

АНДРЕЙ НЕМЗЕР

ПРИ СВЕТЕ ЖУКОВСКОГО

Очерки истории
русской литературы



Андрей Немзер

**При свете Жуковского. Очерки
истории русской литературы**

«WebKniga»

2013

Немзер А. С.

При свете Жуковского. Очерки истории русской литературы /
А. С. Немзер — «WebKniga», 2013

Книгу ординарного профессора Национального исследовательского университета – Высшей школы экономики (Факультет филологии) Андрея Немзера составили очерки истории русской словесности конца XVIII–XX вв. Как юношеские беседы Пушкина, Дельвига и Кюхельбекера сказались (или не сказались) в их зрелых свершениях? Кого подразумевал Гоголь под путешественником, похвалившим миргородские бублики? Что думал о легендарном прошлом Лермонтов? Над кем смеялся и чему радовался А. К. Толстой? Почему сегодня так много ставят Островского? Каково место Блока в истории русской поэзии? Почему и как Тынянов пришел к роману «Пушкин» и о чем повествует эта книга? Какие смыслы таятся в названии романа Солженицына «В круге первом»? Это далеко не полный перечень вопросов, на которые пытается ответить автор. Главным героем не только своей книги, но и всей новой русской словесности Немзер считает великого, но всегда стремящегося уйти в тень поэта – В. А. Жуковского.

© Немзер А. С., 2013

© WebKniga, 2013

Содержание

От автора	6
I. Золотой век	14
Наставники	14
Как нам делать историю литературы «эпохи Жуковского»	36
Конец ознакомительного фрагмента.	53

Андрей Немзер
При свете Жуковского. Очерки
истории русской литературы

© Андрей Немзер, 2013

© «Время», 2013

Все права защищены. Никакая часть электронной версии этой книги не может быть воспроизведена в какой бы то ни было форме и какими бы то ни было средствами, включая размещение в сети Интернет и в корпоративных сетях, для частного и публичного использования без письменного разрешения владельца авторских прав.

* * *

От автора

Для начала – четыре цитаты. Две первые (всем памятные) характеризуют авторскую методологию (вернее – ее отсутствие), третья – жанр подлежащей книги, четвертая – настроение, с которым она складывалась.

Г-жа Простакова. То, мой батюшка, он еще сызмала к историям охотник.

Скотинин. Митрофан по мне.

Д. И. Фонвизин. Недоросль

...Ему было совершенно всё равно, похождение ли влюбленного героя, просто букварь или молитвенник, – он всё читал с равным вниманием; если б ему подвернули химию, он и от нее бы не отказался. Ему нравилось не то, о чем читал он, но больше самое чтение, или, лучше сказать, процесс самого чтения, что вот-де из букв вечно выходит какое-нибудь слово, которое иной раз черт знает что и значит.

Н. В. Гоголь. Мертвые души

Жизнь моя, – отвечал он печально, – не может назваться повестью, а разве собранием отдельных неоконченных повестей.

Граф В. А. Соллогуб. Неоконченные повести

*И всех, кого любил,
Я разлюбить уже не в силах!*

Д. С. Самойлов

У этой книги длинная история. Опусы, ее составившие, обдумывались, сочинялись и публиковались на протяжении примерно тридцати лет – какие-то догадки и планы наметились еще в мою студенческо-аспирантскую пору. Выдержаны они в несхожих жанрово-стилевых тональностях: с работами, посвященными узким «специальным» проблемам и снабженными надлежащим аппаратом, соседствуют предисловия к популярным изданиям, журнальные эссе, газетные заметки, приуроченные к «памятным датам».

В какой-то мере эта пестрота обусловлена послужным списком сочинителя. Состоять в академических институтах (или при оных) мне не довелось; в журнале («Литературное обозрение») и газетах я проработал (с двумя короткими перерывами) почти тридцать лет (1983–2012); преподавал отнюдь не будущим филологам: с 1991 года – в Российской академии театрального искусства (ГИТИСе), с 2002-го – на отделении деловой и политической журналистики (ныне – факультет медиакоммуникаций) Высшей школы экономики (факультет филологии там образовался в 2011 году). Педагогическая служба сказала на моих писаниях не меньше, чем газетная. Я читал (и читаю) общие курсы по истории русской литературы. С одной стороны, это обрекает на неизбежное (из года в год) обращение к ключевым сочинениям классиков (сотни раз до тебя истолкованным и, как кажется, совершенно ясным), с другой – в какой-то мере страхует от небрежения кем-либо из писателей, вошедших в национальный канон. (И стимулирует попытки его расширения.) Если первый («золотовечный») раздел этой книги тесно связан с моими ранними историко-литературными пристрастиями, то второй («трудновременный»), по большей части, – с преподаванием.

Отмечая газетным текстом очередной литературный юбилей (довольно часто – при снисходительном удивлении начальства), я, кроме прочего, стремился «оформить» те летучие

соображения, что прежде придумывал (продумывал?) для лекций. Причем не только о конкретных писателях, но и о тех смысловых (сюжетных, мотивных, стилевых, «персонажных», идеологических и проч.) линиях, переплетение и взаимодействие которых строит трудноуловимое, но сущее (по крайней мере – для меня) единство новой русской литературы. В отдельных статьях и заметках связи эти прорисовывались пунктирно, давались намеками, а то и уходили в подтекст. Решившись сложить эту книгу, я надеюсь, что перекличка ее составляющих отчасти компенсирует недоговорки, а ориентированная на хронологию композиция поможет читателю представить себе контур целого. Может быть, только авторских поисков, а может быть, все же и динамического единства русской словесности.

В книге много героев – если я не сбился со счета, то более-менее подробно говорится здесь о сорока четырех писателях. Временные лакуны вполне отчетливы и не случайны. Густо в начале – просторно в конце. Минимально затронута первая – «модернистская» – половина XX века. По долгу службы (даты есть даты) я довольно много писал о художниках этой эпохи, но, признаюсь, почти всегда с глубоким смущением, ясно чувствуя вторичность своих газетных эссе (как о тех авторах, понимать да и ценить которых я толком не научился, так и о настоящему любимых). Потому и перепечатать здесь счел возможным весьма немного.

Иначе со второй половиной минувшего столетия. Литературный пейзаж, так удручавший меня в отрочестве-юности-молодости, с годами видится все более многомерным и интригующим, а многие (даже и высоко оцененные) тогдашние писатели – все более «недопрочитанными». Так, по-моему, обстоит дело с Юрием Домбровским, Семеном Липкиным, Юрием Казаковым, Федором Абрамовым, Виктором Астафьевым, Борисом Слуцким, Юрием Левитанским, Юрием Давыдовым, Юрием Трифоновым, Борисом Можаяевым, Георгием Владимовым, Борисом Вахтиным, Александром Вампиловым... И даже с «культовыми» Василием Аксеновым, Булатом Окуджавой, Андреем Вознесенским, Венедиктом Ерофеевым... (Называю лишь ушедших; понимаю, что список «спорен» и заведомо неполон.) Осмысление недавнего литературного прошлого (прежде всего – медленное, пристальное, сосредоточенное на поэтическом слове перечитывание некогда «проглоченных» книг), встраивание поздней «подсоветской» словесности в большой исторический контекст кажется мне очень важной задачей, не только научной, но и, так сказать, общекультурной. Мне жаль, что я почти (за двумя сильными исключениями) не занимался литературой этого периода и могу лишь декларативно напомнить о ней моим читателям. Но сделать это почитаю долгом. Что же до литературы двух последних десятилетий, с которой мне выпало соприкасаться довольно плотно, то для нее еще не наступила история. Когда наступит – не знаю. Надеюсь, что моя двадцатилетняя авантюра (игра в «критика») в какой-то мере поможет будущим исследователям. Каяться за этот затянувшийся «загул» нелепо. Во-первых, сделанного не перечеркнешь, а упущенного – не воротить. Во-вторых, занятия литературной современностью не только мешали, но и помогали думать о «своих» (исторических) сюжетах, а восхищавшие меня новые (датированные 1990—2000-ми годами) стихи и проза напоминали, что русская литература осталась собой¹, а значит «прошлое» ее не превратилось в «многоуважаемый шкаф». Исполнял же я роль «критика» косолапо, ибо, по сути, оставался литературоведом.

Слово «литературоведение» (и/или род деятельности, им обозначаемый) ныне принято возбранять. В нем улавливают советско-начальственные обертоны. «Литературовед» трактуется как наделенный властью идеологический надсмотрщик, свысока наставляющий благородных творцов. Виноват, но мне эта концепция чужда и неприятна. Словарь Даля определяет «ведение» в первую очередь как «знание, познание, разумение, сведение, понимание, состояние ведающего», и лишь потом как «ведомство, управление, круг действия, заведывание». (Да

¹ Не буду здесь перечислять имена писателей, чьи работы мне очень дороги: об этом можно узнать из книги «Замечательное десятилетие русской литературы» (М., 2003) и пяти выпусков «Дневника читателя» (М., 2004–2008).

еще и уточняет, что во втором значении используется слово «ведание».) Управлять или заведовать литературой я никогда не собирался, а познавать и разумеать ее стремился всегда. Именоваться филологом мне не по чину (филологами были Веселовский и Потебня, на нашей памяти – Топоров, Гаспаров и Аверинцев). Настоящим критиком (то есть организатором, строителем литературы) я себя не чувствовал и в 90-х, когда приходилось (амплуа есть амплуа!) не ограничиваться ответом на любимые вопросы («что сказал автор этим произведением?» и «каким образом он сказал именно это?»), но и выражать свое отношение к сказанному. Что было, то было, но я не сколачивал группировок (поддерживал весьма несхожих писателей, зачастую без особой приязни относившихся друг к другу да и ко мне²) и не поворачивал анализируемые тексты в «нужном» направлении. Меня интересовало, что происходит в словесности, а не что *должно* в ней происходить.

Впрочем, если за критика меня принять было еще можно (находились, однако, проницательные литераторы, избежавшие этого заблуждения, а потому справедливо рекомендовавшие мне не лезть с суконным рылом в калашный ряд), то за «писателя» уж точно нельзя. Я без восторга отношусь к ныне претендующей на особо почтенный статус «промежуточной словесности» (грубо говоря – эссеистике) и просто плохо – к эссеистике, прикидывающейся романом³. Но, в конце концов, каждый пишет, как он дышит, а кичиться «архаическим» складом не менее смешно, чем страстью к сомнительной или несомненной новизне. Я просто никогда не ощущал необходимости (желания) сочинить нечто «художественное». Ровно так же, как позыва поделиться путевыми или бытовыми впечатлениями, публично излить душу, проартикулировать свои соображения о судьбах России и рода человеческого. Даже рассказывать на письме об удивительных людях, встречах, общением, дружбой с которыми я был счастлив, мне очень трудно. И заставить себя вести дневник не могу (хоть и понимаю, что это скверно). Мне – литературоведу – всегда было достаточно литературы. Поэзии, которую я не могу и не хочу противопоставлять Жизни.

* * *

Потому и рискуя предложить читателю книгу, вызывающую у автора некоторое удивление, но все-таки являющуюся на свет не случайно. В начале 1994 года «Литературная газета» провела «круглый стол», который редакция снабдила остроумным и печальным заголовком – «Игра в одиночку, или Есть ли такая наука – литературоведение?». В разговоре с коллегами (со всеми хорошо знаком, двое так просто друзья со студенческих лет) я чувствовал себя почти лишним. Как раз тогда моя недавно начавшаяся игра в «критика» шла с драйвом и приносила больше радостей, чем огорчений. Огорчения, впрочем, тоже были. Казалось, что мое литературоведение (именно мое, а не вызывающих восхищение коллег!) осталось в прошлом, что отстал я от сверстников (да и от младших) безнадежно, что удел мой теперь – современная, наконец-то обретшая свободу, словесность, в которой так много не только разного, но и хорошего. Но то ли атмосфера подействовала, то ли микроскопическое «почти» сработало. Я, кроме прочего, сказал (цитирую по памяти, вырезка куда-то запропастилась, а ехать ради нее в газетный зал лень), что вообще-то занимаюсь теперь другим, но не перестаю «литературоведчески» думать о четырех писателях – Жуковском, Алексее Константиновиче Толстом, Тынянове, Солжени-

² Нападал, кстати, тоже на *разных* писателей. В частности, на тех, чьи работы прежде публично оценивал весьма высоко (да и не разочаровался в них из-за того, что авторы стали писать иначе).

³ Подчеркну, что неприятие вызывает агрессивная тенденция возвеличивания *non fiction* за счет принижения, а то и отрицания «литературы вымысла», а не замечательные сочинения, строящиеся на сопряжении воспоминаний, исторических изысканий и размышлений. Даже самый сжатый рекомендательный список литературы последних десятилетий я не могу себе представить без «Бестселлера» Юрия Давыдова и романа-идиллии Александра Чудакова «Ложится мгла на старые ступени».

цыне. Сейчас, когда решительно изменились и литературная ситуация, и мои житейские обстоятельства, и я сам, называю те же имена. Прибавив к ним еще одно – Самойлов.

Каждое имя существенно для предлагаемой книги, а потому требует небольшого комментария. Общее – давняя, в отрочестве, а то и в детстве, возникшая и неизменная любовь к этим писателям. Самойлова я начал читать в десятом классе. (Странно, но в домашней библиотеке его изданий, кроме сборника переводов «Поэты – современники», не было, хотя папа следил за новой поэзией и многое покупал.) Сразу почувствовал: *это – мое*. С тех пор встреча с каждой новой самойловской публикацией становилась жизненным событием. Помню, что поэму «Снегопад» читал под снегопадом (правда теплым, мартовским) – отправляясь за каким-то делом, вынул из почтового ящика «Новый мир» (1976, № 3), открыл и не смог закрыть, пока не добрался до конца. Только что вышедший сборник «Весть» (1978) возил с собой на военные сборы. Воздух был пропитан запретным Бродским, но, кажется, для меня Самойлов и тогда значил больше, хотя вслух такого я не говорил, да и едва ли вполне сам осознавал. Трижды пытался о Самойлове написать – трижды промахивался. Отклик на книгу поэм «Времена» (1983, там была републикована «Чайная») в родном «Литературном обозрении» сочли то ли чересчур «академичным», то ли излишне «апологетичным» (не обошлось без сакраментальной формулировочки «социальности не хватает»). Рецензия на «Голоса за холмами» и книгу о поэте В. С. Баевского («Дружба народов», 1988, № 3) вышла какой-то судорожной (видимо, из-за странной постановки задачи). Позднее, уже в 90-х, еще одну работу (предназначалась для номера журнала «Россия – Russia», посвященного 70-м) выстроить (дописать) не удалось. Таким образом, Самойлов долгое время был частью жизни, но не объектом исследования. Ситуация изменилась после того, как в 2000 году меня случайно позвали на Самойловские чтения в Таллин и буквально вслед за тем издательство «Время» заказало предисловие к томику избранного «Мне выпало все...». Вот тут пошло-поехало: двенадцать «специальных» статей, четыре предисловия (в том числе к «Стихотворениям» в Большой серии «Новой библиотеки поэта», 2006 и своду поэм, 2005), доклады на разных конференциях, иные из которых пока не обрели письменной формы... Ну и ставшие привычными вопросы коллег: *Когда книгу-то напишешь?* Не знаю. Понимаю, что надо бы. Что вроде бы должен (взялся же за гуж...) Но страшно. Чем больше перечитываю Самойлова, тем отчетливей вижу, как обманчива его пресловутая «ясность», как приблизительны и зыбки все мои построения. Параметры ненаписанной монографии о Самойлове становятся все более расплывчатыми, а ее нависающая над нерадивцем тень – все более грозной. Дабы не похоронить замысел вовсе (и тем самым расписаться в небрежении долгом), предполагал сперва вовсе не включать в «изборник» работ о Самойлове. Однако коллеги, с которыми советовался, не сговариваясь, настаивали: каким-то образом эту линию (мелодию, тему, краску) представить нужно. Послушавшись, включил в книгу последнюю из «суммарных» статей.

Солженицынский сюжет разворачивался иначе. В 90-м году «возращение» сочинений великого писателя в Россию пошло бурными темпами. Один текст напознал на другой. Солженицын оказывался втиснутым в сонм прочих – весьма многочисленных и разнородных – прежде запрещенных писателей и мыслителей. Гром победных фанфар (и было ведь чему радоваться!) мешался, как исстари заведено, с кривыми толками и глупой бранью. Атмосфера (подчеркну: едва ли она могла быть иной) не слишком спешествовала адекватному восприятию великой прозы. Но кому-то все же казалось, что легитимизация автора – дело необходимое, но не достаточное, что Солженицына нужно не только издать, но и внимательно прочесть. В число таких «романтиков» входили мои друзья Е. А. Шкловский и А. Н. Архангельский. Мы с Женей работали в «Литературном обозрении», а Саша тесно с журналом сотрудничал. В одном из наших разговоров (скорее всего, происходил он в усачевских банях) среди прочих многочисленных «прожектов» (как же нам тогда нравилось работать в «ЛЮ»! сколько всякого придумывалось!) возник такой: завести рубрику, в которой ежемесячно печатать статьи, посвященные

анализу сочинений Солженицына. Оставалось уговорить начальство, которое встретило идею без энтузиазма. Главный редактор «ЛЮ» Л. И. Лавлинский (человек, литературу безусловно любивший, никак не стереотипный советский ретроград) устало объяснял, что читателя не надо перекармливать «вашим Солженицыным», что мы бросаемся из крайности в крайность и вполне хватит одной капитальной статьи, заказать которую следует, конечно же, В. Я. Лакшину (кто же лучше Солженицына знает и понимает!). Здесь не место обсуждать драматичные отношения незаурядного критика и великого писателя. «Лакшинская» перспектива нас совершенно не устраивала. Переубедить главного редактора (действительно хотевшего «как лучше» и искренне симпатизировавшего сравнительно недавно вышедшему из опалы Лакшину) было трудно. Почему получилось – не знаю. Наверно, Лакшину было не до того, а Лавлинскому надоело пререкаться с «молодыми». В общем, дозволили нам порезвиться: под рубрикой «Год Солженицына» появились статьи Архангельского о «малой прозе», Шкловского о «Раковом корпусе», В. Ю. Потапова об «Августе Четырнадцатого», а открылась и закрылась она моими работами – о романе «В круге первом» и «Марте Семнадцатого». Если б не «общая идея» и дружеские обязательства, едва ли бы я на такое дерзнул. С одной стороны, я был патентованным девятнадцативечником. С другой – публикации коллег и прочая редакторская работа в «позднюю перестройку» занимали меня гораздо больше, чем «самореализация». (Благо, возможности такие открылись – в первый и последний раз в жизни я стал каким-никаким «начальником», заведующим отделом, а потом и членом редколлегии.) Но случилось. И вдруг показалось, что писать о Солженицыне я, как это ни странно, могу. И, наверно, еще буду. Так впоследствии и вышло. Сочинил я за 1990—2000-е годы немало разного рода газетных текстов, в том числе – полемических. Работа о «Марте...» предсказала (и сделала возможным) цикл сопроводительных статей ко всем четырем Узлам «Красного Колеса» в тридцатитомном Собрании сочинений, из которых выросла книга «Красное Колесо Александра Солженицына» (М.: Время, 2010). От нее отпочковались две ныне публикуемые статьи. А к работе о «В круге первом» у меня совсем особые чувства. И потому, что дебют (нахально думаю – счастливый). И потому, что роман о рождении писателя кажется ключом ко всем остальным созданием Солженицына. И потому, что оценен он (даже теми, кто не сомневается в величии писателя) все еще не вполне. И потому, что давние догадки и наблюдения никак не отпускают меня, требуя конкретизации и развертывания. Не однажды возникало острое желание претворить ту «детскую» (ныне перепечатаваемую) статью в полноценную книгу. Сбудется ли оно – Бог весть.

У тыняновских штудий в 90-е был, пожалуй, наилучший шанс обрести плоть. В 1986 году я впервые попал на Тыняновские чтения в Режице-Резекне⁴ (не участником, а слушателем, прикидывающимся журналистом, – впрочем, полученные в «ЛЮ» командировочные я отработал, информашку о конференции для журнала написал) и был так заморожен их атмосферой, вышедшими уже Тыняновскими сборниками, интеллектуальной энергией почти всех выступлений и дискуссии, что понял: потеряю этот праздник – всю оставшуюся жизнь плакать буду. На следующих Чтениях я сделал доклад о Тынянове – интерпретаторе Жуковского. За ним последовали другие, посвященные, в первую очередь, поэтике романной трилогии (работа шла в направлении, намеченном замечательными первопроходческими исследованиями Г. А. Левинтона). Не все доклады я удосужился превратить в статьи, но грезами о книге тешить себя не переставал. Мечта казалась в принципе достижимой – особенно после осени 1997 года, когда я прочел в Тартуском университете тыняновский спецкурс, готовясь к которому, свел частные наблюдения в подобие концептуальной системы. Казалось бы: садись да пиши. Но

⁴ То была третья из организованных Мариэттой Омаровной Чудаковой конференций на родине автора «Архаистов и новаторов». Первые Чтения прошли в 1982-м, тридцать лет спустя, в 2012-м, состоялись Шестнадцатые; двухгодичный цикл не нарушался ни разу.

в конце 90-х мой критический азарт еще не выветрился, а потом (и надолго) Самойлов потеснил всех своих «конкурентов». Вместо книги о Тынянове появился ее сжатый конспект – предисловие к трехтомнику «Вагриуса» (2006). Надеюсь, что этот «общий план» вкуче со специальными статьями («крупные планы») может дать представление о «неоконченной повести», к которой я едва ли вернусь.

А вот про графа Алексея Константиновича я к 94-му году строки не написал, да и намерений таких не было. Зато непременно посвящал ему лекцию в общих историко-литературных курсах (что в ГИТИСе, что потом в ВШЭ), включал его лирику, баллады, комические стихи, драмы в обязательные списки и изо всех старался убедить студентов, что Толстой – великий, ни на кого не похожий и жизненно необходимый поэт. Первая статья о Толстом написалась как-то вдруг, но повлекла за собой еще четыре, составившие своего рода единство, что вызывает к продолжению. В общем, все тот же сон... Произнесенные, но не доведенные до ума доклады (забавно, что один из них – о Толстом и Самойлове), намеки в примечаниях на возможное развитие сюжетов, туманные грезы.

Наконец, но никак не в последнюю очередь, – Жуковский. Поступив на филфак, я был уверен, что заниматься буду им – и только им. Можно сказать, что ради Жуковского и пошел в литературоведы. Ничего не вышло. Частью волей обстоятельств, а в основном из-за собственного разгильдяйства. Были работы на младших курсах (о балладном мире, об иронии), но отвлекался тогда на многое, на четвертом курсе занялся «Ижорским», диплом написал о «Вечерах...», «Миргороде» и их литературных окрестностях, а кандидатскую – о графе Соллогубе⁵. Жуковского только перечитывал. Шанс исправить судьба подарила в середине 80-х: моя первая книга называется «“Сии чудесные виденья...” Время и баллады В. А. Жуковского»⁶. Странно я этой редкой удачей воспользовался: книга получилась не столько о Жуковском, сколько о его таинственном и животворящем присутствии в русской словесности. Примерно так шло и дальше. И когда я пытался писать собственно о Жуковском (большая часть этих попыток ни к чему не привела), и когда честно ставил союз «и» (статьи о шестой-седьмой главах «Евгения Онегина», лермонтовском «Завещании», Некрасове, Тынянове), и когда тема естественно подразумевала сопоставления с Жуковским (работы о «Мцыри», Гоголе, А. К. Толстом), и там, где формально о Жуковском речь не шла и даже имя его не упоминалось. Не только младшие современники великого поэта (прежде всего – Пушкин) или тонко чувствующий свое родство с Жуковским Блок, но вся новая русская литература (вплоть до Солженицына, Самойлова, лучших сегодняшних писателей) воспринимается мной при ясном и ровном свете Жуковского. Имею в виду не прямое «влияние» и выраженное полемическое «отталкивание» (хотя таких сюжетов много, к ним дело не сводится), но что-то другое, более общее, сущее и ускользающее от желанных и необходимых строгих определений. Говоря языком Жуковского, *невъразимое. Неназванное*, которому мы давно и тщетно *хотим название дать*. Для того в разные годы писались статьи. Для того складывалась из них книга, назвать которую куда проще, чем разрешить проблему, спрятанную в единственно возможном заголовке – «При свете Жуковского. Очерки истории русской литературы».

* * *

Длинная история этой книги (по сути, «моей жизни в литературоведении») подразумевает огромный благодарственный список, за каждым именем в котором стоит свой сюжет. Раз-

⁵ Поздние следствия этих блужданий представлены статьями о мистрии Кюхельбекера, гипотетическом замысле Дельвига, полемике Гоголя с Нарезным в «Миргороде», прозе Соллогуба. Перед графом Владимиром Александровичем чувствую себя особенно виноватым – об этом замечательном, но незадачливом писателе надлежало рассказать и подробнее, и тщательнее.

⁶ Вышла она в серии «Судьбы книг» под одной обложкой с работами моих друзей о Державине и Батюшкове; см.: А. Зорин, А. Немзер, Н. Зубков. «Свой подвиг свершив...» М.: Книга, 1987.

вернуть эти счастливые истории как должно я не могу. Меж тем уверен: если в моих «неоконченных повестях» мерцает что-то живое, радующее читателя и стимулирующее его ответную мысль, если что-то путное сделать мне все же удалось, то главная заслуга здесь тех удивительных людей, в присутствии которых шла моя жизнь. И идет сейчас, когда земное бытие многих из них окончилось.

Это мои мама – Лидия Петровна Соболева (1924–1998) – и папа – Семен Аронович Немзер (1923–2007). По роду деятельности они не были гуманитариями. Они просто глубоко чувствовали слово, умели бескорыстно восхищаться искусством и мыслью, знали, что живут в истории и в России, верили в существование вечных ценностей. Вся моя «гуманитарность» – от них.

Это учителя, у которых я скверно (вздорничая, споря, глупо обижаясь, не умея по-настоящему понять), но все же учился. «Прямые» (чьи лекции в МГУ слушал, кому экзамены сдавал, под чьим водительством первые работы писал) и «сторонние» (на чьих книгах рос, чьи работы и доклады старался не пропускать, в расчете на внимание которых изобретал свои велосипеды). Два множества не совпадали, но пересекались. Конечно, филфак МГУ 1970-х был никак не платоновской академией, а вполне советским заведением. Но, во-первых, других тогда не было (кроме тартуской кафедры истории русской литературы). Во-вторых, нам достались, наверно, лучшие годы факультета, деканом которого ненадолго стал Л. Г. Андреев (1922–2001)⁷. Я слушал лекции М. В. Панова (1920–2001; русская фонетика; между прочим, замечательный лингвист был незадолго до того исключен из правящей партии), А. П. Чудакова (1938–2005; язык художественной литературы), А. В. Карельского (1936–1993; история европейской литературы XIX в.), В. Н. Турбина (1927–1993; история русской литературы первой половины XIX в.⁸), Б. А. Успенского (история русского литературного языка; мы были подопытными кроликами, на которых отрабатывался этот – ныне классический – курс), В. Е. Хализева (теория литературы; у него и в семинаре работал). Последнюю курсовую и диплом писал под руководством А. И. Журавлевой (1938–2009) – автора непревзойденных (думаю – и непревосходимых) работ об Островском, заботливого и мудрого наставника многих несхожих исследователей, человека, в котором чарующая, в каждом жесте ощутимая, доброта органично сочеталась с непоказной верностью идеалам⁹. Так что грех мне вослед пушкинскому альманашнику скулить: «Руссо <...> был человек ученый, а я учился в Московском университете»! Если худо выучился, сам виноват. И неизвестно, много ли пользы принес бы тебе любимый Тартуский, кабы просидел ты в Ливонских Афинах пять лет¹⁰, а не наезжал туда на три-четыре конференционных дня!

Это я себя «строю», а Тарту был и остается чудом! Не сводящимся ни к «структурализму», ни даже к личности Ю. М. Лотмана (1922–1993). На студенческих конференциях мы – неофиты из разных углов страны – действительно узнавали, что такое наука и ученое сообщество. Редкий доклад оставался неслышанным, не получал взыскательной оценки. Мы со

⁷ Андреев заведовал «зарубежной» кафедрой, был специалистом по французской литературе XX века. Лекций его я не слышал, работ не читал, ибо ни Роллан, ни Сартр, ни Бретон, ни «новый роман» меня никогда не интересовали. Друзья-французисты говорили, что Андреев специалист знающий, а человек – хороший. Последнее чувствовалось и издали. Было понятно, что относительная «либерализация» факультета – его работа. За это Андреев и поплатился. Сняли его с громким треском (впрочем, заведующим кафедрой оставили). Отставка связывалась с лекцией, которую в сентябре 1979 года прочел на филфаке приехавший в СССР Р. О. Якобсон (читал он в поточной аудитории, забитой до предела) и сопровождалась отвратными сплетнями. После смерти Л. Г. была опубликована его книга «Философия существования. Военные воспоминания» (М., 2005), написанная еще во время войны. Записки совсем молодого человека поражают как предельной прямоотой рассказа о кошмаре 1941–42 годов, так и глубиной понимания того, что тогда происходило.

⁸ Три года я ходил в легендарный турбинский семинар, но радости это не приносило ни В. Н., которому я явно мешал, ни мне; В. Н. сыграл важную роль в судьбах многих коллег, ко мне относился хорошо – особенно когда я из его семинара ушел; понимать интеллектуальную прозу и тесно связанное с ней жизнестроительство Турбина я по сей день не умею.

⁹ Воспоминания ее друзей и настоящих учеников собраны в книге «Памяти Анны Ивановны Журавлевой» (М., 2012).

¹⁰ Не вылетев за академическую неуспешность либо воспетые Языковым буршеские забавы!

своими то завиральными, то школярскими «концепциями» были по-настоящему интересны старшим. Нас щедро хвалили – и остерегали, корректировали, оделяли конструктивными советами. С нами беседовали на равных – и показывали, сколь многого мы не знаем. Нас учили вниманию друг к другу, умению расслышать неожиданную (не на тешащем слух модном языке выраженную!) мысль, терпимости, самоконтролю, уважению к преданию, любви к профессии, корпоративной этике. Я усваивал эти уроки не лучшим образом, но с годами осознаю их значимость все больше, все яснее понимаю, как много дали мне Ю. М. Лотман, З. Г. Минц (1927–1990), П. С. Рейфман (1923–2011), Л. И. Вольперт и их коллеги по кафедре русской литературы. Уверен: не только мне, но всем, кто некогда дышал тартуским воздухом свободы, веселой науки, молодого дружества.

Учили, одаривали, помогали жить и не сбиваться с пути и другие старшие. Друзья родителей и родители друзей, писатели, филологи, историки, критики, редакторы... Ю. П. Благоволитина (1928–2005), В. Э. Вацура (1935–2000), Ю. В. Давыдов (1924–2002), Н. Б. Зубков (1918–2006), С. И. Липкин (1911–2003), Р. И. Малоголовкина (1924–2008), Е. Б. Пастернак (1923–2012), В. М. Пискунов (1925–2005), С. Б. Рассадин (1935–2012), А. Г. Тартаковский (1931–1999), В. А. Туниманов (1937–2006), Н. Я. Эйдельман (1930–1989)... И. Л. Лиснянская, Г. И. Медведева, А. А. Поливанова-Баранович, И. Б. Роднянская, Н. Д. Солженицына, М. О. Чудакова, Л. М. Щемелева, С. Г. Бочаров, Л. Г. Зорин, Ю. В. Манн... Перед всеми в неоплатном долгу – всем низко кланяюсь.

Как и старинным (в основном – с университетских лет, но не только) друзьям, ровесникам или немногим старшим (младшим). С иными (увы) случалось резко ссориться или вежливо расходиться в разные стороны, тяжело выяснять отношения или сводить их к ритуальным поклонам при редких встречах. Но никого из них невозможно вычеркнуть из жизни, забыть, счесть «однофамильцами» тех, кто был тебе близок и дорог.

И еще я рад, что могу здесь приветливо помахать рукой «младшим» – студентам, что слушали мои лекции и писали при моем содействии курсовые и дипломные работы, соискателям ученых степеней, которым я с удовольствием оппонировал, детям друзей и друзьям детей.

* * *

Кроме длинной истории, у этой книги есть и сравнительно короткая. Она придумывалась и складывалась примерно два года. Я глубоко признателен тем, кто в это время был со мною рядом, чьи продуманные советы, живой интерес, доверие к моей затее и просто человеческая приязнь помогали жить и работать *при свете Жуковского*, – моей жене Яне, моим дочерям Ане, Маше и Лизе, Г. А. Антиповой, А. Н. Архангельскому, В. М. Белоусовой, С. Г. Боровикову, М. А. Вишневецкой, А. В. Дмитриеву, Н. Н. Зубкову, Е. А. Кантор, Л. Н. Киселевой, Р. Г. Лейбову, В. А. Мильчиной, Е. Н. Пенской, О. В. и К. М. Поливановым, Л. И. Соболеву, С. И. Чупринину, Е. А. Шкловскому, Е. Я. и А. Д. Шмелевым, Г. Ю. Шульге.

І. Золотой век

Наставники

Державин. Карамзин. Жуковский

В начале самого прославленного из державинских сочинений поэт обращается к идеальной героине с вопросом, который, кажется, всегда был для него в числе важнейших:

Подай, Фелица! наставленье:
Как пышно и правдиво жить,
Как укрощать страстей волненье
И счастливым на свете быть?

Коли рассуждать формально, то вопрос риторический, а ответ на него заведомо известен. Державин не устал повторять: «Веселье то лишь непорочно, / Раскаянья за коим нет» («К первому соседу»), «Спокойствие мое во мне» («На счастье»), «Завиден тот лишь состояньем, / Кто среднюю стезей идет» («На умеренность»), «Но в здравье и спокойстве духа, – / Умеренность есть лучший пир» («Приглашение к обеду»), «Цель нашей жизни – цель к покою» («На возвращение графа Зубова из Персии»), «Почто спокойну жизнь, свободну, / Мне всем приятну, всем довольну, / И сельский домик мой – желать / На светлый блеск двора менять» («О удовольствии»). Число примеров нетрудно увеличить, но все афористичные формулировки будут лишь частично отвечать на вопрос, с которым обратился к богоподобной царевне ее верный мурза. Идеал назван (как не раз названы Державиным по именам истинно добродетельные мужи – от Сократа и Пожарского до Румянцева и Суворова), но остаются в силе два недоумения. Во-первых, не вполне очевиден путь к этому самому идеалу (поэт просит наставленья у Фелицы, при том, что местоположение ее царства добродетелей остается для него загадкой). Во-вторых же (и это, похоже, связано с «во-первых»), в державинском вопрошании речь идет о жизни не только «правдивой», но и «пышной».

Может быть, поэт обмолвился? Ведь пышность, роскошества, материальное величие всегда вполне основательно противопоставляются сосредоточенному и самодостаточному человеческому достоинству, будь то достоинство скромного в величии и твердого в бедствиях героя-стойка (вроде Румянцева) или достоинство гораццианского мудреца, оставившего суетный свет для простой, свободной и радостной сельской жизни. Ведь Державиным же сказано: «Не пышности я песнь пою». В том-то и дело, что Державиным, который на этих словах не остановился, но пророкотал далее: «Не истуканы за кристаллом, / В кивотах блещущи металлом, / Услышат похвалу мою». Похвалу истуканы, конечно, не услышат, но блистают они впечатляюще, хоть и поспешит поэт уточнить – «Се глыба грязи позлащенной», а затем уравнивать «перлы перские» и «бразильски звезды» с бутафорией мароккских орденов, которыми увешал себя полусумасшедший жулик. Все так, а от одного словосочетания «бразильски звезды» (то есть бриллианты) глаза слепит. «Второй Сарданапал», разумеется, сильно грешен, стремя «всех мыслей беги» к играм, праздности и неге, но праведное возмущение поэта едва не переходит в восторг, когда взору его предстают пурпур и золото, дышащие в зеркалах картины, «мусия, мрамор и фарфор». И так не в одной оде «Вельможа». Ни к первому, ни тем более ко второму соседу Державин симпатии не испытывает, но от того «шатры персидски златошвенны» или «кость резная Колмогор» не теряют своей фактурной выразительности и притягательности. В державинском возгласе «О пышность! как ты ослепляешь!» («Павлин») звучит не столько

гнев, сколько досада человека обманувшегося, смущенного своей оплошностью и сожалеющего об исчезнувшей иллюзии. Если мы готовы расслышать инвективу в строках «Там славный окорок вестфальской, / Там звенья рыбы астраханской, / Там плов и пироги стоят» («Фелица»), то поневоле придется в том же ключе читать и «Приглашение к обеду», ибо «шекснинска стерлядь золотая» не скромнее своей волжской родственницы, да и весь «русский мой простой обед» отнюдь не похож на трапезу аскета.

Разумеется, разница между «плохими» (чужими) и «хорошими» (своими) пирами для Державина существует. Но и о ее относительности поэт на самом деле знает. Недаром любил Державин второй эпод Горация, где в последней строфе оказывается, что похвалу умеренной (и великолепной в умеренности) сельской жизни произносит ростовщик, лишь собирающийся сменить стезю, но покамест продолжающий обдѣлывать свои делишки. Рисуя в оде «На счастье» свое гипотетическое благополучие, поэт шутит:

Жить буду в тереме богатом,
Возвышусь в чин, и знатным браком
Горацию в родню причтусь;
Пером моим славно-школярным
Рассудка выше вознесусь
И, став тебе неблагодарным,
— *Beatus!* Брат мой, на волах
Собою сам поля орющий
Или стада свои пасущий! —
Я буду восклицать в пирах.

Из автокомментариев Державина известно, что сатирическая стрела метила во враждующего с поэтом графа П. В. Завадовского, любившего в застольях повторять зачин второго эпода. Державинский недоброжелатель, конечно, знал, чем Горациево сочинение разрешается, и, надо полагать, произносил латинские стихи с общепонятной самоиронией. Державин подхватил незамысловатую шутку Завадовского и произнес ее от первого лица не одной только маскировки ради. Как Завадовский не уравнивал себя с малосимпатичным персонажем Горация, так и Державин ни в коей мере не желал уподобиться своему политическому противнику, но некое сходство они оба примечают и с улыбкой на него соглашаются. Уподобляющая игра задана самим текстом Горация, и Державин, позднее с ощутимым удовольствием переложивший второй эпод в «Похвале сельской жизни», эту игру принял вполне. Естественная тяга к простому и достойному бытию вдали от суеты города или двора — естественна и трудность пути к взыскуемой внесуетной добродетели. Державин — политик, администратор, идеолог, законник был суров, непреклонен, а подчас и попросту сварлив; Державин-поэт и в самих обличениях был мудр и снисходителен к человеческим слабостям. «Таков, Фелица, я развратен! / Но на меня весь свет похож. / Кто сколько мудростью не знатен, / Но всякий человек есть ложь». Вторя в последнем стихе псалмопевцу, Державин сопрягает строгую укоризну с словно бы вынужденным, но искренним прощением. В «Фелице» выводу предшествует торжественно-шутливый парад человеческих дурачеств — грешки, причуды и страсти узнаваемых важных вельмож Державин сделал собственным достоянием: да, в химерах кружится Потемкин, кулачными бойцами тешится Орлов, в дураки и жмурки с женой играет Вяземский, но все это и занятия некоего стихотворствующего мурзы. Равно как и пированья, охоты, любово-страстные утехы, не прикрепленные к конкретным персоналиям. Да и как прикрепишь, если весь свет таков, а «пашей всех роскошь угнетает»? Когда, исчисляя добродетели Фелицы, Державин не преминул заметить «Едина ты лишь не обидишь, / Не оскорбляешь никого. / Дурачества сквозь пальцы видишь, / Лишь зла не терпишь одного», тут слышалась и своего рода автоха-

рактеристика, подразумевавшая идеальное взаимопонимание между богоподобной царевной и восхищенным стихотворцем. Так, кстати, поняла оду императрица, с удовольствием (и не без основания) опознавшая себя в героине и решившая (опять-таки не без основания), что столь тонко угадавший ее натуру автор должен руководствоваться в жизни ее правилами – правилами Фелицы.

В общем государыня была права: вопрос заключался в том, где проходит граница между «дурачествами» и «злом». Многолетние и многообразные отношения Екатерины и Державина, в сущности, сводятся к постоянному спору об этой самой меже. «Пышность» и «правдивость» никак не хотели сочленились. Близко узнав государыню и посвятив немалое время размышлениям о ее натуре, стареющий Державин сказал о Екатерине: «Была она большая комедиянка». В словах этих есть правда, но даже для умудренного, пережившего императрицу, повидавшего «в деле» двух следующих государей и удалившегося на покой Державина эта правда не была полной. Он знал, что в давно ушедшую золотую пору не только обманывался, но и искренне подыгрывал Екатерине.

«Фелица» была репликой на царственную сказку. Державин смело (внешне до безрассудности) вмешался в домашнюю мифологию Екатерины. Выпады против сильных вельмож не только сошли с рук, но и понравились, хотя в принципе императрица была убежденной противницей «сатиры на лица» – за нее она в 1769 году пеняла издателю «Трутня» Н. И. Новикову. Понравились и потому, что подхватывали собственные остроты императрицы, и потому, что были изложены «забавным русским слогом», тем же, что и прямые похвалы мудрой владычице. Это были, по державинскому же определению, «рассказни и растабары», не категорическое требование немедленного построения Утопии, но здравое и усмешливое рассуждение об извинительных человеческих слабостях. Мир «Фелицы» уютен, особенно на гротескном фоне воспоминаний о недавнем прошлом. Характерно, что, оспаривая в «Видении мурзы» разноречивые нападки на прославившую его оду, Державин не столько гневается, сколько смеется. Обвинения, с которыми к нему приступают, прежде всего, нелепы, а стало быть, и серьезного разговора не стоят: «Иной отнес себе к бесчеству, / Что не дерут его усов; / Иному показалось больно, / Что он насадкой не сидит; / Иному – очень своевольно / С тобой мурза твой говорит <...> И словом: тот хотел арбуза, / А тот соленых огурцов».

В таком контексте укоризны менее обидны, а хвалы лишены привкуса лести. Сказочный антураж, сочетание торжественности с домашней шутливостью, самоирония страхуют поэта. Игра в царевну и мурзу переходит из текста в жизнь, ведется «по секрету», но так, чтобы секрет этот был всем явен и ясен (знаменитая табакерка с червонцами нашла Державина в доме его начальника, генерал-прокурора Вяземского), а затем вспыхивает в новых сочинениях. Не беда, если реальность недотягивает до сказки (адресат оды – до своего блистательного портрета): «Но, Муза! вижу, ты лукава: / Ты хочешь быть пред светом права, / Ты Решемысловым лицом / Вельможей должность представляешь. – / Конечно, ты своим пером / Хвалить достоинства лишь знаешь». Муза лукава, но правдива, изображение идеализированно и наставительно («вельможей должность»), но справедливо, ибо при всем необходимом поэтическом лукавстве Муза хвалит лишь истинные достоинства. Разберись тут, льстил Державин Потемкину или дерзил? Конечно, в оде «Решемыслу» есть и то и другое: лесть (точнее, сознательное преувеличение заслуг) и дерзость для Державина возможны лишь в том случае, когда он серьезно почитает своего героя, когда добродетели того не мнимость. Только тогда жизнь может оформляться как сказка, при том, что игровая (бытовая, поразительно внеэтикетная) интонация не дает забыть об условности всего происходящего.

Державин знает о том, что должное не равно сущему, но удивительным образом умеет видеть (и открывать нам) в сущем – должное, в земной суете – прекрасное и величественное. Правдоискательская горячность, доставившая Державину столько неприятностей, растет из того же корня, что и его восторг перед действительностью, в которой иной писатель нашел

бы материал лишь для памфлета. Инвективы Державина непременно сопровождаются его свидетельствами о мудрости, мужестве и величии человека, перед которыми бессильно зло. Так, оду «На коварство...» замыкает апология Пожарского, а в финале «Вельможи» звучит хвала Румянцеву. Порок может завладеть сердцами государей и подчинить себе целые государства, но его торжество («Злодействы землю потрясают, / Неправда зыблет небеса») всегда мнимо и временно.

Почему? На этот вопрос у Державина можно найти три ответа. Взаимопротиворечащих, но и взаимообусловленных, конфликтных и без волевого усилия не до конца согласуемых.

В мире земном царит неразбериха; здесь правит «Сын время, случая, судьбины / Или неведомой причины, / Бог сильный, резвый, добрый, злой» – то «Счастье», к которому обратился Державин одну из лучших своих од. Своенравный волшебник не знает морали и правил, мирволит кому хочет и словно потешается над обезумевшим, опьяневшим, разгульным и жалким светом. Мировая политика уравнена с бешеной картежной игрой, всякий блеск и царственность мишурны, ибо зависят от прихотей Счастия. «Ум, совесть и закон святой, / И логика пиры пируют» – сегодняшние со вкусом и гордостью описанные российские политические успехи завтра могут обернуться ничем. Даже с противопоставленной общему шутовскому сумбуру «мудростью», в которой легко распознается императрица, дело обстоит не так просто – она не только антагонист «Счастия», но и его двойник. Державин и его сметливые читатели прекрасно знали, что *felix* – это «счастливый»; из игры слов возникало приблизительное тождество: Счастье – Фелица – государыня – мудрость. Державин шутивно закликает – «Слети ко мне, мое драгое, / Серебряное, золотое / Сокровище и божество», но судьба его (в ту пору оклеветанного и полуопального) зависит от мудрости государыни. Именно она расточает благодеяния Гудовичу и Безбородко, неприятелям поэта, – в оде такой оборот дела приписан игре Счастия («От божеской твоей десницы / Гудок гудит на тон скрипицы / И вьется локоном хохол»). Получается, что и мудрость, и сам сочинитель оды, как и в «Фелице», запечатлевший собственную приверженность непрочным благам мира, вовлечены в общий шутовской масленичный хоровод, а следственно, не застрахованы от каких-либо случайностей. Возможно, завтра Счастье выкинет новый фортель и злодей окажется поверженным.

Даже наверняка окажется. Как, впрочем, и праведник. «Без жалости все смерть разит: / И звезды ею сокрушатся, / И солнцы ею потушатся, / И всем мирам она грозит». Неизбежная гибель – итог земного бытия. Игры Счастия венчает смерть, одинаково похищающая доброго державинского приятеля князя Мещерского («сына роскоши, прохлад и нег») и «великолепного князя Тавриды». Именно о смерти хочет напомнить Державин всем неправедным сынам земли, слишком прикипевшим к ее временным радостям. Но в напоминании этом спрятан парадокс: перед лицом ждущего всех небытия особенно ощутимым, зримым, живым, соблазнительным, прекрасным являет себя здешний мир. Обреченность земного великолепия рождает к нему сострадание и любовь. Потемкин «Водопада» величественнее, человечней и живее, чем Потемкин оды «Решемыслу». В «Развалинах» явлена истинная любовь поэта к ушедшей в небытие государыне и ее (то есть – его, Державина) эпохе.

«Развалины» – одно из самых интимных и трагических стихотворений Державина. Царское Село описано с документальной точностью, но так, будто его уже нет. Державин смотрит на знакомые и дорогие места словно бы из будущего, когда прошлым стало не только самое великолепное царствование, но и время его запустения. Меж тем архитектурно-парковый ансамбль Царского Села в 1797 году никаким разрушениям еще не подвергался. Но природно-вещный мир умирает вместе с одушевлявшим его человеком, умирает метафизически, что пророчит его неминуемую (формально – сколь угодно отдаленную) гибель. Со смертью Екатерины ее эпоха (запечатленная в ее пространстве) становится мифом – таким же, как античные. Потому Державин и выбирает «греческий» код, потому превращает узнаваемое Царское Село в остров Киприды. Вещи тленны, люди смертны, но они, и исчезнув, не пере-

стают быть прекрасными. За подробным описанием былого великолепия, где выразительная предметная осязаемость имен существительных напряженно борется с энтропией, выраженной длинной вереницей глаголов прошедшего времени, следует лаконичный и мрачный, «пустой» ландшафт:

Но здесь ее уж ныне нет,
Померк красот волшебных свет,
Все тьмой покрылось, запустело;
Все в прах упало, помертвело;
От ужаса вся стынет кровь, —
Лишь плачет сирая любовь.

Отделенное от предшествующего живописного и живописующего текста (121 строка) пробелом, шестистишие это призвано на роль антитезиса: огромная, многоцветная, переливающаяся оттенками (от героики до интима) жизнь проглатывается чернотой, не требующей описаний и не знающей различий. Парные рифмы финального фрагмента задают инерцию симметрии: вторая строка раскрывает содержание первой, указывает на тождество Киприды и Кипридино мира; четвертая, почти точно воспроизводя синтаксис третьей, дублирует ее семантику, но на стыке пятой и шестой картина резко меняется. Поэт XX века, вероятно, ввел бы здесь еще один пробел – Державин обошелся сильным знаком (тире). «От ужаса вся стынет кровь» – это из прежнего ряда (что поддержано повтором местоимения), запустению внешнего мира соответствует ужас, овладевший миром внутренним (языковая метафора словно отбрасывает свою метафоричность, возвращается к первичному значению). Любовь, пусть плачущая и сирая, – это нечто иное. Плач любви не сливается с общей тьмой, более того – им рождены те чудесные видения, что были нам явлены.

В «Развалинах» мотив бессмертия звучит приглушенно, а в неизвестных современникам поэта стихах «На смерть Екатерины Яковлевны...» вовсе отсутствует:

Все опустело! Как жизнь мне снести?
Зельная меня съела тоска.
Сердца, души половина, прости,
Скрыла тебя гробова доска.

Но как прорывается сквозь стынущую кровь голос любви, так разрешается безысходное отчаяние плача по жене финалом «Ласточки» – стихотворения, продиктованного тем же горем и тесно связанного с «На смерть Екатерины Яковлевны...»:

Душа моя! гостя ты мира:
Не ты ли перната сия? —
Воспой же бессмертие, лира!
Восстану, восстану и я, —
Восстану, – и в бездне эфира
Увижу ль тебя я, Пленира?

Бессмертие у Державина – следствие любви. Бессмертен любимый и бессмертен любящий. Потому бессмертно то, что Державин любил, и бессмертен сам он, своей любви верный. И здесь уравниваются чувства, обращенные к жене, государыне, великим праведникам и ко всему блистательному и тленному природно-вещному миру. Залогом бессмертия становится самая способность восхищаться величием и/или красотой.

Но если дел и не имею,
За что б кумир мне посвятить,
В достоинство вменить я смею,
Что знал достоинства я чтить;
Что мог изобразить Фелицу,
Небесну благость во плоти...

Эти строки «Моего истукана», как и концовка «Видения мурзы», для Державина принципиальны. Бессмертен тот, кто открывает чужое бессмертие, кто, к примеру, прозревает в Екатерине «ангела во плоти», а в юдоли обреченного земного бытия – творение Бога.

Все суета сует! я, воздыхая, мню,
Но, бросив взор на блеск светила полудневна,
О, коль прекрасен мир! Что ж дух мой бремену?
Творцем содержится вселенна.

Потому-то и должно соединить «правдивость» с «пышностью». Если «пышность» лишь кажимость и заблуждение, то нет и никакой «правдивости». Если конечный итог – небытие, то нет и творящего начала. Если человек – «ничто», то... Но с этим-то Державин никак не мог примириться. И тут, взятые как целое, его страстная, горячая жизнь и его телесная, живописующая, сверкающая всеми цветами радуги поэзия не менее важны, чем прямые высказывания:

Ничто! – Но Ты во мне сияешь
Величеством Твоих доброт;
Во мне Себя изображаешь,
Как солнце в малой капле вод.
Ничто! – Но жизнь я ощущаю,
Несытым некаким летаю
Всегда пареньем в высоты;
Тебя душа моя быть чает,
Вникает, мыслит, рассуждает:
Я есмь – конечно, есть и Ты!

Душа рвется ввысь именно потому, что восхищена отсветом Божьего величия в мире дольном. Хотя в земной обители поэзия может казаться (а в какой-то мере и быть) рифмотворством и сумасбродством, всякая истинная песнь, подобно трелям соловья, есть песнь Богу. Отсюда связь поэзии и бессмертия, отсюда катастрофически резкие переходы от земных сует к парению в вечности:

Меня ж ничто вредить не может,
Я злобу твердостью сотру;
Врагов моих червь кости сгложет,
А я пиит – и не умру.

Пиит, то есть открывающий «правду» в «пышности», гармонию в хаосе, свидетельствующий о высшем порядке, который устанавливает Творец в мире, а верные Творцу – в жизни исторической, пиит, то есть утверждающий бессмертие, – и поэтому не умру. Так в стихах «На смерть графини Румянцевой», где концовка кажется едва ли не случайностью; так в пол-

ностью посвященном бессмертию поэта «Лебеде». Мы не знаем и никогда не узнаем, что намеревался написать Державин в оде «На тленность», начальная строфа которой стала его последними стихами. Соблазнительно увидеть в них категорический отказ от всех прежних «иллюзий», в том числе и от иллюзии поэтического бессмертия. «А если что и остается / Чрез звуки лиры и трубы, / То вечности жерлом пожрется / И общей не уйдет судьбы». Соблазнительно – и, скорее всего, неверно. Резонно предположить, что за мощным отрицанием должна была последовать противительная конструкция, что-то вроде: не уйдет, но... (Такого рода примеры у Державина многочисленны.) Проблема в другом: никакое сверхмощное утверждение не может просто аннигилировать ужас смерти, сполна выраженный Державиным задолго до его прощальных строк. Неотделимая от творчества любовь к земной жизни, доверенность Творцу (думается, поэтическая формула Жуковского тут уместна) у Державина носит отчетливо чувственный характер (сколько бы он ни пытался отрешиться от «плотскости»), а потому подразумевает чувственно-напряженное переживание грядущей смерти. В «Лебеде» явлен взгляд с небес; в последних стихах, как и в реквиемах Мещерскому или Катерине Яковлевне, – с земли. Если в «Лебеде» поэт заклинает: «Супруга! облекись терпением! / Над мнимым мертвецом не вой», то это происходит не потому, что он забыл, а потому, что хорошо помнит о собственном «вое» по кончине первой жены. Это столкновение полярных смыслов не разрешается рационально, самое же его напряжение, самая сила осязаемого контраста жизни и смерти парадоксальным образом утверждает конечное торжество бессмертия. Это вывод не логический, но поэтический, что и понятно, если помнить о нераздельности (а пожалуй что и тождественности) для Державина религиозного и поэтического чувств. Он может творить потому, что подобен Творцу – «Твое создание я, Создатель».

* * *

В одной из последних пушкинских заметок бегло, но удивительно точно сказано о глубинном несходстве Державина и Карамзина. Речь идет о подлинности «Слова о полку Игореве», точнее, о невозможности создания такой подделки на рубеже XVIII–XIX веков: «Карамзин? но Карамзин не поэт. Державин? но Державин не знал и русского языка, не только языка “Песни о полку Игореве”». Пушкин здесь сосредоточен вовсе не на Державине и Карамзине, заметка носит отчетливо «рабочий» характер – это запись для себя, а не для публики, перед лицом которой Пушкин высказывался гораздо аккуратнее. Суждение ценно своей внеэтикетностью, отсутствием необходимой (о чем сам Пушкин прекрасно знал) оглядки на другие значимые черты в облике и творчестве почитаемых сочинителей. В «безграмотном» Державине (близкие суждения есть в эпистолярной Пушкина) усматривается бесспорный поэт; Карамзину в поэтическом даровании решительно отказано.

Заметим, что в середине 1830-х годов Пушкин не только исполнен искреннего почтения к памяти Карамзина, но и постоянно напряженно размышляет о его жизни и деле (как раз об эту пору он стремится опубликовать «Записку о древней и новой России...»). Пушкин превосходно знал поэтическое наследие Карамзина и по-своему его ценил – даже ставил карамзинские опыты выше стихотворений И. И. Дмитриева (в сложившейся к 1810-м годам номенклатуре Карамзин и Дмитриев составляют нерасторжимую пару, где каждому отведена своя первенствующая роль). Он наверняка помнил о значении карамзинских версификационных экспериментов, отчетливо новаторских, оказавших существенное воздействие на дальнейший ход русской поэзии и, как представляется, привлекательных для самого позднего Пушкина (установка на ясность и точность выражения, отказ от метафоризма, поиски в области строфики и метрики, внимание к белому стиху). Разумеется, он не хуже нашего понимал, что проза Карамзина строится с явной ориентацией на поэтическую традицию (ощутимая музыкальность, перифрастичность, жесткие ограничения в лексическом плане, эмоциональный синтак-

сис), тем более что проза самого Пушкина подчинялась иным законам. Наконец, контекст рассуждения («Слово о полку Игореве») противится самому противопоставлению «стих/проза», следственно, не в наличии стихотворческих навыков отказывает Пушкин Карамзину. И все-таки – «Карамзин не поэт».

Карамзин действительно не был поэтом. И дело здесь не только в том, что стихи никогда не мыслились им как главное дело и что, оценивая поэтическое сочинение, он, по слову Вяземского, «требовал, чтобы все сказано было в обрез и с буквальной точностью». Это следствия глубинного недоверия к поэзии, к воспаряющему и обольщающему слову, что неизбежно оказывается в конфликте с безжалостной действительностью. Именно неизбежно, ибо жизнь развивается не по законам поэзии, фантазии, мечты, утопии, героического энтузиазма. Что ждет человека, стремящегося подчинить поэзии действительность, дающего волю своей утонченной чувствительности? Преступление, отчаянье, поражение.

Герой повести «Бедная Лиза» вовсе не холодный и расчетливый соблазнитель. Эраст обладал «изрядным разумом и добрым сердцем». Его увлечение крестьянской девушкой вполне искренно, хотя вырастает оно из «книжных» впечатлений. «Живое воображение» Эраста воспитано «стихотворцами», создавшими миф о золотом веке. Заметим, что, говоря о рождении чувства, Карамзин намекает на самообман героя: «...ему казалось, что он нашел в Лизе то, чего сердце его давно искало». Плохо не то, что Эраст пленился крестьянкой, а то, что он не может и не хочет понять опасность своего увлечения. Для него словно бы отдельно существуют «Лизина идиллия» и обыденная реальность, хотя обретаются в этих мирах одни и те же люди. Эраст именно пытается развести два мира, а не забывает о реальности вовсе: когда Лиза говорит ему о сословном неравенстве, препятствующем их браку, Эраст с обидой восклицает: «Для твоего друга важнее всего душа, чувствительная невинная душа!», но прежде того он просит Лизу не рассказывать матери о связавшем их чувстве.

Идиллия с Лизой первоначально в сознании Эраста противопоставлена его «обыденному» существованию. (Карамзин не забывает сообщить, что герой «вел рассеянную жизнь, думал только о своем удовольствии, искал его в светских забавах».) Но игра не может продолжаться вечно – отодвинутая в сторону реальность предъявляет свои права и заставляет героев нарушить поэтические законы. Грехопадение Лизы происходит сразу после того, как она рассказывает о сватовстве к ней сына богатого крестьянина: ревность (идиллией не запрограммированная) подводит к чувственности, чувственность, и прежде Эрасту знакомая, присущая его внепоэтическому миру, – к охлаждению. Далее обстоятельства делают свое дело – Лиза обречена.

Слабость Эраста неотделима от его поэтической чувствительности. Покинув «пространство идиллии», он подчиняется нормам обыденного мира (проигрыш имени, женитьба на богатой вдове – ср. перспективы Лизиного брака). Эраст «забывает» Лизу и все, с ней связанное, так же, как прежде, «забывал» он о своей принадлежности конкретному социальному кругу. Любовь к Лизе должна перейти в область трогательных (пленительных и печальных) воспоминаний. «Сто рублей» отступного разграничивают поэтическое прошлое и холодное настоящее.

Путь Лизы – это также путь отказа от законов реальности. Любовь сливается с тревогой: после второй встречи с Эрастом, свидетельствующей о его увлечении крестьянской девушкой, «Лиза спала очень худо»; поутру она грустит о том, что ее милый не крестьянин. Однако чувство берет верх не только над разумными соображениями о силе социальных норм. Если до встречи с Эрастом Лиза пребывает в полной гармонии с миром Божьим, то пробуждение любви (чувствительности) словно бы отнимает у мира «объективные» свойства. Утром, до третьей встречи с Эрастом «общая радость природы чужда» сердцу Лизы – появление милого заставляет Лизу благословить мир. За внутренней репликой героини «Он меня любит» следуют ее восторженные похвалы прекрасному утру. Восторги Лизы лишь внешне подобны тому благо-

словляющему бытие монологу, что произносит ее мать. Лиза говорит о любви, которая преобразует мир внешний, мать – о благом строе этого самого мира, который подразумевает не только счастливое чувство, но и горе. (Напомним, что именно в связи с «доброй старушкой», а не ее злосчастной дочерью появляется сентенция, равно прославленная умиленным цитированием и ерническими шутками – «и крестьянки любить умеют».) «... Может быть, мы забыли бы душу свою, если бы из глаз наших никогда слезы не капали». А Лиза думала: «Ах! Я скорее забуду душу свою, нежели милого моего друга!» (Ср. ниже, при отъезде Эраста на войну: Лиза, «прощаясь с ним, прощалась с душою своею».)

В этом помысле скрыты не только уступка героини плотскому влечению Эраста, но и ее конец. С уходом любви жизнь для Лизы теряет всякий смысл. Вместе с душой своей (по христианским представлениям самоубийство – грех смертный) Лиза забывает весь мир, в том числе – свою любовь к матери и долг перед ней. «Мир обыденный» отодвигается в сторону, Лиза повторяет жест Эраста – откупается от обреченной страданиям матери все той же сторублевой. Казалось бы, поступки совершенно симметричны – в обоих случаях «я» оказывается неизмеримо значимее всего «внешнего». Однако в симметрии прячется асимметрия: эгоизм Эраста вырастает из норм «реальности», эгоизм Лизы – из норм чувствительности. И тут нас ждет удивительный карамзинский парадокс. Эмоционально-оценочные восклицания рассказчика перебивают повествование несколько раз – в наиболее драматичных его точках: после мечтаний Эраста о «братских» отношениях с Лизой («Безрассудный молодой человек! Знаешь ли ты свое сердце? Всегда ли можешь отвечать за свои движения? Всегда ли рассудок есть царь чувств твоих?») – конструкция предполагает двойную адресацию: рассказчик, знающий итог истории, не только порицает Эраста, но и вопрошает чувствительного читателя); в миг грехопадения («Ах, Лиза, Лиза! Где ангел-хранитель твой? Где – твоя невинность?»); здесь важно, что ламентации рассказчика сопряжены с отчетливо субъективным пейзажем, страшной грозой – «казалось, натура сетовала о потерянной Лизиной невинности»; не упустим из виду характерного «казалось»; после сцены в доме Эраста («Сердце мое обливается кровью в сию минуту. Я забываю человека в Эрасте...»). Резонно ожидать чего-то подобного и вслед за сценой самоубийства. Однако здесь ни о каких сетованиях природы не говорится, а эмоциональная реакция рассказчика обходится без осудительных обертонов. «Таким образом скончала жизнь свою прекрасная душою и телом. Когда мы *там* в новой жизни увидимся, я узнаю тебя, нежная Лиза!»

Рассказчик не только называет душу самоубийцы, то есть душу погибшую, «прекрасной», но и убежденно настаивает на встрече с Лизой в «новой жизни». Чуть ниже этот мотив повторен в связи с Эрастом: «Теперь, может быть, они уже примирились!» – это последние, стало быть особо значимые, слова повести. Карамзин неявно, но твердо вступает в полемику с незыблемыми религиозными представлениями: самоубийство оказывается прощенным. Прощается и Эраст: его душевная нестойкость, податливость, впечатлительность – изнанка истинной чувствительности, приводящей героя к раскаянию. «Эраст был до конца жизни несчастлив. Узнав о судьбе Лизиной, он не мог утешиться и почитал себя убийцею». Заметим, что о материальной стороне Эрастовой жизни ничего не говорится. Строго говоря, мы не знаем, женился ли он все-таки на богатой вдове; наша уверенность в обратном основана на том же прихотливом и своевольном смешении «мечты» и «обыденности», что погубило бедную Лизу.

Карамзин знал, что не он один любит «те предметы, которые трогают <...> сердце и заставляют <...> проливать слезы нежной скорби». Поэтому он не мог и не хотел быть строгим последовательным моралистом. Самый сложный и важный персонаж повести – рассказчик. Он пленяется Лизой и привораживает к ней читателей, но одновременно остерегает их от опрометчивых поступков. История Лизы растворена в общем потоке утонченных переживаний – панорама Москвы, «готические башни» монастыря, предания древних лет, переменчивый пейзаж (весенние и осенние, разумеется, по-разному эмоционально окрашенные паломниче-

ства рассказчика к стенам Си...нова монастыря) не менее «трогательны», чем сюжет о прекрасной поселянке. Все это поводы для сладкой скорби и печальной отрады, для воспитания чувствительной души. «Реальность» эстетизируется, замыкается в твердую повествовательную раму. Настаивая на «действительности» случившегося («Ах! Для чего я пишу не роман, а печальную быль!»), рассказчик разом решает две задачи: обнаруживает в обыденной жизни возможность высокой поэзии и предупреждает об объективной опасности «поэтизации» бытового поведения. Позднее Карамзин называл «Бедную Лизу» «сказкой», то есть акцентировал в повести момент вымысла. Вдумчивый читатель должен был ощутить его и в самом тексте (ср., например, «печальные картины», что воображаются рассказчику в заброшенных монастырских кельях). «Сказка» должна уводить от реальности, служить ее культурным заменителем – сострадание к бедной Лизе научает чувствительности и страхует от повторения сходных сюжетов здесь и сейчас.

«Бедная Лиза» с ее выверенной композицией, скрытой за имитацией лирической спонтанности сложной повествовательной системой (чувствительный рассказчик делится историей, которую ему поведал Эраст, но Эраст не был свидетелем некоторых событий, в частности подробно описанного самоубийства; грань между «свидетельскими показаниями» и домысливающей игрой воображения нарочито неясна), изысканно «простым» слогом и постоянными «потаенными» противоречиями в характерах основных персонажей – сочинение подчеркнуто литературное. Это, как сказали бы в нашем веке, «хорошо сделанная вещь». Но именно «хорошо сделанные вещи» имеют тенденцию к упрощению в читательском сознании. Напряженного скепсиса не расслышали ни ретивые эпигоны, ни многочисленные паломники к месту предполагаемого захоронения бедной Лизы, ни острые эпиграмматисты, предлагавшие девушкам топиться в пруду, где «довольно места». Точно так же, как в «Наталье, боярской дочери» не была расслышана внешне добродушная (а по сути язвительная) ирония. Карамзин и в 1792 году совсем неплохо представлял себе нравы допетровской Руси: только забавляясь, воспроизводя болтовню призрачной старушки-сказочницы, мог он поведать историю самовольного брака – с похищением, тайным венчанием, жизнью в лесу (ср. означенный, но «снятый» намек на «разбойничество» Алексея) и благополучным концом. Так не было и не могло быть, но потому-то и должно так рассказывать. Искусство облагораживает натуру, но помнит о своей, так сказать, рукотворности, условности. Золотой век или Платонова республика мудрецов прекрасны в книгах: они задают идеал, воспитывают чувство, утешают в минуту скорби. Надо лишь помнить о том, что мир земной строится не по законам мечты, всегда своейвольной, а в житейской перспективе – эгоистичной и приводящей к неведомо каким последствиям. Слишком уж не похожа повседневность на мир, в котором обретаются добрый боярин Матвей Андреев, его прекрасная дочь и доблестный Алексей Любославский.

«Бедная Лиза» и «Наталья, боярская дочь» написаны весьма опытным литератором, но молодым и в целом оптимистично настроенным человеком. Чувствительность опасна, но и целительна, если она подобающим образом оформлена, согласована с рассудком, окультурена. А добиться этого вполне можно. Просветительская стратегия «Писем русского путешественника» – главной книги молодого Карамзина, фрагменты которой появляются в том же «Московском журнале», что и трогательные повести, – не сводится к демонстрации достижений разноликой европейской культуры. Не менее (скорее даже, более) важен образ путешественника, способного прочувствовать патриархальную простоту Швейцарии и цивилизационную мощь Англии, быть внимательным, почтительным, но свободным в суждениях собеседником признанных корифеев науки, любомудрия и словесности, наслаждаться ландшафтами и народными нравами, поверяя натурой прежние книжные впечатления, чувствовать гул истории в революционном Париже и с мягким человеколюбием взирать на противоборствующие политические лагеря, со зримой легкостью совмещать чувствительность и рассудительность, быть достойным учеником сейчас и тактичным учителем по возвращении в любезное

отечество. Карамзину было важно, чтобы подписчики «Московского журнала» отождествляли его издателя и главного автора с вернувшимся домой путешественником. Функцию наставника брал на себя человек, показавший, сколь приятно и полезно учиться, образовывать сердце и разум. Занимательность и трогательность шли рука об руку. Всякая чрезмерность контролировалась общим контекстом и выверенной, усмешливо доброжелательной, по-педагогически двуплановой интонацией.

В 1793–1794 годах карамзинский оптимизм подвергся сильным испытаниям, а его до поры скрытый скепсис получил не менее мощную поддержку. Ход французской революции, закономерно (и неожиданно для современников) переросшей в жестокий и бессмысленный террор, плохо соответствовал надеждам на близкое установление царства разума, надеждам, которым, наряду с большей частью молодых европейских интеллектуалов, отдал дань автор «Писем русского путешественника». Атмосфера последних екатерининских лет (особенно в Москве после разгрома новиковского кружка) тоже бодрости не вселяла. Именно Карамзин с предельной (и почти невероятной для человека его склада) откровенностью выразил то чувство отчаянья, что не могло не посетить мыслящего человека в середине 1790-х годов. «Осьмойнадесятый век кончается, и несчастный филантроп меряет двумя шагами могилу свою, чтобы лечь в нее с обманутым, растерзанным сердцем своим и закрыть глаза навеки!» Если когда-нибудь Карамзин был поэтом, то конечно же в этих и последующих раскаленных и не требующих доказательств строках. Но он и отдал свое отчаянье, свой гнев обманувшегося, свою боль и страсть поэту – Мелодору, обреченному в кровавых конвульсиях конца века угадать роковой закон общеисторической бессмыслицы. Однако Карамзин не был бы Карамзиным, если бы остановился на поэтических проклятиях. «Вечное движение в одном кругу, вечное повторение, вечная смена дня с ночью и ночи с днем, вечное смешение истин с заблуждениями и добродетелей с пороками, капля радостных и море горьких слез...» Строго опровергнуть эти сетования нельзя. Оппонирующий Мелодору Филалет тщательно подбирает аргументы (все они в той или иной мере будут позднее использоваться Карамзиным) – говорит о прогрессе, об «особливом нравственном характере» всякого века (что, конечно, с идеей прогресса согласуется не слишком удачно), о красоте и доброте природы (как будто не писал Карамзин «Бедной Лизы», пейзажи которой варьируются в зависимости от эмоционального настроения героини и рассказчика), в сущности же, все его тезисы должны иллюстрировать единственно важный – Бог есть. Точнее, необходим. Как необходим порядок в душе, на отсутствие которого жалуется Мелодор. Эта психологическая мотивировка принципиальна. Поэт вопрошает и каждым своим вопросом множит хаос и неотрывное от него разочарование. Мудрец верит, что «рано или поздно настанет благодетельная весна». Скорее всего, поздно. Но это дела не меняет. Верить должно, а способствовать тому может обузданная мечта. «Кто не проливает слез умиления, внимая повествованию о делах великодушия и геройства? Кто не любит воображать себя добрым, благодетельным существом?» Филалет словно забыл, что именно на таких основаниях строилась прежняя «утешительная система» его друга.

Карамзину важно дистанцироваться от Мелодора, ибо последовательно выдержанная «поэтическая» мелодия не оставляет земному бытию никаких перспектив. В элегантных и шутиливых по тону стихотворных посланиях Дмитриеву и Плещееву Карамзин вырабатывает поведенческую стратегию: признавать основательность Мелодоровых сетований («Ах! зло под солнцем бесконечно, / И люди будут – люди вечно»), но жить так, словно зла не существует («Любовь и дружба – вот чем можно / Себя под солнцем утешать»), пестовать (и приструнивать) собственную душу и по мере сил, без особых надежд, облагораживать окружающий мир (если в послании Дмитриеву намечен мотив бегства от культуры, то в послании Плещееву он жестко опровергнут: анахорет обречен безумию и тоске, а «мы для света рождены»).

Страсти, о которых говорится в повестях «Остров Борнгольм» и «Сиерра-Морена», куда грандиознее тех, что были ведомы Лизе с Эрастом. Их гипертрофия (неназванное, но угадан-

ное кровосмешение в первой повести; мнимая смерть, самоубийство, добровольное монастырское заточение во второй) итогом своим подразумевает отчаяние в духе Мелодора. Правда, героини двух повестей выбирают раскаяние (женщина у Карамзина всегда лучше, светлее, духовно выше мужчины), но удел одержимого преступной любовью «гревзендского незнакомца» – безумие, а герой-повествователь «Сиерры-Морены» находит подобие утешения, созерцая развалины древнего города и размышляя о том, как «улыбка счастья и слезы бедствия покроются единой горстью черной земли». «Гревзендский незнакомец» и его заключенная в подземную темницу возлюбленная убиты Роком. В «Сиерре-Морене» загадочная и зловещая игра судьбы организует трагический сюжет. Если героев «датской» повести можно обвинить в сердечном заблуждении (хотя рассказчик этого не делает – сравним моралистические всплески повествователя «Бедной Лизы»), то герои повести «андалузской» просто ни в чем не виноваты, но страдают не меньше. В финале «Сиерры-Морены» возникает впечатляющий (и, кажется, глубоко прочувствованный Карамзиным) образ «эфмерного бытия»; жизнь со всеми ее трагедиями, тайнами, соблазнами оборачивается кошмарным сном, а предстоящая смерть – желанным пробуждением. Это заставляет вспомнить о Филалетовых возражениях Мелодору, где развит мотив мнимого пробуждения, мотив «сна во сне», прекращающегося лишь «там, там, за синим океаном». Сопоставляя «экзотические» повести о могуществе страстей, иронично-наставительные послания и философский диалог, мы ощущаем не только противоположность, но и взаимозависимость Мелодора и Филалета.

В конце концов зовущий к миру с бытием Филалет смотрит на него даже мрачнее, чем Мелодор. Эта позиция плохо согласуется с религиозным одушевлением, предполагающим не иронично великодушное снисхождение, но доверие и любовь к земной жизни. В «страстных» повестях примиряющий (при всех необходимых оговорках!) аккорд «Бедной Лизы» отсутствует. Впечатляющая экзотика антуража сигнализирует об универсальности страстей человеческих (Карамзин, видимо, не случайно выбирает северную и южную окраину Европы), но она же отделяет героев от читателей. Статус «литературности» здесь еще выше, чем в «Бедной Лизе». Да и как иначе, если все, что ни происходит в мире, лишь дразнящий и соблазнительный, завораживающий и пугающий сон?

В том же втором выпуске альманаха «Аглая», где помещена «Сиерра-Морена», Карамзин напечатал неоконченную «богатырскую сказку» об Илье Муромце, нимало не похожем на своего былинного тезку. «Древность» здесь – то же средство дистанцирования, что условный и достоверный разом «местный колорит» в «скандинавской» и «гишпанской» повестях, но роковые страсти заменены легкой игровой эротикой. Существенно, что литературность «Ильи Муромца» заявлена как авторское кредо: «Ах! не все нам горькой истиной / мучить томные сердца свои! / ах! не все нам реки слезные / лить о бедствиях существенных! / На минуту позабудемся / в чародействе красных вымыслов!» И далее: «о богиня света белого – / *Ложь, Неправда*, призрак истины! / будь теперь моей богинею». Ложь правит всем миром – объявляет «с газетирями / сокровенности политики» и сочиняет «с стихотворцами / знатным похвалы прекрасные», следовательно, ложны и те бедствия, что мы почитаем существенными, а единственная правда – «чародейство красных вымыслов», ибо она утешает, развлекает и дарует душевный покой, неотделимый от улыбчивого приятия иллюзорного мира.

Карамзин шутит, но не только шутит. Двамя годами позднее в послании «К бедному поэту» он восславит стихотворство, освобождающее условного адресата (а также автора и читателей) от мирских скорбей: «Мой друг, существенность бедна: / Играй в душе своей мечтами, / Иначе будет жизнь скучна». Эта игровая мечтательность принципиально лишена того священного начала, без которого не мыслили поэзии Державин и Жуковский. Не случайно Карамзин, твердо заявивший в послании к Дмитриеву «с Платоном республик нам не учредить», позволяет и даже рекомендует «бедному поэту»: «...Платонов воскрешая / И с ними ум свой изощряя, / Закон республикам давай / И землю в небо превращай». Насколько перспективно это

дело, ясно уже из того, что прежде «платоновского» проекта выдвигался проект «дон-кишотовский». Искусная ложь стихотворческого искусства, если она не скрывает своей природы (сравни выше о подчеркнутой литературности карамзинской прозы), заслуживает доброжелательно-ироничной похвалы, ибо:

Мудрец, который знал людей,
Сказал, что мир стоит обманом;
Мы все, мой друг, лжецы:
Простые люди, мудрецы;
Непроницаемым туманом
Покрыта истина для нас.
Кто может вымышлять приятно,
Стихами, прозой, – в добрый час!
Лишь только б было вероятно.
Что есть поэт? искусный лжец:
Ему и слава и венец!

Конечно, у Карамзина второй половины 1790-х годов можно отыскать и менее двусмысленные похвалы поэзии, например: «Ламберта, Томсона читая, / С рисунком подлинник сличая, / Я мир сей лучшим нахожу» («Дарования», стихотворение, вне контекста кажущееся прямой апологией творчества) или: «Поэзия – цветник чувствительных сердец» («Протей, или Несогласия стихотворца»). Но, вчитавшись, мы распознаем вариации все той же не слишком радостной темы. Часто переменяющий «свои мысли о вещах» Протей-стихотворец, обладатель «чувствительной души», что «мягка как воск, как зеркало ясна», с равной силой поет сельскую идиллию и успехи просвещения, победившего страсти мудреца-стоика и находящего счастье в страдании чувствительного меланхолика, вечно незыблемую славу и превратности людских суждений («Несчастный! что тебе до мнения потомков?...»), радость любви и беды, ею рожденные. Все равно убедительно. (Такая позиция напоминает о стратегии «русского путешественника», собственным примером обучающего публику разнообразию мыслей и чувств; напоминает она и о смысловой многомерности карамзинской прозы.) Но если противоположности одинаково пленительны, если оговорки отсутствуют, если выбор определен лишь настроением и моментом (здесь, кстати, чувствительность подозрительно схожа с житейской осмотрительностью, с присущим Карамзину умением точно оценивать конкретные исторические обстоятельства), то все столь убедительно явленные идеалы суть иллюзии, а бытие человеческое лишено всякого смысла. Поэтический энтузиазм (как мы могли убедиться выше) чреват односторонностью и эгоизмом; другой побег древа чувствительности, поэтический артистизм может обернуться цинизмом.

С этой точки зрения особого внимания достойна повесть «Моя исповедь». Ее аморальный герой не только убежденно полагает все сущее игрой китайских теней, неожиданно согласуясь в том с добродетельным Филалетом, но и постоянно демонстрирует незаурядное артистическое дарование. Отсюда его жизнетворчество, претворение реальности в сложно организованное «театральное» представление. Отсюда же его последовательный стоицизм, готовность принять с ироничной улыбкой любую невзгуду и любой укор, включая редкие и быстро преодолеваемые укоры собственной совести. «Моя исповедь» наиболее последовательно отразила глубокий скепсис Карамзина. Соприкоснувшись столь близко и столь страшно, «чувствительность» и «холодность» потеряли собственное значение – речь шла не о «качествах», но о самой натуре человека, способной предстать в разных обликах, но порочной в существе своем. Это не значит, что Карамзин стал законченным мизантропом: он вовсе не утверждал, что в мире вообще отсутствуют люди добродетельные; он по-прежнему был готов снис-

ходительно относиться к слабостям и заблуждениям. Короткая повесть сознательно заостряла проблему – проблему человеческой свободы в отсутствии незыблемого нравственного закона.

Странная, внутренне тревожная повесть написана в 1802 году. Позади была екатерининская эпоха, когда Карамзин начал свою методичную борьбу за права частного человека и образование чувствительных сердец. Позади было «поэтическое» и ужасное царствование Павла. Позади были тяжелые разочарования и сомнения, опыты просвещения публики и ухода в себя. Стояло «дней Александровых прекрасное начало». Чувствительность, уважение к личности, мечты о свободе стали достоянием весомой части образованного российского общества – во многом тщанием Карамзина. Новый государь вынашивал планы неведомых, но гуманных и либеральных преобразований. Карамзин издавал «Вестник Европы», журнал, в котором политика планомерно теснила поэзию.

«Моя исповедь» появилась здесь не случайно. Если человек слаб, развращен, не способен контролировать должным образом свои чувства, помыслы и поступки, то необходимо наставить его на путь истины, привести к строгому идеалу и избавить от сколь угодно привлекательных химер воображения. Для того должно использовать как холод, так и жар, как здравый смысл, твердость и осмотрительность (сфера практической политики, где Карамзин выступает последовательным сторонником самодержавия и противником либеральных мечтаний), так и чувствительность и артистизм, потребные для облагораживания «внутреннего» человека и формирования общественного идеала. Республика лучше монархии, когда это республика мудрецов, а сделать всех людей мудрецами невозможно. Следовательно, в реальности эта форма правления, с одной стороны, предъявляет человеку непосильные требования, с другой же – споспешествует имущественному расслоению, пестует зависть и взаимную вражду, приучает к лицемерию, политиканству и безответственности, что в итоге ведет к деградации государства. Потому должно быть «республиканцем в душе» и верным подданным русского царя.

Здесь сошлось многое. И традиции просветительской мысли, согласно которым монархическое правление свойственно обширным государствам. (А что больше России?) И внимание к успехам генерала Бонапарта, укротившего революцию, успокоившего Францию, умело сочетающего политический прагматизм с высокой национальной идеей. (Карамзин мог восхищаться первым консулом в пору «Вестника Европы», а позднее со страхом следить за тем, как наполеоновская Франция, подчиняя себе Европу, движется к «последней» войне с Россией, войне крайне опасной. Менялись этические оценки, но сила Наполеона оставалась для Карамзина непреложным фактом. Вплоть до роковых событий 1812 года, когда не только патристическое одушевление, но и трезвость историко-политического мыслителя подсказали Карамзину, что император французов перешел грань возможного, доверился «мечте», как сказали бы сегодня, зарвался, а следовательно – обречен.) И прозорливость в отношении Александра I, легко сочетавшего искренний теоретический либерализм с безоговорочной деспотичностью, увлеченность «новыми формами» государственного устройства с редкостным недоверием к любому человеку, способному на независимость мысли и ответственность поступков. И свойственная зрелому возрасту тяга к стабильности. (Тридцатипятилетний Карамзин твердо решил, что молодость кончилась; женитьба его была событием знаковым и значимым.) Можно назвать еще множество вполне основательных и взаимосвязанных причин, обусловивших жизненную и творческую стратегию Карамзина в XIX столетии, но все же важнейшая уже названа выше: глубокое недоверие к человеку при искреннем, сильном, неодолимом желании уберечь этого самого человека, общество, государство от близящихся катастроф. Для того должно было соединить холод политики (но не политиканства; Карамзин хотел быть и в какой-то мере стал государственным идеологом и деятелем, оставаясь частным лицом) и то, что осталось от чувствительности и поэзии, – уважение к личности и благородство форм. Синтезом стала История – одушевляющая высокими образцами и предостерегающая от игры страстей, утешающая

миновавшими невзгодами, на смену которым пришло величие, и напоминающая о всегдашней возможности неожиданных бедствий, согласующая фатализм и нравственный императив.

Все это было уже в повести «Марфа-посадница, или Покорение Новгорода» – зерне и прообразе «Истории государства Российского». В героическом свободолюбии Марфы есть своя правда, она одушевлена высокими идеалами, бескорыстна и мужественна. Но, увы, не все новгородцы подобны благородной посаднице и ее близким. Карамзин не форсирует негативные мотивы (опущен известный факт пролитовской ориентации группировки Борецких; о «рабствовании» новгородцев богатым купцам говорит посол великого князя, мнение которого нельзя считать беспристрастным). Он аккуратно вводит тему исторической обреченности республиканского Новгорода (смутные предчувствия поражения; падение вечевоего колокола и таинственный голос, пророчащий гибель города). Симпатизирует Марфе не только фиктивный повествователь-летописец, в котором явно играет «кровь новгородская», но и сам Карамзин, называющий в предисловии героиню «чудной женщиной» и говорящий о ее «великом уме». Объективность, уважение к потерпевшим историческое поражение, даже любование ими (все, свершающееся в повести, необыкновенно красиво, картинно) не мешают, но помогают тенденциозности. Лишь неуверенный в исторической целесообразности свершившегося будет приукрашивать «положительных» героев и унижать «отрицательных». Карамзину же в «Марфе-посаднице», а потом и в «Истории...» надобно утвердить не «личную точку зрения», но словно бы не зависящую от него истину. Восхищаясь Иоанном, отстаивая необходимость самодержавия (не только в оны годы, но и сейчас), писатель-историк считает должным сопроводить клятву великого князя («польза народная во веки веков будет любезна и священна самодержцам российским») нейтральным по тону, но глубоко значимым примечанием: «Род Иоаннов пресекался, и благословенная фамилия Романовых царствует». В перспективе «Истории...» понятно, что речь идет не только о бессмысленном новгородском погроме Иоанна Грозного, но и обо всем его страшном царствовании, печальным результатом которого стало пресечение Рюрикова дома и кошмар Смуты. Точно так же в самой «Истории...» оказалась необходимой ошеломившая современников правда о «грозном царе». Карамзин не хотел и не мог закрывать глаза на засвидетельствованные источниками злодеяния монарха именно потому, что был серьезно озабочен судьбой монархии – с его точки зрения, единственно возможной в России формы государственного устройства. Он был не столь наивен, чтобы упустить из виду возможность совершенно других (революционных) выводов, однако сознательно пошел на риск: целостная величественная картина российской государственности должна была перевесить страшные, но не утаенные эпизоды.

Многолетняя работа над «Историей...» сама по себе была наглядным и впечатляющим примером для просвещенного российского сословия. Прославленный писатель, кумир чувствительных сердец, законодатель изящных вкусов оставил суетный свет, дабы приняться за учение. Карамзин довольно быстро выработал навыки профессионального историка, которым не переставали удивляться квалифицированные специалисты позднейших поколений. На долгие годы его уделом стали размеренный и непрерывный труд, правильный и строгий образ жизни, отрешенность от мелочной современности. Карамзин не переставал серьезно и заинтересованно следить за политикой и при возможности считал нужным обращаться с наставлениями к государю (от «Записки о древней и новой России...» до откровенных бесед в последние годы царствования Александра), но это были обращения, во-первых, частного человека, во-вторых же, занятого важным трудом историка. «Приватность» и «отрешенность» были по своему публичны: просвещенная Россия знала, что Карамзин занят «Историей...», а позднее в какой-то мере догадывалась об особом характере его отношений с императором, но содержание труда и тем более разговоров историографа с царем оставались тайной за семью печатями.

Триумф первых восьми томов «Истории государства Российского» необычайно поднял престиж уединенного мудреца. Казалось, Карамзин одержал важнейшую победу: если «Исто-

рии...» поверили, если отечество наконец-то обретено, если национальное сознание сформировано, то далее власть и общество должны двинуться по предначертанному пути. Но ни Александр I, ни члены тайных обществ не собирались делать из «Истории...» практических выводов – основывать политику на эстетике. Выигрыш художника (восхищавшая современников торжественная гармония карамзинского слога была средством, а не целью) обернулся проигрышем политического мыслителя.

«История...» не уберегла государство Российское от катастрофических событий декабря 1825 года. Восстание декабристов было логичным следствием уходящей эпохи, эпохи Карамзина. В виновниках неудавшегося, к счастью, пролога гражданской войны Карамзин узнавал своих персонажей – его предостережения оказались неслышанными.

Карамзин с нескрываемым гневом писал об участниках петербургского возмущения – это правда. Карамзин же в разговоре с новым императором сказал о заговорщиках: «Заблуждения и преступления этих молодых людей суть заблуждения и преступления нашего века» – и это тоже правда. Мы знаем, что Карамзин желал оставить «Историю...», по необходимости доведя ее лишь до избрания Михаила Романова (прежде замысел был обширнее). Но с особым чувством читаем мы те слова, что волей случая оказались последними в великом неоконченном труде: «Орешек не сдавался». Легенда, обусловившая смерть Карамзина потрясением от 14 декабря, возникла не на пустом месте (хотя рассуждения о таких предметах всегда гадательны). Но не на пустом месте возникла и другая, еще менее «проверяемая» легенда: если бы историограф дожился до приговора декабристам, то не было бы казни пятерых заговорщиков. Карамзин не зря всю жизнь размышлял о принципиальной двойственности человеческой натуры.

Меньше чем за год до смерти давно оставивший рифмоторство создатель «Истории государства Российского» обмолвился «случайным» двустушием. Не зная мы даты написания, его, пожалуй, можно было бы приурочить к любой точке карамзинского пути. Оно хорошо монтируется с рассуждениями Филалета, но без сопротивления встроится и в контекст «Моей исповеди». Легко усмотреть в нем шутку, но не трудно и символ веры. Иллюзия – единственная реальность, а потому не о чем мечтать и не на что жаловаться.

Не сон ли жизнь и здешний свет?
Но тот, кто видит сон, – живет.

* * *

Известно, что одни и те же слова в разных устах приобретают разные (порой взаимоотрицающие) значения. На протяжении всего своего творческого пути Жуковский не только боготворил Карамзина, но и искренне считал себя исполнителем карамзинских заветов. В 1831 году, обращаясь к ближайшему другу учителя И. И. Дмитриеву, он писал:

Лежит венец на мраморе могилы;
Ей молится России верный сын;
И будит в нем для дел прекрасных силы
Святое имя: *Карамзин*.

Существенно, однако, что «карамзинским» строфам послания предшествуют иные – посвященные собственному духовному становлению, открытию себя и своей дороги:

Я помню дни – магически мечтою

Был для меня тогда разубран свет —
Тогда, являсь, сорвал передо мною
Покров с поэзии поэт.
С задумчивым, безмолвным умилением
Твой голос я подслушивал тогда
И вопрошал судьбу мою с волнением:
«Наступит ли и мне черда?»

«Твой голос» – голос Дмитриева, голос поэта. В «магической мечте» нет и не может быть двусмысленности, соблазна, обмана, всего того, что непрестанно тревожило Карамзина. Поэзия всегда светла и светоносна – этому «наивному», с карамзинской точки зрения, убеждению Жуковский был неизменно верен. Потому и стал он, того не планируя, долго не замечая, а позднее словно бы смущаясь, великим поэтом. Стал не без отеческой поддержки Карамзина, сумевшего угадать гения в «одном из многих» молодых мечтателей-стихотворцев. Известно, что «Сельское кладбище» было тщательно переработано по карамзинскому совету. Меж тем и первая редакция перевода Греевой элегии явно превышала «средний уровень» поэзии начала XIX века. От Жуковского Карамзин потребовал большего, и это не было редакторской прихотью. Помещая в «Вестнике Европы» (за несколько месяцев до «Сельского кладбища») «Элегию» Андрея Тургенева, он поступил иначе: сопровождал текст сноской, в которой комплименты молодому дарованию были приправлены вежливо-язвительными замечаниями («Со временем любезный сочинитель будет, конечно, оригинальнее в мыслях и оборотах; со временем о самых обыкновенных предметах он найдет способ говорить по-своему», то есть сейчас способ этот еще не найден), и отметил курсивами откровенно небрежные тургеневские рифмы.

Тургенев был старшим другом Жуковского и явным лидером кружка юных энтузиастов, именовавшегося «дружеским литературным обществом». «Элегия» – стихотворение незаурядное, им будут восхищаться поэты следующего, «пушкинского», поколения, причем не только по молодости: Кюхельбекер и в 1832 году находил окончание «Элегии» «бесподобным», а в рано умершем поэте видел «счастливого соперника Жуковского», который, «вероятно, превзошел бы его». Карамзин в 1802 году мыслил иначе: он, разумеется, оценил трагическое одушевление Тургенева и понял, что в «Элегии» опровергается его собственный антипоэтический скептицизм, его «холодность», его надежда на обуздание страстей. Понял и напечатал, отметив не только стереотипность мыслей и чувств, но и недостаток поэтической гармонии. Пылкий, по-юношески остро переживающий несовершенство земного мира и устремленный в запредельность, Тургенев попал в обычную ловушку начинающего стихотворца – «свое» звучит в «Элегии» как «чужое». Жуковский, начиная с «Сельского кладбища», претворял «чужое» в «свое».

Стихотворения выросли на одной духовной почве, варьировали одни и те же мотивы (кладбище, бренность земного, предчувствие смерти), но строились сущностно по-разному. Опираясь на жанровую традицию и, конечно, держа в памяти Грееву элегию, Тургенев стремится создать текст самостоятельный. Жуковский переводит, стараясь далеко не отходить от оригинала. При этом он обращается к стихам, уже имеющим русский эквивалент. У Тургенева осенний кладбищенский пейзаж, обращения к чужой возлюбленной, что обречена оплакивать невозполнимую утрату и тем самым свидетельствовать об эфемерности счастья, полемика с «добрым другом людей», мнящим заменить счастье «мирной совестью», словно бы готовят по-настоящему выразительную (в отличие от довольно вялых пейзажно-философских ламентаций) личностную концовку:

Не вечно и тебе, не вечно здесь томиться!
Утешься; и туда да взор твой устремится,

Где твой смущенный дух найдет себе покой
И позабудет все, чем он терзался прежде;
Где вера не нужна, где места нет надежде,
Где царство вечное одной любви святой!

Формально в этих строках можно увидеть еще одно обращение к героине (о которой, впрочем, читатель вполне мог и забыть) – по сути же, «ты» здесь означает «я», к нему и тянутся все смысловые нити. У Жуковского «я» скрыто, растворено в воздухе, неприметно: «почивших друг, певец уединенный» подобен, но не равен поэту, прозревающему его безвременную кончину и ведущему торжественно мерный рассказ о будущем с теми же интонациями, что окрашивали и весь предшествующий текст. Устремленный к горнему миру, Тургенев мечтает об окончательном и безоглядном разрыве с мрачной землей, о забвении ее горестей и ободряющих; смысловой центр «Сельского кладбища» – строфа о неразрывной связи двух миров:

И кто с сей жизнью без горя расставался?
Кто прах свой по себе забвенью предавал?
Кто в час последний свой сим миром не пленялся
И взора томного назад не обращал?

«Пламень нежной души» должен остаться здесь; скромные поселяне покинули землю, но память о них живет в чувствительном сердце (не важно, что дела их неведомы, а имена не занесены на скрижали истории – они были, а значит, не умерли); грядущая кончина певца вызовет у «селянина с почтенной сединою» ту же просветленную грусть, что безвестные могилы у самого певца. Как посетитель кладбища мысленно возвращает умерших к жизни, так в рассказе селянина (из будущего о настоящем) оживает сам певец. Воспоминание и воображение противятся торжеству небытия, зримые приметы земного существования всплывают в рассуждениях о самой смерти:

На дымном очаге трескучий огонь, сверкая,
Их в зимни вечера не будет веселить,
И дети резвые, встречать их выбегая,
Не будут с жадностью лобзаний их ловить.

За отрицаниями прячется утверждение – бывшее исчезает, но остается. Пейзажная заставка первых строф не только конкретна и зрима, но и полнится гармонией. Ночь – это угасание дня, тишина – это замирающие, мягкие, шелестящие аллитерации, трижды повторенная уступительная частица «лишь», неназванные, но угадываемые шаги, возмущившие «безмолвного владычества покой». Исчезновение «окрестности» – ее откровение: только через зримое и слышимое мы постигаем то, что обращено не к органам чувств, но к душе, только память рождает надежду. Герой, автор и подразумеваемый читатель-сочувственник «Сельского кладбища» лишены душевного покоя тех, кто, «не зная горести, не зная наслаждений <...> беспечно шли тропинкою своей», им ведомы печаль и страдание, они могут лишь мечтать о полноте душевного покоя (приглушенно звучащие в «Сельском кладбище» мотивы эти развернутся в трагических строфах «Вечера», проявятся в песенной лирике и балладах), но мечта эта не тщетна, а дистанция меж «унылым» героем и простодушными праведниками преодолевается если не здесь, то там. А значит, и здесь – на сельском кладбище, где находит приют «певец уединенный», в пространстве, соединяющем мир дольний и мир горний.

В «Сельском кладбище» гармонизированная фактура стиха свидетельствовала о гармонизации чувств, а стало быть, и того мира, что открывается поэтической волей. В «Вечере»

сладостное слияние с миром природным сменяется сетованиями на скоротечность счастья, но упоение и печаль существуют не по раздельности, а вместе: волшебное преобразование пейзажа рождает воспоминание. Смена дня вечером соотнесена со сменой прошедшего настоящим, а близящаяся ночь со смертью (последняя строфа), но связь эта не жестко аллегорическая, а ассоциативная, введена она не впрямую, но исподволь. Воспоминание оживляет не только прежнюю радость, но и прежнее страдание – ушедшее продолжается в настоящем, а значит, оно как бы и не совсем ушло. Продолжение воспоминаний – поэзия, оживляющая «часы сей жизни скоротечной», удерживающая то, что обречено исчезновению обычным ходом земного бытия. Словам о возможной скорой смерти (не окончательной, ибо на могилу поэта придут Альпин и Минвана) предшествует строфа о поэте, поющем возрождение светила («Так петь есть мой удел...»). В вечере скрывается утро, а в утре – вечер. Воспоминание и поэзия, не отменяя естественного миропорядка, придают ему иной смысл: во временном открывается вечное, в земном – небесное. В мире Жуковского есть скорбь, но нет отчаянья. Даже в напряженно исповедальном послании «К Филалету», где поэт называет свою жизнь бесплодной, а душу – иссякшей, он не отрекается от любви и мечтает не столько о гибели, сколько о возможности самопожертвования «за нее». Даже отвергнув надежду на земное счастье, он не отвергает исполненного страданием бытия – могила не заменит страстного и мучительного служения недоступной возлюбленной. Влечет не смерть, но угадываемая возможность соединения с той, что пленила тебя на земле.

Прямо подобное чувство у молодого Жуковского выражено в стихах «На смерть А<ндрея> Т<ургенева>»: «Прости! не вечно жить! Увидимся опять; / Во гробе нам судьбой назначено свиданье! / Надежда сладкая! приятно ожиданье! – / С каким веселием я буду умирать!» Здесь в равной степени важны и отсвет небесного, лежащий на земное, открывающий в конечном – бесконечное, в горе – грядущую радость, и отсвет земного в небесном – *там* обретается то, что не вполне осуществилось, исчезло, было мечтой *здесь*. Поэтому мечта для Жуковского – не ложь и обольщение, но обещание. Поэтому верность мечте – не сомнительное и опасное «донкишотство», но лучшее из доступных человеку чувств. Поэтому разочарование – несчастье и заблуждение, если не грех. (Даже у Байрона, поэта тотального разочарования, Жуковский отыщет для переложения «свои» стихи – безнадежная «Песня» разрешается мольбой о просветляющем слезном даре.) Что такое земное горе, Жуковский знал не понаслышке (и за свое земное счастье он боролся как мог и сколько мог), но пуще любых невзгод страшился он душевного опустошения, беспамятства, расставания с поэзией и любовью.

Всякое прощание у Жуковского – это прощание неокончательное, прощание с оглядкой на «святое прежде» и предчувствие новой встречи. Это касается не только любви, но и поэтического творчества. Прощаясь со стихами в 1824 году («Я Музу юную, бывало...»), Жуковский убежден, что его вдохновительница к своему рыцарю еще вернется. Тот, кто увидел однажды гения чистой красоты, не может его позабыть. Если нет радостей жизни, то есть радость творчества, а если умолкает муза, то поэтическое чувство животворит самые обыденные стороны земного существования (например, педагогику). Формулы «жизнь и поэзия одно» или «все в жизни к великому средство» не подразумевают идеализацию действительности, но утверждают всегдашнюю ее сопричастность идеалу.

Отсюда бесстрашие перед лицом смерти, столь своевременное сказавшееся в лирическом шедевре 1812 года. «Певец во стане русских воинов» – это стихи влюбленного и верящего. Возгласив хвалы героям прежних лет (умершим, но, как это всегда бывает у Жуковского, живым для живых – потому и видения светлых призраков в «Певце...» больше, чем отработанный прием), отчизне, царю, вождям живым и погибшим, мщению, Певец обращается к наиболее личным (и одновременно наиболее общим) чувствам – дружеству и любви. Любовь освобождает от страха смерти, ибо *Она* хранит своего витязя:

Отведай, враг, исторгнуть щит,
Рукою данный милой;
Святой обет на нем горит:
Твоя и за могилой.

Хранительность неотделима от верности, а если Промысел сулит смерть, то это смерть с «наслаждением»:

Святое имя призовем
В минуту смертной муки;
Кем мы дышали в мире сем,
С той нет и там разлуки.

Обожествление любви естественно переходит в обожествление поэзии: возможная гибель Певца не окончательна, ибо «останется привычный глас / в осиротевшей лире». (Так прежде, в романсе «Певец», «тихие зефиры» заставляют петь лиру умершего страдальца; так позднее, в балладе «Эолова арфа», по смерти Арминия «дуб шевелится, и струны звучат».) Сказав о своей любви и своей смерти, Жуковский может заговорить о смерти другого, каждого, о смерти вообще, точнее, о том, что здесь именуется смертью, а должно зваться иначе:

Бессмертье, тихий, светлый брег;
Наш путь – к нему стремленье.
Покойся, кто свой кончил бег!
Вы, странники, терпенье!
.....
А мы?.. Доверенность к Творцу!
Чтоб ни было – Незримый
Ведет нас к светлому концу
Стезей непостижимой.

Нельзя не почувствовать глубокой связи «любовных» и «религиозных» фрагментов – заканчивается «Певец...» строфой, где эти мотивы образуют нерасторжимое смысловое единство:

Всевышний Царь, благослови!
А вы, друзья, лобзанье
В завет: *здесь* верная любви
Там сладкого свиданья!

Противоположность миров («Там не будет вечно *здесь*») вновь и вновь опровергается. Земное странствие – путь к свету, трудный, но одолимый («Верь тому, что сердце скажет; / Нет залогов от небес; / Нам лишь чудо путь укажет / В сей волшебный край чудес»), если ты вступишь в живому чувству и поэзии, в которых таится чувство религиозное. Всегда ли? Вопрос достаточно болезненный и прямо касающийся Жуковского. Его любовь к Маше Протасовой (дочери единокровной сестры поэта) была, с общепризнанной точки зрения, любовью преступной, не святой, но кошунственной. Жуковский мог отказаться от преходящего земного блаженства, мог смириться с тем, что Маша стала женой другого, и благословить ее брак, но отречься от своей любви не мог и, кажется, не считал должным. Посвятив несколько баллад любви, раз-

рушенной человеческими кознями («Алина и Альсим», «Эльвина и Эдвин», «Эолова арфа»), Жуковский пробует рассказать и о любви греховной. Получаются, однако, странные истории.

Рыцарь, влюбленный в монахиню, оставляет мир, проводит день за днем пред монастырскими стенами, дабы хоть на миг увидеть ту, что «Богу отдана», то есть явно посягает на святую; даже смерть не приносит ему освобождения от страсти – мертвый, он по-прежнему глядит на окно. Прелюбодейка, жена Смальгольмского барона, узнав, что пришедший к ней возлюбленный – мертвец, прежде, чем испугаться или раскаяться, спрашивает у призрака «ты спасен или нет», то есть тревожится не о себе, а о любимом. Обольстительная русалка заманивает рыбака в бездну, но слияние их столь сладостно, что забываешь о демонической природе водяной красавицы. Всякий раз любовь оказывается сильнее вовсе не отрицаемых и даже почитаемых моральных правил.

Так было уже в первой балладе – «Людмиле», где Жуковский сознательно «ослабил дух и формы» страшной простонародной истории Бюргера. У Бюргера героиня ропщет на Творца, и за это ее постигает возмездие – смерть. Сюжет у Жуковского тот же, но легкий, прозрачный слог, напевная интонация, пленительная прозрачность-призрачность пейзажных строф, сладость, сливающаяся с тайной и ужасом, делают свое дело. Людмила не столько наказуется, сколько получает то, о чем просила, – соединение с погибшим женихом. Так позднее Минвана обретет за гробом Арминия, а рыбак насладится русалкой. В несчастной (или все-таки счастливой?) балладной грешнице юные современники Жуковского узнавали себя, в ее печали и тревоге – те смешанные чувства, что рождало в них каждодневное ожидание. «Где ты, милый? Что с тобою?» – «Людмила» писалась в эпоху беспрерывных войн на далекой чужбине.

Была ли в этом освящении любовного томления, в этой абсолютизации чувства, в этом смешении спиритуальности и эротизма рискованная двусмыслица? Безусловно, была; ее и обнаружило дальнейшее движение русской романтической поэзии (Лермонтов, Владимир Соловьев, Блок). Жуковского спасал удивительный внутренний такт, то естественное душевное целомудрие, при свете которого исчезают всякое зло и любой соблазн. Любовь благодатна сама по себе. В «дурную любовь» Жуковский попросту не верил.

Как и в «дурную поэзию». «Поэзия! С тобой / И скорбь, и нищета, и мрачное изгнание – теряют ужас свой», – восклицал юный Жуковский в 1804 году («К поэзии»). А тридцать пять лет спустя он увенчал перевод драматической поэмы посредственного австрийского стихотворца глубоко выстраданной и очень своей строкой: «Поэзия есть Бог в святых мечтах земли» («Камозэнс»). Умиравшему Камозэнсу является «дух в образе молодой девы, увенчанной лаврами, с сияющим крестом на груди». Первый биограф Жуковского К. К. Зейдлиц увидел в этой деве «саму Религию», чьей земной сестрой несколько выше была названа поэзия. Но «на рубеже земли и неба» (а это для Жуковского не только смертный миг, но и всякая минута откровения) исчезает даже и такое разделение. Дух не может быть назван по имени, ибо всякое имя недостаточно, ограничено, «словарно», а «невыразимое» прекрасно именно своей невыразимостью, тем, что исчезает, оставаясь с нами, и остается, исчезнув. «Кто ты, призрак, гость прекрасный? / К нам откуда прилетал?» Надежда, Любовь, Дума, Поэзия, Предчувствие – только псевдонимы Таинственного посетителя.

И Державин, и Карамзин справедливо считали себя людьми государственными и (то есть) наставниками общества. Зная о своем поэтическом величии, связывая с ним собственное бессмертие в веках, Державин все же достаточно жестко разграничивал «досужливую» поэзию и великое государственное служение. Если угодно, он делал исключение для себя лично. Карамзин стремился поставить обезопасенную, обузданную поэзию на службу обществу, он не хотел (да и не мог) быть поэтом, как не хотел быть публичным политиком. Жуковский стал воспитателем наследника престола, политическим мыслителем и в конечном счете государственным мужем, потому что был поэтом. А поэтом он стал потому, что верил в святость самой поэзии, верил в ее гармоническую, способную гармонизировать мир силу. Он не знал «карам-

зинских» опасений, что в той или иной мере были присущи едва ли не всем крупным русским поэтам XIX – XX веков. Кто не распознавал в поэзии «отравленного напитка», «черной молитвы», бессмысленной и постыдной забавы? Кто не ставил ее подспорьем просвещения, благочестия, гражданственного служения? Кто не отрекался от нее на годы, а то и навсегда? Все так. Но будущие сомнения, соблазны, ошибки, отрицания, заблуждения и надрывы были уже иными. Незаметно и последовательно Жуковский приучал русское читательское сообщество чтить поэзию, а русских писателей помнить о святости своего дела. Величайший русский поэт почитал его как учителя, а император, освободивший крестьян, был его учеником в самом точном смысле слова. Мягкое, чуждающееся декларативности новаторство Жуковского-стихотворца, открыв многомерность слова, изменив отношение к звукописи, синтаксису, композиции, одарив грядущих поэтов множеством новых метрических и жанровых форм, новой культурой чувства, растворилось в воздухе русской поэзии и тем самым радикально изменило ее состав, а стало быть, и ее восприятие, и ее общественную роль. Жуковский не объяснил, а показал, чем может быть поэзия. А значит, и жизнь.

Кажется, всего глубже и точнее о величии жизненно-поэтического дела Жуковского сказал совсем по-иному мысливший и живший Тютчев: «Душа его возвысилась до строю: / Он стройно жил, он стройно пел...» И дальше, со всегдашней тютчевской болью одиночества, одолеваемой памятью о том, кто был, а значит, подобно Таинственному посетителю, Гению чистой красоты или призраку «Славянки», навсегда с нами остался:

И этот-то души высокий строй,
Создавший жизнь его, проникший лиру,
Как лучший плод, как лучший подвиг свой,
Он завещал взволнованному миру...
Поймет ли мир, оценит ли его?
Достойны ль мы священного залога?
Иль не про нас сказала Божество:
«Лишь сердцем чистые, те узрят Бога!»

1997

Как нам делать историю литературы «эпохи Жуковского»

Вопрос *Как нам делать (строить, писать) историю литературы?* представляется в достаточной мере риторическим, что, впрочем, лишь подчеркивает его насущность и болезненность. Когда научное сообщество (или хотя бы кто-нибудь из его значимых представителей) испытывает необходимость в некоем проекте, этот проект начинает так или иначе реализовываться. Между тем в последние несколько десятилетий (собственно говоря, в те годы, когда российские гуманитарные науки сперва боролись за право быть науками, хотя бы относительно свободными от государственно-идеологического контроля, а потом сполна использовали это право) мы не видим каких-либо впечатляющих опытов построения истории литературы. Можно, конечно, вспомнить о многотомных трудах, выходявших под эгидами ИМЛИ («История всемирной литературы») и ИРЛИ («История русской литературы»), но, даже признав некоторые их разделы удачными (что несомненно), вряд ли возможно рассматривать их как отправной пункт для дискуссии и объект серьезной рефлексии. Императив «других историй литературы», под знаком которого был сформирован спецвыпуск «Нового литературного обозрения» (2003; № 59), смотрится весьма авантажно, но лишь до тех пор, пока читатель не задастся вопросом: а что следует понимать под *той* – надо полагать, единственной – историей литературы, отменить коею призвана коллективная филологическая мысль? Мудрено спорить с тем, чего нет, а между тем именно расплывчатый призрак зловещего монстра оказывается едва ли не единственным оправданием неперемennого требования множества историй – все равно каких (лишь бы «других») и не важно, способных ли в принципе обрести какое-нибудь бытие, кроме «проектного».

При всех различиях спецвыпуска «НЛО» и дискуссии, начавшейся на Одиннадцатых (2002) и продолженной на Двенадцатых (2004) Тыняновских чтениях, нельзя не заметить их глубинного родства, на мой взгляд, объективно выражающего общий дух сегодняшнего русского (по крайней мере) литературоведения. (Другое дело, что дух этот может принимать блестящие и убедительно соблазнительные обличья, а может представлять в пародийно-шутовском наряде, вызывающем естественное отторжение.) Суть дела сводится к тому, чтобы любыми способами доказать принципиальную невозможность построения той самой истории литературы, судьбой которой озабочены (кто-то всерьез, а кто-то – за компанию) сочлены нашего учебного сообщества. Отсюда категорический императив «плюрализма»: пусть будет много историй литературы – социологическая, психоаналитическая, религиозно-философская (далее обычно следует конструкция: *ну и еще какая-нибудь*). Мирное состязание многочисленных «концепций» (которые вообще-то говоря с неба не падают, а при извлечении из заморских интеллектуальных бестселлеров не всегда удачно сочетаются с материалом) должно возникнуть волшебным образом, а самим фактом своего существования нанести сокрушительный удар по страшному врагу, все той же *той* – тоталитарной, лживой, школярской – истории литературы, чей образ не устает тревожить наши трепетные души. Отсюда же предложения создать карту Англии в размерах не Англии, а как минимум Австралии – необходимо учесть *все*, что было издано, написано, оставлено в черновиках, задумано или имело отличную от нуля вероятность быть задуманным. После того, как будут составлены словники (авторов и текстов, как необходимых для будущего всеобъемлющего труда, так и тех, что останутся – по совершенно неведомым причинам – за его рамками; а также всего остального, что имело место на планете в подотчетный период – т. е. от сотворения мира до завершения библиотеки указателей), встанет резонный вопрос: *А нужна ли нам теперь история литературы?*

Разумеется, уже не нужна. Хотя бы потому, что искомая система словников-указателей, по определению, может быть завершена лишь внешним вмешательством – разумею не звонок редактора, но трубу архангела, услышав которую все мы будем вынуждены обратиться к про-

блемам качественно иного рода. Но даже если отвлечься от мистических мотивов и предположить, входя в явное противоречие с установками приверженцев «полномасштабной карты Англии», что тотальная инвентаризация все же будет совершена (*глаза боятся – руки делают*), если допустить – еще одна очень смелая фантазия – что для вождя свода указателей сыщутся не только редакторы с издателями, но и читатели, способные одолеть (осмыслить) гипотетическое многотомье, то и тогда никакой надобности в отдельной истории литературы не будет. Тому, кто умеет с толком читать указатели (именные, предметные, географические и проч.), и ознакомился с той суммой текстов, что проработана при составлении этих указателей, любые авторские рассуждения лишь помешают (ладно, мягче скажем: покажутся факультативными, возможно, и забавными, но не слишком меняющими общую величественную картину). Ну а тем, кто не способен извлечь смысл из претворенной в книгу суперкартотеки, тем, кто до сих пор не удосужился ознакомиться с суммой всех тех богатств, которые выработало человечество, предлагать какую-то (пусть самую лучшую) историю литературы просто опасно. Ни к чему, кроме верхоглядства, слепой веры в авторитет и ослабления установки на самостоятельный поиск частных истин (фактов) это привести, по определению, не может. Предположим (скрепя сердце и скрипя зубами), что какие-никакие учебники, пособия, популярные курсы все-таки нужны (хотя вообще-то, лучше бы и без них обойтись), но ведь всякому понятно, во-первых, что они не смогут хоть как-то приблизиться к подлинной истории литературы, а во-вторых, что не царское это дело несмысленнейшей наставлять. Кто напряжется – выплывет, читая все (в том числе «другие» истории, но в первую очередь указатели; ну и тексты тоже), кто потонет – туда ему и дорога. История литературы – достояние историков литературы, а вовсе не общедоступные детективы или дидактические материалы.

Доводя до гротеска тезисы, постоянно звучащие в печатных и устных выступлениях многих весьма авторитетных коллег, я вовсе не хочу их оспорить и тем более дискредитировать. Во-первых, резоны глубоко почитаемых мною исследователей, чьи заслуги перед наукой выше любых оценок, сомнению не подлежат. Действительно, всякое знание заведомо лучше незнания, а всякий «факт» должен быть найден, учтен и осмыслен. (Из того, что мы часто сталкиваемся с работами, где новый – и в перспективе очень интересный – материал трактуется грубо, вульгарно, ошибочно или не получает какого-либо внятного истолкования вообще, следует лишь та бесспорная истина, что среди филологов встречаются люди, умеющие «искать», но не умеющие «думать». Это печально, но никак не может служить доводом против установки на полный охват материала.) Действительно, знания наши недостаточны (другой вопрос, могут ли они стать «полными» хоть когда-нибудь) и, что еще хуже, плохо систематизированы. Действительно, у науки и популяризаторской (включая сюда учебную) деятельности разные задачи.

Во-вторых, бессознательная слаженность хора сама по себе производит сильное впечатление; слишком разные ученые (и/или литераторы) склонны к тому, что время наше предполагает накопление материалов, уточнение деталей, комментирование комментариев, но никак не появление каких-либо капитальных концептуальных опусов. Построение истории национальной литературы – пример частный. Ровно те же установки – с одной стороны, императив плюрализма, с другой – императив полного знания – обнаруживаются в дискуссиях о построении писательской биографии или принципах комментирования. Уверен, что рискни некто предложить филологическому сообществу обсудить старомодную тему – *Как нам анализировать и интерпретировать классическое произведение?* – зазвучат те же самые речи. Напомню, что в списке наших «недостач» значатся не только история русской литературы, но и сколько-нибудь внятные, стоящие на уровне общего развития литературоведения, биографии подавляющего большинства писателей-классиков (исключения можно счесть на пальцах; заметим, что свято место пусто не бывает – в нынешней «ЖЗЛ» портретируют не только царей, палачей и футболистов, а аналога памятным сериям издательства «Книга» не видно), и монографические исследования об отдельных сочинениях или «художественных мирах». (Ну да, хорошо

с «Евгением Онегиным», «Ревизором» и «Войной и миром» – есть написанные в прошлом веке книги Ю. М. Лотмана, Ю. В. Манна и С. Г. Бочарова. А про «Обломова», кроме статьи Дружинина, что прочесть?) Такое положение вещей не спишешь на чью-то злую волю. Смешно чувствовать себя подпоручиком при роте, шагающей «не в ногу» (не говоря о том, что рота состоит сплошь из фельдмаршалов и генералов, в крайнем случае – полковников). Втройне смешно, ибо сам подпоручик (то есть автор этих строк) занят отнюдь не сочинением истории русской литературы первой половины XIX века, биографии Жуковского или всеохватной статьи о романе «Юрий Милославский, или Русские в 1612 году», а совсем иными делами.

В-третьих, заостренность полемических тезисов (будь то «плюрализм», установка на «тотальное знание» или отторжение мифической *той* истории литературы) не только исторически объяснима, но и глубоко отрефлектирована самими коллегами. Мои (или чьи-нибудь еще) контраргументы ими обдуманы еще до того, как я (или другой подпоручик) их произнес вслух. Оппоненты зря трудятся, доводя идею до абсурда, – эта работа уже проведена с надлежащим блеском. Да, «карта Англии в размерах Австралии» – это гротескная утопия, но именно потому всем ясно, что проектирующие ее создание исследователи не мечтательные фантазеры, а стойки, катящие в гору Сизифов камень. Идеал недостижим, но потому особенно прекрасен. Полного совершенства не будет, но в частностях его отсветы все-таки проступят. Лучше выглядеть смешным из-за гипертрофии ответственности и такта (кто же, кроме легковесных дурачков, посмеет тут смеяться?), чем действительно *быть смешным*, принимаясь сочинять истории, до которых был охоч Митрофанушка Простаков.

Для того, чтобы взяться за историю литературы (биографию писателя, монографию о классическом романе), надо обладать такой запредельной мерой безответственности, что и в кошмарном сне не привидится любому достойному сочлену филологической корпорации. Кому привидится – тот уже не достойный. (Редкие исключения известны.) Необходимо принять несколько положений, способных вызвать у коллег гамму весьма неприятных реакций: от открытого негодования («Прочь, буйна чернь, непросвещенна!») до иронично снисходительного презрения.

Во-первых, должно признать, что *история* чего бы то ни было (в нашем случае – литературы) – это особый жанр, обращенный не к узкой корпорации патентованных профессионалов, а к смешанной аудитории. Сюда входят: студенты; исследователи, работающие в «смежных» областях; литературоведы, специализирующиеся на других эпохах (можно сколько угодно сокрушаться по этому поводу, но размежевание даже «девятнадцативечников» и «двадцативечников» в нашей сфере куда ощутимее, чем, скажем у музыковедов или искусствоведов), наконец – страшно вымолвить – те читатели, что по каким-то причинам хотят знать нечто – желательно, осмысленное – о делах давно минувших дней. Профессионалам, возможно, и впрямь необходима лишь общая база данных. Что, впрочем, предполагает отказ от авторских приоритетов, кажется, пока не слишком привлекающий большинство коллег.

Во-вторых, следует признать, что *история литературы* не может не быть сопряженной с литературой наличествующей, а ее автор испытывает давление своего (нашего) времени не в меньшей мере, чем его персонажи испытывали давление своих эпох. Ю. М. Лотман не раз говорил об абсурдности историко-литературных построений, согласно которым Пушкин и Лермонтов оказывались лишь «предшественниками» Демьяна Бедного. Очевидно, что имя некогда официозного, но затем отодвинутого в сторону хозяевами советской идеологии стихотворца было удачной метонимией, в виду имелся достаточно широкий круг советских писателей (как «древних», так и «новых»). Ясно, что замена Демьяна Бедного на Владимира Сорокина (или любого другого модного сегодня автора) сути дела не изменит. Менее ясно другое: из того, что Пушкин и Лермонтов не были *только* предшественниками (чьими бы то ни было), вовсе не следует, что история словесности ведет в никуда, а историк начала XXI века находится в идеальной пустоте. Досадно, когда историко-литературный процесс трактуется как последо-

вательное восхождение к единственно правильному (и, конечно же, «диалектически» сочетающему достижения всех времен и народов) «творческому методу» (он же «стиль», «художественная система», «этап в развитии литературы» и проч.), вне зависимости от того называется ли он (она, оно) социалистическим реализмом или постмодернизмом. (Адепты этих «систем» трогательно похожи, в частности упорным желанием противопоставить якобы достигнутый «синтез» всей предшествующей культуре и объявить о достигнутом «конце истории».) Не менее досадно, когда тот же процесс трактуется как неуклонная деградация, результатом которой оказывается все тот же конец истории (литературы, искусства), непременно выпадающий на сегодняшний день. (Сколько лет он уже длится – вопрос отдельный.) Но нет никакой необходимости видеть в пункте, где находится наблюдатель, непременно вершину или бездну, никто не доказал (и доказать не может), что мы обретаемся в раю или в аду, а не в продолжающейся истории. А коли так, то, отнюдь не возводя свою эпоху в «перл создания» (равно не опуская ее ниже плинтуса), мы не только не можем, но и не должны отказываться от того, что называется системой ценностей. Да, исторически обусловленной. Разве постоянно декларируемый отказ от самой идеи ценностной системы (на деле всегда ведущий к утверждению других – иногда новых, а чаще вполне себе старых – ценностей) не детерминирован исторически? Разве наши «гиперисторизм» и «плюрализм» не обусловлены временем и не подлежат оценке грядущих поколений?

Мне представляется спорным часто звучащий тезис о полной смене культурных вех, якобы имевшей место в результате падения коммунизма в России. Тексты, при советской власти имевшие статус «запретных», «полузапретных», разрешенных, но «второстепенных» и проч. (от «Истории Государства Российского» до «Красного Колеса»), стали доступными и в той или иной мере авторитетными не по взмаху волшебной палочки, но в результате целенаправленной деятельности многих конкретных людей. Не в последнюю очередь, тех, кто сегодня говорит о сменившейся культурной парадигме, которая якобы свидетельствует о господстве субъективности и «вкусовщины», недопустимых при построении истории литературы. От субъективности, разумеется, никуда не денешься, но странно было бы не заметить, что наша сегодняшняя тоска по объективности (неотделимая от многолетних усилий по замене советского канона максимально широким литературным материалом) выросла из личных устремлений достаточно многочисленных и несхожих ученых и литераторов. Да и что, собственно говоря, изменилось в 1990-е годы? Кто же (кроме тех, кто в силу экстраординарных обстоятельств был насильственно отделен от большего или меньшего числа источников) в минувшую эпоху не понимал, что объем русской литературы существенно отличается от предлагаемого официозом, а утвержденная шкала приоритетов, мягко говоря, сомнительна?

Здесь мне придется сослаться на личный опыт, как представляется, тождественный опыту среднего (типового) гуманитария моего поколения. За тридцать лет моей «причастности» к литературоведческой проблематике (я поступил на русское отделение филологического факультета МГУ в 1974 году) мои взгляды на целое русской словесности XVIII–XX веков и ее значимых фигурантов практически не изменились. Речь идет не о мере информированности (разумеется, я прочел довольно много книг, которые в семнадцать лет были недоступны либо просто ускользали от внимания) и не о стабильности вкусовых пристрастий (личные предпочтения неоднократно менялись и, возможно, еще не раз изменятся), но об общих контурах предмета. Не зная очень многого, я (и, уверен, это черта не индивидуальная, а типичная, возможно, обусловленная общим состоянием русской культуры второй половины XX века) твердо знал, что русская литература «больше» и «разнообразнее», и чем тот «концепт», что предлагается учебником, и чем мои наличествующие представления. Соответственно я был готов к знакомству с новыми текстами, которые могли вызывать (или не вызывать – это уж как получится) эстетические и интеллектуальные потрясения, почти всегда (если хватало времени и ума прочитанное всерьез обдумать) в какой-то мере корректировали постоянно строящийся образ

русской литературы, но не повергали в растерянность и не требовали «сжечь все, чему поклонялся, поклониться всему, что сжигал».

Проще всего было с сочинениями запрещенными. Не говоря об извечной склонности к «запретному плоду» и рано выработанной готовности воспринимать почти всякое «казенное» утверждение как обман, работал и более естественный механизм – доверие к уже наличествующему собственному опыту. Грубо говоря, если стихи Пастернака (которые я читал с двенадцати лет) мыслились как значимый (и лично мне особенно дорогой) факт истории литературы, то и в недоступном до поры «Докторе Живаго» (роман я прочел, кажется, на первом курсе, может быть, на втором) заранее виделась высокая ценность. Если стихи Блока и Андрея Белого в историю литературы входят, то там же должно найтись место для прозы Белого (прочитанной уже в университете) и сочинений их современников, что были значимы для этих поэтов. А догадаться (даже располагая лишь советскими изданиями Блока и Белого) о том, что не только Сологуб и Вячеслав Иванов (тоже вскоре худо-бедно изданные), но и бесконечно поносимые Мережковский с Гиппиус были для Блока и Белого не пустыми людьми, особого труда не составляло. Процесс разочарования от «задержанных», некогда слишком много обещавших встреч с иными «серебряновечными» авторами выразительно описан Тимуром Кибировым в поэме «Солнцедар». Но и в таких случаях – а кто же подобного не испытывал? – «оценка» не отменяла необходимости включить нелюбезных мне лично сочинителей в постоянно достраиваемое целое. В конце концов многие филологи высочайшего класса до сих пор не считают нужным скрывать свою неприязнь к «Доктору Живаго». Однако речи о выведении этого романа за рамки истории литературы вроде бы не идет.

Может быть, сложнее было избежать соблазна «обратных общих мест», приправленного извечной нашей страстью решать роковой вопрос о сравнительной мощи кита и слона. Помню, что, услышав (кажется, мой второй курс, то есть 1975 или 1976 год) на публичной лекции В. В. Кожина тезис «Лесков – гораздо более значительный писатель, чем Тургенев», я несколько впечатлился. Вероятно, потому что Лескова читал (мало и бестолково) именно об эту пору, а Тургенева – раньше и позже. Впрочем, и тогда меня привлекали в речении Кожина не парадоксальность (сейчас, вероятно, многим этот тезис покажется трюизмом, а обратный – парадоксом) и не дискредитация Тургенева, а актуализация Лескова. Безусловно совсем не новаторская (Лесков был «повышен в чине» уже в начале XX века, когда, если вдуматься, и была сформирована та ценностная система, что работает по сей день), но в середине 1970-х годов насущно необходимая. (Оставим в стороне ее неприятные идеологические обертоны. Увы, они присутствовали в процессе актуализации – то есть возвращения в историю – и других классиков. Например, Карамзина и Тютчева.) И если сейчас я, осознавая очевидный комизм дискуссий о слоне и ките, склонен считать Тургенева писателем очень значительным (и недооцененным), то это вовсе не предполагает умаления исторической роли Лескова.

Определенный соблазн мог возникнуть в отношении писателей, находящихся в фаворе у советской идеологической системы. Но и тут находились противовесы. Иногда не слишком удачные по генезису. Так традиционный «революционаризм» русской интеллигенции вкупе с аллюзионной установкой позднесоветской культуры (в принципе, антиисторическое и глубоко непродуктивное отождествление царской власти с властью советской) страховал от небрежения декабристами (в том числе – литераторами; отсюда устойчивое преувеличение историко-литературного значения поэзии Рылеева, которое все же лучше, чем ее возможное игнорирование), Герценом и – до какой-то поры – теми, кто именовался «революционными демократами». Последним в итоге (то есть к концу советской эпохи) приходилось хуже всех, но и здесь можно было избежать крайностей. Те, кто дал себе труд внимательно (а не «по главам» и пересказу учебника) ознакомиться с романом «Что делать?», мог понять, что «рассказы о новых людях» жестко встроены не только в историю общественной мысли и революционного движения, но и в историю литературы. Уразумев этот трюизм, ты избавлялся от необходимо-

сти третировать этот дурно написанный (дурно, но написанный; написанный с сознательной установкой на «дурноту») текст, а потом, когда «обратное общее место» оказалось замененным «обратным обратным общим местом» (очередная истинная свобода – она же высшая научная объективность – состоит в том, чтобы просмаковать то, от чего плюется типовой либеральный интеллигент), не был обязан дивиться изысканной «плохописи» романа, его мотивным переключкам с длинным рядом влиятельных сочинений (как европейских, так и отечественных) или его актуальности для американских университетов эпохи политкорректности, феминизма и постмодернизма.

Конечно, серьезные издержки были неизбежны. Но, право слово, я хуже, чем скверно, знаком с прозой народников не потому только, что писали ее народники (достоинейшие все люди). И не потому, что она «навязывалась», входила во все программы, а я трижды (на третьем курсе, на вступительном экзамене в аспирантуру, сдавая кандидатский минимум) обречен был с ней разбираться. (И злился: о Полонском или, скажем, А. К. Толстом *они* нас спрашивать не намерены! Фет и Тютчев в один вопрос упакованы – про их «метрику и ритмику»! Баратынского тоже вроде как не было. А эту нудоту – вынь да положь!) И даже не потому, что те, кто экзамены у меня и моих сверстников принимали (а также нас обучали), кажется, и сами были до народников не слишком охочи. (Не помню я, чтобы кому-нибудь на каком-нибудь экзамене достался соответствующий вопрос. Как не помню, чтобы за три года аспирантуры, когда главной моей обязанностью было присутствие на заседаниях кафедры, кто-нибудь на этих самых заседаниях сказал хоть слово о Златовратском. Да и о Глебе Успенском.) Все это детали. Знаю же я прозу народников из рук вон худо, потому что и большая часть всей прочей словесности второй половины XIX века для меня – темный лес. (И положение с нелюбезной тогдашней официальной науке поэзией не лучше, чем с формально приветчаемой инстанциями «демократической» прозой.) Боюсь, что это не моя личная проблема. Среди коллег, приступивших к историко-литературной работе в ту же пору, что и я, приметны были тогда (и достигли серьезных результатов сейчас) фольклористы, древники, специалисты по XVIII веку, пушкинско-гоголевской эпохе, творчеству Достоевского (Достоевский в силу многих понятных причин обладал особым статусом; с одной стороны, он «подтягивался» к Пушкину и Гоголю, а с другой – к словесности начала XX столетия), полузапретному модернизму, но не исследователи второй половины XIX века. Чуть ли не единственное сильное исключение – О. Е. Майорова, занимавшаяся (занимающаяся) не только Лесковым, но именно историей литературы соответствующего периода. (Глубокий и страстный интерес покойного Б. И. Бермана к наследию и личности Толстого был не «научным», но «интимным», «жизненным». Что, впрочем, не умаляет значения его работ.) Примерно так же выглядят предшествующее и следующее филологические поколения. Это не значит, что за последние тридцать лет у нас не появилось ярких работ о писателях второй половины XIX века (Достоевского и Чехова, по сути, относящегося уже к следующему периоду, вынесем за скобки). Появлялись. Но, во-первых, их было меньше, чем о словесности других эпох. Во-вторых, они, как правило, носили узко специальный характер. А потому, в-третьих, вызвали малый резонанс как в профессиональной, так и в «общекультурной» среде.

Понятно, что историю литературы второй половины XIX века делать (строить, писать) будет особенно трудно. Понятно, что в отсутствие внятных представлений об этом периоде (вроде бы почитаемом важнейшим), в отсутствии работ о Гончарове, Тургеневе, Островском, Лескове, Толстом, Некрасове, Фете, А. К. Толстом, Щедрина, Сухова-Кобылине (сознательно называю только «бесспорные» имена; об особом положении Достоевского было сказано выше; сходно обстоит дело с Тютчевым), которые могли бы восприниматься, конечно, не как истина в последней инстанции, но как серьезный отправной пункт для каких-либо построений, в отсутствии не «летописей» и «реальных комментариев» (они, какие-никакие, у нас есть), но хотя бы приблизительной картины взаимодействий множества литературных сил строить

историю национальной словесности любого периода тоже будет не слишком сподручно. История предшествующих эпох обязана отвечать на вопрос «куда это ведет?» (вспомним поистине революционное значение статьи Ю. М. Лотмана «Истоки “толстовского направления” в русской литературе 1830-х годов»), история эпох последующих – на вопрос «откуда это взялось?». Утешительно лишь одно: положение дел с литературой второй половины позапрошлого столетия по-своему сигнализирует о том, что этот период – не исследовательская фикция, но реальность, отличная от того, что было прежде и случилось потом. То есть подводит к решению вопроса о «периодизации».

Решение несомненно будет грубым, приблизительным и спорным. Всякая попытка противопоставления словесности первой и второй половин XIX века может быть легко опровергнута. Преобладание поэзии над прозой в начале века не слишком явно (и уж точно слабее, чем в веке XVIII), а прекращается оно уже в начале 1830-х годов. Моноцентризм (литературная система строится сперва вокруг Карамзина, потом – вокруг Пушкина, потом – вокруг Гоголя), сменившийся во второй половине века полицентризмом (доминирование Льва Толстого, во-первых, возникает после ухода всех его старших современников, то есть относится скорее к эпохе «модерна», во-вторых же, существенно не столько для литературы, сколько для культуры в целом), можно убедительно истолковать как позднейший миф. С еще большим основанием это будет говорить о характеристике «карамзинско-пушкинско-гоголевской» эпохи как «золотого века». Но мифы на пустом месте не возникают, и если мы интуитивно чувствуем, что в 1791 году (когда Карамзин приступил к изданию «Московского журнала») «что-то началось», а в 1852 (когда со смертью Гоголя прекратилось десятилетнее ожидание второго тома «Мертвых душ») «что-то кончилось», то хочется верить, что выделение этих дат не только характеризует наше сегодняшнее сознание (от которого, впрочем, отрекаться странно), но и как-то свидетельствует об историческом процессе. Да, сейчас нам континуальность милее дискретности. Да, нам интересно отслеживать медленные изменения и находить во внешне различном – общее (а в общем – различное). Да, всякое обобщение кажется нам топорным, а всякое установление иерархии – вульгарным. Вновь могу повторить: приниматься сейчас за построение истории литературы, или ее проекта, или даже проекта истории литературы определенного периода может только человек абсолютно безответственный.

К сожалению (для себя) и к счастью (для окружающих), я такой мерой безответственности не обладаю. Я слишком хорошо понимаю, насколько предлагаемые далее построения одновременно субъективны и банальны. В качестве полуоправдания могу лишь сослаться на внутреннее убеждение: в «истории литературы» (разумею жанр, живущий по своим законам, не тождественным законам, которым подчиняются «биографии», «комментарии», «статьи», «заметки» и т. д.) практически всегда *что верно, то не ново, а что ново, то не верно*.

* * *

История не может обойтись без периодизации – в нашем случае спорные (а как же иначе!) хронологические границы уже названы: 1791–1852. История предполагает, что выделяемые эпохи (какими бы внутренними противоречиями они ни характеризовались, как бы конфликтно ни было взаимодействие разнородных сил, к каким бы неожиданным результатам ни приводили некоторые тенденции, кажущиеся «случайными» и «маргинальными» современникам, но часто очень важные для литературных потомков и позднейших истолкователей) обладают какими-то смысловыми доминантами, наличие которых и позволяет нам интуитивно эти эпохи различать. В нашем случае речь пойдет об утверждении *самодостаточности русской поэзии*. Здесь в равной мере важно и то, что высокий (священный) статус обретает поэзия как таковая (то противопоставляемая прозе, то ее «поглощающая»), и то, что высокий статус мыслится уже наличествующим достоянием поэзии (литературы) национальной (включая

словесность минувшего времени). Тезис *У нас нет литературы* (звучавший, как известно, не однажды и в каждом конкретном случае обладавший специфическими смысловыми обертонами) всегда свидетельствует о том, что в момент его очередного провозглашения есть и «мы» (национальная общность) и «литература» (только «не та») – начинавшие строить русскую литературу почти на голом месте (оговорки необходимы, но не в этом контексте) Кантемир, Тредиаковский, Ломоносов были уверены, что литература уже есть, «вдруг» появилась (или, по крайней мере, стремились себя и потенциальную публику в том убедить).

Очевидно, что поэзия обрела высокий статус не в одночасье и не смогла закрепить его «на все времена». Другое дело, что позднейшее «отрицание» поэзии (восходящее к обсуждаемой эпохе, когда Рылеев и выдвинул всем памятную формулу) было типичным «богоборчеством», то есть «реакцией», невозможной без «акции». Отрицание «поэзии вообще» в русской традиции подразумевает «отрицание Пушкина» и «пушкинской эпохи». Аналогично вторичная апологетизация поэзии обычно сопряжена с «пушкинианством». В случаях, когда «отрицание поэзии» предполагает прямо или косвенно утверждение поэзии «новой» и «высшей», тоже не редки апелляции к Пушкину.

Нельзя не заметить, что «антипоэтические» (= «антипушкинские») бунты второй половины XIX века воспроизводят не только типовые для биографии Пушкина ситуации, когда современники укоряют поэта в «пустоте» (блестящей, с чем будут согласны и позднейшие «пушкиноборцы») и требуют от него «содержания», но и печальную картину 1824 года, когда объектом всестороннего энергичного порицания (проще говоря – травли) оказался Жуковский. Кстати, именно тогда противники «эстетизма» накрепко связали его с «сервилизмом». И в 1824 году, и позднее – например, в эскападах Писарева – это делалось оскорбительно грубо, было в личном плане чудовищно несправедливо, но по-своему точно фиксировало некоторые важные особенности позиций (стратегий) как Жуковского, так и Пушкина. Различия как политических, так и эстетических воззрений Жуковского и Пушкина известны. И хотя, на мой взгляд, они всегда сильно преувеличивались (кроме понятных идеологических причин здесь свою роль сыграло вполне реальное психологическое несходство писателей, слишком легко проецируемое в творческую область), но даже признав их непреложным фактом, нельзя пройти мимо той общности, что невольно зафиксировали оппоненты Жуковского и Пушкина (а в какой-то мере и их официальные апологеты позапрошлого века, и новейшие подражатели этих апологетов). Ниже я попытаюсь показать, что решение главной задачи эпохи – утверждения самодостаточности национальной поэзии – было совершено именно Жуковским и что тот период истории литературы, которому и посвящен этот этюд, должен рассматриваться, в первую очередь, как «эпоха Жуковского». Параллельно придется обратиться к другому вопросу: почему и современники, включая ближайших друзей поэта (может быть, за исключением Пушкина), и исследователи (в том числе – бесспорно выдающиеся) не видели в Жуковском центральной фигуры обсуждаемого периода, который символично завершается его смертью? Или, повторяя заостренно полемическое название доклада А. Л. Зорина (Банное чтение, 26 июня 1997): *Почему никто не любил Василия Андреевича Жуковского*¹¹.

При таком подходе внутри рассматриваемой литературной эпохи выделяются три периода, примерно (но только примерно!) совпадающие с теми, что молодой Белинский назвал «Карамзинским», «Пушкинским» и «Смирдинским»¹². Первый приходится на 1790—1800-е

¹¹ Доклад лег в основу статьи, позднее вошедшей в монографию автора; см.: Зорин А. Послание «Императору Александру» В. А. Жуковского и идеология Священного Союза // Новое литературное обозрение. 1998. № 32. С. 112–132. Зорин Андрей. Кормя двуглавого орла... Литература и государственная идеология в России в последней трети XVIII и первой трети XIX века. М., 2001. С. 269–295. Ср. корректирующую формулировку – «почему никто не понимал Жуковского?» в интересном и перспективном опыте интерпретации одного из самых «непонятных» сочинений Жуковского: Вишицкий Илья. Поэтическая семантика Жуковского, или Рассуждение о вкусе и смысле «Овсяного киселя» // Новое литературное обозрение. 2003. № 61. С. 119.

¹² Белинский В. Г. Собр. соч.: В 9 т. М., 1976. Т. 1. С. 121 («Литературные мечтания», 1834).

годы. В начале его Жуковского на литературной сцене просто нет, но и после имевшего успех «Сельского кладбища», уже создав безусловные шедевры, он, во-первых, не стремится занять первенствующую позицию на Парнасе (более того – временами сомневается в необходимости принять писательскую миссию), а во-вторых, и не воспринимается современниками-сочувственниками как потенциальный лидер. Значимые новации Жуковского (ниже будет сказано о роли ранних элегий и баллад) либо трактуются как «допустимые отклонения» от магистральной линии развития, что задана Карамзиным (таков взгляд литературных союзников, «карамзинистов»), либо попросту игнорируются (неприязнь «архаистов» к Жуковскому вспыхивает позднее, когда он на короткий срок все же решается занять вакансию «первого поэта»).

Второй период – собственно то, что привычно именуется нашим «золотым веком» – открывается в 1812–1813 годах триумфами «Певца во стане русских воинов» и «Светланы». Жуковский начинает восприниматься «карамзинистами» как «главный поэт», а его, оказавшаяся победительной стратегия, (сакрализация собственно поэзии, а не личности поэта или особого поэтического языка и соответствующих ему жанров) отзывается в поэтическом самоопределении как сверстников (Батюшков, Денис Давыдов, Козлов усваивают уроки Жуковского по-разному, но именно его пример стимулирует их творческие поиски, что не отрицает возможности полемики – случай Батюшкова – но в едином смысловом поле), так и, что особенно важно, современников младших (лицеисты Дельвиг, Кюхельбекер, Пушкин, составившие «союз поэтов», в поле которого оказываются Баратынский и Языков). Ни резкие выступления против Жуковского в 1815–1824 годах, ни его уклонение от роли первого поэта (символический акт благословения автора «Руслана и Людмилы»), ни сдержанный (в лучшем случае) прием ряда его ключевых сочинений («Овсяный кисель», «Орлеанская дева», «Шильонский узник», проигрывающий на фоне пушкинского «байронизма»), ни его временный отход от поэтического творчества (демонстративная публикация «прощального» стихотворения «Я музу юную, бывало...» в трехтомнике 1824 года), по сути, картины не меняют. Роль «первого поэта» отходит к Пушкину (при этом Жуковскому необходимо вновь и вновь напоминать младшему собрату о его теперешней миссии – письма-наставления Жуковского Пушкину 1824–1826 годов прямо связаны с его временным уходом из поэзии), но сама поэзия остается «священной» («свободной», «бесцельной»).

Ситуация меняется на рубеже 1820—1830-х годов, когда с поэзией начинает успешно конкурировать проза. В 1831 году Жуковский возвращается в литературу, дабы наряду с Пушкиным решать вопрос о сохранении поэзии в антипоэтическую эпоху. Вопреки типовым представлениям внешнее доминирование прозы в 1830-х (да и 1840-х) годах еще не означает ее настоящей победы. Поэзия сохраняет высокий престиж, проза воспринимается на ее фоне (как более «привлекательный» или «полезный», но подчиненный вид словесности), наиболее авторитетные прозаики (Марлинский и Гоголь при всем их несходстве) ориентируют свои тексты на поэтическую традицию (то же касается достаточно многочисленных авторов «романтических» повестей и романов). Процесс «прозаизации» поэзии (обращения «романтиков последнего призыва», вроде Бернета или юных Тургенева и Майкова, к стиховой новеллистике, которая будет существовать, пусть на обочине литературы, и во второй половине века) свидетельствует не столько о разрушении традиции, сколько о ее власти. Будущее доминирование прозы (и ее сакрализация) обусловлены двумя типами рефлексии над поэзией, реализовавшимися в творчестве Пушкина и Жуковского, с одной стороны, и Баратынского и Лермонтова – с другой. Поздний Баратынский развивает идею обреченности поэзии (в современной духовной ситуации), а Лермонтов (особенно в «Не верь себе» и «Журналисте, читателе и писателе») признает ее объективную «ненужность» и «опасность», но происходит это в присутствии Жуковского, в эпосе которого «прозаизация» (сюжетность и учительность здесь идут об руку с метрическими и стилевыми экспериментами) становится способом утверждения новой поэтичности. Разумеется, действует поздний Жуковский иначе, чем зрелый Пушкин, но поиски его идут

сходным курсом. К сожалению, «закатные» сочинения Жуковского, о необходимости изучения которых Ю. М. Лотман писал еще в статье «Истоки “толстовского направления” в русской литературе 1830-х годов» (1962)¹³, до сих пор в большинстве своем остаются «непрочитанными»¹⁴.

Здесь не место обсуждать вопрос о взаимосвязи «прозаической» (вторая половина XIX века) и «поэтической» эпох развития русской литературы. Подчеркнем лишь, что отталкивание (часто в формах пародии, как на конкретные тексты, так и на господствующие стили и ключевые «типажи») всегда подразумевало и мифологизацию «золотого века». В этой связи характерно, что многочисленные новаторские решения Жуковского в области собственно стиховой (прежде всего – в расширении метрического репертуара) были переведены из сферы рискованного эксперимента в сферу нормы Лермонтовым (главным «могильщиком» «поэтической эпохи» и предвестником подлинной победы прозы) и окончательно закреплены в русской поэзии «пародистом» Некрасовым, впервые воплотившим смутные мечты Лермонтова о «другой» (соединяющей «поэта» и «толпу») поэзии¹⁵.

* * *

Для того, чтобы оценить историческую роль Жуковского, необходимо хотя бы бегло обратиться к тому пониманию поэзии, что было присуще его наиболее влиятельным старшим современникам, то есть Державину и Карамзину. Хотя традиционно при разговоре об отношении Державина к поэзии цитируется финал послания «Храповицкому» (1797) – «За слова – меня пусть гложет, / За дела – сатирик чтит» – с непременно добавлением пушкинской полемиической реплики, известной по статье Гоголя («Державин не совсем прав: слова поэта суть уже его дела»¹⁶), реальное положение дел к ним, конечно, не сводится. Державин высоко ставил свою поэтическую деятельность не только в подражаниях Горацию («Памятник», 1796; «Лебедь», 1804), закономерно закрывающих первую и вторую части его «Сочинений», но и раньше, например, в финале оды «На смерть графини Румянцевой» (1787), где без какой-либо внешне мотивированной связи с основным сюжетом (утешением-наставлением княгине Е. Р. Дашковой) «вдруг» провозгласил: «Врагов моих червь кости сглохнет: / А я Пиит, – и не умру». Вполне ясно он осознавал и собственное новаторство, противопоставляя свой слог ломоносовскому в «объяснении» оды «На рождение в Севере порфирородного отрока» или называя свои заслуги в «Памятнике»: «...первый я дерзнул в забавном Руском слоге / О добродетелях Фелицы возгласить, / В сердечной простоте беседовать о Боге, / И истину Царям с улыбкой говорить». Однако важна Державину не поэзия как таковая (ср. в «Фелице»: «Пророком Ты того не числишь, / Кто только рифмы может плести»), но поэзия, посвященная истинно важному предмету.

Всего отчетливее эта мысль проводится в «Моем истукане» (1794; опубликовано – 1798), где поэт размышляет о своих правах на славу. Здесь «слова» как раз оказываются выше государственных «дел», поименованных «безделками»: «Поищем! – Нет. – Мои безделки / Безумно столько уважать, / Дела обыкновенны мелки, / Чтоб нас заставить обожать...» Государственное служение Державина («с пленных снял железы», «отер сиротски, вдовы слезы» и проч.)

¹³ Лотман Ю. М. Собр. соч. М., 1998. Т. 1. Русская литература и культура Просвещения. С. 254.

¹⁴ Отметим важные исключения: Янушкевич А. С. Этапы и проблемы творческой эволюции В. А. Жуковского. Томск, 1985; Киселева Л. Н. Карамзинисты – творцы официальной идеологии (заметки о российском гимне) // Тыняновский сборник. Шестые – Седьмые – Восьмые Тыняновские чтения. М., 1998. С. 24–39. Сейчас – в 2012 году – картина выглядит несколько отраднее.

¹⁵ Ср.: Гаспаров М. Л. Тынянов и проблема семантики метра // Тыняновский сборник. Первые Тыняновские чтения. Рига, 1984. С. 105–112.

¹⁶ Державин Г. Р. Соч. СПб., 2002. С. 291; Гоголь Н. В. Полн. собр. соч. Т. VIII. <Л.>, 1952. С. 229.

не достойно остаться в памяти потомства в отличие от его поэзии, славной именно своим «объектом»: «Но естли дел и не имею, / За что б кумир мне посвятить: / В достоинство вменить я смею, / Что знал достоинства я чтить; / Что мог изобразить Фелицу, / Небесну благодать во плоти; / Что пел я Россов ту царицу, / Какой другой нам не найти / Ни днесь, ни впредь в пространстве мира: / Хвались моя, хвались тем, лира!». Ср. также в «Видении Мурзы»: «Как солнце, как луну, поставлю / Твой образ будущим векам; превознесу Тебя, прославлю; / Тобой бессмертен буду сам»¹⁷. Язвительный И. И. Дмитриев рассказывал племяннику, что финальное двестишье сочинено им; если история и выдумана (с Дмитриева бы случилось), то очень удачно: дядюшка правильно угадал, что хотел сказать Державин (в чем он видел свою заслугу), а человек следующего поколения, мемуарист-племянник, расценил «дядюшкины» строки как истинно державинские: «Действительно, нельзя было лучше придумать окончания, тем больше, что оно совершенно в роде Державина: гордо и благородно!»¹⁸.

Разумеется, Державин писал не только о Боге, Фелице и великих государственных мужах, но даже отступая в анакреонтику, он помнил о ценностной шкале. Само обращение к «легкой поэзии» в павловское царствование несет оттенок оппозиционности, прямо обнаруживающийся в стихотворении «К лире», отклике на опалу Суворова. Истинная поэзия («Гром от лиры раздавался, / И со струн огонь летел») стимулирована подвигами Румянцева и Суворова, смерть первого и опала второго лишают поэзию смысла (герои уже получили высшую славу – «Мир без нас не позабудет / Их бессмертные дела»), а финальный вывод – «Перестанем петь Героев, / А начнем мы петь любовь» – должен проецироваться на весь «анакреонтический» корпус. Поздняя «анакреонтическая» и «горацианская» поэзия должна читаться не только на фоне сегодняшних «важных» сочинений (тех, что невозможно писать по политическим причинам и тех, что все же пишутся; вспомним о страстном увлечении позднего Державина драматургией: трагедия – в отсутствии эпической поэмы – жанр наиболее престижный), но и на фоне давних од с правильно выбранным предметом. Прославляющая приватное бытие «Жизнь Званская» не только не обходится без обращений к сегодняшним подвигам, но и завершается мотивом посмертной славы поэта, обусловленной опять-таки его обращениями к истинному величию: «Здесь Бога жил певец – Фелицы»¹⁹. Кажется весьма правдоподобным, что финал, призванный показать, чтѣ есть истинный поэт, продиктован полемической задачей – Державин противопоставляет себя (певца Бога и Фелицы) герою элегии Жуковского «Вечер» и стоящему за ним автору²⁰.

Если для Державина величие поэта (не только собственное, но и Ломоносова, Хераскова, Петрова) обусловлено величием восплаемого предмета (и лишь в какой-то мере своеобразием слога, на чем делали акцент первые интерпретаторы его поэтического наследия – от Вяземского до Белинского, старательно «романтизовавшие» Державина, писавшие о его творческой свободе от любых правил), то для Карамзина сам вопрос о «поэтическом величии» по меньшей мере проблематичен. Разумеется, Карамзин почитал Державина и сумел точно оценить потенциал молодого Жуковского, но поэзию как таковую он с определенного момента держал в сильном подозрении. Даже печатая в «Московском журнале» 1792 года «Поэзию» (единственное стихотворение Карамзина, в котором поэзия наделяется безусловно сакральным статусом), автор сопровождает текст пометой (*сочинена в 1778 г.*), возможно, не только из тактических соображений (умолчание о русской поэзии было формой ее дискредитации), как полагал Ю.

¹⁷ Державин. С. 132, 656, 224, 90, 198, 77.

¹⁸ Дмитриев М. А. Московские элегии. М., 1985. С. 165.

¹⁹ * Державин. С. 420–421, 390.

²⁰ См.: Фрайман <Степанищева> Татьяна. Об одном случае скрытой литературной полемики (Жуковский в «Жизни Званской» Державина) // Лотмановский сборник. 3. М., 2004. Ср. также развивающую этот сюжет работу: Фрайман <Степанищева> Т. Державин и Жуковский. К вопросу о творческом наследовании // Пушкинские чтения в Тарту. 3. Тарту, 2004.

М. Лотман, давший блестящий анализ этих стихов²¹, но и для того, чтобы указать читателю на нынешние сомнения в юношеском «штюрмерском» энтузиазме четырнадцатилетней давности. Со временем эти сомнения только усиливались.

От стихов Карамзин, по тонкому замечанию Вяземского, «требовал, чтобы все сказано было в обреш и с буквальной точностью»; ср. глубокие соображения Ю. М. Лотмана о последовательном стремлении Карамзина к «прозаизации» стиха²². «Поэтизация» же карамзинской прозы (Лотманом тоже упомянутая) имела отнюдь не тривиальный характер, постоянно корректируясь авторской иронией, колебаниями между установками на «достоверность» и «вымысел», семантической многоплановостью, что зачастую игнорировались типовыми читателями и многочисленными эпигонами. «Прозаизированная» поэзия Карамзина (в какой-то мере обгонявшая время, а в какой-то – не сумевшая одолеть собственную противоречивость) и его (а не многочисленных подражателей!) «поэтизированная» проза призваны были решать одну и ту же задачу – облагораживание общества через совершенствование языка. Слог становился главной проблемой, что при всех очевидных (и не раз обсужденных) плюсах существенно понижало статус поэзии. И не только «дурной». Вся словесность оказывалась «безделками» (карамзинский сборник «Мои безделки» появился в том же 1794 году, что и ода Державина «Мой истукан», где это речение используется в прямо противоположном смысле), которые не должно принимать всерьез. Поэзия для Карамзина не цель, но средство, потребное для решения самых разных вопросов – от политических до интимных.

Этой линии он придерживается на протяжении всего творчества. Зачин «Ильи Муромца» (1794) отнюдь не тождествен внешне схожему с ним (возможно, послужившему образцом) зачину «Душеньки» Богдановича. Важны здесь не столько «русизм» и «легкость», сколько ироническое отрицание мифологии как таковой. «Богатырская сказка» – это забава, уводящая от реальности, но вовсе не предполагающая ее отмены или трансформации:

Ах! не все нам горькой истиной
мучить томные сердца свои!
ах! не все нам реки слезные
лить о бедствиях существенных!
На минуту позабудемся
в чародействе красных вымыслов.

Характерно и то, что действие поэзии «минутно» (вероятно, поэтому «Илье Муромцу» и суждено было остаться незаконченным), и то, что вдохновляющая поэта «богиня света белого» (более чем успешно действующая и в обыденном мире) сравнивается с Протеем:

Ты, которая в подсолнечной
всюду видима и слышима;
ты, которая, как бог Протей,

²¹ Лотман Ю. М. Поэзия Карамзина // Карамзин Н. М. Полн. собр. стихотворений. М.; Л., 1966. С. 24–25. Пользуясь случаем, укажем на до сих пор не замеченную (а потому повторяющуюся в переизданиях статьи) опisku исследователя. Анализируя «историко-литературную иерархию» стихотворения, Ю. М. Лотман приводит список поэтов, упомянутых Карамзиным, в котором предпоследним называет Горация, а далее указывает на «отсутствие в этом списке Вергилия». Между тем в списке отсутствует как раз Гораций (что совершенно логично, ибо «прозаическому» адепту «золотой середины» нет места в череде «сакральных» песнетворцев, открывающейся Моисеем и Давидом), а Вергилию посвящены весьма пафосные строки: «Как Сириус блещит светлее прочих звезд, / Так Августов поэт, так пастырь Мантуанский / Сиял в тебе, о Рим! среди твоих певцов. / Он пел, и всякий мнил, что слышит глас Омира; / Он пел, и всякий мнил, что сельский Теокрит / Еще не умирал или воскрес в сем барде». То, что мы имеем дело именно с опиской (пропущенной редактором) доказывает примечание к соответствующему фрагменту текста, где называется Вергилий, автор «Энеиды», «Георгик» и «Буколик»; см.: Карамзин Н. М. С. 24, 60, 377.

²² Вяземский П. А. Соч.: В 2 т. М., 1982. Т. 2. С. 220; Лотман Ю. М. Поэзия Карамзина. С. 27–32.

всякий образ на себя берешь,
всяким голосом умеешь петь,
удивляешь, забавляешь нас, —
все вещаешь, кроме... истины...

.....
Ложь, Неправда, призрак истины!
будь теперь моей богинею...²³

Формула «моя богиня» скорее всего восходит к «Meine Göttin» Гете (1780), однако Карамзин, как видим, вовсе не склонен числить «богиню» Фантазию сестрой Надежды, то есть придавать ей высокий статус спасительницы людей. (Когда в 1809 году Жуковский вольно переведет «Мою богиню», он пафос Гете сохранит в неприкосновенности.) Не менее важно, что «протеизм» здесь никак не знак эстетического (и духовного) совершенства (как мы привыкли мыслить после Пушкина и его интерпретаторов), но иронически поданная традиционная эмблема мирской лжи.

Разумеется, Карамзин, ведя речь о «лживости» поэзии, не стремится к ее полной дискредитации. Обращаясь «К бедному поэту» (1797), он ободряет пасынка Фортуны и рекомендует ему (как прежде читателям «Ильи Муромца») забываться в вымыслах:

Мой друг! Существенность бедна:
Играй в душе своей мечтами,
Иначе будет жизнь скучна.

Ложь по-прежнему мыслится основой жизни, истина покрыта «непроницаемым туманом». Поэзия в таком контексте оказывается еще одной формой лжи (и самообмана) – конечно, не спасительной, но допустимой и извинительной, а торжество поэта – мнимостью (пусть и радующей «бедных певцов»):

Кто может вымышлять приятно
Стихами, прозой, – в добрый час!
Лишь только б было вероятно.
Что есть поэт? искусный лжец:
Ему и слава и венец!

Особые права (проклятые свойства) поэта – права Протея:

Ты хочешь, чтоб поэт всегда одно лишь мыслил,
Всегда одно лишь пел: безумный человек!
Скажи, кто образы Протеевы исчислил?
Таков питомец муз и был и будет век.

(«Протей, или Несогласия стихотворца», 1798)

Противоречия в природе поэзии, но оттого поэзия не преодолевает своей ограниченности и «функциональности»:

Противоречий сих в порок не должно ставить
Любимцам нежных муз; их дело выражать

²³ Карамзин Н. М. С. 149, 151; курсив Карамзина.

Оттенки разных чувств, не мысли соглашать;
Их дело не решить, но трогать и забавить.

Сколь ни рзнятся внешне установки Державина (озабоченного «высотой» объекта) и Карамзина (сосредоточенного на «приятности» слога), по сути, оба поэта не желают признать поэзию самоценной. Карамзинское «забавить» не случайно перекликается со всем памятным определением, которое Державин дал своему слогу, а венчающая стихотворение о Протее закурсивленная формула *«Поэзия – цветник чувствительных сердец»*²⁴ (напомним, что отношение Карамзина к «чувствительности» было, мягко говоря, сложным) кажется лишь более изысканной огласовкой державинского уподобления той же поэзии «вкусному лимонаду».

Памятуя о неизбежной грубости обобщений (разумеется, у Карамзина на каждый тезис можно найти антитезис), рискну все же сказать: на рубеже XVIII–XIX столетий у нас, быть может, и была великая поэзия, но не было идеи «величия поэзии» (по крайней мере – отечественной), что не исключало признания (ритуального или искреннего) величия тех или иных поэтов, как умерших, так и здравствующих. Аналогично у нас были новаторские эксперименты (прежде всего, тех же Державина и Карамзина), сыгравшие в дальнейшем весьма важную роль, но мыслились они либо как индивидуальные «причуды», либо как опыты освоения уроков западной словесности. Собственно поэзия оказывалась зажатой меж установкой на «величие предмета» (вызывавшей ассоциации с архаической высокопарностью) и установкой на «цивилизованность» (отзывавшейся культом «мелочей»), а потому и оказывалась в сильном подзрении. Прежде всего у крупных поэтов, не желающих (и/или не умеющих) отвлечься от этих установок. Здесь в равной мере интересны такие несхожие феномены, как эклектизм Дмитриева (и в изрядной мере всех типовых «карамзинистов»), замыкание Крылова в сфере одного традиционного (ставшего «авторским») жанра и трагические колебания Батюшкова меж ненаписанными великими поэмами и составившими его славу «безделками»-«опытами». Будущее утверждение прав поэтической индивидуальности (чей авторский почерк перестает восприниматься как случайная причуда) и признание на практике примерной равноценности разных жанров и стилей было невозможно без «сакрализации» собственно поэзии. Идея такой сакрализации стояла в повестке дня, но обрела плоть, как ни странно, не в результате зримой революции, а словно бы незаметно. Более того, решительно преобразовавший русскую словесность автор (Жуковский) целенаправленно – не столько теоретическими высказываниями, сколько житнетворческой стратегией – убеждал литературское сообщество и публику, что дело было сделано его предшественником-учителем (Карамзиным), а литераторы и общество приписали лавры реформатора его ученику (Пушкину).

* * *

В писаном по-французски «Конспекте по истории русской литературы» (конец 1826 – начало 1827 гг.) Жуковский характеризует свое творчество и место в отечественной словесности следующим образом: «Я думаю, что он привнес кое-что в поэтический язык, выражая в своих стихотворениях некоторые понятия и чувства, которые были новыми. Его стихотворения являются верными изображениями его личности, они вызвали интерес потому что они были некоторым образом отзвуком его жизни и чувств, которые ее заполняли. Оказывая предпочтение поэзии немецкой, которая до него была менее известна его соотечественникам, он старался приобщить ее своими подражаниями поэзии русской...»

²⁴ Там же. С. 195, 242, 250, 251.

Он, следовательно, ввел новое, он обогатил всю совокупность понятий и поэтических выражений, но не произвел значительного переворота»²⁵. Естественно объясняемая скромность в суждениях о себе не предполагает самоуничижения – за «оговорочными» формулировками, указывающими на «частичность» и ситуативную обусловленность поэтических достижений автора, следует сильный тезис об обогащении «всей совокупности понятий и поэтических выражений» (в оригинале – «la somme des idées et des expressions poetiques»²⁶). Однако признав собственное значение, поэт делает характерный риторический ход: выясняется, что «обогащение» не тождественно «перевороту» («revolution»), каковой, согласно конспекту (и другим публичным и приватным высказываниям Жуковского), был совершен Карамзиным.

Эта модель была принята историками русской словесности (и, так сказать, «коллективным бессознательным» русского общества) задолго до того, как Л. Б. Модзалевский обнаружил конспект. Начиная, по крайней мере, с «пушкинских» статей Белинского (на деле – раньше) и до наших дней схема остается неизменной – поэтический дар Жуковского признается практически всеми (не касаемся здесь конъюнктурно-идеологических обертонов), но роль его в истории словесности трактуется как «промежуточная»; поэт предстает либо «продолжателем» Карамзина, представителем «эпохи чувствительности» (всего последовательнее в монографии А. Н. Веселовского; ср. резкий полемический пассаж в «Мелодике русского лирического стиха» Б. М. Эйхенбаума: «Русская историко-литературная наука, пренебрегавшая конкретными проблемами стиля, давно похоронила Жуковского под могильным камнем “сентиментализма”, в одной ограде с Карамзиным»²⁷), либо «великим предшественником» Пушкина. В отличие от Карамзина, Пушкина и Гоголя Жуковский остается без своего «периода».

Оспаривать миф, восходящий к самому Жуковскому (причем не только «теоретику литературной истории», но, как попробуем показать, и практику поэзии), – занятие бессмысленное. (Да Жуковский и не нуждается в чьей-либо защите.) Резонно было бы установить некоторые причины формирования этого мифа (не вполне сводимые к психологическим особенностям Жуковского) и проверить, насколько он был бесспорен для хотя бы некоторых современников поэта. Академик М. Л. Гаспаров остроумно заметил: «Жуковский раздражал Тютчева тем, что был новатором, не будучи архаистом, а провинциал Тютчев ценил архаизм»²⁸. Оставляя в стороне вопрос о более, как кажется, сложном отношении Тютчева к Жуковскому²⁹, равно как и очень важную тему «архаистических» экспериментов Жуковского, рискну утверждать: будучи новатором, Жуковский совершенно не хотел им быть и, тем более, слыть. Пройдя за свои литературные полвека огромный путь и существенно эволюционировав, он заставил многих читателей воспринимать свое творчество как единое и словно бы неизменное. Отсюда значимость обращений зрелого поэта к прежде «отработанным» сюжетам: «Ленора» (1831), «Бородинская годовщина» (1839) и гекзаметрическое «Сельское кладбище» (1839) не только корректируют «Людмилу» (1808), «Певца во стане русских воинов» (1812) и «Сельское кладбище» (1802), но и напоминают о них. То же касается и такого сложного идеологического текста, как «Боже, Царя храни», где в преобразованном за счет сокращений виде присутствует «Молитва русского народа»³⁰). Отсюда же общеизвестная диалектика «своего» и «чужого», подвигавшая современников (и прежде всего друзей поэта) на укоризны Жуковскому за его

²⁵ Жуковский В. А. Эстетика и критика. М., 1985. С. 324.

²⁶ Жуковский В. А. Неизданный конспект по истории русской литературы // Труды Института литературы (Пушкинского Дома). Труды отдела новой русской литературы. I. М.; Л., 1948. С. 301.

²⁷ Эйхенбаум Б. М. О поэзии. Л., 1969. С. 349.

²⁸ Гаспаров М. Л. Записи и выписки. М., 2000. С. 9.

²⁹ См. ниже статью «Жуковский в интерпретациях Тютчева».

³⁰ См.: Киселева Л. Н. Карамзинисты – творцы официальной идеологии (замечки о российском гимне) // Тютчевский сборник. Шестые – Седьмые – Восьмые Тютчевские чтения. М., 1998. С. 24–39.

приверженность переводам, но позволившая самому поэту шутливо (но и серьезно!) рекомендовать своему немецкому корреспонденту лучшие сочинения германских авторов как «переводы из Жуковского». Ср. в этой связи пронизательное, несмотря на очевидную экзальтацию, суждение Гоголя в статье «В чем же, наконец, существо русской поэзии и в чем ее особенность»: «...сами немцы, выучившиеся по-русски, признаются, что перед ними оригиналы кажутся копиями, а переводы его кажутся истинными оригиналами <...> Переводчик теряет собственную личность, но Жуковский показал ее больше всех наших поэтов. Пробежав оглавление стихотворений его, видишь: одно взято из Шиллера, другое из Уланда, третье у Вальтер Скотта, четвертое у Байрона, и все – вернейший сколок, все слово в слово, личность каждого поэта удержана, негде было и высунуться самому переводчику; но когда прочтешь несколько стихотворений вдруг и спросишь: чьи стихотворения читал? – не предстанет перед глазами твоими ни Шиллер, ни Уланд, ни Вальтер Скотт, но – поэт, от них всех отдельный <...> Каким образом сквозь личности всех поэтов пронеслась его собственная личность – но она так и видится всем. Нет русского, который бы ни составил себе из самих же произведений Жуковского верного портрета самой души его»³¹. При этом очевидно, что Жуковский не стремится к конструированию «литературной личности» так, как это присуще некоторым его современникам, ориентирующимся на определенные амплуа (Денис Давыдов, молодой Языков, в определенной мере – Дельвиг и Баратынский), ряд «интимных» стихотворений не отдается им в печать, а биографические подтексты иных лирических опусов закрыты для читающей публики (разумеется, исключая близких друзей). Мы воспринимаем, если вновь вспомнить контекст, именно «отзвуки» чувств и жизни; Гоголь не случайно писал не просто о портрете, но о «портрете души».

Отказ от зримого «я» при организующем едва ли не всякий текст мощном присутствии «я» скрытого характерен для Жуковского с первых значимых шагов на литературном поприще. «Сельское кладбище» создавалось в ходе дружеского состязания (вероятно, временами близящегося к сотворчеству) с работавшим над «Элегией» Андреем Тургеневым³². Тургенев стремится создать сочинение «оригинальное» (при всей зависимости от иноязычных образцов, включая Грея) и «личностное» (отголоски «соковнинского» сюжета), что прямо соотносится с его «антикарамзинизмом», гражданскими и/или «штюрмерскими» устремлениями³³. Жуковский, избирая путь переводчика и точно следуя за не вполне приемлемым для Тургенева Греем, уклоняется от вакансии «русского Шиллера». Его «карамзинизм» не предполагает «литературной революции» – словесность уже существует, ее надлежит не создавать, а совершенствовать. Этот невысказанный, но примененный на практике посыл корреспондирует и со смысловыми тенденциями «Сельского кладбища» (стремление к небу не отменяет приязни к земному бытию: «И кто с сей жизнью без горя расставался? / Кто прах свой по себе забвенью предавал? / Кто в час последний свой сим миром не пленялся, / И взора томного назад не обращал»³⁴ [Жуковский 1999: 55], ср. у Тургенева: «Не вечно и тебе, не вечно здесь томиться! / Утешься; и туда твой взор да устремится, / где твой смущенный дух найдет себе покой / И позабудет все, чем он терзался прежде; / Где вера не нужна, где места нет надежде, / Где царство вечное одной любви святой»³⁵), и с особо тщательной работой Жуковского над стихом. Как известно, ознакомившись с первым вариантом перевода, Карамзин предложил Жуковскому его усовершенствовать – совершенно иначе он обошелся с «Элегией» Тургенева. При публикации в «Вестнике

³¹ Гоголь Н. В. Полн. собр. соч.: <В 14 т.> <Л.>, 1952. Т. VIII. С. 376–377.

³² О творческой истории «Сельского кладбища» и его схождениях-расхождениях с «Элегией» см.: Фрайман <Степанищева> Т. Н. Творческая стратегия и поэтика Жуковского (1800 – первая половина 1820-х годов). Тарту, 2002. С. 17–35.

³³ О литературной позиции Тургенева см.: Лотман Ю. М. О поэтах и поэзии. СПб., 1996. С. 372–389; прямо в связи с «Элегией» – Вацуро В. Э. Лирика пушкинской поры. «Элегическая школа». СПб., 1994. С. 20–47.

³⁴ Жуковский В. А. Полн. собр. соч. и писем: В 20 т. М., 1999. Т. I. Стихотворения 1797–1814 годов. С. 55.

³⁵ Поэты 1790–1810-х годов. Л., 1971. С. 244.

Европы» она была сопровождена подстрочным полемическим (корректным по форме и очень резким по сути) примечанием издателя, указывающим как раз на недостаток оригинальности, а неудачные рифмы (о которых Карамзин говорил и в примечании) выделены курсивом (откровенно издевательским)³⁶. Карамзин точно распознал разнонаправленность устремлений молодых авторов: первоначальный текст Жуковского не вполне достигал желаемой цели и мог быть усовершенствован (что и произошло; характерно, что правка «Сельского кладбища» осуществлялась Жуковским и позднее, при переизданиях ранней элегии) – текст Тургенева соответствовал авторской задаче (вне зависимости от отношения к ней Карамзина, указавшего, впрочем, читателю, с чем он имеет дело), а потому в частных «улучшениях» не нуждался. Поэтические энтузиасты следующего поколения ценили «Элегию» несмотря на дурные рифмы и – в отличие от Карамзина – не считали ее «безделкой». Напротив, небрежность могла восприниматься (сознательно или бессознательно) как знак истинной творческой свободы, как противовес более или менее укоренившейся в русской поэзии «гладкописи». Обреченный на чтение старых журналов узник Кюхельбекер был рад встрече с «Элегией» и записал в дневнике (2 июля 1832): «...еще в Лицее я любил это стихотворение и тогда даже больше “Сельского кладбища”, хотя и был в то время энтузиастом Жуковского. Окончание Тургенева “Элегии” (то есть цитированный нами выше пассаж, прямо противостоящий гармонирующей отношения земли и неба стратегии Жуковского. – А. Н.) бесподобно»³⁷.

Тургенев и Жуковский превосходно понимали свою «разнонаправленность». В не предназначенном для печати поэтическом обращении к Жуковскому Тургенев противопоставляет себя адресату, что должен стать счастливым и спокойным «любимцем судьбы»: «А мне судьба велит за счастьем гоняться, / Искать его, не находить» [Поэты: 244]. Здесь прикровенная отсылка к «Элегии» («Что счастье? Быстрый луч сквозь мрачных туч осенних / Блеснет – и только лишь несчастный в восхищеньи / К нему объятия и взоры устремит, / Уже сокрылось все, чем бедный веселился») соседствует с реминисценцией «Сельского кладбища» («Мой взор его искал – искал – не находил»³⁸). У Жуковского строка эта входит в монолог селянина, рассказывающего об исчезновении (как выясняется позднее – смерти) «певца уединенного». Благодаря повтору глагола, нетривиальной пунктуации и положению в концовке последней нагнетающей тревогу строфы (в следующей – разгадка: «Наутро пение мы слышим гробовое»), строка эта оказывается «ударной». Цитируя ее, Тургенев вплетает в свою тему погони за счастьем (как явствует из «Элегии» – бессмысленной) мотив скорой смерти молодого певца. (Безвременная кончина поэта задним числом наложила на стихи эти сильный отпечаток.) Развивая этот сюжет тремя годами позже в «Вечере», Жуковский словно бы принимает предсказанное Тургеньевым амплуа счастливого поэта.

³⁶ См.: Вацуро В. Э. С. 44; Лейбов П. Г. «Элегия» А. И. Тургенева в «Вестнике Европы» Н. М. Карамзина // Тыняновский сборник. Шестые – Седьмые – Восьмые Тыняновские чтения. М., 1998. С. 17–23.

³⁷ Кюхельбекер В. К. Путешествие. Дневник. Статьи. Л., 1979. С. 153.

³⁸ Поэты 1790—1810-х годов. С. 244, 243; Жуковский В. А. С. 56.

Конец ознакомительного фрагмента.

Текст предоставлен ООО «ЛитРес».

Прочитайте эту книгу целиком, [купив полную легальную версию](#) на ЛитРес.

Безопасно оплатить книгу можно банковской картой Visa, MasterCard, Maestro, со счета мобильного телефона, с платежного терминала, в салоне МТС или Связной, через PayPal, WebMoney, Яндекс.Деньги, QIWI Кошелек, бонусными картами или другим удобным Вам способом.