



ДМИТРИЙ ЛИХАЧЕВ

ЛИТЕРАТУРА

•  
РЕАЛЬНОСТЬ

•  
ЛИТЕРАТУРА

ЗВЕЗДА ЛЕКЦИЙ



Звезда лекций

Дмитрий Лихачев

**Литература –  
реальность – литература**

«Издательство АСТ»

УДК 821.161.1.09  
ББК 83.3(2Рос=Рус)

**Лихачев Д. С.**

Литература – реальность – литература / Д. С. Лихачев —  
«Издательство АСТ», — (Звезда лекций)

ISBN 978-5-17-102471-0

В этой книге Д.С. Лихачев совершает «филологические прогулки» по известным произведениям литературы, останавливаясь на отдельных деталях, образах, мотивах. В чем сходство императора Николая I с гоголевским Маниловым? Почему Достоевский в романах и повестях всегда так точно указывал петербургские адреса своих героев и так четко определял «историю времени»? Как проявляются традиции древнерусской литературы в романе-эпопее Толстого «Война и мир»? Каковы переключки «Поэмы без героя» Ахматовой со строками Блока и Гоголя? В каком стихотворении Блок использовал принцип симметрии, чтобы усилить тему жизни и смерти? И подобных интригующих вопросов в книге рассматривается немало, оттого после ее прочтения так хочется лично продолжить исследования автора.

УДК 821.161.1.09  
ББК 83.3(2Рос=Рус)

ISBN 978-5-17-102471-0

© Лихачев Д. С.  
© Издательство АСТ

## Содержание

I		6
	О конкретном литературоведении	6
	«Крестьянин, торжествуя...»	10
	«Сады Лицея»	12
	Из комментария к тексту стихотворения «Родина»	21
	Социальные корни типа Манилова	23
	Конец ознакомительного фрагмента.	27

**Дмитрий Сергеевич Лихачев**  
**Литература – реальность – литература**

© Д.С. Лихачев (наследники), 2017

© ООО «Издательство АСТ», 2017

# I

## О конкретном литературоведении

### *Вместо предисловия*

В любом литературном явлении так или иначе многообразно отражена и преобразована реальность: от реальности быта до реальности исторического развития (прошлого и современности), от реальности жизни автора до реальности самой литературы в ее традициях и противопоставлениях. Сама литература – реальность в своих произведениях: она представляет собой не только развитие общих эстетических и идейных принципов, но движение конкретных тем, мотивов, образов, приемов.

Литературное произведение распространяется за пределы текста. Оно воспринимается на фоне реальности и в связи с ней. Город и природа, исторические события и реалии быта – все это входит в произведение, без которых оно не может быть правильно воспринято. Реальность – как бы комментарий к произведению, его объяснение. Наиболее полнокровное и конкретное восприятие нами прошлого происходит через искусство и больше всего через литературу. Но и литература отчетливее всего воспринимается при знании прошлого и действительности. Нет четких границ между литературой и реальностью!

Четкие границы отсутствуют, но зыбкая пограничная полоса реально существует, и в ней протекают процессы, чрезвычайно важные для литературного развития. Конечно, воздействие действительности на литературу и литературы на действительность происходит не только в пограничной зоне, однако то, что совершается здесь, особенно существенно.

Именно здесь часто рождается новое содержание, разрушающее старую форму, и появляются «атмосферные» явления, ведущие к климатическим изменениям в литературе.

Форма – нечто стремящееся к устойчивости в литературе. Даже разрушаясь под влиянием тех или иных причин, форма имеет склонность к самовосстановлению, ибо она облегчает «нетворческое творчество», как облегчает «нетворческое творчество» и импровизацию все привычное, стереотипное.

Форма по самой своей природе консервативна. Только что возникнув, едва народившись, еще только изобретенная, она уже стремится закрепиться, войти в устойчивый арсенал средств литературы.

Форма складывается из канонов, традиций, постоянных образов, постоянных эпитетов и пр., и пр.

Каноны, традиции, сложившаяся система жанров и постоянных образов в той или иной мере «возвышают» литературу, как возвышает действие всякий церемониал. Форма, окостеневшая форма, всегда делает литературу отчасти пафосной, торжественной, как всякий костюм или наряд. Рано или поздно устоявшаяся форма приходит к «нарядности», к церемониальности – всегда в той или иной мере отчасти традиционной, ибо без традиции нет и парада. Содержание ведет себя противоположно.

Условно отделяемое от формы содержание (по существу охватывающее и форму, ибо полностью бессодержательной формы не существует) стремится быть всегда новым, быть единственным, индивидуальным и сообщать что-то новое, неизвестное. Если содержание закрепляется, начинает повторяться, оно неизбежно теряет информативность, формализуется, постепенно переходит в форму.

Всякие поиски правды жизни, или правды-истины, или правды нравственной рано или поздно приводят к борьбе с формой, с канонами выражения. Не форма стремится к острани-

нию и новизне, а содержание, заключенное не только в открыто высказываемых идеях, но и в какой-то сущности, присущей форме всегда, выражает стремление отказаться от старых форм выражения. Форма консервативна, от содержания же идет стремление к обновлению. Это является законом не только литературы, но и всех видов искусств, который всегда необходимо иметь в виду.

Естественно, что литература, больше всего ищущая правды во всех ее видах, сильнее всего стремится оттолкнуться от канонов и традиций. Публицистичность в хорошем и широком значении этого слова приводит к разрушению устойчивой формы.

«Стыдливость формы», столь свойственная русской литературе во все века ее существования, диктуется волей к правде, боязнью фальши, косности и пафосности, боязнью несвободы и отграниченности от реальности, от жизни. Именно поэтому потребности в строгой жанровой системе в русской литературе (потребности естественной и необходимой в известных пределах) противостоит стремление к ее разрушению, к смешению литературы XI–XVII вв. с формами и видами деловой письменности, а затем, в XVIII–XX вв. – к различного рода нелитературным жанрам, к формам неромана, повести, непоэмы, даже к смешению и смещению различных стилей: барокко и классицизма, романтизма и натурализма, к разным способам и приемам приближения реалистического стиля к действительности.

«Евгений Онегин» – роман в стихах, а «Мертвые души» – поэма. «Война и мир» включает в себя и историософские наблюдения, соединяет в себе повествование о частной жизни людей с изображением исторических событий, превращаясь в нечто среднее между философским трактатом, романом, древнерусской воинской повестью и эпосом. За пределы жанровой системы выходит медитативная проза Лермонтова или «Записки из подполья» Достоевского.

«Стыдливость формы» выражается в русской литературе постоянным стремлением автора передать повествование «неумелому» рассказчику – случайному попутчику (от которого Лесков якобы записывает его рассказ), подростку или суетливому хроникеру (как у Достоевского). Отсюда нарочито громоздкие, но точно выражающие мысль фразы у Толстого, отсюда «небрежение словом» у Достоевского, отсюда фельетонность поэзии Некрасова. Отсюда же заимствование формы у нелитературной прозы – мемуарной, эпистолярной, научной.

«Стыдливость формы» во многом совпадает со стремлением к достоверности повествования. Она может быть отмечена уже в фольклоре. На прямую достоверность в фольклоре претендуют «былички», легенды. Первоначально на прямую достоверность претендовали и былины. С течением веков былины стали художественным обобщением исторической действительности: они претендуют на художественную достоверность, а не на достоверность факта. Так именно воспринимает их и большинство современных фольклористов.

Очень важно, что стремление к прямой достоверности не совпадает с требованиями литературности. Даже в Древней Руси там, где летопись рассказывает о событиях, – она не литературна по форме, написана близким к разговорному языком. В тех же случаях, где летопись обобщает события своими нравоучениями, – она написана на высоком церковнославянском языке и широко пользуется этикетными выражениями. Нелитературны – «Хождение за три моря» Афанасия Никитина, статейные списки, «Житие протопопа Аввакума» и пр. В тех случаях, когда литература стремится дать достоверное повествование, она резко отказывается от литературности.

В этом отказе от литературности особая заслуга в развитии русской литературы XIX в. принадлежит Достоевскому. И именно этим, то есть особой ролью Достоевского в приближении его произведений к реальности (реальности разговорного языка, к реальности случая, к реальности психопатии, не поддающейся научному объяснению, и т. д.), объясняется то большое место, которое отведено в этой моей работе творчеству Достоевского.

Одна из важнейших линий развития литературы – постепенное нарастание художественной достоверности за счет достоверности прямой. Но литература постоянно возвращается к

прямой достоверности или к тому, что на эту прямую достоверность претендует. Художественная достоверность часто прикрывается, маскируется достоверностью прямой. Достоевский ищет конкретные дома, по которым мог бы «расселить» своих героев, ищет места происшествий, устанавливает маршрут героя, стремится уверить в достоверности своего повествования читателя и даже начинает сам верить в достоверность им рассказываемого. Это вера артиста, перевоплощающегося в изображаемое им лицо.

Всякое литературное произведение существует в определенной среде: в среде реальной жизни и в среде окружающих его литературных произведений, на которые оно отвечает или которые продолжает, с которыми спорит или соглашается. История литературы не пассивно воспринимает воздействие действительности, это вечный спор – спор внутри самой литературы и с внешней средой. Это и постоянное возвращение литературы к плодородной земле – земле реальности.

В предлагаемом вниманию читателей разделе я стремлюсь к тому, что лучше всего было бы назвать «конкретным литературоведением».

Конкретное литературоведение совершенно не стремится вытеснить какие-либо другие подходы к литературе. Оно имеет свою область, и эта область очень важна. Конкретное литературоведение занято главным образом той пограничной зоной между реальностью и литературой, о которой я только что говорил. Оно дает частные объяснения частным же явлениям литературы, приучает к медленному чтению, к углубленному пониманию произведений в реальной обстановке и к реальному пониманию стиля – не только его особенностей у того или иного писателя, но и к пониманию причин появления этих особенностей. Оно стремится к доказательности своих выводов, а не к конструированию гипотез или генерированию идей, столь иногда распространенным в нашей науке.

Одна из задач раздела – показать различные аспекты конкретного литературоведения, конкретного в анализе стиля, конкретного в интерпретации произведений, конкретного в комментировании отдельных мест. Объяснения отыскиваются в исторической действительности, в быте и обычаях, в реалиях города, даже в самой предшествующей литературе, взятой как некая реальность. Отдельные очерки расположены в порядке исторической последовательности произведений, о которых идет речь. Хронологический подход сам по себе оказался наиболее соответствующим духу конкретного литературоведения. Центр моих статей в самих литературных фактах. Сами литературные произведения, а не автор этой книги и его идеи должны интересовать читателя.

Конкретным литературоведением отнюдь не исчерпывается литературоведение как таковое. Литература – явление чрезвычайно многообразное и сложное. Она должна изучаться с различных сторон и в различных аспектах, но начало каждого из изучений лежит в специальных и конкретных исследованиях частных тем. Без специальных исследований и их высокой научной культуры не может существовать обобщающих работ всех типов – от монографий, посвященных авторам или их произведениям, до историй литературы самого широкого плана.

Иначе литературоведению грозит субъективизм элементарной и в конечном счете бесплодной генерации идей и обобщений – генерации ради самой генерации. Специальные конкретные исследования необходимы еще, чтобы не утратилась традиция конкретных истолкований и наблюдений. Наряду с обобщающими исследованиями развития литературы, творческих индивидуальностей писателей, структуры произведений, берущихся часто в неопределенном и неустановленном тексте в синхроническом разрезе, должны существовать и специальные исследования отдельных вопросов в разрезе диахронии, как они существуют в любых исторических науках. Точность достигается культурой специальных и точных исследований. Ни одна

из точных наук не развивается путем создания общих курсов и монографий, а развивается путем кропотливых, методически четких частных исследований.

Актуальность и значительность тем литературоведческих исследований не определяются только их охватом, величиной различных генерализаций. Частные исследования могут быть весьма актуальными и в литературоведении.

Именно такие частные специальные исследования необходимы для самой науки как таковой, ибо они развивают наблюдательность, филологическую культуру. Именно конкретные исследования освобождают литературоведение от захлестывающего его субъективизма и возвращают его в лоно точных наук. Содержание данного раздела ограничено, как я уже сказал, только новой литературой. Поэтому в книге отсутствует один вид конкретных исследований, который я считаю наиболее важным и ответственным, но которым я лично занимаюсь только в области древней русской литературы, – исследования истории текста отдельных произведений. Напомнить о необходимости исследований истории текста также и в новой литературе я считаю самым основным долгом.

Именно исследования истории текста произведений дают наиболее убедительный и доказательный материал для любого истолкования замысла произведения, его идейного содержания, художественной формы, а в конечном своем результате дают наиболее надежный «строительный материал» для более широких обобщений в монографических работах об отдельных произведениях, творческом пути авторов и в создании широких историй литератур.

История текста произведения, восстановленная по черновикам, беловым рукописям и прижизненным печатным изданиям, позволяет конкретно установить направление творческих поисков писателя, хронологию этих поисков, а вместе с тем точно судить о замысле автора, изменениях этого замысла, о идеях, вложенных автором в свое произведение, и о многом другом, не прибегая к домыслам, гипотезам, предположениям, а иногда и просто гаданиям. Субъективные истолкования произведения – не только замысла, но и стиля – больше всего дискредитируют литературоведение как науку, вызывают недоверие читателя не только к литературоведу, но иногда и к самому истолковываемому произведению, заставляя предполагать шаткость и неопределенность замысла исследуемого писателя, его творческую слабость и подозревать в произведении отсутствие тех художественных достоинств, которые утвердились за писателем, самостоятельно пересматривать репутацию классиков.

Точность истолкования произведения – это один из элементов сохранения его текста, сохранения литературного памятника как такового, охрана нашего литературного наследия. Как и всякая охрана, охрана литературного текста основывается на специальных исследованиях – на методике конкретного литературоведения.

1980

## «Крестьянин, торжествуя...»

В 1926 г. я занимался в Ленинградском университете в семинарии (тогда говорили «семинарий», а не «семинар», как сейчас) по Пушкину у Л.В. Щербы. Занятия шли по методике медленного чтения, которая приучала студентов к глубокому филологическому пониманию текстов. За год мы прочли только несколько строк из «Медного всадника». В нашем распоряжении были всевозможные словари и грамматики. Мы доискивались грамматически ясного, филологически точного понимания текста, углублялись в историю изучения значений каждого слова. Помню, что несколько занятий мы посвятили выяснению того, к чему относится местоимение «их» в следующих строках:

Нева всю ночь  
Рвалася к морю против бури,  
Не одолев *их буйной дури*...  
И спорить стало ей невмочь...

Это затруднение реальное, решить его однозначно нельзя. Но в пушкинских стихах есть затруднения мнимые, вызываемые тем, что мы плохо знаем уже некоторые реалии, особенности быта, которые были близки Пушкину.

В «Евгении Онегине» в главе пятой строфа II начинается всем знакомыми с детства строками:

Зима!.. Крестьянин, торжествуя,  
На дровнях обновляет путь;  
Его лошадка, снег почуя,  
Плетется рысью как-нибудь...

Почему «торжествуя»? Стало ли крестьянину легче ездить? Почему «обновление пути» по свежесвыпавшему снегу связано у крестьянина с каким-либо особым торжеством?

Пушкин знал крестьянскую жизнь, и все, что связано в его поэзии с деревней, очень точно и совсем не случайно.

«Торжество» крестьянина относится не к «обновлению пути» по первопутку, а к выпавшему снегу вообще. В предшествующей первой строфе той же главы говорится:

В тот год осенняя погода  
Стояла долго на дворе,  
Зимы ждала, ждала природа,  
Снег выпал только в январе  
На третье в ночь.

Если бы осенняя погода без снега простояла дольше, озимые бы погибли. Крестьянин торжествует и радуется снегу, ибо выпавшим снегом «на третье в ночь» спасен урожай.

Что такое толкование верно, доказывает начало стихотворения «Домовому» (1819):

Поместья мирного незримый покровитель,  
Тебя молю, мой добрый домовой,  
Храни селенье, лес и дикий садик мой,  
И скромную семьи моей обитель!

Да не вредят полям опасный хлад дождей  
И ветра позднего осенние набеги;  
*Да в пору благотворны снега*  
*Покроют влажный тук полей!*

(Курсив мой. – Д. Л.)

Малопонятны сейчас и следующие слова – «снег почуя». Почему лошадь «чуёт снег», а не видит? Почему она «плетется рысью как-нибудь»? По этому поводу я обратился к известному литературоведу и одновременно мастеру конного спорта, автору книги «Железный посыл» Д.М. Урнову. Вот что он мне ответил в письме. Привожу с любезного согласия Д.М. Урнова текст его ответа мне.

«„Как-нибудь“ означает здесь, как я понимаю, нехотя, боязливо, осторожно. Лошадь не любит неверной и незнакомой дороги, а снег только что выпал, под копытом ползет, попадается чернота – земля незасыпанная, и даже какой-нибудь знакомый пенёк или камень выглядит по-новому, пугает. Это – обычное дело со всякой лошадью, необязательно крестьянской. Лошади, как правило, подслеповаты, всякое пятно под ногами кажется им ямой. Некоторые из них ни за что не пойдут через тень, лужу, а начнешь понукать – прыгнут, именно как через яму, а так не пойдут. Кроме того, как я уже сказал, лошадь очень не любит, когда дорога зыбкая, нога у нее ползет, куда-то уходит, проваливается. И вот выезжаешь по первому снегу, и начинает лошадь упираться. Иногда упирается она буквально, останавливается перед какой-нибудь чернеющей на снегу палкой и не идет (еще вчера по грязи мимо той же палки шла как ни в чем не бывало!), но вообще это конники так говорят – „упирается“, то есть идет неохотно, и Пушкин, много в деревне ездивший, это, конечно, хорошо знал.

„Снег почуя“ – лошадь прежде всего и преимущественно все чуёт. Глаза у нее сравнительно слабые, слух неплохой, но главное – чутье».

Очень часто у читателя вызывает недоумение – как это можно «плестись рысью». В современном русском языке рысь ассоциируется с быстрым бегом лошади. Но это, с точки зрения знатока лошадей, не совсем так. Рысь – это родовое понятие. Бывает медленная рысь. С нее, по разъяснениям Д.М. Урнова, рысь начинается: «трюх-брюх». Лошадь трусит рысцой, потом – «средняя рысь» и, наконец, «мах» – быстрая рысь.

Итак, Пушкин знал крестьянский быт не как горожанин, а как житель деревни.

1979

## «Сады Лицея»

### 1

Обычное понимание слов «сады Лицея» не ведет читателя дальше поверхностного значения – «сады, примыкающие к Лицею» или «сады, принадлежащие Лицею». <sup>1</sup> При этом ясно, что одновременно «сады Лицея» – метонимия, употребленная вместо Лицея как учебного заведения в целом. Последнее (метонимичность) не может вызывать сомнений, но и в первое значение должны быть внесены некоторые коррективы. В понятии «сады Лицея» есть некоторые оттенки, которые не следует упускать из виду.

Сады, как известно, были непременной принадлежностью лицеев и академий начиная со времен Платона и Аристотеля. Платон по возвращении своем из первого сицилийского путешествия (вскоре после 387 г. до н. э.) читал лекции в саду, созданном Комоном, в тени платанов и тополей. Позднее Платон купил себе сад по соседству и перенес туда свои чтения и там же создал святилище муз. В дальнейшем Спевсипп поставил в саду Платоновской Академии изображения харит, а перс Митридат – статую самого Платона. Сад перешел в собственность Академии и просуществовал со своими скульптурными группами до 529 г. (до времени императора Юстиниана). Аристотель основал свой Лицей вскоре после Платоновской Академии, и также с садом, где преподавание происходило на прогулках учителя с учениками (школа перипатетиков).

В средние века наставительный богословско-аллегорический характер имели сады монастырей ученых орденов. Для них, в частности, были характерны лабиринты, обставленные скульптурными группами, символизировавшими то крестный путь Христа, то запутанную жизнь человека, которого встречали и пороки и добродетели.

В эпоху Ренессанса возрождается интерес к Платоновской Академии. В флорентийской Академии огромную роль играли сады Медичи при монастыре Сан-Марко. В Академии Лоренцо Великолепного в саду собирались заседания, на которых бывали Фичино, Пико делла Мирандола, Полициано и др. Здесь Микеланджело учился у Бертольдо, здесь же он сблизился с Анджело Полициано. Сад в Сан-Марко был академией и музеем античной скульптуры. <sup>2</sup> Во время своего пребывания в Академии Микеланджело рисовал со старых гравюр, создал «Полифема», «Фавна», «Битву кентавров», «Мадонну у лестницы» и др.

Кстати, здесь же, в монастыре Сан-Марко, жил и будущий русский публицист и богослов – Максим Грек.

Традиция соединять учебные и ученые учреждения с садами сильна и до сих пор в Англии, где она восходит к средним векам, – вспомним знаменитые «backs» в колледжах Оксфорда и Кембриджа. Знакома была эта традиция и самим лицеистам. Вот что писал И.И. Пущин в своих «Записках о Пушкине»:

«...новое заведение, – Пущин разумеет Лицей, – самым своим названием поражало публику в России, – не все тогда имели понятие о колоннадах и ротондах в афинских садах, где греческие философы научно беседовали с своими учениками». <sup>3</sup>

---

<sup>1</sup> Никто из комментаторов «Евгения Онегина» не шел дальше этого обычного понимания, даже Владимир Набоков (Eugene Onegin. A Novel in Verse by Aleksandr Pushkin. Translated from the Russian, with a Commentary, by Vladimir Nabokov. Vol. 3. New York, 1964. P. 129–131). – *Здесь и далее примеч. авт.*

<sup>2</sup> Сад Медичи цел до сих пор (Giardino dei semplici), но уже без скульптур.

<sup>3</sup> Пущин И.И. Записки о Пушкине. Письма. М., 1979. С. 31.

Садовое искусство было не только ученым и учебным, но и идеологическим, постоянно испытывая на себе воздействие поэзии и поэтов. Некоторые из них были реформаторами и усовершенствователями садового искусства на практике, – вспомним Петрарку, Томсона, Попа, Аддисона и Гёте.<sup>4</sup> Идеологический момент полностью присутствовал в садах Царского Села: и тогда, когда при Петре I в нем стояли скульптуры на сюжеты басен Эзопа, и тогда, когда при Екатерине II в открытой (обращенной к саду) Камероновой галерее, в этом «мирном убежище Философии», были поставлены «статуи и бюсты знаменитых мужей».<sup>5</sup> Напомню, наконец, что рядом с Царским в Розовом павильоне Павловска у императрицы Марии Федоровны собирались поэты, среди которых особенно следует отметить Жуковского, Крылова, Батюшкова, Карамзина. Для праздника в Павловске были сочинены Пушкиным стихи «Принцу Оранскому». Молодой Пушкин тем самым входил в круг поэтов, связанных с Павловском.

Своим известным словам о «садах Лицея» Пушкин придал несколько иронический характер, указав, что свое образование в них он сочетал с некоторой свободой от школьных требований: «Читал охотно Апулея, а Цицерона не читал». То же соединение школы с образом садов встречаем мы и в стихотворении «В начале жизни школу помню я» (1830), в котором он говорит как раз о своем восхищении: «все кумиры сада на душу мне свою бросали тень». Напомню, что в первоначальном наброске этого стихотворения сад и школа соединены еще отчетливее. Набросок начинается строкой: «Тенистый сад и школу помню я». Тем самым уже в зрелые годы он как бы продолжил то отношение к Лицею, которое воплотилось у него в его лицейских стихотворениях, где подчеркнут дух свободы и свободной природы.

Чтобы понять, в каких эмоциональных и интеллектуальных сферах происходило у Пушкина в его лицейские годы общение с царскосельскими садами, необходимо самым кратким образом заглянуть в чрезвычайно сложную и слабо у нас известную область садово-паркового искусства.

## 2

Европейское садовое искусство нового времени связано своим происхождением с Италией. Итальянские сады эпохи Ренессанса и Барокко являлись как бы продолжением помещений дворцов и вилл, которые они окружали. Обычно они располагались на неровной местности и представляли собой ряд замкнутых террас, или «зеленых кабинетов», отчетливо отделенных друг от друга зелеными насаждениями, балюстрадами, «театрами», в которых на фоне полукруглой стены в туфовых нишах стояли статуи. Это были как бы продолжения интерьеров дворца, но интерьеров, предназначенных не непосредственно для жилья, а для приема гостей, празднеств, отдыха и уединенных размышлений. Статуи служили смысловой связью с окружающей природой. Гроты как бы символизировали собой уход в горы, уединение. В саду виллы Пратолино, например, стоял фонтан работы Дж. Болонья с фигурой старца Апеннина, изображавшего собой основной горный хребет Италии, и статуя эта как бы поросла мхом, означая древность окружающих гор. На берегу моря, пруда, реки или в тематике фонтанов непременно присутствовали Нептун и другие мифические существа, связанные с водной стихией.

Зеленые апартаменты были изолированы и были посвящены каждый своей теме. В одном бывал устроен лабиринт с тем или иным аллегорическим значением, в другом – плодовый сад, в третьем бывали собраны душистые растения. Зеленые апартаменты соединялись между собой коридорами, лестницами. Те и другие также украшались, как украшались и сами комнаты и залы во дворцах, их переходы и сообщения. От этих архитектурных итальянских

---

<sup>4</sup> Подробно см.: Hunt John Dixon. *The Figure in the Landscape: Poetry, Painting and Gardening during the Eighteenth Century*. London, 1976.

<sup>5</sup> *Свиньин П.* Достопамятности Санкт-Петербурга и его окрестностей. СПб., 1817. С. 146.

садов пошел и так называемый стиль регулярного садоводства, имеющий свои разновидности в стиле барокко, рококо или французского классицизма.

Регулярный сад не был философски противопоставлен природе, как это обычно представляется. Напротив, регулярность сада мыслилась как отражение регулярности природы, ее подчинения законам ньютоновской механики и принципам декартовской разумности.<sup>6</sup> Буало, как известно, считал, что разум и порядок принадлежат именно природе. В четвертой главе «Искусства поэзии» он утверждает: «...только природа – ваш единственный образец». В письме к лорду Берлингтону Александр Поп рекомендует при устройстве садов советоваться во всем с «гением местности». Этот последний совет означал не только необходимость соотноситься с характером местности, но и создавать сады не по одному общему шаблону, а учитывая природные условия. Аддисон писал в «Зрителе»: «Я думаю, что существует множество разновидностей садов, как и в поэзии; ваши творцы партеров и цветочных садов – это составители эпиграмм и сонетов в этом искусстве; изобретатели беседок и гротов, трельяжей и каскадов – писатели любовных историй. ... Что касается меня... мои композиции в садовом искусстве следуют манере Пиндара и достигают прекрасной дикости природы» («Зритель», № 420). Отсюда ясно, какое значение в садовом искусстве имели не только «великие стили», стили эпохи, но и индивидуальные стили.

Как следствие развития индивидуального начала в регулярных парках и садах появились и различные национальные стили регулярного садоводства. Отметим два главнейших – французский классицизм и голландское барокко. Французский классицизм обычно стремился расположить сад на ровной местности и создать более или менее помпезное впечатление. Голландские регулярные сады, как и итальянские, располагались на террасах, делили сад на ряд замкнутых кабинетов, каждый из которых был посвящен какой-либо теме. В них предпочитали душистые растения недушистым, дворец обычно закрывался деревьями, хозяева и их гости могли уединиться в боковых аллеях, скрыться в беседках, павильонах, эрмитажах и за трельяжами. Голландские барочные сады в большей мере, чем классицистические французские, предназначались для уединенного отдыха и уединенных размышлений. В России насаждались по преимуществу именно сады голландского барокко (регулярные). Петр предпочитал голландских садоводов французским. Первый садовод Царского Села, устроивший сад перед парковым фасадом старого Екатерининского дворца, был голландец Ван Роозен, и сад этот до самого последнего времени назывался *Gollandskyi*.<sup>7</sup> Могу сослаться на свои личные воспоминания и на воспоминания старых царскоселов, помнивших «Голландку» – Старый сад.

Вдоль фасада Екатерининского дворца, перестроенного позднее Растрелли, были посажены липы (эти липы показаны на плане 1816 г.). Генеральская аллея, соединявшая различные террасы, была сравнительно узкой и вовсе не предназначалась для того, чтобы открывать вид на дворец. Она соединяла между собой только различные террасы, асимметричные по своему устройству, так как они не должны были и не могли рассматриваться в целом. Пруды по левую и правую стороны от Генеральской аллеи были совершенно различными по форме. В саду одна из террас была с лабиринтом, на другой располагался фруктовый сад.

Смена регулярного садоводства пейзажным вовсе не была такой резкой, как это принято думать. Разительно противопоставляя пейзажный парк регулярному в их отношении к естественной природе (первый якобы соответствует природе, второй ее реформирует), мы, в сущности, слепо следуем той эстетической агитации, которую развивали сторонники пейзажного стиля в парковом искусстве. Эту агитацию писатели вели с удивительным искусством, находя

---

<sup>6</sup> Французский архитектор Жан Батист Александр Леблон указывал, что в композицию партеров включаются различные природные формы: ветви с листьями, флероны (орнамент, напоминающий цветок), пальметты, орнаментально расчлененные листья, воронья клювы, начатки стеблей, зерна, трилистники, раковины и пр. (*La Théorie et la Pratique du Jardinage, ou l'on traite à fond les beaux Jardins appellés communément les Jardins de Plaisance et de Propreté. A la Haye, chez Pierre Husson, 1715*).

<sup>7</sup> Вильчковский С.Н. Царское Село. СПб., 1911. С. 143.

яркие образы, и поэтому не следует поражаться, что она – в известной мере при поверхностном знакомстве с садово-парковым искусством – сохраняет свою действенность до сих пор. Вспомним крылатые слова, сказанные английским романистом и мастером эпистолярной прозы Горацием Волполом об одном из первых теоретиков и практиков пейзажного садоводства Вильяме Кенте: «Он перескочил через садовую изгородь и увидел, что вся природа сад».<sup>8</sup> Но природа была садом и для теоретиков регулярного садоводства во всех его стилях – барокко, классицизма и рококо. Нельзя считать также, что Ж.-Ж. Руссо был вдохновителем пейзажного стиля в садово-парковом искусстве, как это обычно предполагается. Пейзажный парк появился значительно раньше Руссо, философские работы которого относятся ко второй половине XVIII в.

Изучая многочисленные высказывания современников эпохи смены вкусов в садовом искусстве, один из крупнейших авторитетов в области искусствознания Николас Певзнер мог заключить одну из своих работ следующими словами: «Пейзажный парк был изобретен философами, писателями и знатоками искусств – не архитекторами и не садоводами. Он был изобретен в Англии, ибо это был сад английского либерализма, а Англия именно в этот период стала либеральной, т. е. Англией вигов».<sup>9</sup> Изобретение пейзажного парка в Англии Н. Певзнер относит к периоду между 1710 и 1730 гг., то есть значительно ранее философских выступлений Ж.-Ж. Руссо. Однако элементы пейзажных парков уже достаточно отчетливо проявились в Италии и Англии еще в XVII в.

Далее Н. Певзнер приводит подтверждающие его мысль слова английского поэта Томсона из поэмы «Свобода» (1730). Н. Певзнер пишет: «Свободный рост дерева был очевидным символом свободного роста индивидуума, серпантинные дорожки и ручейки – свободы английской мысли, и убеждения, и действия, и верность природе местности – верности природе в морали и политике. Партия вигов – это первый источник пейзажного сада, философия рационализма – второй. Разум – человеческая сила держать гармонию с вечным порядком Вселенной. Это часть природы, не противоположность природе. Только последующее извращение исказило красоту и простоту этого первоначального, законного и естественного состояния в искусственную помпу барокко и ветреность рококо. Лекарством явилось палладианство в архитектуре, стиль упорядоченный, подобно божественной (или ньютоновской) Вселенной, и такой простой, как природа, ибо никогда, уверяют философы, природа не была так полно понята, как древними. Отсюда следовать за стилем древних в архитектуре означало следовать природе.»<sup>10</sup>

Тем самым Н. Певзнер в какой-то мере философски объясняет обычно вызывающее недоумение резкое различие между свободными формами пейзажного парка и строгими формами одновременно с ним развивающейся классицистической архитектуры.

«Тем не менее, – пишет Н. Певзнер далее, – эта концепция (концепция пейзажного парка. – Д. Л.) была вначале концепцией мыслителей и поэтому не визуальной. Те, кто породил ее, никогда не думали, что она приведет к скалам и утесам или к мягким лугам и журчащим ручейкам. И тут вмешались любители. Кристофер Хусси рассказывает, как после Утрехтского мира свершение „большого путешествия“ стало вопросом престижа, как ценители искусств открыли Альпы и итальянские пейзажи, как они нашли их идеализированными и подчеркнутыми в искусстве Сальватора Роза, Пуссена и Лоррена, как привезли на родину картины или гравюры с произведений этих художников, как воодушевляли художников Англии смотреть глазами этих иностранных пейзажистов и как в конце концов попробовали преобразовать свои

---

<sup>8</sup> Cowell F R. The Garden as a Fine Art. London, 1978. P. 171.

<sup>9</sup> Pevsner N. Studies in Art. Architecture and Design. Vol. 1. New York, 1968. P. 100 (перевод мой).

<sup>10</sup> Pevsner N. Studies in Art... P. 101. О развитии пейзажных парков под влиянием упорядоченного с помощью живописи «беспорядка» в природе Кр. Хусси пишет в кн.: *Hussy Chr. The Picturesque*. London, 1927. См. также: *Hadfield M. Gardening in Britain*. London, 1960; *Hyams Ed. The English Garden*. London, 1962.

собственные владения в подражание пейзажам Роза и Лоррена». <sup>11</sup> Немецкие садоводы в некоторых случаях даже прямо воспроизводили картины знаменитых пейзажистов. <sup>12</sup>

Тип пейзажных парков, первоначально связанный с великими пейзажистами XVII в., писавшими по преимуществу виды Римской Кампаньи, складывался постепенно. В тех пейзажных парках, которые окружали Голландский сад в Царском Селе, важным моментом явилось появление монументов в память о русских победах и памятников, отражавших личные, индивидуальные чувства к друзьям, родным, любимым философам и поэтам. Кроме того, следует отметить всевозрастающую роль слова в парковом искусстве (ср. пышные и пространственные надписи на памятниках победы, на Орловской ростральной колонне, на памятнике Д.А. Ланскому в Собственном садике, на мраморных Орловских воротах, на воротах «Любезным моим сослуживцам» и пр., и пр.). Сады в эпоху предромантизма приобретают ту «sensibility of gardens»<sup>13</sup>, которую так ценили англичане, и больший или меньший русский национальный оттенок в своей садовой тематике. Характерно, что даже темы басен Лафонтена, которые были часты в регулярном садоводстве, не исчезают, но приобретают тот же оттенок «sensibility» (чувствительности), и это отчетливо сказывается в знаменитой – благодаря пушкинским стихам – скульптуре «Молочница». В этой статуе Соколова на первый план выступила не нравоучительная часть басни Лафонтена «Кувшин с молоком», а чувствительная – «sensibility».

### 3

В связи со всем сказанным совершенно очевидно, что Пушкин в своих стихах откликается на «sensibility» царскосельской природы не только теми или иными поэтическими зарисовками своеобразно преломленных в Царском Селе лорреновских пейзажей, но всей свободной философией, в них заключенной. «Сады Лицея» – это прежде всего мир свободы, беззаботности, дружбы и любви, но вместе с тем и мир уединенного чтения, уединенных размышлений. Тема эта, начатая еще в монастырских садах средневековья, продолженная в ренессансных и барочных садах, перешла и в пейзажные парки Царского Села; не чужда она была и зеленым кабинетам Голландского сада перед Екатерининским дворцом, который ко времени Пушкина уже несколько изменил свой характер. Тема уединения особенно важна для лицейских стихотворений Пушкина и не случайно связывается им с Царским Селом и его садами. Полусерьезно-полуиронически Пушкин называл себя «любовником муз уединенных», ассоциировал Лицей с монастырем, свою комнату с кельей. Напомним хотя бы о его поэме «Монах» и послании «Наталье», заканчивающемся словами: «Знай, Наталья! – я... монах!» Тема уединения рисуется им в стихотворениях «Городок (К\*\*\*))», «Дубравы, где в тиши свободы...» и во многих других.

Главное отличие барочных садов от ренессансных в их семантике заключается в следующем: ренессансные сады были садами серьезного отношения к миру, стремились представить некий микрокосм; барочные же сады внесли в семантическую сторону садово-паркового искусства сильный элемент иронии и шутки. Уже русские барочные сады XVII в. (кремлевские, сады Измайловского и пр.) обладали этой шутливой тематикой: потешные флотилии на поднятых над естественным уровнем прудах (пруды на террасах, возвышающихся над уровнем Москвы-реки), «обманные» перспективные панно, для выполнения которых приглашались иностранные живописцы, и т. д.

Воспитанник кремлевских садов Петр I культивировал в устройстве садов различные курьезы (фонтанные «шутихи», «острова уединения» на прудах и пр.). С этой шутливой семан-

---

<sup>11</sup> Pevsner N. Studies in Art... P. 101.

<sup>12</sup> См.: Huysmans Ed. Capability Brown and Humphry Repton. London, 1971. P. 4.

<sup>13</sup> Специальное выражение, означающее «чувствительность в пейзаже садов».

тикой барочных садов, которой было много и в «садах Лицея», связано и ироническое переосмысление темы монашества в лицейских стихотворениях Пушкина.

В отличие от голландских садов регулярного типа, пейзажные парки предназначались главным образом для прогулок. Дорожки специально прокладывались так, чтобы удлинить путь и открывать гуляющим все новые и новые виды, маня к продолжению прогулок.

Н.А. Львов в своем проекте пейзажной («натуральной») части сада князя Безбородко в Москве разделил ее на три части: для прогулок утренних, полуденных и вечерних. Самый большой участок отводился для вечерних прогулок.<sup>14</sup> И это понятно: уже по представлениям XVIII и начала XIX в. именно вечерние прогулки в одиночестве или с близкими друзьями считались наиболее полезными для крепкого сна и здоровья. Это позволяет в известной мере понять тематику стихотворения Пушкина «Сон» (1816). Напомню хотя бы такие строки этого стихотворения:

Друзья мои! возьмите посох свой,  
Идите в лес, бродите по долине,  
Крутых холмов устаньте на вершине,  
И в долгу ночь глубока ваш будет сон!

Нас не должно удивлять и то обстоятельство, что, рисуя в своих стихах императорские парки, Пушкин упоминает и о пасущихся в них домашних животных. Овцы и коровы были неизменным элементом пейзажных парков. Были они и в царскосельских парках.

Это требует некоторых разъяснений. Как правило, пейзажные парки создавались в отдаленной части владений хозяина. Примыкающая к дому часть оставалась регулярным садом (как Голландский сад у Екатерининского дворца) или даже (в пору господства вкуса к пейзажности) заново разбивалась в регулярном стиле (так создавалась при Павле регулярная часть Гатчинского парка). В обширном же пейзажном парке могли гулять посетители, паслись овцы, олени и даже коровы. Молочные фермы (в Павловске и Петергофе) нужны были не только для имитации сельской жизни, но и чтобы населять пейзажные парки скотом: этого требовала эстетика пейзажных парков, как требовала того же и пейзажная живопись, которой пейзажные парки следовали.

Образы природы пейзажных парков Царского глубоко пронизывают собой все лицейские стихотворения Пушкина (тишина полей, сень дубрав, журчание ручьев, лоно вод, дремлющие воды, душистые липы, злачные нивы), хотя и даны с некоторыми поэтическими преувеличениями (так, в «крутых холмах» чувствуется стремление увидеть Царское в духе картин Лоррена, как и в «твердой мшистой скале» «Воспоминаний в Царском Селе».) Из скульптур и памятников Царского Пушкин откликается главным образом на исторические – памятники русским победам. Это отчасти объясняется тем, что Павел I увез из Царского большинство статуй и «сады Лицея» вообще были ими сравнительно небогаты во времена Пушкина. Павел не решился разрушить в Царском памятники русским победам.

Памятники русским победам – это другая сторона «sensibility» Царского Села, и здесь следует отметить влияние поэзии Оссиана. В «Воспоминаниях в Царском Селе» говорится о «валах седых» и их «блестящей пене», о «тени угрюмых сосен». Может быть, с теми же образами Оссиана связано и то обстоятельство, что ночной парковый пейзаж занимает в лицейских стихах Пушкина значительное место.

---

<sup>14</sup> «Вечернее гульбище всех прочих пространнее, для него определена вся нижняя часть сада поперек онаго. Широкия, а некоторыя и прямая дороги осенены большими деревьями, между коих различные беседки и киоски, то в лесу, то над водою разметанныя, прерывают единообразность прямой линии» (Львов Н.А. Каким образом должно бы было расположить сад князя Безбородки в Москве. Цит. по: *Гримм Г.Г.* Проект парка Безбородко в Москве. Материалы к изучению творчества Н.А. Львова // *Сообщения Института истории искусств*, 4–5. Живопись. Скульптура. Архитектура. М., 1954. С. 121–122).

Итак, изучая эволюцию видения Пушкиным природы в его лицейский период, необходимо принимать во внимание не только поэтические влияния (Грея, Томсона и пр.), но и те философско-эстетические концепции, которые лежали в основе садов и парков Царского Села.

В лицейских стихотворениях Пушкина сказалась семантика садов двух типов – архитектурно-голландских (не французских) и «натуральных». Мы не должны видеть в этом какого-то внутреннего противоречия. Во-первых, в Царском Селе лицеистам были доступны как Голландский сад, так и более отдаленные пейзажные парки, а во-вторых, ни в Англии, ни в России смена вкусов в области садово-паркового искусства, как уже говорилось, не была резкой. Регулярные парки в конце XVIII – начале XIX в. считались необходимой связующей частью между домом хозяина и более отдаленными пейзажными парками, предназначенными для прогулок. В уже упоминавшейся и цитировавшейся записке предромантического поэта и культурного деятеля Н.А. Львова последний утверждал, что в своем проекте сада Безбородко он ставит себе целью «согласить учение двух противоположных художников Кента и Ленотра, оживить холодную единообразность сего последнего, поработившего в угодность великолепия натуру под иго прямой линии, живыми и разнообразными красотами Аглицкого садов преобразителя и поместить в одну картину сад пышности и сад утех».<sup>15</sup>

«Садом пышности» Голландский сад перед Екатерининским дворцом никогда не был, но совмещение архитектурного стиля с пейзажным в «садах Лицея» происходило во времена Пушкина тем легче, что деревья в Голландском саду уже достаточно разрослись. Совмещение обоих стилей отнюдь не уменьшало семантическую сторону воздействия «садов Лицея» на поэзию Пушкина. Они сочетались, и мы с достаточной ясностью узнаем их воздействие в его лицейских стихах.

Пушкинское понимание царскосельских садов как садов свободы, тишины, уединения было свойственно и другим поэтам-лицеистам. Дельвиг писал:

Я редко пел, но весело, друзья!  
Моя душа свободно разливалась.  
О царский сад, тебя ль забуду я?  
Твоей красой волшебной оживлялась  
Проказница фантазия моя,  
И со струной струна перекликалась,  
В согласный звон сливаясь под рукой, —  
И вы, друзья, любили голос мой.

*«К друзьям»*

Царскосельские сады явились для Пушкина школой, в которой он учился понимать природу. Многие в его понимании пейзажей Михайловского и Тригорского явилось для него как бы продолжением философии свободного сада, выработанной в практике романтического садоводства.

Пушкин был нравственно воспитан «садами Лицея» и присущей им свободой вольной природы. Между его ощущением, с одной стороны, царскосельских садов, а с другой – природы Михайловского не было принципиальных различий. Подобно тому, как пейзажный, «естественный» сад был изобретением тех поэтов, которые проповедовали не только душевную, но и гражданскую свободу – Мильтона, Томсона, Попа, – пейзажная лирика Пушкина была так же тесно связана с темой личной свободы и протестом против несвободы русского крестьянства. Люди и природа нерасторжимы, особенно в деревне. Именно поэтому естественность и чистота природы вызывали в Пушкине по контрасту чувство горечи от неправды человеческих

---

<sup>15</sup> Сообщения Института истории искусств. С. 110.

отношений, а простор полей и свобода пейзажа – возмущение от отсутствия свободы в человеческом обществе.

И не случайно воспитанник «садов Лицея» Пушкин, появившись в Михайловском, пишет стихотворение «Деревня», в котором с такою резкостью противопоставил «мирный шум дубрав и тишину полей» «рабству тощему» русского крестьянства.

Царскосельские сады, кроме того, научили Пушкина сладости воспоминаний, связали поэзию Пушкина с постоянными, очень характерными для нее реминисценциями прошлого.

Царскосельский парк был парком воспоминаний, и, как указывал И.Ф. Анненский в своем замечательном очерке «Пушкин и Царское Село», еще в Лицее тема воспоминаний стала ведущей темой поэзии Пушкина: «... именно в Царском Селе, в этом парке „воспоминаний“ по преимуществу, в душе Пушкина должна была впервые развиться склонность к поэтической форме *воспоминаний*, а Пушкин и позже особенно любил этот душевный настрой».<sup>16</sup>

Уже в 1829 г. Пушкин писал:

Воспоминаньями смущенный,  
Исполнен сладкою тоской,  
Сады прекрасные, под сумрак ваш священный  
Вхожу с поникшею главой...

Воспоминания рождала в Пушкине не только романтическая часть Екатерининского парка, но и Старый (Голландский) сад с его удивительной гармонией человеческой регулярности и созданной временем природной свободой. В пейзажной части парка были по преимуществу героические памятники, памятники военной славы России, в Старом же саду – античные символические и аллегорические фигуры:

Всё – мраморные циркули и лиры,  
Мечи и свитки в мраморных руках,  
На главах лавры, на плечах порфиры...  
«В начале жизни школу помню я...»

Поскольку для Пушкина царскосельские сады во всех частях были прежде всего садами, навевавшими воспоминания, давшими ему, великому поэту, одну из самых важных тем его лирики, – хранить в них все воспоминания, связанные с Пушкиным, наш первейший долг, долг перед русской культурой.

Когда в начале XX в. А. Бенуа установил своего рода культ времени Елизаветы Петровны<sup>17</sup> и французского классицизма в садоводстве, это было своего рода снобистским увлечением, шедшим в разрез со всем пониманием царскосельских садов, установленным в русской поэзии Пушкиным. И не случайно Ахматова писала, как бы полемизируя с А. Бенуа:

Смуглый отрок бродил по аллеям  
У озерных глухих берегов,  
  
И столетие мы лелеем  
Еле слышный шелест шагов.  
  
Иглы сосен густо и колко

---

<sup>16</sup> Анненский И. Книги отражений. М., 1979. С. 309. (Литературные памятники).

<sup>17</sup> См.: Бенуа А. Царское Село в царствование императрицы Елизаветы Петровны. СПб., 1910.

Устилают низкие пни...

*Здесь лежала его треуголка  
И растрепанный том Парни.*

*(Курсив мой. – Д. Л.)*

Садово-парковое искусство – это прежде всего искусство содержательное, связанное с определенными философскими и поэтическими ассоциациями.<sup>18</sup>

1979

---

<sup>18</sup> См. подробнее: *Лихачев Д.С. Поэзия садов: К семантике садово-парковых стилей. Л., 1982.*

## Из комментария к тексту стихотворения «Родина»

В статье «Новые списки стихотворения, известного под названием „Родина“»

А.Л. Гришунин и В.А. Черных<sup>19</sup> приводят новый список этого нелегального стихотворения середины XIX в. из рукописного сборника, составленного библиографом П.А. Ефремовым<sup>20</sup>. Авторы статьи убедительно показывают, что многие чтения этого нового списка первоначальнее чтений других списков, известных до него, но считают, что чтение «рогатых баб» в строфе:

Гнилые избы, кабаки,  
Непроходимые дороги,  
Оборванные мужики,  
Рогатых баб босые ноги —

«явно неисправно», и предпочитают ему чтение «брюхатых баб». Между тем именно чтение «рогатых» следует признать первоначальным и лучше вяжущимся со всем характером стихотворения.

Как известно, «рогами» в наряде русских деревенских замужних женщин некоторых губерний называли кичку, или кичу, – очень высокий головной убор, род повойника, часто парчового или даже низанного жемчугом, с двумя острыми выступами спереди (отсюда и название кички «рога»).<sup>21</sup> Этот пышный головной убор, обычно передававшийся по наследству, составлял разительный контраст к повседневной босоногости деревенских женщин. Даль в толковом словаре приводит фольклорную насмешку над онежскими бабами, что они «на рогах онучи сушили», то есть накидывали на кичку онучи, оставляя ноги босыми.

В строке: «Рогатых баб босые ноги», как и во всем стихотворении в целом, подчеркивается крайняя нищета, скрывающаяся за официальной пышностью России.

Первоначальность чтения «рогатых баб», а не «брюхатых баб» подтверждается текстологическим правилом, согласно которому наиболее трудное чтение (*lectio difficilior*) признается более древним, чем чтение более легкое (*lectio facilior*). Как правило, переписчики облегчают себе чтение, заменяют менее понятное более понятным, модернизируют текст. Название кики «рога» не было широко распространенным, оно было известно только в некоторых губерниях. Поэтому оно может облегчить поиски автора этого стихотворения, долгое время приписывавшегося Д.В. Веневитинову.

Тема двойственного состояния русского крестьянства – с одной стороны, обладающего удивительным чувством собственного достоинства, а с другой стороны, нищенски униженного – была одной из основных в русском искусстве и литературе. Таковы женщины из народа А.Г. Венецианова: головные уборы царевен и босые ноги нищенок. Этот мотив постоянен в изображениях венециановских крестьянок – отдыхающих или работающих, ведущих под уздцы лошадей или кормящих детей. «Рога», покрытые вышитыми платками, – один из самых красивых нарядов крестьянок, выражавших их самоощущение цариц и царевен вопреки вопиющей бедности их существования. Чуть позднее передвижники тоже будут подчеркивать жалкую бедность русских крестьян, но без той особой трагичности, которая ощущается в изображениях Венецианова.

---

<sup>19</sup> Проблемы современной филологии: Сборник статей к семидесятилетию акад. В.В. Виноградова. М., 1965. С. 372–377.

<sup>20</sup> ЦГАЛИ. Ф. 1296. Оп. 2. Ед. хр. 55. Л. 192.

<sup>21</sup> О рогатых головных уборах см.: Лебедева Н.И., Маслова Г.С. Русская крестьянская одежда XIX – нач. XX в. // Русские. Историко-этнографический атлас. М., 1967.

*1979*

## Социальные корни типа Манилова

Одно из важнейших достижений реализма Гоголя заключалось в том, что все создаваемые им типы строго локализовались в социальном пространстве России. При всех общечеловеческих чертах Собакевича или Коробочки, все они все же одновременно являются представителями определенных групп русского населения первой половины XIX в. Мы ясно видим, в каких социальных условиях развился тот или иной персонаж Гоголя и к какой социальной группе он принадлежит. И это особенно относится к «Мертвым душам».

Г.А. Гуковский пишет о «Мертвых душах»: «Первый том – картина России, русского общества, картина социальная, с народом в качестве фона и основы ее. В соответствии с этим, в первом томе в центре не индивидуальная психология личностей, а типические черты социальных групп и лиц как их представителей»<sup>22</sup>.

Известны слова Гоголя из его письма Погдину от 28 ноября 1836 г. о «Мертвых душах»: «Вся Русь отзовется в нем (в этом творении Гоголя. – Д. Л.)», и Гоголь стремится «в полный обхват ее обнять»<sup>23</sup>.

Не совсем ясен, однако, в этом социальном отношении Манилов. Помещик? Но почему именно помещичья среда создала Манилова? Конечно, он помещик, но ведь помещиками было все высшее чиновничество.

Необходимо, как мне представляется, обратить внимание на то, что в Манилове есть определенные признаки принадлежности его к высшему бюрократическому кругу России. Не случайно, думается, Чичиков начинает свой объезд помещичьих гнезд именно с Манилова (т. 1, гл. II). Этикет визитов требовал начинать визитационные объезды с наиболее важных лиц города или губернии. Характерен и разговор, который Чичиков ведет с супругами Маниловыми. Последние спрашивают его, какого он мнения о губернаторе, затем о вице-губернаторе, о полицмейстере, председателе палаты, почтмейстере и «таким образом, – замечает Гоголь, – перебрали почти всех чиновников города», что в какой-то мере указывает на близость Манилова именно к этому кругу лиц. Своего сына Фемистоклюса Манилов прочит в посланники, а о странной покупке Чичикова осведомляется, «не будет ли эта негоция несоответствующей гражданским постановлениям и дальнейшим видам России». Только удостоверившись в том, что казна получит «законные пошлины», и придав своему лицу такое «глубокое выражение, какого, может быть, и не видано было на человеческом лице, разве только у какого-нибудь слишком умного *министра*» (курсив мой. – Д. Л.), Манилов решается заключить сделку на мертвые души.

После этих нескольких замечаний я бы хотел представить читателям некоторые материалы (далеко не исчерпывающие), указывающие на то, что маниловщина была в высшей степени свойственна лицемерному бюрократическому слою империи Николая I, и в первую очередь самому Николаю I. Я не думаю, чтобы в представленных мной материалах нужно было непременно искать определенные прототипы Манилова. Лицемерие и сентиментальность пронизывали собой весь быт чиновничьей бюрократии России, и примеров маниловщины именно в этом социальном кругу было слишком достаточно. Это было искаженным отражением сентиментализма в высших кругах тогдашнего чиновничества, сентиментализма, понятого вкривь и вкось. Полагаю, что читатели не поймут меня так, что я ищу реальные события, знакомые Гоголю, – я имею в виду общий уклад жизни высшего чиновничества.

---

<sup>22</sup> Гуковский Г.А. Реализм Гоголя. М.; Л., 1959. С. 476.

<sup>23</sup> Там же. С. 482, 483.

В этой связи прежде всего важен сам император Николай I – «первый помещик» и образец для всей своей многочисленной чиновничьей бюрократии.<sup>24</sup> Николай I, конечно, не был непосредственным прототипом Манилова (соблазн увидеть в Николае I прототип Манилова велик), но между ним и Маниловым намечается отчетливое типологическое сходство, о котором и пойдет речь в дальнейшем.

С точки зрения социальной прикреплённости маниловщины небезынтересны у Гоголя архитектурные «проекты» Манилова: «храм уединенного размышления» при въезде в усадьбу, мечты его устроить пруд, провести подземный ход, выстроить каменный мост и по сторонам его поставить лавки для купцов, его желание выстроить «огромнейший дом с таким высоким бельведером, что можно оттуда видеть даже Москву и там пить вечером чай на открытом воздухе и рассуждать о каких-нибудь приятных предметах». Действительность превосходила в этом отношении фантазию Гоголя и его персонажа. Как известно, Николай I был увлечен различными парковыми постройками в сентиментальном духе: чайными домиками, инвалидными домиками, павильонами, фермами и пр. Особенно много было построено в Старом Петергофе. Вот что писала по поводу всех этих павильонов А.Ф. Тютчева в своих воспоминаниях: «Петергоф и все его окрестности усеяны увеселительными павильонами, голландскими мельницами, швейцарскими шале, китайскими киосками, русскими избами, итальянскими виллами, греческими храмами, замками в стиле „рококо“ и т. д., и т. д., выстроенными императором Николаем для развлечения и ради забавы императрицы Александры „Феодоровны“, в которых она имеет обыкновение, когда живет в Петергофе, проводить свои дни, бесконечно разнообразя свое пребывание. Например, утренний кофе подается в Ореанде, обед в Озерках, вечерний чай на Бабьем Гоне».<sup>25</sup>

«Проходя по залитым зеленью и солнцем петергофским садам с их фонтанами и цветущими газонами, я чувствую, при виде этих павильонов, коттеджей, ферм, маленьких мельниц, этих бесчисленных проявлений императорских фантазий, чрезвычайно красивых самих по себе, такое душевное отвращение, что вид их сжимает мне сердце как боль физическая».<sup>26</sup>

Следующая выписка из воспоминаний А.Ф. Тютчевой характеризует быт императорской фамилии, связанный с этими павильонами: «В Царском и в Петергофе можно было видеть большой запряженный фургон, нагруженный кипящим самоваром и корзинами с посудой и булками. По данному сигналу фургон мчался во весь опор к павильону, назначенному для встречи. „Ездовые“, с развевающимися по ветру черными плюмажами, скакали на ферму, в Знаменское, в Сергиевку, предупредить великих князей и великих княгинь, что императрица будет кушать кофе в Ореанде, на „мельнице“, „в избе“, в Монплезире, в „хижине“, в „шале“, на ферме, в Островском, на Озерках, на Бабьем Гоне, на Стрелке, словом, в одном из тысячи причудливых павильонов, созданных для развлечения и отдохновения императрицы баловством ее супруга, который до конца жизни не переставал относиться к ней, как к избалованному ребенку. Через несколько минут можно было наблюдать, как великие князья в форме, великие княгини в туалетах, дети в нарядных платьицах, дамы и кавалеры свиты поспешно направлялись к намеченной цели. При виде всего этого церемониала по поводу простого питья кофе я часто вспоминала анекдот про пастуха, который на вопрос, что бы он стал делать, если бы был королем, отвечал: „Я бы стал пасти своих овец верхом“. Великие мира сего все более или

<sup>24</sup> Ср. речь Николая I к депутатам петербургского дворянства 21 марта 1848 г.: «Правило души моей откровенность, я хочу, чтобы не только действия, но намерения и мысли мои были бы всем открыты и известны, а потому я прошу вас передать все мною сказанное всему С.-Петербургскому дворянству, к составу которого я и жена моя принадлежали как здешние помещики» (Эпоха Николая I: Сборник / Под ред. М.О. Гершензона. М., 1910. С. 11).

<sup>25</sup> Тютчева А.Ф. При дворе двух императоров: Дневник. 1855–1882 г. М., 1929. С. 33 (запись 5 июня 1855 г.).

<sup>26</sup> Тютчева А.Ф. При дворе двух императоров: Воспоминания. Дневник. 1853–1855 г. М., 1928. С. 40.

менее выполняют программу пастуха, они пасут свои стада верхом, и если они редко совершают великие дела, зато превращают житейские мелочи в очень важные дела».<sup>27</sup>

Некоторые из мечтаний Манилова поразительно совпадают с затеями, которые Николай I осуществил несколько позже. Так, Манилов, как мы уже отметили, мечтает построить дом «с таким высоким бельведером, что можно оттуда видеть даже Москву и там пить вечером чай на открытом воздухе и рассуждать о каких-нибудь приятных предметах». Напомню, что Николай I приказал построить в Старом Петергофе, недалеко от Бабьего Гона, именно бельведер для чаепитий с видом на Петербург.

Об отношении Николая к семейной жизни дают представление записки некоего Н. Д. Он пишет: «Водворившись после брака в Аничковском дворце, великий князь Николай Павлович реставрировал его совершенно, уничтожил громадные залы и приспособил их для тихой и счастливой семейной жизни. „Жить семейною жизнью – вот истинное счастье“, – повторял он часто. „Если кто-нибудь спросит тебя, – говорил великий князь одному из своих приближенных, – в каком уголке мира скрывается истинное счастье, сделай одолжение, пошли этого человека в Аничкинский рай“».<sup>28</sup>

Публичные изъявления чувств к жене, родным и друзьям были потребностью императора. Н.К. Шильдер пишет: «В известиях из Москвы описывают, что свидание императора с его братом Константином<sup>29</sup> было очень трогательно. Их объятия, их волнение в присутствии придворных (курсив мой. – Д. Л.) придали этому неожиданному свиданию некоторый оттенок сентиментализма, который передать трудно».<sup>30</sup> Вспомним, как публично встречаются Чичиков и Манилов в седьмой главе: «Они заключили тут же друг друга в объятия и минут пять оставались на улице (курсив мой. – Д. Л.) в таком положении. Поцелуи с обеих сторон так были сильны, что у обоих весь день почти болели передние зубы».

Семейный быт Николая I представляет собой разительные параллели к семейному быту Манилова. Взаимные сюрпризы, угощения, публичные излияния чувств на виду у всех составляли неприменную черту придворного быта. Приведу характерный случай из книги А. Гейрота «Описание Петергофа»: «Император Николай I, увеличивая пространство парков и садов в Петергофе, вместе с тем повелел устроить для сторожей в разных местах красивые караулки, с небольшими огородами и другими хозяйственными удобствами. Содержание сторожам назначено было весьма хорошее, а государю благоугодно было предоставить право на помещение в этих караулках исключительно отставным заслуженным георгиевским кавалерам и кандидатам. Постройка караулок для инвалидов поддала мысль императору Николаю I построить красивый сельский домик в виду караулки близ большого Запасного пруда, места любимых прогулок императрицы Александры Федоровны. Постройка этого домика производилась втайне от государыни. Когда караулка была готова, то в одно воскресное утро государь предварил государыню, что после обедни он отправится со всеми детьми в кадетский лагерь, а государыню просит подождать его возвращения в Большом дворце. После обедни государь со всеми детьми поехал в лагерь и спустя час послал флигель-адъютанта с поручением привести государыню к вновь построенному сельскому домику. Приглашение это не обратило особого внимания государыни, и она последовала за адъютантом в открытом экипаже, в сопровождении одной из своих дам. Но приехав к месту любимых своих прогулок, к крайнему удивлению государыня увидела щегольскую избу, с крылечка которой сошел отставной солдат в форменном сюртуке с золотым галуном на воротнике и с нашивками на левом рукаве. Он подошел к коляске и с глубоким почтением просил государыню сделать ему честь отдохнуть в его избе. Государыня

<sup>27</sup> Там же. С. 94–95.

<sup>28</sup> Н.Д. Несколько слов в память императора Николая I // Рус. старина. 1896. Кн. 6. С. 456.

<sup>29</sup> 14(26) августа 1826 г.

<sup>30</sup> Шильдер Н.К. Император Николай Первый. Т. 2. СПб., 1903. С. 6.

тотчас же узнала в ветеране своего мужа, который, однако, продолжал сохранять принятую на себя роль. Государыня вошла в избу, где ее ожидали, выстроенные в ряд, все ее сыновья и дочери. „Позвольте мне, – говорил ветеран, – представить Вашему величеству по имени всех моих детей и поручить их могущественному покровительству матушки царицы. Старший мой сын уже флигель-адъютант, хотя ему едва минуло девятнадцать лет, об нем я и не прошу, но за трех остальных моих сыновей и трех дочерей я должен обратиться к Вашему величеству с просьбой. Десятилетнего Константина я назначаю во флот, семилетнего Николая – в инженерный корпус, меньшего Михаила – в артиллерию. Старшую дочь мою, Марию, я бы желал пристроить в Смольный, вторую, Ольгу, – в Екатерининский, а младшую, Александру, – в Патриотический институт“. Государыня, счастливая, обещала ветерану по возможности позаботиться о его детях, но не могла долее сохранить принятую на себя роль и, тронутая до слез, благодарила мужа за сюрприз»<sup>31</sup>.

Эпизод с представлением детей государыне и с различными то шутивными, то серьезными предположениями о их будущей карьере не случаен. Это было одно из любимых развлечений не в меру сентиментального деспота. Московский фабрикант Рыбников в своих воспоминаниях об обеде, данном в Зимнем дворце в 1833 г. купечеству, пишет: «После обеда, обойдя всех, государь взял приведенного малолетнего Константина Николаевича<sup>32</sup>, наклоня ему голову, приговаривал, „Кланяйся, кланяйся ниже“. Потом, став прямо, скомандовал великому князю: „Ты адмирал, но полезай на мачту сам!“ Великий князь, хватаясь за руки, пуговицы и петли императора, влез на плечо. Тогда государь поцеловал его и сказал присутствующим: „Это адмирал исправный, – ну, тем же маршем с мачты долой!“»<sup>33</sup>

---

<sup>31</sup> *Гейрот А.* Описание Петергофа. СПб., 1868. С. 106. (Случай этот относится к 1834 г.)

<sup>32</sup> Напоминаю, между прочим, что имена царских детей, Константин и Михаил, были связаны с чаяниями русского двора на восстановление Византийской империи (Константин – первый и последний императоры Византии, Михаил – будущий, предсказанный в пророчествах). Ср. Фемистоклос и Алкид у Манилова.

<sup>33</sup> Цит. по кн.: *Ярош К.Н.* Император Николай Павлович. Харьков, 1890. С. 20.

## **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.