы поэта свидетельствуют о его постоянном внимании к фигуре русского балладника. Материалом настоящей статьи стали наброски статьи Фофанова «Жуковский и Гоголь», неопубликованные дневниковые записи поэта и содержащие «след» Жуковского художественные произведения, – как отмеченные ранее исследователями («Иллюзии», «Поэзия – бог»), так и впервые анализирующиеся в данном аспекте («Завещание», «Небо и море», «Очарованный

---

[4] *Перцов П.П.* Литературные воспоминания. 1890–1902 гг. / вст. ст., сост., подгот. текста и коммент. А.В. Лаврова. М., 2002. С. 131.

[5] *Сапожков С.* К.М. Фофанов и репинский кружок писателей. Статья первая // Новое лит. обозрение. 2001. № 48. URL: http://magazines.russ.ru/nlo/2001/48/sap.html (дата обращения: 23.07.2013).

[6] Мережковский Д.С. О причинах упадка и о новых течениях современной русской литературы. С. 490–493.

[7] Лотман Ю.М. Поэзия 1790–1810-х годов. С. 8.

[8] См., например: *Фофанов К.М.* Стихотворения и поэмы / Вст. ст. Г.М. Цуриковой, сост., подгот. текста и примечания В.В. Смиренского. М.; Л., 1962. С. 315; *Бялый Г.А.* Поэты 1880–1890-х годов // Поэты 1880–1890-х годов / вст. ст. Г.А. Бялого, подгот. текстов, биогр. справки и примеч. Л.К. Долгополова и Л.А. Николаевой. М.; Л., 1964. С. 80–81; *Сапожков С.* К.М. Фофанов и репинский кружок писателей. Статья первая; *Тарланов Е.З.* Между золотым и серебряным веком. Петрозаводск, 2001. С. 179; *Сапожков С.В.* Творческий путь Константина Фофанова: между классикой и модернизмом // Фофанов К.М. Стихотворения и поэмы / Вст. ст., сост., подгот. текста и примечания С.В. Сапожкова. СПб., 2010. С. 15, 35; *Щенникова Л.П.* Русский поэтический неоромантизм 1880–1890-х годов: эстетика, мифология, феноменология. СПб., 2010. С. 111; *Фофанов К.М.* Стихотворения и поэмы / Вст. ст., сост., подгот. текста и примечания С.В. Сапожкова. СПб., 2010. С. 543–544. **Далее это издание цитируется в тексте с указанием страницы в скобках.**

принц», «Суженый», «Умирающая невеста»). Рассмотрев эти тексты Фофанова комплексно, мы попытаемся выделить блоки ориентированных на Жуковского тем и мотивов и понять, какие, говоря языком И.П. Смирнова, «смещения» актуализируют в них новые художественные смыслы[9]. В качестве главных направлений рецепции творчества Жуковского у Фофанова мы выделили антитезу поэзия/проза, тему памятника и осложнение социальными мотивами «балладного страха», скрепляющим звеном для которых становится поэтический афоризм Жуковского: «Поэзия есть Бог в святых мечтах земли». Остановимся на этом более детально.

Оппозиция «поэзия – проза» стала смысло- и структурообразующей для двух ключевых «жуковских» текстов Фофанова – неопубликованной статьи «Жуковский и Гоголь» и поэмы «Поэзия – бог», название которой восходит к известному стиху Жуковского «Поэзия есть Бог в святых мечтах земли». Одним из более поздних этапов трансформации заключительной строки «Камоэнса» становится стихотворение Н.А. Заболоцкого «Предостережение» (1932), что позволяет говорить о парадигмальном характере образа, восходящего к Жуковскому: «Соединив безумие с умом, / Среди пустынных смыслов мы построим дом – / Училище миров, неведомых доселе. / *Поэзия есть мысль, устроенная в теле*»[10]. По мнению исследователя, этот «манифест» Заболоцкого как нельзя лучше выражает современный подход к поэзии как к средству познания[11]. Афористически высказанное Жуковским определение поэзии со временем было усвоено русской культурой и нередко использовалось в качестве точки отсчета для размышлений о природе и миссии литературного труда (например, «Искусство при свете совести» М. Цветаевой, речь Б. Пастернака на первом съезде советских писателей и т.д.). Творчество Фофанова впервые стало художественной

[9] *Смирнов И.П.* Художественный смысл и эволюция поэтических систем // Смирнов И.П. Смысл как таковой. СПб., 2001. С. 103–104.

[10] *Заболоцкий Н.А.* Собр. соч.: в 3 т. Т. 1. М., 1983. С. 107. На «жуковский» источник образа впервые указал И.П. Смирнов. См.: *Лощилов И.* «Соединив безумие с умом…» О некоторых аспектах поэтического мира Н.А. Заболоцкого // Семиотика безумия: сб. ст. / сост. Н. Букс. Париж, М., 2005. С. 146.

[11] *Фаликов И.* Николай Заболоцкий. Поэмы // Знамя. 2013. № 3. URL: http://magazines.russ.ru/znamia/2013/3/f24.html (дата обращения: 31.07.2015).

лабораторией для переосмысления парадигмальной формулы из «Камоэнса» Жуковского.

Статья Фофанова «Жуковский и Гоголь» была задумана и вчерне написана к жуковско-гоголевскому юбилею 1902 г. Этот год, объединивший имена двух русских классиков по дате их смерти, провоцировал авторов юбилейных работ так или иначе соотносить их биографии и творчество. С этого сопоставления начал свою статью и Фофанов:

> Теперь мы празднуем двух померкших светил родного слова, померкших ровно пятьдесят лет назад. Эти светила – Николай Васильевич Гоголь и Василий Андреевич Жуковский. Два честных сердцем писателя, трудящиеся на ниве русской словесности почти в одну эпоху – но какое огромное различие между их творчеством! Гоголь – весь юмор, весь – воплощенная сатира в начале своей деятельности, кроткий элегик в своих вечерах близ Диканьки, скептик в своих фантастических рассказах, под конец жизни становится почти романтиком <…>[12] и становится под один стяг с набожным Жуковским[13].

Для Фофанова размышления о Жуковском и Гоголе стали поводом не только высказаться о русской классической традиции, но и поставить ключевой для него вопрос о соотношении *поэтического* и *прозаического*. Критическому разбору творчества юбиляров поэт предпослал четверостишие, «дописывающее» известную сточку «Камоэнса» Жуковского[14]:

> Поэзия есть Бог в святых мечтах [земли].
> А проза – тот же Бог, повер<…> [лист оборван]
> Повитый тернием, обижен<…> [лист оборван] презре <…> [лист оборван]
> И умирающий с немым благословленьем[15].

Вероятной реконструкцией «эпиграфа» является следующая:

> Поэзия есть Бог в святых мечтах земли.
> А проза – тот же Бог, поверженный в *пыли,
> Повитый тернием, обиженный *презреньем
> И умирающий с немым благословленьем[16].

---

[12] Зачеркнуто: «если можно назвать стилем романтизм».
[13] Российский гос. архив литературы и искусства (РГАЛИ). Ф. 525. Оп. 1. Ед.хр. 407. Л. 1.
[14] Открытая цитатность была одним из приемов в поэтическом репертуаре Фофанова. Ср., например, включение в текст цитаты из Фета: «И пока горит мерцанье / В чарах бытия: / “*Шепот, робкое дыханье, / Трели соловья*”. И пока святым искусствам / Радуется свет, / Будет дорог нежным чувствам / Вдохновенный Фет!» (Фофанов К.М. Стихотворения и поэмы / Вст. ст., сост., подгот. текста и примечания С.В. Сапожкова. С. 147–148).
[15] РГАЛИ. Ф. 525. Оп. 1. Ед.хр. 407. Л. 1.
[16] Автор признателен О.Б. Лебедевой и А.С. Янушкевичу за помощь в прочтении поврежденного фрагмента.

Дополнительным аргументом в пользу данной реконструкции является аналогичная рифма *земли/пыли* в финальных строках поэмы Фофанова «Поэзия – бог»: «В лучистом бисере, в сверкающей *пыли* / Серебряных миров, услышал песнопевец: / “Поэзия есть бог в святых мечтах *земли*!”» (329).

В этом неопубликованном стихотворении как в капле воды отразилась главная мысль статьи о Жуковском-поэте и Гоголе-прозаике. Для Фофанова смысл дихотомии «поэзия – проза» заключался не столько в наличии / отсутствии ритмической организации художественной речи[17], сколько в весьма широком, мифологизирующем толковании «прозы» и «поэзии» как двух противоположных стилей жизни и, соответственно, двух разных типов самоутверждения художника по отношению к ней[18] (Ср. «Я хотел бы верить в прозу жизни…», «Блуждая в мире лжи и прозы…», «Как много в жизни скучной прозы…» и др.) Таким образом, эстетическую антитезу Фофанов делал ключевым слагаемым самоопределения поэта в эпоху «грубого позитивизма»[19], подходя к тому узлу проблем, который принципиально будет решать уже следующее поколение литераторов.

В перспективе стилистики попытка «дописать» Жуковского кажется тем более характерной для Фофанова, если учесть его страстное увлечение поэтическими сравнениями. По наблюдению С.В. Сапожкова, «сравнение в художественном мире Фофанова предстает не только онтологической категорией, но и гносеологической. Оно и объект и инструмент поэтического знания о мире»[20]. Если Жуковский подобрал подходящее сравнение для определения сути *поэзии*, то Фофанов взял на себя задачу таким же образом определить *прозу*, в то же время проясняя взаимообусловленность и различие этих понятий, а также стоящих за ними литературных традиций.

---

[17] См.: *Орлицкий Ю.Б.* Стих и проза в русской литературе. М., 2002.
[18] Об антитезе поэзия/проза в творчестве Фофанова см.: *Малыгина Т.В.* Авторское сознание в лирике К.М. Фофанова: автореф. дис. … канд. филол. наук. М., 2005. С. 6, 13.
[19] *Мережковский Д.С.* О причинах упадка и о новых течениях современной русской литературы. С. 478.
[20] *Сапожков С.* К.М. Фофанов и репинский кружок писателей. Статья вторая // Новое лит. обозрение. 2001. № 52. URL: http://magazines.russ.ru/nlo/2001/52/sap.html (дата обращения: 23.07.2013).

Строчка из «Камоэнса», выгравированная на памятнике Жуковскому в Александровском саду, и до этого становилась предметом рефлексии Фофанова. Поэт присутствовал на открытии крейтановского памятника Жуковскому 4 июня 1887 г., о чем в тот же день оставил запись в своем дневнике:

> 4 июня [1887]. В Александровском саду освящали поставленный В.А. Жуковскому памятник. Я был на открытии. Погода была ясная и картина вышла довольно эффектная. Вход посторонним был воспрещен и потому все калитки были закрыты, и везде сновала полиция. Это было по одну сторону сада, там где задрапированный простыней белел между зеленью бюст поэта. Другая же сторона сада была открыта и там теснилось много публики в ожидании окончания церемонии… Если мне придется в повести и рассказе открытие памятника[,] то я возьму приблизительно такое описание:
>
> К двенадцати часам дня к главному входу N-ского сада с дворцовой площади стали подъезжать представители города. Вход был украшен флагами и охранялся полицейскими офицерами. Солнце полным блеском обливало кудрявую зелень сада и вдали белеющий, еще задрапированный простынями памят[ник] и пожарных музыкантов, которые ярко горели своими золотыми шлемами. Перед памятником блестел налой и церковные подсвечники, – здесь должна была совершиться панихида по усопшем поэте. Небольшая расчищенная и ярко освещенная солнцем площадка с блестящей группой на ней, казалась местом праздничным и самые деревья приняли здесь тот же праздничный вид[21].

Позднее впечатления об открытии памятника Жуковскому – первого в аллее бюстов Александровского сада – неоднократно отзывались в творчестве поэта, приобретя в нем ключевой характер. Мало того, посещение торжественного открытия монумента совпало собственно с началом профессиональной поэтической деятельности Фофанова: в 1887 г. вышел в свет его первый сборник «Стихотворения». Известный лирический сюжет *exegi monumentum* в дальнейшем получил у него черты этого торжественного мероприятия. Так, в одном из последних своих стихотворений с характерным названием «Завещание» Фофанов писал:

> В дни, когда меня не будет,
> Завещаю вам, друзья:
> Пусть металл меня разбудит,
> Пусть из меди буду я.
> *Пусть вокруг играют дети,*
> *И цветет сирени куст,*

[21] РГАЛИ. Ф. 525. Оп. 1. Ед.хр. 8. Л. 128об.-129.

Пусть услышит звуки эти,
Как при жизни, медный *бюст*.
Хоть без чувства, хоть без слов он,
Но по-прежнему живой, –
Это Фофан, бедный Фофан,
Это друг наш дорогой! (400–401)

Образы сирени и играющих детей возле бюста поэта близки картине открытия памятника Жуковскому. Вот как описывала это торжественное мероприятие столичная периодика:

> К 12 часам дня около красивого убранного цветами газона, посреди которого воздвигнут бюст, несколько вправо от входных с Невского проспекта ворот, собрались дети, обучающиеся в двух городских училищах имени В.А. Жуковского. Детей было ровно сто, мальчиков и девочек. У каждого ребенка в руках было по букетику из сирени, ландышей и проч.[22].

По впечатлениям очевидцев, дети, возложившие цветы к подножию памятника, придали торжеству особую трогательную, неформальную атмосферу[23]. Желание Фофанова «быть отлитым» именно в форме бюста, вероятно, также было навеяно активно устанавливаемыми в 1880–1890-е гг. в Александровском саду бюстами классиков[24].

Усеченной строкой «Камоэнса» Фофанов назвал свою поэму «Поэзия – бог»[25]. Если вынести за скобки парафраз в заглавии, то стих «Поэзия есть Бог в святых мечтах земли» дословно повторяется в поэме 7 раз и еще один раз полемически переписывается поэтом. Кроме того, в тексте появляется образ бюста Жуковского, включая и надпись на постаменте:

---

[22] Памятник В.А. Жуковского: [описание памятника. Торжество открытия, 4 июня 1887 г.] // Петербургский листок. 1887. № 149 (5 июня). С. 2.

[23] Там же.

[24] К слову сказать, «завещанию» Фофанова не суждено было исполниться: поэту была установлена лишь мемориальная доска в Гатчине.

[25] Первопубликация поэмы относится к 1910 г., однако, точная датировка произведения остается проблематичной. В.В. Смиренский без пояснений датирует поэму 1900 годом (*Фофанов К.М.* Стихотворения и поэмы / Вст. ст. Г.М. Цуриковой. С. 290). С.В. Сапожков повторил эту датировку, назвав, впрочем, доводы В.В. Смиренского безосновательными (С. 543). Нам представляется, что замысел поэмы мог относиться к 1887 г., т.к. смерть А.С. Слуцкого, поэта, которому Фофанов посвятил свою поэму, и одновременно ее главного «героя», приходится на то же время, что и открытие памятника Жуковскому с высеченной на пьедестале строкой «Камоэнса». Памятник Жуковскому работы В.П. Крейтана в Александровском саду был открыт 4 июня 1887 г., а А.С. Слуцкий умер 25 октября 1887 г. (*Масанов И.Ф.* Словарь псевдонимов русских писателей, ученых и общественных деятелей: в 4 т. Т. 4. М., 1960. С. 438). В то же время из самого текста поэмы следует, что он написан не ранее 1896 г., когда в Александровском саду были установлены очередные «писательские» бюсты: Гоголю и Лермонтову: «Весь в белом инее Александринский сад / Здесь бюстов много есть писателей-собратьев» (327-328).

Весь в белом инее Александринский сад.
Здесь бюстов много есть писателей-собратьев.
Счастливые! Им нет забот земного дня,
И крепко держит их мороз в своих объятьях,
Но крепче их металл без крови и огня.

И, голову склонив, как бы пугаясь дали,
Певец «Светланы» здесь. Остановись, внемли!
Ты видишь письмена на сером пьедестале:
«Поэзия есть бог в святых мечтах земли!» (327–328)

Таким образом, второй мотивно-тематический блок, генетически восходящий к Жуковскому и четко обозначившийся у Фофанова, связан с вариациями на тему памятника поэту. Кроме того, наряду с цитатой из Жуковского, обращает на себя внимание несколько клише поэтической темы *exegi monumentum*. Во-первых, это чтение стихов поэта многими, в том числе и «в заброшенном селенье» (ср. «и финн, и ныне дикой / Тунгус, и друг степей калмык»[26]). Во-вторых, это непонимание толпы, безразличие тех, от кого зависим поэт. К числу равнодушно взирающих на горести героя Фофанов отнес и памятники (бюсты) поэтам, а также, по всей вероятности, их же портреты: «Им нет забот земного дня», «Насмешливо глядят портреты со стены» (328–329). Единственное исключение в этом ряду безмолвных «писателей-собратьев» – Жуковский, к которому и обращается лирический субъект. В-третьих, Фофанов включил в поэму «адмиралтейства шпиц» и прочие петербургские «вертикали», с которыми у классиков темы соперничал поэт (ср. «Вознесся выше он главою непокорной / Александрийского столпа»[27]). Нужно отметить, что работа над поэмой «Поэзия – бог» велась во время начавшейся в России после Пушкинского праздника 1880 г. «юбилееманией», свидетельствовавшей о понимании «идеологического потенциала» подобного рода официальных мероприятий[28], апогеем которых становилось открытие памятника писателю. В этом смысле

[26] *Пушкин А.С.* Полн. собр. соч.: в 10 т. Л., 1977–1979. Т. 3. С. 340.
[27] Там же.
[28] *Вдовин А.В.* Годовщина смерти литератора как праздник: к истории традиции в России (1850–1900-е гг.) // Festkultur in der russischen Literatur (18. bis 21. Jahrhundert) / Культура праздника в русской литературе XVIII–XXI вв. / Отв. ред.: A. Graf. München, 2010. С. 90.

тема *exegi monumentum* обретает у Фофанова двойное, почти «державинское» значение: «памятника вечного», созданного творчеством, и «памятника медного», т.е. включения в официальный государственный пантеон классиков.

Другая «вечная» тема у Фофанова, – вовлечение поэзии в коммерческие отношения и профессионализация самого поэта – звучит не только на смысловом, но и стилевом уровне поэмы. В диалоге героя с издателем происходит вторжение прозаического стиля в поэтическую речь (впрочем, с сохранением ритма), напоминающее пушкинский прием в «Разговоре книгопродавца с поэтом» А.С. Пушкина («Вы совершенно правы. Вот вам моя рукопись. Условимся»[29]). У Фофанова читаем: «У нас довольно есть из вашего; к тому же, / Редактор обещал не помещать стихов. / Авансы не даем: дела у нас все хуже!» (328). Таким образом, эстетическая и идеологическая оппозиция прозы и поэзии подкрепляется еще и стилистически. Показательно, что в качестве поэта-предшественника Жуковский появляется как в цитированных строках из «Разговора книгопродавца с поэтом», так и в фофановской поэме (Ср. «Лорд Байрон был того же мненья; / Жуковский то же говорил; / Но свет узнал и раскупил / Их сладкозвучные творенья»[30]).

Встроенная в поэму Фофанова строка «Камоэнса» обусловила метрическую и ритмическую близость к произведению Жуковского. Более того, Фофанов ориентируется именно на финальный монолог Камоэнса, размер и строфика которого отличаются от остального текста драматической поэмы. Фофанов также использует шестистопный ямб, рифму и октавы, которыми написана значительная часть поэмы, включая и ее финал, прибегая, таким образом, к «семантизации плана выражения в стихе»[31] и провоцируя читателя на поиск аналогий с произведением Жуковского.

И для Жуковского, и для Фофанова поэмы носили автобиографический характер. О.Б. Лебедева отмечает:

---

[29] *Пушкин А.С.* Полн. собр. соч.: в 10 томах. Т. 2. С. 179.
[30] Там же. С. 176.
[31] *Левин Ю.И.* Семантический ореол метра с семиотической точки зрения // Гаспаров М.Л. Метр и смысл. Об одном механизме культурной памяти. М., 2000. С. 291.

> Начало драмы по большей части прямой перевод с немецкого; но под конец Жуковский прибавил к подлиннику так много своего, что явно намекал на самого себя. В рассказах Камоэнса он выпустил обстоятельства, которые не соответствовали событиям его собственной жизни[32].

«Камоэнс» Жуковского при переводе подвергся настолько сильным изменениям, что сам автор назвал поэму не переводом, а «подражанием Гальму». В силу этих обстоятельств размышления Камоэнса о миссии поэта и его месте в обществе понимались не только и не столько как слова португальского поэта XVI в., а как мысли самого Жуковского. Потому неслучайно, что для постамента памятника поэту в Александровском саду одной из двух его художественных «автохарактеристик» стала (наряду с фрагментом «Ундины») именно заключительная строка «Камоэнса».

Несмотря на то, что поэма «Поэзия – бог» была посвящена приятелю Фофанова А.С. Слуцкому, она освещала не только жизненные обстоятельства последнего, но и содержала универсальные размышления о роли поэта и поэзии в обществе. Более того, для самого Фофанова текст имел автобиографический и даже пророческий характер, касаясь как «темных», так и «светлых» сторон его личности. Так, идиома «поэзия – бог» была близка действительному отношению поэта к литературному труду. И.Е. Репин вспоминал о Фофанове:

> Особенно ярка в нем была черта почти религиозного культа служения поэзии. <…> Я всегда приятно был удивлен тоном его традиционной величавости, когда он переступал порог своего храма… Совершалось преображение. Воскресали времена Жуковского, кн. Одоевского, Огарева, Герцена и др. из славной плеяды декабристов[33].

В то же время перифраза «Поэзия есть зверь, пугающий людей!», по наблюдению С.В. Сапожкова, задолго до публикации поэмы Фофанова «была с буквальной точностью реализована в жизненной судьбе поэтического лидера репинского кружка писателей»[34]. Мысль о бедственном положении Фофанова,

---

[32] *Жуковский В.А.* Полн. собр. соч. и писем: в 20 т. М., 1999–2015. Т. 7. С. 650.
[33] Цит. по: *Сапожков С.В.* К.М. Фофанов и репинский кружок писателей. Статья третья. Литературный портрет поэта в интерьере // Новое лит. обозрение. 2002. № 4 (56). С. 147–148.
[34] Там же. С. 145.

невозможности содержать семью поэтическим трудом красной нитью проходит как в письмах поэта, так и в воспоминаниях о нем.

Фофанова привлекло особое «внимание Жуковского к социальному положению поэта»[35] в «Камоэнсе», и, по сути, именно диалог с русским романтиком сформировал драматический слой поэмы «Поэзия – бог». Финальная строка «Камоэнса» многократно «проверяется» в поэме Фофанова и звучит в описаниях самых разных жизненных обстоятельств ее героя. Из восьми цитирований стиха Жуковского две цитаты даны «дорефлексивно» (детство и дни первой славы):

> Когда его судьба не мучила сурово
> И в небеса мечты волшебные влекли, –
> Как часто повторял он с детства это слово:
> «Поэзия есть бог в святых мечтах земли».
> <…>
> «Как счастлив, кто создал такой волшебный звук!
> Должно быть, он красив, и смелым взором ясен.
> О, если бы его увидеть, хоть вдали!» –
> И это потому, что мир мечты прекрасен:
> «Поэзия есть бог в святых мечтах земли» (326–327).

Четыре следующие цитаты поданы в ироническом ключе и встроены в повествование о всевозможных тяготах в жизни поэта: о нищете и расставании с возлюбленной, холоде и голоде, отказах в редакциях и попадании в «полицейский дом». Причем уникальность положения героя снимается тем, что поэт посещает нескольких своих коллег и находит их положение еще более плачевным. Характерно, что «некрасовская» социальная нота, звучащая в поэме Фофанова, обращена не традиционно – к народу, а к самому поэту:

> И вот поэт опять на улице холодной…
> Движенье, суета. Зажглись огни вдали.
> И едут, и идут – и мыслит он голодный:
> «Поэзия есть бог в святых мечтах земли».
> <…>
> Он бредит, он не спит, он брошен в яму волчью,
> Косматые тела вокруг него легли.

[35] Подробнее об этом см. в комментарии О.Б. Лебедевой к «Камоэнсу»: *Жуковский В.А.* Полн. собр. соч. и писем: в 20 т. Т. 7. С. 656.

И шепчет кто-то злой с иронией и желчью:
«Поэзия есть бог в святых мечтах земли» (326–328).

За ироничным цитированием следует полемическое переосмысление стиха «Камоэнса»:

Нет денег ни гроша у бедного поэта,
Все строго косятся, смущаяся его.
И в озлоблении он думал: «Песня спета!
Не нужен никому, не надо ничего!»
И, грустный, он пришел в холодную каморку,
Насмешливо глядят портреты со стены,
Как будто говорят: «Глодай сухую корку, –
Забудь, забудь свои осмеянные сны!»
И, в бешенстве рукой бессильно потрясая,
Бросает он в огонь тетради прошлых дней.
И говорит, смеясь: «Да, Муза дорогая, –
Поэзия есть зверь, пугающий людей!..» (329)

Из приведенного выше отрывка видно, что помимо изменения цитаты из Жуковского, Фофанов обращается еще к одному русскому манифесту свободы поэта, создавая перевертыш финальной строки стихотворения М.В. Ломоносова «Кузнечик» и также переосмысливая классика в социальном ключе (Ср.: «Не нужен никому, не надо ничего» (329) – «Не просишь ни о чем, не должен никому»[36]).

Показательно, что в набросках к статье «Жуковский и Гоголь» Фофанов прибегает к сходной стратегии описания *поэтического* и *прозаического*. Он начинает статью цитатой из Жуковского о сути поэзии, причем в дальнейшем цитированный фрагмент уже не потребовал никаких пояснений, т.к. осознавался Фофановым как своеобразная идеальная формула поэзии. Далее поэт «дописывает» ее уже своими размышлениями о прозаическом – сначала в стихах, затем в форме критического отзыва. Если из всех текстов Жуковского в своей статье критик выбрал цитату «Поэзия есть Бог в святых мечтах земли», то из гоголевских – финальную строчку повести о ссоре двух помещиков: «Скучно на этом свете, господа!». Фофанов выделил гоголевский феномен скуки как

[36] *Ломоносов М.В.* Избранные произведения. Л., 1986. С. 276.

наиболее характерное проявление прозаического в жизни и закончил свой набросок статьи пассажем в духе героя поэмы «Поэзия – бог»:

> «Скучно на этом свете, господа!» – закончил Гоголь свою занимательную повесть о ссоре двух помещиков. И не этой ли бессмертной фразой томятся все. Скучно, скучно! стучит в висках… <…> «И скучно! и грустно, и некому руку подать», – повторяет навязчивая память стих Лермонтова…
>
> И кажется все заволокло туманом, бледные облака… все скучно… скучно и старо, как сама вечность…
>
> И скучно, и грустно, и некому руку подать. Да и не надо, и не желательно… К чему? Что пользы? Жизнь пустая и глупая, – нет, не глупая шутка, – а горькое недоразумение!
>
> Жизнь – это какое-то наследственное помешательство, какое-то стихийное искупление никому не ведомого…[37].

В финальной октаве поэмы «Поэзия – бог» отчаяние автобиографического героя преодолевается, он прозревает истинные сферы поэзии, далекие от земной юдоли, и возвращается к исходному смыслу фразы Жуковского, но уже на новом уровне ее понимания. Показательно, что все события поэмы Фофанова приурочены к Рождеству, когда, по преданиям, контакт с иным миром (нечистой силы – по фольклорным представлениям; трансцендентного – согласно романтической и модернистской версий двоемирия) предельно облегчен. Вместе с первыми звездами поэт словно рождается заново:

> И там, на небесах, в созвездиях Медведиц,
> В лучистом бисере, в сверкающей пыли
> Серебряных миров, услышал песнопевец:
> «Поэзия есть бог в святых мечтах земли!» (329)

В последних строках произведения актуализируется мученический, жертвенный смысл слов Камоэнса, пересекающийся с афористическим высказыванием Мережковского о судьбе поэта в России и, в частности, о Фофанове: «Русский писатель – русский мученик! <…> Фофанов, подобно Гаршину, мученической любовью полюбил красоту и поэзию, для него это вопрос жизни и смерти»[38].

* * *

[37] РГАЛИ. Ф. 525. Оп. 1. Ед.хр. 407. Л. 2–2об.

[38] *Мережковский Д.С.* О причинах упадка и о новых течениях современной русской литературы. С. 485, 491.

В этом же тексте Фофанова, стягивающем к себе большую часть «жуковских» реминисценций, намечается третий мотивно-тематический блок – балладный. В поэме «Поэзия – бог» поэт-романтик назван «певцом “Светланы”», наиболее известной баллады Жуковского, к которой на протяжении своего творческого пути Фофанов обращался неоднократно, как к и балладному жанру в целом[39]. Как мы помним, в «Очарованном принце» (1897), произведении, напечатанном с авторским подзаголовком «баллада», Жуковский становится одним из «персонажей» фофановского текста[40]. «Очарованный принц» был опубликован в 1900 г. в сборнике «Иллюзии», одном из наиболее «цитатных»[41] в творчестве поэта[42]. В частности, заглавное стихотворение сборника является вольной вариацией «Песни Миньоны» Гете, одним из первых переводчиков которой в русской литературе был Жуковский («Мина. Романс», 1817).

Фофанов обратился к популярному «наставническому» сюжету биографии первого русского романтика, изобразив «смиренным наставником» царевича героя «со взором ребенка» и «с душою поэта» (284). Реплики этого персонажа были созвучны строкам из одного из самых известных стихотворений Жуковского – «Моря»: «Что там, за стеною, сокрыта от света / Толпа *светозарных*, *таинственных* сил» (284). Ср. у Жуковского: «*Таинственной*, сладостной полное жизни, / Ты чисто в присутствии чистом его: / Ты льешься его *светозарной* лазурью…»[43]. «Очарованный принц», как и «Море» Жуковского, был написан 4-стопным амфибрахием, что создавало эффект сближения не только на уровне лексики, но и ритмики.

Автор «Очарованного принца» попытался изменить привычный ракурс восприятия «царской педагогики», воспетой, в частности, в юбилейных публикациях 1883 г., усилив ее «народную» составляющую. Поэт использовал один

---

[39] О жанре баллады в творчестве Фофанова см.: *Тарланов Е.З.* Между золотым и серебряным веком. С. 137–144.
[40] См. раздел 4.1.1 настоящей работы.
[41] О «цитатном» характере поэтики Фофанова см.: *Кондратова Т.И.* Поэтический мир Константина Михайловича Фофанова: автореф. дис. … канд. филол. наук. Коломна, 1999. С. 7.
[42] На это указывает, например, Г.М. Цурикова, считая, однако, что «перепевы старых поэтов» – знак творческой слабости Фофанова (*Цурикова Г.М.* К.М. Фофанов // Фофанов К.М. Стихотворения и поэмы / Вст. ст. Г.М. Цуриковой, сост., подгот. текста и примечания В.В. Смиренского. М.; Л., 1962. С. 38).
[43] *Жуковский В.А.* Полн. собр. соч. и писем: в 20 т. Т. 2. С. 97–98.

из распространенных балладных сюжетов – «страшной поездки»[44], но нагнетаемый во время быстрой езды балладный страх приобрел в его произведении не мистический, а социальный смысл:

30

В тяжелых одеждах поспешные люди
Снуют с озабоченным мраком лица…
Так вот о каком он загадывал чуде!
Так вот что скрывалось за парком дворца! (287)

В более раннем черновом автографе описание народной жизни было еще детальнее: «С испуганным взглядом, с несвязною / речью / Забитые люди стоят перед ним», «бедность строений / Неряшливость улиц <…>[45] / несчастный народ»[46].

Исходная ситуация (воспитание наследника престола в изоляции от внешнего мира и диалог принца с наставником-поэтом) была задумана Фофановым изначально, о чем можно судить по черновикам «Очарованного принца». Финал, напротив, неоднократно перерабатывался и различается в двух сохранившихся черновых автографах[47]. В первом из них баллада завершалась описанием внутренней, психологической реакции принца на события. Финал, таким образом, оставался открытым: «Принц темные кудри остриг как невольник; / <…>[48] До ночи глубокой скрывается он, / Где жизнь и жужжит, и хлопочет, как пчёльник, / Как будто <…>[49] он ищет <…>[50] умчавшийся сон»[51]. После этой заключительной строфы следовали две трети чистого тетрадного листа, свидетельствующие о том, что либо в первоначальном замысле баллада должна была заканчиваться на ней, либо финал изначально не был продуман и дописан до конца.

[44] Например, «Баллада, в которой описывается, как одна старушка ехала на черном коне вдвоем, и кто сидел впереди», «Лесной царь», «Людмила», «Светлана», «Ленора», «Мщение» Жуковского, деканонизированная баллада Пушкина «Бесы» и др.
[45] Зачеркнуто: «ветхость».
[46] РГАЛИ. Ф. 525. Оп. 1. Ед.хр. 243. Л. 6.
[47] См.: РГАЛИ. Ф. 525. Оп. 1. Ед.хр. 243. Л. 1–7.
[48] Зачеркнуто: «И часто до ночи блуждает он там».
[49] Зачеркнуто: «бы».
[50] Зачеркнуто: «отвергнутый».
[51] РГАЛИ. Ф. 525. Оп. 1. Ед.хр. 243. Л. 7.

В более поздний вариант баллады Фофанов включил дополнительно три строфы, изъяв при этом заключительную строфу первого автографа («Принц темные кудри остриг как невольник…»). В этой версии финала Фофанов заменил психологическую концовку с нулевым действием на «остросюжетную», в которой принц покидал дворец и отказывался от престола[52]. Именно в этой точке литературная реальность расходилась с исторической. Отметим, однако, что при всей полемичности в отношении романтизированной позиции наставника подобное поведение царевича соответствовало одному из распространенных романтических штампов. В итоге Фофанов включил в чистовик последовательно обе концовки: сначала «психологическую», затем «событийную».

Одним из центральных в «Очарованном принце» (как и в поэме «Поэзия – бог») стал вопрос о природе романтического двоемирия и оправданности романтического подхода к жизни. Так, реплика романтически настроенного наставника соотнесена с другими строками баллады: «*Что там, за стеною,* сокрыта от света / Толпа светозарных, таинственных сил» (13 строфа) – «*А там, за стеной,* суетою и торгом / Жизнь дико шумела, как в море гроза» (284–285) (16 строфа). Единообразие начала создает контраст между иллюзорным миром, описанным наставником, и реальным. Кроме того, полемичные строки явно продолжают ряд аллюзий к «Морю» Жуковского: если слова наставника семантически опираются на картину спокойного моря, то в полемических строках метафорически дана уже следующая, противоположная первой, картина моря бушующего (Ср. «Когда же сбираются темные тучи, / Чтоб ясное небо отнять у тебя – / Ты бьешься, ты воешь, ты волны подъемлешь, / Ты рвешь и терзаешь враждебную мглу»[53]). В черновой редакции текста связь с элегией Жуковского была еще более ощутимой, т.к. образу моря во время грозы предшествовало описание зари, аналогично композиционно расположенное и в «Море». В даль-

[52] На такой финал мог повлиять популярный мировой сюжет об отказывающемся от власти правителе. В конце XIX в. широкую известность получила история жизни короля-«романтика» Людвига II Баварского, а в русской культуре наиболее распространенным являлось предание об Александре I как сибирском отшельнике Федоре Кузьмиче.

[53] *Жуковский В.А.* Полн. собр. соч. и писем: в 20 т. Т. 2. С. 226.

нейшем при работе над балладой «заря» была заменена «луной»[54]. Образ наставника в «Очарованном принце» связывает два ориентированных на Жуковского мотивно-тематических блока фофановского творчества: *поэтическое* и *прозаическое* в человеческой жизни явно соотносятся с природными состояниями *светозарности* и *ненастья*. Включение в балладу «Очарованный принц» аллюзий к «Морю» Жуковского также представляется неслучайным. В одном из своих ранних стихотворений «Небо и море» (1886) Фофанов уже обращался к этой элегии русского романтика. Поэт сохранил композицию источника, выделив те же структурные элементы и образы, что впоследствии и в «Очарованном принце». Каждый из них Фофанов сжал до четверостишия, сделав их, таким образом, еще более зримыми: 1) поэтическая оппозиция (море и небо), 2) спокойное море, образ зари, 3) штормящее море во время бури.

Новые смыслы по отношению к классическому тексту наращивались не на уровне семантики, а на уровне субъектной организации. Если Жуковский использовал полную палитру: я (лирический герой, человек) – ты (море) – оно (небо), то Фофанов перестроил и сократил это структуру: я (море) – ты (небо). С этой трансформацией связано и «расширение» названия: в центр выдвигается внутренне переживаемый диалог *я – ты* (моря и неба), в то время как у Жуковского он был дан с точки зрения внешнего наблюдателя. Четко идентифицированная позиция субъекта лирического переживания в «Море» Жуковского трансформируется в стихотворении Фофанова в иной способ видения мира – в ключе древнего мифологизма, развитого впоследствии в лирике XX в.[55]. Лирический субъект «Неба и моря» утрачивает созерцательную позицию и приобретает деятельную: «“эффект присутствия” переходит в “эффект соучастия”»[56].

Помимо трансформации субъектно-образной структуры элегии Жуковского обращает на себя внимание отсутствующий в первоисточнике «баллад-

[54] РГАЛИ. Ф. 525. Оп. 1. Ед.хр. 243. Л. 6.

[55] *Бройтман С.Н.* Русская лирика XIX – начала XX века в свете исторической поэтики. М., 1997. С. 217. Следуя другой методологии, Л.П. Щенникова приходит с схожему выводу и связывает подобную тенденцию с движением интереса от «души человека» в начале XIX в. к мировой душе, «миров[ой] жизн[и], взят[ой] в целом» в его конце (*Щенникова Л.П.* Русский поэтический неоромантизм 1880–1890-х годов. С. 229).

[56] *Логунова Г.Н.* Творчество К. Фофанова и поэзия раннего русского символизма: автореф. дис. … канд. филол. наук. М., 1992. С. 7.

ный» мотив: «Как мертвецов в сырых могилах / Я хороню твои огни» (104). Закономерно, что переживая процесс жанровой деканонизации, баллада и элегия обнаруживают точки пересечения, оставляя в текстах Фофанова скорее следы жанра, знаки прикрепления текста к классической традиции. Включение в балладу «Очарованный принц» аллюзий на «Море» Жуковского, как кажется, выполняло не только функцию характеристики образа наставника и стратегии воспитания юного героя, но и создавало сюжетную рифму в тексте, предваряя смену душевного состояния принца – от кажущейся гармонии к смятению и утрате иллюзий.

С переосмыслением «Моря» Жуковского в творчестве поэта-неоромантика, думается, связан феномен «“двоевластия” в мирообразе лирики Фофанова двух “царств” – “лазурного” и “ненастного”»[57], проанализированный С.В. Сапожковым на материале стихотворений «У поэта два царства: одно из лучей…» и «Два мира». По наблюдению исследователя, подобный подход включал в себя «“фольклорный” способ цитации, когда “свое” воспринимается как “чужое”, а “чужое” как “свое”»[58], характерный, в частности, и для «Жуковского текста» в фофановской поэзии.

* * *

«Очарованный принц» является далеко не единственным примером обращения Фофанова к балладному творчеству Жуковского. В 1887 г. им было написано стихотворение «Умирающая невеста», в котором сюжетно синтезировались две переводные баллады Жуковского – «Светлана» и «Лесной царь». В основе произведения лежал диалог двух героинь – матери и ее умирающей дочери, которые, как и персонажи «Лесного царя», видели разные картины: мать – эмпирически действительную, дочь – ирреальную. В этой мистической проекции дочь представляла себя невестой, ожидающей жениха, подобно героиням трех вариаций Жуковским на тему “Lenore” Бюргера. В «Людмиле» и «Леноре»

[57] *Сапожков С.В.* К.М. Фофанов и репинский кружок писателей. Статья третья. С. 141. Ранее в другой терминологии сходная мысль была высказана Г.А. Бялым, который указал на общее тяготение поэтического мира Фофанова к Жуковскому (*Бялый Г.А.* Поэты 1880–1890-х годов. С. 80–81).

[58] *Сапожков С.В.* К.М. Фофанов и репинский кружок писателей. Статья третья. С. 141.

также одним из ключевых диалогов был разговор героини с матерью (в «Светлане» мать функционально была замещена подружками). Сравним:

«Умирающая невеста» К.М. Фофанова	«Лесной царь» В.А. Жуковского
- Матушка! Я слышу, кто-то шепчет сладко, Кто-то за стеною там поет давно… -Спи, моя родная! Спи, моя касатка – Это дождь осенний хлещется в окно. -Матушка, скорее отвори окошко!.. Слышишь ли, подъехал милый мой к крыльцу? Подведи к окошку, посмотрю немножко: Он ли, - я узнаю сразу по лицу… - Нет, моя голубка, это шепчут ивы, Это расходились волны на реке… - Матушка, мы в церкви!.. Мы теперь счастливы, Перстень обручальный блещет на руке…(178)	«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». <…> «Родимый, лесной царь со мной говорит: Он золото, перлы и радость сулит». – «О нет, мой младенец, ослышался ты: То ветер, проснувшись, колыхнул листы». <…> «Родимый, лесной царь созвал дочерей: Мне, вижу, кивают из темных ветвей». – «О нет, все спокойно в ночной глубине: То ветлы седые стоят в стороне»[59].

В отличие от «Лесного царя», в фофановской балладе отсутствовали реплики персонажей ирреального мира (Лесного царя), вызывавшие колебания в выборе между «реалистической» и «мистической» стратегиями прочтения текста. Финал «Умирающей невесты» соотносился с взаимообратимыми ситуациями венчания/отпевания, сюжетообразующими для триады «Людмила» – «Светлана» – «Ленора»:

«Умирающая невеста» К.М. Фофанова	«Светлана» В.А. Жуковского
От свечей венчальных теплое мерцанье Жаром обвевает щеки и чело… Как народу много… Мне теснит дыханье… Матушка, не правда ль, в церкви как светло?!.	Едем! Поп уж в церкви ждет С дьяконом, дьячками; Хор венчальну песнь поет; Храм блестит свечами <…>.
Потупивши очи и глотая слезы, Мать не отвечает дочери своей; Перед нею реют сумрачные грезы, Сумрачные грезы, полночи темней. Видит она церковь, – только не с налоем, Без свечей венчальных… и глядит на дочь… (178–179)	Вот в сторонке Божий храм Виден одинокий; Двери вихорь отворил; Тьма людей во храме; Яркий свет паникадил Тускнет в фимиаме; На средине черный гроб[60] <…>.

Но в отличие от «Лесного царя», «Людмилы» и «Леноры» смерть персонажа трактовалась Фофановым как физиологически достоверная смерть от бо-

[59] *Жуковский В.А.* Полн. собр. соч. и писем: в 20 т. Т. 3. С. 137.
[60] Там же. С. 34.

лезни. Соответственно видения героини получали характер горячечного бреда: «и глядит на дочь, / Дышащую тяжко, пышущую зноем, / В эту ночь глухую, в пасмурную ночь…» (179)[61].

Другой переработкой балладных сюжетов у Фофанова стало стихотворение «Суженый» (1898), пересекающийся с теми же переработками “Lenore”. Событиям этой баллады, как и в «Умирающей невесте», автор сообщил реалистические мотивировки. «Суженый» был написан по фабульной канве «Светланы»: невеста, ожидающая запаздывающего жениха, его появление на крыльце в ночное время и прояснение причин, мешающих их свадьбе. Но если в классических балладах Жуковского свадьба не могла состояться из-за гибели жениха на войне, то в фофановском тексте мотивировки получили исключительно бытовой, материальный характер: «Беден он, а свадьба скоро, – / Надо денег раздобыть» (281). Этот мотив толкнул жениха на убийство «захмелевшего купца», в чем и заключалась «балладная тайна», проясняющаяся в финальных строках «Суженого». Балладный страх, в свою очередь, приобрел четко выраженный социальный характер, а балладная форма стала выполнять функцию прикрепления к литературе тем безденежья и социальной ущемленности. Впрочем, это неизбежно увязывало текст Фофанова с жанром генетически близким, но находящимся в другой стилевой нише – исполненным мелодраматизма жестоким романсом[62].

Основной стратегией Фофанова, реципирующего произведения Жуковского, стал феномен, названный Харольдом Блумом «тессерой» или, иначе говоря, переосмысление и «дописывание» актуального поэта-предшественника[63]. Для стихотворца рубежа XIX–XX вв. в творческом наследии автора «Камоэнса» востребованным оказалось понимание поэзии и вообще *поэтического* как почти религиозного, мистического и зачастую мученического служения, которое он дополнил своим пониманием *прозаического* – противоположной по

[61] Ср. подобную реалистическую трактовку сюжета «Лесного царя» в балладе И.А. Бунина «Горе» (1903–1906): «Болен сын... Верно, хуже ему...» (*Бунин И.А.* Собр. соч.: в 6 т. Т. 1. М., 1987. С. 180).
[62] *Пропп В.Я.* Поэтика фольклора / сост., предисл. и коммент. А.Н. Мартыновой. М., 1998. С. 66, 139.
[63] *Блум Х.* Страх влияния. Карта перечитывания. Екатеринбург, 1998. С. 18.

смыслу, но вместе с тем и неотвратимой стороны жизни. Для ее описания Фофанов прибег к приемам поэтики баллад Жуковского, сообщив этой жанровой форме остросоциальные коннотации. Натура же самого Жуковского в восприятии Фофанова кристаллизировалась, с одной стороны, в психологически близкий ему образ поэта «со взором ребенка», с другой, – в фигуру бесспорного и «отлитого в медь» классика.

4.3. Балладный мир Жуковского и поэтика прозы И.А. Бунина

Целью настоящего раздела работы является прояснение на конкретном примере специфики художественного диалога писателя XX в. с наследием Жуковского: в данном случае мы хотели бы акцентировать *жанровый* аспект рецептивного взаимодействия[1]. Речь далее пойдет о балладе и ее трансформациях в *прозе* И.А. Бунина, т.е. нас в первую очередь будет интересовать не развитие этого стихотворного жанра самого по себе (в поэзии серебряного века действительно появилось немало баллад в собственном смысле этого слова[2]), а экспансия балладных приемов в жанровую сферу, казалось бы, весьма далекую от поэтической культуры начала XIX столетия (времени, когда Жуковским были созданы классические образцы баллады) – в русский бытописательный «крестьянский» рассказ 1910-х гг. Главными источниками для нас станут повести «Деревня» и «Суходол», рассказ «Грамматика любви», реконструированный Е.В. Капинос «ивлевский цикл» связанных с «Грамматикой любви» бунинских прозаических миниатюр[3], а также один из фрагментов цикла «Темные аллеи» – рассказ «Натали».

Оформление на рубеже XIX–XX вв. идеи «классического» искусства, вызовы, брошенные ему новой модернистской эстетикой, самоопределение Бунина именно в пространстве классики, описание ее в терминах «законного», «легитимного», острое предчувствие исторического коллапса революции – всё это привело к резкой актуализации системы балладных жанровых кодов не только в отдельных текстах, но во всем поэтическом мироощущении Бунина 1910-х гг. Нет сомнения, что от балладных экспериментов начала XX в. жанровый «шлейф» тянулся к произведениям Жуковского, ибо, как точно выразился А.

---

[1] Подробнее об этом см.: *Анисимова Е.Е., Анисимов К.В.* Эхо Жуковского и Гоголя в прозе И.А. Бунина 1910-х гг.: поэтика баллады и эстетика «страшного». Статья 1 // Вестник Томского государственного ун-та. Филология. 2015. № 1 (33). С. 88–113.

[2] См.: Эолова арфа. Антология баллады. М., 1989.

[3] См.: *Капинос Е.В.* Поэзия Приморских Альп: рассказы И.А. Бунина 1920-х годов. М., 2014. С. 95–142.

Немзер, «баллада слилась с его (Жуковского. – *Е.А.*) именем, стала почти личным достоянием поэта»[4].

Рассказы Бунина принадлежат к тем «гибридным типам прозы», где, по мысли В. Шмида, «на повествовательную канву текста налагается сеть поэтических приемов»[5]. Более того, прозаические миниатюры писателя часто не только тяготеют к конкретным лирическим и лиро-эпическим жанрам, содержа в своей структуре многочисленные отсылки к поэтике соответствующих художественных форм[6], но непосредственно самими заглавиями сигнализируют о связи с той или иной жанровой традицией («Псальма», «Сказка», «Баллада», «Эпитафия»). Чаще всего писатель прибегает к балладным и элегическим подтекстам, которые в основном сконцентрированы в произведениях, восходящих к «семейной хронике» и репрезентирующих автобиографическую / автопсихологическую установку («Жизнь Арсеньева», «Суходол», несобранные циклы 1910–1920-х гг. и т.д.). Осмысление кризиса и заката старой культуры закономерно интенсифицирует в лирическом сознании Бунина мотивный комплекс «кладбищенских» жанров.

Ядро кладбищенской поэзии составляли в русской словесности, наряду с эпитафией, также баллада и «кладбищенская» элегия[7]. В европейских литературах так называемая «греевская» элегия и литературная баллада соотносились соответственно с сентименталистской[8] и (пред)романтической[9] традициями, а потому последовательно сменяли друг друга. В России из-за плотности литературного процесса, обусловленной догоняющим типом культурного развития,

---

[4] *Немзер А.* «Сии чудесные виденья…» Время и баллады В.А. Жуковского // Зорин А., Немзер А., Зубков Н. Свой подвиг совершив… М., 1987. С. 159.

[5] *Шмид В.* Проза как поэзия. Пушкин, Достоевский, Чехов, авангард. СПб., 1998. С. 5.

[6] См.: *Капинос Е.В.* Поэзия Приморских Альп: рассказы И.А. Бунина 1920-х годов.

[7] Примечательно, что литературные новации молодого Жуковского воспринимались современниками прежде всего как эксперименты со «страшным». Ф.Ф. Вигель оставил известное свидетельство: «Упитанные литературою древних и французскою <…>, мы в выборах его увидели нечто чудовищное. Мертвецы, привидения, чертовщина, убийства, освещаемые луною, да это всё принадлежит к сказкам да разве английским романам <…>. Надобен был его чудный дар, чтобы заставить нас не только без отвращения читать его баллады, но, наконец, полюбить их. Не знаю, испортил ли он наш вкус; по крайней мере создал нам новые ощущения, новые наслаждения. Вот и начало у нас романтизма» (В.А. Жуковский в воспоминаниях современников / Сост., подг. текста, вступ. ст. и коммент. О.Б. Лебедевой и А.С. Янушкевича. М., 1999. С. 164).

[8] *Вацуро В.Э.* Лирика пушкинской поры. «Элегическая школа». СПб., 1994. С. 48.

[9] *Мерилай А.* Вопросы теории баллады. Балладность // Уч. зап. Тартуского ун-та. Вып. 879. Поэтика жанра и образ. Труды по метрике и поэтике. Тарту, 1990. С. 13–14.

эти жанры пережили взлёт популярности практически одновременно: в первой трети XIX в. относящиеся к ним тексты часто соседствовали друг с другом на страницах журналов и авторских сборников. Ярким примером подобного жанрового универсализма стало творчество Жуковского, поэта, который получил известность благодаря своему вольному переводу элегии «Сельское кладбище» Грея, а в дальнейшем прослыл главным русским балладником. Некоторые его программные сочинения, например, баллады «Людмила» и «Светлана», изначально отличались жанровым синтетизмом, соединяя в своей поэтике бюргеровскую балладную (просто)народность с элегизмом «тона» повествования[10], что неоднократно отмечалось как современниками, так и исследователями Жуковского. В.И. Козлов и О.С. Мирошниченко, исследователи неканонических жанровых форм элегии и баллады, отмечают, что «Ключевую роль в смежности элегии и баллады играет жанрообразующий для элегии мотив воспоминания, который склонен легко перерождаться, представая в образах невозвратно утраченного или даже *живого* (в памяти) *умершего*. А здесь мы уже имеем ключевой для баллады мотив *пересечения границы* между этим и другим мирами»[11]. Всё это необходимо учитывать при анализе лиро-эпической жанровой подоплеки прозы Бунина.

В своей работе, посвящённой «ивлевскому» несобранному циклу (рассказы «Грамматика любви», «Зимний сон», «В некотором царстве»), Е.В. Капинос говорит о его заметных элегических подтекстах и «растушеванном» характере балладной поэтики[12]. Думается, что четкость элегического фокуса и растушеванность балладного обусловлены здесь вполне определенной повествовательной логикой. Так, в «Грамматике любви» (1915) спектр эмоций Ивлева при по-

[10] *Канунова Ф.З.* Трансформация сюжетного мотива возвращения жениха-мертвеца за своею невестой в балладах В.А. Жуковского // Интерпретация текста: Сюжет и мотив / Отв. ред. Е.К. Ромодановская. Новосибирск, 2001. С. 78, 85.

[11] *Козлов В.И., Мирошниченко О.С.* Воспоминание как привидение: о пограничной зоне элегии и баллады // Известия Южного федерального университета. Филологические науки. 2011. № 1. С. 36.

[12] *Капинос Е.В.* Поэзия Приморских Альп: рассказы И.А. Бунина 1920-х годов. С. 100–103, 118–119, 120–121. См. также: *Штерн М.С.* В поисках утраченной гармонии (проза И.А. Бунина 1930–1940-х гг.). Омск, 1997. С. 163.

сещении им владений графини и Хвощинского[13] выписан в элегическом жанровом ключе, а внутренний, «хвощинский» сюжет о любви «до гроба», как во многом и хронотоп передвижений самого Ивлева, имеют явственную балладную кодировку. Подобная многослойность бунинской прозы обусловлена не только особенностями авторского художественного мышления, которые нашли свою реализацию в элегической рефлексии и балладном нарративе, но и происхождением самих жанров. И античная, и новая европейская элегия («греевская»), имеют чисто литературное происхождение[14]. Баллада, напротив, восходит к фольклору и даже в своей литературной ипостаси обнаруживает тяготение к народной тематике и поэтике. Так, А. Мерилай отмечает:

> Романтизм основывается на народности в значительной части именно на балладах. Литературное рождение этого полулитературного жанра начинается в английском романтизме. <…> Начались публикации сборников баллад, вершиной которых были «Песни Оссиана» Дж. Макферсона (1760–1765) и издание Перси «Памятники старинной английской поэзии» (1765), которые имеют большое значение для романтизма. Гердер, Бюргер и молодой Гете основательно изучают эти произведения, обращаясь и сами к народной песне[15].

Романтическая баллада была напрямую связана с постижением народного духа, что, например, в русской культуре наиболее последовательно выразилось в бурной полемике вокруг баллад Жуковского и Катенина[16]. Позднее на уровне «памяти метра», «семантизации плана выражения в стихе»[17] эта связь балладных

---

[13] Рассказы «Грамматика любви» и «Последний день» Бунин населяет персонажами, связанными с тамбовскими местами: упоминающиеся здесь Баратынские, Воейковы и Хвощинские – уроженцы этих мест. Аналогичную «тульскую» по своим корням цепочку антропонимов – Елагин и Левицкий – писатель ввел в рассказы «Дело корнета Елагина» и «Зойка и Валерия». В дневнике путешествия Жуковского с цесаревичем в 1837 г. эти фамилии читаются сплошной чередой на нескольких соседних страницах: «3 июля. <…> Бунин. <…> Баратынский. <…> Воейков, особый знаток. <…> Чичерина, урожденная Хвощинская. Баратынская <…> 17 июля. Левицкие <…>. Болезнь Елагина <…> 18 июля. Разговор с Елагиной о состоянии уезда <…>. 19 июля. Завтрак у Левицких» (*Жуковский В.А.* Полн. собр. соч. и писем: в 20 т. Т. 14. М., 1999–2015. С. 64, 67–68).

[14] См.: *Эйгес И.* Элегия // Литературная энциклопедия: Словарь литературных терминов: в 2-х т. М.; Л., 1925. Т. 2. Стб. 1111–1113; *Квятковский А.П.* Элегия // Квятковский А.П. Поэтический словарь. М., 1966. С. 350-351.

[15] *Мерилай А.* Вопросы теории баллады. С. 13. О первых примерах русских протобаллад как характерно «простонародных» по стилю и колориту см. в работе Р.В. Иезуитовой: *Иезуитова Р.В.* Баллада в эпоху романтизма // Русский романтизм. Л., 1978. С. 138–163. С. 141.

[16] *Мордовченко Н.И.* Русская критика первой четверти XIX века. М.; Л., 1959. С. 150–151.

[17] *Левин Ю.И.* Семантический ореол метра с семиотической точки зрения // Гаспаров М.Л. Метр и смысл. Об одном механизме культурной памяти. М., 2000. С. 291.

ности и «народности» обнаруживается в «демократической» поэзии Некрасова[18].

У Бунина интерес к жанру баллады совмещает оба кода: эстетико-литературный и внелитературный, связанный с проблемой народа и народной жизни. Писатель оказался удивительно чуток к мирообразу баллады, обращенной к сфере «исключительного, таинственного, стихийного – всего того, что знаменует собой отход от привычных и устоявшихся форм жизни и норм поведения»[19]. В «Суходоле» Бунин отметил: «Жизнь семьи, рода, клана глубока, узловата, таинственна, зачастую страшна»[20]. Стремясь осмыслить кризис классической культуры, выразившийся, в частности, в вырождении человеческих типов ее носителей, художник делает балладу неотъемлемым участником усадебной жизни, в которой переплелись судьбы бар и их челяди: ведь «кровь» поместной суходольской аристократии «мешалась с кровью дворни и деревни спокон веку» (III. 118). Характерно, что, как правило, Бунин вводит балладу в круг чтения персонажей-дворян. Так, наизусть читают баллады Войткевич («Суходол») и Алексей Арсеньев, читают их и безымянные господа из рассказа с жанрово ангажированным заглавием «Баллада», где примером интерференции литературного, дворянского и фольклорного, народного становится образ бывшей крепостной Машеньки, наизусть цитирующей А.Ф. Мерзлякова, А.П. Сумарокова и перелагающей в балладный текст «задонское» предание о таинственном Господнем Волке. Этот рассказ, вошедший в цикл «Темные аллеи», является далеким эхом «Суходола», где дворовая девка Наташка, также свидетельница господского чтения баллад, рассказывает «суходольское» предание в аналогичном ключе и, более того, подражая своей госпоже, сама разыгрывает балладный сюжет в духе бюргеровой “Lenore”. Персонажи-простолюдины, напротив, чаще катализируют балладные события, становятся их рассказчиками или участниками.

---

[18] *Немзер А.С.* Канон Жуковского в поэзии Некрасова // Немзер А.С. При свете Жуковского: Очерки истории русской литературы. М., 2013. С. 522–533.

[19] *Иезуитова Р.В.* Баллада в эпоху романтизма. С. 156.

[20] *Бунин И.А.* Собр. соч.: в 6 т. М., 1987–1988. Т. 3. С. 118 **Далее это издание цитируется в тексте с указанием тома и страницы в скобках.**

Бунинская прозаическая баллада[21], рождающаяся в точке кризисной встречи «господского» с «народным», особенно ярко дает о себе знать 1) в истории незаконной связи, мезальянса – часто (хотя и не всегда) между помещиками и представителями дворни, излюбленного бунинского «народного» сословия (пример – «Грамматика любви»); 2) в ситуации приобретения мещанином или вообще неродовитым человеком помещичьей усадьбы («Последний день»). Нетрудно заметить, что оба сюжета объединяются общей для них социо-исторической проблемой нелегитимности. В ее гибком контуре варьируется сюжетика баллады Жуковского, главные образцы которой, исполненные атмосферы «борения жизни и смерти»[22], посвящены незаконным и губительным притязаниям потусторонних сил заместить собою мир живых. Недаром ритмичность актуализаций баллады как жанра с конца XVIII по XX вв. совпадает, как отметила Л.Н. Душина, с эпохами рубежными, переломными[23], т.е. проблематизирующими тему преемственности и наследования.

***

Сюжет «Грамматики любви» распадается на три составляющие, которые весьма неравномерно изучены в науке. Естественно, что наиболее полно и авторитетно исследована любовная компонента повествования, строящаяся на увязанных автором в странный «треугольник» Ивлеве и умерших Лушке и Хвощинском[24]. Гораздо меньше сказано о хронотопе текста, который представляет собой важную сторону его смысловой и жанрово-поэтической организации[25]. И, наконец, почти совсем не анализировался четко акцентированный «экономический» фрагмент сюжета: желание Хвощинского-младшего продать

---

[21] Понятие обосновано в работе: *Капинос Е.В.* Прозаическая баллада И. Бунина «В некотором царстве» // «Точка, распространяющаяся на всё…» К 90-летию проф. Ю.Н. Чумакова. Сб. науч. работ / Под ред. Т.И. Печерской. Новосибирск, 2012. С. 432–449.

[22] *Янушкевич А.С.* В мире Жуковского. С. 95.

[23] *Душина Л.Н.* Поэтика русской баллады в период становления жанра. Автореф. дис. … канд. филол. наук. Л., 1975. С. 4.

[24] См.: *Сливицкая О.В.* Бунин и Тургенев («Грамматика любви» и «Бригадир». Опыт сравнительного анализа) // Проблемы реализма. Вып. VII. Вологда, 1980. С. 78–89; *Сливицкая О.В.* «Повышенное чувство жизни». Мир Ивана Бунина. М., 2004. С. 190–198; *Зоркая Н.М.* Возвышение в прозе. «Грамматика любви» И.А. Бунина // Зоркая Н.М. На рубеже столетий. У истоков массового искусства в России 1900–1910-х гг. М., 1976. С. 251–259.

[25] См.: *Рац М.И.* Элементы иррационального в рассказе И.А. Бунина «Грамматика любви» // Русская литература. 2011. № 4. С. 155–162.

отцовскую библиотеку и покупка Ивлевым «за дорогую цену» (IV. 51) ее истинного раритета – книжки, давшей название рассказу[26]. Как легко понять, второй и третий компонент этой сюжетной синтагмы прочно увязаны. Абстрагируя конкретику мотивов, получаем поездку героя в неизвестное имение (темы маршрута, тарантаса, возницы и лошадей нарочито усилены), увенчивающуюся важным приобретением. Выделенная таким образом из сюжета его фабульная основа обнаруживает немало интертекстуальных возможностей, которые шифруются в конкретных мотивах.

Начнем с хронотопа поездки. Если читать текст не как обычный читатель, т.е. с начала, а «с конца», зная финал, можно заключить, что Бунин направляет Ивлева в имение Хвощинского с двумя целями: для того, чтобы тот соприкоснулся со «странной» любовью, подпал под влияние ее неисчезающей харизмы и для того, чтобы он купил книгу. Обе эти «мотивации» главного героя имеют мощный фундамент в национальном литературном контексте. Остановимся сначала на группе балладных мотивов.

Центральной категорией поэтики балладного жанра, на которую специально указывает Бунин, становится «балладный страх». В рассказе «Баллада» он трактуется так:

> – Баллада, сударь. Так-то все наши господа говорили, любили эти баллады читать. Я, бывало, слушаю – мороз по голове идет <…>. До чего хорошо, господи!
>
> – Чем хорошо, Машенька?
>
> – Тем и хорошо-с, что сам не знаешь чем. Жутко (V. 263).

Именно поэтика страшного выделяет балладу среди других «кладбищенских» лиро-эпических жанров и сближает её с параллельно развивающимся в европейской литературе готическим романом[27]. В своей работе о «кладбищенской элегии» В.Э. Вацуро отмечает отличия в пространственной организации элегических и «страшных», готических текстов:

---

[26] О метатекстуальном слое поэтики «Грамматики любви» см.: *Анисимов К.В.* «Грамматика любви» И.А. Бунина: текст, контекст, смысл. Красноярск, 2015.

[27] См.: *Козмин Н.К.* О переводной и оригинальной литературе конца XVIII и начала XIX века в связи с поэзией В.А. Жуковского. СПб., 1904. С. 45-46; *Вацуро В.Э.* В.А. Жуковский // Вацуро В.Э. Готический роман в России. М., 2002. С. 274–300.

> Меланхолическое в нём (готическом романе. – *Е.А.*) перерастает в страшное; для этого природа должна ощущаться как чужая, незнакомая и зловещая, таящая в себе опасность. В элегии природа всегда ощущается как своя. <…> Элегический герой сам ищет места для уединения, в то время как герой готического романа попадает в него случайно, обычно сбившись с пути. И в том, и в другом случае пейзаж суггестивен, но создается разная эмоциональная атмосфера. В отличие от героя готического романа элегический герой требует и открытого пространства[28].

В этом отношении показателен динамизм художественного пространства «Грамматики любви», обусловленный двоякой жанровой подоплекой рассказа, включающей в себя одновременно элегические и балладные коды. Начало поездки Ивлева вписано в спокойный, благоприятный пейзаж: «Ехать сначала было приятно[29]: теплый, тусклый день, хорошо накатанная дорога, в полях множество цветов и жаворонков…» (IV. 44). По мере приближения к сюжетной цели путешествия, имению Хвощинского, пейзаж приобретает все более мрачные оттенки: «погода поскучнела, со всех сторон натянуло линючих туч и уже накрапывало <…> Когда поехали дальше, дождь разошелся уже по-настоящему». Затем перестаёт казаться «своей» и дорога: «Такого пути Ивлев не знал. Места становились все беднее и глуше» (IV. 45–46)[30]. Внезапно герой вновь возвращается в элегические координаты «своего»: «Ивлев вспомнил места, вспомнил, что не раз ездил тут в молодости верхом…» (IV. 46). Элегизация прозаического текста осуществляется за счет активизации механизмов памяти. Напротив того, балладные коды связаны с прикосновением к неведомому, запретному.

По мере приближения к имению Хвощинского открытое элегическое пространство сужается до «клаустрофобных» балладных масштабов. «Кладбищенская элегия» подразумевает посещение погоста, пространства преимущественно открытого. Хронотоп «Грамматики любви», напротив, постепенно

---

[28] *Вацуро В.Э.* Лирика пушкинской поры. С. 56–57.

[29] В рукописи видно, как менялось это определение: «ничего себе» → «очень приятно» → «приятно» (Бунин И.А. Грамматика любви // Отдел рукописей Российской государственной библиотеки. Ф. 429. К. 1. Ед. хр. 6. Л. 1).

[30] Ср., например, аналогичный сюжет в «Светлане» Жуковского, давший начало целой галерее заплутавших в непогоду героев неканонических баллад от Пушкина до Гумилева (*Жуковский В.А.* Полн. собр. соч. и писем: в 20 т. Т. 3. С. 35).

«проваливается» в балладные координаты в духе бюргеровой “Lenore”, сюжет которой приобрел в русской культуре широкую известность благодаря Жуковскому. По наблюдению современного исследователя, в русской балладной традиции замкнутые пространства являются специфическими и устойчивыми локусами: «В романтических балладах замкнутое пространство эксплицируется прежде всего гробом и могилой, в некоторых случаях – подземельем, церковью, замком, которые обычно являются местом действия инфернальных сил. Гроб и могила обычно характеризуются в плане традиционной мифологической аналогии с домом»[31].

Комнаты Хвощинского в «Грамматике любви» подчеркнуто холодные, они непригодны для жизни: «не снимайте картуз, тут холодно, мы ведь не живем в этой половине… Правда, в доме было гораздо холоднее, чем на воздухе» (IV. 48–49). Далее Бунин последовательно нагнетает клаустрофобические образы, соотносящиеся с начальным и впоследствии измененным концептом-заглавием рассказа – «Невольник любви»: «лубяная перепелиная клетка», «в мешочке сидит перепел», «сумрачная комната», «низенькая дверь», запертая на ключ «каморка», «ржавая замочная скважина», закрытая «шкатулка» (IV. 49–50). Ср. с аналогичным образным рядом в «Людмиле» Жуковского: «“Где ж, скажи, твой *тесный* дом?” – / “Там, в Литве, краю чужом: / *Хладен, тих, уединенный*, / Свежим дерном покровенный; / Саван, крест и *шесть досток*”»[32].

Сужающееся пространство становится рамой, в которую помещается история *похоронившего себя заживо* Хвощинского:

> И вдруг свалилась на него эта любовь, эта Лушка, потом неожиданная смерть ее, – и все пошло прахом: он затворился в доме, в той комнате, где жила и умерла Лушка, и больше двадцати лет просидел на её кровати – не только никуда не выезжал, а даже у себя в усадьбе не показывался никому, насквозь просидел матрац на Лушкиной кровати (IV. 46).

[31] *Гостева А.В.* «Клаустрофобная» поэтика русской романтической баллады // Филологические науки. Вопросы теории и практики. 2013. № 11 (29). Ч. 1. С. 58. См. также о балладном сюжете «замурованной невесты»: *Суворова А.А.* «Замурованная невеста»: этюд на гендерную тему // К 80-летию Ю.В. Рождественского. М., 2007. С. 194.

[32] *Жуковский В.А.* Полн. собр. соч. и писем: в 20 т. Т. 3. С. 13.

«Затворничество» Хвощинского становится лейтмотивом рассказа: заметим, что это единственная тема разговора, которую независимо друг от друга начинают и/или поддерживают все персонажи (Ивлев, графиня, возница и сын Лушки). Она тем более примечательна, что очевидно «добавлена» к житейской истории, послужившей источником рассказа: как известно, «Грамматика любви» была написана на основе давнего слуха «о каком-то бедном помещике из числе наших соседей, помешавшемся на любви к одной из своих крепостных…»[33]. Балладный локус в отличие от топографии элегии и эпитафии предполагает демонстрацию гроба, могилы не снаружи, а изнутри, что иносказательно и происходит при посещении Ивлевым «святилища» Лушки.

Второй составляющей балладного сюжета, частично реализованного в «Грамматике любви», является мотив венчания с мертвецом:

> Передний угол весь был занят божницей без стекол, уставленной и увешенной образами; среди них выделялся и величиной и древностью образ в серебряной ризе, и на нем, желтели воском, как мертвым телом, лежали венчальные свечи в бледно-зеленых бантах.
>
> – Простите, пожалуйста, – начал было Ивлев, превозмогая стыд, – разве ваш батюшка…
>
> – Нет, это так, – пробормотал молодой человек, мгновенно поняв его. – *Они уже после ее смерти купили эти свечи… и даже обручальное кольцо всегда носили*… (IV. 49).

Парадигмой балладного сюжета венчания с мертвецом в русской культуре стал триптих главных баллад Жуковского, представляющий собой череду вариаций “Lenore” Бюргера. По мысли Ф.З. Кануновой,

> баллада Бюргера, как и элегия Грея «Сельское кладбище», стала для Жуковского своеобразным символом жанра, его философии и поэтики. Трижды (1808, 1813, 1831) он обращается к ее вольному переложению. «Людмила», «Светлана», «Ленора» – свидетельство пристального внимания Жуковского к этому произведению и характерные этапы творческой эволюции[34].

Инвариантный характер сюжета не мог не провоцировать русскую балладную традицию на создание новых вариантов: от пародий и подражаний современников до экспериментов модернистов. Действительно, гибкая балладная

---

[33] *Бунин И.А.* Происхождение моих рассказов // Бунин И.А. Собр. соч.: в 9 т. Т. 9. М., 1967. С. 369.
[34] *Жуковский В.А.* Полн. собр. соч. и писем: в 20 т. Т. 3. С. 270. Коммент.

структура оказалась весьма удобной для внедрения в нее разнообразных сюжетов, передававших атмосферу напряженного ожидания, страха, страсти, сна и других ситуаций выхода за пределы обыденного сознания. Проза Бунина не стала исключением: в ней «русские баллады» «Светлана» и «Людмила» появляются в прямых и трансформированных цитатах и реминисценциях неоднократно.

В «Грамматике любви» классический балладный сюжет о мертвом женихе инвертирован: инфернальным и несущим смерть персонажем здесь становится не мертвый жених, а женщина, которая и увлекает за собой мужчину (ср. навеянный модернистской эпохой образ “femme fatale” в «Легком дыхании», «Митиной любви», «Деле корнета Елагина», «Чистом понедельнике» и др.). Позиция балладного неактивного женского начала занята в «Грамматике любви» скорее Хвощинским, героем-мужчиной, который выступает здесь в роли, более свойственной Людмиле и Светлане из одноименных баллад Жуковского. Ср. нагнетаемую Буниным до гротеска пассивность героя, выраженную в многолетнем сидении на кровати своей возлюбленной. В противоположность Хвощинскому Лушка дана в перспективе необычайной активности, влияния и власти. Этими качествами, впрочем, наделена не столько ее биографически и антропологически конкретная личность, о которой читателю мало что известно, сколько феноменологически постигаемый образ, сохранивший силу магнетического притяжения. Именно в посмертных воспоминаниях о Лушке она сливается с природой и фольклорными высшими силами: «…Лушкиному влиянию приписывал буквально все, что совершалось в мире: гроза заходит – это Лушка насылает грозу, объявлена война – значит, так Лушка решила, неурожай случился – не угодили мужики Лушке…» (IV. 46).

В рукописи тенденция к реорганизации балладных ролей персонажей была поначалу выражена еще сильнее: в параллельном микросюжете о графе и графине женский персонаж также показан как более активный, но при дальнейшей работе над текстом Бунин увел эту аналогию в подтекст, и в печатных редакциях рассказа она неочевидна. Итак, Ивлев «болтал с графиней, дочерью

станового, *женившей на себе мальчишку графа*, и ждал чаю»[35]. Фрагмент, который мы выделили курсивом, в рукописи зачеркнут. Детали, инкрустирующие описание третьей «пары», т.е. молодого Хвощинского и жены дьякона, демонстрируют последовательность Бунина, понижающего мужественность героя и подчеркивающего активность героини: «женщина в летнем *мужском* пальто» – «*молодой* человек в серой *гимназической* блузе», «казался *слишком моложав* для своих лет». Лишь один раз «в голосе его послышались *более мужественные ноты*» (IV. 48), – когда Ивлев высказал догадку об умственной болезни его отца.

Вместе с тем объяснять пассивность Хвощинского результатом влияния на Бунина исключительно со стороны символистов было бы произвольным допущением. Если символистские ассоциации и присутствуют в художественной ткани рассказа, то они опосредованы мощным пластом интертекстов из эпохи Карамзина, Жуковского и Баратынского, к эстетике которых устремлен острый бунинский взгляд. Так, обращает на себя внимание литературная «подсказка» читателю в виде отчетливо реминисцентного диалога Ивлева с возницей.

> – Говорят, она (Лушка. – Е.А.) тут утопилась-то, – неожиданно сказал малый.
>
> – Ты про любовницу Хвощинского, что ли? – спросил Ивлев. – Это неправда, она и не думала топиться.
>
> – Нет, утопилась, – сказал малый. – Ну, только думается, он скорей всего от бедности своей сошел с ума, а не от ней… (IV. 46–47).

Идеологический аспект этого разговора, отсылающего к карамзинской «Бедной Лизе», ясен[36]: страдающим героем делается именно «барин», меж тем как новая «Лиза», Лушка «Грамматики любви», отнюдь не стремилась к самоубийству и умерла своей смертью («от родов», – уточнено в рукописи[37]). Положенная в основу карамзинского повествования ситуация нелегитимной в социокультурном отношении связи Буниным осознается, однако акценты в главной сюжетной коллизии автор решительно меняет. Не менее примечательна и со-

[35] *Бунин И.А.* Грамматика любви // ОР РГБ. Ф. 429. К. 1. Ед. хр. 6. Л. 1 об.
[36] Подробнее об этом мотиве см.: *Анисимов К.В.* «Грамматика любви» И.А. Бунина: текст, контекст, смысл. С. 83 и сл.
[37] ОР РГБ. Ф. 429. К. 1. Ед. хр. 6. Л. 2 об.

держащаяся в этом фрагменте вольная или невольная жанровая импликация: так, известно, что поэтическим вариантом знаменитой повести Карамзина была его же баллада «Раиса»[38]. Присутствовавший в карамзинской повести балладный отзвук был много лет спустя услышан Буниным и внедрен им в поэтическую партитуру его рассказа.

Характер Хвощинского, сомнамбулически сосредоточенного на своей умершей подруге, также имеет отчетливые балладные корни: классический образец сюжета о любви до *гроба* был дан Жуковским в балладе «Рыцарь Тогенбург»:

Время годы уводило…
Для него ж одно:
Ждать, как ждал он, чтоб у милой
Стукнуло окно;

Чтоб прекрасная явилась;
Чтоб от вышины
В тихий дол лицом склонилась,
Ангел тишины.
Раз – туманно утро было –
Мертв он там сидел,
Бледен ликом, и уныло
На окно глядел[39].

Эта баллада неоднократно перепевалась и пародировалась в русской литературе, а образ рыцаря Тогенбурга стал символом верной любви и ожидания, которые в категориях обыденного сознания понимались как безумие. Немаловажно отметить также, что образы мертвого жениха из «Светланы» и рыцаря Тогенбурга размещены Жуковским в границах одного лексико-семантического поля. Ср.: «Он глядит на лунный свет, / *Бледен и унылый*», «Кони мимо; друг молчит, / *Бледен и унылой*», «Снова б*ледность* на устах; <…> / Милый друг ее – *мертвец*!» («Светлана») – «*Мертв* он там сидел, / *Бледен ликом, и уныло* / На окно глядел» («Рыцарь Тогенбург»[40]). При этом существенно значима сама мотивная линия, у истока которой находится образ рыцаря Тогенбурга, ставший

[38] *Иезуитова Р.В.* Баллада в эпоху романтизма. С. 142. Примеч. 6.
[39] *Жуковский В.А.* Полн. собр. соч. и писем: в 20 т. Т. 3. С. 135.
[40] Там же. С. 34–35, 37; 135.

настоящим открытием Жуковского и определивший впоследствии огромную традицию «рыцарских» текстов русской литературы (от Достоевского до Блока)[41], непосредственно выводящих исследователя к одной из констант художественно-философской рефлексии серебряного века – Прекрасной Даме. Отмечавшиеся в литературоведении иронические обертоны «Грамматики любви»[42] могут свидетельствовать о тонкой пародийной интонации рассказа, в котором квазирелигиозный культ Софии заменен самозабвенной привязанностью к дворовой девке.

***

Если в «Грамматике любви» балладные мотивы еще могут показаться расфокусированными, то в более широком контексте «ивлевского» цикла проясняется и их повторяемость, и конкретные литературные источники. В этом смысле балладный «срез» художественной структуры данного рассказа конкретизируется в двух других текстах – «Зимнем сне» (1918) и «В некотором царстве» (1923). Обратимся к этим произведениям.

В заглавии второго рассказа цикла на передний план выходит *онейрический мотив*, имплицитно присутствующий в «Грамматике любви» и сюжетообразующий для «Зимнего сна» и «В некотором царстве». В структуре «Грамматики любви», идеологический уровень которой содержит противопоставление рассудочной книжной культуры любовному самозабвению, мотив сна представлен литературно: через поэтическую реминисценцию («Есть бытие, – вспомнил Ивлев стихи Баратынского, – есть бытие, но именем каким его назвать? Ни сон оно, ни бденье, – меж них оно, и в человеке им с безумием граничит разуменье…» [IV. 50]), а также заглавие одной из книг библиотеки Хвощинского: «Новейший сонник». Первый лист рукописи «Грамматики любви» с

[41] *Немзер А.* «Сии чудесные виденья…» Время и баллады В.А. Жуковского. С. 194–197.
[42] *Проходова В.П.* Автор и герой в прозе И.А. Бунина 1910–1915-х годов («Хорошая жизнь», «Грамматика любви») // Иван Бунин и литературный процесс начала XX века (до 1917 года). Межвуз. сб. науч. тр. Л., 1985. С. 126–127.

вынесенной в эпиграф цитатой из Баратынского свидетельствует о том, что теме сна автор уделял приоритетное внимание[43].

Литературными претекстами «Зимнего сна» становятся две баллады: классическая «Светлана» Жуковского и деканонизированная баллада Пушкина «Бесы». В науке уже указано на четкую ритмическую организацию «Зимнего сна», в котором предложения расположены аналогично стихотворным строкам[44]. Ситуация сна, быстрой скачки на лошадях, снежной степи, непогоды недвусмысленно вышивается по узорам «Светланы». Точно так же в рассказ включается *мотив свадьбы-похорон*. Первоначальной целью поездки героев является посещение дома мертвеца – Вукола, которое становится своеобразным «венчанием» Ивлева и учительницы, не разрешавшей себя поцеловать, пока они не оказались в избушке покойника: «– Нет, – крикнула она, – мы должны сперва заехать» (IV. 180). Здесь же актуализирован балладный *мотив* бешеной *скачки* на лошадях, который в соединении с *мотивом метели* и, вообще, непогоды[45] с легкой руки Жуковского открывает травелоговое начало русской баллады и дает выход на метафорику национального ландшафта («зимнего», «вихрящегося», бескрайнего) как естественно-природной обстановки трагических коллизий русской истории[46]. Более того, целью поездки персонажей, как и в «Грамматике любви», становится дом мертвеца, буквально материализующийся в балладном локусе *гроба*. Закономерно, что нагнетание целого комплекса балладных мотивов в предельно сжатом по объему тексте приводит к эффекту «балладного страха», который должны ощутить персонажи, связанные с посюсторонней действительностью, а также, естественно, читатель. Ср. характерные

[43] ОР РГБ. Ф. 429. К. 1. Ед. хр. 6. Л. 1.
[44] *Капинос Е.В.* Поэзия Приморских Альп: рассказы И.А. Бунина 1920-х годов. С. 116–117.
[45] О вариативности мотива бури / метели см.: *Никанорова Е.К.* Буря на море, или Буран в степи (К вопросу о типологии мотивов). Статья первая // Материалы к Словарю сюжетов и мотивов русской литературы. Вып. 5: Сюжеты и мотивы русской литературы / Под ред. Т.И. Печерской. Новосибирск, 2002. С. 3–36; *Никанорова Е.К.* Буря на море, или Буран в степи. Статья вторая // Материалы к Словарю сюжетов и мотивов русской литературы. Вып. 6: Интерпретация художественного произведения: Сюжет и мотив / Отв. ред. Е.К. Ромодановская. Новосибирск, 2004. С. 3–30.
[46] «Зимний сон» стал последним рассказом Бунина, напечатанным в Москве незадолго перед выездом писателя на юг, а затем – в эмиграцию (*Бунин И.А.* Полн. собр. соч.: в 13 т. Т. 4. М., 2006. С. 463. Коммент.).

повторы жанрово обусловленных слов-сигналов в двух онейрических балладах – прозаической у Бунина и стихотворной у Жуковского.

«Зимний сон»:

Лошадь летела как на крыльях.

Сзади, за *степью*, садилось солнце.

Снежное поле, расстилавшееся впереди, зеленело.

И встречный *ветер*, как огнем, жег щеки, брови.

Ивлев оглянулся – не едет ли кто сзади. *Поле* было пусто и уже темнело в малиновом свете заката. И он обнял учительницу, ища губами ее щеку. Она засмеялась пуще и схватила вожжи.

– Нет, – крикнула она, – мы должны сперва заехать.

<…> Восковая *свечка*, прилепленная к столу, едва озаряла эту мрачную и страшную берлогу.

А за столом, на лавке, стоял широкий, мелкий *гроб*, покрытый коленкором, на коленкоре, под бугром, образованным сложенными на груди руками, лежала черная дощечка.

– *Не бойся*! <…> (IV. 179–180).

«Светлана»:

Сели... *кони с места враз*;
Пышут дым ноздрями;
От копыт их поднялась
Вьюга над санями.
Скачут... пусто все вокруг,
Степь в очах Светланы:
На луне туманный круг;
Чуть блестят *поляны*.
<…>
Что ж? В избушке *гроб*; накрыт
Белою запоной;
Спасов лик в ногах стоит;
Свечка пред иконой...
Ах! Светлана, что с тобой?
В чью зашла обитель?
Страшен хижины пустой
Безответный житель[47].

Далее бунинская прозаическая баллада перетекает в смежное ассоциативное поле, сформированное в русской литературе стихотворением Пушкина «Бесы», генетически связанным с балладным творчеством Жуковского:

«Зимний сон»:

– *Не бойся*! – с *бесовской* радостью шепнула учительница, крепко схватив Ивлева за руку и вся прижавшись к нему. – *Едем, едем*!

И полозья санок, как коньки, засвистали под изволок по мерзлому *снегу*. Еще тлела

«Бесы»:

Мчатся *тучи*, вьются тучи;
Невидимкою *луна*
Освещает *снег* летучий;
Мутно небо, ночь мутна.
Еду, еду в чистом *поле*[48];
Колокольчик дин-дин-дин...
Страшно, страшно поневоле
Средь неведомых равнин![49].

«Людмила»:

«Чу! совы пустынной крики.
Слышишь? Пенье, брачны лики.
Слышишь? Борзый конь заржал.
Едем, едем, час настал».

«Переждем хоть время ночи;
Ветер встал от полуночи;
Хладно в *поле*, бор шумит;

[47] *Жуковский В.А.* Полн. собр. соч. и писем: в 20 т. Т. 3. С. 34–36.

[48] В черновой редакции «Бесов» связь со «Светланой» еще более заметна: «Путник едет в чистом поле», «Едем, едем в чистом поле» (Цит. по: *Бройтман С.Н.* Русская лирика XIX – начала XX века в свете исторической поэтики (субъектно-образная структура). М., 1997. С. 128).

далеко впереди *сумрачно*-алая заря, а сзади уже освещал *поле* только что поднявшийся светлый стеклянный *месяц* (IV. 180).

Месяц тучами закрыт»[50].

Как и в «Грамматике любви», в «Зимнем сне» активное, инфернальное («бесовское») начало связано с персонажем-женщиной. Но если здесь ситуация бешеной скачки Ивлева и учительницы ассоциируется, прежде всего, с «Людмилой» и «Светланой» Жуковского, то пара «герой – возница» из «Грамматики любви» отсылает в этой балладной ретроспективе скорее к пушкинским «Бесам». Любопытно, что возница, поначалу жалеющий собственных лошадей и потому мешающий Ивлеву начать «балладную» быструю скачку, после грозового удара грома и в момент нападения собак в конце концов сдается, и «*лошади вскачь понесли* среди замелькавших перед глазами осиновых стволов…» (IV. 47).

Третий рассказ несобранного «ивлевского» цикла, «В некотором царстве», актуализирует тот же комплекс балладных мотивов: *сна, свадьбы-похорон,* быстрой *скачки* на лошадях, *бури/метели* и *гроба* как финала пути[51]. Если в «Грамматике любви» балладная традиция соединялась с элегической, в «Зимнем сне» – с сюжетной лирикой («Бесы»), то в рассказе «В некотором царстве» баллада сочетается со сказкой и святочным рассказом. Первое указание на святки вводится в самом начале произведения посредством приема «текст в тексте» (в этом смысле композиция рассказа зеркальна относительно «Грамматики любви», которая не начиналась, а завершалась вставным текстом). Ивлев во сне читает «полные чудесного смысла слова» телеграммы: «Иван Сергеевич женится *на Святках* на племяннице лошади высланы…» (IV. 257). Хронотоп центрального эпизода этого рассказа точно вписывается в реципируемый Буни-

[49] *Пушкин А.С.* Полн. собр. соч.: в 10 т. Л., 1977–1979. Т. 3. С. 167.
[50] *Жуковский В.А.* Полн. собр. соч. и писем: в 20 т. Т. 3. С. 12.
[51] Вслед за Е.В. Капинос целый ряд перекличек этого рассказа с балладными текстами, и, в частности, произведениями Жуковского был обнаружен недавно А.К. Жолковским. См.: *Капинос Е.В.* Поэзия Приморских Альп: рассказы И.А. Бунина 1920-х годов. С. 126–142; *Жолковский А.К.* «В некотором царстве»: повествовательный тур-де-форс Бунина // Toronto Slavic Quarterly. 2014. № 50. Fall. P. 147–166.

ным балладный канон, главные слагаемые которого впоследствии реплицируются. Ср.:

«В некотором царстве»:

С трудом, белые от снежной пыли, вылезают из саней, поднимаются на ступеньки, входят в просторную и теплую *прихожую, уютно устланную попонами*, почти совсем *темную*. Выбегает из задних горниц суетливая старушонка *в шерстяных чулках*, кланяется, радуется, помогает раздеваться. Раскутывают шали, освобождаются от пахучих снежных шуб. Племянница раздевается чем дальше, тем все живей и веселей, неожиданно оказывается тонкой, гибкой, ловко *присаживается на старинный ларь* возле окна и быстро *снимает* городские серые *ботики, показывая ногу* до колена, до кружева панталон, и *выжидательно* глядя черными глазами на тетку, раздевающуюся сильными движениями, но медленно, с тяжелым дыханием.

И вдруг происходит то самое, страшное приближение чего уже давно предчувствовалось: тетка роняет поднятые руки, слабо и сладко вскрикивает - и опускается, опускается на пол. Старушонка подхватывает ее подмышки, по не осиливает тяжести и дико кричит:

– Барышня!

А в окно виден снежный двор, за ним, среди леса, *блестящее снежное поле: из-за поля глядит, светит низкий лысый месяц*. И нет уже ни старушонки, ни тетки, есть только эта картина в окне и темная прихожая, есть только радостный ужас этой темноты и отсутствие уже всяких преград между Ивлевым и той, что будто бы должна была быть невестой какого-то Ивана Сергеевича, - есть один дивный блеск черных глаз, вдруг вплотную приблизившихся к нему, есть быстрая *жуткая* мысль, как снимала она на ларе ботик, и тотчас же вслед за этим то самое *блаженство*, от которого слабо и сладко вскрикнула тетка, опускаясь в предсмертной истоме на пол… (IV. 258).

«Баллада»:

Под большие зимние праздники был всегда, как баня, натоплен деревенский дом и являл картину странную <…>.

Под эти праздники в доме всюду мыли гладкие дубовые полы, от топки скоро сохнувшие, а потом *застилали их чистыми попонами*, в наилучшем порядке расставляли по своим местам сдвинутые на время работы мебели, а в углах, перед золочеными и серебряными окладами икон, зажигали лампады и свечи, все же прочие огни тушили. К этому часу уже *темно синела зимняя ночь* за окнами и все расходились по своим спальным горницам. В доме водворялась тогда полная тишина, *благоговейный и как бы ждущий чего-то покой*, как нельзя более подобающий ночному священному виду икон, озаренных скорбно и умилительно.

Зимой гостила иногда в усадьбе странница Машенька, седенькая, сухенькая и дробная, как девочка. И вот только она одна во всем доме не спала в такие ночи: придя после ужина из людской в прихожую и *сняв с своих маленьких ног в шерстяных чулках* валенки, она бесшумно обходила по мягким *попонам* все эти жаркие, таинственно освещенные комнаты, всюду становилась на колени, крестилась, кланялась перед иконами, а там опять шла в *прихожую, садилась на черный ларь, спокон веку стоявший в ней*, и вполголоса читала молитвы, псалмы или же просто говорила сама с собой.

– <…> *До чего же хорошо*, господи!

–Чем хорошо, Машенька?

– Тем и хорошо-с, что сам не знаешь чем. *Жутко* (V. 260).

Балладная атмосфера, которой проникнуты многие бунинские тексты, чаще всего ассоциируется у писателя с дореволюционной усадебной жизнью и носит черты святочной баллады Жуковского «Светлана», четко выразившей

специфику национального пространства и катализировавшей целую плеяду «метельных» сюжетов. По замечанию Е.В. Душечкиной,

> для «русской баллады» Жуковскому необходима была «национальная тема»; и он находит ее в старинном народном празднике – святках. К началу XIX века святочная тематика уже утвердилась в культурном сознании как в наибольшей степени характеризующая природу русского национального характера[52].

Традиция «святочной баллады» актуализирует в рассказе ещё один мотив, введенный в «Светлану» Жуковским и отсутствующий в других вариациях на тему “Lenore”: антитезу истинного и ложного, подлинного и самозваного. В отличие от «Людмилы» и «Леноры» сюжет зимней баллады Жуковского включает персонажную пару ложного и истинного жениха Светланы[53]. Мертвый жених самозванцем приходит за ней ночью, во сне, а настоящий, живой – является утром, после ее пробуждения. В рассказе «В некотором царстве» «женихами»-двойниками оказываются Ивлев и некий Иван Сергеевич: «есть только радостный ужас этой темноты и отсутствие уже всяких преград между Ивлевым и той, что будто бы должна была быть невестой какого-то Ивана Сергеевича» (IV. 258).

В числе источников рассказа Е.В. Капинос верно называет и пушкинскую трагедию «Борис Годунов», след которой оставлен в тексте, и умолчанную, но довольно явственно «проглядывающую» из расстановки персонажей «Пиковую даму»: внезапно умирающая тетка-опекунша, «ее черноглазая, румяная племянница» (IV. 257) и претендующий на последнюю явно беззаконный жених[54]. Вместе с тем не менее сильно заявлен в рассказе и балладный аспект его поэтики. Бунину здесь удалось не только создать соответствующую сну атмосферу «сдвига» реальности, но – вольно или невольно – актуализировать ещё одну составляющую балладной традиции – трагедийную. Главным аргументом в пользу этого является упоминание Бориса Годунова, исторический сюжет о котором

---

[52] *Душечкина Е.В.* Русский святочный рассказ: становление жанра. СПб., 1995. С. 85.

[53] Позднее эта комбинация *мотивов* метели и *мертвого жениха* активно использовалась в прозе Пушкина. Об этом см.: *Ермакова Н.А.* Трансформация мотива мертвого жениха в «Метели» Пушкина // Материалы к Словарю сюжетов и мотивов русской литературы. Вып. 5: Сюжеты и мотивы русской литературы / Под ред. Т.И. Печерской. Новосибирск, 2002. С. 117–129.

[54] *Капинос Е.В.* Поэзия Приморских Альп: рассказы И.А. Бунина 1920-х годов. С. 131–132.

вместе с именем гениального создателя одноименной трагедии подается читателю уже в первых строках текста. Ивлев читает через плечо телеграфиста телеграмму с малопонятным сообщением: «Иван Сергеевич женится на Святках на племяннице лошади высланы…» (IV. 257). «Телеграфист, через плечо которого он читает, странно кричит, что это служебная тайна, что это псковская повесть Пушкина…» (IV. 257). Далее во сне Ивлеву видится заснеженная русская дорога посреди такой суровой зимы, какую «никто не запомнит со времен Бориса Годунова. И Годунов дает этому зимнему русскому вечеру, снежным полям и лесам что-то дикое и сумрачное, угрожающее» (IV. 257). По дороге «уверенно и шибко» (IV. 257) идет тройка, в которой сидят племянница с теткой. Этих «декораций» сюжета вместе с его «говорящей» датировкой (12 июля 1923 г.) было вполне достаточно, чтобы прояснить лирический фокус внутреннего мира героя-сновидца, погруженного в переживание неотвратимой исторической катастрофы и уносящегося в притягательный, но ирреальный мир, подобно самому Бунину, дотошно указавшему рядом с датой, что рассказ был написан именно в Приморских Альпах – т.е. в эмиграции, словно по следам новой смуты[55], во многом повторившей ту, что разразилась в 1605 г., по смерти Бориса Годунова, узурпатора трона, открывшего дорогу череде самозванцев.

В пушкинской трагедии мотив двойнической подмены задействован как в структуре образа Годунова, так и Лжедмитрия (Григория) – ложного царя и одновременно жениха, трижды просыпающегося от вещего сна: «Все тот же сон! возможно ль? в третий раз! / Проклятый сон!..»[56]. Еще сильнее балладная генетика пушкинской трагедии обнаруживает себя в образе Ксении Годуновой, выписанном по контуру балладных героинь Жуковского.

«Борис Годунов»:	«Людмила»:
Ксения	Где твоя, Людмила, радость?
(целует портрет)	Ах! прости, надежда-сладость!
Милый мой жених, прекрасный королевич, не мне ты достался, не своей невесте – а темной могилке на чужой сторонке. Никогда не утешусь, вечно по тебе буду плакать.	Все погибло: друга нет. Тихо в терем свой идет, Томну голову склонила: «Расступись, моя могила;

[55] Там же. С. 130.
[56] *Пушкин А.С.* Полн. собр. соч.: в 10 т. Т. 5. С. 200.

Мамка

И, царевна! девица плачет, что роса падет; взойдет солнце, росу высушит. Будет у тебя другой жених и прекрасный и приветливый. Полюбишь его, дитя наше ненаглядное, забудешь своего королевича.

Ксения

Нет, мамушка, я и мертвому буду ему верна.

(Входит Борис).

Царь

Что, Ксения? что, милая моя?
В невестах уж печальная вдовица!
Все плачешь ты о мертвом женихе.
Дитя мое! судьба мне не судила
Виновником быть вашего блаженства.
Я, может быть, прогневал небеса,
Я счастие твое не мог устроить.
Безвинная, зачем же ты страдаешь?[57]

Гроб, откройся; полно жить:
Дважды сердцу не любить».

«Что с тобой, моя Людмила?
Мать со страхом возопила. –
О, спокой тебя творец!» –
«Милый друг, всему конец;
Что прошло - невозвратимо;
Небо к нам неумолимо;
Царь небесный нас забыл...
Мне ль он счастья не сулил?
Где ж обетов исполненье?
Где святое провиденье?
Нет, немилостив творец;
Все прости; всему конец»[58].

В рассказе «В некотором царстве» персонажная пара тетки и племянницы органично связана с памятью жанра баллады, в которой сюжеты незаконной любви, разлучения возлюбленных и их загробного воссоединения были одними из частотных.

С глубоко укорененным в сознании Бунина балладным жанровым архетипом соседствовало и немалое число индивидуально-биографических подтекстов. Писатель рассказал о замысле позднего рассказа «Баллада» так: «И стал вспоминать Россию, ту *усадьбу*, где нередко жил почти каждый год в разные времена года, мысленно увидал *зимний вечер* в ее старом доме *под какой-то большой праздник*…»[59]. Вполне вероятно, что литературный и биографический коды в реципированной жанровой парадигме баллады изначально представляли собой единое целое. Во-первых, по наблюдению Е.В. Душечкиной, «Светлана» Жуковского была настолько популярна, что со временем новогодние праздники стали включать обязательное перечитывание этого произведения. «Чтение баллады Жуковского превращается в единственное святочное мероприятие, кото-

[57] Там же. С. 224.
[58] *Жуковский В.А.* Полн. собр. соч. и писем: в 20 т. Т. 3. С. 9–10.
[59] *Бунин И.А.* Происхождение моих рассказов // Бунин И.А. Собр. соч.: в 9 т. Т. 9. М., 1967. С. 372.

рым и отмечается праздник»[60]. Во-вторых, исследователь обязан учитывать крайне важный для Бунина слой родовых преданий. Так, по словам Л.Н. Киселевой, «комплекс “незаконной любви”»[61] в семье Жуковского получил характер «наследственного»: на протяжении многих лет поэт безрезультатно добивался разрешения на брак со своей сводной племянницей М.А. Протасовой; позднее родители великого князя Алексея Александровича не позволили А.В. Жуковской, дочери стихотворца, выйти замуж за их сына[62]. Напомним, что сам Жуковский был обязан появлением на свет незаконному союзу помещика А.И. Бунина с пленной турчанкой Сальхой. В этом смысле двойственный статус Марии Протасовой в глазах поэта («племянница» *vs.* возлюбленная) порождался двусмысленным положением его самого – своего рода doppelgänger’а в семействе Буниных-Протасовых. Запутанный характер всех этих связей вызвал к жизни причудливую систему противоречивых статусов и номинаций в круге Жуковского: так, свою сводную сестру Е.А. Протасову из-за разницы в возрасте он именовал *теткой* и обращался к ней на Вы (при этом она говорила ему *ты*)[63], а родство его возлюбленной М.А. Протасовой в отношении к Жуковскому могло быть как замолчано (в случае положительного решения о сватовстве), так и, наоборот, подчеркнуто – что в итоге и было сделано, и 14 янв. 1817 г. она была выдана замуж за И.Ф. Мойера именно как *племянница* Жуковского.

Поэтому неудивительно, что современники первого русского романтика часто воспринимали его баллады о «запретной любви» как «выросш[и]е из личной драмы поэта и образно воплотивш[и]е его трагические переживания»[64], вызванные отказом Е.А. Протасовой благословить его брак с ее дочерью. Несо-

[60] *Душечкина Е.В.* Русский святочный рассказ. С. 92.
[61] *Киселева Л.Н.* Породнившиеся в потомстве (Жуковский и царский дом) // Жуковский: Исследования и материалы / Гл. ред. А.С. Янушкевич. Вып. 2. Томск, 2013. С. 145.
[62] Там же. С. 139.
[63] *Зейдлиц К.К.* Жизнь и поэзия В.А. Жуковского. 1783–1852. По неизданным источникам и личным воспоминаниям. СПб., 1883. С. 13.
[64] *Иезуитова Р.В.* В. Жуковский. «Эолова арфа» // Поэтический строй русской лирики. Л., 1973. С. 39. Первое свидетельство о любви Жуковского к 12-летней Марии Протасовой читается в его дневнике от 9 июля 1805 г., причем поэт сразу же выносит на страницы этого исповедального текста ощущение незаконности своего чувства, которое неминуемо приведет в будущем к конфликту с родней (*Жуковский В.А.* Полн. собр. соч. и писем: в 20 т. Т. 13. С. 15). Повышение интереса Жуковского к творчеству Бюргера исследователи относят к тому же 1805 г. (Там же. Т. 3. С. 268. Коммент.).

мненно зная об этой житейской драме своего великого предка, Бунин, однако, чаще делал акцент не на ней, а на истории рождения и «“нелепого” узаконения»[65] Жуковского, которое затушевало фамильную преемственность между «последним классиком» и «первым русским балладником». Объяснить соотношение акцентов мы не можем, однако налицо двойственность бунинского отношения к этим парадигмальным фактам биографии Жуковского: если проблема «незаконности» рождения дискутируется в публицистическом и мемуарном корпусе бунинских текстов, то «запретная любовь» глубоко имплицируется в структуру художественных произведений.

Итак, продуктивный сюжет о «запретных связях» в его различных модификациях (от социальной до этнокультурной) получает постоянную «прописку» в прозаических балладах Бунина. В «Грамматике любви» это связь помещика Хвощинского и горничной Лушки; в «Зимнем сне» – Ивлева и учительницы; в рассказе «В некотором царстве» – Ивлева и черноглазой племянницы; в более поздней «Балладе» – «кровосмесительная» страсть князя к новобрачной сына: «вроде как родная дочь была» (V. 264). Эрос и страх – стержневые слагаемые жанрового архетипа баллады – приходятся ко двору литературе эпохи модернизма, переосмысляются ею и существенно дополняются.

***

Вероятно, одним из наиболее существенных и репрезентативных художественных источников, на материале которых может быть уточнена типология бунинского интереса к Жуковскому, являются непосредственно связанные друг с другом повести «Деревня» (1910) и «Суходол» (1911)[66]. В «Суходоле» автор открыто высказывается о генетическом и ментальном единстве крепостных и их хозяев (вновь укажем здесь на прекрасно известное Бунину происхождение самого Жуковского). «Кровь Хрущевых мешалась с кровью дворни и деревни спокон веку»; «У господ было в характере то же, что у холопов: или властвовать или бояться» (III. 118, 139). Центральным образом, реализующим это

[65] *Бахрах А.В.* Бунин в халате. М., 2000. С. 174.
[66] Подробнее об этом см.: *Анисимова Е.Е.* Жуковский и Бунин: эволюция образа зеркала в русской литературе XIX – начала XX вв. // Филология и человек. 2010. № 2. С. 66–78.

единство в пространстве текста, становится зеркало. В литературоведческой истории изучения зеркальности специально можно выделить семиотическое[67], жанровое[68] и психоаналитическое[69] и направления. Функции образа зеркала у Бунина многообразны – от демонстрации различных этапов самоопределения персонажей, организации системы их взаимодействия до ориентации читателя на генезис балладного жанра.

Через этот полифункциональный образ даны зеркальные пары персонажей: в «Суходоле» – Наташки и Тони, а в «Деревне» – Тихона и Кузьмы. Сходство судеб Тони и Наташки подчеркивается Буниным неоднократно – в характерных синтаксических конструкциях, в которых героини выступают как двуединый образ. «Сошла с ума –.от несчастной любви – и тетя Тоня, <...> сходила с ума и Наталья» (III. 116), «Тронулась же тетя Тоня и в ссылке побывала Наталья – из-за любви», «приезд его оказался гибельным и для Натальи и для тети Тони» (III. 131), «“У ней – свой, а у меня – свой”, – не то думала, не то чувствовала Наташка» (III. 135), «барышня обрекла себя богу и, значит, замуж ее не пустит» (III. 143), «и думать не смела она (Наташка. – *Е.А.*) ни противиться, ни просить защиты у господ, у дворни, как не смела противиться барышня дьяволу» (III. 158) и т.д. Участь дворовой Наташки является вариантом и отражением участи хозяйки. В этом контексте интересен введенный в эти параллельные любовные сюжеты образ-мотив зеркала. Неудачный роман Тони и Войткевича развивается на фоне большого зеркала в гостиной, безответная влюбленность Наташки раскрывается из-за украденного ею у Петра Петровича Хрущева зеркальца.

Тоню и Войткевича вместе читатель может видеть только в одной из комнат барского дома – гостиной, обстановка которой подробно описывается Буниным:

---

[67] См.: Уч. зап. Тартуского гос. ун-та. 1988. Вып. 831. Труды по знаковым системам. Т. 22. Зеркало. Семиотика зеркальности.

[68] См.: *Лебедева О.Б.* Русская высокая комедия XVIII века: Генезис и поэтика жанра. Томск, 1996.

[69] См.: *Созина Е.К.* «Стадия зеркала» в творчестве И.А. Бунина // Художественная литература, критика и публицистика в системе духовной культуры. Тюмень, 1997. Вып. 3. С. 62–66. При анализе рассказа «У истока дней» и романа «Жизнь Арсеньева» Е.К. Созина опирается на концепцию Жака Лакана, термин которого («стадия зеркала») и вынесен в название статьи.

В жаркие дни, когда его (балкон. – *Е.А.*) пекло солнце, когда были отворены осевшие стеклянные двери и веселый отблеск стекла передавался в *тусклое овальное зеркало, висевшее на стене против двери*, все вспоминалось нам *фортепиано тети Тони, когда-то стоявшее под этим зеркалом*. Когда-то играла она на нем, глядя на пожелтевшие ноты с заглавиями в завитушках, а *он* (курсив И.А. Бунина. – *Е.А.*) *стоял сзади*, крепко подпирая талию левой рукой, крепко сжимая челюсть и хмурясь» (III. 122).

…барышня поминутно оправляла рукава легкого и широкого платья из оранжевого шелка, пристально смотрела в ноты, *сидя спиной к заре*, ударяя по желтым клавишам, наполняя гостиную торжественно певучими, сладостно-отчаянными звуками полонеза Огинского и как будто не обращая никакого внимания *на стоявшего за нею* офицера (III. 135).

Из этих описаний Тони и Войткевича ясно, что видеть стоящего сзади офицера героиня могла только в зеркало, висевшее над фортепиано. Ассоциативный фон возможных историко-культурных параллелей ситуации, в которой девушка наблюдает своего суженого в зеркало, весьма прозрачен. Такая организация пространства заставляет соотнести любовный сюжет Тони – Войткевича не только с упомянутой в тексте балладой Жуковского «Людмила», но и со «Светланой», восходящей к тому же источнику, “Lenore” Г.А. Бюргера. Именно так начинается встреча Светланы и жениха-мертвеца в одноименной балладе Жуковского:

Робко в *зеркало* глядит:
За ее плечами
Кто-то, чудилось, блестит
Яркими глазами…[70]

Зеркало, соединяющее Наташку с Петром Петровичем, появляется в том же фрагменте текста, что и зеркало Тони – Войткевича. Бунин здесь впервые упоминает о составе и месте «преступления»: «той самой *бане*, где Наталья хранила украденное у Петра Петровича *зеркальце*» (III. 123). Помещение, в котором хранится зеркальце, с одной стороны, соответствует маргинальному положению героини в усадьбе, а с другой стороны, вводит в текст тему гаданий и народной магии. Исследователь народных ритуалов отмечает: «Широко рас-

[70] *Жуковский В.А.* Полн. собр. соч. и писем: в 20 т. Т. 3. С. 33.

пространенное гадание с зеркалом, особенно в бане в полночь, считалось наиболее надежным способом гадания о суженом»[71]. Зеркальце для Наташки становится иррациональным способом обретения «небывалой близости» с возлюбленным:

> всего страшнее и праздничнее было за садом, в заброшенной бане, где хранилось двойное зеркальце в тяжелой серебряной оправе, – за садом, куда, пока ещё все спали, по росистым зарослям, тайком бежала Наташка, чтобы насладиться обладанием своего сокровища (III. 132–133).

Ещё одной особенностью использования зеркала главными героинями «Суходола» является то, что они имеют возможность смотреться в одно и то же зеркало вместе со своими возлюбленными. Так, Тоня и Войткевич описаны перед зеркалом в гостиной, Наташка и Петр Петрович смотрятся в двойное зеркальце. То, что в последнем случае вглядывание осуществляется в разное время, соответствует функции зеркала демонстрировать иной мир, в том числе мир прошлого и будущего, например, «в сцене гадания, когда требуется установить, какой индивид из множества индивидов, существующих в момент времени t1 (момент гадания), является женихом гадающей в момент t2»[72]. Наташка благодаря украденному зеркальцу чувствует особую связь с молодым Хрущевым, «какую-то сладкую тайну, небывалую близость между ним и собой» (III. 133). Проделываемый ею ежедневно ритуал содержит в себе отчетливый матримониальный смысл. Так, «в ряде обрядов вступающие в брак предварительно смотрят в одно зеркало»[73]. Неслучайно поэтому, что в конечном счете владелицей отобранного у Наташки «роково[го] зеркальц[а] в серебряной оправе» оказывается Клавдия Марковна, становящаяся женой Петра Петровича (III. 151).

По словам Е.В. Душечкиной, «образ героини, гадающей на зеркале» о своем суженом, стал центральным в «Светлане» Жуковского, потеснив другие эпизоды баллады[74]. Иначе говоря, именно этот образ стал визитной карточкой

---

[71] *Райан В.Ф.* Баня в полночь: Исторический обзор магии и гаданий в России. М., 2006. С. 161.
[72] *Золян Т.С.* «Свет мой, зеркальце, скажи…» (к семиотике волшебного зеркала) // Уч. зап. Тартуского гос. ун-та. 1988. Вып. 831. Труды по знаковым системам. Т. 22. Зеркало. Семиотика зеркальности. С. 36–37.
[73] Там же. С. 37.
[74] Душечкина Е.В. Светлана. Культурная история имени. СПб., 2007. С. 29.

популярной баллады первого русского романтика. Нам представляется, что появление в «Суходоле» аллюзий на «Светлану» Жуковского неслучайно (тем более что публикация повести Бунина в 1912 году приходится как раз на столетний юбилей «Светланы») и соответствует задаче, которую ставил перед собой «последний русский классик» – выявить черты русского национального характера, «душу русских людей вообще» (III. 621). Одну из главных причин востребованности баллады Жуковского в русском культурном пространстве точно обозначила Ф.З. Канунова: «“Светлана” формирует определенный мирообраз, связанный с глубинными свойствами национального женского характера, укорененного в природной и культурной стихии»[75]. В программных текстах русской литературы, воссоздающих женский национальный характер, – «Евгении Онегине» А.С. Пушкина[76] и «Войне и мире» Л.Н. Толстого – читатель находит реминисценции этой баллады Жуковского. Показательно, что авторы не просто вводят тему святочных гаданий и образ зеркала (пушкинская Татьяна кладет зеркало под подушку, у Толстого Наташа и Соня во взаимоотраженных зеркалах пытаются разглядеть образ суженого), а используют прямую цитату из Жуковского для описания своих героинь.

У Жуковского:

Тускло светится луна
В сумраке тумана –
Молчалива и грустна
Милая Светлана[77].

У Пушкина:

«…Скажи: которая Татьяна?»
– Да та, которая *грустна*
И молчалива, как Светлана,
Вошла и села у окна[78].

У Толстого:

Она (Соня. – *Е.А.*) была *молчалива и грустна* и не отвечала[79].

[75] *Жуковский В.А.* Полн. собр. соч. и писем: в 20 т. Т. 3. С. 284. Коммент.
[76] В этот же ряд входят «Метель» и «Руслан и Людмила» А.С. Пушкина.
[77] Там же. С. 32.
[78] *Пушкин А.С.* Полн. собр. соч.: в 10 т. Л., 1977–1979. Т. 5. С. 50.
[79] *Толстой Л.Н.* Собр. соч.: 22 т. Т. 5. М., 1980. С. 302.

Поведение Тони Хрущевой, однако, в большей степени соответствует выбору героини первой баллады Жуковского. Бунин предлагает читателю именно этот литературный код прочтения своей повести:

> Войткевич, может статься, и впрямь имел серьезные намерения, загадочно вздыхая возле Тонечки, играя с ней в четыре руки, глухим голосом читая ей «Людмилу» или говоря в мрачной задумчивости: «Ты мертвецу святыней слова обручена…» <…> Все стихи ей читал, все напугивал: мол, помру и приду за тобой… (III. 138, 126).

Речь здесь идет о первой русифицированной переработке уже упоминавшейся баллады Г.А. Бюргера «Lenore», осуществленной В.А. Жуковским, и о стихотворении М.Ю. Лермонтова, написанном в том же романтическом балладном ключе. Склонная к разыгрыванию ролей, как и все суходольцы, Тоня подражает балладной героине, отказываясь от полноценной жизни после утраты возлюбленного[80]: «Тонечка стала не спать по ночам, в темноте сидеть возле открытого окна, точно поджидая какого-то известного ей срока» (III. 138). Кроме того, Войткевич, носитель польской фамилии, и жених Людмилы, владелец «дома» в Литве, соотнесены в национально-топографическом смысле – как символические представители западной части Российской империи. Востребованность в бунинской повести и «Людмилы», и «Светланы» – закономерна. В национальной культурной традиции эти две «русские» баллады были восприняты как «жанровые дублеты»[81].

В «Светлане», по наблюдению А.С. Янушкевича, образ-мотив зеркала является воплощением романтического двоемирия, «соединяет сон и явь, здесь и там»[82]. В «Суходоле» попытка заглянуть через зеркало в другой мир оканчивается печально: Войткевич навсегда уезжает из усадьбы, Петр Петрович отправляет Наташку на дальний хутор. Более того, в зеркале гостиной дважды отражается смерть. Сначала Войткевич убивает на фортепиано бабочку (ассоциирующуюся с музицирующей Тоней): «перед отъездом он с сердцем хлопнул

[80] В другом обращении к балладам Жуковского – «Руслане и Людмиле» А.С. Пушкина – автор использует прием обманутого ожидания: жизнелюбие пушкинской Людмилы всё время преодолевает намеченную балладную сюжетную схему.
[81] *Янушкевич А.С.* В мире Жуковского. С. 95.
[82] Там же. С. 98.

однажды ладонью по одной из них, трепетно замиравшей на крышке фортепиано» (III. 122). Затем в той же комнате Герваська убивает Петра Кирилловича: «дедушка вернулся в гостиную <...>, изредка поглядывая в зеркало, где отражалось небо. Вдруг неслышно и быстро вошел Герваська – без казакина, заспанный, “злой, как черт”…» (III. 142). Как и для Светланы, проникновение в зазеркалье для Тони и Наташки начинает сливаться со снами. Вместо реальных возлюбленных к героиням в сновидениях начинают приходить мнимые: к Тоне как будто сам дьявол, к Наташке – козел, представляющийся, что характерно, ее женихом. Жизнь все больше переплетается со снами: Тоня с истериками по утрам требует от девок рассказов об их сновидениях, Наташка верит в осуществление двух своих страшных снов. Как видим, роковая история вымирания русского усадебного барства описывается Буниным в балладном жанровом ключе.

Балладные героини Жуковского – Людмила и Светлана – по-разному воспринимают свою судьбу: первая ропщет на Бога, другая – верит в Провидение, именно это позволяет Жуковскому завершить «страшную» балладу счастливым финалом[83]. Подобную разницу в восприятии несчастливой судьбы тонко чувствует Тоня, а со временем понимает и Наташка.

> Барышня ждала ее «как света белого» <…>. Наташка вернулась – и встречена была совершенно равнодушно. Но не были ли слезы барышни слезами горького разочарования? У Наташки дрогнуло сердце, когда она сообразила все это (III. 145).

Если любовь к Войткевичу действительно переломила жизнь Тони, то Наташка по возвращении из Сошек выглядела оздоровевшей, но при этом смирившейся.

Помимо двоения двух главных героинь в «Суходоле» – Наташки и Тони – тема двойничества возникает также в описании связанных с зеркалами героя и художественного пространства повести. Так, имя Петра Петровича само по себе «устроено» как двойное зеркальце, а в случайном незнакомце Наташка по пути

[83] См. публикацию планов «Светланы» Н.Ж. Ветшевой: *Жуковский В.А.* Полн. собр. соч. и писем: в 20 т. Т. 3. С. 287. Коммент.

в ссылку видит своего возлюбленного. «В бричке, уткнувши подбородок в шинель с капюшоном, сидел офицер <...>. Озарила ее *безумная мысль, что это Петр Петрович*» (III. 136). Двойничество зафиксировано в пространственной характеристике усадьбы. В суходольском доме «по залу, *уменьшенному двойнику* того самого, где Хрущевы садились за стол с татарками, мы прошли в гостиную» (III. 121).

Рассматривая мотивную структуру «Суходола», нельзя оставить без внимания первую часть дилогии Бунина – повесть «Деревня». Сам автор подчеркивал нераздельность этих текстов: «Это произведение находится в прямой связи с моею предыдущей повестью “Деревня”» (III. 621). В системе персонажей обоих текстов много дублирующих героев: братья-антиподы; Донька Коза и Юшка-козел; пара хохлов и т.д. Сравним.

В «Деревне»:	В «Суходоле»:
но, проездив несколько лет, братья однажды чуть ножами не порезались – и разошлись от греха (III. 8).	и все рос раздор между братьями. Доходило иногда до того, что они хватались за ножи и ружья (III. 159).

Зеркальность в сюжетной поэтике «Деревни» занимает важное место, но ее функциональная нагруженность несколько иная, нежели в «Суходоле». Зеркало представляет собой механизм самосознания, связанный с подведением жизненных итогов Тихоном и Кузьмой Красовыми. Так, Тихон задумывается о напрасно прожитой жизни, подходя к висящему над столом зеркальцу, которое при мыслях о приближении смерти вдруг проясняется:

> Самовар, стоявший на столе возле простенка, бурлил, клокотал, *зеркальце,* висевшее над столом, *подернулось налетом белого пара*. <...>
>
> – Страм сказать! – пробормотал он. – В Москве сроду не бывал!
>
> Да, не бывал. А почему? Кабаны не велят! То торгашество не пускало, то постоялый двор, то кабак. <...> А через пять, десять лет так же будут говорить и про Тихона Ильича:
>
> – Покойный Тихон Ильич…
>
> В горнице стало теплей и уютней от нагревшейся печки, *зеркальце прояснилось* (III. 37–39).

Кузьму, смотрящего в зеркало, одолевают схожие мысли о несостоявшейся жизни:

И Кузьма *стал посматривать в зеркало*: что это, в самом деле, за человек перед ним? Ночует в «общем номере», среди чужих, приезжающих и уезжающих людей, утром плетется по жаре на базар, в трактиры, где ловит слухи о местах <…>. Для кого и для чего живет на свете этот худой и уже седой от голода и строгих дум мещанин, называющий себя анархистом и не умеющий толком объяснить, что значит – анархист? (III. 77).

Другой важный смысл образа зеркала – его способность отражать внешность человека: красоту или безобразие. Наташка, героиня «Суходола», предаваясь мечтам о барине, заглядывается в зеркало: «Кончилось тем, что сам же Петр Петрович приказал остричь, обезобразить ее, принаряжавшуюся, сурьмившую брови *перед зеркальцем*», «для кого она, в безумной надежде понравиться, и *заглядывалась-то в зеркальце*» (III. 133). В списке интересующих женщин товаров, продаваемых братьями Красовыми, тоже на первом месте – зеркала:

– Ба-абы, това-ару! Ба-абы, това-ару!

Товар – *зеркальца*, мыльца, перстни, нитки, платки, иголки, крендели – в рундуке (III. 7).

В историко-бытовом ключе это значение зеркала является главным, что неудивительно, ведь, по наблюдению современного исследователя, «зеркало – это то, что на уровне обыденного сознания слишком тесно связывается с женщиной и женским»[84]. Красота для Бунина-эстета – категория ключевая. Единственная героиня дилогии, которую Бунин безоговорочно наделяет красотой, – Молодая. Лейтмотивом и основным признаком привлекательности героини являются ее опущенные ресницы: «с вечно опущенными ресницами», «эти ресницы волновали Тихона Ильича страшно» (III. 23), «с опущенными ресницами Молодая… Да от одних этих опущенных глаз сбежишь!» (III. 53) и т.д. Магнетизм этой характеристики настолько силен, что она переходит даже в структуру сюжетно близкого к Молодой образа Дениски Серого, будущего ее мужа и невольного губителя. Обладатель «больших ресниц» (III. 109) Дениска Серый «был даже недурен и, зная это, степенно и скромно опускал темные ресницы»

[84] *Савкина И.* Разговоры с зеркалом и Зазеркальем: автодокументальные женские тексты в русской литературе первой половины XIX века. М., 2007. С. 5.

(III. 111). Этим же признаком наделена героиня «Суходола» Наташка, которая «ходила с опущенными ресницами» (III. 145).

Вероятным лирическим источником этой характерной черты является стихотворение «Люблю глаза твои, мой друг…» поэта «школы Жуковского» – Ф.И. Тютчева[85]:

Люблю глаза твои, мой друг,
С игрой их пламенно-чудесной,
Когда их приподымешь вдруг
И, словно молнией небесной,
Окинешь бегло целый круг…

Но есть сильней очарованья:
Глаза, потупленные ниц
В минуты страстного лобзанья,
И сквозь опущенных ресниц
Угрюмый, тусклый огнь желанья[86].

Тютчев в своем стихотворении предвосхитил бунинское понимание страсти – явления физического («минуты страстного лобзанья») и потому конечного (нагнетание синонимов: «угрюмый, тусклый огнь желанья»), именно в этом показав ее трагизм и «очарованье».

Финал «Деревни» – свадьба Молодой и Дениски Серого – пронизан балладными мотивами. Повесть Бунина встраивается в ряд «метельных» текстов русской литературы, у истоков которого находится «Светлана» Жуковского («Метель», «Евгений Онегин», «Капитанская дочка», «Бесы» А.С. Пушкина, цикл «Снежная маска» А.А. Блока и т.д.). Венчание в «Деревне» сопровождается необыкновенной метелью: «А за порогом несла непроглядная вьюга», «вьюга не стихла и утром», «“Батюшки, свету божьего не видно!..”», «вьюга в сумерках была еще страшнее» (III. 112–114) и т.д.

На лексическом уровне текста жених и невеста даны как обитатели загробного мира: «какой *могильный* камень лежит на ее скрытной душе!», «на меня брешут, как на *мертвого*» (III. 45–47), «*мертвых* с *погоста* не носят» (III.

[85] Полезный обзор темы «Жуковский и Тютчев» см. в статье: *Лейбов Р.Г.* Тютчев и Жуковский. Поэзия утраты // Тютчевский сборник II. Тарту, 1999. С. 31–47.
[86] *Тютчев Ф.И.* Полн. собр. соч. и писем: в 6 т. Т. 1. М., 2002. С. 173.

109), «рука Молодой, казавшейся в венце еще красивей и *мертвее*, дрожала» (III. 114) и т.д. Тем же приемом Бунин пользуется в «Суходоле»: «полюбила она *покойного* дядю Петра Петровича», «вдове *покойного* Петра Петровича» (III. 116–117), «Да авось еще в *могиле*-с наспимся…», «женился *покойник* Петр Петрович», «все стихи ей читал, все напугивал: мол, *помру* и приду за тобой…» (III. 124–126).

Увертюрой к трагическим отношениям Алексея Арсеньева с Ликой становятся строки баллады Жуковского («Скачут. Пусто все вокруг. / Степь в очах Светланы…» (V. 180)) и поездка героев на поезде во время метели. В подтексте «Суходола» встречаем этот же мотив «Светланы». После прослушивания истории бунинской героини у Шарого, в дом которого и была отправлена «ссыльная» Наташка, возникает аналогия с метелью, что закономерно влечет за собой знакомый нам ассоциативный ряд мятежа и смятения.

> Евсей молол без умолку – <…> и о Петре Петровиче, и, уж, конечно, о зеркальце, – а хохол, Шарый, или, как звали его в Суходоле, Барсук, только головой мотал и вдруг, когда Евсей смолк, рассеяно глянул на него и превесело заныл под нос: «Круть, верть, *метелица*…» (III. 145–146).

На репрезентативность зеркальной образности у Бунина указывает как ее количественная представленность, так и продуктивное внедрение в структуру программных текстов писателя[87]. Если сделать попытку выстроить типологию этого полифункционального образа у Бунина, то многообразие его ролей можно определить следующим образом:

1) зеркало как знак связи с потусторонним миром, часто смертью, выражает идею романтического двоемирия («Суходол», «У истока дней», «Господин из Сан-Франциско», «Казимир Станиславович», «Безумный художник»);

2) зеркало рассматривается как символический атрибут самосознания героя («Деревня», «У истока дней», «Жизнь Арсеньева», «Ночь»);

[87] Бунин продолжает традицию художественной этимологизации фамилии Жуковского: «жуковский табак» оказывается характерной бытовой деталью повести: «Затем наставили столов, зажгли столько спермацетовых *свечей*, что они отражались во всех *зеркалах*, и по комнатам, полным дыма душистого *жуковского табаку*, шума и говора, был золотистый блеск, как в церкви» (III. 141). О художественных функциях антропонимов см.: *Мароши В.В.* Имя автора (историко-типологические аспекты экспрессивности). Новосибирск, 2000.

3) зеркало отражает человеческую внешность, что, учитывая эстетическое тяготение Бунина к крайним проявлениям природных и человеческих свойств[88], чаще всего становится отражением или изысканной красоты, или редкого безобразия («Суходол», «Жизнь Арсеньева», «Личарда», «Всходы новые», «Митина любовь»).

Универсальность образа зеркала позволяет бунинским героям переживать последовательные этапы авторефлексии – первая рефлексия ребенка о себе самом, так называемая «стадия зеркала», осознание героиней своей женской сущности или подведение жизненных итогов. Причем эти смыслы практически неотделимы от возможных других – оценки своей внешности, создания визуального двойника и двойников в системе персонажей, контакта с иным миром, будь то установление связи с суженым, встреча со смертью или составляющая творческого процесса и т.д. Нужно отметить важнейшую особенность «зеркальных» текстов Бунина: их большая часть носит автобиографический характер – начиная от рассказа «У истока дней», к которому восходит один из фрагментов «Жизни Арсеньева», заканчивая «Ночью» и «Суходолом», в последнем из которых истории жизни Хрущевых имеют прямые аналогии с судьбами близких родственников Бунина.

***

В работах буниноведов последнего времени убедительно демонстрируется результативность прочтения текстов писателя при условии обращения к их литературным подтекстам и претекстам. К числу наиболее литературоцентричных произведений И.А. Бунина относится рассказ «Натали» (1941), скрытую ориентацию которого на произведения Пушкина, Тургенева и Толстого проницательно комментирует Т.В. Марченко[89]. На наш взгляд, не менее значимым

[88] *Сливицкая О.В.* «Повышенное чувство жизни». С. 91.
[89] *Марченко Т.В.* Переписать классику в эпоху модернизма: о поэтике и стиле рассказа Бунин «Натали» // Изв. РАН. Сер. литературы и языка. 2010. Т. 69. № 2. С. 28.

является в рассказе «текст» В.А. Жуковского[90], поэзия которого, по мнению Бунина, входила в число источников творчества названных художников[91].

Эстетические и биографические коды Жуковского, принципиально важные для осмысления всего цикла «Темные аллеи», определяют архитектонику «Натали». Претекстом рассказа, обусловившим мотивную симметрию его композиционной рамы (первой и седьмой частей – зачина и финала), стала, как нам представляется, баллада «Светлана» (1812). В первой и последней главах «Натали» мы видим зеркальные отражения произведения Жуковского. В них писатель последовательно воссоздает балладную ситуацию ожидания «жениха», его позднего приезда, гаданий о вероятном браке и полуночного ужина. Мотивным фоном будничных, на первый взгляд, событий становятся намеченные в первой главе и осуществленные в заключительной балладные «ужасы» – предсказание любви «до гроба» и предзнаменование смерти. Нарочитая балладность в последней главе исчезает, тон становится суше, детали – обыденнее (например, свеча заменяется лампой), но последовательное воспроизведение в ней подробностей первой главы подготавливают единственно возможный и лишь на первый взгляд непредсказуемый финал «Натали».

Нарративная структура баллады трансформируется в характерном для Бунина ключе: балладный повествователь сменяется героем-рассказчиком. Обе рассматриваемые главы (сопоставляемые фрагменты из них мы помечаем римскими цифрами I и VII) начинаются с его отказа от «романтики», опровергаемого всем ходом дальнейшего повествования.

I	VII
<…> я решил, что настало и для меня время быть как все, нарушить свою чистоту, искать любви без романтики (V. 371).	<…> сошелся с крестьянской сиротой Гашей, выросшей у нас в доме и служившей в комнатах моей матери… <…> я думал: «вот и все, что осталось мне в жизни!» (V. 392).

[90] Подробнее об этом см.: *Анисимова Е.Е.* «Душа морозная Светланы – в мечтах таинственной игры»: эстетические и биографические коды Жуковского в рассказе Бунина «Натали» // Вестник Томского государственного университета. Филология. 2011. № 2 (14). С. 78–84.

[91] *Бабореко А.К.* Бунин: Жизнеописание. С. 408.

Далее Бунин поэтапно воспроизводит мотивную канву «Светланы», генетически восходящей к распространенному русскому гаданию – приглашению «суженого» поужинать в полночь[92]:

Вот, в светлице стол накрыт
Белой пеленою;
И на том столе стоит
Зеркало с свечою;
Два прибора на столе.
«Загадай, Светлана;
В чистом зеркала стекле
В полночь, без обмана
Ты узнаешь жребий свой:
Стукнет в двери милый твой
Легкою рукою;
Упадет с дверей запор;
Сядет он за свой прибор
Ужинать с тобою»[93].

Обе героини – Соня и Натали (соответственно, в первой и последней главах) – ждут и встречают Виталия Мещерского поздно ночью:

I

Я приехал поздно, и в доме встретила меня только Соня. Когда я выскочил из тарантаса и вбежал в темную прихожую, она вышла туда в ночном фланелевом халатике, высоко держа в левой руке свечку (V. 371).

VII

Она встретила меня на крыльце, – сзади нее светила лампой горничная <…> Ночь была необыкновенно тиха, было уже поздно (V. 393, 395).

Далее следует собственно полуночный ужин с «суженым», т.н. “tables for two”[94]:

I

Ну, раздевайся и пойдем ужинать. <…> На столе в столовой были холодные котлеты, кусок сыру и бутылка красного крымского вина (V. 372).

VII

Я поспешил отвести глаза от этого угла и прошел за ней в столовую. <…> Горничная принесла холодную телятину, пикули, графинчик с водкой, бутылку лафиту (V. 393).

Главной темой разговора становится вероятность брака:

I

– <…> Убедиться в твоей верно-

VII

– Полноте! – сказала она, *думая что-то свое* – У

[92] *Райан В.Ф.* Баня в полночь. С. 162.
[93] *Жуковский В.А.* Полн. собр. соч. и писем: в 20 т. Т. 3. С. 32–33.
[94] *Ryan W.F.* Gullible Girls and Dreadful Dreams. Zhukovskii, Pushkin, and Popular Divination // Slavonic and East European Review. 1992. Vol. 70. №. 4. Oct. P. 660.

сти мне теперь особенно приятно – ты стала совершенной красавицей, и я имею на тебя самые серьезные виды. <…>

– Найти мне поскорей такого жениха, что пошел бы к нам «во двор». Ведь мне уже двадцать первый год, а выйти куда-нибудь замуж на сторону я никак не могу: с кем же останется папа? (V. 372).

вас еще вся жизнь впереди. Но брак для вас, конечно, невозможен. Она, конечно, из таких, что и ребенка не пожалеет, не то что себя.

– Не в браке дело, – сказал я. – Бог мой! Мне жениться!

Она *в раздумье* посмотрела на меня:

– Да, да. И как странно. *Ваше предсказание сбылось – мы породнились*. Вы чувствуете, что ведь *вы мне двоюродный брат теперь*? (V. 394–395).

Следующей общей нотой этих параллельных сюжетов становится сближение Мещерского с героинями:

I

– <…> А пока идем спать, мне завтра рано вставать по хозяйству.

И она встала, запахивая халатик, взяла в прихожей почти догоревшую свечу и повела меня в мою комнату. <…> я долго и жадно целовал и прижимал ее к притолке, а она сумрачно закрывала глаза (V. 374).

VII

– <…> довольно разговоров на сегодня, идите, постель для вас в павильоне приготовлена…

<…> И она, в чем-то длинном, темном, шелковисто блестевшем, подошла к окну, тоже так таинственно, неслышно…

Потом месяц сиял уже над садом и смотрел прямо в ротонду, и мы поочередно говорили – она, лежа на постели <…> (V. 395).

Однако официальные отношения героев остаются для них запретным плодом:

I

– Только смотри теперь: завтра, при всех, не сметь пожирать меня «страстными взорами»! Избавь бог, если заметит что-нибудь папа. Он меня боится ужасно, а я его еще больше. Да и не хочу, чтобы Натали заметила что-нибудь (V. 374).

VII

– И вот ты опять со мной и уже навсегда. Но даже видеться мы будем редко – разве могу я, твоя тайная жена, стать твоей явной для всех любовницей? (V. 396).

Наконец, «неожиданная» концовка рассказа оказывается в данной мотивной перспективе вовсе не такой уж внезапной[95]: финал истории главной героини ситуационно и лексически предсказан именно фрагментом первой части.

I

<…> Впоследствии я не раз вспоминал, как некое зловещее *предзнаменование*, что, когда я вошел в свою комнату и чиркнул спичкой, что-

II

В первый раз я видел Натали на другой день утром только мельком: она вдруг вскочила из прихожей в столовую, глянула, – была еще не причесана и в одной легкой распашонке из чего-то оранжевого, – и, сверкнув этим

[95] Закономерность трагического финала для Натали в свое время тонко почувствовала Н.А. Тэффи: «Подходя к концу рассказа, я думала: “Куда Бунин ее денет?”» (V. 618. Коммент.).

бы зажечь свечу, на меня мягко *метнулась* крупная летучая мышь[96]. Она *метнулась* к моему лицу так близко, что я даже при свете спички ясно увидал ее мерзкую темную бархатистость и ушастую, курносую, *похожую на смерть*, хищную мордочку, потом с гадким трепетанием, изламываясь, нырнула в черноту открытого окна. Но тогда я тотчас забыл о ней (V. 375).

оранжевым, золотистой яркостью волос и черными глазами, *исчезла* <…> (V. 375).

V

<…> В ту же минуту на пороге растворенной двери *метнулась* Натали в своей распашонке, со свечой в руке. Она сразу увидала нас, но все-таки бессознательно крикнула:

– Соня, где ты? Я страшно боюсь…

И тотчас *исчезла* (V. 388).

VII

<…>

В декабре она *умерла* на Женевском озере в преждевременных родах (V. 396).

Другим сбывшимся пророчеством становится обещанная герою любовь «до гроба» (что в тех же финальных строках рассказа осуществляется не только метафорически, но и буквально):

I

И это сулило бы нам много любовных утех, как говорили наши бабушки, если бы не Натали, в которую ты завтра же утром влюбишься до гроба (V. 372).

VII

Вспомнил Натали – и подумал: да, та любовь «до гроба», которую насмешливо предрекала мне Соня, существует; только я уже привык к ней, как привыкает кто-нибудь с годами к тому, что у него отрезали, например, руку или ногу… (V. 393).

По зеркальному принципу построены не только первая и последняя главы, но и система персонажей. Так, на двойственность, «зеркальность» отношений с подругами герой сетует в самом начале рассказа: «как же мне теперь жить в этой двойственности» (V. 378). Почти точным двойником Виталия Мещерского становится его кузен Алексей. Оба персонажа носят одну фамилию – Мещерские. Внешне они похожи: Виталий Петрович Мещерский – брюнет, похож на грузина, имеет «черные <…> волосы»; Алексей Николаевич Мещерский – зарос «черными блестящими волосами» (V. 375), «весь черен блестящими черными волосами» (V. 375, 389). Другой общей чертой становится любовь к одной женщине – Натали, за одного героиня выходит замуж, для другого, овдовев, становится «тайной женой». Приезжая в гости к Натали, Виталий Мещерский дважды проводит ночь в спальне ее покойного мужа – в старинной ротон-

[96] Параллелизм *метнувшейся* летучей мыши в конце первой главы и *метнувшейся* Натали в начале второй и в конце пятой глав указывает, конечно, не на сходство девушки с этим животным, а на то, что именно она станет героиней несчастливого пророчества.

де: в первый свой визит – один, во второй – вместе с Натали. Следующим общим мотивом становится гибель Мещерских – Алексей Мещерский умирает от удара, Виталий Мещерский говорит о своей смерти фигурально: «напомнили мне о моей конченой жизни», «я уже достаточно наказан за эту вину – всей своей гибелью», «я всячески погиб» (V. 392, 394) и т.д.

В описании панихиды по мужу Натали автор нагнетает атмосферу балладного страха – аналогично тому, как это сделано Жуковским в сцене встречи Светланы с женихом-мертвецом. У Жуковского: «*Страшно* ей назад взглянуть, / *Страх* туманит очи», «Занялся от *страха* дух», «В *страшных* девица местах», «*Страшен* хижины пустой / безответный житель», «*страшное* молчанье», «Простонав, заскрежетал / *Страшно* он зубами»[97]. У Бунина: «Предлог для встречи был *страшный*», «содрогнулся от *страшной* мысли», «ладан этой *страшной* залы» (V. 390–391). Сюжетной рифмой этому посещению становится первая реплика Натали при следующей встрече: «Я *страшно* рада!» и признание героем своей «*страшной* вины» (V. 392, 394). Виталий и Алексей Мещерские, данные Буниным в рамках антитезы живого («Виталий» лат. – «жизненный») и мертвого, выступают как балладные двойники «Светланы» – жених-призрак и суженый героини.

По тому же принципу вводятся в текст женские персонажи. Изначально Соня приходится герою кузиной, после замужества его родственницей становится и Натали, что Бунин специально оговаривает. В шестой главе герою встречается зеркальная пара Сони и Натали: «две курсистки в малороссийских нарядах, – хорошенькая блондинка и сухая, темноликая красавица-казачка» (V. 390). Имена Сони и Натали, несомненно, ориентированы на героинь «Войны и мира», которые, как и Татьяна Ларина, имплицитно присутствующая в бунинском рассказе, связаны единым святочным сюжетом баллады Жуковского. Известный мотив молчаливой грусти, передавшейся от Светланы Жуковского пушкинской Татьяне и толстовской Соне, Бунин сообщает и образу Натали:

[97] *Жуковский В.А.* Полн. собр. соч. и писем: в 20 т. Т. 3. С. 33–37.

Жуковский	Пушкин	Толстой	Бунин
Молчалива и грустна Милая Светлана[98].	«…Скажи: которая Татьяна?» – Да та, которая грустна *И молчалива*, как Светлана[99].	Она (Соня. – *Е.А.*) была *молчалива* и грустна и не отвечала[100].	Она, и без того *молчаливая*, становилась все *молчаливее* (V. 380).

Натали Бунина наследует черты излюбленных героинь Жуковского, Пушкина и Толстого, в которых писатели запечатлели лучшие качества женского национального характера.

Обращаясь к этой мотивной парадигме русской культуры, Бунин вводит в повествование устойчивый святочно-метельный хронотоп, также уже отработанный великими предшественниками:

> Я, уже московский студент, проводил *святки* дома, в деревне, и приехал в тот вечер в Воронеж. Поезд пришел весь белый, дымящийся снегом от *вьюги*, по дороге со станции в город, пока извозчичьи сани несли меня в Дворянскую гостиницу, едва видны были мелькавшие сквозь *вьюгу* огни фонарей (V. 388–389).

Шестая глава, в которую помещен этот эпизод, не являясь в строгом смысле серединой рассказа, становится ее сюжетным центром. Именно сюда Бунин встраивает композиционное «зеркало»:

> из этой кружившийся толпы внезапно выделилась для меня одна пара, быстрыми и ловкими глиссадами летевшая среди всех прочих все ближе ко мне. <…> На мгновение черные ресницы ее взмахнулись прямо на меня, чернота глаз сверкнула совсем близко, но тут он, со старательностью грузного человека, ловко скользнув на лакированных носках, круто повернул ее, губы ее приоткрылись вздохом на повороте, серебристо мелькнул подол платья, и они, удаляясь, пошли глиссадами обратно (V. 389).

С этого «поворота» событийный ряд переворачивается с точностью до наоборот: свадьба Натали сюжетно сменяется похоронами ее мужа, разрыв с Виталием Мещерским – воссоединением.

Как видим, в русской литературе первой половины XX в. «Светлана» становится весьма востребованным классическим текстом. Помимо репрезентации ее жанровых кодов, пушкинской и толстовской традиции восприятия этой бал-

[98] Там же. С. 32.
[99] *Пушкин А.С.* Полн. собр. соч.: в 10 т. Т. 5. С. 50.
[100] *Толстой Л.Н.* Собр. соч.: 22 т. Т. 5. С. 302.

лады в новом столетии, также актуализируется биографический текст Жуковского, имплицированный в сюжеты самим названием исходного текста – «Светлана», – являвшимся одновременно и арзамасским именем Жуковского. «Душа морозная *Светланы*» (А.А. Блок) становится ключом к прочтению целого ряда программных текстов XX в., а для Бунина становится значительной составляющей его жизнетворческого мифа.

В связи с этим особого внимания заслуживает указание писателя на причины, по которым Виталий и Натали Мещерские не могут сочетаться браком. Эти неявные обстоятельства делают финал рассказа трагичным вдвойне: сначала герои должны скрывать свои отношения, затем их разлучает смерть. Таких причин две. Первая состоит в том, что у героя есть незаконнорожденный сын от служанки Гаши, которая в случае женитьбы Мещерского на другой обещает утопиться вместе с ребенком. Вторая причина заключается в том, что герой связан родственными узами с женщиной, на которой хотел бы жениться. Оба обстоятельства заключают в себе ключевые сюжеты жизнетекста Жуковского: незаконнорожденный статус в семье Буниных и драматичная любовь к родственнице – Маше Протасовой. Гаше Бунин придает некоторые черты турчанки Сальхи, матери Жуковского: низкий социальный статус, «полудетский» вид, необычайно темная кожа, черные волосы, восточная метафорика в описании, рождение вне брака «маленького, черненького мальчика» (V. 392).

Наконец, одним из существенных аргументов в этом сближении бунинского рассказа с художественным и «биографическим» текстами Жуковского является упоминание библейской Агари, с которой сравнивается Гаша: «настолько вся темная тонкой кожей, что отец когда-то говорил: “Вот, верно, такая была Агарь”» (V. 392). И хотя едва ли Бунин знал, что странный семейный союз, давший первому русскому романтику жизнь, уже проецировался одним из безымянных авторов XIX в. на библейскую историю Авраама, Сарры и Агари, само сопоставление Гаши с наложницей иудейского праотца крайне показательно именно в контексте биографии Жуковского. Итак, в потоке юбилейной литературы 1883 г., появилась такая любопытная и выдержанная в ирони-

ческом духе оценка: «Сальха сделалась сначала нянькой при маленьких дочерях Бунина, а потом “выказала способность к хозяйству и стала играть роль Агари на ложе мишенского Авраама”»[101]. Источник цитированного фрагмента нам неизвестен. Повторим: едва ли он был известен и создателю «Темных аллей» – важнее всего здесь «срабатывание» парадигмы рецептивного «Жуковского текста», привносящего элементы своей структуры в общий поток усвоения балладных мотивов (метель, скачка, зеркальность, двойничество женихов), когда-то реализованных в канонических образцах именно Жуковским.

Тема запретности открытых отношений и брака между родственниками, озвученная в самом начале бунинского рассказа кузиной Соней, приобретает иное звучание в финальной главе в устах Натали:

> – Полноте! – сказала она, *думая что-то свое*. – У вас еще вся жизнь впереди. Но *брак для вас, конечно, невозможен*. Она, конечно, из таких, что и ребенка не пожалеет, не то что себя.
>
> – Не в браке дело, – сказал я. – Бог мой! Мне жениться!
>
> Она в раздумье посмотрела на меня:
>
> – Да, да. И как странно. Ваше предсказание сбылось – мы породнились. Вы чувствуете, что ведь вы мне двоюродный брат теперь?
>
> <…>
>
> – И вот ты опять со мной и уже навсегда. Но даже видеться мы будем редко – разве могу я, твоя тайная жена, стать твоей явной для всех любовницей? (V. 396).

Как известно, браки между родственниками были табуированы еще Ветхим Заветом [Лев. 18: 7–17; 20: 17]. Указ Святейшего Синода от 19 января 1810 г. уточняет этот запрет, не разрешая браков между лицами, состоящими в четвертой степени бокового родства (в том числе и кузены с кузинами), и допуская браки между родственниками в пятой, шестой, седьмой степенях с разрешения правящего архиерея. Именно по этой причине Е.А. Протасова запретила брак Маши и учителя ее дочерей Жуковского, приходившегося ей самой сводным братом. Другой любопытной деталью, объединившей жизненный и литературный сюжеты, становится смерть во время вторых родов, постигшая и Машу Протасову, и бунинскую Натали.

[101] См.: По поводу внутренних вопросов // Отечественные записки. 1883. № 2. Февраль. С. 230.

Мотив запрета матери на брак учителя и дочери, которую, как и возлюбленную Жуковского, зовут Мария, звучит в рассказе «Руся».

> – Только через мой труп перешагнет она к тебе! Если сбежит с тобой, в тот же день повешусь, брошусь с крыши! Негодяй, вон из моего дома! Марья Викторовна, выбирайте: мать или он!
>
> Она прошептала:
>
> – Вы, вы, мама… (V. 290).

«Руся», первый рассказ второй части «Темных аллей», в силу сюжетной схожести с «Натали» не случайно образует вместе с ним и композиционную раму подцикла. «Руся» маркирует начало, «Натали» – финал. Похожий прием построения композиции реализован и в самом рассказе «Натали», в первой и заключительной главах которого присутствуют указатели на темпоральные фазы *начала* и *конца*: «В то лето я *впервые* надел студенческий картуз» – «Я *кончил* курс» (V. 371, 392). Помимо проявления в таких межуровневых конструктивных повторах принципа циклообразования «Темных аллей», налицо и содержательный аспект приема: мотивные заимствования из Жуковского призваны указать на начало той традиции, с которой ассоциировал себя Бунин. В ряду главных, с точки зрения автора «Натали», представителей отечественной классики (Жуковского, Пушкина, Толстого) русский балладник являлся, как кажется, тем художником, который не вызывал у своего отличавшегося страстным полемическим темпераментом потомка желания «переписать» его.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

В ходе исследования динамики и механизмов рецепции творчества Жуковского принципиальной для нас была концепция М.Л. Гаспарова об антиномичности культуры русского модернизма[1]. Словно в подтверждение наблюдений ученого каждый из опытов художественного восприятия наследия первого русского романтика представлял собой, как выяснилось, сложное наслоение разных, зачастую исторически весьма далеких друг от друга традиций. Следствием догоняющего типа культурного развития, заданного реформами Петра I, стала проблематизация классики: временная дистанция между пушкинским поколением и художниками-модернистами в России оказалась беспрецедентно короткой. Л.Н. Толстой, живейший участник эстетических баталий 1890–1900-х гг., писал первые главы своей автобиографической трилогии в начале 1850-х гг. – еще при жизни создателя новой русской литературы Жуковского. Подобные совпадения лишь подчеркивают своеобразие русской литературной ситуации рубежа XIX–XX вв., одновременно намечая ее парадигмальное отличие от западноевропейских культур, в которых образцы модерна не только были отделены от «старой» классики внушительной исторической дистанцией, но и сами представители «новой» поэзии не рассматривали ни себя, ни свою эпоху в качестве «эха» времен Шекспира или Буало.

На рубеже XIX–XX вв. процесс художественно-эстетического осмысления наследия Жуковского включал в себя две главные составляющие: с одной стороны – «объективное» развитие вклада романтика-стихотворца в историю русской поэзии, эксплуатация восходящих к его текстам сюжетно-жанровых моделей и образных топосов[2], а с другой – модернистское стремление «разглядеть» в Жуковском наделенный индивидуальной харизмой тип личности, способный откликаться на вызовы новой культуры. Анализ показал, что в эпоху серебряного века особое значение приобрела биография Жуковского, а языком

[1] См.: *Гаспаров М.Л.* Антиномичность поэтики русского модернизма // Гаспаров М.Л. Избранные труды: в 2 т. Т. 2. О стихах. М., 1997. С. 434–455.
[2] См. об этом: *Козлов В.И.* Русская элегия неканонического периода. Очерки типологии и истории. М., 2013.

описания отдельных ее сюжетов стали собственные художественные открытия поэта. Наконец, еще одним слагаемым, определившим специфику частных рецептивных опытов, стали персональные жизнетворческие стратегии писателей-модернистов, намечавших точки соприкосновения с первым русским романтиком. Однако если в реконструированных И. Паперно отражениях пушкинского мифа в центр выдвигалась аксиология «первого поэта»[3], то в случае с Жуковским проблематизировались точки начала и конца классической эпохи. Если автор русского «Сельского кладбища» был одним из общепризнанных отцов-основателей новой русской литературы, то писатель эпохи fin de siècle стремился наметить и замкнуть цепочку его традиции собственным именем.

Индивидуализированный, «мой» Жуковский обаянием своей личности определял и более общие закономерности рецепции созданного им наследия. Так, балладный жанровый архетип «подсвечивался» весьма широко трактуемой идеей иллегитимности, которую стоящие на обрыве исторической эпохи модернисты прочувствованно вычитали как из текстов, так и из жизнестроительного мифа поэта. Закономерности центральных событий отечественной истории начала XX в. – революции и последующего изгнания – были рассмотрены двумя ведущими писателями русского зарубежья, И.А. Буниным и В.В. Набоковым, в характерно балладной оптике легитимного/нелегитимного. В творчестве Эллиса эта же идея получила более личную интерпретацию, соединившую в себе присущие серебряному веку биографические мистификации с академическим интересом к русскому балладнику.

Следующей гранью личности Жуковского, прежде всего актуализированной в юбилейном дискурсе 1883 г., стала идеологема воспитания царя. Позднее она была переосмыслена в народническом ключе в критике и «исторической» романистике Д.С. Мережковского. «Тишайший» лик поэта был написан в ряду литературно-критических силуэтов Ю.И. Айхенвальда и получил свое дальнейшее развитие в творчестве Б.К. Зайцева, выраженного носителя христиан-

[3] *Паперно И.* Пушкин в жизни человека Серебряного века // Cultural Mythologies of Russian Modernism. From the Golden Age to the Silver Age / Ed. by B. Gasparov, R.P. Hughes, I. Paperno. Berkeley, Los Angeles, Oxford, 1992. C. 34.

ско-провиденциального этоса. Собственный литературный путь и судьбу русской эмиграции он спроецировал на историю и философию травелогов переводчика «Одиссеи», придав им характер религиозных жанров – жития и паломничества. Рецепция творчества Жуковского оказалась в центре обсуждения и таких эстетических проблем, как изменения роли поэта и поэзии (К.М. Фофанов, Н.А. Заболоцкий), классики и классиков (В.В. Маяковский, Д. Хармс, И. Ильф и Е. Петров) в новых историко-культурных и социально-политических условиях. Художественными средствами этого переосмысления стали тропы и поэтические формулы самого стихотворца XIX в. – «Поэзия есть Бог в святых мечтах земли», лунный, метельный и рыцарский мотивные комплексы, а также знаки официального признания поэта – образы памятников и названных в его честь улиц.

Широкие перспективы открывает дальнейшее исследование рецепции творчества Жуковского в словесности второй половины XX – начала XXI вв. Несмотря на скромную роль, отведенную поэту в системе среднего и высшего образования вплоть до 1980-х гг., по меньшей мере три вектора сложившейся традиции не потеряли своей актуальности: балладный, филологический и биографический. Баллада, канон которой в отечественной культуре был сформирован Жуковским, осталась востребованной как в советской, так и в постсоветской поэзии. Яркими примерами этой линии традиции стали художественные опыты Н. Тихонова, Н. Асеева, А. Кочеткова, А. Вознесенского, П. Антокольского, Б. Слуцкого, В. Сосноры, В. Высоцкого, М. Степановой, Т. Кибирова и Ф. Сваровского[4]. Филологическое изучение наследия первого русского романтика во второй половине XX – начале XXI вв., как и столетием ранее, во многом было спровоцировано очередной юбилейной датой – двухсотлетием со дня рождения поэта. Как мы помним, ранее исследовательское внимание к творчеству поэта органично сочеталось с художественными экспериментами литера-

[4] Об этом см.: *Виницкий И.* «Особенная стать»: баллады Марии Степановой // Новое лит. обозрение. 2003. № 62. URL: http://magazines.russ.ru/nlo/2003/62/vinnic.html (дата обращения 15.07.2015); *Кукулин И.* От Сваровского к Жуковскому и обратно: О том, как метод исследования конструирует литературный канон // Новое лит. обозрение. 2008. № 89. URL: http://magazines.russ.ru/nlo/2008/89/ku16.html (дата обращения 15.07.2015).

торов. Здесь достаточно вспомнить об академическом интересе к русскому балладнику со стороны А.А. Блока, Эллиса и Набокова. В начале XXI в. появляются образцы параллельной поэтической и научной рецепции произведений Жуковского, когда литератор самостоятельно анализирует влияние русского балладника на свою поэзию. Характерным примером такого синтеза литературной и литературоведческой деятельности является творчество А. Парщикова[5]. Другой тенденцией современной рецепции наследия Жуковского стали новые версии биографии поэта, написанные в русле психологического, любовного романов и женской прозы. К их числу следует отнести романы «Царский наставник» (2001) Б. Носика, «Роман в стихах и письмах о невозможном счастье (Мария Протасова – Василий Жуковский)» (2005) Е. Арсеньевой и «Мой гений, мой ангел, мой друг» (2013) А. Рогова[6]. Каталогизация и осмысления указанных и многих других рецептивных опытов русской литературы новейшего времени ждёт своего исследователя.

[5] См.: *Парщиков А.* Заметки к «Сельскому кладбищу» // Новое лит. обозрение. 2005. № 76. URL: http://magazines.russ.ru/nlo/2005/76/par15.html (дата обращения 15.07.2015).

[6] См.: *Носик Б.* Царский наставник: Роман о Жуковском в двух частях с двумя послесловиями. М., 2001; *Арсеньева Е.* Роман в стихах и письмах о невозможном счастье (Мария Протасова – Василий Жуковский). Серия «Женщины для вдохновенья». М., 2005; *Рогов А.* «Мой гений, мой ангел, мой друг» // Наш современник. 2013. № 3. С. 11–69. О последнем см.: *Ильина С.А.* Одическое начало в новейшей русской прозе. Роман А. Рогова «Мой гений, мой ангел, мой друг» // Концепт. 2014. Спецвыпуск № 13. URL: http://e-koncept.ru/2014/14656.htm (дата обращения: 09.08. 2015).

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

Источники

1. Айхенвальд Ю.И. Силуэты русских писателей. М., 1994. 591 с.
2. Алданов М., Милюков П., Мельгунов С., Мякотин В., Кизеветтер А., Мережовский Д., Цетлин М. Мы дышали свободой… Историки Русского зарубежья о декабристах. М., 2001. 208 с.
3. Анненский И. Книги отражений. М., 1979. 679 с.
4. Анненский И.Ф. Лирика / сост. и вст. ст. А. Федорова. Л., 1979. 364 с.
5. Ардов В. Чудодеи // Сборник воспоминаний об И. Ильфе и Е. Петрове. М., 1963. URL: http://www.gramotey.com/?open_file=1269064409#TOC_id1195783 (дата обращения: 24.05.2012).
6. Арзамас. Сборник: в 2 кн. / вст. ст. В. Вацуро; сост., подгот. текста и коммент. В. Вацуро, А. Ильина-Томича, Л. Киселевой и др. М., 1994.
7. Арсеньева Е. Роман в стихах и письмах о невозможном счастье (Мария Протасова – Василий Жуковский). Серия «Женщины для вдохновенья». М., 2005. 50 с.
8. Ахматова А. Я – голос ваш… М., 1989. 350 с.
9. Бабаев Э. На улице Жуковской // Литературное обозрение. 1985. № 7. С. 99–104.
10. Бальмонт К.Д. Собр. соч.: в 2 т. М., 1994.
11. Бахрах А. Бунин в халате. М., 2000. 244 с.
12. Белинский В.Г. Избранные сочинения. М., 1947. 671 с.
13. *Белинский В.Г.* Полн. собр. соч.: в 13 т. М., 1953–1959.
14. Белый А. Мастерство Гоголя. М.; Л., 1934. 324 с.
15. Белый А. Москва / Сост., вступ. ст. и примеч. С.И. Тиминой. М., 1989. 766 с.

16. Белый А. На рубеже двух столетий. Воспоминания: в 3 кн. Кн. 1. / Вступ. ст., подг. текста и коммент. А. Лаврова. М., 1989. 543 с.
17. Белый А. Символизм как миропонимание. М., 1994. 528 с.
18. Бельский Л.П. Л.И. Поливанов, как педагог // Памяти Л.И. Поливанова (к 10-летию его кончины). М., 1909. С. 19–27.
19. Берберова Н. Из книги «Курсив мой: Автобиография» // В.В. Набоков: pro et contra. Т. 1. СПб., 1997. С. 184–193.
20. Библиотека А.А. Блока: Описание: в 3 кн. Сост. О.В. Миллер и др. Л., 1984–1986.
21. Библиотека В.А. Жуковского в Томске: в 3 т. Томск, 1978–1988.
22. Блок А.А. Академик А.Н. Веселовский. В.А. Жуковский. Поэзия чувства и «сердечного воображения» [рецензия] // Блок А.А. Полн. собр. соч. и писем: в 20 т. М., 2003. С. 160–166.
23. Блок А.А. Полн. собр. соч. и писем: в 20 т. М., 1997–2010.
24. Блок А.А. Собр. соч.: в 6 т. Л., 1983.
25. Блок А.А. Собр. соч.: в 8 т. М.; Л., 1960–1963.
26. Брюсов В.Я. Дневники. Автобиографическая проза. Письма / Сост., вступ. ст. Е.В. Ивановой. М., 2002. 415 с.
27. Брюсов В.Я. Священная жертва // Брюсов В.Я. Среди стихов, 1894–1924: Манифесты. Статьи. Рецензии / Вст. ст. и коммент. Н.А. Богомолова. М., 1990. С. 127–131.
28. Брюсов В.Я. Собр. соч.: в 7 т. М., 1973–1975.
29. Бунин И.А. Грамматика любви // Отдел рукописей Российской государственной библиотеки. Ф. 429. К. 1. Ед. хр. 6.
30. Бунин И.А. Окаянные дни. Воспоминания. Статьи / Сост., подг. текста, предисл. и коммент. А.К. Бабореко. М., 1990. 414 с.
31. Бунин И.А. Письма 1885–1904 годов. / Под общ. ред. О.Н. Михайлова. М., 2003. 767 с.
32. Бунин И.А. Письма 1905–1919 годов. / Под общ. ред. О.Н. Михайлова. М., 2007. 829 с.

33. Бунин И.А. Полн. собр. соч.: в 13 т. М., 2006–2007.
34. Бунин И.А. Происхождение моих рассказов // Бунин И.А. Собр. соч.: в 9 т. Т. 9. М., 1967. С. 368–373.
35. Бунин И.А. Публицистика 1918–1953 годов / Под общ. ред. О.Н. Михайлова. М., 2000. 635 с.
36. Бунин И.А. Собр. соч.: в 6 т. М., 1987–1988.
37. Бунин И.А. Собр. соч.: В 8 т. М., 1993–2000.
38. Бычков И.А. Бумаги В.А. Жуковского, поступившие в Императорскую Публичную библиотеку в 1884 г. // Отчет Имп. Публичной библиотеки за 1884 г. СПб., 1887. Приложение.
39. В.А. Жуковский в воспоминаниях современников. М., 1999. 726 с.
40. В.А. Жуковский. Чествование его памяти в С.-Петербурге 29 и 30 января 1883 года. СПб., 1883. 83 с.
41. Василий Андреевич Жуковский. Столетняя годовщина дня его рождения. 27 января 1783–1883 гг. Очерк и письма поэта. Сообщ. докт. К.К. Зейдлиц и профес. П.А. Висковатов // Русская старина. 1883. Кн. 1. Январь. С. 181–212.
42. Веневитинов М.А. Несколько слов о графе Иосифе Михайловиче Вильгорском // Русская старина. 1898. Т. 93. № 1. С. 97–100.
43. Вентцель А.Д. И. Ильф, Е. Петров «Двенадцать стульев», «Золотой теленок». Комментарии к комментариям, комментарии, примечания к комментариям, примечания к комментариям к комментариям и комментарии к примечаниям / Предисл. Ю. Щеглова. М., 2005. 379 с.
44. Венчание с Россией. Переписка великого князя Александра Николаевича с императором Николаем I. 1837 год. М., 1999. 184 с.
45. Веселовский А.Н. В.А. Жуковский. Поэзия чувства и «сердечного воображения». СПб., 1904. 548 с.
46. Витевский В.Н. В.А. Жуковский в своих письмах, как человек и наставник в Бозе почившего императора Александра II (1783–1883). Казань, 1883. 60 с.

47. Волошин М. Лики творчества. Л., 1988. 848 с.
48. «Вышла в свет новая книга…» [Объявления] // Вестник Европы. 1883. Т. 99. С. X [второй пагинации].
49. Герцен А.И. Былое и думы: в 3 т. М., 1931–1932.
50. Гиацинтов В.Е. К характеристике Льва Ивановича // Памяти Л.И. Поливанова (к 10-летию его кончины). М., 1909. С. 28–32.
51. Гиппиус-Мережковская З. Дмитрий Мережковский. Париж, 1951. 309 с.
52. Глинский Б.Б. Орест Федорович Миллер // Исторический вестник. 1889. Т. 37. № 8. С. 340–364.
53. Глоцер В. Марина Дурново. Мой муж Даниил Хармс. М., 2000. 195 с.
54. Гоголь Н.В. Полн. собр. соч.: в 14 т. М.; Л., 1937–1952.
55. Голлербах Э. Искусство силуэта // Москва. 1922. URL: http://silverage.ru/siluet/ (дата обращения: 15.06.2015).
56. Гумилев Н.С. Письма о русской поэзии. М., 1990. 383 с.
57. Десницкий К. В.А. Жуковский, как человек, христианин, поэт и воспитатель. Вятка, 1883. 51 с.
58. Дитмар фон А.П. Биография В.А. Жуковского. М., 1902. 32 с.
59. Дневники В.А. Жуковского / С примеч. И.А. Бычкова. СПб., 1903. 536 с.
60. Дорожные письма С.А. Юрьевича во время путешествия по России Наследника Цесаревича Александра Николаевича в 1837 году // Русский архив. 1887. Вып. 4. С. 441–468.
61. Дорожные письма С.А. Юрьевича во время путешествия по России Наследника Цесаревича Александра Николаевича в 1837 году // Русский архив. 1887. Вып. 5. С. 49–72.
62. «Драгоценная скупость слов»: переписка И.А. и В.Н. Буниных с Ю.Л. Сазоновой (Слонимской) (1952–1954). Вступ. ст. К. Триббла. Публикация К. Триббла, О. Коростелева и Р. Дэвиса // И.А. Бунин. Новые материалы. Вып. II. / Сост. О. Коростелев и Р. Дэвис. М., 2010. С. 267–397.

63. «Жаль, что так рано кончились наши бабьи вечера»: Из переписки В.Н. Буниной и Т.М. Ландау. Публикация Е. Рогачевской // И.А. Бунин: Новые материалы. Вып. I. М., 2004. С. 367–401.
64. Жуковский В. Сельское кладбище, Греева элегия, переведенная с английского // Вестник Европы. 1802. Ч. 6. № 24. Декабрь. С. 319–325.
65. Жуковский В.А. О смертной казни // Жуковский В.А. Полн. собр. соч.: в 12 т. / под ред. А.С. Архангельского. СПб., 1902. Т. 10. С. 140–142.
66. Жуковский В.А. Письма к государыне императрице Александре Федоровне // Русских архив. 1874. Т. 23. Вып. 1. Стб. 11–94.
67. Жуковский В.А. Полн. собр. соч. и писем: в 20 т. / Гл. ред. А.С. Янушкевич. Тт. 1–14. М., 1999–2015. Издание продолжается.
68. Жуковский В.А. Полн. собр. соч.: в 12 т. / под ред., с биогр. очерком и примеч. А.С. Архангельского. СПб., 1902.
69. Жуковский В.А. Собр. соч.: в 4 т. М.; Л., 1959–1960.
70. Жуковский В.А. Сочинения: в 6 т. / под ред. П.А. Ефремова. 8-е изд., испр. и доп. СПб., 1885.
71. Заболоцкий Н.А. Собр. соч.: в 3 т. М., 1983–1984.
72. Загарин П. В.А. Жуковский и его произведения. М., 1883. 650 с. (первой пагинации), 100 с. (второй пагинации).
73. Зайцев Б.К. Жуковский. Жизнь Тургенева. Чехов. Литературные биографии / Сост., подгот. текста, вступ. ст. и примеч. А.Д. Романенко. М., 1999. 540 с.
74. Зайцев Б.К. Изгнание // Русская литература в эмиграции: Сб. статей / Под ред. Н.П. Полторацкого. Питтсбург, 1972. С. 3–5 (второй пагинации).
75. Зайцев Б.К. Собрание сочинений: в 5 т. М., 1999–2000.
76. Зайцев Б.К. Сочинения: в 3 т. М., 1993.
77. Зейдлиц К.К. Жизнь и поэзия В.А. Жуковского. 1783–1852. По неизданным источникам и личным воспоминаниям. СПб., 1883. 257 с.
78. Иванов Вяч. И. Собр. соч.: в 4 т. Брюссель, 1971–1987.

79. Иванов-Разумник Р.В. Роза и Крест (Поэзия Александра Блока) // Александр Блок: pro et contra. СПб., 2004. С. 209–220.
80. [Из общественной хроники] По поводу столетнего юбилея Жуковского, и его письма к покойному государю // Вестник Европы. 1883. Т. 99. С. 882–902.
81. Ильф А.И. Илья Ильф, или Письма о любви. Неизвестная переписка Ильфа. Биографический очерк. Комментарии. М., 2004. 349 с.
82. Ильф И. Записные книжки: Первое полное издание художественных записей / Сост., предисл. и коммент. А.И. Ильф. М., 2008. 397 с.
83. Ильф И., Петров Е. Двенадцать стульев. Первый полный вариант романа с комментариями М. Одесского и Д. Фельдмана. М., 1999. 543 с.
84. Ильф И., Петров Е. Двенадцать стульев: Роман. Коммент. Ю.К. Щеглова. М., 1995. 652 с.
85. Ильф И., Петров Е. Золотой теленок. Роман. Коммент. Ю.К. Щеглова. М., 1995. 620 с.
86. Ильченко Д.В. Император Николай Павлович в уездном городе Чембаре // Русская старина. 1882. Т. 36. Вып. 12. С. 523–534.
87. К биографии Жуковского // Русский архив. 1883. Кн. 1. № 1. С. 207–215.
88. К биографии Жуковского // Русский архив. 1883. Кн. 1. № 2. С. 308–346.
89. Каллаш В. Жуковско-Гоголевская юбилейная литература // Русская мысль. Кн. VII. М., 1902. С. 20-38 (второй пагинации).
90. Каллаш В.В. «Поэтический дядька чертей и ведьм немецких и английских» (Памяти В.А. Жуковского) // Русская мысль. 1902. Кн. 4. С. 138–157 (второй пагинации).
91. Каллаш В.В. К столетию рождения великого, гениального, незабвенного русского поэта А.С. Пушкина. Новоузенск, 1899. 80 с.
92. Каллаш В.В. Очерки по истории русской журналистики (К двухсотлетию нашей периодической печати). М., 1903. 60 с.

93. Каллаш В.В. Юбилейные стихотворения о Пушкине (1899–1900). СПб., 1908. 20 с.
94. Катанян В.В. Лиля Брик. Жизнь. М., 2002. 287 с.
95. Козмин Н.К. О переводной и оригинальной литературе конца XVIII и начала XIX века в связи с поэзией В.А. Жуковского. СПб., 1904. 46 с.
96. «Литература последних годов – не прогрессивное, а регрессивное явление во всех отношениях…». Иван Бунин в русской периодической печати (1902–1917). Предисл., подгот. текста и примечания Д. Риникера // И.А. Бунин: Новые материалы. Вып. I. М., 2004. С. 402–563.
97. Литературное наследство. Т. 84. Иван Бунин. Кн. 1. М., 1973. 697 с.
98. Литературные манифесты. От символизма к Октябрю. М., 1929. 300 с.
99. Лишина Т. Веселый, голодный, худой // Сборник воспоминаний об И. Ильфе и Е. Петрове. М., 1963. URL: http://www.gramotey.com/?open_file=1269064409#TOC_id1195783 (дата обращения: 24.05.2012).
100. Ломоносов М.В. Избранные произведения. Л., 1986. 558 с.
101. Лопатин Л. Личность и взгляды Л.И. Поливанова // Памяти Л.И. Поливанова (к 10-летию его кончины). М., 1909. С. 8–18.
102. М.С. <М. Стасюлевич>. Столетний юбилей рождения В.А. Жуковского // Вестник Европы. 1883. Т. 99. С. 468–472.
103. Майков А.Н. 29 января 1883 // Русский вестник. 1883. Т. 163. Январь. С. 384–386.
104. Мандельштам О.Э. Собр. соч.: в 4. М., 1991.
105. Маяковский В.В. Собр. соч.: в 12 т. М., 1978–1979.
106. Мережковский Д.С. Акрополь: Избр. лит.-критич. статьи. М., 1991. 352 с.
107. Мережковский Д.С. В тихом омуте: Статьи и исследования разных лет. М., 1991. 496 с.
108. Мережковский Д.С. Вечные спутники. Портреты из всемирной литературы. М., 2007. 903 с.

109. Мережковский Д.С. Л. Толстой и Достоевский / изд. подг. Е.А. Андрущенко. М., 2000. 589 с.

110. Мережковский Д.С. Полн. собр. соч.: в 24 т. М., 1914.

111. Мережковский Д.С. Революция и религия // Мережковский Д., Гиппиус З., Философов Д. Царь и революция: сборник. М., 1999. С. 129–194.

112. Миллер О. В.А. Жуковский, как человек и как наставник Императора Александра II. М., 1883. 28 с.

113. Миллер О. На смерть Жуковского // Северная пчела. 1852. № 120 (5 мая). С. 477.

114. Муромцева-Бунина В.Н. Жизнь Бунина. Беседы с памятью. М., 1989. 507 с.

115. Мунблит Г. Илья Ильф // Сборник воспоминаний об И. Ильфе и Е. Петрове. М., 1963. URL: http://www.gramotey.com/?open_file=1269064409#TOC_id1195783 (дата обращения: 24.05.2012).

116. Набоков В. О книге, озаглавленной «Лолита» (Послесловие к американскому изданию 1958-го года) // В.В. Набоков: pro et contra. Т. 1. СПб., 1997. С. 82–89.

117. Набоков В.В. Два интервью из сборника “Strong Opinions” // В.В. Набоков: pro et contra. Т. 1. СПб., 1997. С. 138–168.

118. Набоков В.В. Комментарий к роману А.С. Пушкина «Евгений Онегин» / пер. с англ. СПб., 1999. 928 с.

119. Набоков В.В. Лекции по русской литературе / пер. И. Толстого. М., 1999. 440 с.

120. Набоков В.В. Постскриптум к русскому изданию романа «Лолита» // В.В. Набоков: pro et contra. Т. 1. СПб., 1997. С. 90–93.

121. Набоков В.В. Предисловие к автобиографии «Другие берега» // В.В. Набоков: pro et contra. Т. 1. СПб., 1997. С. 94–95.

122. Набоков В.В. Русский период. Собр. соч.: в 5 т. СПб., 2002–2009.

123. Набоков В.В. Стихотворения / подг. текста, сост., вступ. статья и примеч. М.Э. Маликовой. СПб., 2002. 655 с.

124. Набокова В.Е. Предисловие к сборнику: В. Набоков. Стихи (1979) // В.В. Набоков: pro et contra. Т. 1. СПб., 1997. С. 348–349.

125. Недельное обозрение (Благоустройство города С.-Петербурга [Продолжение]) // Неделя строителя [Прибавление к журналу «Зодчий» органу С.-Петербургского общества архитекторов]. 1887. № 37. 13 сентября. С. 147.

126. Неизданные стихотворения В.А. Жуковского / Публ. П.В. Висковатова // Вестник Европы. 1883. Т. 99 С. 808–812.

127. Невзоров В. В.А. Жуковский. Биографический очерк и его воспитательное значение для русского общества. Казань, 1883. 20 с.

128. Николай I: наставления наследнику. Материалы к путешествию цесаревича Александра Николаевича по России и Европе в 1837–1839 годах / Публ., примеч., ст. Н. Самовер // Наше Наследие. 1997. № 39–40. С. 50–57.

129. Носик Б. Царский наставник. Роман о Жуковском в двух частях с двумя послесловиями. М., 2001. 344 с.

130. О выборе улиц для наименования их в память русских писателей Н.В. Гоголя и В.А. Жуковского по случаю исполняющегося в 1902 году 50-летия со дня их смерти // Изв. С.-Петерб. гор. Думы. 1902. № 4. С. 529–537.

131. О постановке бюста поэту Жуковскому // Изв. С.-Петерб. гор. Думы. 1886. № 43. С. 669.

132. О предоставлении изготовления бронзовых бюстов с гранитными к ним пьедесталами кн. А.М. Горчакова скульптору Баху, а поэта В.А. Жуковского скульптору Крейтану и об ассигновании на этот предмет 9.295 руб. // Изв. С.-Петерб. гор. Думы. 1885. № 13. С. 8.

133. О чествовании памяти Н.В. Гоголя и В.А. Жуковского (От Училищного совета при Св. Синоде) // Церковный вестник. 1902. № 7. Стб. 202.

134. От городской Комиссии по народному образованию // Вестник Европы. 1902. Т. 213. Кн. 2. Февраль. С. 881–882.

135. Открытие памятника – бюста Жуковского [в Александровском саду] // Биржевые ведомости. 1887. № 149 (4 июня). С. 2.

136. Открытие памятника – бюста Жуковского [в Александровском саду] // Биржевые ведомости. 1887. № 151 (6 июня). С. 1–2.

137. Памяти Л.И. Поливанова (к 10-летию его кончины). М., 1909. 183 с.

138. Памятник В.А. Жуковского: [описание памятника. Торжество открытия, 4 июня 1887 г.] // Петербургский листок. 1887. № 149 (5 июня). С. 2.

139. Переписка В.А. Жуковского и А.П. Елагиной: 1813–1852 / Сост., подгот. текста, ст. и коммент. Э.М. Жиляковой. М., 2009. 728 с.

140. Переписка И.А. и В.Н. Буниных с Г.В. Адамовичем (1926–1961). Публикация О. Коростелева и Р. Дэвиса // И.А. Бунин: Новые материалы. Вып. I. М., 2004. С. 8–164.

141. Перцов П.П. Литературные воспоминания. 1890–1902 гг. / вст. ст., сост., подгот. текста и коммент. А.В. Лаврова. М., 2002. 489 с.

142. Петров Е. Из воспоминаний об Ильфе // Сборник воспоминаний об И. Ильфе и Е. Петрове. М., 1963. URL: http://lib.ru/ILFPETROV/vospominaniya.txt_Ascii.txt (дата обращения: 19.06.2012).

143. Петухов Е.В. Гоголь и Жуковский // Сборник в память Н.В. Гоголя и В.А. Жуковского, изданный Имп. Юрьевским Университетом. Юрьев, 1903. С. 1–44.

144. Письма В.А. Жуковского к Государю Императору Александру Николаевичу. Часть третья. 1842–1847 // Русский архив. 1883. Кн. 2. № 4. С. 57–160.

145. Письма Жуковского к государю императору Александру Николаевичу. Часть первая (1832–1839), с предисловием и пояснениями [Петра Бартенева] // Русский архив. 1883. Кн. 1. № 1. С. 1–32 (первой пагинации).

146. Письма Жуковского к Государю Императору Александру Николаевичу. Часть вторая. 1839–1941 // Русский архив. 1883. Кн. 2. № 3. С. 33–56.

147. Письма М.М. Сперанского к его дочери из Сибири // Русский архив. 1868. Вып. 11. Стб. 1681–1811.

148. Плетнев П.А. Сочинения и переписка: в 3 т. СПб., 1885.

149. По поводу внутренних вопросов // Отечественные записки. 1883. № 2. Февраль. С. 227–245.

150. [По телефону из Москвы] // Петербургская газета. 1902. 06 мая (23 апреля). URL: http://starosti.ru/archive.php?m=5&y=1902 (дата обращения: 26.12.2012).

151. Полное собрание русских летописей. Т. 2. Ипатьевская летопись. М., 1998. 648 с.

152. Полонский Я.П. Двадцать-девятое января. 1783–1883 // Вестник Европы. 1883. Т. 99. С. 813.

153. [Портрет В.А. Жуковского] // Вестник Европы. 1902. Т. 1.

154. Поэты 1790–1810-х годов / вст. ст. и сост. Ю.М. Лотмана, подгот. текста М.Г. Альтшуллера. Л., 1971. 911 с.

155. Прутков К. Сочинения. Вступит. статья В. Сквозникова. Примеч. А. Бабореко. М., 1976. 381 с.

156. Путешествие по России Е. И. В. Государя Наследника Цесаревича // Современник. 1838. Т. 9. С. 1–26 (первой пагинации).

157. Пушкин А.С. Полн. собр. соч. и писем: в 10 т. Л., 1977–1979.

158. Русская хрестоматия для двух первых классов средних учебных заведений. Составил Лев Поливанов. М., 1885. Т. 1. 354 с.

159. Садовской Б.А. Оклеветанные тени // Садовской Б.А. Лебединые клики / сост., послесл. и коммент. С.В. Шумихина. М., 1990. С. 424–428.

160. Сборник в память Н.В. Гоголя и В.А. Жуковского, изданный Имп. Юрьевским Университетом. Юрьев, 1903. 156 с.

161. Северная пчела. 1837. № 135. 19 июня. С. 537–538.

162. «Сегодня в Народном Доме Николая II чествовали память В.А.Жуковского…» // Новости дня. 1902. 03 мая (20 апреля). URL: http://starosti.ru/archive.php?m=5&y=1902 (дата обращения: 26.12.2012).

163. Сервантес С.М. де. Хитроумный идальго Дон Кихот Ламанчский: в 2 т. М., 1979.

164. Сливицкий А.М. Лев Иванович Поливанов по личным моим воспоминаниям и по его письмам // Памяти Л.И. Поливанова (к 10-летию его кончины). М., 1909. С. 42–152.

165. Смирнова-Россет А.О. Дневник. Воспоминания / подгот. С.В. Житомирская. М., 1989. 792 с.

166. Соловьев В.С. Л.И. Поливанов // Памяти Л.И. Поливанова (к 10-летию его кончины). М., 1909. С. 6–7.

167. Соловьев В.С. Первый шаг к положительной эстетике // Соловьев В.С. Философия искусства и литературная критика. М., 1991. С. 90–98.

168. Соловьев В.С. Родина русской поэзии. По поводу элегии «Сельское кладбище» // Вестник Европы. 1897. № 11. С. 347.

169. Соловьев В.С. Стихотворения и шуточные пьесы. Л., 1974. 350 с.

170. [Стасюлевич М.М. «Вестник Европы» – сто лет назад] // Вестник Европы. 1902. Т. 1. С. 420–435.

171. Степун Ф.А. Борису Константиновичу Зайцеву – к его восьмидесятилетию // Зайцев Б.К. Собр. соч.: в 5 т. Т. 5. М., 1999. С. 3–17.

172. Степун Ф.А. Памяти Ю.И. Айхенвальда // Айхенвальд Ю.И. Силуэты русских писателей. М., 1994. С. 13–15.

173. Сумцов Н.Ф. В.А. Жуковский и Н.В. Гоголь // Харьковский университетский сборник в память В.А. Жуковского и Н.В. Гоголя. Харьков, 1903. С. 5–6.

174. Тихомиров Д.И. Гоголь и Жуковский в народной школе // Русская мысль. Кн. VII. М., 1902. С. 39–54 (второй пагинации).

175. Тихонравов Н.С. В.А. Жуковский. Рецензия на книгу «В.А. Жуковский и его произведения, 1783–1883», сочинение П. Загарина (псевдоним). Издание Льва Поливанова // Тихонравов Н.С. Сочинения. Т. 3. Ч. 1. Русская литература XVIII и XIX вв. М., 1898. С. 380–503.

176. Толстой Л.Н. Собр. соч.: 22 т. М., 1978–1985.

177. Троицкий А.Н. Отношение Гоголя к Жуковскому. Владимир, 1902. 18 с.

178. Тютчев Ф.И. Полн. собр. соч. и писем: в 6 т. М., 2002.

179. Устами Буниных: в 3 т. Франкфурт-на-Майне, 1977–1982.

180. Фонд К.М. Фофанова. Российский гос. архив литературы и искусства. Ф. 525. Оп. 1.

181. Фофанов К. Стихотворения и поэмы / Вступ. ст., сост., подг. текста и коммент. С.В. Сапожкова. СПб., 2010. 592 с.

182. Фофанов К.М. Стихотворения и поэмы / Вст. ст. Г.М. Цуриковой, сост., подгот. текста и примечания В.В. Смиренского. М.; Л., 1962. 336 с.

183. Хармс Д. Горло бредит бритвою. Случаи, рассказы, дневниковые записи М., 1991. 244 с.

184. Хармс Д.И. Полн. собр. соч.: в 3 т. СПб., 1999.

185. Харьковский университетский сборник в память В.А. Жуковского и Н.В. Гоголя. Харьков, 1903. 186 с.

186. Ходасевич В. О Мережковском // Возрождение. 1927. 18 авг. № 807. С. 2–3.

187. Ходасевич В.Ф. Камер-фурьерский журнал / Вст. ст., подг. текста и указатели О.Р. Демидовой. М., 2002. 477 с.

188. Ходасевич Вл. О Сирине // В.В. Набоков: pro et contra. Т. 1. СПб., 1997. С. 244–250.

189. [Хроника] // Новости дня. 1902. 30 (17) января. URL: http://starosti.ru/archive.php?m=1&y=1902 (дата обращения: 26.12.2012).

190. Цветаева М.И. Собр. соч.: в 7 т. М., 1994–1997.

191. Чуковский К.И. Собр. соч.: в 15 т. М., 2012–2013.

192. Чуковский К.И. Об эстетическом нигилизме. И.Ф. Анненский. «Книга отражений». СПб., 1906 [рецензия] // Весы. 1906. №№ 3–4. С. 79–81.

193. Чуковский К.И. Смутные воспоминания об Иннокентии Анненском / публ., вступ. ст. и коммент. И. Подольской // Вопросы литературы. 1979. № 8. С. 304–306.

194. Шаховская З. В поисках Набокова. Отражения. М., 1991. 316 с.

195. Эллис (Кобылинский Л.Л.). Неизданное и несобранное. Томск, 2000. 479 с.

196. Эллис (Кобылинский Л.Л.). Русские символисты. Томск, 1998. 287 с.

197. Эллис. Итоги символизма // Весы. 1909. Июль. С. 55–74.

198. Эллис. Культура и символизм // Весы. 1909. Октябрь-Ноябрь. С. 153–168.

199. Эллис. Стихотворения. Томск, 1996. 287 с.

200. Эолова арфа. Антология баллады. М., 1989. 670 с.

201. Bürger G.A. Lenore // Deutsche Gedichte. URL: http://meister.igl.uni-freiburg.de/gedichte/bue_ga04.html (дата обращения: 03.11.2014).

202. Goethe J.W. Einleitung. Zueignung // Goethe J.W. Faust. Eine Tragödie. URL: http://www.weblitera.com/book/?id=143&lng=3&ch=1&l=ru#.VGcYK8kX9yg (дата обращения: 15.11.2014).

203. Kobilinski L. Der erste russische Romantiker // Das neue Reich. 1928. № 32. 5. Mai. S. 663–664.

204. Kobilinski-Ellis L. Das “heilige Russland”, sein Wesen und seine Sendung innerhalb der ökumenischen Kirche Christi // Theologie der Zeit. Folge 2. Wien, 1937. S. 57–86.

205. Kobilinski-Ellis L. W.A. Joukowski. Seine Persönlichkeit, sein Leben und sein Werk. Paderborn, 1933. 320 s.

206. Nabokov V. The Annotated “Lolita” Revised and Updated / edited, with preface, introduction and notes by Alfred Appel, Jr. Vintage, 2011. URL: http://bookre.org/reader?file=1389496 (дата обращения: 18.11. 2014 г.).

207. Seidlitz C. Wasily Andrejewitsch Joukoffsky. Ein Russisches Dichterleben. Mitau, 1870. 240 s.

Исследования

208. Абрамовских Е.В. Креативная рецепция незаконченных произведений как литературоведческая проблема (на материале дописываний незаконченных отрывков А.С. Пушкина): дис. ... д-ра филол. наук. М., 2007. 453 с.

209. Аверин Б. Дар Мнемозины: Романы Набокова в контексте русской автобиографической традиции. СПб., 2003. 398 с.

210. Аверин Б. Страх прямого высказывания (Лев Шестов, Сёрен Кьеркегор, Гумберт Гумберт) // Семиотика страха. Сборник статей / сост. Н. Букс и Ф. Конт. М.: Русский институт: издательство «Европа», 2005. С. 172–184.

211. Аверинцев С.С. Размышления над переводами Жуковского // Аверинцев С.С. Поэты. М., 1996. С. 137–164.

212. Айдинян С.А. Эллис, Цветаевы и Серебряный век // Персональный сайт Станислава Айдиняна. URL: http://aidinian.org.ru/anastasiya-cvetaeva/ellis-cvetaevy-i-serebryanyj-vek (дата обращения: 27.09.2011).

213. Айзикова И.А. Жанрово-стилевая система прозы В.А. Жуковского. Томск, 2004. 403 с.

214. Александров А. Даниил Хармс // День поэзии. Сборник. М.; Л., 1965. С. 290–291.

215. Александров В.Е. Набоков и потусторонность: метафизика, этика, эстетика. СПб., 1999. 313 с.

216. Александров Д. Набоков – натуралист и энтомолог // В.В. Набоков: pro et contra. Т. 1. СПб., 1997. С. 429–438.

217. Алексеев М.П. Русско-английские литературные связи (XVIII век – первая половина XIX века). Лит. наследство. Т. 91. М., 1982. 863 с.

218. Анисимов К.В. «Грамматика любви» И.А. Бунина: текст, контекст, смысл. Красноярск, 2015. 148 с.

219. Анисимова Е.Е. «Возьмите Жуковского для ноздрей». В. Набоков систематизирует наследие В.А. Жуковского: от «Приглашения на казнь» к «Лолите» и «Пнину» // Критика и семиотика. 2015. № 1. С. 101–147.

220. Анисимова Е.Е. «Душа морозная Светланы – в мечтах таинственной игры»: эстетические и биографические коды Жуковского в рассказе Бунина «Натали» // Вестник Томского государственного университета. Филология. 2011. № 2 (14). С. 78–84.

221. Анисимова Е.Е. «Когда луна поднялась и ее мятный свет озарил миниатюрный бюстик Жуковского…»: «Жуковский код» в романе И. Ильфа и Е. Петрова «Двенадцать стульев» // Вестник Томского государственного университета. Филология. 2013. № 1 (21). С. 68–79.

222. Анисимова Е.Е. «Мистицизм» и «чёрный синодик» русской литературы: В.А. Жуковский в критике И.Ф. Анненского // Вестник Томского государственного ун-та. Филология. 2014. № 5 (31). С. 66–85.

223. Анисимова Е.Е. Б.К. Зайцев и В.А. Жуковский: реактуализация классики как фактор идентичности писателя эмигранта // Вестник Томского государственного педагогического университета. № 11 (113). С. 142–148.

224. Анисимова Е.Е. В.А. Жуковский между двух юбилеев (1883–1902). Статья 1. Время юбилеев, пространство власти, механизмы конструирования поэтической биографии // Вестник Томского государственного университета. Филология. 2013. № 4 (24). С. 71–89.

225. Анисимова Е.Е. В.А. Жуковский между двух юбилеев (1883–1902). Статья 2. Торжества 1902 г.: совмещение юбилеев, стратегии автоканонизации // Вестник Томского государственного университета. Филология. 2013. № 6 (26). С. 53–60.

226. Анисимова Е.Е. Жуковский и Бунин: эволюция образа зеркала в русской литературе XIX – начала XX вв. // Филология и человек. 2010. № 2. С. 66–78.

227. Анисимова Е.Е. К истории создания беллетризованной биографии Б.К. Зайцева «Жуковский» // Мир науки, культуры, образования. 2011. № 1 (26). С. 24–26.

228. Анисимова Е.Е. От Жуковского и Пушкина к Маяковскому и Хармсу: русская классическая поэзия как претекст // Пушкин и время: сборник статей / редактор О.Б. Лебедева. Томск: Изд-во ТГУ, 2010. С. 227–238.

229. Анисимова Е.Е. От травелога к жизнетексту: «Жуковский» и «Путешествие Глеба» Б.К. Зайцева // Сибирский филологический журнал. 2012. № 1. С. 48–55.

230. Анисимова Е.Е. Традиции В.А. Жуковского в мотивной поэтике И.А. Бунина: от лирики к публицистике // Вестник Новосибирского государственного университета. Т. 11. Вып. 2. С. 167–171.

231. Анисимова Е.Е., Анисимов К.В. Эхо Жуковского и Гоголя в прозе И.А. Бунина 1910-х гг.: поэтика баллады и эстетика «страшного».

Статья 1 // Вестник Томского государственного ун-та. Филология. 2015. № 1 (33). С. 88–113.

232. Анисимова Е.Е., Анисимов К.В. Эхо Жуковского и Гоголя в прозе И.А. Бунина 1910-х гг.: поэтика баллады и эстетика «страшного». Статья 2 // Вестник Томского государственного университета. Филология. 2015. № 2 (34). С. 86–104.

233. Антонов В. Адмиралтейская аллея – Александровский сад // Невский архив. Историко-краеведческий сборник. [Вып.] 3. СПб., 1997. С. 324–343.

234. Атаманова Е.Т. И.А. Бунин и В.А. Жуковский (К проблеме реминисценций в творчестве И.А. Бунина) // Творчество И.А. Бунина и русская литература XIX–XX веков. Белгород, 1998. С. 3–6.

235. Афанасьев В.В. Жуковский. М., 1986. 400 с.

236. Ашукин Н. Заметки о виденном и слышанном / Публикация и комментарий Е.А. Муравьевой // Новое лит. обозрение. 1999. № 36. С. 136–211.

237. Бабореко А.К. Бунин: Жизнеописание. М., 2004. 455 с.

238. Бабореко А.К. И.А. Бунин о переводах // Мастерство перевода. М., 1968. С. 375–388.

239. Багно В.Е. «Дон Кихот» на путях развития русской прозы // Русская литература и культура Нового времени. СПб., 1994. С. 229–253.

240. Багно В.Е. Жуковский – переводчик «Дон Кихота» // Жуковский и русская культура. Л., 1987. С. 293–311.

241. Багно В.Е. Русская поэзия Серебряного века и романский мир. СПб., 2005. 230 с.

242. Барбачаков А.С. В.А. Жуковский в творческом сознании А.А. Блока: Автореф. дис. … канд. филол. наук. Томск, 1992. 306 с.

243. Барковская Н.В. Поэтика символистского романа. Екатеринбург, 1996. 461 с.

244. Барский О.В. Код Жуковского – Пушкина в «Двенадцати стульях» И. Ильфа и Е. Петрова // Вопросы филологии и журналистики. Омск, 2008. Вып. 3. С. 23–28.

245. Бахмутов В.М. Изумруд Коковина: исторический очерк. Красноярск, 2004. 48 с.

246. Бахтин М.М. Проблемы поэтики Достоевского. М., 1963. 363 с.

247. Бахтин М.М. Собр. соч.: в 7 т. М., 1997–2012.

248. Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. М., 1986. 444 с.

249. Блум Х. Страх влияния. Карта перечитывания. Екатеринбург, 1998. 352 с.

250. Богомолов Н. Другой Толстой. Писатель глазами русских символистов // Toronto Slavic Quarterly. 2012. Vol. 40. P. 7–22.

251. Богомолов Н.А. Вокруг «серебряного века»: Статьи и материалы. М., 2010. 708 с.

252. Богомолов Н.А. От Пушкина до Кибирова: Статьи о русской литературе, преимущественно о поэзии. М., 2004. 623 с.

253. Бойд Б. Владимир Набоков: американские годы: Биография / пер. с англ. СПб., 2010. 948 с.

254. Бойд Б. Владимир Набоков: русские годы: Биография / авторизов. пер. с англ. Г. Лапиной. СПб., 2010. 695 с.

255. Боханов А.Н. Николай II. М., 1997. (Серия «Жизнь замечательных людей»). 476 с.

256. Бройтман С.Н. Баллада // Теория литературы: в 2 т. / Под ред. Н.Д. Тамарченко. Т. 2. Бройтман С.Н. Историческая поэтика. М., 2004. С. 330–334.

257. Бройтман С.Н. Русская лирика XIX – начала XX века в свете исторической поэтики. (Субъектно-образная структура). М., 1997. 307 с.

258. Васильев В.К. Повесть И.С. Тургенева «Несчастная» в архетипическом контексте // Сибирский филологический журнал. 2011. № 4. С. 94–101.

259. Васильев В.К. Сюжетная типология русской литературы XI–XX веков (Архетипы русской культуры). От Средневековья к Новому времени. Красноярск, 2009. 260 с.

260. Вернандер Н.Б. Магический кристалл // Русский язык. 2001. № 38. URL: http://rus.1september.ru/article.php?ID=200103806 (дата обращения: 12.11.2014).

261. Веселова В. Эпитафия – формульный жанр (Поэтика жанра) // Вопросы литературы. 2006. № 2. URL: http://magazines.russ.ru/voplit/2006/2/ve8.html (дата обращения: 15.05.2014).

262. Ветшева Н.Ж. Эолова арфа (Комментарий) // Жуковский В.А. Полн. собр. соч. и писем: в 20 т. Т. 3. Баллады. М., 2008. С. 320–327.

263. Виллих Х. Лев Львович Кобылинский-Эллис – запоздалый романтик или символист? Заметки о связи русского романтизма с символизмом // Проблемы романтизма в русской и зарубежной литературе. Тверь, 1996. С. 107–114.

264. Виллих Х., Козьменко М.В. Творческий путь Эллиса за рубежом // Известия РАН. Серия литературы и языка. 1993. Т. 52. № 1. С. 61–69.

265. Виницкий И.Ю. «Особенная стать»: баллады Марии Степановой // Новое лит. обозрение. 2003. № 62. URL: http://magazines.russ.ru/nlo/2003/62/vinnic.html (дата обращения 15.07.2015).

266. Виницкий И.Ю. Дом толкователя. Поэтическая семантика и историческое воображение В.А. Жуковского. М., 2006. 328 с.

267. Виницкий И.Ю. «Немая любовь» Жуковского // Пушкинские чтения в Тарту 5: Пушкинская эпоха и русский литературный канон: в 2 ч. Тарту, 2011. Ч. 2. С. 389–441.

268. Виницкий И.Ю. Нечто о привидениях. Истории о русской литературной мифологии XIX века. М., 1998. 320 с.

269. Владимиров О.В. Баллада в лирике И.А. Бунина 1910-х годов // Вестник Томского государственного педагогического университета. 1999. Вып. 6 (15). Серия: Гуманитарные науки: Филология. С. 32–36.

270. Войтехович Р. Неназываемый Жуковский в творческом мире Цветаевой // Пушкинские чтения в Тарту. Вып. 3. Тарту, 2004. С. 313–335.

271. Гадамер Г.-Г. Актуальность прекрасного. М., 1991. 367 с.

272. Гаспаров Б.М. Литературные лейтмотивы. Очерки по русской литературе XX века. М., 1993. 304 с.

273. Гаспаров М.Л. Антиномичность поэтики русского модернизма // Гаспаров М.Л. Избранные труды: в 2 т. Т. 2. О стихах. М., 1997. С. 434–455.

274. Гаспаров М.Л. Очерк истории русского стиха. Метрика. Ритмика. Рифма. Строфика. М., 2000. 351 с.

275. Герасимова А. Даниил Хармс как сочинитель (Проблема чуда) // Новое лит. обозрение. 1995. № 16. С. 129–139.

276. Гинзбург Л.Я. О лирике. М., 1997. 415 с.

277. Глуховская Е.А. Инцидент с Эллисом в контексте русского символизма: к истории одного (около)литературного скандала // Русская литература. 2012. № 1. С. 137–148.

278. Гостева А.В. «Клаустрофобная» поэтика русской романтической баллады // Филологические науки. Вопросы теории и практики. 2013. № 11 (29). Ч. 1. С. 58–60.

279. Григорян В. Николай Первый: царствование // «Вера»-«Эском». URL: http://www.rusvera.mrezha.ru/663/5.htm (дата обращения: 27.01.2015).

280. Гринберг И.Л. Три грани лирики: современная баллада, ода и элегия. М., 1985. 397 с.

281. Гроб Т. Писатель «в бегах»: путешествие Антона Чехова на остров Сахалин и на окраину литературы // Беглые взгляды: Новое про-

чтение русских травелогов первой трети XX века: Сб. ст. М., 2010. С. 37–57.

282. Громова А.В. Жанровая система творчества Б.К. Зайцева: литературно-критические и художественно-документальные произведения: автореферат дис. ... д-ра филол. наук. Орел, 2009. 522 с.

283. Грот Я.К. Очерк жизни и поэзии Жуковского // Грот Я.К. Труды. Т. 3. Очерки истории русской литературы (1848–1893). Биографии, характеристики и критико-библиографические заметки / под ред. К.Я. Грота. СПб., 1901. С. 172–200.

284. Грякалова Н.Ю. Человек модерна: Биография – рефлексия – письмо. СПб., 2008. 384 с.

285. Гузаиров Т. В поисках веры: о предыстории статьи В.А. Жуковского «О смертной казни» // Studia Russica Helsingiensia et Tartuensia X: «Век нынешний и век минувший»: культурная рефлексия прошедшей эпохи: в 2 ч. Тарту: Tartu Ülikooli Kirjastus, 2006. Ч. 1. С. 203–220. URL: http://www.ruthenia.ru/document/542014.html (дата обращения: 15.09.2014).

286. Гузаиров Т. Жуковский – историк и идеолог Николаевского царствования. Тарту, 2007. 153 с.

287. Гуссерль Э. Сознание как интенциональное переживание // Гуссерль Э. Избранные работы. М., 2005. С. 151–184.

288. Даль В.И. Толковый словарь живого великорусского языка: в 4 т. М., 1989–1991.

289. Дарвин М.Н., Тюпа В.И. Циклизация в творчестве Пушкина: опыт изучения поэтики конвергентного сознания. Новосибирск, 2001. С. 151–224.

290. Двинятина Т.М. Поэзия И.А. Бунина и акмеизм: сопоставительный анализ поэтических систем: дис. … канд. филол. наук. СПб., 1999. 187 с.

291. Двинятина Т.М. Поэзия И.А. Бунина: проблемы текстологии. I. // «На меже меж Голосом и Эхом»: сборник статей в честь Т.В. Цивьян. М., 2007. С. 359–381.

292. Добренко Е. Утопии возврата (заметки о (пост)советской культуре и ее несостоявшейся (пост)модернизации) // Russica Romana. 2004. Vol. 11. С. 33–44.

293. Долгушин Д.В. В.А. Жуковский и И.В. Киреевский. Из истории религиозных исканий русского романтизма. М., 2009. 352 с.

294. Долинин А. Истинная жизнь писателя Сирина: две вершины – «Приглашение на казнь» и «Дар» // Набоков В.В. Русский период. Собр. соч.: в 5 т. СПб., 2002–2009. Т. 4. С. 9–43.

295. Долинин А. «Лолита». Комментарии // Набоков В. Лолита: Роман: Пер. с англ. автора / вступ. ст. и коммент. А. Долинина. М., 1991. С. 356–412.

296. Долинин А.А. «Дар». Примечания // Набоков В.В. Русский период. Собр. соч.: в 5 т. СПб., 2002–2009. Т. 4. С. 634–768.

297. Древнегреческо-русский словарь: в 2 т. / сост. И.Х. Дворецкий. М., 1958.

298. Дубин Б.В. Классика, после и рядом: Социологические очерки о литературе и культуре. М., 2010. 345 с.

299. Дубровин Н. Василий Андреевич Жуковский и его отношение к декабристам // Русская старина. 1902. Т. 110. Вып. 4. С. 45–119.

300. Душечкина Е.В. Русский святочный рассказ: становление жанра. СПб., 1995. 256 с.

301. Душечкина Е.В. Светлана. Культурная история имени. СПб., 2007. 227 с.

302. Душина Л.Н. Поэтика русской баллады в период становления жанра. Автореф. дис. … канд. филол. наук. Л., 1975. 19 с.

303. Егорова Е. Диалог с Жуковским в романе Набокова // Вопросы литературы. 2014. № 3. С. 208–223.

304. Елина Е.Г. Пушкинское начало в художественном сознании Хармса // Филология. Саратов, 2000. Вып. 5. С. 199–203.

305. Ермакова Н.А. Трансформация мотива мертвого жениха в «Метели» Пушкина // Материалы к Словарю сюжетов и мотивов русской литературы. Вып. 5: Сюжеты и мотивы русской литературы / Под ред. Т.И. Печерской. Новосибирск, 2002. С. 117–129.

306. Жирмунский В.М. Гёте в русской литературе. Л., 1982. 560 с.

307. Жирмунский В.М. Теория литературы. Поэтика. Стилистика. Л., 1977. 408 с.

308. Жолковский А. К технологии власти в творчестве и жизнетворчестве Ахматовой // Lebenskunst – Kunstleben. Жизнетворчество в русской культуре XVIII – XX вв. / Hrsg. Schamma Schahadat. München, 1998. С. 193–210.

309. Жолковский А.К. «В некотором царстве»: повествовательный тур-де-форс Бунина // Toronto Slavic Quarterly. 2014. № 50. Fall. P. 147–166.

310. Заварницына Н.М. Герой-авантюрист: традиции гоголевской сатиры в прозе 20-30-х гг. XX в. (на примере романа И. Ильфа и Е. Петрова «Двенадцать стульев») // Н.В. Гоголь и языки культуры. Самара, 2009. С. 108–122.

311. Завгородняя Н.И. Бытие жития в быте биографии**:** (Специфика биогр. текстов Б.К. Зайцева «Жизнь Тургенева», «Жуковский», «Чехов») // Культура и текст. СПб.; Барнаул, 1997. Вып. 1: Литературоведение. Ч. 1. С. 85–87.

312. Загидуллина М.В. Ранние статьи Гоголя о Пушкине: к вопросу о «внутрицеховой» рецепции // Вестник Челябинского государственного университета. 2004. Т. 2. Вып. 1. С. 34–41.

313. Зобнин Ю.В. Дмитрий Мережковский: Жизнь и деяния. М., 2008. 436 с.

314. Золян Т.С. «Свет мой, зеркальце, скажи…» (к семиотике волшебного зеркала) // Уч. зап. Тартуского гос. ун-та. 1988. Вып. 831. Труды по знаковым системам. Т. 22. Зеркало. Семиотика зеркальности. С. 32–44.

315. Зорин А.Л. Кормя двуглавого орла… Русская литература и государственная идеология в последней трети XIX века. М., 2001. 416 с.

316. Зорин А.Л. Понятие «литературного переживания» и конструкция психологического протонарратива // История и повествование: Сб. статей. М., 2006. С. 12–27.

317. Зоркая Н. Предисловие (Яусс Х.Р. История литературы как провокация литературоведения) // Новое литературное обозрение. 1995. № 12. С. 34–39.

318. Зоркая Н.М. Возвышение в прозе. «Грамматика любви» И.А. Бунина // Зоркая Н.М. На рубеже столетий. У истоков массового искусства в России 1900–1910-х гг. М., 1976. С. 251–259.

319. Зуев Д.В. «Имманентная критика» Ю.И. Айхенвальда доэмигрантского периода: проблема писателя и читателя: автореф. дис. … канд. филол. наук. М., 2006. 28 с.

320. Иванов В.В., Топоров В.Н. Птицы // Мифы народов мира: в 2 т. М., 1982. Т. 2. С. 346–349.

321. Иезуитова Р.В. Баллада в эпоху романтизма // Русский романтизм. Л., 1978. С. 138–163. С. 138–163.

322. Иезуитова Р.В. В. Жуковский. «Эолова арфа» // Поэтический строй русской лирики. Л., 1973. С. 38–52.

323. Из дневника В.Я. Проппа / Публ. Мартыновой А.Н. // Русская литература. 1995. № 3. С. 235–239.

324. Изер В. К антропологии художественной литературы // Новое литературное обозрение. 2008. № 94. С. 7–21.

325. Изер В. Рецептивная эстетика. Проблема переводимости: герменевтика и современное гуманитарное знание // Академические тетради. Вып. 6. М., 1999. С. 59–96.

326. Ильина С.А. Одическое начало в новейшей русской прозе. Роман А. Рогова «Мой гений, мой ангел, мой друг» // Концепт. 2014. Спецвыпуск № 13. URL: http://e-koncept.ru/2014/14656.htm (дата обращения: 09.08. 2015).

327. Ичин К. Межтекстовой синтез в «Заблудившемся трамвае» Гумилева // Н. Гумилев и русский Парнас. Мат-лы науч. конф. 17–19 сентября 1991 г. СПб., 1992. С. 92–98.

328. Калганникова И.Ю. Апокрифический, житийный контекст биографической прозы Б.К. Зайцева: «Жизнь Тургенева», «Жуковский», «Чехов» // Гуманитарные исследования. Омск, 2000. Вып. 5. С. 37–40.

329. Калугин Д.С. Искусство биографии: изображение личности и ее оправдание в русских жизнеописаниях середины XIX века // Новое лит. обозрение. 2008. № 91. С. 84–113.

330. Калугин Д.С. Русские биографические нарративы XIX века: от биографии частного лица к истории общества // История и повествование: Сб. ст. М., 2006. С. 178–195.

331. Канунова Ф.З. «Море. Элегия». Комментарий // Жуковский В.А. Полн. собр. соч. и писем: в 20 т. Т. 2. Стихотворения 1815–1852 гг. / ред. О.Б. Лебедева и А.С. Янушкевич. М., 2000. С. 608–609.

332. 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.

333. Канунова Ф.З., Айзикова И.А. Нравственно-эстетические искания русского романтизма и религия (1820–1840-е годы). Новосибирск, 2001. 304 с.

334. Канунова Ф.З., Айзикова И.А., Никонова Н.Е. Эстетика и поэтика переводов В.А. Жуковского 1820–1840-х гг.: проблемы диалога, нарратива, мифопоэтики. Томск, 2009. 438 с.

335. Капинос Е.В. Поэзия Приморских Альп: рассказы И.А. Бунина 1920-х годов. М., 2014. 248 с.

336. Капинос Е.В. Прозаическая баллада И. Бунина «В некотором царстве» // «Точка, распространяющаяся на всё…» К 90-летию проф. Ю.Н. Чумакова. Сб. науч. работ / Под ред. Т.И. Печерской. Новосибирск, 2012. С. 432–449.

337. Карпенко Г.Ю. Творчество И.А. Бунина и религиозно-философская культура рубежа веков. Самара, 1998. 114 с.

338. Карпов Н.А. Творчество В.В. Набокова и традиции литературы романтической эпохи («Защита Лужина», «Приглашение на казнь»): дис. … канд. филол. наук. СПб., 2002. 217 с.

339. Касумова А. Николай I. Гоголь. «Ревизор» // Петербургский театральный журнал. 2003. № 2 (32). URL: http://ptj.spb.ru/archive/32/historical-novel-32/nikolaj-i-gogol-revizor-2/ (дата обращения: 26.01.2015).

340. Аверинцев С.С., Андреев М.Л., Гаспаров М.Л., Гринцер П.А., Михайлов А.В. Категории поэтики в смене литературных эпох // Историческая поэтика. Литературные эпохи и типы художественного сознания. М, 1994. С. 3-38.

341. Кац Б. “Exegi monumentum” Владимира Набокова: к прочтению стихотворения «Какое сделал я дурное дело...» // Старое литературное обозрение. 2001. № 1 (277). URL: http://magazines.russ.ru/slo/2001/1/ka.html (дата обращения: 13.10.2014).

342. Кашпур О.А. «Единственный кандидат в святые от литературы нашей...» (Б.К. Зайцев о В.А. Жуковском) // Литература и общественное сознание: варианты интерпретации художественного текста. Бийск, 2002. Вып. 7. Ч. 1. С. 91–94.

343. Квятковский А.П. Элегия // Квятковский А.П. Поэтический словарь. М., 1966. С. 350-351.

344. Кен Л.Н. Ранние переводы Бунина из немецкой поэзии // Бунинский сборник (материалы научной конференции, посвященной столетию со дня рождения И.А. Бунина). Орел, 1974. С. 144–155.

345. Киселев В.С. Итальянский период жизни Гоголя: парадоксы безместности // Образы Италии в русской словесности / Под ред. О.Б. Лебедевой, Т.И. Печерской. Томск, 2011. С. 160–181.

346. Киселев В.С. Метатекстовые повествовательные структуры в русской прозе конца XVIII – первой трети XIX века. Томск, 2006. 542 с.

347. Киселев В.С., Янушкевич А.С. Эстетические принципы и поэтика перевода «Одиссеи» Жуковского // Вестник Томского государственного университета. Филология. 2010. № 2 (10). С. 68–80.

348. Киселева Л., Степанищева Т. К источникам книги Веселовского о Жуковском (К. Зейдлиц) // Вопросы литературы. 2007. № 6. С. 108–117. URL: http://magazines.russ.ru/voplit/2007/6/kis5.html (дата обращения: 26.12.2012).

349. Киселева Л.Н. Жуковский – преподаватель русского языка (начало «царской педагогики») // Пушкинские чтения в Тарту 3. Тарту, 2004. С. 198–228.

350. Киселева Л.Н. Карамзинисты – творцы официальной идеологии (заметки о российском гимне) // Тыняновский сборник. Вып. 10. Шестые – Седьмые – Восьмые Тыняновские чтения. М., 1998. С. 24–40.

351. Киселева Л.Н. Породнившиеся в потомстве (Жуковский и царский дом) // Жуковский: Исследования и материалы / Гл. ред. А.С. Янушкевич. Вып. 2. Томск, 2013. С. 137–150.

352. Кихней Л. Иннокентий Анненский как предтеча акмеистов // Иннокентий Федорович Анненский. Материалы и исследования. 1855–1909. М., 2009. С. 39–47.

353. Клейн И. Пути культурного импорта: Труды по русской литературе XVIII века. М., 2005. 576 с.

354. Клеман М. К.М. Фофанов // Фофанов К.М. Стихотворения / вст. ст. и ред. текста М. Клемана. М., 1939. С. 3–29.

355. Кобринский А. «Без грамматической ошибки…»? Орфографический «сдвиг» в текстах Даниила Хармса // Новое лит. обозрение. 1998. № 33. С. 186–204.

356. Кобринский А.А. Даниил Хармс (Серия «Жизнь замечательных людей»). М., 2008. 501 с.

357. Кобринский А.А. Обэриуты: между эстетическим вызовом и скандалом // Семиотика скандала. Сборник статей. М., 2008. С. 416–427.

358. Козлов В.И. Русская элегия неканонического периода. Очерки типологии и истории. М., 2013. 276 с.

359. Козлов 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.

360. Колер Г.-Б. Вездесущность и глубина: «Путешествие в неизвестный край» Юрия Терапиано в контексте травелогов русской эмиграции // Беглые взгляды: Новое прочтение русских травелогов первой трети XX века. С. 247–270.

361. Компаньон А. Демон теории. Литература и здравый смысл. М., 2001. 333 с.

362. Кондаков И.В. «Пушкин» как текст русской культуры XX века // Даниил Хармс. Литературоведческий сайт. URL: http://xarms.lipetsk.ru/texts/kond1.html (дата обращения: 18.01.2009).

363. Кондратова Т.И. Поэтический мир Константина Михайловича Фофанова: автореф. дис. … канд. филол. наук. Коломна, 1999. 20 с.

364. Коптелова Н.Г. Проблема рецепции русской литературы XIX века в критике Д.С. Мережковского (1880–1917). Кострома, 2010. 342 с.

365. Кошелев В.А. Своеобразие творческих взаимоотношений Жуковского и Батюшкова // Жуковский и литература конца XVIII – XIX века. М., 1988. С. 170–193.

366. Крейд В. О Юлии Айхенвальде // Айхенвальд Ю.И. Силуэты русских писателей. М., 1994. С. 5–12.

367. Крылов В. Поэтика заглавий в критической прозе И.Ф. Анненского («Книги отражений») // Иннокентий Федорович Анненский. Материалы и исследования. 1855–1909. М., 2009. С. 161–173.

368. Крылов В.Н. Русская символистская критика: генезис, традиции, жанры. Казань, 2005. 267 с.

369. Кукулин И. От Сваровского к Жуковскому и обратно: О том, как метод исследования конструирует литературный канон // Новое лит. обозрение. 2008. № 89. URL: http://magazines.russ.ru/nlo/2008/89/ku16.html (дата обращения: 26.12.2012).

370. Кулагин А.В. Эпиграфы у А.С. Пушкина: автореферат дис. …канд. филол. наук. Л., 1985. 17 с.

371. Кумпан К.А. Александр Блок – выпускник университета // Известия АН СССР. Серия литературы и языка. 1983. Т. 42. № 2. С. 163–178.

372. Курочкин Ю.М. Уральский вояж поэта. Челябинск, 1988. 143 с.

373. Лавров А.В. Брюсов и Эллис // Брюсовские чтения 1973 г. Ереван, 1976. С. 217–236.

374. Лавров А.В., Тименчик Р.Д. Иннокентий Анненский в неизданных воспоминаниях // Памятники культуры. Новые открытия, 1981. Л., 1983. С. 122–180.

375. Лебедева О.Б. Драматургические опыты Жуковского. Томск, 1992. 203 с.

376. Лебедева О.Б. История русской литературы XVIII в. М., 2003. 415 с.

377. Лебедева О.Б. Принципы романтического жизнетворчества в дневниках В.А. Жуковского // Жуковский В.А. Полн. собр. соч. и писем: в 20 т. / Гл. ред. А.С. Янушкевич. Т. 13. М., 2004. С. 420–442.

378. Лебедева О.Б. Русская высокая комедия XVIII века: Генезис и поэтика жанра. Томск, 1996. 356 с.

379. Лебёдушкина О. «Отражения» и «книги»: к вопросу о жанровом инструментарии русской литературной критики 1900–1910-х гг. // Иннокентий Федорович Анненский. Материалы и исследования. 1855–1909. М., 2009. С. 174–182.

380. Левин Ю.Д. Оссиан в русской литературе. Конец XVIII – первая треть XIX века. Л., 1980. 205 с.

381. Левин Ю.И. Семантический ореол метра с семиотической точки зрения // Гаспаров М.Л. Метр и смысл. Об одном механизме культурной памяти. М., 2000. С. 291–293.

382. Левин Ю.И., Сегал Д.М., Тименчик Р.Д., Топоров В.Н., Цивьян Т.В. Русская семантическая поэтика как потенциальная культурная парадигма // Russian Literature. 1974. Vol. 3. № 7–8. С. 47–82.

383. Лейбов Р. Тютчев и Жуковский. Поэзия утраты // Тютчевский сборник II. Тарту, 1999. С. 31–47.

384. Ливен Д. Российская империя и ее враги с XVI века до наших дней. М., 2007. 688 с.

385. Ливеровский Ю.А. Глинка Константин Дмитриевич // Большая советская энциклопедия. М., 1969–1978. URL: http://enc-dic.com/enc_sovet/Glinka-konstantin-dmitrievich-9382.html (дата обращения: 14.10.2014).

386. Липовецкий М.Н. Паралогии: трансформации (пост)модернистского дискурса в русской культуре 1920–2000-х годов. М., 2008. 848 с.

387. Литературный энциклопедический словарь. М., 1987. 750 с.

388. Логунова Г.Н. Творчество К. Фофанова и поэзия раннего русского символизма: автореф. дис. … канд. филол. наук. М., 1992. 17 с.

389. Лопатина Е.Е. Поэзия В.А. Жуковского в истории русской пародии: дис. … канд. филол. наук. Томск, 2007. 224 с.

390. Лотман Ю.М. Два устных рассказа Бунин (к проблеме «Бунин и Достоевский») // Лотман Ю.М. О русской литературе. СПб., 1997. С. 730–742.

391. Лотман Ю.М. Декабрист в повседневной жизни // Лотман Ю.М. Беседы о русской культуре: Быт и традиции русского дворянства (XVIII – начало XIX века). СПб., 1994. С. 331–384.

392. Лотман Ю.М. Литературная биография в историко-культурном контексте (К типологическому соотношению текста и личности автора) // Лотман Ю.М. Избранные статьи: в 3 т. Т. 1. Статьи по семиотике и типологии культуры. Таллин: Александра, 1992. С. 365–376.

393. Лотман Ю.М. О поэтах и поэзии. СПб., 1996. 846 с.

394. Лотман Ю.М. О русской литературе классического периода. Вводные замечания // Лотман Ю.М. О русской литературе. СПб., 1997. С. 594–604.

395. Лотман Ю.М. Поэзия 1790–1810-х годов // Поэты 1790–1810-х годов / вст. ст. и сост. Ю.М. Лотмана, подгот. текста М.Г. Альтшуллера. Л., 1971. С. 5–66.

396. Лотман Ю.М. Поэтика бытового поведения в русской культуре XVIII века // История и типология русской культуры. СПб., 2002. С. 233–254.

397. Лотман Ю.М. Семиосфера. СПб., 2001. 704 с.

398. Лотман Ю.М., Успенский Б.А. Споры о языке в начале XIX века как факт русской культуры // Лотман Ю.М. История и типология русской культуры. СПб., 2002. С. 446–600.

399. Лощилов И. «Соединив безумие с умом…» О некоторых аспектах поэтического мира Н.А. Заболоцкого // Семиотика безумия: сб. ст. / сост. Н. Букс. Париж; М., 2005. С. 143–171.

400. Лурье Я.С. В краю непуганых идиотов. Книга об Ильфе и Петрове. СПб., 2005. 236 с.

401. Люксембург А., Ильин С. Пнин. Комментарии // Набоков В.В. Американский период. Т. 3. С. 622–638.

402. Лямина Е.Э., Самовер Н.В. «Бедный Жозеф»: Жизнь и смерть Иосифа Виельгорского: Опыт биографии человека 1830-х годов. М., 1999. 559 с.

403. Майдель Р. фон. «Спешу спокойно…»: К истории оккультных увлечений Эллиса // Новое лит. обозрение. 2001. № 51. С. 214–239.

404. Майофис М. Воззвание к Европе: Литературное общество «Арзамас» и российский модернизационный проект 1815–1818 годов. М., 2008. 799 с.

405. Малыгина Т.В. Авторское сознание в лирике К.М. Фофанова: автореф. дис. … канд. филол. наук. М., 2005. 17 с.

406. Маркович В.М. Книга А.Н. Веселовского «В.А. Жуковский. Поэзия чувства и сердечного воображения» и ее судьба в отечественном литературоведении // Маркович В.М. Мифы и биографии: Из истории критики и литературоведения в России: сб. статей. СПб., 2007. С. 166–197.

407. Мароши В.В. Имя автора (историко-типологические аспекты экспрессивности). Новосибирск, 2000. 346 с.

408. Марченко Т.В. Переписать классику в эпоху модернизма: о поэтике и стиле рассказа Бунина «Натали» // Изв. РАН. Сер. лит. и яз. 2010. Т. 69. № 2. С. 25–42.

409. Масанов И.Ф. Словарь псевдонимов русских писателей, ученых и общественных деятелей: в 4 т. М., 1956–1960.

410. Масленкова Н.А. А. Пушкин глазами Даниила Хармса // Даниил Хармс. Литературоведческий сайт. URL: http://xarms.lipetsk.ru/texts/masl1. html (дата обращения: 18.01.2009).
411. Матич О. Эротическая утопия: новое религиозное сознание и fin de siècle в России. М., 2008. 396 с.
412. Матяш С.А. Стих Жуковского-лирика // Жуковский В.А. Полн. собр. соч. и писем: в 20 т. / Гл. ред. А.С. Янушкевич. Т. 2. М., 2000. С. 387–421.
413. Махов А.Е. Эолова арфа: вещь и поэтический миф // Русская речь. 1993. № 4. С. 3–9.
414. Медарич М. Владимир Набоков и роман XX столетия // В.В. Набоков: pro et contra. Т. 1. СПб., 1997. С. 454–475.
415. Мейер П. Найдите, что спрятал матрос: «Бледный огонь» Владимира Набокова. М., 2007. 310 с.
416. Мейлах М. Поэзия и власть // Лотмановский сборник. Вып. 3. М., 2004. С. 717–743.
417. Мерилай А. Вопросы теории баллады. Балладность // Поэтика жанра и образ. Труды по метрике и поэтике. Тарту: Тартуский университет, 1990. С. 3–21.
418. Милюгина Е.Г., Строганов М.В. Русская культура в зеркале путешествий. Тверь, 2013. 176 с.
419. Минц З.Г. «Поэтика даты» и ранняя лирика Ал. Блока // Минц З.Г. Поэтика Александра Блока. СПб., 1999. С. 389–400.
420. Минц З.Г. Александр Блок и русские писатели. СПб., 2000. 782 с.
421. Минц З.Г. О трилогии Д.С. Мережковского «Христос и Антихрист» // Минц З.Г. Поэтика русского символизма. СПб., 2004. С. 223–241.
422. Минц З.Г., Юлова А.П. Из комментария к циклу Блока «Снежная маска» // Учен. зап. Тартуского гос. ун-та. Вып. 620. Тарту, 1963. С. 93–108.

423. Минц З.Г., Лотман Ю.М. Образы природных стихий в русской литературе (Пушкин – Достоевский – Блок) // Лотман Ю.М. Пушкин. СПб., 1995. С. 814–824.

424. Молок Ю.А. Пушкин в 1937 году. М., 2000. 226 с.

425. Мордовченко Н.И. Русская критика первой четверти XIX века. М.; Л.. 1959. 431 с.

426. Морыганов А.Ю. Принцип «сжатия» в «Силуэтах русских писателей» Ю.И. Айхенвальда // Творчество писателя и литературный процесс. Иваново, 1999. С. 5–14.

427. Мушина И. Блок и Жуковский // Звезда. 1980. № 10 (октябрь). С. 217–222.

428. На рубеже XIX и XX веков: из истории международных связей русской литературы. Л., 1991. 328 с.

429. Налегач Н.В. «Поэтика отражений» И. Анненского и феномен поэтического диалога в русской лирике XX века. Кемерово, 2012. 260 с.

430. Наривская В.Д. Евгений Онегин как самоидентификация Остапа Бендера // Литература XX века: итоги и перспективы изучения. М., 2010. С. 112–121.

431. Науман М., Шленштедт Д., Барк К., Клихе Д., Ленцер Р. Общество. Литература. Чтение. Восприятие литературы в теоретическом аспекте. М., 1978. 292 с.

432. Начало века: из истории международных связей русской литературы. СПб., 2000. 410 с.

433. Немзер А.С. «Сии чудесные виденья…» // Зорин А.Л., Немзер А.С., Зубков Н.Н. Свой подвиг свершив. М., 1987. С. 155–264.

434. Немзер А.С. Поэзия Жуковского в шестой и седьмой главах романа «Евгений Онегин» // Пушкинские чтения в Тарту – 2. Мат-лы междунар. науч. конф. 18–20 сент. 1998 г. Тарту, 2000. С. 43–64.

435. Немзер А.С. При свете Жуковского: Очерки истории русской литературы. М., 2013. 896 с.

436. Нефедьев Г.В. Русский символизм: от спиритизма к антропософии: Два документа к биографии Эллиса // Новое лит. обозрение. 1999. № 39. С. 119–140.

437. Никанорова Е.К. Буря на море, или Буран в степи (К вопросу о типологии мотивов). Статья первая // Материалы к Словарю сюжетов и мотивов русской литературы. Вып. 5: Сюжеты и мотивы русской литературы. Новосибирск, 2002. С. 3–36.

438. Никанорова Е.К. Буря на море, или Буран в степи (К вопросу о типологии мотивов). Статья вторая // Материалы к Словарю сюжетов и мотивов русской литературы. Вып. 6: Интерпретация художественного произведения: Сюжет и мотив. Новосибирск, 2004. С. 3–30.

439. Никанорова Е.К. Мотив «неузнанного императора» в историко-беллетристических произведениях конца XVIII – начала XIX вв. // Роль традиции в литературной жизни эпохи. Сюжеты и мотивы: Сб. науч. тр. / под. ред. Е.К. Ромодановской, Ю.В. Шатина. Новосибирск, 1995. С. 39–52.

440. Никанорова Е.К. Мотив неузнанного императора в его сюжетных и текстовых модификациях (на материале исторических анекдотов XVIII – первой половины XIX веков) // Сибирский филологический журнал. 2009. № 1. С. 36–47.

441. Николаев С.И. Рыцарская идея в похоронном обряде Петровской эпохи // Николаев С.И. Литературная культура Петровской эпохи. СПб., 1996. С. 38–45.

442. Никонова Н.Е. В.А. Жуковский и его немецкие друзья: новые факты из истории российско-германского культурного взаимодействия пер. пол. XIX в. Томск, 2012. 336 с.

443. Носик Б. Мир и дар Набокова. Первая русская биография писателя. М., 1995. 552 с.

444. Одесский М.П., Фельдман Д.М. Москва Ильфа и Петрова («Двенадцать стульев») // Лотмановский сборник. Т. 2. М., 1997. С. 743–761.

445. Опульская Л.Д. Толстой и русская литература конца XIX – начала XX в. // Лит. наследство. Т. 69. Кн. 1. М., 1961. С. 103–140.

446. Орлицкий Ю.Б. Динамика стиха и прозы в русской словесности. М., 2008. 845 с.

447. Орлицкий Ю.Б. Стих и проза в русской литературе. М., 2002. 685 с.

448. Остроухова Е.Н. Об именах персонажей Д. Хармса // Даниил Хармс. Литературоведческий сайт. URL: http://xarms.lipetsk.ru/texts/ostr3.html (дата обращения: 18.01.2009).

449. Павлова М. Мученики великого религиозного процесса // Мережковский Д., Гиппиус З., Философов Д. Царь и революция: сборник. М., 1999. С. 7–54.

450. Пайман А. История русского символизма. М., 2002. 415 с.

451. *Панченко А.М.* Литература «переходного века» // История русской литературы: в 4 т. Т. 1. Л., 1980. С. 291–407.

452. Панченко А.М. Русская культура в канун петровских реформ (гл. «О топике культуры») // Из истории русской культуры. Т. 3 (XVII – начало XVIII века). М., 1996. С. 233–246.

453. Паперно И. Пушкин в жизни человека Серебряного века // Cultural Mythologies of Russian Modernism. From the Golden Age to the Silver Age / Ed. by B. Gasparov, R.P. Hughes, I. Paperno. Berkeley, Los Angeles, Oxford, 1992. С. 19–51.

454. Паперный В. Культура Два. М., 2011. 408 с.

455. Паперный В.М. Гоголевская традиция в русской литературе начала XX века (А.А. Блок и А. Белый – истолкователи Н. В. Гоголя): автореф. дис. ... канд. филол. наук. Тарту, 1982. 15 с.

456. Парщиков А. Заметки к «Сельскому кладбищу» // Новое лит. обозрение. 2005. № 76. URL: http://magazines.russ.ru/nlo/2005/76/par15.html (дата обращения 15.07.2015).

457. Перов О. Эстетика позднего Толстого и русский модернизм // Литература. (Rusistica Vilnensis). 2001. Т. 41–43 (2). С. 137–145.

458. Петросов К. Земля и небо в поэме Маяковского «Человек» // Вопросы литературы. М., 1987. № 8. С. 121–145.

459. Печерская Т.И. Литературные старухи Даниила Хармса (Повесть «Старуха») // Дискурс. 1997. № 3–4. С. 65–70.

460. Пильд Л. К вопросу о рецепции Тургенева в 1900–1910-х годах // Тыняновский сборник. Вып. 10. Шестые – Седьмые – Восьмые Тыняновские чтения. М., 1998. С. 143–157.

461. Пильд Л. Поэтический мир Жуковского как объект художественной рефлексии Константина Случевского // Пушкинские чтения в Тарту. Вып. 3. Тарту, 2004. С. 294–312.

462. Плюханова М. Рассказ «Метель» в системе ассоциаций Толстого // Лев Толстой в Иерусалиме: Мат-лы междунар. науч. конференции «Лев Толстой: после юбилея». М., 2013. С. 303–316.

463. Подковыркин П.Ф. Романтическое состязание К.Н. Батюшкова и В.А. Жуковского (к постановке проблемы) // Проблемы метода и жанра. Томск, 1994. Вып. 18. С. 12–19.

464. Подольская И.И. Иннокентий Анненский – критик // Анненский И. Книги отражений. М., 1979. С. 503–542.

465. Подскальски Г. Христианство и богословская литература в Киевской Руси (988–1237 гг.). СПб., 1996. 572 с.

466. Поливанов К. «Светлана» Жуковского в «Докторе Живаго» Пастернака и «Поэме без героя» Ахматовой // Con amore: Историко-филологический сборник в честь Л.Н. Киселевой. М., 2010. С. 529–536.

467. Поляков Ф.Б. Утраченная книга Эллиса о Пушкине (По материалам неизданной переписки 1934–1937 гг.) // Диаспора. Новые материалы. Вып. 2. СПб., 2001. С. 269–290.

468. Поляков Ф.Б. Чародей, рыцарь, монах. Биографические маски Эллиса (Льва Кобылинского) // Lebenskunst – Kunstleben. Жизнетворче-

ство в русской культуре XVIII – XX вв. / Hrsg. Schamma Schahadat. München, 1998. С. 125–140.

469. Пономарев Е.Р. Россия, растворенная в вечности. Жанр житийной биографии в литературе русской эмиграции // Вопросы литературы. 2004. № 1. С. 84–111.

470. Пономарева Г. Понятие предмета и метода литературной критики в критической прозе Иннокентия Анненского // А. Блок и основные тенденции развития литературы начала XX века: Блоковский сборник VII. Тарту, 1986. (Учен. зап. Тартуского гос. ун-та. Вып. 735). С. 124–136.

471. Понырко Н.В. Синодик // Словарь книжников и книжности Древней Руси. Вып. 2 (вторая половина XIV–XVI в.). Ч. 2. / отв. ред. Д.С. Лихачев. Л., 1989. С. 339–344.

472. Поплавская И.А. Диалог поэзии и прозы в сборнике В.А. Жуковского «Баллады и повести» (статья вторая) // Вестник Томского государственного университета. Филология. 2009. № 3 (7). С. 76–83.

473. Прокопов Т.Ф. Публицистика Бориса Зайцева // Зайцев Б.К. Собрание сочинений: в 5 т. Т. 9 (доп.). М., 2000. С. 3–5.

474. Пропп В.Я. Поэтика фольклора / сост., предисл. и коммент. А.Н. Мартыновой. М., 1998. 351 с.

475. Проффер К. Ключи к «Лолите». СПб., 2000. 302 с.

476. Проходова В.П. Автор и герой в прозе И.А. Бунина 1910–1915-х годов («Хорошая жизнь», «Грамматика любви») // Иван Бунин и литературный процесс начала XX века (до 1917 года). Межвуз. сб. науч. тр. Л., 1985. С. 123–130.

477. Пчелов Е.В. Род Буниных в российской культуре и науке // И.А. Бунин и русская культура XIX–XX веков: Тезисы международной научной конференции, посвященной 125-летию со дня рождения писателя (11–14 октября 1995 г.). Воронеж, 1995. С. 3–4.

478. Разумова Н.Е. «Дон Кихот» в переводе В.А. Жуковского // Проблемы метода и жанра. Томск, 1983. Вып. 10. С. 14-28.

479. Райан В.Ф. Баня в полночь: Исторический обзор магии и гаданий в России. М., 2006. 720 с.

480. Рац М.И. Элементы иррационального в рассказе И.А. Бунина «Грамматика любви» // Русская литература. 2011. № 4. С. 155–162.

481. Рейтблат А. «Подколодный эстет» с мягкой душой и твердыми правилами: Юлий Айхенвальд на родине и в эмиграции // Евреи в культуре русского зарубежья. Вып. 1. Иерусалим, 1992. С. 35–54.

482. Рикёр П. Память, история, забвение. М., 2004. 728 с.

483. Рогов А. «Мой гений, мой ангел, мой друг» // Наш современник. 2013. № 3. С. 11–69.

484. Ронен О. Серебряный век как умысел и вымысел. М., 2000. 152 с.

485. Саатчан Г.Р. Ильф и Петров в гоголевской шинели: заметки читателя-источниковеда // Народ и власть: исторические источники и методы исследования. М., 2004. С. 311–314.

486. Савкина И. Разговоры с зеркалом и Зазеркальем: автодокументальные женские тексты в русской литературе первой половины XIX века. М., 2007. 438 с.

487. Салупере М.Г. Зейдлиц и Жуковский – к истории взаимоотношений // Пушкинские чтения в Тарту 3: материалы Международной научной конференции, посвященной 220-летию В.А. Жуковского и 200-летию Ф.И. Тютчева / ред. Л.Н. Киселева. Тарту, 2004. С. 181–197.

488. Сапожков С. К.М. Фофанов и репинский кружок писателей. Статья вторая // Новое лит. обозрение. 2001. № 52. URL: http://magazines.russ.ru/nlo/2001/52/sap.html (дата обращения: 23.07.2013).

489. Сапожков С. К.М. Фофанов и репинский кружок писателей. Статья первая // Новое лит. обозрение. 2001. № 48. URL:

http://magazines.russ.ru/nlo/2001/48/sap.html (дата обращения: 23.07.2013).

490. Сапожков С.В. К.М. Фофанов и репинский кружок писателей. Статья третья. Литературный портрет поэта в интерьере // Новое лит. обозрение. 2002. № 4 (56). С. 135–148.

491. Сапожков С.В. Творческий путь Константина Фофанова: между классикой и модернизмом // Фофанов К.М. Стихотворения и поэмы / Вст. ст., сост., подгот. текста и примечания С.В. Сапожкова. СПб., 2010. С. 5–64.

492. Сваровская А.С. Житийное начало в повести Б. Зайцева «Аграфена» // Проблемы метода и жанра. Вып. 19. Томск, 1997. С. 153–163.

493. Сваровская А.С. Житийные традиции в прозе Б.К. Зайцева // Проблемы литературных жанров. Томск, 1990. С. 113–115.

494. Семигин В.Л. Д.С. Мережковский в общественно-культурной жизни России конца XIX века (1880–1893): автореф. дис. … канд. ист. наук. М., 2004. 27 с.

495. Сендерович С., Шварц Е. «Лолита»: по ту сторону порнографии и морализма // Старое лит. обозрение. 2001. № 1(277). URL: http://magazines.russ.ru/slo/2001/1/send.html#_edn4 (17.08.2014).

496. Сибирь в составе Российской империи. М., 2007. 362 с.

497. Силантьев А.Н. Пушкин и ОБЭРИУ // Пушкинский текст. Научно-методический семинар «Textus». Сборник статей. Вып. 5. СПб.; Ставрополь, 1999. С. 63–66.

498. Силантьев И.В. Поэтика мотива. М., 2004. 294 с.

499. Сконечная О. «Приглашение на казнь». Примечания // Набоков В.В. Русский период. Собр. соч.: в 5 т. СПб., 2002–2009. Т. 4. С. 603–634.

500. Сливицкая О.В. «Повышенное чувство жизни». Мир Ивана Бунина. М., 2004. 270 с.

501. Сливицкая О.В. Бунин и Тургенев («Грамматика любви» и «Бригадир». Опыт сравнительного анализа) // Проблемы реализма. Вып. VII. Вологда, 1980. С. 78–89.

502. Словарь русского языка XI–XVII вв. М., 1975–2008.

503. Смиренский В. Политические стихи Фофанова // Литературная газета. 1935. № 60 (551). 29 октября. С. 3.

504. Смирнов И.П. Введение в постсимволизм // Смирнов И.П. Смысл как таковой. СПб., 2001. С. 105–149.

505. Смирнов И.П. Порождение интертекста (Элементы интертекстуального анализа с примерами из творчества Б.Л. Пастернака). СПб., 1995. 191 с.

506. Смирнов И.П. Художественный смысл и эволюция поэтических систем // Смирнов И.П. Смысл как таковой. СПб., 2001. С. 15–222.

507. Созина Е.К. «Стадия зеркала» в творчестве И.А. Бунина // Художественная литература, критика и публицистика в системе духовной культуры. Тюмень, 1997. Вып. 3. С. 62–66.

508. Соколянский М.Г. О гоголевских традициях в дилогии И. Ильфа и Е. Петрова // Изв. РАН. Сер. лит. и яз. 2009. Т. 68. № 1. С. 38–44.

509. Спивак М. Фетовские реминисценции в цикле А. Блока «Снежная маска» (1907) // Блоковский сборник XVIII. Россия и Эстония в XX веке: диалог культур. Тарту, 2010. С. 9–25.

510. Спроге Л.В. Мотив «Рыцаря Бедного» в поэзии символистов (Организация художественного единства книги стихов Эллиса «Арго») // Пушкин и русская литература: Сб. научных трудов. Рига, 1986. С. 102–109.

511. Степанов В.П. Пнин Иван Петрович // Русские писатели 1800–1917. Биографический словарь. Т. 4. М., 1999. С. 654–656.

512. Страшнов С.Л. «Молодеет и лад баллад»: Баллада в истории русской советской поэзии. М., 1991. 155 с.

513. Суворова А.А. «Замурованная невеста»: этюд на гендерную тему // К 80-летию Ю.В. Рождественского. М., 2007. С. 192–204.

514. Тарланов Е.З. Между золотым и серебряным веком. Петрозаводск, 2001. 393 с.

515. Татищев С.С. Император Александр II. Его жизнь и царствование. Т. 1. СПб., 1903. 538 с.

516. Тахо-Годи Е.А. От эпитафии к некрологу // Русская антропологическая школа. М., 2007. Вып. 4. Ч. 1. С. 129–146.

517. Тиме Г. Изгнание как путешествие: русский взгляд Другого (1920-е годы) // Беглые взгляды: Новое прочтение русских травелогов первой трети XX века. Сб. ст. М., 2010. С. 235–246.

518. Тиме Г.А. О феномене русского путешествия в Европу. Генезис и литературный жанр // Русская литература. 2007. № 3. С. 3–18.

519. Тименчик Р.Д. Жуковский у Ахматовой. Фрагмент темы // Con amore: Историко-филологический сборник в честь Л.Н. Киселевой. М., 2010. С. 605–610.

520. Топоров В.Н. «Сельское кладбище» Жуковского: к истокам русской поэзии // Russian Literature. 1981. № 10. С. 207–282.

521. Топоров В.Н. Блок и Жуковский: к проблеме реминисценций // Творчество А.А. Блока и русская литература XX века. Тарту, 1975. С. 83–89.

522. Топоров В.Н. Модель мира // Мифы народов мира: в 2 т. Т. 2. М., 1982. С. 161–164.

523. Топоров В.Н. Петербург и «Петербургский текст русской литературы» // Топоров В.Н. Миф. Ритуал. Символ. Образ: Исследования в области мифопоэтического. М., 1995. С. 259–367.

524. Топоров В.Н. Святость и святые в русской духовной культуре. Т. 1. М., 1995. 875 с.

525. Тюпа В.И. Дискурсные формации: Очерки по компаративной риторике. М., 2010. 320 с.

526. Тюпа В.И. Литература как род деятельности: теория художественного дискурса // Теория литературы: в 2 т. / под ред. Н.Д. Тамарченко. Т. 1. М., 2004. С. 16–104.

527. Тюпа В.И. Парадигмы художественности (конспект цикла лекций) // Дискурс. 1997. №№ 3–4. URL: http://www.nsu.ru/education/virtual/discourse34_22.htm (дата обращения: 13.05.2015).

528. Тюпа В.И. Постсимволизм: теоретические очерки русской поэзии XX века. Самара, 1998. 115 с.

529. Тюпа В.И. Сибирский интертекст русской литературы // Тюпа В.И. Анализ художественного текста. М., 2009. С. 254–264.

530. Тяпков С.Н. Брюсов в пародиях современников // Творчество писателя и литературный процесс. Иваново, 1983. С. 78–99.

531. Тяпков С.Н. В. Брюсов и В. Жуковский (к истории одной неопубликованной пародии) // Брюсовские чтения 1996 год. Ереван, 2001. С. 351–356.

532. Уиллс Н. Был ли скупой рыцарь бедным, а бедный рыцарь скупым? / Пер. с англ. Жило А. // Звезда. 2002. № 6. С. 164–169.

533. Унбегаун Б.-О. Русские фамилии / Под ред. Б.А. Успенского. М., 1995. 443 с.

534. Уортман Р.С. Властители и судии: Развитие правового сознания в императорской России. М., 2004. 515 с.

535. Уортман Р.С. Сценарии власти. Мифы и церемонии русской монархии: в 2 т. М., 2002–2004.

536. Успенский Б.А. Русская интеллигенция как специфический феномен русской культуры // Успенский Б.А. Этюды о русской истории. СПб., 2002. С. 393–413.

537. Успенский Б.А. Царь и патриарх: харизма власти в России (Византийская модель и ее русское переосмысление). М., 1998. 676 с.

538. Ф.М. Достоевский и культура Серебряного века: традиции, трактовки, трансформации. К 190-летию со дня рождения и к 130-летию со дня смерти Ф.М. Достоевского / отв. ред. А.А. Тахо-Годи, Е.А. Тахо-Годи. М., 2013. 589 с.

539. Фаликов И. Николай Заболоцкий. Поэмы // Знамя. 2013. № 3. URL: http://magazines.russ.ru/znamia/2013/3/f24.html (дата обращения: 31.07.2015).

540. Фаустов А.А. След В.А. Жуковского в творчестве А.И. Введенского: несколько наблюдений // Жуковский и время. Томск, 2007. С. 192–202.

541. Федоров А.В. Иннокентий Анненский. Личность и творчество. Л., 1984. 255 с.

542. Федотов Г.П. Святые Древней Руси. М., 1990. 268 с.

543. Фрейденберг О.М. Игра в кости // Электронный архив О.М. Фрейденберг. URL: http://freidenberg.ru/Docs/Nauchnyetrudy/Stat%27i/Igravkosti?view=alt (дата обращения: 17.01.2015).

544. Фризман Л.Г., Писарева О.А. Романтизм и Жуковский в оценках Горького // Жуковский: Исследования и материалы. Вып. 1. Томск, 2010. С. 271–284.

545. Хайдеггер М. Исток художественного творения. М., 2008. 525 с.

546. Хализев В.Е. Русская литература XIX века как целое в интерпретациях начала XX столетия // Освобождение от догм. История русской литературы: состояние и пути изучения. Т. 2. М., 1997. С. 25–60.

547. Хатямова М.А. К проблеме персонифицированного повествования: «Золотой узор Б.К. Зайцева» // Вестник Томского гос. пед. ун-та. 2007. Сер.: Гуманитарные науки (Филология). Вып. 8 (71). С. 55–60.

548. Хобсбаум Э. Изобретение традиций // Вестник Евразии. 2000. № 1 (8). С. 47–62.

549. Холиков А. Дмитрий Мережковский: Из жизни до эмиграции: 1865–1919. СПб., 2010. 152 с.

550. Холиков А.А. А.Н. Веселовский и Б.К. Зайцев – биографы В.А. Жуковского // Сравнительное и общее литературоведение: сборник статей молодых ученых. Вып. 1. М., 2006. С. 205–213.

551. Худяков В.В. Афера Чичикова и Остап Бендер // В цветущих акациях город (Бендеры: люди, события, факты). Бендеры, 1999. С. 83–85.

552. Цурикова Г.М. К.М. Фофанов // Фофанов К.М. Стихотворения и поэмы / Вст. ст. Г.М. Цуриковой, сост., подгот. текста и примечания В.В. Смиренского. М.; Л., 1962. С. 5–45.

553. *Цявловский М.А.* «Посмертный обыск» у Пушкина // Цявловский М.А. Статьи о Пушкине М., 1962. С. 276–356.

554. Частотность авторов и их текстов в русских хрестоматиях XIX века (1805–1912) / сост. А.В. Вдовин // 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. 310-317.

555. Черников А.П. В.А. Жуковский и его традиции в прозе Б. Зайцева // Белевские чтения. Вып. 4. М., 2004. С. 91–98.

556. Чеховиана. Чехов и «серебряный век». М., 1996. 319 с.

557. Чой Чжоу Сул. Русские поэты-романтики XIX-го века в восприятии А. Блока (Семантика реминисценций и аллюзий): дис. … канд. филол. наук. СПб., 2001. с.

558. Шаманская Л.П. Жуковский и Шиллер: поэтический перевод в контексте русской литературы. М., 2000. 95 с.

559. Шапиро Г. Поместив в своем тексте мириады собственных лиц / пер. с англ. Т. Кучиной // Старое лит. обозрение. 2001. № 1(277) // URL: http://magazines.russ.ru/slo/2001/1/shapiro.html (17.08.2014).

560. Шатин Ю.В. Мотив и жанр: приход живого мертвеца за жертвой (от «Леноры» Бюргера до «Революцьонной казачки» Пригова) // Лите-

ратура и фольклорная традиция: Сб. науч. трудов: к семидесятилетию проф. Д.Н. Медриша. Волгоград, 1997. С. 52-63.

561. Шевеленко И. Империя и нация в воображении русского модернизма // Ab Imperio. 2009. № 3. С. 171–206.

562. Шёнле А. Подлинность и вымысел в авторском самосознании русской литературы путешествий. 1790–1840. СПб., 2004. 271 с.

563. Шиляева А.С. Борис Зайцев и его беллетризованные биографии. New York, 1971. 175 с.

564. Шифф С. Вера (Миссис Владимир Набоков): биография / пер. с англ. О. Кириченко. М., 2010. 669 с.

565. Шмид В. Проза как поэзия. Пушкин, Достоевский, Чехов, авангард. СПб., 1998. 352 с.

566. Шраер М.Д. Набоков и Бунин: поэтика соперничества // Шраер М.Д. Набоков: Темы и вариации. СПб., 2000. С. 128–192.

567. Штерн М.С. В поисках утраченной гармонии (проза И.А. Бунина 1930–1940-х гг.). Омск, 1997. 240 с.

568. Щеглов Ю.К. Романы Ильфа и Петрова. Спутник читателя. СПб., 2009. 652 с.

569. Щенникова Л.П. Русский поэтический неоромантизм 1880–1890-х годов: эстетика, мифология, феноменология. СПб., 2010. 480 с.

570. Эйгес И. Элегия // Литературная энциклопедия: Словарь литературных терминов: в 2-х т. М.; Л., 1925. Т. 2. Стб. 1111–1113.

571. Эйхенбаум Б.М. О поэзии. Л., 1969. 552 с.

572. Эткинд А. Хлыст (Секты, литература и революция). М., 1998. 688 с.

573. Юнггрен М. Эллис и доктор Кобилински – символист с двумя карьерами // Андрей Белый в изменяющемся мире: К 125-летию со дня рождения. М., 2008. С. 67–80.

574. Ямпольский М. Беспамятство как исток (Читая Хармса). М., 1998. 384 с.

575. Янушкевич А.С. “Vedi Napoli e poi muori”: К. Батюшков – Е. Баратынский – Н. Гоголь // Образы Италии в русской словесности XVIII–XX вв.: Сб. статей / Под ред. О.Б. Лебедевой, Н.Е. Меднис. Томск, 2009. С. 412–419.

576. Янушкевич А.С. В мире Жуковского. М., 2006. 524 с.

577. Янушкевич А.С. В.А. Жуковский в мире Михаила Булгакова // Филология – Philologica. Краснодар, 1996. № 9. С. 27–31.

578. Янушкевич А.С. В.А. Жуковский и К.Н. Батюшков // Венок поэту. Жизнь и творчество К.Н. Батюшкова. Вологда, 1989. С. 61–67.

579. Янушкевич А.С. Диалог И.В. Лопухина и Н.М. Карамзина («Духовный рыцарь» и «Рыцарь нашего времени») // Масонство и русская литература XVIII – начала XIX вв. М., 2000. С. 156–163.

580. Янушкевич А.С. Дневники В.А. Жуковского как литературный памятник // Жуковский В.А. Полн. собр. соч. и писем: в 20 т. Т. 13. М., 2004. С. 397–419.

581. Янушкевич А.С. Мотив луны и его русская традиция в литературе XIX века // Роль традиции в литературной жизни эпохи: Сюжеты и мотивы. Новосибирск, 1995. С. 53–61.

582. Янушкевич А.С. Неопубликованные страницы «Дневников» В.А. Жуковского // Новое лит. обозрение. 1997. № 28. С. 159–179.

583. Янушкевич А.С. Письма В.А. Жуковского А.М. Тургеневу: опыт предварительного описания // Вестник Томского государственного университета. Филология. 2010. № 4 (12). С. 95–104.

584. Янушкевич А.С. Путешествие В.А. Жуковского с великим князем по России в 1837 году как имагологический текст // Диалог культур: поэтика локального текста. Горно-Алтайск, 2014. С. 14-23.

585. Янушкевич А.С. Путешествие с великим князем // Жуковский В.А. Полн. собр. соч. и писем: в 20 т. Т. 14. М., 2004. С. 434–463.

586. Яркова А.В. Жанровое своеобразие творчества Б.К. Зайцева 1922–1972 годов. Литературно-критические и художественно-документальные жанры. СПб., 2002. 211 с.

587. Яусс Х.Р. История литературы как провокация литературоведения // Новое литературное обозрение. 1995. № 12. С. 34–84.

588. Яусс Х.Р. К проблеме диалогического понимания // Вопросы философии. 1994. № 12. С. 97–106.

589. Brooks J. Russian Nationalism and Russian Literature: the Canonization of the Classics // Nation and Ideology. Essays in Honor of Wayne S. Vucinich. Boulder; New York, 1981. P. 315–334.

590. Connolly J.W. Nabokov and Zhukovsky // The Vladimir Nabokov Research Newsletter. 1983. № 11. P. 43–47.

591. Cultural Mythologies of Russian Modernism. From the Golden Age to the Silver Age / Ed. by B. Gasparov, R.P. Hughes, I. Paperno. Berkeley, Los Angeles, Oxford, 1992. 494 p.

592. Eichstädt H. Žukovskij als Übersetzer. München, 1970. 157 s.

593. Grayson J. Rusalka and the Person from Porlock // Symbolism and After: Essays on Russian Poetry in Honour of Georgette Donchin. Ed. Arnold McMillin. Worcester: Bristol Classical Press, 1992. P. 162–185.

594. Paperno I. The Meaning of Art: Symbolist Theories // Creating Life. The Aesthetic Utopia of Russian Modernism / Ed. by I. Paperno and J.D. Grossman. Stanford, 1994. P. 13–23.

595. Pein A. Schiller and Zhukovsky. Aesthetic Theory in Poetic Translation. Mainz, 1991. 129 p.

596. Poljakov F.B. Literarische Profile von Lev Kobylinskij-Ėllis im Tessiner Exil. Forschungen – Texte – Kommentare. Köln; Weimar; Wien: Böhlau, 2000. 286 s.

597. Ryan W.F. Gullible Girls and Dreadful Dreams. Zhukovskii, Pushkin, and Popular Divination // Slavonic and East European Review. 1992. Vol. 70. №. 4. Oct. P. 647–669.

598. Shapiro G. Delicate Markers: Subtexts in Vladimir Nabokov's "Invitation to a Beheading". New York: Peter Lang, 1998. 256 p.
599. Willich H. Lev L. Kobylinskij: Vom Symbolismus zur ars sacra. Eine Studie über Leben und Werk. München, 1996. 300 s.