

ФИЛОЛОГИЧЕСКОЕ НАСЛЕДИЕ

ИФ

В. Э. Вацуро

*Готический роман
в
России*



Новое
литературное
обозрение
Москва

ББК 83.3(2Рос=Рус)1-4
УДК 821.161.1
В 22

Составление и подготовка текста по черновой рукописи
Т.Ф. Селезневой

Вацуро В.Э.
Готический роман в России

М.: «Новое литературное обозрение», 2002. — 544 с.

«Готический роман в России» — последняя монография выдающегося филолога В.Э. Вацуро (1935—2000), признанного знатока русской культуры пушкинской поры. Заниматься этой темой он начал еще в 1960-е годы и работал над книгой до конца жизни, но так и не успел полностью реализовать свой замысел, поставить финальную точку. Исследование посвящено своеобразному явлению европейской предромантической литературы XVIII столетия — жанру «готической» прозы, роману «тайн и ужасов», — и восприятию его русскими читателями и русскими авторами конца XVIII — первой трети XIX века. Подробно рассмотрены российские судьбы «Замка Отранто» Х. Уолпола, «Удольфских тайнств» А. Радклиф, «Монаха» М. Льюиса и других произведений этой ветви европейской романистики. В поле внимания ученого — первые русские переводы, многочисленные переделки и подражания, а также оригинальное преломление «готической» поэтики в творческом опыте Карамзина, Жуковского, Пушкина, Бестужева-Марлинского, других прозаиков и поэтов.

ББК 83.3(2Рос=Рус)1-4
УДК 821.161.1

ISBN 5-86793-112-9

© Т.Ф. Селезнева, 2002

© «Новое литературное обозрение», 2002

Об этой книге

«Готический роман в России» — последняя книга выдающегося литературоведа Вадима Эразмовича Вацура (30 ноября 1935 — 31 января 2000), над которой он работал буквально до последних дней жизни, но так и не успел окончить свой многолетний труд.

Имя Вадима Эразмовича связано в первую очередь с пушкиноведением, изучением творчества Лермонтова, Карамзина, поэзии и литературных отношений пушкинской поры. Событиями в нашей науке и гуманитарии стали его книги «Сквозь “умственные плотины”» (1972, 1986, совместно с М.И. Гиддельсоном), «Северные цветы» (1978), «С.Д.П.» (1989), «Записки комментатора» (1994), «Лирика пушкинской поры» (1994), посмертно вышедший сборник избранных статей «Пушкинская пора». В.Э. был активным участником, организатором и руководителем академических изданий Лермонтова, Пушкина, «Лермонтовской энциклопедии» и словаря «Русские писатели. 1300—1917», инициатором и душой многих новаторских культурных проектов, наставником и Учителем. Его работы — образец филологической точности, высокого мастерства и вкуса, в них вложены огромная эрудиция, энергия творческого поиска, уникальная историко-культурная интуиция и — нескончаемое трудолюбие. Коллеги и читатели привыкли безоговорочно доверять Вацуру, он вызывал не просто уважение — восхищение и любовь.

Пожалуй, из всех книг В.Э. дольше всего собиралась им и готовилась та, которая сейчас выходит в свет. Возможно, она и самая неожиданная для читателя. Казалось бы, главные темы Вацура — русская лирика, литературный быт, издательская и цензурная история России начала XIX века, писательские пути и судьбы. И вдруг — «готический роман», сюжеты, тесно сплетенные с коллизиями европейских литератур XVIII столетия, английская, французская и немецкая проза, споры в гостиных и салонах не Петербурга и Москвы, а Лондона и Парижа.

Вацуру не был новичком в компаративистике, он отлично знал европейский литературный материал (читатель увидит, как свободно автор ориентируется в культурных отношениях Запада, как досконально знаком он с многотомными изданиями корреспонденции Вольтера и Гримма, как разбирается в уникалах французского книгоиздания). Десятки статей о европейских источниках и подтекстах в произведениях Пушкина, Дельвига, Лермонтова, антология «Французская элегия XVIII—XIX веков в переводах поэтов пушкинской поры» (совместно с В.А. Мильчиной), опыт изучения западных жанровых традиций в русской словесности (та же элегия, идиллия, сонет, драма), работы о русско-славянских и грузинских литературных связях и контактах... Проблематика сравнительного литературоведения всегда привлекала и глубоко занимала В.Э., и подступаться к «готической» теме он начал очень давно. Статья 1969 г. об «Острове Борнгольме» Карамзина уже содержит в себе сжатую программу обширного исследования, намечающую многие сюжеты настоящей книги.

Уже в 1960-е В.Э. был одним из заинтересованных отечественных знатоков европейской литературной «готики». По-видимому, она привлекла его, прежде всего, как явление перелома, перехода от одной эстетической системы к другой — с яркими контрастами и мало сглаженными противоречиями. А именно

культурные феномены периода поисков, становления, претерпевающие динамичную эволюцию, всегда были интересны Вацуру более всего.

В отличие от западных литератур, русская «готика» как определенная традиция не получила в науке сколько бы ни было комплексного освещения. В ее фронтальном изучении В.Э. стал по существу первопроходцем. Тем очевиднее продемонстрированные им в данной книге характерные приемы и методы своего исследовательского подхода. Это и пристальное внимание к фактам, стремление как можно полнее выявить ранее не собранный, не систематизированный материал. Поиск, как обычно у Вацура, ведется и «вширь»: обслеуется репертуар практически забытой массовой беллетристики начала XIX века и публикации в периодике — и «вглубь»: привлекаются свидетельства из писем, дневников, мемуары и цензурные дела. Выстраивается связь между текстами, приемами писательской техники и биографическим рядом, коллизией литературных отношений. Тонко и точно оценивается и классифицируется сам объект исследования: в русской «готике» выделяются различные генетические и стилевые направления, со своим набором тематических, жанровых и сюжетных компонентов, и уже в этой перспективе ведется изучение конкретных произведений. Только так находят свое законное место и получают правильное осмысление многочисленные переключки и «вливания», заимствования и «общие места»; функциональный подход позволяет различить описание тривиальных «ужасов» в инородной по отношению к готической традиции художественной структуре и вскрыть присутствие глубинных механизмов ее организации, например, в текстах бытового романа. «Фирменный» почерк ученого-виртуоза, каким мы привыкли знать Вацура, представлен тут с полным блеском.

Предложенные принципы и примеры исследования, представленный в книге широкий контекст позволяют уверенно продолжать изучение русской «готики». У самого Вадима Эразмовича были планы подготовки антологий отечественной «готической» прозы и поэзии (он был инициатором и консультантом соответствующей европейской книжной серии в издательстве «Ладомир»), замыслы новых глав своей монографии. Увы, незавершенная рукопись осталась на рабочем столе ученого.

После смерти В.Э. рукопись «Готического романа в России» систематизировала и подготовила к печати, проведя необходимую редактуру и проверку цитат, его жена Тамара Федоровна Селезнева. Части книги расположены по тому плану, который был намечен В.Э. К сожалению, не все главы автор успел закончить и обработать, некоторые представлены лишь фрагментами и набросками, в других есть лакуны — здесь планировалось развить тот или иной сюжет. Включение этих незавершенных материалов в основной корпус книги продиктовано не только желанием сохранить общую структуру исследования: высокая содержательность этих фрагментов обусловлена как приведенными в них интереснейшими материалами, так и намеченными темами, перспективами изучения и ракурсами интерпретации. Места лакун в тексте обозначены отточием в угловых скобках. Список частотных библиографических сокращений, используемых на протяжении ряда глав, помещен в конце книги.

<Вместо предисловия>*

<...>

Данная работа посвящена истории восприятия в России английского готического романа, одного из наиболее значительных жанровых образований преромантической прозы, эстетика которого оказала мощное влияние на романтическое движение. <...>

К концу XVIII — нач. XIX в. относится первая волна увлечения готическим романом («романом тайн и ужасов») в России, прежде всего на читательском уровне; однако с появлением «Острова Борнгольма» Н.М. Карамзина становится очевидным, что сама русская словесность эстетически уже подготовлена к его восприятию.

Спад готической волны в 1810-е гг., вытеснение жанра в низовую литературу не привел к его исчезновению: отзвуки его вплоть до 1830-х гг. ощущаются в историческом романе (Ф. Булгарин, М. Загоскин) и в особенности в романе бытовом. Своего рода возрождение готики происходит в «Латнике» А. Бестужева-Марлинского; что же касается отдельных элементов ее повествовательной техники, характеров, типовых ситуаций, то они усваиваются романтической литературой и прослеживаются вплоть до поздней прозы Лермонтова.

Готический роман — целостная и хорошо структурированная система, порожденная преромантической эстетикой и философией; эта последняя предопределила характер конфликта, расстановку действующих лиц, иерархию мотивов и сумму повествовательных приемов; она создала и специфически романские модели; воспринимаясь или отвергаясь последующей литературой, они могли разрушаться как целостное образование, обогащая традицию отдельными своими элементами.

Мы предпринимаем попытку описать этот феномен — проследить процесс прямого и опосредованного восприятия русской литературой готического романа — как на уровне целостной структуры, так и ее элементов, выявить динамику, степень и характер этого усвоения в условиях зарождения новых жанров и смены литературных формаций. С этой целью нами привлечен широкий пласт русской прозы, в том числе произведения, не привлекавшие к себе специального внимания; среди них и переводные романы, широко популярные в России, но почти не изученные на Западе. <...>

В отличие от истории готического романа в английской, французской и немецкой литературах, сколько-нибудь полная история его «жизни» в России не написана; между тем она важна во многих отношениях: и для исследования эволюции читательских вкусов, и для соотношения «элитарной» и «массовой» литературы и самых этих понятий, меняю-

* Из черновика заявки на издание книги «Готический роман в России». 1998 г.

щихся в своем историческом движении, и для построения исторической поэтики: она важна и для изучения литературной борьбы: нередко отношение к этому жанру становилось показателем размежевания литературных групп. Такая история есть в идеале история литературного процесса, охватывающая прозу, критику и поэзию на протяжении более чем полувека.

Не претендуя на решение задачи подобного масштаба, мы рассматриваем наше исследование как освещение проблемы в ее первом приближении.

<...>

В.Э. Вацуро

Часть
первая

Русские знакомства Х. Уолпола

«Скажите, прошу Вас, не приходилось ли Вам в Ваше пребывание в Англии лично знать лорда Орфорда, тогда Горация Уолпола? Я принялся читать по-английски его сочинения, которые вышли в новом хорошем и полном издании, и очень им интересуюсь. Он долго жил в Париже и был в близкой дружбе с мадам дю Деффан. Это во всех отношениях интересный человек»¹.

Это место из письма Д.П. Бутурлина к А.Р. Воронцову от 2 ноября 1799 г. есть, по-видимому, одно из первых свидетельств живой заинтересованности русского читателя сочинениями основоположника английского готического романа.

Письмо было написано всего через два года после того, как сэр Хорэс (Гораций) Уолпол (Walpole, 1717—1797), младший сын памятного в английской истории премьер-министра и главы вигов Роберта Уолпола, впоследствии получивший титул графа Орфордского, закончил свой жизненный путь в возрасте восьмидесяти лет.

Бутурлин не ошибался: Уолпол был «интересный человек» и весьма заметная фигура в интеллектуальной жизни Европы XVIII столетия. Блестяще образованный дилетант, питомец Итона и Кембриджа, школьный товарищ выдающегося поэта Томаса Грея, от которого он, по-видимому, воспринял вкус к английской старине, Уолпол занимался историей, эстетикой, изящными искусствами, более всего живописью и архитектурой, археологией и литературой.

С конца 1740-х годов его антикварные и коллекционерские склонности материализуются в построении собственного «готического», т.е.

средневекового, замка, названного им «Strawberry Hill», «Земляничный холм», в купленном поместье на берегу Темзы, в окрестностях Лондона. Возведение Стрauberри Хилла захватило его полностью; это было его детище, воплощение его художественных вкусов, его любви к старине, его литературных фантазий. Здесь и зародился замысел «Замка Отранто», первого в точном смысле слова готического романа.

Это был одновременно и первый большой опыт Уолпола в области художественного творчества. До сих пор он печатал сочинения по истории искусств и выпустил маленькую книжку стихов и прозы. В Стрauberри Хилле он завел типографию и издавал книги на собственный счет; одной из первых было «Описание России, какой она была в 1710 году», составленное Чарльзом Витвортом, отправленным к Петру I с дипломатическим поручением; она вышла в 1758 г.²

Уолпол вовсе не был новичком в делах новейшей российской истории. В его письмах постоянны отклики на русские внешнеполитические акции и на события при русском дворе. Этот интерес достигает апогея летом 1762 г., когда в Англию приходят известия о «революции» — дворцовом перевороте 9 июля.

31 июля в пространном письме к Хорэсу Мэнну он дает свою оценку событиям, обнаруживая незаурядную осведомленность во всем, что касалось российского царствующего дома. Он замечает, что низложенный царь считался недееспособным еще в правление его тетки — императрицы Елизаветы, и пророчит появление на сцене «юного императора Джона» — Ивана Антоновича. Впрочем, оговаривается он, все остается неясным, пока не прибыл новый курьер из России. «Их бедняга посол, который только что приехал, не располагает никакими письмами. Он не только племянник канцлера, но и брат любовницы царя. Что за страна, где Сибирь — следующая комната после гостиной!»³

«Бедняга посол», только что приехавший, это и есть Александр Романович Воронцов, которого тридцать с лишним лет спустя Бутурлин будет спрашивать, не встречался ли он с Горацием Уолполом.

Ответ Воронцова не сохранился и, вероятно, погиб в пожаре 1812 г. вместе со всей библиотекой Бутурлина. Но мы можем представить себе, что он мог бы ответить. Он познакомился с Уолполом, по-видимому, в первые месяцы после приезда. Сейчас же Уолпол знает о нем больше, чем он об Уолполе. Он следил за деятельностью его родных, прежде всего дядюшки-канцлера, Михаила Илларионовича, и за скандальной хроникой, где не последнюю роль играла его сестра Елизавета Романовна, фаворитка Петра III. Он жадно впитывает приходящие известия и уже 4 августа пишет продолжение письма Мэнну с подробнейшей хроникой событий, какой мог бы позавидовать любой дипломатический резидент. Его интересует будущая судьба Петра III и Ивана Антоновича, Миниха и Бирона, «героев прошлых драм»; он передает оказавшийся неверным слух о назначении министром И.И. Шувалова, «фаворита покойной императрицы». Он занят вопросами престолонаследия. Если Петр и Иван окончательно сойдут со сцены, то в России иссякнет наследственная царская кровь и корона попадет в руки принцессы Ан-

хальт-Цербстской, что вряд ли будет радовать «добрых москвитов», — другими словами, в России посеяно семя грядущих революций. Эти рассуждения впоследствии будут сказываться и на его отношении к приезжающим из России.

В конце письма — снова упоминание о Воронцове: «Русский министр, как мне говорили, получил верительные грамоты от нового правительства»⁴.

В августе 1762 г. Уолпол узнает об этом от третьих лиц: через два года, в августе 1764 г., он будет сообщать Мэнну сведения, почерпнутые из семейной переписки Воронцова. Племянник, расскажет он, получил письма от канцлера, путешествующего по Италии; он надеется (заметит Уолпол не без легкого сарказма) избавиться от жестоких приступов ипохондрии и от страха перед революциями в России⁵.

В начале 1764 г. он дарит Воронцову свои сочинения. В любезном и церемонном письме от 28 марта Воронцов благодарит его за исполнение своего живейшего желания — иметь у себя труды, стяжавшие столь высокую репутацию. Он намерен начать читать их сразу же, как только несколько освоится с языком, который столь обогатил Уолпол⁶. Итак, в марте 1764 г. Воронцов уже имеет представление об Уолполе-писателе. Что именно посылал ему Уолпол — неясно; во всяком случае, это не был «Замок Отранто», появившийся в свет несколько позднее.

Воронцов оставил должность посла в том же 1764 г., в котором вышел роман Уолпола. Он был издан как перевод старинной итальянской рукописи, сочиненной «Онуфрио Муральто, каноником церкви св. Николая в Отранто», якобы напечатанной готическим шрифтом в Неаполе в 1529 г., и переведенной на английский язык неким Вильямом Маршалом. Уолпол опасался холодного приема романа и даже насмешек, но уже в январе 1765 г. появились первые симптомы грандиозного читательского успеха, и в предисловии ко второму изданию 1765 г. Уолпол раскрывает мистификацию.

Именно здесь были сформулированы основные принципы романа нового типа: соединение «средневекового» и «современного» повествования, фантастических вымыслов первого и правдоподобия второго; правдоподобия характеров и поведения «в необычайных обстоятельствах»⁷. Еще в предисловии к изданию 1764 г. мнимый переводчик извинял фантастический элемент повести широким распространением суеверий в Средние века — исторический аргумент века Просвещения, которому суждено будет дожить в России до середины 1820-х годов, — и тогда же он обратил внимание на «ужас» как на «главное орудие автора» — другое эстетическое основание будущего готического романа. Теперь, год спустя, снявший маску переводчика сэр Хорэс Уолпол развивал свое понимание историко-психологической аутентичности характеров, опираясь на Шекспира и вступая в острую полемику с Вольтером. Это предисловие было важным эпизодом преромантического шекспиризма и шире — преромантического историзма.

Спор с Вольтером касался целого спектра эстетических проблем, как более общих, так и более частных, за которыми иной раз открывалась

широкая литературная перспектива. К числу первых принадлежала проблема «высокого» и «низкого» в трагическом и драматическом повествовании. В готическом романе она была закреплена устойчивым частным мотивом, впервые обоснованным именно в «Замке Отранто» и затем повторенным в десятках романов последователей Уолпола. Это был мотив «болтливой слуги», на котором Уолпол специально останавливался в предисловии ко второму изданию романа. Душевные переживания центральных аристократических героев оттеняются наивным простодушием «простонародных» персонажей. Когда эти последние «затевают свое грубое шутовство», они увеличивают и драматическую напряженность рассказа, задерживая ожидаемую трагическую развязку. Для Уолпола введение таких персонажей не было вопросом только литературной техники, но частью общей проблемы правдоподобия характеров; он ссылался при этом на Шекспира, «великого знатока человеческой природы», которому подражал как образцу. «Гамлет», «Юлий Цезарь» лишились бы многих красот, «если бы из них были изъяты или облечены в высокопарные выражения юмор могильщиков, дурачества Полония и неуклюжие шутки римских граждан»⁸.

Как раз смешение трагической патетики с «шутовством» и было для Вольтера признаком непросвещенности и отсутствия выработанного вкуса у «стихийного гения» — Шекспира. Вольтеровская «Смерть Цезаря» (1736) была попыткой предложить французской публике «очищенного» Шекспира, сохраняющего в то же время колорит английской драматургии. В «Рассуждении о древней и новой трагедии», предпосланном в качестве предисловия к «Семирамиде» (1748), Вольтер давал весьма критическую общую оценку «грубой и варварской» трагедии «Гамлет», которую во Франции и Италии не приняло бы и неотесанное простонародье⁹. Он саркастически пересказывает сюжет, подчеркивая его «несообразности»; не последнюю роль среди них играет сцена с могильщиками, которые «отпускают вполне достойные их грубые шутки, держа в руках черепа; принц Гамлет отвечает на их отвратительные плоскости глупостями, не менее отталкивающими». Есть все основания считать, что Уолпол полемизировал именно с этим местом вольтеровского рассуждения, не называя его. В пылу спора он оставил без внимания очень важную мысль Вольтера, из-за которой, собственно, автор «Рассуждения» и вспомнил о «Гамлете», — мысль о допустимости в трагедии сверхъестественных явлений. Здесь Вольтер, конечно в определенных пределах, оказывается его союзником: среди черт гениальности, которыми отмечена трагедия Шекспира, он особо выделяет сцену с призраком отца Гамлета — по его мнению, более ужасную, нежели сцена явления Дария в «Персах» Эсхила, и превосходящую ее по своей философской глубине. Призрак приходит, чтобы требовать возмездия и разоблачить скрытое преступление; он является как доказательство существования высшей, Божественной справедливости. Вольтер оговаривается, что речь идет о драматургической условности, которая должна использоваться лишь тогда, когда она придает действию напряженность и ужас; что просвещенные нации отвергают существование привидений, — но при всех этих оговорках он

довольно близко подходит к тем теоретическим обоснованиям, какие давал «Замку Отранто» сам его автор. Уолпол, однако, прошел мимо этих рассуждений, предвосхищавших и художественную концепцию «Замка Отранто», где призрак Альфонсо является как раз в этой функции: не учел он и сложного отношения Вольтера к наследию английского драматурга¹⁰; он был захвачен пафосом утверждения авторитета «величайшего гения», какого когда-либо производила на свет английская нация. Для этого утверждения он обращает против Вольтера его же оружие. Он ссылается на его «Письмо» к Маффен, предположительно «Меропе» (1744), где поднималась та же проблема соотношения «наивности» и образованного вкуса. В этом письме Вольтер не упоминал прямо имени Шекспира, однако посвятил целый пассаж английской трагедии в целом — пассаж, который должен был задеть национальные чувства автора «Замка Отранто». Британия, пишет Вольтер, произвела величайших в мире философов, но земля ее бесплодна для изяшных искусств; англичанам отказано в духе музыки, живописи и трагедии. Вольтер парадоксально — и не без доли иронии, как точно заметил Уолпол, — утверждал доминирующую роль французского вкуса в области драматического искусства. Он готов признать, что Маффен в своей итальянской «Меропе» передал наивную простоту греческих нравов, — но греки были менее изощрены в области драматического искусства, нежели современные парижане, ежедневно посещающие театр и насчитывающие в своих рядах тридцать тысяч знатоков, которые предпочитают простоту иного рода. Возражая на это, Уолпол предлагал вернуться к вкусу греков, замечая, что тридцать тысяч парижских судей сковали свою поэзию колдовскими искусственными правилами, мешающих им оценить по достоинству высокие красоты Корнеля или Шекспира.

Это полемическое предисловие появилось, как уже сказано, во втором издании романа, в 1765 г., — и буквально в эти же месяцы завязывается одно из самых значительных и долговременных русских знакомств Хорэса Уолпола.

9 марта 1765 г. Френсис Хертфорд, двоюродный брат Уолпола и друг его с ранней юности, бывший в это время на дипломатической службе во Франции, рекомендует ему И.И. Шувалова, отправляющегося из Парижа в Лондон. «Он русский и был фаворитом покойной императрицы; со времени ее смерти он живет главным образом за границей, по каким-то своим причинам или по необходимости (*from choice*), не могу сказать. Он поговаривает о намерении вернуться обратно»¹¹.

Это сообщение не могло не заинтересовать адресата, который знал политическую биографию Шувалова и упоминал о нем еще в письмах 1762 г.

Тридцатишестилетний Иван Иванович Шувалов, друг и покровитель Ломоносова, сыгравший в истории русского просвещения поистине выдающуюся роль, переживал в это время черную полосу своей биогра-

фин. Новая императрица относилась к нему с нескрываемой враждебностью. Весной 1763 г. он был отправлен «в чужие края» в фактическую ссылку, которая закончилась только в 1777 г. Первые годы ее он проводил в Париже: круг его знакомых и затем корреспондентов составляют г-жа дю Деффан, президент Эно, Даламбер, энциклопедисты, Гальяни и, конечно, Вольтер, предмет его давнего и благоговейного поклонения; именно с посредничеством Шувалова было связано начало систематической работы Вольтера над историей Петра. Но об этой стороне деятельности Шувалова Уолпол, по-видимому, не знает; пока что для него это «фаворит» и фактический правитель огромной империи в течение более чем десятилетия. Он спешит сообщить Мэнну о приезде «знаменитого Шувалова» и о своем первом впечатлении, скорее разочаровывающем; его требования к внешности фаворита иные, нежели у покойной императрицы: Шувалов слишком крупен и не слишком красив (письмо от 26 марта)¹². Впрочем, он не скрывает любопытства, которое возбуждает в нем личность столь историческая (письмо Хертфорду от того же 26 марта)¹³.

В июне 1765 г. он уже принимает Шувалова в Струберри Хилле, и первоначальный скептицизм сменяется неприкрытым восхищением. «Фаворит покойной царицы, — пишет он Джорджу Монтегю 10 июня (и будет повторять эту характеристику из письма в письмо), — абсолютный фаворит в течение двенадцати лет, не наживший ни одного врага. В самом деле, он очень любезен, прост и скромнен. Если бы он был честолюбив, он мог бы взойти на престол. Но, поскольку он не таков, можете вообразить, как его ошипали. У него несколько меланхолическое выражение, и, если я не ошибаюсь, он втайне желает падения нынешней человекоубийце; если такое предположение уместно, я от всей души присоединился бы к нему в его надеждах!»

«Кажется, он очарован Англией, — продолжал Уолпол, — и может быть, это место ему нравится тем больше, что оно принадлежит сыну того, кто, подобно ему, был первым министром»¹⁴. «Это место» — Струберри Хилл, с его «готической» атмосферой, в которой уже вызрел преромантический бунт против Вольтера и которую впитывает убежденный адепт «фернейского патриарха».

Создавались единственные в своем роде предпосылки для эстетических споров и эстетического самоопределения.

Этих возможностей было тем больше, что «вольтерьянец» Шувалов отдал дань начавшемуся в России интересу к шекспировскому творчеству. По утверждению Н.И. Новикова в «Опыте исторического словаря», он «перевел из Шакеспировой трагедии Гамлетов монолог с великим успехом»¹⁵. Этот не дошедший до нас перевод был сделан, конечно, до отъезда Шувалова за границу, ибо словарь Новикова появился в 1772 г., когда Шувалова уже давно не было в России. А в 1761 г. Вольтер намеревается посвятить Шувалову свою трагедию «Олимпия», в предисловии к которой (так и не изданном) он обосновывает преимущества драматической системы Шекспира перед французской классицистической трагедией¹⁶. Именно эти проблемы занимают Уолпола в 1765 г., когда

выходит второе издание «Замка Отранто» с знаменитым предисловием, о котором у нас уже шла речь.

Мы не знаем, однако, о чем разговаривали Уолпол с Шуваловым в летние месяцы 1765 г. и носило ли их общение литературный характер. Оно продолжилось в Париже, куда оба уехали осенью 1765 г.

Уолпол прибыл сюда в сентябре и сразу же попал в круг английских знакомых и родственников. Лорд Хертфорд, только что сложивший с себя посольские полномочия и готовившийся к возвращению в Англию, и секретарь его, знаменитый впоследствии Давид Юм, уже тогда весьма популярный в интеллектуальных кругах Парижа, вводят его в большой свет и в кружки «философов». Ни тем ни другими Уолпол не очарован; его неприятно поражает смесь пышности и нищеты; его шокирует религиозное вольнодумство, демонстрируемое открыто.

В октябре в его письмах появляется имя госпожи дю Деффан.

Салон Мари де Виши Шамрон, маркизы дю Деффан (1697—1780), был, вероятно, самым значительным интеллектуальным центром светского Парижа и не утратил своего значения даже тогда, когда компаньонка хозяйки, тридцатидвухлетняя Жюли Жанна Элеонора де Леспинасс, покинув ее, образовала в 1764 г. собственный салон, куда перешли многие из прежних друзей маркизы, в их числе Даламбер, один из завсегдаев дома. Дю Деффан переносила эту измену болезненно: ей было уже 67 лет; пятьдесят лет она ослепла, и постоянное общение сделалось для нее жизненной необходимостью. Ее сближение с сорокавосемилетним англичанином, широкообразованным аристократом, обладавшим к тому же острым умом и наблюдательностью, произошло быстро; за какой-нибудь месяц Уолпол стал ее постоянным посетителем и коротким другом. В письме к Т. Грею он набрасывал весьма выразительный портрет старой слепой дамы, сохранившей привычки своей прежней бурной, деятельной жизни и не утратившей ни живости ума, ни памяти, ни любезности, ни самых страстей. Ей читают все литературные новинки, сообщал Уолпол, «она переписывается с Вольтером», диктует ему «самые очаровательные письма, возражает, не является слепым приверженцем ни его и никого другого и равно смеется над духовенством и философами». Ее суждения основательны, «но вся она — любовь и ненависть, привязана к друзьям до энтузиазма, очень стремится быть любимой (я не имею в виду любовников) — и ожесточенный враг, но открытый»¹⁷. «Привязанность до энтузиазма» распространилась и на Уолпола и иной раз тяготила его; в письмах третьим лицам он позволял себе раздражение, иронические нотки — но вместе с тем общество г-жи дю Деффан привязало его к Парижу более, чем что бы то ни было. Их переписка продолжалась до самой смерти старой маркизы; сотни оставшихся писем являют собой образец эпистолярного искусства и хронику культурной жизни Парижа на протяжении четверти века.

Дополнением к этой хронике служат парижские дневники Уолпола. Под 30 ноября 1765 г. мы встречаем здесь уже знакомое нам имя. В этот день Уолпол делает запись о посещении спектакля. Давали «Британника» Расина с Лекеном в роли Нерона. «В сцене, где Бурр торжествует

над Нероном, Шувалов аплодировал и с одобрением обращался к Разумовскому [approved to Rosamoufski], который сидел равнодушно [unmoved]»¹⁸.

Эта запись полна тайного смысла. Шувалов живо откликается на монолог Бурра в 3-м явлении четвертого акта, где речь идет о преступлении властителя и его последствиях. Первое убийство влечет за собою новые; обогранные кровью руки должны постоянно омываться в крови. Друзья убитого становятся мстителями, однажды зажженное пламя уже нельзя потушить, и тиран, рассеивая всюду страх, сам живет в постоянном страхе. Трудно сказать, что именно восхитило Шувалова — стихи Расина, игра актеров или неожиданно аллюзионное звучание монолога; во всяком случае, Уолпол истолковал его реакцию в последнем смысле, как и реакцию Разумовского. Кирилы Григорьевича Разумовского, только что приехавшего в Париж...

25 сентября 1766 г. Уолпол напишет Мэнну из Лондона: «Здесь граф Шувалов, фаворит покойной царицы — прошу помнить, не этой тигрицы. Я знал его по Парижу в его прошлый приезд сюда и очень люблю его как одно из самых человеческих и любезных существ на земле. Он путешествует по Европе, пока не кончится эта тирания, и говорит о поездке в Италию. Пожалуйста, познакомься с ним: вы созданы друг для друга. Ему очень неудачно сопутствует Разумовский [здесь уже Уолпол передает фамилию точнее: Rasomoufski. — *В.В.*], последний татарский гетман, который, как говорят, был втянут в заговор против убитого царя. Эта женщина, которой он служил [конечно, императрица Екатерина. — *В.В.*], сместила его, но дала пенсион в двенадцать тысяч фунтов стерлингов в год. У него благородная внешность татарского типа, но я не советовал бы тебе поддерживать знакомство с ним. Я отказался знакомиться, хотя Шувалов хотел привезти его ко мне. На мой взгляд, он не Брут»¹⁹.

Уолпол продемонстрировал свой пристальный интерес к российским внутриполитическим делам, равно как и верность раз сложившимся симпатиям и антипатиям. Граф Кирила Григорьевич Разумовский, гетман Малороссийский, в самом деле не остался в стороне от заговора 1762 г.: когда Екатерина во главе гвардейских полков выступила в Петергоф, он был в числе ее спутников — как, впрочем, и Шувалов. Он пользовался полным доверием и благоволением новой императрицы, которое не было омрачено даже его враждебными отношениями с любимцем ее Гр. Орловым. В 1764 г. он, однако, вызвал сильное раздражение Екатерины своими династическими претензиями — неудачной попыткой сделать наследственным свое гетманское звание. Результатом был указ от 10 ноября 1764 г. об уничтожении гетманства; Разумовский был переименован в генерал-фельдмаршала с пожалованием пожизненного содержания в 50 000 рублей в год с прибавлением 10 000 из малороссийских доходов и обширных имений, включавших и город Гадяч с приле-

гающими селами и деревнями. Подробности этой истории не были известны, и в Европе стали распространяться слухи о попытке нового заговора; лишь в 1768 г. английский поверенный в делах Г. Ширлей более или менее подробно изложил в своей депеше суть дела²⁰.

Уолпол знает о деталях этого дела раньше и точнее, чем иностранные дипломаты в Петербурге; темный же и глухой намек на «Брута» как будто показывает, что до него дошли какие-то слухи о якобы намечавшемся заговоре. Легенда утверждает, что имя Разумовского было безосновательно названо в процессе Мировича, но об этом Уолпол, конечно, не мог знать.

Разумовский отправился за границу в апреле 1765 г., может быть, имея целью на какое-то время удалиться от двора. В Париже его встретил И.И. Шувалов; давнее знакомство их с годами превратилось в прочную приязнь и даже дружбу. Их связывают и общие интересы: Разумовский, конечно, не обладал культурным диапазоном и образованностью Шувалова, но он отнюдь не чужд увлечению театром, в особенности музыкальным, литературе и коллекционерству. По дороге в Италию в начале 1766 г. он останавливается в Страсбурге, где воспитывались его сыновья. «Узнав, что Руссо еще здесь, — сообщал учившийся в это время в Страсбурге В.Д. Поленов, — граф хотел на другой же день своего приезда посетить его. Он, говорят, имел намерение предложить ему в подарок всю свою библиотеку, дать ему пенсию и местопребывание в любом из своих многочисленных поместьев в Малороссии. К сожалению, это великодушное намерение графа не исполнилось, потому что Руссо выехал из Страсбурга в тот самый день, как граф сюда приехал»²¹. Из Страсбурга Разумовский вместе со старшим сыном Алексеем отправился через Швейцарию в Милан, посетил Флоренцию, Рим, Неаполь, Венецию, вернулся в Париж и «оттуда, — пишет биограф Разумовских А.А. Васильчиков, — если не ошибаемся, ездил в Англию». Об этом путешествии Васильчиков не располагал никакими сведениями, между тем из переписки Уолпола становится очевидным, что в конце сентября 1766 г. он был в Лондоне вместе с Шуваловым и что Шувалов неудачно пытался их познакомить. В сентябре 1767 г. Разумовский уже в России. Отсюда он пишет Шувалову, на попечении которого оставил в Италии сына Алексея; ему «необходимо хочется», чтобы молодой человек «в Англии, прежде нежели в отечество возвратиться, побывал» и сделал это возможно скорее. «Тамо может вас еще подождать, — убеждает он Шувалова 26 февраля 1768 г., — ибо я думаю, что и вы тот же путь предпочтеть изволите и в Париже недолго останетесь»²². Здесь явно слышатся воспоминания о совместном пребывании его с Шуваловым в Англии.

Почти нет сомнения, что путешествие в Англию Разумовский рассматривал как необходимую часть образовательной программы для сыновей. Петр и Андрей Кирилловичи выехали сюда из Страсбурга в 1768 г., причем Андрей даже поступил на службу в английский флот. Что же касается Алексея Кирилловича, то он приехал несколько позднее, весной 1769 г., после чего все трое совершили поездку по английским городам, осматривая достопримечательности, в том числе исторические

здания²³. Поездка была, впрочем, кратковременной и не слишком удачной из-за денежных трудностей. В письме к отцу Алексей перечислял увиденные им частные дома; но ни Струберри Хилла, ни Хорэса Уолпола он не упоминает. Осенью 1769 г. он вернулся в Россию.

Знакомство «татарского гетмана» и его сыновей с Х. Уолполом, таким образом, не состоялось, но самое намерение Шувалова их познакомиться позволяет говорить с почти полной уверенностью, что он рассказывал Разумовскому о своих взаимоотношениях с владельцем Струберри Хилла, антикварием и коллекционером, знатоком и любителем искусств, писателем и блестящим собеседником. Вряд ли случайно поэтому, что в знаменитой библиотеке Алексея Кирилловича Разумовского было то самое пятитомное посмертное издание сочинений Уолпола (1798 года), о котором рассказывал Воронцову Бутурлин²⁴.

В период между двумя этими встречами Уолпола с Шуваловым разворачивается шумная и скандальная история, героем которой стал Уолпол, а прямыми или косвенными участниками знакомые Шувалова: Вольтер, Даламбер, г-жа дю Деффан. Подозревали, что именно в салоне последней зародилось саркастическое письмо, которое Уолпол написал Ж.-Ж. Руссо якобы от имени прусского короля. В письме содержалось предложение гостеприимства; адресату предоставлялась полная свобода избрать безмятежное существование или гонения и несчастья, если он полагает их необходимыми для своей славы: будучи королем, автор письма готов обещать ему то и другое, по его выбору. Язывательная шутка была собственным изобретением Уолпола; нет сомнения, однако, что симпатии и антипатии салона наложили отпечаток на эту мистификацию. 28 декабря 1765 г. г-жа дю Деффан посылает текст ее Вольтеру как написанный «одним из ее друзей», чье имя она готова открыть, если получит его согласие²⁵.

В январе 1766 г. письмо получает распространение в Париже и имеет успех. Ф.-М. Гримм в своей «Correspondance littéraire» переписывает его полностью вслед за известиями о Руссо и Юме, возвращающемся в Англию; о последнем Гримм дает чрезвычайно благожелательный отзыв. «Г-н Юм должен любить Францию: она оказала ему в высшей степени лестный и почтительный прием». Имя автора письма для Гримма вовсе не секрет: оно написано «г. Уолполом, сыном прославленного министра короля Георга II Английского». «Этот г. Уолпол в Париже с прошлого октября месяца и намерен провести здесь зиму. Это человек, весьма уважаемый в Англии. Он автор нескольких вполне достойных трудов; в частности, он написал роман на старинном средневековом языке [en vieux langage gothique], имевший большой успех. В предисловии к этому роману он нападает на последние сочинения г-на де Вольтера против Шекспира, тем более уязвимые, что они не искренни. У г-на Уолпола слабое здоровье: его часто мучит подагра»²⁶.

Осведомленность Гримма общеизвестна, но в этом случае не вполне обычна даже для него и объясняется разве повышенным интересом к английской литературе, и в частности, к английскому роману. «Замка Отранто» он, по-видимому, еще не читал, иначе не написал бы, что язык его стилизован под «средневековый»²⁷. С другой стороны, запись его показывает, что фигура английского путешественника-литератора становится предметом особого внимания в Париже. Последующие события должны были поддерживать этот интерес. Как известно, Руссо заподозрил Юма в авторстве письма и обвинил Вольтера в причастности к интриге против него; «Руссо — безумец» — лейтмотив писем Вольтера этого времени. Скандал разрастался; «философы» разделились на противоборствующие лагеря. Участники спора обменивались полемическими брошюрами; появился памфлет Дора «Совет мудрецам века», где автор замечал, что наставники человечества нередко обращаются в буфонов. Словечко было подхвачено; Вольтер, оскорбленный за Юма и Даламбера, писал А.М. Пезе 5 января 1767 г.: «Г. Даламбер и г. Юм, которые принадлежат к числу первых писателей Франции и Англии, не являются буффонами»²⁸. Со своей стороны, кружок Даламбера готовил издание «апологии» Юма; поскольку имя Уолпола должно было быть названо в книге, Юм обратился к нему с письмом. Виновник спора занимал в нем особую позицию: при ироническом отношении к Руссо он, подобно г-же дю Деффан, был еще более настроен против Даламбера и его друзей. Поэтому обмен мнениями с Юмом очень скоро перешел в споры и разногласия, предметом которых стал не столько Руссо, сколько Даламбер.

Перипетии всей этой истории, впоследствии освещавшейся неоднократно, получают отражение в письмах Гримма. Он следит за всеми деталями полемики; от его внимания не укрывается ни памфлет Дора, ни реакция Руссо, ни даже письмо Уолпола к Юму, которое он выделяет среди других выступлений как отмеченное особой индивидуальной печатью²⁹.

Сам Уолпол уже не застал в Париже окончания «ссоры философов», которой он был непосредственным поводом. Он уехал в апреле 1766 г. Г-жа дю Деффан сообщала ему о выходящих брошюрах, касающихся Руссо и Юма. В том же письме от 8 марта 1767 г. она упоминает и о «Замке Отранто», только что появившемся во французском переводе. Это место письма поражает своей сдержанностью, чтобы не сказать холодностью; дю Деффан уведомляет, что в обществе роман, кажется, не вызвал интереса, но что сама она прочла его дважды. О впечатлении своем не говорит ни слова, но настойчиво советует исключить предисловие ко второму изданию, «где сказано, что Шекспир много умнее Вольтера». Она предпочла бы, чтобы критика обошла эту «новую брошюру» молчанием; того же мнения, добавляет она, и другие истинные друзья ее автора³⁰.

Уолпол предвидел, что роман не вызовет сочувствия у его приятельницы, но, по-видимому, был задет. Во всяком случае, в ответе его слышится необычная для него горячность. «Итак, мой “Замок Отранто” перевели, вероятно, чтобы осмеять меня; в добрый час; примкните к

тем, кто обходит его молчанием. Предоставьте дело критикам, они не вызовут у меня раздражения: я писал не для этого века, который приемлет только *холодный разум*. Уверяю Вас, малышка [«*ma petite*», домашняя фамильярность: «*petite fille*» было прозвищем дю Деффан, «*grand-mère*» — герцогини Шуазель. — *В.В.*], и можете считать меня еще более безумным, чем когда-либо, но из всех моих сочинений это единственное, в котором я себе понравился; я дал волю своему воображению; видения и страсти подогревали меня. Я писал его вопреки всем правилам, критикам и философам, и мне кажется, благодаря этому оно только выигрывает. Я даже и теперь убежден, что через какое-то время, когда вкус займет свое место, которое ныне захвачено философией, мой бедный “Замок” найдет своих ценителей: у нас они есть, и я предпринял третье издание». Он оговаривался, что не рассчитывает на сочувствие дю Деффан, ибо «видения» ее иного рода, и не жалеет, что написал предисловие ко второму изданию, хотя первое, мистифицирующее, больше соответствовало самому рассказу. «Я не ишу ссоры с Вольтером, но буду повторять до самой смерти, что наш Шекспир в тысячу раз выше»³¹.

Тем временем французский перевод романа распространялся все шире, и впечатление от него было скорее благоприятным; во всяком случае, уже 12 апреля дю Деффан сообщает, что многие находят его прелестным³². Барон Гримм, слышавший о «Замке Отранто», как мы знаем, еще в начале 1766 г., теперь получил возможность прочесть его. В письме от 15 февраля 1767 г. он возвращается к личности Уолпола, «сына министра», автора письма к Руссо, положившего начало ссоре последнего с Давидом Юмом, — человека, одаренного умом и обладающего блестящими достоинствами, хотя и не профессионального литератора. «Только что перевели его готический роман [*roman gothique*], озаглавленный “Замок Отранто”, в двух небольших частях. Это интереснейшая история о привидениях. Каким философом ни будь, а этот гигантский шлем, этот чудовишный меч, этот портрет, который отделяется от своей рамы и идет, этот скелет отшельника, который молится в часовне, эти подземелья, своды, лунный свет — от всего этого бросает в дрожь и волосы становятся дыбом у мудреца, как и у ребенка, и у его няни — до такой степени одинаковы источники чудесного для всего человеческого рода!»³³ Уолпол мог быть доволен: его атака на безраздельно господствовавший рационализм хотя бы частично увенчалась успехом.

Вместе с тем отзыв Гримма отнюдь не был отзывом эстетического единомышленника: он был скорее уступкой прихоти просвещенного и талантливого дилетанта. По прочтении его (Уолпола) повести не ощущаешь чего-либо значительного; цель автора — развлечь себя; но если читатель развлекается вместе с ним, то за что же его упрекать? Упреки Гримма касаются литературной механики (слабая проработанность концовки); холодно относится он и к критике Вольтера в предисловии: он усматривает в споре о Шекспире задетое национальное самолюбие, и, как показали последующие нападки английской критики на Вольтера, не без некоторых оснований. «Что же касается вопроса, противоречит

ли хорошему вкусу смешение трагического и комического в пределах одного произведения, то хороший критик не станет торопиться с легким решением. Бесспорно, что если принцы и высородные герои будут обсуждать серьезные события, интересные и несчастные происшествия в благородном и патетическом тоне, то тон представителей низших сословий будет совершенно иным, и в передних властителей разговаривают иначе, чем в их кабинетах. Должно заметить также, что французская трагедия есть единственная разновидность драмы, усвоившая единство тона, которое придает ей крайнюю бесцветность, часто утомительную. Но все это могло бы сделаться предметом куда более длительной дискуссии и материалом чрезвычайно интересного сюжета»³⁴.

Намерение обойти молчанием «Замок Отранто», и более всего предисловие, оказывалось явно иллюзорным. Должно было ожидать реакции Вольтера. Она была неожиданной: 6 июня 1768 г. Вольтер написал Уолполу любезное письмо, где не было ни слова о литературных разногласиях; великий писатель скромно рекомендовал себя своему адресату и обращался к его исторической эрудиции, прося, в частности, прислать написанные им «Исторические сомнения по поводу жизни и царствования короля Ричарда III»³⁵.

Уолпол получает письмо 20 июня, а уже 21-го отправляет ответное. Он делает блестящий и едва ли не единственно возможный дипломатический жест: вместе с просимой книгой посылает Вольтеру третье английское издание «Замка Отранто»; оно сохранилось в составе фернейской библиотеки, находящейся ныне в Петербурге³⁶. Ответ его был выдержан в тонах светской любезности. «Сами того не подозревая, Вы были моим учителем, и может быть, единственным достоинством, какое можно найти в моих сочинениях, я обязан усердному изучению Ваших...». Но он не имеет моральных прав скрыть от своего наставника того, что, возможно, вызовет его негодование: «Несколько времени тому назад я взял на себя смелость печатно придраться к критике, которой Вы подвергли нашего Шекспира. Эта вольность, что и неудивительно, не дошла до Вас. Речь идет о предисловии к незначашему роману, вовсе не достойному Вашего внимания, но который я все же пошлю Вам, ибо я не могу принять чести быть в переписке с Вами, пока Ваш суд не решит, заслуживаю ли я этого. Я мог бы взять свои слова обратно, мог бы просить у Вас прощения, но, поскольку я сказал лишь то, что думал, и не позволил себе ничего нелояльного (illiberal) и не приличествующего джентльмену, с моей стороны было бы неблагодарностью и дерзостью предполагать, что Вы можете быть уязвлены моими замечаниями или польщены моим отречением. Вы настолько же выше желаний лести, насколько я выше того, чтобы льстить Вам. Вы бы презирали меня, и я бы презирал себя — жертва, которую я не могу принести даже Вам»³⁷.

На это тонко комплиментарное, но исполненное чувства собственного достоинства обращение последовал столь же лестный ответ. Это было известное письмо Вольтера из Фернея от 15 июля 1768 г. — развернутое изложение его взглядов на драматическое искусство — своеоб-

разное резюме его прежних печатных выступлений. Напомнив своему оппоненту, что он был едва ли не первым во Франции пропагандистом английской философии и литературы и первым, кто познакомил французов с Шекспиром, он настаивал на своем определении: Шекспир — гений без искусства и вкуса, принадлежавший непросвещенному веку, подобный Лопе де Веге и Кальдерону, сочетающий низкое с величественным, буффонаду с ужасным, автор хаотических трагедий с сотнями светлых проблемков. Полемическое задание заставляет его смещать акценты и безоговорочно настаивать на том, что он раз уже высказал в предисловии к «Меропе»: да, Париж выше древних Афин как судья драматического искусства; все греческие трагедии кажутся ему «сочинениями школьников» «в сравнении с возвышенными сценами» Корнеля и «совершенными трагедиями» Расина. Он еще раз перефразирует свое письмо к Маффеи: «У нас в Париже более тридцати тысяч любителей изящных искусств, а в Афинах не было и десяти тысяч; в Афинах на спектакли ходило простонародье, чего не бывает у нас, исключая даровых представлений в случаях торжеств или гуляний. Постоянное общение с женщинами придало нашим чувствам большую деликатность, нравам — большую благожелательность [bienséance], вкусу — большую утонченность». Об этом же он писал в предисловии к «Заире»: «Общество зависит от женщин»³⁸. Наконец, он останавливается на правилах драматического искусства. «Вы, свободные британцы, не соблюдаете ни *единства места*, ни *единства времени*, ни *единства действия*. Воистину, вы поступаете не лучшим образом: правдоподобие чего-нибудь да стоит. Искусство тем самым становится более трудным, а побежденные трудности [les difficultés vaincues] в любом жанре приносят удовольствие и славу»³⁹. К числу таких «трудностей» он относил и осуждаемую Уолполом рифму в трагическом стихе. Только слабый художник не в силах вынести это ярмо. И Вольтер рассказывает Уолполу о своем разговоре с Попом, у которого он спросил, почему Мильтон не написал свою поэму рифмованными стихами. «Потому что не сумел», — ответил Поп.

Вся эта переписка о Шекспире и путях драматического искусства имела неожиданный побочный результат: она отодвинула в тень то произведение, которое ее вызвало. Предисловие к «Замку Отранто» обсуждалось; интерес же к самому роману, наметившийся с выходом первого французского издания, быстро пошел на спад. «Замок Отранто», бывший для Уолпола практическим воплощением его теоретических постулатов, прошел во Франции почти незамеченным. Его второе издание 1774 г. было встречено в печати почти пренебрежительно: отмечали многочисленность и странность слабо связанных между собой происшествий, вряд ли заслуживающих разбора. Издатель уверяет, замечал рецензент «L'Année Littéraire», что это маленькое сочинение должно пользоваться успехом во Франции; но никаких, даже малейших следов такого успеха ему, рецензенту, обнаружить не удалось⁴⁰.

Ответ Уолпола Вольтеру (27 июля 1768 г.) положил конец полемике: он был выдержан в тоне дипломатической любезности. Он, Уолпол, не имел оснований сожалеть о своей ошибке, которая стала поводом для

столь изящного и глубокого разъяснения; заблуждения же Шекспира простительны, ибо в его веке не было Вольтера, который бы дал сцене законы, основанные на здравом смысле. Гений, конечно же, останется самим собой, какие бы цепи на него ни наложили. Он заканчивал этот пассаж похвалой своему адресату — истинно великому и редкому человеку, умеющему одновременно и побеждать, и прощать⁴¹.

Вспоминая в автобиографических заметках об этой полемике, Уолпол писал, что прекратил ее, ибо не хотел далее обсуждать проблему, в которой «вся Франция» была на стороне Вольтера, а «вся Англия» на его стороне. «Вся Франция» включала и г-жу дю Деффан, которая очень тревожилась за последствия спора и делала все, чтобы смягчить почти неизбежное, как ей казалось, раздражение Вольтера; она с облегчением писала Уолполу о любезном тоне писем его грозного противника и была весьма удовлетворена эпистолярным поведением самого Уолпола. При всем том обмен светскими комплиментами не погасил внутреннего антагонизма; в письмах г-же дю Деффан Уолпол дает волю своему негодованию на Вольтера. Он ни на йоту не был поколеблен в своем первоначальном мнении и в том же 1768 г. еще раз высказал его в Postscript к «готической драме» «Таинственная мать» (*The Mysterious Mother*); он появился в печати, однако, лишь в 1781 г., когда в живых уже не было ни Вольтера, ни г-жи дю Деффан.

Все эти события — и размежевание в кругу философов, и полемика с Вольтером о Шекспире, и появление французского перевода «Замка Отранто», — конечно, должны были попасть в поле зрения русских путешественников, находившихся в 1760-е годы в Париже и причастных к европейской литературной и культурной жизни. Едва ли не первым среди них был Шувалов. В письмах к Уолполу дю Деффан постоянно упоминает Шувалова, в письмах к Шувалову — Уолпола. «Я написала ему, что Вы его помните, и он будет очень этим тронут. Я знаю, с какой любовью и почтением он к Вам относится» (письмо к Шувалову от 6 мая 1767 г.). Она рассказывает «нашему доброму другу г-ну Шувалову» (*notre bon ami M. Schouwalow*), что ждет приезда Уолпола (письмо от 24 февраля 1767 г.) и о пребывании его в Париже (30 октября 1767 г.). Уже в 1771 г. она пишет ему в Рим: «Этим летом меня посетил г. Орас Вальполь; он по-прежнему очень к Вам расположен; я только что писала ему, что получила известия о Вас» (письмо от 28 октября)⁴². Уолполу она сообщает и о двоюродном племяннике Ивана Ивановича, графе Андрее Петровиче Шувалове. Имя его было Уолполу известно и ранее, как и всему парижскому литературному миру. Вместе со своим старшим приятелем, бароном Александром Сергеевичем Строгановым, коллекционером и меценатом, впоследствии президентом Академии художеств, Андрей Шувалов побывал в Париже еще во время заграничного путешествия 1756—1758 гг.; вторично приехал сюда через Англию в 1764—1766 гг. В этот приезд он стяжал себе репутацию «ученика Вольтера»,

которого посетил в Фернее, и едва ли не самого значительного из русско-французских поэтов своего времени. Его «Послание г-на графа Шувалова к г-ну де Вольтеру» («Épître de M^r le comte de Schouvalov à M^r de Voltaire») было в октябре 1765 г. напечатано в «Journal encyclopédique», где появилось и ответное комплиментарное стихотворение Вольтера, и заключающее эту стихотворную переписку новое мадригальное послание Шувалова. Все это было новинкой в момент, когда Уолпол впервые приехал в Париж и вошел в салон дю Деффан, и, конечно, не прошло мимо его внимания. За последующие десять лет известность русского графа, пишущего необыкновенные по изяществу французские стихи, еще более возросла: его «Послание к Нинон де Ланкло» было объявлено одним из лучших стихотворений на французском языке и удостоилось лестных комплиментов Вольтера, Дора и Лагарпа⁴³. Эти стихи дю Деффан послала Уолполу и в апреле 1774 г. спрашивала, не хочет ли он иметь ответ, написанный Дора от имени Нинон⁴⁴.

В двух последних путешествиях Андрею Петровичу сопутствовала и его жена, Екатерина Петровна, урожденная Салтыкова (1740—1817), побывавшая вместе с мужем в Фернее и вполне разделявшая его увлечение личностью и творчеством Вольтера (впоследствии, впрочем, она перешла в католичество). В 1772 г. с ней общался приехавший в Париж Фонвизин; как и графиня Е.П. Строганова (жена Александра Сергеевича), она оказывала чете Фонвизиных подчеркнутое внимание. Фонвизин замечал не без сарказма, что «Шувалова ездит ко многим, а к ней никто»⁴⁵; дю Деффан, однако, решила на такую поездку и очень корила себя за эту «глупость». Общество «племянников» не вызвало в ней восторга. Он — «род остролова», «очень богат, очень безобразен, остроумен, вовсе не любезен»; она — «апатична и бесцветна», «очень восприимчива, очень болезненна и очень скучна»; вообще же оба — «скучная и утомительная публика» (письма Уолполу 8 марта, 28 июня, 20 сентября 1778 г.⁴⁶).

Осенью 1775 г. Уолпол снова в Париже. В его путевых дневниках мелькают русские имена. Он встречается с Бярятинскими — князем Иваном Сергеевичем, с 1773 г. русским посланником во Франции, и его женой; с четой Строгановых. Но чаще всего мы, конечно, находим имя И.И. Шувалова. Они видятся в обществе г-жи дю Деффан на балах, ужинах, в загородных поездках 3, 8, 9, 10, 13, 14 сентября⁴⁷. Нигде, однако, ни в одном источнике, не проскальзывает ни намек на разговоры о романе Уолпола и его полемике с Вольтером. Русские «вольтерьянцы», вероятно, с умыслом обходили эту тему; в споре между «Англией» и «Францией» они все же оставались на стороне Франции. Судьбы второго французского издания «Замка Отранто» 1774 г. они тоже, нужно думать, предпочитали не касаться.

Репутация Уолпола — светского человека, блестящего эпистолографа, просвещенного ценителя искусств и древностей, любезного и умного собеседника — создавалась помимо его романа и, может быть, даже несмотря на него.

Апогеем же еще более упрочившейся дружбы его с Шуваловым стала их переписка 1776 г.

Эти письма опубликованы, но разрознены и не соотнесены друг с другом⁴⁸. Сведенные же воедино и поставленные в контекст истории взаимоотношений адресата и корреспондента, они обрисовывают весьма примечательный эпизод.

24 апреля г-жа дю Деффан сообщила Уолполу в Англию, что переслала Шувалову его письмо. Оно ее особенно интересовало; она хотела бы иметь текст. О его содержании она догадывалась и замечала: «Я нахожу прелестной идею написать в руке Ваш эстамп»⁴⁹. «Г-н Шувалов не захотел мне показать то, что Вы ему написали, — жалуется она 5 мая, — не знаю почему, а мне это очень любопытно. Вы пишете превосходно; несмотря на ошибки в языке, Вы прекрасно располагаете свои мысли, а когда Вы в хорошем настроении, то очень умны»⁵⁰.

Живая заинтересованность дю Деффан объяснялась, конечно, не достоинствами слога, а самим содержанием писем. Расставаясь с Шуваловым перед его окончательным отъездом в Росссию, Уолпол просил его портрет, чтобы украсить им галерею Струберри Хилла. Портрет был готов в том же 1775 г. и отослан Уолполу, — в нем была осуществлена та самая идея, которая казалась старой маркизе «прелестной»: в руке Шувалов держал эстамп с изображением Хорэса Уолпола. Понятно, почему он «не показал» дю Деффан благодарственного письма своего корреспондента от 19 апреля 1776 г.: похвалы и комплименты ему здесь выглядели преувеличенными, а смущение Уолпола граничило с самоуничижением. «По чрезмерной своей доброте и скромности, Вы значительно понизили цену портрета, приказав присоединить к нему изображение человека, совершенно не достойного быть рядом с Вами. Только Марк Аврелий имел бы, пожалуй, право на соседство с философом, в течение двенадцати лет обладавшим полнотой власти, не нажившим ни одного врага и никому не причинившим ни малейшего зла. Я просил портрет графа Шувалова не для того, чтобы иметь изображение друга (хотя очень почетно так называть себя, и я горжусь правом на это), и, может статься, не просил бы его портрета в дни его величия. Нет, милостивый государь, я домогался изображения исключительного в нашем веке человека, самого лучшего и самого скромного из людей. Мне хотелось иметь запечатленными в чертах Вашего лица свойства прекрасной души Вашей, и я счастлив, что получил это теперь в превосходной передаче». Уолпол, как мы уже имели случай заметить, в совершенстве владел искусством изящной и гиперболической эпистолярной похвалы, но здесь, кажется, она во многом соответствовала его подлинному отношению к русскому графу; почти теми же словами он говорил о нем в письмах, вовсе не предназначенных для посторонних глаз. Только его отец, продолжает он, мог бы претендовать на честь быть изображенным рядом с Шуваловым: «он походил на Вас прекрасными свойствами своими, не имея, однако, подобно Вам, безграничной власти над огромною частью земного шара». Сын же сэра Роберта Уолпола — «маленький человек», и он не дерзнет оставаться на этом портрете. Он просит о

«милости» — пусть Шувалов пришлет портрет государыни, которая уме- ла ценить по достоинству того, кто «был украшением ее царствования и благодетелем ее подданных». Ее-то изображение и должно быть в руках Шувалова, ибо во всей истории древней и новой «не легко найти госу- дарыню и министра, в такой степени друг другу соответствовавших»⁵¹.

На изысканную любезность Уолпол ответил жестом политика, дипло- мата и литератора, знающего законы драматургии. Портрет Елизаветы в руках Шувалова означал ностальгию по минувшему царствованию в эпоху «нынешней тигрицы». Талантливый писатель подчеркнул этот мотив, создав апологию идеального монарха и идеального вельможи — золотого века, ушедшего в прошлое. Десять лет назад он именно так прочитывал затаенные мысли Шувалова, к которым готов был присоеди- ниться. Сейчас он сказал об этом настолько прозрачно, насколько позволяли ему воспитание, дипломатический этикет и щекотливость ситуации. Шувалов возвращался на родину: «тигрица» сумела подавить личную неприязнь и сменила гнев на милость; в таком положении ему следовало быть особенно лояльным и осторожным.

Письмо Уолпола звучало как просьба о дружеском доверии.

В описании Струберри Хилла значится утраченный ныне портрет Шувалова с изображением Елизаветы Петровны в руке, писанный в Париже в 1775 г.⁵²

Уолпол получил знак доверия, о котором просил.

Уолпол впервые увидел Дашкову у герцогини Нортумберлендской в ноябре 1770 г. и оставил довольно благожелательное описание ее внешности и манер, хотя и не без снисходительной иронии. «Абсолютная татарка», как оказалось, отнюдь не лишена была женской привлекательности; ее разговор был живым и одушевленным и касался разных пред- метов, о которых она судила без злословия и педантизма; она была му- зыкальна, прекрасно владела французским языком, понимала английский и даже латынь и вообще была «очень своеобразной особой». С течением времени интерес его к «скифской героине» уменьшился, а нотки сарка- стического недоброжелательства усилились; в сознании хранителя ари- стократических традиций ее фигура явно связывалась с революциями и дворцовыми переворотами. В июне 1780 г., во время своей второй поезд- ки по Англии, она, как сообщал Уолпол, «нагрязнула» «с ордой татар» в Струберри Хилл, но хозяин спрятался, «так как нечем было ее угос- тить, кроме единственной старой лошади»⁵³.

Между тем как раз в лице Дашковой Уолпол мог получить одного из тех «ценителей» его романа, на которых он рассчитывал в будущем. Среди русских путешественников по Англии она более других интере- совалась памятниками старинной архитектуры; в своих путевых очерках («Путешествие одной российской знатной госпожи по некоторым аг- лийским провинциям») она описывала собор в Салисбюри — «здание <...> преогромное Готической архитектуры», замечательное, однако, только

своей древностью; развалины «древнего храма друидов» в Стоунхендже и т.п.⁵⁴ Ее «Небольшое путешествие в Горную Шотландию» — описание поездки, предпринятой в 1777 г. вместе с сыном, Павлом Михайловичем, в это время студентом Эдинбургского университета, уже прямо тронуту преромантическими настроениями. Конечно, о преромантизме в точном смысле слова здесь говорить не приходится: Дашкова «классик» в самых основах своего эстетического воспитания; осматривая дворец в Линтлигау, где родилась «несчастливая» Мария — королева Шотландская, она не забывает отметить, что он «не напоминает о грубости вкуса своей эпохи», но вместе с тем она готова признать, что «руины старинных замков» необходимы для придания пейзажу «романтического колорита» (*pour rendre le paysage romanesque*). Описывая водопад, она употребляет эпитет «возвышенный» (*sublime*), словно следуя за Э. Бёрком, — совпадение, может быть, не случайное, ибо на Бёрка ссылаются и П.М. Дашков, защищая в Эдинбурге латинскую диссертацию о трагедии. Окрестности озер Лох Файн вызывают в ее памяти английские стихи о Меланхолии, распространяющей вокруг тишину, подобную смерти. Все это были шаги навстречу преромантической эстетике Уолпола, но едва ли не в большей мере Дашкова сближалась с ней своей приверженностью к живописному ландшафту. Ее запись от 28 августа обнаруживает совершенно осознанное предпочтение «естественного» пейзажного сада искусственному регулярному; ее рассуждения на этот счет очень близки тем, которые систематически печатал в своем «Зрителе» Дж. Аддисон, и даже заставляют подозревать знакомство ее с печатными источниками, обсуждавшими эту проблему как эстетическую. Во всяком случае, она цитирует по-английски тот фрагмент из послания А. Попа «Ричарду Бойлю, герцогу Берлингтону» (1731), который затем приобрел особую известность как декларативное обоснование пейзажного искусства рококо и преромантического периода. Именно этих позиций придерживался и Х. Уолпол, страстный пропагандист эстетики «пейзажного сада», о чем Дашкова, вероятнее всего, не знала⁵⁵.

Визит в Струберри Хилл в июне 1780 г. был закономерным продолжением путешествия. Его нельзя было назвать удачным — тем более важно, что он остался в памяти Дашковой и вызвал ассоциацию с созданным здесь романом. По-видимому, к 1794 г. относится ее письмо к П.Р. Воронцову с описанием какого-то здания псевдоготического стиля. «Оно похоже на замок Отрандо сэра Горация Уолпола»⁵⁶. Насколько нам известно, это было самое раннее упоминание о романе в русской культурной среде.

На протяжении 1780-х годов посещения старинных замков входят в моду, и владельцы их вынуждены ограничивать доступ туристов. В Струберри Хилле была заведена книга посетителей с правилами получения билетов для входа. В ней мы находим несколько русских имен.

Одним из наиболее ранних визитеров был князь Николай Борисович Юсупов (1750—1831), будущий владелец богатейших художественных коллекций в Архангельском, где он выстроил дворец и разбил парк по образцу версальских. Двадцатишестилетний вельможа, обративший на себя благосклонное внимание Екатерины, уже несколько лет путешествовал по Европе; в январе—марте 1776 г. он слушал лекции лучших профессоров в университетах Лейдена, Амстердама и Гааги. Он приехал в Лондон 19 марта 1776 г. и уже на следующий день был представлен ко двору. Уолпол упомянул о его визите в письме к Вильяму Мейсону от 4 мая, где сообщал с досадой, что вынужден покинуть свою синюю комнату и «предстать перед князем Юсуповым, который присылал за приглашительным билетом»⁵⁷. Никаких сведений об этой встрече не сохранилось, и, возможно, она была чисто официальной: для Уолпола Юсупов был одним из бесчисленных заезжих иностранцев, которые считают своим долгом осмотреть достопримечательности, ничего в них не понимая. Между тем Юсупов, конечно, посетил Струберри Хилл не случайно: в это время он был уже достаточно ориентирован в самых разнообразных областях гуманитарной культуры, — и это сразу же отметил Бомарше, с которым он встретился в Лондоне также в мае 1776 г. В дорожном альбоме князя «*Album amicorum principis de Youssouprof*» сохранялся автограф комплиментарного послания к нему Бомарше, датированный 7 мая, через три дня после визита к Уолполу; великий комедиограф характеризовал своего адресата как человека, стремящегося «все видеть, все понять и познать»⁵⁸. Последующая биография Юсупова, связи его с Вольтером, Руссо, целым рядом выдающихся художников могут лишь подкрепить такое предположение⁵⁹.

В последующие годы замок Уолпола посещают графиня Е.П. Шувалова (июль 1786), граф С.Р. Воронцов (три раза, 1787—1789), князь Б.В. Голицын (август 1789) и Г.А. Демидов (1790).

О первой посетительнице мы уже говорили: это жена А.П. Шувалова, с которой Уолпол, по-видимому, встречался в Париже. О ее путешествии в Англию в 1786 г. русские источники не дают сведений. Английские связи Шуваловой были, насколько можно судить, довольно многообразны: так, с 1790 г. в ее доме жила в качестве гувернантки-компаньонки лондонская жительница Элизабет Стивенс, рекомендованная ей известным протоиереем А.А. Самборским; дочь этой Стивенс, также Элизабет (Елизавета Андреевна) стала в 1798 г. женой М.М. Сперанского⁶⁰.

Еще одним посетителем Струберри Хилла был князь Борис Владимирович Голицын (1769—1813), один из наиболее заметных русско-французских писателей XVIII в., воспитывавшийся к тому же в прочных англофильских традициях⁶¹. Его мать, известная Наталья Петровна Голицына (1741—1837), прообраз пушкинской Пиковой Дамы, была дочерью русского посла в Англии (1746—1755) графа П.Г. Чернышева, провела детство в Лондоне и успела освоить язык и обычаи страны; оба ее сына — Борис и младший, Дмитрий, впоследствии московский генерал-губернатор, — с 1782 г. воспитывались в Страсбурге, где у них был и

учитель-англичанин; по отзывам бывших в Страсбурге англичан, в четырнадцать лет Борис Голицын говорил по-английски, как уроженец Британии. В середине 1780-х годов Голицыны живут в Париже, куда приезжает и все семейство во главе с Натальей Петровной; к этому времени Борис Владимирович начинает выступать в печати и постепенно получает известность в парижских литературных кругах. Его увлекают Руссо, Геснер, Шиллер, Виланд; известно его письмо к Шиллеру с восторженным отзывом о «Талии». Английской литературе принадлежит, однако, особое место среди его литературных привязанностей: в 1787—1788 гг. он печатает во французских журналах свои переводы «Опытов» Голдсмита и критическую статью о его творчестве. В Париже Голицыны становятся свидетелями начала революции; сохранился любопытнейший дневник Натальи Петровны с подневными записями событий. 28 мая 1789 г. она покидает уже охваченный волнениями город и уезжает в Лондон, где остается почти на год; в Париж она возвращается лишь 6 марта 1790 г. Сыновья задерживаются во Франции до июля 1789 г.; по семейным преданиям, Б.В. Голицын принимал участие в штурме Бастилии. Оба брата готовились к отъезду в Лондон к родителям, и Борис Владимирович собрал целую библиотеку по истории, географии и культуре страны. «Я изучаю ее нравы, ее историю и ее конституцию, — писал он матери. — Мне кажется, что я уже знаком с Сент-Джеймским парком, Грин-парком, Хайд-парком, Кенсингтоном, театрами Дрюри-лейна и Ковен-гарденом...»⁶² Молодые Голицыны приезжают в Лондон в конце июля 1789 г. и остаются здесь до 13 ноября. Есть все основания думать, что в процессе своих штудий в поле зрения Б.В. Голицына попал и Струберри Хилл, а может быть, и сама фигура Уолпола — писателя и коллекционера. Так это было или нет, но его августовский визит в Струберри Хилл (в первый же месяц после приезда) был не случайным, а подготовленным. Он приехал вместе с С.Р. Воронцовым, и Уолпол отметил их в регистре как людей, ему уже известных: «Воронцов и Голицын» (Woronzow and Gallitzine)⁶³.

Спутник его, граф Семен Романович Воронцов, был здесь уже третий раз. С лета 1785 г. он стал русским послом в Англии и с первых же месяцев начал всесторонне изучать страну. Прошло два десятилетия с тех пор, как Хорэс Уолпол посылал свои сочинения его брату, Александру Романовичу; за этот срок успел выйти и «Замок Отранто», и другие издания, о чем русский посол-англофил, конечно, не мог не знать. Зачное знакомство неизбежно должно было перейти в личные связи, но, по-видимому, это произошло не сразу; 30 июня 1787 г. Уолпол отмечает первый визит «русского министра» вместе с другим лицом; в записи 30 июля того же года Воронцов снова фигурирует как «русский посол», и лишь в 1789 г. он становится для Уолпола просто «Воронцовым»⁶⁴. Тогда же, в сентябрьском письме 1789 г., он говорит о нем как о хорошо знакомом лице⁶⁵.

Последним русским посетителем Струберри Хилла, отмеченным в реестре Уолпола, был «барон Демидов»; это — Григорий Александрович Демидов (1765—1827). <...>

«Барон Демидов» появился 18 августа 1790 г. с каким-то русским спутником, имени которого Уолпол не знал; как предполагает Э. Кросс, возможно с Карамзиным⁶⁶.

При всей правдоподобности такого предположения, его приходится отвергнуть по соображениям хронологическим: Карамзин вернулся в Петербург 15 июля 1790 г.⁶⁷ При всем том «Письма русского путешественника» содержат упоминание о Струберри Хилле: в числе виденных достопримечательностей в окрестностях Лондона Карамзин называет замок «Вальполя в готическом вкусе»⁶⁸. Вероятно, это было внешнее впечатление, может быть, мимолетное, однако самая формула «в готическом вкусе», неуместная в применении к подлинному старинному замку, показывает, что Карамзин располагал о нем какими-то дополнительными сведениями, — по крайней мере, знал о его искусственном происхождении. Он был знаком почти со всеми зарегистрированными Уолполом русскими посетителями Струберри Хилла: с Б.В. Голицыным встречался во Франции, с Г.А. Демидовым ездил осматривать Гринвич⁶⁹. Наконец, с С.Р. Воронцовым он общался в Лондоне особенно часто и вел длительные беседы⁷⁰. Однако в «Письмах русского путешественника» нет об этом ни слова. Имя Уолпола отсутствует в рассказе Карамзина и о современной английской литературе; оно не всплывает даже тогда, когда Карамзин пишет об отношении английского общества к Шекспиру. Между тем за три года до своего путешествия, в предисловии к переводу «Юлия Цезаря», он коснулся как раз тех упреков Вольтера Шекспиру, которые были предметом спора между ним и Уолполом: «Шекспир писал без правил», смешивал высокое и низкое, трагическое и комическое, в его трагедиях сочетаются высокая мудрость и шутовство, достойное Скаррона⁷¹. Все это было для Карамзина примером «несправедливой критики». Если бы он знал предисловие к «Замку Отранто», написанное рукой его единомышленника, это обстоятельство, вероятно, отразилось бы как-то в его путевых письмах. Но Карамзину роман почти наверное не был известен...

Уолпол умер в 1797 г., а уже в следующем, 1798 г. Мери Берри, предмет его позднего, безнадежного чувства, выпускает (от имени своего отца, Роберта Берри) пять томов посмертного собрания его сочинений. Оно было продолжено двумя десятилетиями позже, в 1818—1825 гг., когда вышло еще четыре тома. Первый включал «готическую драму» «Таинственная мать», мелкие сочинения и статьи; второй — «Замок Отранто», «Исторические сомнения...», «Мысли о трагедии и комедии», описание Струберри Хилла; третий том был занят «Анекдотами о живописи». В томе четвертом издательница поместила критические и полемические сочинения: «Письмо к издателю “Разных сочинений” Чаттертона» с ответами Уолпола критикам, «Рассказ о ссоре Юма и Руссо, насколько Хорэс Уолпол имел к ней отношении, и переписка о ней

Уолпола и Юма» («Narrative of Quarrel of Hume and Rousseau as far as Horace Walpole was concerned to it and Correspondence between Walpole and Hume upon it»), «Воспоминания» 1788 г. и пр. В пятый том вошли письма к Т. Грею и другим корреспондентам, в том числе процитированное нами выше письмо к Вольтеру, — ничтожная часть колоссальной по объему переписки Уолпола; в последующих томах появятся важные письма к Дж. Монтегю, В. Колю, лорду Хертфорду и др.⁷² Это было именно то издание, которое держал в руках Бутурлин и о котором писал А.Р. Воронцову в 1799 г. Трудно сказать, был ли Бутурлин его обладателем; во всяком случае, в богатейшей библиотеке графа — одном из лучших собраний иностранных книг в России — этого издания, кажется, не было: оно не зарегистрировано в каталоге бутурлинской библиотеки 1805 г.⁷³ В другие собрания русских библиофилов оно, впрочем, попало: как мы знаем, оно было, например, у А.К. Разумовского.

«Замок Отранто» также не исчез полностью из литературного сознания английского читателя. На протяжении первых двух десятилетий XIX в. он переиздавался не меньше восьми раз. В 1810—1811 гг. происходит своеобразное воскрешение Уолпола и его романа. В 1810 г. А.Л. Барболд (Barbould) включает «Замок Отранто» в свою серию «Британские романисты» (British Novelists) и в кратком предисловии энергично отстаивает его достоинство. Со времени Уолпола, пишет она, мы, можно сказать, насытились по горло ужасами, прочитанными в творениях миссис Радклиф и некоторых немецких сказках, — но ни одно из этих сочинений не отмечено столь живой игрой фантазии, как «Замок Отранто». Автор отпустил поводья своего воображения — и огромные конечности гиганта, обитающего в замке, перья на шлеме, которые колеблются перед ужасным событием, действуют на нас как необузданная игра этого поэтического воображения⁷⁴. Годом позднее роман переиздает Джон Баллантайн (1811) — и в этом издании впервые появляется очерк об Уолполе Вальтера Скотта, затем в несколько расширенном виде составивший предисловие к «Замку Отранто» в баллантайновской «Библиотеке романистов» (Т. 5. 1823). В этом предисловии был дан краткий очерк жизни Уолпола, сопровождаемый обширным рассуждением об историко-литературном и эстетическом значении «Замка Отранто» как первого исторического романа нового типа.

Русские литераторы 1810-х годов, заинтересованные новой английской словесностью, — такие как С.С. Уваров, Д.Н. Блудов — могли бы, вероятно, уловить симптомы оживившегося интереса к полузабытой личности автора «Замка Отранто», но никаких их откликов мы не находим. Молчат о нем и прежние его знакомцы. Не только князь Борис Владимирович, но и все семейство Голицыных, бывшее с ним в Лондоне, могло бы сохранить воспоминания о визите в Струберри Хилл. В 1811 г. в московском доме Б.В. Голицына постоянно собирались литераторы: здесь бывали А.Ф. Мерзляков, С.Н. Глинка, Жуковский, М.Н. Макаров; в 1812 г. он принимал у себя приехавшую в Россию г-жу де Сталь⁷⁵. В Петербурге он был близко знаком с И.И. Дмитриевым, Державиным, Шишковым, Гнедичем. В 1811 г. выходит его книга

«Réflexions sur les traducteurs...» — один из первых в России трактатов по теории прозаического перевода⁷⁶. Брат его, Дмитрий Владимирович, московский генерал-губернатор, переживший Бориса на тридцать лет, был также весьма популярен в московских литературных кругах. При всем том мы не имеем ни одного упоминания об Уолполе-писателе или антиквари, идущего из голицынского окружения.

Воронцовский круг был, вероятно, единственным, где его помнили. Впрочем, уже письмо Бутурлина, приведенное в начале настоящего очерка, показатель скорее общекультурного и библиофильского интереса к неожиданно открывшемуся писателю. Д.П. Бутурлин был племянником А.Р. и С.Р. Воронцовых и Дашковой по материнской линии; библиофил и библиоман, собиратель инкунабул и средневековых рукописей, удивлявший иностранцев знанием диалектов Италии и Франции и топографии не виденных им воочию европейских городов, он пишет об Уолполе с легким удивлением, как о незнакомом ему ранее литературном явлении и личности. Что же касается самих Воронцовых, то целый ряд косвенных признаков свидетельствует о повышенном внимании к его творчеству. Один из них мы находим в дневниках Марты Вильмот — юной ирландки, приехавшей в Россию по приглашению Дашковой, жившей у нее вместе с сестрой сначала на правах гостьи, а затем и близкого друга княгини; впоследствии издательницы ее «Записок». В 1808 г. в калужском имении Дашковой Троицкое она усиленно изучает итальянский язык и читает для практики итальянский перевод «Замка Отранто». Это было лондонское издание 1797 г. «Il Castello di Otranto», получившее довольно широкую известность как из-за текста, так и из-за иллюстраций⁷⁷. Книга, конечно, была приобретена Дашковой и, может быть, подарена Марте Вильмот вместе с другими для ее личной библиотеки; как бы то ни было, появление ее у Дашковой было плодом целенаправленного выбора.

Этого мало. Сохранившаяся до наших дней библиотека Воронцовых позволяет говорить, что этот устойчивый интерес держался на протяжении десятилетий. Так, мы находим здесь и первое французское издание романа 1767 г., и вышедшее в том же году «Политическое завещание» Уолпола, и французский перевод писем к Джорджу Монтегю 1818 г., и более поздние издания писем по-английски и по-французски, вплоть до 1870-х годов. Некоторые из этих изданий были и в собрании Строгановых⁷⁸.

По мере того как выветривалось живое предание, связывавшее русское общество первой четверти XIX в. с европейской литературной традицией полувековой давности, личность и деятельность основоположника европейского готического романа превращались в заурядное и чисто историческое явление, оттесняемое на литературную периферию целым созвездием его современников, прежде всего французских. Имя его теперь появляется в литературных документах, относящихся к эпохе энциклопедистов, — однако именно эти документы выходят целыми собраниями в 1810-е годы и привлекают заинтересованное внимание русских литераторов. Среди них прежде всего нужно назвать, конечно,

переписку Гримма, в пятом томе которой (вышедшем в 1813 г.) сосредоточены уже известные нам рассказы об Уолполе в Париже в 1765—1766 гг. и о «ссоре философов». Письма Гримма были в России хорошо известны, причем довольно рано: уже в начале 1816 г. за А.И. Тургеневым закрепляется прозвище «маленький Гримм», данное ему И.И. Дмитриевым, а в 1818 г. Дмитриев в письме тому же Тургеневу упоминает о многотомном эпистолярном собрании Фр.-М. Гримма, где идет речь «о драмах и балах, о Вольтере и об интригах, о сплетнях и политике»⁷. В 1818—1819 гг. Карамзин, Дмитриев, Вяземский, А. Тургенев проявляют живой интерес к только что опубликованной переписке аббата Гальяни. а 8 сентября 1820 г. Тургенев сообщает Вяземскому, что читает «на сон грядущий» письма к Уолполу маркизы дю Деффан. Это издание, осуществленное в Лондоне в 1810 г. уже известной нам Мери Берри в четырех томах, выходило затем в Париже в 1811 и 1812 гг. и, без сомнения, было известно русским писателям ранее 1820 г.: мы находим его, например, в библиотеке Жуковского⁸⁰. В качестве примечаний к письмам дю Деффан в нем были опубликованы и извлечения из писем Уолпола, иногда довольно обширные, — и на одно из них Тургенев обращал внимание своего адресата. Это было письмо 1773 г., процитированное при письме дю Деффан от 8 августа, с резким и раздраженным отзывом о «Митридате» Расина как о сочинении школьника, вышедшего из коллежа. Запальчивость Уолпола объяснялась просто: он продолжал свой спор с Вольтером и отвечал на замечание, что древнегреческие трагики — «школьники» по сравнению с классиками французской трагедии. В поле зрения Тургенева попадает, таким образом, один из этапов «шекспироврасиновской контроверзы», контекст которой он мог восстановить без труда, равно как и роль в ней Хорэса Уолпола⁸¹.

<...>

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Архив князя Воронцова. М., 1886. Кн. 32. С. 263. Подл. по-фр.

² См. об этом: *Ketton-Cremier R.W. Horace Walpole: A Biography*. N.-Y., 1940. P. 187 ff.

³ *Walpole H. Correspondence* / Ed. by W.S. Lewis. Yale; London: O.U.P., 1937 ff. Vol. 22. P. 55. (Далее: *Walpole* (Yale)).

⁴ *Ibid.* P. 61.

⁵ *Ibid.* P. 202—203.

⁶ *Ibid.* Vol. 40. P. 308—309.

⁷ [*Walpole H.*] *The Castle of Otranto: a Gothic Story* / Transl. by William Marshal, gent., from the original Italian of Onufrio Muralto, canon of the Church of St. Nicolas at Otranto. 6-th ed. Parma, 1791. P. XVIII. Ср. рус. пер.: *Уолпол Г. Замок Отранто; Казом Ж. Влюбленный дьявол; Бекфорд У. Ватек* / Изд. подгот. В.М. Жирмунский и Н.А. Сигал. Л.: Наука, 1967. С. 11—12. (Лит. памятники). — Загл. обл.: *Фантастические повести*. (Далее: *Фантастические повести*).

⁸ *Фантастические повести*. С. 12—13.

⁹ *Voltaire. Oeuvres complètes*. 46 vols. Paris: L. Hachette, [1859—1918]. Vol. 4. P., 1908. P. 11—12. См. также: *Вольтер. Эстетика: Статьи, письма, предисловия и рассуждения*. М.: Искусство, 1974. С. 114.

¹⁰ См. замечания по этому поводу М.П. Алексеева в кн.: Шекспир и русская культура. М.; Л.: Наука, 1965. С. 25—26. О сверхъестественном в «Замке Отранто» как выражении Божественной воли: *Mehrotra K.K. Horace Walpole and the English Novel: A Study of the Influence of «The Castle of Otranto» 1764—1820.* Oxford, 1934. P. 95—96. (Далее: *Mehrotra*).

¹¹ *Walpole* (Yale). Vol. 38. P. 516.

¹² *Ibid.* Vol. 22. P. 289.

¹³ *Ibid.* Vol. 38. P. 524.

В работе Н. Голицына «И.И. Шувалов и его иностранные корреспонденты» (Лит. наследство. М., 1937. Т. 29/30), на которую нам придется неоднократно ссылаться, приведен также фрагмент из письма Уолпола Хертфорду 1765 г.: «Я в совершенном восторге от Шувалова: никогда не видел я столь любезного человека, такое умение держаться, столько простоты и скромности вместе со здравым смыслом и достоинством! Несколько меланхолическое выражение, но ничего униженного!» (С. 291). Это письмо отсутствует в йельском издании переписки Уолпола; в «Литературном наследстве» оно цитируется по французскому переводу в издании переписки Гальяни (*Galiani F. Correspondance... Nouv. éd. Paris, 1881. Vol. 2. P. 187*). Ср. также примечание Уолпола к письму г-жи дю Деффан от 19 апреля 1766 г. с упоминанием Шувалова: «Он был фаворитом и, как уверяют, мужем русской царицы Елизаветы и в течение двенадцати лет фавора не нашл ни одного врага» (*Du Deffand M. Lettres de la marquise du Deffand à Horace Walpole, écrites dans les années 1776 à 1780, auxquelles sont jointes des Lettres de m-me du Deffans à Voltaire (1759—1775).* Nouv. éd. T. 1—2. Paris, 1864. T. 1. P. 2—3. (Далее: *Du Deffand* à Н. Walpole).

¹⁴ *Walpole* (Yale). Vol. 10. P. 156—157.

¹⁵ *Новиков Н.И.* Избр. соч. М.; Л., 1951. С. 364—365.

¹⁶ См.: *Люблинский В.С.* Наследие Вольтера в СССР // Лит. наследство. Т. 29/30. С. 28—30, 34. Ср.: *Алексеев М.П.* Первое знакомство с Шекспиром в России // Шекспир и русская культура. С. 25, 52.

¹⁷ Цит. по: *Gwynn S.* The Life of Horace Walpole. London, 1934. P. 204.

¹⁸ *Walpole* (Yale). Vol. 7. P. 277.

¹⁹ *Ibid.* Vol. 22. P. 455—456.

²⁰ *Васильчиков А.А.* Семейство Разумовских. СПб., 1880. Т. 1. С. 298—322.

²¹ Русский архив. 1865. Стб. 706—707. *Васильчиков А.А.* Указ. соч. Т. 1. С. 332.

²² *Васильчиков А.А.* Указ. соч. Т. 1, с. 338, 340.

²³ Там же. Т. 2. С. 13—15.

²⁴ См.: *Catalogue des livres de la Bibliothèque de M-r le Comte Alexis de Razoumoffsky.* Moscou, 1814. Ч. 2. P. 377.

²⁵ *Du Deffand* à Н. Walpole. Т. 2. P. 456; *Journal de l'Empire.* 1812. 5 fevr.

²⁶ *Grimm Fr.-M., Diderot D.* Correspondance littéraire, philosophique et critique, adressée à un souverain d'Allemagne, depuis 1753 jusqu'en 1769 / Par le baron Grimm et par Diderot. Paris. 1813. Т. 5. P. 126. (Далее: *Grimm.* Correspondance (1813). В этом и ряде других случаев цитируем издания, которыми пользовался русский читатель первой половины XIX в. Ср.: *Grimm Fr.-M., Diderot D. etc.* Correspondance Littéraire, Philologique et Critique, par Grimm, Diderot... / Ed. M. Tourneux. 16 vols. Paris, 1877—1882. Vol. 6. P. 459. (Далее: *Grimm.* Correspondance (1877—1882).

²⁷ *Lévy M.* Le roman «gothique» anglais 1764—1824. Paris: A. Michel, 1995. P. 135. (Bibliothèque de «L'Evolution de l'Humanité»). (Далее: *Lévy*).

²⁸ *Voltaire.* Oeuvres complètes. Paris, 1912. Т. 41. P. 180.

²⁹ *Grimm.* Correspondance (1813). Т. 5. P. 340. См. также: P. 193—194, 369 etc.

³⁰ *Du Deffand* à Н. Walpole. Т. 1. P. 78; *Walpole* (Yale). Vol. 3. P. 256.

³¹ *Du Deffand* à Н. Walpole. Т. 1. P. 78—79 (note).

³² *Walpole* (Yale). Vol. 3. P. 283; ср. *Lévy.* P. 137.

³³ *Grimm.* Correspondance (1877—1882). Т. 7. P. 233. Ср.: *Lévy.* P. 135—136.

³⁴ Ibid. P. 234. Ср.: *Grimm. Correspondance* (1813). T. 5. P. 478—479.

³⁵ *Voltaire. The complete works of Voltaire: Correspondance and related documents / Definitive ed. by Th. Besterman. Oxford: The Voltaire Foundation... 1974. Vol. 33: January — July 1768. Letters D 14635 — D 15163.* (Далее: *The complete works of Voltaire*); впервые это письмо напечатано: *The Works of Horatio Walpole, Earl of Orford: In 5 vol. London, 1798. Vol. 5. P. 629—630.*

³⁶ *Walpole H., earl of Orford. The Castle of Otranto: A Gothic Story. The 3 ed. London: W. Bathoe, 1766.* См.: Библиотека Вольтера: Каталог книг. М.: Л., 1961. № 3824.

³⁷ *The complete works of Voltaire. Vol. 33. P. 405—406*; впервые: *The Works of H. Walpole. London, 1798. Vol. 5. P. 630—631.* Подл. по-англ.

³⁸ *Voltaire. Oeuvres complètes. T. 2. P., 1901. P. 36.*

³⁹ Ibid. T. 42. P., 1893. P. 139. См. также: *Вольтер. Эстетика. С. 333—334.*

⁴⁰ *Killen A.M. Le roman terrifiant ou le roman noir de Walpole à Ann Radcliffe et son influence sur la littérature française jusqu'en 1840. Paris, 1923. P. 75—77.* (Далее: Killen).

⁴¹ *The complete works of Voltaire. T. 33. P. 472—473; The Letters of H. Walpole / Ed. by P. Toynbee. 19 vols. Oxford, 1903—1925. Vol. 7. P. 206—207; Lévy. P. 138.*

⁴² Лит. наследство. Т. 29/30. С. 279, 285.

⁴³ Об А.П. Шувалове см.: *Заборов П.Р. Русско-французские поэты XVIII в. // Многоязычие и литературное творчество. Л.: Наука, 1981. С. 72—86.*

⁴⁴ *Du Deffand à Horace Walpole. T. 2. P. 49* (письмо от 17 апр.); *Walpole (Yale). Vol. 6. P. 42.*

⁴⁵ *Фонвизин Д.И. Собр. соч.: В 2 т. М.: Л., 1959. Т. 2. С. 445*; см. также с. 438—439. О Е.П. Шуваловой см.: *Русский биографический словарь: [Шибанов — Шютц]. СПб., 1911. С. 466—467* (подп.: М.П.).

⁴⁶ *Walpole (Yale). Vol. 7. P. 26, 54, 73.*

⁴⁷ Ibid. P. 346—349.

⁴⁸ От переписки сохранилось два письма Уолпола: от 19 апреля (из Лондона) и 23 июня (из Струберри Хилла). Они опубликованы в русском переводе, в работе Н. Голицына «И.И. Шувалов и его иностранные корреспонденты» (Лит. наследство. Т. 29/30. С. 291—292), по копиям писем к Шувалову, хранящимся в РНБ. Публикатору осталось неизвестным, что письмо от 23 июня было уже издано в составе переписки г-жи дю Деффан (*Du Deffand. Correspondance complète de la Marquise du Deffand avec ses amis le Président Hénault, Montesquieu, d'Alembert, Voltaire, <...> Horace Walpole / Ed. M.-F.-A. De Lescure. Paris, 1865. T. 2, между с. 560—561, факсимиле*) и перепеч. в собр. писем Уолпола под ред. П. Тойнби (*Walpole H. The Letters of Horace Walpole / Ed. by P. Toynbee. Oxford, 1903—1925. Vol. 9. P. 378—379*; см.: *Walpole (Yale). Vol. 41. P. 348*; здесь же — справка о предшествующих публикациях). С другой стороны, издателям фундаментального собрания переписки Уолпола (Йель — Лондон) не была известна публикация в «Литературном наследстве»: письмо от 19 апреля считается здесь утраченным. Его полный подлинный текст находится в сб. «Les consolations de l'absence» (РНБ, Франц. Q IV № 207).

⁴⁹ *Walpole (Yale). Vol. 6. P. 307, 308.*

⁵⁰ Ibid. P. 310.

⁵¹ Лит. наследство. Т. 29/30. С. 291. Пер. М. Неведомского.

⁵² *Walpole (Yale). Vol. 41. P. 349* (note).

⁵³ *Cross A.G. «By the Banks of the Thames»: Russians in eighteenth Century Britain // Oriental Research Partners. Newtonville, Mass., 1980. P. 237, 239—240. Кросс Э.Г. У Темзских берегов: Россияне в Британии в XVIII веке. СПб.: Акад. проект, 1996. С. 264—265.* Обширный дополнительный материал об английских связях Дашковой и ее репутации в Англии см. также: *Cross A.G. Contemporary British*

Responses (1762—1810) to the Personality and Career of Princess Ekaterina Romanovna Dashkova // Oxford Slavonic Papers: New Series. Vol. 27. Oxford, 1994. P. 41—61.

⁵⁴ Опыт трудов Воленого российского собрания. М., 1775. Ч. 2. С. 117, 119.

⁵⁵ См.: *Кросс Э.Г.* Поездки княгини Е.Р. Дашковой в Великобританию (1770 и 1776—1780 гг.) и ее «Небольшое путешествие в Горную Шотландию» (1777) // XVIII век. Сб. 19. СПб.: Наука, 1995. С. 231, 233, 243, 244, 254, 258—259. Ср.: *Лихачев Д.С.* Поэзия садов: К семантике садово-парковых стилей. Л.: Наука, 1982. С. 143—188.

⁵⁶ Архив князя Воронцова. М., 1877. Кн. 12. С. 360. Подл. по-фр.

⁵⁷ *Walpole* (Yale). Vol. 28. P. 269; *Cross A.G.* «By the Banks of the Thames»... P. 247, 311; *Кросс Э.Г.* У Темзских берегов... С. 272—273, 341.

⁵⁸ См.: *Прахов А.* Происхождение художественных сокровищ князей Юсуповых // Художественные сокровища России. 1906. № 8/12. С. 171—173.

⁵⁹ См.: *Алексеев М.П.* Из истории русских рукописных собраний // Неизданные письма иностранных писателей XVIII—XIX вв.: Из ленингр. рукоп. собр. М.; Л.: АН СССР, 1960. С. 107—111; *Вацуро В.Э.* «К вельможе» // Стихотворения А.С. Пушкина 1820—1830-х гг.: История создания. Идейно-художественная проблематика. Л., 1974. С. 177—212.

⁶⁰ См.: *Корф М.А.* Жизнь графа Сперанского. СПб., 1861. Т. 1. С. 67 и след.

⁶¹ Биографию и очерк литературной деятельности Голицына см.: *Батюшков К.Н.* Сочинения. СПб., 1886. Т. 3. С. 651—655; *Шереметев П.С.* Вяземы. Вып. 1: Град св. Петра, [1916]. С. 101—179 («Русские усадьбы»); *Заборов П.Р., Разумовская М.В.* Голицын Б.В. // Словарь русских писателей XVIII в. Л.: Наука, 1988. Вып. 1. [А — И]. С. 211—213; *Цоффка В.В.* Иоганн Каспар Рисбек (1754—1786) в восприятии князя Б.В. Голицына (1769—1813) // Хозяева и гости усадьбы Вяземы: Материалы III Голицынских чтений. 20—21 янв. 1996. Большие Вяземы: Гос. историко-лит. музей-заповедник А.С. Пушкина. Вып. 1. С. 15—22; *Колыбина Б.В.* Путешествие кн. Б.В. Голицына по Италии в 1790—1791 гг. // Там же. С. 23—33; о путешествии Н.П. Голицыной см. также: *Миличина В.А.* Из путевого дневника Н.П. Голицыной // Записки отдела рукописей / Гос. б-ка им. В.И. Ленина. М., 1987. Вып. 46. С. 95—100.

⁶² *Шереметев П.С.* Вяземы. С. 107. Подл. по-фр.

⁶³ *Walpole* (Yale). Vol. 12. P. 234.

⁶⁴ Ibid.

⁶⁵ Ibid. Vol. 34. P. 68.

⁶⁶ *Cross A.G.* «By the Banks of the Thames»... P. 247; *Кросс Э.Г.* У Темзских берегов... С. 272.

⁶⁷ См.: *Шторм Г.П.* Новое о Пушкине и Карамзине // Известия АН СССР / Отд. лит. и языка. 1960. Т. 19. Вып. 2. С. 151.

⁶⁸ *Карамзин Н.М.* Письма русского путешественника / Изд. подгот. Ю.М. Лотман, Н.А. Марченко, Б.А. Успенский. Л.: Наука, 1984. С. 377. (Лит. памятники).

⁶⁹ Там же. С. 275, 355—357, 661, 673; *Cross A.G.* Whose initials?: Unidentified Persons in Karamzin's Letters from England // Study Group on 18 Century Russia Newsletter. 1978. № 6. P. 32.

⁷⁰ Гипотетическую реконструкцию общего направления этих бесед см.: *Лотман Ю.М.* Сотворение Карамзина. М.: Книга, 1987. С. 179—192.

⁷¹ О позиции Карамзина см.: *Заборов П.Р.* Русская литература и Вольтер: XVIII — первая треть XIX в. Л., 1978. С. 91—94.

⁷² Роспись этого издания см.: *Bateson F.W.* / Ed. The Cambridge Bibliography of English Literature. Vol. 2: 1660—1800. N.-Y., 1941. P. 836—837.

⁷³ Catalogue des livres de la bibliothèque de S.E.M. le Comte de Boutourlin. Paris, 1805; свод сведений о библиотеке Д.П. Бутурлина см.: *Алексеев М.П.* Из истории русских рукописных собраний. С. 34—36.

⁷⁴ *Mehroira*. P. 169.

⁷⁵ См.: *Заборов П.П.* Жермена де Сталь и русская литература первой трети XIX в. // Ранние романтические веяния: Из истории международных связей русской литературы. Л.: Наука, 1972. С. 197—216.

⁷⁶ *Réflexions sur les traducteurs et particulièrement sur ceux des «Maximes» de la Rochefoucauld.* St-Pbg, 1811.

⁷⁷ Дневн. запись 6 авг. 1808 г. // *Дашкова Е.Р.* Записки: Письма сестер М. и К. Вильмот из России. М., 1987. С. 403, 478. Подл. текст см.: *Wilmot C., Wilmot M.* The Russian Journals of Maria and Catherine Wilmot <...> 1803—1808 / Ed. with an Introd. and Notes by the Marchioness of Londonderry <...> and H.M. Hyde. London. 1934. P. 362. Об этом издании «Замка Отранто»: *Summers M.* The Gothic Quest: A History of the Gothic Novel. N.Y., 1964. P. 183. (Далее: Summers).

⁷⁸ См.: *Le Chateau d'Ortrante, histoire gothique, Horace Walpole / Trad. sur la 2 ed. anglois, par M.E. [Marc Antoine Eidou].* Т. 1—2. Amsterdam: Prault. 1767. Ныне (как и все перечисляемые далее издания) — в Научной библиотеке Одесского ун-та; шифр: Вор/11153; *Walpole H.* Testament politique. Т. 1—2. Amsterdam, Arkstée. 1767 (шифры: Воронцов/181, Строг/6642); *Lettres d'Horace Walpole, depuis comte d'Orford, à Georges Montagu depuis l'année 1736 jusqu'en 1770 / Publiées d'après les originaux anglois, avec des anecdotes et notes biographiques par m. Ch. Malo.* Paris: L. Janet, 1818 (шифры: Воронц/2810, Строг/3929); *Letters of Horace Walpole, earl of Orford, to sir Horace Mann, His Britannic Majesty's resident at the court of Florence, from 1760 to 1785 / Now first published from the original mss. Vol. 1—2.* London: Bentley, 1843 (шифр Воронц/8398) и др.

⁷⁹ См.: Остафьевский архив князей Вяземских / Изд. гр. С.Д. Шереметева. Под ред. и с примеч. В.И. Саитова. СПб., 1899. Т.1, по указ.; *Дмитриев И.И.* Сочинения. СПб., 1895. Т. 2. С. 233.

⁸⁰ *Du Deffand M.* Lettres de la marquise du Deffand à Horace Walpole, depuis Comte d'Orford, écrites dans les années 1766 à 1780, auxquelles sont jointes des lettres de Madame du Deffand à Voltaire, écrites dans les années 1759 à 1775 / Publ. d'après les originaux déposées à Strawberry-Hill. Nouv. ed. Т. 1—4. Paris. 1812. Ср.: Библиотека В.А. Жуковского: (Описание) / Сост. В.В. Лобанов. Томск: Изд. Томск. ун-та, 1981. С. 357. № 2600.

⁸¹ Остафьевский архив. СПб., 1899. Т. 2. С. 63. Во фр. цитате опечатка («qui soit du collègue» вместо «qui sort»). Ср.: *Du Deffand à H. Walpole.* Т. 2. P. 465—466.

Уолпол и Пушкин

Середина 1820-х годов — период работы над «Борисом Годуновым» — для Пушкина проходит под знаком Шекспира. Романтическая трагедия, по мысли Пушкина, долженствовала положить начало общей реформе русского театра, строится «по системе отца нашего Шекспира» — с композицией, ориентированной на драматические хроники, без соблюдения единства времени и места, с характерологией, предполагающей многообразие «страстей» внутри одного характера, с сочетанием стихотворных и прозаических фрагментов, наконец, с конфликтом, включающим в себя философию истории. Все эти новые принципы драматургии, осуществившиеся в «Борисе Годунове», явились в результате не только непосредственного изучения шекспировских текстов, но и теоретической рефлексии. «Создавая моего Годунова, — писал он Н.Н. Раевскому в 1829 г., — я размышлял о трагедии — и если бы вздумал написать предисловие, то вызвал бы скандал...»¹

Основные источники, на которые опирался Пушкин, стремясь осмыслить основы романтической трагедии, сейчас хорошо известны: это прежде всего знаменитое предисловие Ф. Гизо «Жизнь Шекспира» к французскому изданию Шекспира 1821 г. и «Чтения о драматической литературе и искусстве» А.В. Шлегеля, французский перевод которых он просил брата прислать ему в Михайловское еще в марте 1825 г. Эти манифесты романтического шекспиризма и являются предметом преимущественного внимания исследователей темы «Шекспир и Пушкин»; между тем в сознании Пушкина существовал и другой круг ассоциаций, на который очень пронизательно обратил внимание Б.В. Томашевский:

все характеристики Шекспира у него «создаются на фоне французского классицизма», в противопоставлении французским драматическим образцам. «Мерой в литературной оценке остается французская классическая школа»². Даже сама идея теоретического предисловия к трагедии, от которой Пушкин не отказался даже после выхода ее из печати, восходит не только к «романтическим» предисловиям типа предисловия к «Кромвелю» В. Гюго, но и прецедентам, созданным Корнелем, Расином и более всего Вольтером.

В библиотеке Пушкина сохранилось сорокадвухтомное полное собрание сочинений Вольтера 1817—1822 гг. с характерными следами работы поэта. В томах, заключающих театр Вольтера, разрезаны начата большинства драматических произведений, т.е. почти все предисловия и часть самого текста — а иногда *только* предисловия (к «Бруту», «Заире», «Магомету», «Меропе», «Семирамиде», часть «Рассуждения о принципах трагедии древней и новой», к «Китайскому сироте», «Сократу», «Скифам», «Софонизбе», «Законам Миноса», «Ирене» и др.)³. Это говорит о целенаправленном чтении. Точно датировать его мы не можем: однако весьма вероятно, что Пушкин перечитывал многократно читанного им еще в лицейские годы Вольтера, обдумывая проблематику предисловия к собственной трагедии.

Статьи Вольтера не содержали оригинальной теории драмы: он выступал в них скорее как толкователь и систематизатор уже известных принципов французской классической трагедии. Эти принципы для него — одно из высших достижений цивилизации и неотъемлемое национальное достояние, которое он вынужден защищать от нашествия «варваров», «Жилей», написавших на своем знамени имя Шекспира. Именно такой смысл имела его полемика с Уолполом: последним, триумфальным для Вольтера эпизодом этой борьбы было его письмо во Французскую академию и предисловие к «Ирене» 1776 г., где предметом сокрушительной критики стал летурнеровский перевод Шекспира и полемическая брошюра г-жи Монтегю, посвященная возвеличению гения английской нации. Полемическое начало — то явное, то скрытое — пронизывает почти каждую из разрезанных и, по-видимому, просмотренных Пушкиным статей, подсказывая выбор тем, угол зрения, самую логику рассуждений. Романтические теоретики, опровергавшие Вольтера, иногда даже без упоминания его имени, неизбежно оказывались в кругу тех же тем и проблем; теоретики-«классики», подобные Лагарпу, прямо перефразировали его. Тень Вольтера нависала над русскими «шекспиристами» еще в 1820-е годы; Вяземский, цитируя манифест Гизо, замечает: «Шутки Вольтера на Шекспира иногда очень забавны, но между тем Шекспир здравствует и едва не царствует»⁴. Шекспир «царствовал» — но и «шутки Вольтера» не сбрасываются со счетов.

Замечания Пушкина о драматическом искусстве соотнесены не только к Гизо и Шлегелю, но и с Вольтером.

Уже в самых ранних подступах к теоретическому предисловию к «Годунову» — письме к Н.Н. Раевскому от июля 1825 г. и наброске «О трагедии» — Пушкин ставит проблему драматического правдоподобия.

Для Вольтера она была существенной; он касается ее в «Discours sur la tragédie» (предисловии к «Бруту»), в «Dissertation sur la tragédie ancienne et moderne» (предисловии к «Семирамиде») и в предисловии к «Эдипу», где особый раздел посвящен «трем единствам». Кстати, в этом последнем Вольтер упоминает о «Сиде» Корнеля, где число событий не уместается в пределы одного дня: «Сид», замечает он, «обязан своим успехом не обилию происшествий — напротив, он нравится, несмотря на это обилие»⁵. Пушкин включается в этот спор в письме Раевскому 1825 г.: «Истинные гении трагедии никогда не заботились о правдоподобии. Посмотрите, как Корнель ловко управился с Сидом. “А, вам угодно соблюдение правила о 24 часах? Извольте” — и нагромодил событий на 4 месяца» (XIII, 197, 540. Подл. по-фр.). Одновременно в наброске «<О трагедии>» он ставит под сомнение самый принцип «правдоподобия» в отношении к драме, построенной на целой системе жанровых условностей. Он опирается при этом на Шлегеля и, может быть, на «Междудействие, или Разговор в театре о драматическом искусстве» в «Русской Талии» Ф.В. Булгарина, где было пересказано как раз интересное его место из шлегелевских «Чтений...»⁶. Опровергая самые основания классической теории драмы, он берет, таким образом, себе в союзники теорию романтическую. Дальнейший ход рассуждений намечен им конспективно: «Смешение родов ком<ического> <и> траг<ического> — напряжение, изысканность необходимых иногда прост<онародных> выражений» (XI, 39). Своего рода комментарием к последним строкам служит набросок «<О поэтическом слого>» (<1828>), где устанавливаются пределы употребления народного «просторечия» в развитой словесности: оно неуместно, если не сочетается с воображением и поэтическим чувством, а является выражением одной «веселости», как это было у Ваде, писавшего «площадным языком торговков и носильщиков»; оно необходимо, если является выражением общеэстетической или стилистической концепции. «Иногда ужас выражается смехом [в черновых вариантах: «ужас умножается, когда выражается смехом»]. Сцена тени в Гамлете вся писана шутливым слогом, даже низким, но волос становится дыбом от Гамлетовых шуток» (XI, 73, 345). Эта мысль варьируется затем в набросках предисловия к «Годунову» 1829 г.: «Есть шутки грубые, сцены простонародные [зачеркнутый вариант: «площадные сцены»]. Хорошо, если поэт может их избежать, поэту не должно быть площадным из доброй воли — если же нет, то ему нет нужды стараться замечать <их> чем-нибудь иным» (XI, 386).

Все эти суждения полигенетичны: каков бы ни был их ближайший источник, они ведут нас к вольтеровским статьям о Шекспире и, может быть, в ряде случаев восходят к ним непосредственно. Мы уже упоминали «Рассуждение о трагедии», предпосланное «Семирамиде», где речь шла как раз о «сцене тени в Гамлете». Характерна здесь и ошибка Пушкина: сцена эта вовсе не «шутлива», а скорее патетична; вряд ли Пушкин понимал под «Гамлетовыми шутками» одно фамильярное обращение Гамлета к призрак — «старый крот» («old mole») и «boy», «fellow» («приятель», в переводе М.Л. Лозинского). Конкретизируя, Пушкин,

вероятно подсознательно, контаминировал два соседних места вольтеровской статьи — об «отвратительных и грубых» шутках могильщиков (акт 5, сцена 1 «Гамлета») — эту сцену он упоминал в «Гробовщике» — и о появлении призрака (акт 1, сцена 4), которое Вольтер оценивал очень высоко (I, 4, 12). Любопытно, что в заключительном рассуждении Пушкин словно воспроизводит конец вольтеровского пассажа с его уступительной интонацией: Вольтер предупреждал, что сверхъестественное в трагедии не должно быть необходимостью, и если оно является единственным способом разрешения запутанной интриги, то это свидетельствует лишь о слабости драматического таланта автора: напротив, если оно предстает как орудие Божественного наказания за преступление, если все действие построено так, что зритель каждую минуту ожидает убитого принца, требующего мщения, — в этом случае введение его оправдано и производит сильнейший эффект «во все времена и во всех странах» (I, 4, 12).

С другой стороны, подобно Уолполу, Пушкин видит в сочетании «низкого» и «высокого», комического и трагического источник «напряжения», но, в отличие от Уолпола, не ищет за этим неперменной социальной иерархии персонажей: «плошадным» и «низким» стилем могут у него изъясняться как «люди простые и грубые», так и «высокие» герои. «Надобно признаться, что если герои выражаются в трагедиях <Шекспира> как конюхи, то нам это не странно, ибо мы чувствуем, что и знатные должны выражать простые понятия, как простые люди» («<О народной драме и драме “Марфа Посадница”>», 1830) (XI, 179).

Вопрос о народе и народном сознании в трагедии ни у Уолпола, ни у Вольтера не мог получить сколько-нибудь развернутого теоретического обоснования. Уолпол строго выдерживает социальную иерархию: даже Теодор в «Замке Отранто», крестьянин по своему статусу, ведет себя как благородный герой, потому что он в самом деле «благороден» по крови. Вольтер рассуждает как просветитель: «простонародность» для него — результат низкого уровня просвещенности. Французская трагедия XVII в. выше древнегреческой и выше английской или испанской настолько, насколько французское общество поднялось выше по лестнице эстетического прогресса, очистившись от «варварства» и установив строгие правила хорошего вкуса. Общество женщин, о чем Вольтер писал Уолполу, стало своего рода гарантией соблюдения этих норм (аргумент, который будет затем воспринят и русской сентиментальной эстетикой); воплощением же их оказывалась «образцовая» трагедия Расина.

Доводы Вольтера складывались в стройную систему, в основе которой лежал просветительский историзм. Нормативный характер трагедии опирался на «опыт», «привычку» («expérience», «nos usages») французского литератора и зрителя (I, 1, 36; 3, 243—244); он ссылается на национальные особенности французского театра, доминантой которого (в отличие, например, от английского) является не действие, а звучание стиха («Discours sur la tragédie» — I, 1, 209). Со строем французского языка связаны правила употребления рифм (Preface d'Oedipe — I, 1, 37—39; ср. также: «Discours...» — I, 1, 208 ff.). К рифме в трагедийном стихе

Вольтер возвращается неоднократно; в письме к Уолполу он определял ее как «побежденную трудность» («difficulté vaincue»); эту же формулу в разных ее вариантах мы находим и в теоретических статьях: предисловии к «Эдипу» («la difficulté surmontée» — V, 1, 39) и «Ирене» («vaincre... la difficulté de la rime et de la mesure»; «difficulté surmontée» — V, 6, 359). Французский поэт должен покоряться установленным правилам, ибо это условие его искусства. «Мы не позволяем ни малейшей вольности; мы требуем, чтобы автор безропотно нес все эти цепи и тем не менее всегда казался свободным, мы признаем поэтами только тех, кто соблюдает все эти условия» («Discours...» — V, 1, 208). Об этом, как мы помним, Вольтер тоже писал Уолполу.

В статьях Пушкина о драматическом искусстве мы обнаруживаем реплики на все эти постулаты Вольтера. Далеко не все они носят характер полемики. Так, он готов согласиться с Вольтером, что «учтивость героев Расина» «носит <...> печать народности», ибо соответствует «образу мыслей и чувствований», «обычаям, повериям и привычкам» француза его времени («О народности в литературе», 1825—1826; XI, 40); он учитывает силу «опыта» и «привычки», от которых вынужден был отказаться, работая над «Борисом Годуновым» (XI, 67). Прямой переключкой с Вольтером звучит начало письма к издателю «Московского вестника»: «Зачем писателю не повиноваться принятым обычаям в словесности своего народа, как он повинуется законам своего языка? Он должен владеть своим предметом, несмотря на затруднительность правил, как он обязан владеть языком, несмотря на грамматические оковы» (XI, 66). Наконец, он воспринимает сами вольтеровские формулы, прежде всего формулу «побежденная трудность».

На ней стоит остановиться несколько подробнее, ибо она имела в русской литературе особую судьбу. Уже в 1800 г. Г.П. Каменев, посетивший в Москве Карамзина, сообщал С.А. Москотильникову, что Карамзин «стихи с рифмами называет *побежденною трудностью*...»⁷. В дальнейшем речение это стало довольно распространенным; так, в 1814 г. К.Н. Батюшков употребил его в «Прогулке в Академию художеств» («...я не одних побежденных трудностей ищу в картине»)». В статье «О поэзии классической и романтической» (1825) Пушкин употребляет его именно в той форме, в какой оно встречается в письме Вольтера к Уолполу: «побежденная трудность всегда приносит нам удовольствие» (XI, 37; ср. у Вольтера: «les difficultés vaincues donnent en tout genre du plaisir et de la gloire»). Уже позднее, в 1830-е годы, Пушкин применяет крылатое словцо к драматическому искусству. «Он выше всего ставил “difficulté vaincue”», — вспоминал барон Е.Ф. Розен, передавая свои разговоры с Пушкиным о трагедии «Басманов», где Розен сумел обойтись без фигуры Лжедмитрия. Пушкин видел в этом особое искусство, «побежденную трудность». Розен доказывал, что Лжедмитрий не был нужен ни для авторского замысла, ни для движения сюжета. «Какая *побежденная трудность*, — возразил я, — когда я и не боролся!» «Voilà justement ce qui prouve que la difficulté est complètement vaincue! (Это-то и доказывает, что трудность вполне побеждена!)», — ответил Пушкин⁹. По-види-

тому, мемуарист был довольно точен в передаче этого разговора: ту же тему и те же выражения мы находим в сохранившемся его письме к Пушкину от 13 декабря 1836 г., где он говорит о своем либретто к «Жизни за царя» М. Глинки: «Personne ne remarque la peine inouïe que m'a coûtée cette composition; je m'en glorifie: c'est une preuve, que j'ai vaincue la difficulté» («Никто не замечает огромных усилий, которых мне стоило это произведение; я этим горжусь: это доказывает, что я победил трудность») (XVI, 197, 399). В этой фразе слышатся отзвуки предшествующих разговоров о драматических принципах¹⁰. Любопытно, что ее употребил и Гизо в своей «Жизни Шекспира»¹¹. — но это лишний раз свидетельствует в пользу гипотезы о полигенетичности литературных идей: фраза утвердилась в русском литературном обиходе и, несомненно, была известна Пушкину еще до того, как статья Гизо была написана.

Соглашаясь с Вольтером в частностях, иной раз весьма существенных, усваивая его суждения, наблюдения, формулы. Пушкин решительно противоречит ему в самих теоретических основах своей драматической системы. Да, «придворная» трагедия Расина, может быть, «народна» (в смысле: «национальна»); но именно поэтому она не может быть универсальным эталоном; более того, она исторически локальна и эстетически узка. В статье «<О народной драме...>» Пушкин меняет формулировки; он более не употребляет термин «народность» в отношении к Расину. «Народность» для него теперь — площадь, антипод «двора». «Драма родилась на площади и составляла увеселение народное» (XI, 178). Таков был исходный пункт статьи Гизо о Шекспире, — и Пушкин его перефразирует; он отправляется от романтического понимания народности. Вся эстетика драмы связана с первоначальным ее назначением: «действовать на множество», — и перенесение ее «в чертоги по требованию образованного, избранного общества» (XI, 178) отнюдь не есть, по мысли Пушкина, безусловное благо, связанное с прогрессом цивилизации; напротив: оно ограничило творческую свободу поэта, поставленного в прямую зависимость от эстетики и вкусов двора. «Кто напудрил и нарумянил Мельпомену Расина и даже строгую музу старого Корнеля? Придворные Людовика XIV. Что навело холодный лоск вежливости и остроумия на все произведения писателей 18-го столетия? Общество M-es du Deffand, Boufflers, d'Erinau, очень милых и образованных женщин. Но Мильтон и Данте писали не для *благосклонной улыбки прекрасного пола*» («О предисловии г-на Лемонте к переводу басен И.А. Крылова», 1825; XI, 33).

Содержание и цель трагедии — «Человек и народ — Судьба человеческая, судьба народная. Вот почему Расин велик, несмотря на узкую форму своей трагедии». Вот почему Шекспир велик, несмотря на неравенство, небрежность, уродливость отделки» («<О народной драме и драме “Марфа Посадница”>»: Черновые варианты; XI, 419).

Любопытна здесь логика ассоциаций. Непосредственным объектом полемики в 1825 г. являются статьи А.О. Корниловича и А.А. Бестужева; более отдаленный обозначен упоминанием о салонах «века Вольте-

ра». Пушкин не называет имени Уолпола, но тот как бы незримо присутствует, когда речь заходит о салоне г-жи дю Деффан, и проблематика споров его с Вольтером прорисовывается и в рассуждении о роли женщин в эстетическом просвещении, и в более поздних оценках Шекспира и Расина, вплоть до уступок Вольтеру в признании «небрежности» и «уродливости» в «отделке» шекспировских трагедий. Диалогический характер пушкинских замечаний — принципиальная их особенность: в них интегрированы несовпадающие, а иной раз противоречащие друг другу и взаимно полемичные точки зрения. Об этом он писал сам в письме к издателю «Московского вестника»: «я в литературе скептик», «все ее секты для меня равны, представляя каждая свою выгодную и невыгодную сторону» (XI, 66). Спор Вольтера и Уолпола как бы повторяется у него на более высоком уровне, осложняясь не только интерпретациями романтической критики (ее он также воспринимает выборочно, отказываясь, в частности, от фундаментальных основ концепции Шлегеля), — но собственным взглядом на исторические явления. Из заимствованных элементов он строит самостоятельное здание, — и здесь у него впервые появляется имя Уолпола как своего рода «ссылка на источник».

Расин, пишет он в том же «<Письме к издателю “Московского вестника”>», «изображал ветхий Рим и двор тирана, не думая о версальских балетах, как Юм или Walpole (не помню кто) замечают о Шекспире в подобном же случае» (XI, 69).

В работе о Пушкине и Уолполе, опубликованной в 1970 г., мы рассматривали это упоминание как показатель непосредственного знакомства Пушкина с предисловием к «Замку Отранто»¹². Мы и сейчас полностью не исключаем такой возможности, но вся картина предстает нам сейчас значительно более сложной. Пушкин не цитирует; он лишь обозначает общий контур позиции Уолпола — противопоставление свободного гения Шекспира опутанным придворными условностями французским трагикам¹³. Сведения об этой позиции он мог получить из самых разнообразных опосредующих источников, число которых не поддается точному учету. Один из них — возможно, письма дю Деффан Уолполу; как мы имели случай заметить, именно здесь А. Тургенев напал на след «шекспировской контрверзы» с упоминанием Расина. Другим могла быть переписка аббата Гальяни, на что как будто указывает имя г-жи д'Эпине в цитате из статьи 1825 г.: она была первой в числе корреспондентов в том издании Гальяни, которое получило столь широкую популярность в окружении Карамзина в 1819-м и последующие годы. Пушкин читал Гальяни очень внимательно; следы знакомства с ним обнаруживаются у него уже в середине 1820-х годов¹⁴. Но, конечно, основным источником его информированности были письма Вольтера, известные ему еще с лицейских лет. Вряд ли случайно, что почти все проблемы драматического искусства, затронутые им в разновременных подступах к предисловию к «Борису Годуну», — проблемы, краткий обзор которых мы попытались сделать выше, — сконцентрированы в письме Вольтера Уолполу от 15 июля 1768 г., о котором также у нас шла речь.

Все это — а не самый текст с именем Уолпола — делает, на наш взгляд, вероятным и знакомство его с предисловием к «Замку Отранто», составлявшим центральное звено в общей картине.

В библиотеке Пушкина сохранилось пять томов баллантайновской «Библиотеки романистов». В пятом томе этого издания, вышедшем в 1823 г., наряду с «Тристрамом Шенди» и «Сентиментальным путешествием» Стерна, «Векфильдским священником» Голдсмита, романами Джонсона и Маккензи помещены «Замок Отранто» Уолпола и «Старый английский барон» К. Рив с биографическими очерками В. Скотта¹⁵. Мы не знаем, когда он приобрел это издание, — можно думать, что не ранее конца 1820-х годов, когда достаточно овладел английским языком. В это же время, как мы видели, у него и появляется упоминание об Уолполе в связи с шекспировской контроверзой. Любопытно, что биография, написанная Скоттом, не могла дать ему этих сведений: в ней нет ни слова о шекспиризме его героя и лишь мельком упоминается Вольтер. Внимание Скотта целиком занято «Замком Отранто» как литературным феноменом.

В критических и художественных текстах Пушкина конца 1820-х — начала 1830-х годов есть несколько симптоматичных точек схождения как с предисловием В. Скотта, так и с предисловием Уолпола ко второму изданию романа. Ни одна из них не носит характера цитации и, по видимому, отличается той же мерой полигенетичности, что и отмеченные нами выше. Так, формула, употребленная им в статье «<О народной драме...>»: «Истина страстей, правдоподобие чувствований в предлагаемых обстоятельствах — вот чего требует наш ум от драматического писателя» (XI, 178), — корреспондирует с одним из центральных мест литературной декларации Уолпола, о которой мы уже мельком упоминали. Обосновывая принцип соединения старого рыцарского романа, где все было «фантастическим и неправдоподобным», но открывалась возможность для свободной игры фантазии, и романа современного, с его верным воспроизведением Природы, Уолпол ставит обязательным условием как раз психологическую аутентичность поведения персонажей перед лицом сверхъестественных явлений. «Поступки, чувства, разговоры героев и героинь давних времен были совершенно неестественными»; «в легендарных историях рыцарских времен всякое невероятное событие сопровождается нелепым диалогом», — и потому в «Замке Отранто» задачей автора было изобразить героев «согласно с законами правдоподобия» (according to the rules of probability), «иначе говоря, заставить их думать, говорить и поступать так, как естественно было бы для всякого человека, оказавшегося в необычайных обстоятельствах»¹⁶.

В рассуждении Пушкина очень близкий ход мыслей: основной акцент перемещен с «правдоподобия» жизненных ситуаций на правдоподобие чувств и поведения; вспомним, что именно этот принцип был осуществлен в «Каменном госте» в сцене явления статуи Командора.

Но этого мало. В конце 1820-х годов Пушкина занимает самая мысль «соединения» устаревшего, казалось бы, отжившего свой век типа прозаического повествования с современными принципами изображения

характеров. Об этом он писал в «Романе в письмах». «Ты не можешь вообразить, как странно читать в 1829 году роман, писанный <в> 775-м. Кажется, будто вдруг из своей гостиной входим мы в старинную залу, обитую штофом, садимся в атласные пуховые креслы, видим около себя странные платья, однакож знакомые лица, и узнаем в них наших дядюшек, бабушек, но помолодевшими. Большею частию эти романы не имеют другого достоинства — происшествие занимательно, положение хорошо запутано, но Белькур говорит косо, но Шарлотта отвечает криво. Умный человек мог бы взять готовый план, готовые характеры, исправить слог и бессмыслицы, дополнить недомолвки — и вышел бы прекрасный, оригинальный роман. Скажи это от меня моему неблагодарному Р'. Полно ему тратить ум в разговорах с англ<ичанками>! Пусть он по старой канве вышьет новые узоры и представит нам в маленькой раме картину света и людей, которых он так хорошо знает» (VIII, 1, 49—50). Эту программу Пушкин осуществил в «Повестях Белкина»¹⁷.

Разумеется, нет никаких оснований считать, что самый замысел повестей и их общая литературная концепция возникли у Пушкина под воздействием той или иной чужой литературной декларации. Своеобразный литературный ретроспективизм, характеризующий творчество Пушкина в 1830-е годы и распространявшийся отнюдь не только на этот новеллистический цикл, имел глубокие органические корни как в самом творчестве Пушкина, так и в русской литературной ситуации 1820—1830-х годов, — но именно это обстоятельство могло обратить его внимание на исторический прецедент. Заметим, что очерк об Уолполе Вальтера Скотта, предпосланный «Замку Отранто» в баллантайновском издании, начинался с анализа как раз этого феномена. В. Скотт давал подробный комментарий к процитированному нами месту из предисловия Уолпола. Едва ли не основную заслугу Уолпола-романиста он видел в предпринятой им впервые попытке построить увлекательное повествование на фундаменте старинных рыцарских романов, которые уже во времена королевы Елизаветы были «отосланы на кухню, в детскую или, по крайности, в прихожую старомодного помещичьего дома»¹⁸. Неудачной попыткой воскресить их были прециозные романы Кальпренета и Скюдери, сохранившие их «невыносимую длину», многословие и неестественность происшествий, но утратившие черточки богатого воображения, иной раз в них встречавшиеся; в середине XVIII в. они были окончательно вытеснены романами Лесажа, Ричардсона, Фильдинга и Смоллета. В это время Уолпол и предпринял свой смелый эксперимент.

Пушкин словно сохраняет общий контур намеченной здесь программы, полностью меняя содержание. Если он и был знаком с объясненными В. Скоттом эстетическими установками Уолпола, они могли представить для него лишь исторический интерес. В начале 1830-х годов его интересует не столько проблема исторического романа, изображающего «старинные суеверия», сколько проблема изображения человеческого характера и поведения в экстраординарных обстоятельствах — исторических ли, современных — и связанная с этим проблема организации новеллистического и драматического сюжета. Такова установка и «По-

вестей Белкина», и «маленьких трагедий». Он активизирует предшествующий, уже архаический для его времени, литературный опыт, воплощением которого оказывается как раз тот тип романа, который для Уолпола был «современным», — прежде всего тип романа Ричардсона, повторяя эксперимент Уолпола на новом витке литературной эволюции.

Все эти параллели не теряют поэтому историко-литературного смысла даже в том случае, если окажется, что Пушкин прошел мимо деклараций Уолпола и В. Скотта. Как и спор Уолпола и Вольтера о Шекспире, они остались в эстетическом сознании эпохи «в снятом виде», могли быть восприняты, даже неосознанно, из большого числа не поддающихся учету источников, — но при внимательном анализе внешне случайные типологические схождения обнаруживают свое дальнейшее генетическое родство.

Косвенным же свидетельством интереса Пушкина к фигуре Уолпола является sporадическое упоминание его имени в пушкинских критических экскурсах, касающихся «века Вольтера».

1830-е годы были для Пушкина временем углубленного изучения общественно-политической истории Западной Европы. Французский XVIII век — век Энциклопедии и революции — приковывает его внимание, давая пищу для аналогий с современной политической жизнью и выводов о направлении и характере исторического процесса. Этот интерес отражается в его статьях. «Все возвышенные умы следуют за <Вольтером>, — пишет он в статье «О ничтожестве литературы русской» (1834). — Задумчивый Руссо провозглашается его учеником; пылкий Дидрот есть самый ревностный из его апостолов. Англия в лице Юма, Гиббона и Вальпола приветствуют Энциклопедию» (XI, 272).

Эта картина обобщена; в ней опущены детали. Знаменитая ссора Руссо и Вольтера не имела значения в пределах выстраиваемой Пушкиным концепции, как неважен для нее был и спор Вольтера и Уолпола о Шекспире, на который он ссылался несколькими годами ранее. Между тем уже черновики статьи свидетельствуют о том, что позиции названных им участников литературно-общественной жизни предреволюционной Франции представляли ему в конкретизированном виде, равно как и их биографии. В первоначальных вариантах Руссо имел эпитет «задумчивый софист» — отражение его репутации в среде энциклопедистов и в письмах г-жи дю Деффан и Вольтера; о взаимоотношениях с последним было сказано: «делается его врагом, но следует направлению, от него полученному». Здесь же мы находим и весьма существенный биографический штрих, относящийся к английским знакомым Вольтера: «Юм, Гиббон и Вальполь едут в Париж» (XI, 507).

Мы упоминали уже, что подробный рассказ о взаимоотношениях Вольтера и Руссо и о роли, которую сыграл в них Хорэс Уолпол, содержится в письмах Гримма. Эти письма Пушкин читает — скорее всего, перечитывает — в апреле 1834 г. (XV, 128). Но в библиотеке Пушкина

было и другое издание, дававшее информацию из первых рук. Это издание — два томика «Уолполианы» 1830 г.: собрания писем Уолпола, мелких произведений и биографических материалов о нем¹⁹; самый факт приобретения Пушкиным этих книг с несомненностью свидетельствовал о специальном интересе к биографии Уолпола и его литературным связям. Оба тома в части своей разрезаны и, несомненно, прочитаны или, по крайней мере, просмотрены Пушкиным. Один из них (№ 1500 по описанию Б.Л. Модзалевского) заслуживает особого внимания. Он включает в себе упоминавшиеся уже нами «Воспоминания, писанные в 1788 г. для услаждения мисс Мери и мисс Эгнес Б<ерр>и» и переписку Уолпола и Юма 1766 г. Казалось бы, именно «Воспоминания» (собрание дворцовых и политических анекдотов), считавшиеся образцом жанра по материалу и изложению, должны были заинтересовать Пушкина, автора светской хроники, «Дневника» и «Table-Talk». Однако «Воспоминания» в книге не разрезаны, а разрезан небольшой, но совершенно самостоятельный раздел с перепиской Уолпола и Юма. Факт этот не был отмечен в описании Б.Л. Модзалевского и вошел в научный оборот после нашей статьи о Пушкине и Уолполе 1970 г.²⁰ Он представляется нам существенным. Мы можем утверждать согласно ему, что в поле зрения Пушкина 1830-х годов был едва ли не основной источник о парижском периоде литературной биографии Уолпола, имевший значение и в общем контексте общественно-литературного быта «века философии».

Как мы помним, переписка Уолпола и Юма началась с обсуждения позиции Даламбера. Юму, который за время пребывания во Франции успел сблизиться с кружком Даламбера, пришлось защищать своих новых друзей от агрессивности своего соотечественника и корреспондента. В пылу полемики Уолпол готов был отказать Даламберу вообще в каких бы то ни было достоинствах. «Я помню, что когда г-жа дю Деффан впервые упомянула его при мне, я сказал, что слышал о нем как о хорошем мимисте, но мне и в голову не приходило, что он хороший писатель»²¹.

Юм возразил, что Даламбер — человек выдающихся качеств, стяжавший себе славу как трудами в области математики, так и своей безукоризненной моралью. «Отвергнув щедрые посулы царицы и короля Пруссии, он показал, что стоит выше корысти и пустого честолюбия: он живет в Париже в приличном уединении [agreeable retreat], достойном литератора», отдавая половину своей скромной пенсии «бедным, с которыми он связан»²². Юм вежливо, но решительно отводил упреки Уолпола французам за их якобы рабское преклонение перед «гениями». Он настаивал на том, что степень просвещенности нации определяется ее умением уважать интеллектуальную деятельность. Если англичане не научились еще ценить своих ученых и литераторов, это является печальным симптомом того, что они были просвещены лишь наполовину (half-civilized)²³.

Однако Уолпол не поколебался в своем мнении о французских философах. Полемика 1766 г. своеобразно отразилась в его позднейших

заметках, вошедших во вторую книжку «Уолполианы». На страницах 49—50, разрезанных Пушкиным, мы находим три фрагмента: «французский характер», «французская нация» и особенно важный для нас — «французские философы».

«Я восхищаюсь Вольтером и Гельвецием, — пишет здесь Уолпол. — Руссо мне никогда не нравился. Возьмите много аффектации и немножко безумия (*frénzy*) — и вы получите его характер. Я находил французских философов столь бесстыдными, догматичными и назойливыми, что презирал их беседу. Более всех видов порока я ненавижу рассуждающий порок. Сами лишенные принципов, они представляются провозвестниками морали и чувства. Истинные философы древности были замечательны своей скромностью — первым признаком знания и мудрости; и они с почтением относились к народной религии. Наша новая секта — антирелигиозные фанатики, а, без сомнения, из всех человеческих характеров фанатичный философ — наиболее нелепый и, уж поистине, самый смехотворный»²⁴.

Отзвуки этого спора слышатся в полемике Вяземского с Фонвизиным и Пушкина — с Вяземским, развернувшейся на страницах рукописи последнего «Биографические и литературные записки о Денисе Ивановиче Фонвизине».

Одним из центров полемики был вопрос об энциклопедистах. Рассказывая о впечатлениях Фонвизина, посетившего Париж в 1778 г., Вяземский подвергает критическому анализу его оценки французской интеллектуальной жизни в письмах к П.И. Панину. Оценки эти во многих отношениях совпадали с теми, которые содержались в заметках Уолпола, Фонвизину, конечно, неизвестных; подобно своему английскому предшественнику, русский сатирик не приемлет религиозного вольнодумства и моральной философии, основанной на атеистических началах. Отсюда и те негативные краски, которыми он живописует моральное и социальное поведение «философов»: «они, которые ничему не верят, доказывают ли собою возможность своей системы? <...> Кто из них, отрицая бытие Божие, не сделал интереса единым божеством своим и не готов жертвовать ему всюю своею моралью? Одно тщеславие их простирается до того, что сами науки сделались источником непримиримой вражды между семьями». И несколько ранее: «Корыстолюбие несказанно заразило все состояния, не исключая самых философов нынешнего века. В рассуждении денег не гнушаются и они человеческою слабостию. Д'Аламберты, Дидероты в своем роде такие же шарлатаны, каких видал я всякий день на бульваре; все они народ обманывают за деньги, и разница между шарлатаном и философом только та, что последний к сребролюбию присовокупляет беспримерное тщеславие». Примером «сребролюбия философов» для Фонвизина был визит Даламбера, Мармонтеля и других к приехавшему в Париж брату фаворита императрицы С.Г. Зорича, якобы в расчете «достать подарки от нашего двора»²⁵.

Комментируя это письмо, Вяземский словно перефразирует возражения Юма Уолполу: «Даламберта, Дидерота, Мармонтеля описывает он

[Фонвизин. — В.В.] шарлатанами, обманывающими народ за деньги, побродягами, *таскающимися по передним вельмож для испрашивания милостыни*, — Даламберта, коего бескорыстие обратило на него внимание Европы, когда он отказался от обольстительного приглашения Екатерины, желавшей ему поручить воспитание наследника престола, и от убедительных увещаний прусского короля, предлагавшего ему место в Берлинской академии!» Еще ближе к проблематике спора Уолпола и Юма он подходит в своей реплике на описание Даламбера в фонвизинском письме от апреля 1778 г.: «Почтешь ли следующий отзыв отзывом литератора: “Из всех ученых более всех удивил меня Даламберт: я воображал лицо важное, почтенное, а нашел премерзкую фигуру и преподлинную физиогномию!” Имея достаток весьма ограниченный, он и в нем по умеренности желаний своих находил еще избыток и уделял его на благотворения»²⁶. Эти и подобные суждения и оценки Фонвизина являются для Вяземского результатом «предубеждения, ожесточения и фанатизма ненависти», доходящих до «исступления», которым он спешит противопоставить беспристрастные и объективные впечатления Гиббона и русских наблюдателей, подобных Карамзину и княгине Дашковой.

Здесь его оппонентом оказывается Пушкин.

Истоки и принципиальный смысл полемики Пушкина и Вяземского о французских письмах Фонвизина рассмотрены нами в другом месте, и здесь нет необходимости говорить об этом подробно. Напомним лишь, что она явилась одной из линий размежевания, условно говоря, «руссоцентристской» и «европоцентристской» позиций, определившихся в русском обществе после Польского восстания и Июльской революции во Франции; что Пушкин тяготел к первой, а Вяземский — ко второй и что на рубеже 1830-х годов эта общая политическая ориентация предопределяла угол зрения на явления исторической жизни. Восприятие Фонвизиним Запада было в 1832 г. животрепещущим вопросом, чреватым публицистической модернизацией, что сказалось и на книге Вяземского. Правильно уловив внутренний антагонизм, окрашивающий характеристики энциклопедистов во французских письмах Фонвизина, Вяземский сделал его доминантой всех фонвизинских наблюдений, почти отказав им в документальной ценности. Возражения Пушкина, также не лишённые известной модернизации, гораздо более историчны; так, он с полным основанием указывает Вяземскому, что «о Вольтере Ф.В. везде отзывается не только с уважением, но и с явной симпатией». Вообще оценки Фонвизина он склонен рассматривать не столько как публицистику, сколько как свидетельства очевидца, конечно нуждающиеся в известной коррекции. Против цитаты о Даламбере он пишет на полях рукописи Вяземского: «Отзыв очень любопытный и вовсе не оскорбительный. — Даламб<ер> и Кондорсет имели *подлинную наружность*. Первый был известен своим *буфонством*»²⁷. В словах Фонвизина ему слышится удивление и разочарование контрастом между высотой интеллектуальной деятельности Даламбера и ординарностью его наружности и бытового поведения. Отзыв перестает быть «оскорбительным»; он может быть даже сочтен за лестный.

Пушкин отправляется от Фонвизина — и вместе с тем как будто подхватывает эпитет, пущенный в оборот Дора и обыгранный в иронических замечаниях Уолпола. Он синтезирует исторические свидетельства, создавая свою концепцию. Как бы в продолжение полемики он пишет в одном из черновых вариантов статьи «О ничтожестве литературы русской»: «Когда писатели [т.е. французские писатели XVIII в. — В.В.] перестали толпиться по передним вельмож, они dans leur besoin du bassesse [в их потребности к низости] обратились к народу, лаская его любимые мнения или фиглярствуя независимостию и странностями, но с одною целию — выманить себе [репутацию] или деньги!» (XI, 504). Проблема социальной зависимости писателя стоит для Пушкина особенно остро в период активного наступления «коммерческой литературы» («демократии») на дворянскую культуру; литературная история Франции XVIII в. дает ему возможность ставить проблемы отношения писателя и общественных вкусов, социального поведения литератора и т.д. — проблемы, которые особенно волнуют в эти годы его самого. Он ищет как положительные, так и отрицательные примеры, и на помощь ему неожиданно приходит Х. Уолпол. Самый ход рассуждений Вяземского в «Фонвизине» неизбежно приводил Пушкина к переписке Уолпола и Юма, где он находил подтверждения мнениям Фонвизина. Она становилась одним из исторических источников в ряду других, как некогда литературно-теоретические высказывания английского писателя вливались в целостную эстетическую систему Пушкина. Воспринятые идеи теряли в ней свою авторскую принадлежность, и, быть может, поэтому в произведениях Пушкина единичны упоминания имени Уолпола, — но именно своеобразие их функционирования заставляет внимательнее присматриваться к этим единичным упоминаниям и косвенным свидетельствам связи.

В последний раз Пушкин упомянул автора «Замка Отранто» в статье <<Песнь о полку Игореве>> (1836).

К этому времени его библиотека пополнилась еще одним изданием «Замка Отранто» — лондонским изданием 1834 г., в одном переплете с «Ватеком» У. Бекфорда, «Венецианским разбойником» М. Льюиса и с биографией Уолпола, извлеченной из обширного жизнеописания, принадлежащего перу известного историка лорда Довера (Дж. Эллиса)²⁸. Очерк этот содержал сведения и о литературной позиции Уолпола, и в частности, систематическое изложение знаменитой «чаттертоновской истории», которая, по свидетельству В. Скотта, в наибольшей мере повредила Уолполу в памяти потомства. В 1769 г. он получил от неизвестного юноши из Бристоля два трактата о живописи, якобы принадлежавшие перу средневекового монаха Роули, и образцы его стихотворений на вымышленном староанглийском языке. Уолпол поверил в подлинность документов и в марте 1769 г. вступил в переписку с Чаттертоном; его настрожило лишь письмо, где его корреспондент откровенно со-

знавался в своем критическом положении и просил помощи. Уолпол показал рукописи Чаттертона друзьям-антиквариям, в том числе Т. Грею, убедившим его в том, что он имеет дело с подделкой, после чего вернул рукопись, отказав «обманщику» в поддержке. Через год Чаттертон покончил с собой. Когда в 1777 г. были собраны и изданы его стихи, свидетельствовавшие о необычайном даровании, Уолпол вынужден был объясняться и оправдываться в специальной брошюре; как мы уже упоминали, она вошла и в его посмертное собрание сочинений.

Об этом эпизоде Пушкин и вспомнил в статье о «Слове о полку Игореве» 1836 г. Опровергая версию о поддельности «Слова», он подыскивал примеры разоблачения литературных мистификаций подлинными «знатоками» и, с другой стороны, приводил перечень ученых и литераторов, не усомнившихся в подлинности древнерусского памятника. Экспертиза Уолполом псевдосредневековой рукописи была для него историческим прецедентом.

Как и двумя годами ранее, Пушкин обобщает картину. В первоначальной редакции статьи читаем: «Вальполь тотчас узнал Чат<тертона>» (XII, 388). Это было неверно, и Пушкин вносит уточнение в окончательный текст: «Вальполь не вдался в обман, когда Чаттертон прислал ему стихотворения старого монаха Cowley. Джонсон тотчас уличил Макферсона» (XII, 147). Он явно корректирует рассказ по биографиям Уолпола, а не Чаттертона: на это указывает характерная ошибка в имени предполагаемого автора стихов — Cowley (в черновике также в русской транскрипции: Куле), вместо Rowley.

Заметим, что ни в очерке В. Скотта, ни в биографии Довера имя «старого монаха» не упомянуто; оно воспроизведено по памяти.

Это третье и последнее упоминание Уолпола в сочинениях Пушкина как бы придает объемность его фигуре. В сознании Пушкина основоположник готического романа предстает как деятель преромантического движения, полемизирующий с Вольтером в защиту Шекспира; как литератор круга «энциклопедистов» и одновременно его критик; наконец, как знаток древностей и арбитр литературного вкуса. При этом Пушкин проходит мимо его романа, — и это тоже любопытная и закономерная деталь литературной эволюции; для него уже существует иной исторический облик Уолпола, нежели тот, в котором английский писатель появился на своей родине семьдесятю годами ранее; что же касается «Замка Отранто», то как литературное явление он вряд ли сохранял для Пушкина даже исторический интерес.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Пушкин. Полн. собр. соч. Т. 1—16. М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1937—1949. Т. XIV. С. 48, 396. Подл. по-фр. Далее ссылки в тексте на это издание с обозначением тома (римскими цифрами) и страницы.

² Томашевский Б. В. Пушкин и Франция. Л., 1960. С. 91. Ср.: Шекспир и русская культура. М.; Л.: Наука, 1965. С. 169.

³ Модзалевский Б. Л. Библиотека А. С. Пушкина: Библиографическое описание. СПб., 1910. № 1491.

⁴ *Вяземский П.А.* Полн. собр. соч. СПб., 1878. Т. 1. С. 229.

⁵ *Voltaire. Oeuvres complètes.* Paris: L. Hachette, [1859—1918]. Т. 1. Р. 35. Далее ссылки в тексте на это изд., с обозначением: *V.*, том, страница.

⁶ *Козмин Н.К.* Взгляд Пушкина на драму. СПб., 1900. С. 29 и след.

⁷ *Бобров Е.А.* Литература и просвещение в России XIX в. Казань, 1902. Т. 3. С. 130.

⁸ *Батюшков К.Н.* Сочинения / Вступ. ст. Л.Н. Майкова; примеч. Л.Н. Майкова и В.И. Сайтова. СПб., 1885. Т. 2. С. 107.

⁹ А.С. Пушкин в воспоминаниях современников. М., 1985. Т. 2. С. 318—319.

¹⁰ См. в нашей статье «Побежденная трудность» // *Временник Пушкинской комиссии.* 1972. Л.: Наука, 1974. С. 104—105.

¹¹ См. фрагмент, посвященный «Макбету» («avec quel art il sait vaincre de difficultés» etc.): *Guizot F. Vie de Shakspeare // Shakspeare. Oeuvres complètes / Trad. de l'anglais par Letoumeur.* Nouv. éd. Précédée d'une notice biogr. et littéraire sur Shakspeare par F. Guizot. Paris, 1881. Т. 1. Р. СXXXVIII.

¹² *Вацуро В.Э.* Уолпол и Пушкин // *Временник Пушкинской комиссии.* 1967—1968. Л.: Наука, 1970. С. 47—57.

¹³ Упоминание о «версальских балетах», скорее всего, не есть пересказ слов Уолпола. Это отсылка к письму Буало Делому де Морншеналю (сентябрь 1707 г.), где рассказано, что Людовик XIV перестал принимать участие в придворных балетах, услышав стихи из «Британника» Расина, которые можно было истолковать как косвенный намек (см. коммент. Б.В. Томашевского в кн.: *Пушкин А.С.* Полн. собр. соч.: В 10 т. 2-е изд. М., 1958. Т. 7. С. 667).

¹⁴ *Лотман Ю.М.* К проблеме «Пушкин и переписка аббата Гальяни» // *Лотман Ю.М.* Избр. ст.: В 3 т. Таллинн: Александра, 1993. Т. 3. С. 425—427.

¹⁵ *Модзалевский Б.Л.* Библиотека А.С. Пушкина. № 567.

¹⁶ Фантастические повести. С. 11—12; *Ср.: Walpole H.* The Castle of Otranto... Ramna, 1791. Р. XVIII.

¹⁷ См. об этом в нашей статье «Повести Белкина» // *Пушкин А.С.* Повести Белкина: 1830/1831. М.: Книга, 1981. С. 19 и след.

¹⁸ Цит. по: Фантастические повести. С. 231 / Пер. В.Е. Шора.

¹⁹ *Walpoliana.* Chiswick, 1830; *Walpoliana: Reminiscences,* written in 1788, for the amusement of miss Mary and miss Agnes V***y / By Horace Walpole, late earl of Orford. Chiswick, 1830. *Ср.: Модзалевский Б.Л.* Библиотека А.С. Пушкина. № 1499, 1500.

²⁰ *Вацуро В.Э.* Уолпол и Пушкин. С. 54.

²¹ *Walpoliana.* Р. 158.

²² *Ibid.* Р. 164.

²³ *Ibid.* Р. 165.

²⁴ *Ibid.* Р. 49—50.

²⁵ *Фонвизин Д.И.* Собр. соч.: В 2 т. М.; Л., 1959. Т. 2. С. 482, 481 (письмо к П.И. Панину от 18/29 сентября 1778 г.).

²⁶ Новонайденный автограф Пушкина: Заметки на рукописи книги П.А. Вяземского «Биографические и литературные записки о Денисе Ивановиче Фонвизине» / Подгот. текста, ст. и коммент. В.Э. Вацуро и М.И. Гиллельсона. М.; Л., 1968. С. 37—39.

²⁷ Там же. С. 39, 38. Подробнее см.: Там же. С. 85 и след.

²⁸ *Standard Novels.* London, 1834: *Vathek / By William Beckford, esq.; The Castle of Othronto / By Horace Walpole, earl of Orford; The Bravo of Venice / By M.G. Lewis, esq.* (*Модзалевский Б.Л.* Библиотека А.С. Пушкина. № 590).

Роман Клары Рив в русском переводе

Нам следует теперь вернуться к литературной ситуации 1790-х годов, когда один за другим, почти одновременно, появляются три русских перевода романов, традиционно рассматриваемых в русле готической литературы, — «Старого английского барона» К. Рив, «Убежища» С. Ли, «Ватека» У. Бекфорда.

Один из них был обследован нами в специальной статье в 1973 г.¹

«Старый английский барон» был вторым крупным готическим романом после «Замка Отранто». Клара Рив (Reeve, 1729—1803) прямо указала на эту зависимость в предисловии; как и Уолпола, ее занимает проблема фантастического в историческом романе; подобно Уолполу, она вводит в повествование сверхъестественный элемент как санкционированный «народным суеверием» Средневековья. Вместе с тем она вступает со своим учителем в довольно острый эстетический спор: последовательница Ричардсона, тесно связанная с традицией просветительского рационализма, она решительно не приемлет необузданной фантазии «Замка Отранто» — всех этих гигантских шлемов, оживающих портретов, скелетов в одеяниях отшельника. Она требует соблюдения «правдоподобия» и вводит своих призраков в намеренно обывательскую обстановку². Это вызывает иронию Уолпола: «призрак» и «правдоподобие» с просветительской же точки зрения несовместимы. Уолпол пренебрежительно третирует роман Рив как «вялый», скучный и лишенный воображения³.

Тем не менее «Старый английский барон» имел весьма значительный успех и обеспечил своему автору литературное признание. Его пер-

вое английское издание появилось в 1777 г. под названием «Защитник добродетели» («The Champion of Virtue»); в следующем, 1778 г. роман был переиздан уже с новым заглавием «Старый английский барон» («The Old English Baron»). На протяжении последующих десяти лет он выдерживает несколько изданий, после чего переводится на французский, а затем и на русский язык без имени автора, но с указанием переводчика: К. Лубьянович⁴.

Скудные данные, которыми мы располагаем об этом переводе и его авторе, и более обширные — о литературной среде и обстановке его появления — позволяют расценить это издание как совершенно закономерный факт общественно-литературной жизни 1790-х годов.

Имя Корнилия Антоновича Лубьяновича упоминается исследователями радищевского литературного круга. В 1810-е годы он был известен как крупный чиновник (управляющий Экспедицией о государственных доходах), дослужившийся до чина действительного статского советника, кавалер орденов Анны I класса и Владимира 2-й степени. Он скончался 5 июля 1819 г. в своей деревне Новолодожского уезда, и знавший его лично А.Е. Измайлов посвятил ему прочувствованный некролог, в котором особенно отмечал его человеческие качества: «бедные, особенно вдовы и сироты, имели в нем благодетеля и покровителя <...> Никому в жизнь свою не сделал он зла и нередко, очень нередко *платил добром за зло*»⁵. Измайлов отмечал его «острый, беглый и самый основательный ум», трудолюбие, бесребреничество, — но особенно благотворительность: «Долго жил в нужде и, уже будучи женат, нередко имел недостаток в самых необходимых для жизни потребностях», наконец, уже в преклонных годах, заняв место управляющего Экспедицией о государственных доходах, «получал в сем звании значительные денежные награды и пособия, был совершенно доволен своим состоянием, жил спокойно, умеренно и помогал еще многим»⁶. Нет сомнения, что Измайлов намеренно подчеркивал филантропическую деятельность Лубьяновича, так как видел в «благотворении» одну из задач своего журнала; однако здесь он ничуть не отходил от истины, и красноречивые подтверждения тому мы находим в переписке Лубьяновича с М.И. Антоновским, а также в мемуарах В.И. Сафоновича, прожившего с Лубьяновичем несколько лет⁷.

Все это имеет некоторое значение, так как характеризует не только индивидуальный, но и социальный облик переводчика К. Рив. Лубьянович был убежденным масоном; его филантропия была практической реализацией этической программы масонства, усвоенной еще в ранней юности. С такого рода примерами мы встречаемся неоднократно: подобными явлениями была полна история новиковского кружка, биография Карамзина, деятельность масонских лож в XIX столетии; «практическую филантропию» называл Пушкин в числе ярких отличительных качеств знакомых ему «мартинистов»⁸. Идеиная закваска масонства оказалась сильна в Лубьяновиче; она наложила отпечаток на все, вплоть до его бытового поведения.

К.А. Лубьянович родился в 1756 или 1757 г. и был выходцем из демократических кругов: его отец — «небогатый гражданин» из Нежина;

однако он сумел дать сыну образование в Киевской академии, где Лубьянович окончил курс философии после восьмилетнего обучения. Он приезжает в Петербург и готовится стать врачом; служит учеником в одной из петербургских аптек, но, «увидя там некоторые злоупотребления», сообщает Измайлов, поступает копиистом в Сенат; в 1780 г. он занимает должность подканцеляриста в только что организованной Экспедиции о государственных доходах, где и продолжает службу до конца дней своих. В 1784 г. мы находим его имя в числе учредителей Общества друзей словесных наук⁹, а в 1789 г. он — один из сотрудников «Беседующего гражданина».

Мы мало знаем о деятельности Лубьяновича в Обществе друзей словесных наук. Он был дружен с секретарем общества М.И. Антоновским, с которым учился вместе в «риторическом классе» Киевской академии¹⁰; заметим кстати, что он был однокашником также А.А. Прокоповича-Антонского и И.П. Сафоновича, отца мемуариста и члена того же общества. Таким образом, чисто биографические узы связывали его с кружками московских и петербургских масонов, а тем самым и с Обществом университетских питомцев. Устав Общества друзей словесных наук, в создании которого Лубьянович принимал непосредственное участие, рассматривал оба эти общества как части единого целого и предписывал постоянный контакт и непрерывную взаимную информацию; несомненно, что рекомендуемое уставом упражнение в переводах книг, выбираемых с общего согласия и одобрения членов, было непосредственным продолжением деятельности московских Переводческой и Филологической семинарий по переложению на русский язык нравоучительных произведений лучших авторов¹¹. Таким образом, просветительские и пропагандистские устремления Лубьяновича вне сомнения, но какова была его индивидуальная позиция в Обществе — об этом у нас есть лишь отрывочные данные. Он был участником «Беседующего гражданина» (1789), где поместил «Завещание уездного дворянина своим детям» — с резким выпадом против злоупотреблений крепостным правом — и известный «Список с дневной записки городской думы», где брались под защиту интересы ремесленников, угнетенных дворянами¹². Конечно, этого недостаточно, чтобы ставить вопрос об идейной близости его к Радищеву, и слишком мало, чтобы говорить об индивидуальных особенностях позиции. Нам известно лишь, что Лубьянович исповедовал принципы масонского гуманизма и увлекался масонскими же политическими философскими и богословскими сочинениями; уже много позднее В.И. Сафонович видел у него разбросанные повсюду книги Юнга-Штиллинга, Эккартсгаузена и других мистиков, чтению которых он предавался «со страстью»¹³. Этот-то человек и стал в 1792 г. переводчиком сочинения, которое он озаглавил «Рыцарь добродетели».

Корнилий Лубьянович выбрал для перевода литературную новинку. Лишь в 1787 г. роман появляется отдельной книгой во французском переводе Лапласа и в том же году переиздается под названием, объединившим заголовки первого и второго английских изданий: «Защитник добродетели, или Старый английский барон» («Le Champion de la Vertu,

ou Le Vieux Baron Anglois»). Это издание, по-видимому, и послужило оригиналом Лубьяновичу.

Уже одно простое сопоставление заглавий дает некоторую почву для наблюдений. Выбор заглавия отнюдь не безразличен: оно рекомендует произведение читателю и дает первый толчок его восприятию. В известной мере оно отражает и читательский вкус. Авторская замена названия во втором издании — «The Old English Baron: A Gothic Story» — давала читателю почувствовать, что перед ним — повесть из времен Средневековья, «картина готических времен и нравов», роман ужасов, включившийся в традицию, начатую «Замком Отранто». Французские переводчики пошли по линии сгущения готического колорита: уже первое французское издание этого романа, осуществленное Лапласом, носило название «Le Vieux Baron anglois ou les Révenans vengés» («Старый английский барон, или Отомщенные привидения»); так оно и вошло в восьмитомное «Собрание романов и сказок, переделанных с английского» Лапласа¹⁴. Следующий перевод, сделанный в 1800 г., носил уже название «Edouard, ou le Spectre du Château» и т.д. Этот тип рекламных названий будут тщательно сохранять русские переводчики романов Радклиф и псевдо-Радклиф в 1800-е годы. К. Лубьянович как будто намеренно избегает броского заголовка; из лапласовского названия, бывшего перед его глазами, он сохраняет лишь первую и первоначальную «моралистическую» часть. Ссылка на «древние записки английского рыцарства» и посвящение проясняют замысел переводчика. Роман Клары Рив включается для него в круг дидактических масонских изданий.

Посвящение книги содержит намеки чисто масонского характера, которые далеко не везде поддаются расшифровке. Одним из них — и важным для нас — является указание на «древнее английское рыцарство», которое избирает переводчик в качестве образца для рыцарства, т.е. масонства, российского. Нет сомнения, что здесь лежит одна из причин обращения Лубьяновича к произведению английского автора и из эпохи английского Средневековья. Однако как раз эта сторона дела остается скрытой от нас. Известно, что в конце 1760-х — начале 1770-х годов вождь русского масонства И.П. Елагин проявляет острый интерес к так называемой древней английской системе масонства, которая, как утверждалось, сохранила в чистоте утраченные древние обычаи. Вообще Елагин более, чем другие, тяготел к английской системе: он был утвержден в качестве великого провинциального мастера именно «великою Аглицкою Селенскою ложею» и в дальнейшем сблизился с Великою ложей йоркских масонов, с которыми нередко смешивали «древних». Однако к 1790-м годам английская система давно уже не удовлетворяла большинство масонов; сам Елагин, после некоторой борьбы, вынужден был пойти на соединение с Рейхелем, сторонником шведско-берлинской системы Циннендорфа, которая, однако же, походила на древнеанглийскую преимущественным вниманием к моральным упражнениям и довольно безразличным отношением к внешней пышности¹⁵. Вместе с тем новиковский круг и тесно связанный с московскими университетскими масонами кружок петербургских «любителей словесности» принадлежа-

ли уже не рейхелевской системе, а во многом противоположному ей розенкрейцерству. Вряд ли можно сомневаться в том, что розенкрейцером был и Лубьянович. Его обращение к традициям «древнеанглийского рыцарства» поэтому не совсем понятно; не исключена возможность, что оно было результатом подспудных брожений в масонстве 1790-х годов.

Здесь нам приходится обратить внимание на год издания книги. Он многозначителен. «Рыцарь добродетели» выходит из печати в разгар преследований масонства. В 1789 г. Новиков лишается университетской типографии; в 1790 г. разворачивается процесс Радищева, с которым Лубьянович был, несомненно, знаком и, быть может, как предполагают некоторые исследователи, даже разделял в той или иной мере его позицию. Екатерина II установила прямую связь между Радищевым и масонами словами «автор мартинист», сказанными Храповицкому. Наконец, в апреле 1792 г. начинается следствие над Новиковым. В этих условиях издание книг, масонских хотя бы только по заглавию и фразеологии, оказывалось чревато самыми неблагоприятными последствиями; когда в 1791 г. И.П. Лопухин решается все же издать свою книгу «Духовный рыцарь» с изложением основ герметической науки и морально-этической программы розенкрейцерства, он вызывает нарекания в опрометчивости¹⁶. Тем не менее К. Лубьянович издает свой перевод, отнюдь не масонский по существу, но явно и декларативно приуроченный к нуждам масонства¹⁷, и обозначает на титульном листе свое имя полностью как переводчика книги. В 1792 г. это было актом довольно большой смелости.

Как явствует из всего сказанного, перед нами отнюдь не случайная книга, а книга, подвергшаяся определенному рода интерпретации. Эта интерпретация достигалась определенным углом зрения, читательской акцентировкой тех или других моментов и эпизодов. Возможность такой акцентировки или даже переакцентировки создавалась тем, что «Старый английский барон» возник на скрещении двух типов художественного и социального сознания; романтическое мировоззрение и философия, возникавшие в эпоху кризиса просветительского сознания, не отменяли этого последнего, но вступали с ним в сложное взаимодействие и на первых порах даже своеобразный симбиоз. Второй готический роман был написан рукой человека, воспитанного в духе Просвещения, и все его представления об этической норме, социальных связях, структуре личности положительных и отрицательных героев, индивидуальной психологии и т.д. несли на себе явственную печать просветительства.

Содержание его вкратце сводится к следующему. Рыцарь Филипп Гарклай, после длительного отсутствия возвращающийся на родину, где он оставил друга, лорда Артура Ловэла, узнает по возвращении, что тот умер при загадочных обстоятельствах и замок его перешел в руки барона Фиц-Оуэна. В семье барона наряду с родными детьми живет сын землепашца Эдмунд Твайфорд, отличающийся редкими душевными и телесными качествами и вызывающий в силу этого зависть сыновей и племянников барона. Дальнейшая судьба Эдмунда составляет содержа-

ние всех последующих глав романа, который изредка прерывается сюжетными лакунами, мотивированными плохой сохранностью оригинальной рукописи. Завистники пытаются устранить Эдмунда, но безуспешно; между тем Эдмунд узнает от старого слуги и от священника Освальда о таинственной смерти прежних владельцев замка Фиц-Оуэнов. Тем временем в пустующей пристройке замка обнаруживаются сверхъестественные явления — слышатся стоны, шум и являются привидения: дух покойного лорда Ловэла и его жены. Привидения не обнаруживают враждебности к Эдмунду: они признают в нем своего сына. Вскоре являются и подтверждения: мнимые родители Эдмунда, как выясняется, были лишь воспитателями найденного ребенка. На Эдмунде лежит долг мщения и восстановления справедливости, и кроме того, ему предстоит вернуть себе законное имение. В этом ему помогает старинный друг его отца: Филипп Гарклай обвиняет убийцу — Уолтера Ловэла, родственника Фиц-Оуэнов — и требует судебного поединка, на котором выступает под девизом «Защитник Добродетели»; Уолтер Ловэл побежден и вынужден признаться в совершенном преступлении. Эдмунд восстановлен в правах и женится на дочери Фиц-Оуэна, к которой давно чувствовал сердечную склонность.

Нет никаких сомнений, что центральным героем романа является Эдмунд Твайфорд. Это подтверждается и последующей эволюцией готического романа, черты которого в «Старом английском бароне» еще не определились до конца. Именно такую расстановку действующих лиц устанавливали последующие переводы и переделки романа¹⁸. Фигура Филиппа Гарклая, строго говоря, сюжетно излишня; подобного рода персонажи из готического романа вскоре исчезнут. Между тем именно Филипп Гарклай занимает ведущее место в восприятии романа его русским переводчиком: именно на Гарклае сосредоточивает Лубьянович внимание своих читателей. Он снабжает свой перевод стихотворным посвящением, а по существу интерпретацией текста:

К Российскому рыцарству

Быть дружелюбивым, святити правоту,
Хранити свой Закон, честь, славу, чистоту,
Любить род человек и защищать теснимых —
Есть свойство Рыцарей не ложных, справедливых.
Гарклай был таковым; он Рыцарям пример!
Был честен, храбр, друг, чист и не был изувер.
Вы, Русски Рыцари, с вниманием прочтите
Пример сей в Рыцарях! его примером чтите.

Издатель

В этом посвящении недвусмысленно выражена этическая программа переводчика. Легко заметить, что она близка к масонской программе самоочищения и самосовершенствования, хотя, взятая как формула практической этики, ничего специфически масонского в себе не содержит. Это просветительский идеал человеческого характера, — и с этой точки зрения фигура Гарклая выдвигается для переводчика на первый

план. Тип «идеального рыцаря», без страха и упрека, вырисовывается из серии эпизодов, тщательно сохраненных в переводе. На них сделаны указания в посвящении. «Дружелюбие» (в первоначальном смысле: любовь к друзьям) — это преданность Гарклая памяти своего погибшего друга лорда Ловэла. Слова «святити правоту» и «защищать теснимых» обозначают центральную линию романа, связанную с Гаркляем: покровительство Эдмунду Твайфорду, защита его против гонителей, наконец, усилия Гарклая восстановить его в правах наследника Ловэла и вернуть ему родовое достоинство; эти усилия завершаются судебным поединком Гарклая с узурпатором Уолтером Ловэлом, в котором Гарклай выступает под упоминавшимся уже девизом «Защитник Добродетели» («The Champion of Virtue»). Подобной же моральной характеристикой Гарклая является и его «любовь к человеческому роду», но эта формула, как кажется, имеет более широкий и общий смысл. Она включает идею внесловной ценности человека, которая является одной из направляющих в поведении Гарклая. Это особенно ясно в английском подлиннике: перевод Лагласа, как мы указывали, несколько сокращен. Однако и при дальнейшем сокращении текста Лубьянович удерживает характерные эпизоды дружеских и равноправных взаимоотношений Гарклая с крестьянами, слугами — с людьми, занимающими низ социальной лестницы. Это имеет для Лубьяновича особое значение: вспомним, что он — автор статьи в «Беседушем гражданине», направленной против злоупотреблений крепостников. В сцене, где Эдмунд Твайфорд приезжает к Гарклаю просить помощи и покровительства, Лубьянович уже от себя вкладывает в уста своему герою слова: «Откудова, продолжал дворянин с видом неудовольствия, родились обряды для свидания со мною? ...я не хочу, чтоб ко мне приходили так, как обыкновенно приходят к гордым людям, кои заставляют дорого платить за впуск к себе; да для кого б его дом мой был так страшен?»¹⁹

Эта последовательная идеализация Гарклая вполне соответствовала авторскому замыслу. Однако были случаи и расхождения — и очень показательные. Быть может, указанием на один из них является не совсем понятная формула в посвящении: «и не был изувер». Гарклай — католик, и «хранити свой Закон» для него означало: строго следовать христианским заповедям в их католическом изводе. Известно, что масоны, неоднократно провозглашавшие свое безразличие к оттенкам вероучений, в то же время были откровенно враждебны обрядово-догматической стороне официальных религий²⁰; католицизм же в XVIII в. был как бы воплощением именно этой стороны; следующие за Рив готические романы («Монах» Льюиса, «Итальянец» Радклиф, отчасти «Мельмот-Скиталец» Метьюрина), под влиянием антиклерикального théâtre moral, будут специально развивать тему католического религиозного изуверства. В «Старом английском бароне» католицизм Гарклая — функционально нейтральная историческая реальность; однако как принадлежность рыцаря «не ложного, справедливого», призванного служить образцом для «российского рыцарства», она в глазах Лубьяновича требует если не извинения, то, во всяком случае, оговорки.

Есть в романе сцена, прямо подвергшаяся переделке. Это сцена поединка и последующего допроса тяжело раненного Уолтера Ловэла. Здесь Гарклай подлинника и французской версии, обнаруживающий черты суровости или даже жестокости, перестает соответствовать тому облику мягкосердечного христианина, который создан в представлении русского переводчика. В русском тексте Гарклай спешит подать помощь раненому; в английском и французском — отказывает ему в священнике и хирурге до тех пор, пока тот не сознается в совершенном преступлении («Vous aurez l'un et l'autre... mais il faut, préalablement, me répondre...»)²¹. Подобной же трансформации подвергается сцена вторичного допроса, где у ложа умирающего Ловэла остаются Гарклай и духовник. Драматическая исповедь преступника оставляет Гарклая холодным. «Mon pénitent vous a tout dit... Que voulez-vous de plus? — Qu'il restitue, s'écria sir Philippe; qu'il rende à l'héritier, qu'il rende à l'orphelin son titre et tous les biens de ses parents»²². Лубьянович снимает содержащуюся здесь проблему «жестокости во имя блага»: «Добродушный Гарклай, смягчен будучи раскаянием Валтера даже до слез, говорил ему все то, что токмо добродетельный человек может сказать во утешение Христианину»²³.

Акцентировав дидактические начала в романе К. Рив и выделив эпизодическое, в сущности, лицо, К. Лубьянович в значительной мере менял все восприятие романа. В литературном сознании эпохи для романа этого типа устанавливалась определенная иерархия героев. Удельный вес героя-злодея в художественной ткани романа с течением времени возрастал; столь же неизбежным атрибутом романа становился и его антипод или жертва — герой или героиня идеального типа, контрастно ему противопоставленный. Такого рода центральную пару составляют в романе Рив Эдмунд Твайфорд и его антагонисты, прежде всего Уолтер Ловэл. Ее-то и отодвигала на задний план трактовка Лубьяновича. По-видимому, русского переводчика не вполне удовлетворяла та пассивная роль, которая выпадала в романе на долю Эдмунда Твайфорда; Лубьяновичем владела идея активного добра — и он нашел ее в фигуре Филиппа Гарклая.

Таким образом, готический роман в передаче К. Лубьяновича должен был потерять некоторые признаки жанра: он читался иначе, нежели был написан. Однако поэтика его не определялась только расстановкой персонажей.

Переводчики не могли обойти эстетическую проблему, которая была столь важной для автора, — именно проблему сверхъестественного. Это прежде всего относилось к Лапласу, который уже столкнулся с ней, переводя Шекспира. Видимо, у него была мысль сохранить авторское предисловие К. Рив; на экземпляре издания 1787 г. с этим предисловием ссылается А. Килен²⁴. В нашем экземпляре, как и в «Собрании романов», оно заменено «Необходимым предувещанием» самого Лапласа; переводчик счел более уместным представить французскому читателю, воспитанному на классической и просветительской литературе, весь непривычный ему род романа с фантастическим элементом. Лаплас занимает ту же умеренно-классическую позицию, что и в споре о Шек-

спире. — и под его пером один из манифестов английского преромантизма выступает в своеобразном французском просветительском изводе. Он не верит в сверхъестественное, считая его порождением суеверий, нередких у просвещенных народов²⁵; фантастическое же в романе для него не более чем литературная условность, развлекающая читателя подобно волшебной опере на сцене, — и он готов допустить ее, если она имеет целью воздействовать в лучшую сторону на нравы. «Не по этим ли соображениям, — пишет он, — кавалер Уолпол не побоялся, лет двадцать назад, представить призраков пред стоические очи самой Англии в своем романе, озаглавленном “Замок Отранто”, — и успех его оправдал попытку. Так и миссис Клара Рив, исходя из тех же идей, осмелилась сделать попытку обновить эту старинную историю или готическую легенду, второе издание которой, достигнув до нас, соблазнило нас поспешить представить французской публике, на свой риск и страх, это слабое подражание»²⁶.

Русский переводчик опустил предисловие. Как мы видели, в романе Клары Рив его интересовала вовсе не эстетическая сторона. Да и в развернутом споре он должен был занять несколько неожиданную позицию. Сверхъестественное для него не составляло дискуссионной проблемы — ни в эстетическом, ни в мировоззренческом смысле. Корнилий Лубьянович — мистик. Читатель Штиллинга и Эккартсгаузена, он убежден в реальном существовании явлений из потустороннего мира; он рассказывал В.И. Сафоновичу о явлении призрака некоей особе, достойной полного доверия, и даже о своем собственном общении с духом Эккартсгаузена²⁷. Ближайший друг его М.И. Антоновский в течение многих лет вел записи своих сновидений и предчувствий: среди этих записей есть и толкование одного из его снов, предложенное Лубьяновичем²⁸. Такого рода бытовой мистицизм был довольно обычным явлением в масонской среде²⁹, и не исключена возможность, что он оказал влияние на выбор Лубьяновичем для перевода именно романа К. Рив и в какой-то степени наложил отпечаток на его восприятие.

В своей переводческой практике К. Лубьянович следовал уже сложившимся в XVIII в. принципам, которых придерживался и Лаплас. Он свободно переходил от почти текстуального перевода к сжато пересказу, сохраняя все основные сюжетные линии, мотивы и эпизоды. Текст сокращался — не столько за счет купюр, сколько за счет конспективности изложения. Сокращение коснулось в особенности второй части романа: во французской версии первая часть занимает 146 (113), вторая 179 (134) страницы; в русской (где деление на части не отмечено) — соответственно 111 и 87. «Конспектируя» роман, Лубьянович укрупнял смысловое членение оригинала, сводя до минимума побочные эпизоды и описания и добиваясь «единства действия». Систематически сжимались диалоги: они либо превращались в монологи, либо заменялись

косвенной речью. Линия повествования выравнивалась и рационализировалась.

Это было частью намеренное, а частью неосознанное транспонирование раннего готического, т.е. преромантического, романа в стилистическую систему русской просветительской прозы. Лубьянович проделывал работу, как бы обратную той, которую совершил Х. Уолпол в своем стремлении выйти за пределы «фильдинговского» романа и примирить «новый» роман XVIII в. со «старым», рыцарским. Сделать это до конца Уолполу не удалось, так как в самой основе своего литературно-эстетического и философского мышления он оставался просветителем. Еще в большей степени с просветительством была связана К. Рив. Как отмечали все исследователи, так или иначе касавшиеся «Старого английского барона», основой этого романа был роман фильдинговского или, скорее, ричардсоновского типа³⁰ — и это сближало литературные позиции К. Рив и ее русского переводчика. Лубьянович сохранял эту основу, довольно последовательно отсекая преромантические наслоения. Так, ему совершенно непонятны робкие элементы стилизации «древней повести», имеющиеся в романе Рив. Стилистическая функция лакуны — имитация разрыва, порча текста — неинтересна русскому переводчику. Иногда он честно сохраняет «археографический комментарий» мнимого издателя, но предпочитает отказываться от него, где только можно. «*Son... soin fut... d'honorer le Créateur, en secourant et protégeant la créature dans l'infortune; et... Ici se trouve une lacune dans l'ancien manuscrit, comportant à-peu-près l'intervalle de quatre années. La suite, qu'on va lire, est d'une autre main, et d'une écriture plus moderne*», — стоит во французском тексте³¹. Русский переводчик рассматривает этот пассаж единственно как форму перехода от одной главы или части к следующей, своего рода эквивалент формулы: «Прошло четыре года». Соответственно он завершает предшествующую часть и далее ставит курсивом: «В рукописи пропущено четырехлетнее после сего время, а следующее написано другою рукою»³², — и с абзаца продолжает рассказ. Строго говоря, примечание об изменении почерка — прием наивной мистификации — ему вовсе не нужно; он мог бы отказаться от него, как отказался от «датировки» почерка³³. И уже абсолютно не нужно и непонятно ему вкрапление перифрастического стиля, своего рода цитата из якобы подлинной древней рукописи, ныне подаваемой мнимым издателем в модернизированном виде: «*Elle obéit, la joue baignée de larmes, telle que la rose de Damas, que mouille la rosée du matin*» (с примечанием: «*Ce sont les expressions littérales de l'original*»)³⁴. Лубьянович попросту опускает его. Историзм мышления не был свойственен К. Лубьяновичу — он удовлетворялся простой ссылкой «повесть из самых древних времен английского рыцарства» на титульном листе; осознания культурной специфичности «древней повести» у него не было, как не было его, впрочем, и у самой К. Рив.

Однако Клара Рив сознавала некоторую жанровую обособленность своей «готической повести», «*the Gothic story*», которая, при всей ее близости к ричардсоновскому роману, все же была литературным по-

рождением «Замка Отранто» и теории Х. Уолпола. Элементы техники «романа тайн» здесь присутствуют, причем даже в более развитом виде, нежели у родоначальника жанра. Вряд ли правы те исследователи, которые отказывают «Старому английскому барону» в стилевом новаторстве; как бы ни иронизировал Уолпол над беспомощностью «скучной и вялой» истории, классик жанра — А. Радклиф и все последователи сентиментально-готической ветви этого романа пошли по пути, который нащупывала Клара Рив. Волшебно-рыцарский реквизит «Замка Отранто» сменялся бытовой средой, той иллюзией реальности, которая распространялась и на сверхъестественные события; психологическое предвосхищение и мотивировка этого последнего отныне становилась основным средством создания напряжения, «атмосферы», которая меняла коренным образом всю стилистическую структуру романа, удаляя его от сказки в сторону современного бытописания. Через несколько десятилетий это станет едва ли не основным принципом фантастической литературы. Строго говоря, этот принцип и нес в себе начала, разрушительные для просветительской прозы; он был истинной и полной реализацией теоретических деклараций Уолпола о необходимости сблизить «реальное» и «фантастическое». Русский переводчик на материале романа Рив как бы учится технике тайн и ужасов на уровне стиля. И здесь его рационалистические тенденции ставят перед ним трудно преодолимый барьер. Сокращая диалоги и побочные описания, он следует принципу «необходимости», как он понимался в просветительской эстетике, — необходимости логической, сюжетной и композиционной — принципу непротиворечивого и последовательного развертывания действия. Однако в преромантической эстетике принцип этот уже терял свою силу — на смену ему приходили иные формы литературной организации, с большим удельным весом внефабульных элементов: пейзажа, интерьера, диалога чисто эмоционального назначения. Диалогу принадлежало даже особое место: в теоретическом предисловии к «Замку Отранто» Х. Уолпол писал о необходимости приближения романа к драме, имея в виду, конечно, не только характер развертывания сюжета, но и более внешние формы драматизации, с широким использованием диалога.

Этот-то драматизирующий диалог и исчезает у Лубьяновича. Короткие, прерывистые, возбужденные реплики персонажей переводчик заменяет плавными и завершенными описательными монологами, передающими всю фактическую основу оригинала, но безразличными к его эмоциональной окраске. Доминантой повествования оказывается эпический рассказ. Такова, например, сцена допроса крестьянки Маргариты, приемной матери Эдмунда, которая должна пролить свет на тайну рождения мальчика. Драматизм сцены увеличивается за счет нескольких моментов: во-первых, она представляет собой кульминацию «ожидания», так как находится в преддверии раскрытия тайны; во-вторых, она осложнена вторым «ожиданием», противоположно направленным: ожиданием торможения. Маргарита запирается в своих показаниях, так как боится мужа, который вот-вот должен вернуться. Дополнительный

осложняющий мотив, найденный еще Уолполом. — мотив болтливости слуг, который должен контрастировать с линией поведения главных героев и вуалировать либо подчеркивать тайну.

Схематически диалог может быть представлен примерно так:

1) Старый священник Освальд, друг Эдмунда, подозревает, что муж Маргариты не является отцом ребенка (предполагается возможность адюльтера).

2) Маргарита не вполне понимает Освальда, однако догадывается и оскорбляется.

3) Освальд настаивает на ответе.

4) Маргарита, после запирательств, сознается, что Эдмунд не ее ребенок.

5) Освальд поражен этим неожиданно открывшимся обстоятельством.

6) Освальд и Эдмунд настаивают на прояснении тайны.

7) Маргарита колеблется между желанием помочь Эдмунду и боязнь мужа. Проступают намеки на некое преступление, которое должно держать в секрете из боязни наказания, хотя бы и несправедливого.

8) Освальд и Эдмунд настаивают на рассказе, обещая сохранить тайну.

9) Рассказ-раскрытие.

Весь этот довольно сложный комплекс противоречивых стимулов и побуждений почти полностью снят в переводе. Две «тайны» исчезают; остаются колебания Маргариты между боязнь мужа и «верховой власти», именем которой допрашивает ее Освальд. «Клянусь вам, что не я употребила обман в сем деле! — Эдмунд в восторге бросился к ногам ее и заклинал ее не скрыть от них ничего. Маргарета, оглядываясь с беспокойным видом, не идет ли муж ее, говорила Эдмунду: признаюсь, что я не ваша мать! Случай доставил вас в мои руки; но ежели когда-либо муж мой узнает, что я открыла тайну сию, то я пропала. Однако я не могу думать, чтоб кто-нибудь из вас мог меня предать, и потому расскажу вам обо всем обстоятельно» и т.д.³⁵ Переводчик, как мы видим, явно не владеет готической техникой, зато он пытается оживить диалог, пользуясь привычным средством речевой характеристики «низкого» персонажа — просторечием, и здесь он позволяет себе несколько изменить оригинал: «*Savez-vous garder un secret? — Oh! Soyez-en sûrs: car je n'oserois le dire à mon mari. — C'est pour nous un bon garant, sans doute? mais il m'en faut encore un meilleur... Jurez donc sur se livre saint*» и т.д. Лубьянович переводит: «*Ах! почтенный отец! никогда не скажу! Андрей мне голову свернет. — Такое сильное ручательство надежнее всех клятв!*»³⁶

Примеры подобного рода можно значительно умножить. Нечувствительность русского переводчика к готической технике К. Рив, однако, выступает особенно явно, когда в диалоге или описаниях появляется мотив предчувствия. Такова, например, сцена в замке, где Эдмунд, Освальд и слуга Джозеф становятся свидетелями сверхъестественных явлений: «*ils furent tout-à-coup réveillés par un grand bruit, qui partoit des chambres au-dessous d'eux. Tout les trois frémissaient, ...lorsque Edmond, en se levant, d'un air aussi froid qu'intrépide: c'est moi qu'on appelle, s'écria-t-il, et j'obéis*». Переводчик упускает здесь едва ли не самое главное: именно

то, что силой сверхчувственного Эдмунд ощущает некую связь между ним и призраком его погибшего отца. В русском переводе нет этого: «меня зовут, и я повинуюсь», вместо этих слов стоит: «пойдем! говорил он, куда зовет меня опасность»³⁷. Перед нами случай полного изменения психологической мотивировки; и это же изменение мотивировки заставляет переводчика опустить характерную реплику Эдмунда: «Je me sens animé d'une ardeur qui m'étonne moi-même!». Опускает он и другой популярнейший в готике мотив — узнавания Эдмунда по портрету отца, хотя само упоминание о портрете сохраняет. Создается парадоксальное положение. Визионер и духовидец К. Лубьянович оказывается трезвым рационалистом, «реалистом» в своей литературной практике. Такова была инерция просветительского романа, не вмещавшего вторые смыслы, намеки, подтекст.

Литературная система оказывалась, таким образом, устойчивой и консервативной в самих своих стилевых основаниях. Столь же консервативна она была и в принципах подхода к человеческому характеру. Когда Лубьянович становится перед задачей передать характер Уолтера Ловэла, героя-злодея и убийцы, он вновь смещает акценты и полностью меняет авторские характеристики. Его просветительский дидактизм не допускает в злодее-убийце черт привлекательности и психологической сложности, что в самом первоначальном, зачаточном виде присутствует в романе Клары Рив. Русский переводчик превращает суровость и твердость злодея в злобу и лицемерие, его драматическую исповедь — в признание под влиянием страха и не оставляет почти ничего от внутренней психологической логики страстей, которая закономерно ведет Ловэла от зависти и преступной любви — к предательскому убийству³⁸. Тип злодея-героя, которому в пределах готического жанра предстояло развиться до фигуры Мельмота и байронических героев, в художественной системе просветительского романа никаких потенций к развитию не имел.

Достаточно было и того, что Лубьянович тщательно передавал детали реквизита запущенного и опустевшего замка с привидениями, «the haunted castle», описание которого само по себе уже служило созданию атмосферы тайн и ужасов. Но он делал и нечто большее. Он пытался изыскать дополнительные средства эмоционального «оживления» затянутого романа Клары Рив. Он сократил вторую часть его — и явно к выгоде своего перевода, так как детали взаимоотношений между героями после раскрытия тайны отнюдь не прибавляли «Старому английскому барону» ни интереса, ни драматизма. Он ввел пейзажное описание в духе «кладбищенской» литературы — и здесь проявил незаурядное стилистическое чутье: именно такого рода описания будет широко практиковать А. Радклиф: «Едмунд пошел в поле и предался тамо всей скорби. Вся природа наслаждалась покоем, но Едмунд пользоваться оным не мог. Он обращал печальные взоры свои на леса и рощи, и пение птиц усугубляло задумчивость его. Несчастье лорда Ловэла и жены его непрестанно начертывались в воображении его, а доверенность, Освальдом ему сделанная, умножала в нем скорбь. Предавшись печальным размышлениям, он не примечал, что наступает уже ночь...»³⁹ Это — типичный для

готического романа вечерний пейзаж, на грани ночи, так называемое описание «тихой природы». Наконец, Лубьянович значительно драматизирует любовную линию «Эдмунд — Эмма Фиц-Оуэн» в духе сентиментального романа.

Русский переводчик как будто нащупывает одну из самых слабых сторон романа К. Рив, свойственную, между прочим, и всему готическому роману. Любовная интрига, связанная с положительным героем, как и сам «идеальный» тип этого героя, отличается здесь необыкновенной вялостью и бесцветностью. Это будет характерно в дальнейшем даже для романов В. Скотта, преобразовавшего традицию.

И Лубьянович, подобно тому как он берет из арсенала «кладбищенской элегии» свое пейзажное описание, обращается в поисках драматизирующих средств к авантюрному и сентиментальному роману. Он дает мотивировку взаимной склонности молодых людей: «Эмма одолжена была жизнью Эдмунду, которую он спас с опасностью своей»⁴⁰. Он вводит отсутствующий в подлиннике популярнейший мотив брака по родительской воле: барон Фиц-Оуэн собирается выдать дочь за Венлока, и этот брак грозит навсегда разлучить влюбленных⁴¹. Та же традиция авантюрно-сентиментального романа подсказывает ему понимание «страсти» как целостного, непротиворечивого и неразвивающегося душевного состояния, лишённого оттенков и градаций и прорывающегося в критических ситуациях: при виде возвращающегося Эдмунда Эмма «слезами и воплем обнаружила тайну сердца своего»⁴²; в разговоре с братом она, «предавшись одним токмо душевным к любезному Эдмунду чувствованиям, призналась брату в страсти своей»⁴³ и т.д. В подлинном тексте все несколько сложнее. Очень показателен в этом смысле перевод сцены последнего свидания Эдмунда и Эммы перед отъездом Эдмунда; эту случайную и, быть может, даже не вполне желательную встречу влюбленных русский переводчик мотивирует прямым ритуалом поведения идеального любовника, который не может оставить замок, не повидавшись с дамой, «к которой питал он тайную любовь», как поясняет Лубьянович. Из следующего затем диалога исчезают намеки, полупризнания, взаимное непонимание — тот язык чувств, который не был разработан просветительским романом, но был уже достоянием ученицы сентименталистов. Архаическая к 1790-м годам литературная традиция в последний раз сказала здесь — в узости диапазона чувств, прямолинейно логической схематизации внутреннего мира героев.

Первый русский перевод готического романа оказывается, таким образом, довольно знаменательным эпизодом в истории русских литературных связей конца XVIII в. Роман Клары Рив был избран как дидактико-моралистическое повествование в числе других изданий, соответствовавших масонской программе этического совершенствования. Его литературное задание — внешние признаки стилизованности, а быть может, и сам фантастический элемент — было принято масоном-переводчиком, так как неожиданно сближало роман с преданиями, обрядностью и даже самой мистико-философской основой учения. Такое чтение привело к перемещению акцентов, неизбежно сказавшемуся на переводе.

Но если бы дело было только в этом, перевод книги Клары Рив был бы фактом прежде всего истории общественных идей. Он стал фактом истории литературы, ибо литературная проблематика романа, пусть не осознанная до конца и значительно переосмысленная, вошла вместе с ним и в русскую литературу как первый предвестник «готической волны» 1810-х годов.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Вацуро В.Э. Роман Клары Рив в русском переводе // Россия и Запад: Из истории литературных отношений. Л.: Наука, 1973. С. 164 — 183.

² Reeve C. The Old English Baron: A Gothic Story. London, 1811. P. IX—X. (Далее: *Reeve*).

³ *Summers*. P. 187.

⁴ Рыцарь добродетели: повесть, взятая из самых древних записок Англинского рыцарства / Издание, посвященное всему Российскому Рыцарству. Пер. с фр. Корн. Лубьянович. СПб., 1794. (Далее: *Лубьянович*).

⁵ Благонамеренный. 1819. № 14. С. 130 (курсив Измайлова).

⁶ Там же. С. 132—133.

⁷ Материалы переписки Лубьяновича с Антоновским (1810-е гг., неизд., ИРЛИ) см. ниже; воспоминания о нем Сафоновича см.: Русский архив. 1903. Кн. 1. С. 114—117; Кн. 2. С. 160—167.

⁸ Пушкин, XII, 32. Материалы о «практической филантропии» в идеологии масонов см.: Вернадский Г.В. Русское масонство в царствование Екатерины II. Пг., 1917. С. 198 и след.; об отражении ее в литературе: Степанов В.П. Повесть Карамзина «Фрол Силин» // XVIII век. Сб. 8: Державин и Карамзин в лит. движении XVIII — нач. XIX в. Л.: Наука, 1969. С. 229—244.

⁹ Бабкин Д.С. А.Н. Радищев: Литературно-общественная деятельность. М.; Л., 1966. С. 306.

¹⁰ См. письмо ему М.И. Антоновского от 11 июля 1815 г. // ИРЛИ. Ф. 405. № 3. Л. 82 об. В 1810-е годы, когда Антоновский впал в ужасающую нищету, Лубьянович помогал ему и выплачивал ежемесячный «пенсион» в размере 25 руб.; во время одной из размолвок вспылчивый Лубьянович писал ему: «Я не знаю, мой друг, кого ты бранишь, что в прежнее время тебя обедали, а ныне и помогать тебе не хотят. Я тебя никогда не обедал, а что ел хлеб твой, то, кажется, меня в этом неблагодарностию тебе упрекать не следовало бы, ибо, я так думаю, мы были всегда хорошие и друг другу усердные друзья, друг у друга ели хлеб как когда случалось, и бессовестно теперь тебе меня, а мне тебя упрекать» (Там же. № 5. Л. 20); и далее: «...за что же ты беспрестанно по очам меня хлещешь неблагодарностию?» (Л. 20 об.). По-видимому, в годы юности Антоновский оказывал Лубьяновичу какую-то поддержку; об этом как будто говорит тон приведенного отрывка и ответ Антоновского, намеренно самоуничижительный: «Я вам не смею указывать в ваших всех делах — и тем, как вы горько меня упрекаете, беспрестанно по очам вас хлестать неблагодарностию». «Не вы мне, а я вам, за прेमные ваши оказанные и оказываемые нам благодеяния, обязан вечно благодарностию, хотя бы вы и перестали быть нашим благодетелем, прогневавшись на меня» (ИРЛИ. Ф. 405. № 3. Л. 105).

¹¹ См.: Вернадский Г.В. Указ. соч. С. 208—211.

¹² Анализ этих статей см.: Семенников В.П. Литературно-общественный круг Радищева // А.Н. Радищев: Материалы и исследования. М.; Л., 1936. С. 263, 282 и след. (Лит. Архив). Возможно, ему принадлежали и другие статьи; так, была выдвинута гипотеза, что ему принадлежит «Рассуждение о том, в чем состоит разум любомудрия» (см.: Лотман Ю.М. Из истории литературно-общественной

борьбы 80-х годов XVIII в.: А.Н. Радищев и А.М. Кутузов // Радищев: Статьи и материалы. Л., 1950. С. 100—101); сомнения в этой атрибуции высказал П.Н. Берков (*Берков П.Н. История русской журналистики XVIII в. М.: Л., 1952. С. 373*).

¹³ Русский архив. 1903. Кн. 1. С. 163; ср.: Благонамеренный. 1819. № 14. С. 132. Некоторые сведения о круге чтения Лубьяновича (правда, позже, тоже в 1815—1816 гг.) мы получаем из писем М.И. Антоновского: 1 февр. 1816 г. Антоновский просит вернуть ему взятые книги: «L'an 2440», «Essay sur les Hiéroglyphes», «La France en perspective», «Merveilles du Ciel et d'Enfer» (2 тома) Сведенборга и др. (ИРЛИ. Ф. 405. № 3. Л. 99 об.); в том же 1816 г. Антоновский просит у него для прочтения Штиллинга (Там же. Л. 93). Вообще библиотека Лубьяновича была, по-видимому, довольно велика; в 1815 г. он просил Антоновского помочь ему в ее разборе и составлении описи (Там же. Л. 107 об. и др.).

¹⁴ См.: *Killen. P. 226*. В известном указателе Керара отмечено одно издание 1787 г. (*Le Vieux baron anglois, ou les Révenans vengés: Historie gothique, imitée de l'anglois de mistriss Clara Reeve / Par M.D.L.P*** <de la Place>*. Amsterdam: Paris. 1787); к библиографической записи сделано примечание, что многие экземпляры его имеют иной титульный лист: «Le Champion de la Vertu, ou le Vieux baron anglois: histoire gothique / Trad. librement de l'anglois par M.D.L.P., 1787» (*Quéraud J.M. La France Littéraire... Paris, 1835. Т. 7. P. 491*). Далее: *Quéraud*). В своей книге «Английский готический роман» (1995) М. Леви указал на такой экземпляр, хранящийся в Библиотеке Арсенала в Париже (см.: *Lévy. P. 719*). Русский перевод воспроизводит последнее заглавие и так же, как оно, не содержит указания на автора. Издания 1787 г. отсутствуют в книгохранилищах Москвы и Петербурга; нет их и в первоклассной коллекции французских книг XVIII в., собранной гр. А.Г. Строгановым (ныне — в научной библиотеке Томского ун-та). Мы пользовались экземпляром, полученным из Национальной библиотеки в Париже (шифр Y² 61728), имеющим заглавие «Le vieux baron anglois...». Позже роман вошел в «Collection de romans et contes, imités de l'Anglois, corrigés et revus de pouveau par M. De la Place» (Paris, 1788. Т. 7. P. 5—247); текст здесь подвергся, по-видимому, лишь незначительной технической редактуре. В дальнейшем в ссылках издание 1787 г. обозначаем: *La Place*; вслед за тем даем в скобках указание на соответствующую страницу седьмого тома «Collection de romans...», как более доступного русскому читателю.

¹⁵ *Вернадский Г.В.*. Указ. соч. С. 31—37. Ряд исследователей масонства приводят, впрочем, материалы, свидетельствующие о том, что стремление к «первоначальной простоте» масонских обычаев не угасало и возобладало в XIX в.; см., напр.: *Пыпин А.Н. Русское масонство: XVIII и первая четверть XIX в. Пг., 1916. С. 138 и след.*; *Соколовская Т. Русское масонство и его значение в истории общественного движения: (XVIII и первая четверть XIX столетия). СПб., [1907]. С. 56 и след.*

¹⁶ *Лонгинов М.Н. Новиков и московские мартинисты. М., 1867. С. 306—307.*

¹⁷ Случаи такого рода были довольно обычны; по наблюдению Т. Соколовской, масоны постоянно «подтасовывали... в желательном для себя направлении» произведения иностранных писателей (*Соколовская Т. Указ. соч. С. 29*).

¹⁸ М. Саммерс приводит названия этих переделок: «Edouard, ou le Spectre du Château» (фр. пер. 1800 г.); «Edmond, Orphan of the Castle» (анонимно вышедшая трагедия, 1799). Любопытен своеобразный пересказ романа в заглавии переделки 1818 г.: «Замок Лоуэлла, или Восстановленный в правах наследник: готическая повесть, рассказывающая, как молодой человек, предполагаемый сын крестьянина, сцеплением необыкновенных обстоятельств не только открывает истинных родителей, но и то, что они были доведены до безвременной смерти; его приключения в комнате с привидениями, открытие рокового тайника и появление призрака его убитого отца; повествующая также, как убитца был приведен к суду, о его исповеди и возвращении угнетенному сироте его титула и имущества» (*Summers. P. 188*).

¹⁹ Лубьянович. С. 129—130; ср.: *La Place*. P. 178—179 (137); *Reeve*. P. 81—82.

²⁰ Соколовская Т. Указ. соч. С. 66 и след.

²¹ *La Place*. P. 214 (162); Лубьянович. С. 157; ср.: *Reeve*. P. 98. Перевод: «Вы получите того и другого, но прежде вы должны ответить мне».

²² *La Place*. P. 226 (172); ср.: *Reeve*. P. 103—104. Перевод: «Мой кающийся сказал вам все... Чего вы еще хотите? — Чтобы он возвратил наследнику, — воскликнул сэр Филипп, — чтобы он отдал сироте его титул и все имущество его родителей».

²³ Лубьянович. М. 166.

²⁴ *Killen*. P. 11—12.

²⁵ *La Place*. P. 87 (69).

²⁶ *Avertissement nécessaire* // Там же, стр. не номер. [3—4].

²⁷ Русский архив. 1903. Кн. 1. С. 165—166.

²⁸ ИРЛИ. Ф. 405. № 2 («Предчувствования, сновидения, мечты, чутье замечательное моих родителей» — заглавие, сделанное сыном Антоновского). На л. 19 (под датой: 1804 г.) — эпитафия: «*Lex viis futura homini Deus denunerat per somnia, portenta aves, intestina, spiritum et Sybillam. Mercurius Trismegistus Aegyptius*» («Бог возвещает будущее человеку снами, вещими знаменаниями, внутренностями животных, явлением духов и пророчествами. Меркурий Трисмегист Египетский»). Толкование сна Лубьяновичем — в духе обычной для него этической программы: «Лубьянович, при рассказывании своем о гневе государевом на меня, сказал, что де гнев его наипаче за то, что я скупо содержу людей в доме; на что я сказал: разве роскошно слишком» (Л. 33 об.).

²⁹ Ср., напр., рассказ идиллика В.И. Панаева, сына известного масона И.И. Панаева, о явлении его матери призрака покойного мужа (*Панаев В.И.* Воспоминания // *Вестник Европы*. 1867. Т. 3. Сентябрь. С. 204—205).

³⁰ Ср.: *Dibelius W.* *Englische Romankunst*. Lpz., 1922. Bd. I. S. 285 ff.

³¹ *La Place*. P. 36 (31). Перевод: «Он заботился о том, чтобы почитать Создателя, поддерживая и покровительствуя в несчастье созданию; и... В старинной рукописи здесь лакуна, охватывающая период приблизительно в четыре года. Продолжение писано другой рукой и более новым почерком».

³² Лубьянович. С. 33.

³³ Ср. аналогичные примечания: *La Place*. P. 45 (38), 53 (44); Лубьянович. С. 33, 45—46.

³⁴ *La Place*. P. 312 (237). Перевод: «Она повиновалась, орошая слезами щеки, подобные розе Дамаска, которую увлажняет утренняя роса». («Это подлинные выражения оригинала»).

³⁵ Лубьянович. С. 98—99.

³⁶ *La Place*. P. 128 (100); Лубьянович. С. 104—105.

³⁷ *La Place*. P. 106—108 (84); Лубьянович. С. 92.

³⁸ Ср.: *La Place*. P. 222 (170). («*Ses terres, sa femme et son titre sont seuls capables d'acquitter tous les maux dont il m'a fait gémir*») и далее, с. 223—224 (171—172); Лубьянович. С. 163 и след.

³⁹ Там же. С. 62—63; ср.: *La Place*. P. 64 (53).

⁴⁰ Лубьянович. С. 34; ср.: *La Place*. P. 38 (32): «*Il est vrai, qu'un service accidentel qu'elle en avoit reçu, l'avoit disposée en sa faveur*».

⁴¹ Лубьянович. С. 149—151. У *La Place* барон впервые с негодованием узнает о намерении Венлока сделаться его зятем: «*Lui, mon gendre! — s'écria le baron. — A-t-il jamais dû s'en flatter! M'en a-t-il jamais témoigné quelque espoir?*» и т.д.

⁴² Лубьянович. С. 196.

⁴³ Там же. С. 126.

София Ли

Почти одновременно с «Рыцарем добродетели» на русском языке выходит «Убежище» Софии Ли¹ — роман, по общему признанию историков литературы, ставший важной вехой в развитии английского исторического романа и едва ли не высшим его достижением до Вальтера Скотта. Автор его, София Ли (Lee, 1750—1824), нередко писавшая в соавторстве со своей младшей сестрой Гарриет (1757—1851), дочь известного актера Джона Ли, с детских лет приобщилась к искусству сцены; в юном возрасте оставшись круглой сиротой, она вступила на путь профессионального драматического творчества, а затем, вместе с сестрой, основала семинарию для молодых девушек в Бате, где и поселилась. Три тома исторического романа «Убежище, повесть иных времен» (*The Recess, or a Tale of other Times*, 1783—1785) принесли ей литературную славу и окончательно упрочили социальное положение сестер, а их образованность и элегантные манеры доставили им почетное место в высшем обществе Бата. К числу их друзей принадлежал, в частности, Р.Б. Шеридан; биографы постоянно упоминают и о неудачном сватовстве к Гарриет влюбленного в нее Вильяма Годвина, а также о знакомстве с сестрами юной Анны Уорд, будущей знаменитой Анны Радклиф, находившейся в Бате как раз в то время, когда «Убежище» вышло из-под печатного станка².

Для английского читателя 1780-х годов едва ли не основным открытием Софии Ли было перенесение действия романа в реальную историческую среду — то, что тридцатью годами позднее станет ведущим принципом для Вальтера Скотта. Ни Уолпол, ни Клара Рив не ставили себе

такой задачи. В «Убежище» вымышленные Матильда и Эллино́р — дочери Марии Стюарт, возлюбленные Лейстера и Эссекса, предметы внимания Филиппа Сиднея и Уолтера Ралея и ожесточенной ненависти королевы Елизаветы. Эти литературные новации и соответствие исторической истине реальных характеров, выведенных на сцену романисткой, оживленно обсуждались в английских журналах, хотя во французской литературе уже был подобный прецедент.

В 1787 г. Гримм замечает, что «Убежище» написано в манере Прево, и более того, прямо подражает «Клевеленду»; много позднее Гарриет Ли назвала «Клевеленда» образцом того жанра, который избрала для себя София³.

София Ли следовала «Клевеленду» и в общих принципах повествования, и в расстановке действующих лиц, и в обрисовке характеров. Но она сгустила готическую атмосферу. Ее «убежище» — аббатство Сен-Винсент, построенное на развалинах старого монастыря с его подземными переходами и тайниками, где воспитываются Матильда и Эллино́р, — играет роль действующего лица: оно предстает в романе то как замок, хранящий страшные тайны, то как спасительное укрытие гонимых. В авантюрную сюжетную схему вторгается «готическое» начало, восходящее к «Замку Отранто». Тайной окутано рождение девушек; таинственна фигура их воспитательницы — миссис Марлоу и живущего в особой келье отшельника отца Антония, наводящего на них суеверный страх; загадочно появление в окрестностях монастыря незнакомца, которого девушки спасают от преследующих его убийц. Этот незнакомец — Лейстер. Трагическая история любви к нему Матильды, их тайного брака, преследования их злобной и мстительной Елизаветой, бегства их и гибели Лейстера от руки наемных убийц составляет одну сюжетную линию романа; вторую, параллельную, образует не менее драматичная история Эллино́р. Она — также жертва Елизаветы; ее жизнь состоит из побегов, похищений, домогательств злодеев, несчастной страсти к лорду Эссексу; пережив казнь своего любовника, она впадает в безумие. Ускользнув от стражей, Эллино́р является в покои королевы; Елизавета, пораженная ужасом, выслушивает обвинения из уст мнимого призрака. Тем временем Матильда, вернувшись с Ямайки, куда была заброшена волею судьбы на долгие годы, пытается спасти больную сестру — но поздно: дни Эллино́р сочтены, как, впрочем, и дни самой Матильды: роман, написанный в эпистолярной форме, начинается, по существу, с ее предсмертного письма.

Следы прямого воздействия «Замка Отранто» ощущаются в некоторых сценах романа. По наблюдениям К. Меротры, Ли была первым романистом, воспользовавшимся уолполовским мотивом «подземелья», давшим название и ее произведению. Варьируются и конкретные детали: так, в «Замке Отранто» Изабелла, спасаясь от преследований Манфреда в подземных переходах, лихорадочно ищет спасительную пружину, отворяющую выход; в этот момент лунный свет, проникающий сквозь отверстие, падает прямо на затвор, который она искала. В «Подземелье» («Убежище») Матильда и Лейстер, запертые в темной пещере, об-

наруживают выход при внезапном свете молнии. Еще существеннее повторенный С. Ли мотив таинственной связи героини с портретом предка. В «Замке Отранто» Матильда «просиживает часами» перед портретом Альфонсо, «не отрывая от него глаз», испытывая «необычное восхищение»; она чувствует, что ее судьба «так или иначе связана с чем-то, имеющим отношение к нему»⁴. Совершенно те же ощущения вызывают у сестер портреты Марии Стюарт и Норфолка в романе Софии Ли; второй вселяет в Матильду «чувствительную преданность», как замечает русский переводчик (в подлиннике: a sentiment of veneration, mingled with a surprising softness, — «уважение, смешанное со странной нежностью»). Девушки смотрят вместе на портрет того, кто окажется их отцом; Эллинор, рассказывает Матильда, «быстро повернулась ко мне, и блеск ее глаз был совершенно тот же, что на картине»⁵. Все эти мотивы впоследствии будут подхвачены готической литературой.

«Убежище» было переведено на французский язык П. Бернаром де Ламаром в 1786 г. и затем повторено тем же издателем — Теофилем Барруа младшим — в следующем, 1787 г.⁶ С одного из этих изданий и был сделан русский перевод.

П. Бернар де Ламар (de la Mare, 1753—1809), впоследствии довольно крупный чиновник дипломатического ведомства (он был секретарем посольства в Константинополе, консулом в Варне и скончался в Бухаресте), как переводчик специализировался преимущественно на английской литературе. По некоторым сведениям, на которые глухо ссылается Керар, он начинал как помощник Летурнера в переводе Шекспира и «Клариссы Гарлоу» Ричардсона⁷ и, по-видимому, усвоил его переводческие принципы: «облагораживать» оригинал, приспособлявая его к неким эталонам вкуса за счет исключения «излишних» фрагментов, усовершенствования композиции, смягчения «грубых» мест и т.п. Эти принципы классической эстетики, впрочем, вообще были характерны для французской теории перевода в XVIII в.⁸; как мы имели случай убедиться, им следовал и Лаплас, переводя «Старого английского барона». В «Убежище» Ламар выпускал целые главы английского оригинала, заменяя их изложением. Эти изложения он печатал курсивом и в квадратных скобках, отделяя их таким образом от авторского текста. Так он поступил в 3-й части второго тома, опустив все эпизоды пребывания Матильды на Ямайке и объяснив читателю причины: «Nous ne nous affreindrons point à suivre le fil des événements plus bizarres qu'intéressants, qui arrivèrent à Matilde à la Jamaïque, pendant l'espace de huit années»⁹.

К сожалению, об истории русского перевода «Убежища» не сохранилось никаких сведений, кроме тех, которые дает сам текст. Переводчик, естественно, следует за Ламаром. Он сохраняет, однако, не только лауну (иначе он поступить и не может, ибо подлинник ему неизвестен), но и сам критический комментарий французского посредника, не слишком заботясь при этом о дипломатическом этикете: «Мы не будем себя нудить, описывая бестолковые [ср. у Ламара: «более экстравагантные, нежели интересные»] ее приключения, бывшие в Ямайке, ибо они не суть важны»¹⁰.

Но русский переводчик идет далее своего коллеги: он вторгается в самый текст, — ему безразличен «образ автора-повествователя», — в отличие от Ламара. Он спешит передать содержание, не останавливаясь подробно даже иной раз на драматических сценах: «Милорд Лейсестер в сие самое время умерщвлен при Матильде в доме изменницы Морминтеры по повелению королевы втайне»¹¹. Это тоже перевод пересказа: «Milord Leicester est assassiné cette nuit même, à côté de Mathilde, sans la maison de la perfide lady Mortimer, d'après des ordres secrets d'Elisabeth»¹², — и от французского же перевода идут изменения в ономастике: так, миссис Марлоу (Marlow) во французской и русской версии превращена в «митрисс Мелло» (Mistriss Mello), но в русском переводе фигурируют и «Морминтера» (Lady Mortimer), и «Дерьб — герцог Норфольд», и даже в одном месте «шандландская» королева Мария. В XVIII в. в России довольно широко практиковались коллективные переводы, и, может быть, «Убежище» переводили именно так: на эту мысль наводит разностильность фрагментов, взятых из разных частей книги. Некоторые из них для 1790-х годов чрезвычайно архаичны. «В таком опасном состоянии, несчастливая Мария внимала гласу своего сердца, которое паки вешало, что должно верить ей себя такому любовнику, который о ней так страждет, да к тому ж и имеет великие имущества; многочисленные от него зависимцы, а паче знаменитые его и обширные союзы вперили ей надежду учиниться некогда быть с ним в любви, по сему приличнее ей казалось упредить, нежели потом когда от него благодетельствована будет»¹³. И лексически, и синтаксически этот пассаж тяготеет к прозе 1760-х или даже 1750-х годов; уже И.П. Елагин, переводя «Приключения маркиза Г***, или Жизнь благородного человека, оставившего свет» аббата Прево (перевод сделан в 1756—1765 гг.), избегал подобных конструкций¹⁴. Зато в других местах стиль перевода приближается к «текущему слогу» Елагина; полная внутреннего напряжения сцена, где Елизавета в присутствии Матильды и Элинор дает понять Лейстеру, что она раскрыла и его тайные планы, и инкогнито сестер, передана прозрачными, логически ясными синтаксическими оборотами, с небольшим числом архаизмов в повествовательной функции.

«Лорд Лейсестер <...> дал мне знак глазами, чтоб я села на стул, стоявший в темном углу. Я села, а подле меня Элеонора... “Лейсестер, — говорит ему королева гласом томным [d'une voix languissante], — неожиданный твой приезд во время моей болезни [при первом известии], — à la première nouvelle de mon indisposition] есть знак твоей любви... Я довольно испытала твою преданность с молодых лет твоих”. Сказав так, окинула глазом всех нас троих, как быстрая молния. — “Теперь не имею таких злодеев, коих бы я могла опасаться. Теперь могу поступать по склонности твоей и моей, не подвергая себя и моих подданных опасности. Сведала я, что составляется новый комплот, дабы освободить Марию. Я надеюсь разрушить их надежду и ея сообщников. Я решилась сочетаться с тобою; вот тебе рука Елисаветина, которая не имеет над тобою власти, как вручить тебе свое сердце” [во французском тексте иначе: qui ne se

réserve plus d'autre artoirité sur toi que celle que ton coeur lui donnera]. Лорд Лейсестер, пробормотав несколько слов, с жадностью поцеловал руку. Она стремительно взирала на нас. Как можно описать ее взор! — “Я вижу, — говорит она, — твое смущение, и мое намерение тебя удивляет; но ободрись, еще теперь я слаба; а чрез восемь дней надеюсь прийти в состояние и решить твою судьбу” [et désormais tu ne me quitteras plus] ...»¹⁵.

Мы можем обнаружить в тексте перевода и след третьего стиля. Это стиль экспрессивной, эмфатической прозы, которая будет вскоре характерна для русских преромантиков преимущественно немецкой, шиллеровской ориентации, — с восклицаниями, прерывистым синтаксисом, риторическими обращениями, — стиль душевных излияний «чувствительного человека». Так написано письмо Элиноор в 5-й части третьего тома романа. Этот фрагмент в сопоставлении с французским текстом дает нам довольно выразительную картину работы русского переводчика.

«Обитаю ныне в недрах матери природы; здесь моя душа, яко птица, утружденная от полетов, обретает свою пустыню».

В русском тексте опущены пейзажные детали, живописующие «пустыню»: уединенные стены замка, покрытые плющом (murs solitaires et couverts de liette); в нем выветривается и психологическое содержание сравнения героини с «испуганной птицей» (l'oiseau effrayé), с наслаждением складывающей усталые крылья и радующейся одиночеству.

«Кажется мне, что я не могу быть счастливее... Не могу достойно возблагодарить, кто содетель сего моего благоденствия. Гордость, тщеславие, любовь и богатство, все сии мечты ни во что вмению и исторгаю их из моего сердца. Непорочность едина процветает в оном».

Здесь снова исчезает психологическая метафора: добродетель возрождается (renaît) в сердце Элиноор и расцветает в весеннем тепле, не боясь новой зимы.

«Хвальное небесное светило, о солнце! — восклицает Элиноор, — ты мне кажешься за новость; твои блистающие лучи веселят мои очи. Какой прежде мрак и густая туча находились между мною и тобою! Прости, моя любезная, продерзости мои глупые».

«Глупыми делаются, мне кажется, когда становятся счастливыми», — следует далее во французском тексте (On devient folle, je crois, en devenant heureuse).

«Поспешай ты, великодушный Трасей, скажи уведомить того, кого я люблю; уведоь его о нашем счастливом прибытии. Но Трасей

еще не поехал... О! спеши, мой Эсекс; оставь шум при крае пропасти».

Этот «шум при крае пропасти» — беспомощный пересказ развернутой аллегорической картины: покинь, призывает Эллинор, это обиталище суеты, где добродетель, всегда склоненная над краем пропасти, видит бесчисленные руки, готовые ее туда ввергнуть (*quitte ce séjour tumultueux où, sans cesse courbée sur le bord du précipice, la vertu voit mille mains prêtes à l'y plonger*).

«Поспешай наслаждаться со мною в уединении. Не бойся Елисаветы: мы избегнем ее власти. Прийди, возлюбленный мой, здесь удалишься шумного жития. Единья древа в вещание да будут. Книги составят наше увеселение и благоденствие».

Здесь последние фразы уже не перевод, а пересказ, игнорирующий все стилистические черты передаваемого текста: «Не бойся более Елизаветы, мы за пределами ее власти, — читаем в этом последнем. — Непроницаемые горы, грандиозные сторожевые отряды природы, окружают и охраняют нас. Приезжай же, мой любимый; здесь, вдалеке от шума света, деревья обретут для нас голос и речь; ручьи будут нашими книгами; самые камни станут давать нам уроки, и мы будем находить счастье повсюду» (*Ne crains plus Elisabeth, nous sommes à l'abri de sa puissance; d'impénétrables montagnes, énormes phalanges de la nature, nous environnent et nous gardent. Viens donc, nom bien-aimé: ici, loin de fracas du monde, les arbres auront pour nous une voix et des paroles; nos livres seront les ruisseaux; nous trouverons des leçons sur la pierre même, et le bonheur partout*).

Лишь конец письма русский переводчик передает более или менее точно:

«Громовой удар висел над головою моею. Небо мстительное! для чего ты не разбило меня в прах? Судима!.. осуждена!.. Между тем я в сей ненавистной пустыне вижу сны... счастливые сны... О! пустите меня ввергнуться слепотно среди сего проклятого двора. Пустите меня воплем моим покрыть вопль армии... стенание умирающих... Естли в натуре подобный моему ужас; едино падение всея вселенной может равняться со мною: но дайте, дайте мне преграду в моем сердце... Ах! Ладия Пемброк!..»¹⁶

Разнородные, разнонаправленные и даже генетически разновременные стилевые пласты сосуществовали в пределах единого перевода, образуя не целостный стиль, а своего рода литературную суспензию. Если «Подземелье» и было фактом литературы, то чисто пассивным, отражавшим различные этапы русского литературного развития. Мы вряд ли ошибемся, предположив, что опыты русских переложений Прево —

Елагина, Лукина — имели для переводчика (или переводчиков) романа Софии Ли то же значение, что оригинал — для автора: значение образца; и что самый выбор для перевода «Убежища» был в значительной мере предопределен его близостью к романам Прево.

«Подземелье» накладывалось на уже существовавшую литературную традицию, которой принадлежало целое ответвление русского авантюрного романа XVIII в., представленное в числе других «Непостоянной фортуной, или Похождениями Мирамонда» Ф. Эмина. Особенностью его было не только сложное построение интриги, но и характерология. Человек — игралище судьбы и страстей; любовь принадлежит к числу сильнейших. Она рассматривается как стихийное, неконтролируемое чувство. «Любовь такое есть свойство, что не токмо законы, но и самой природы право опровергает». Подобная сентенция Федора Эмина возникает в связи с темой инцеста¹⁷.

Этот сюжетный мотив, спорадически проходящий по романам Прево и несколько раз появляющийся в «Мирамонде», как уже говорилось, систематически повторяется в готическом романе. Мы имели уже случай отметить его в «Замке Отранто». В «Убежище» он характеризует линию «миссис Марлоу — отец Антоний»: их взаимная любовь оканчивается браком, но накануне свадебной ночи они узнают, что являются братом и сестрой. Пораженные известием, оба удаляются от мира. Мотив инцеста в романе — лишь один из случаев «игры страстей», которой отмечены биографии почти всех действующих лиц: Матильда и Эллинор — дети от тайного брака Марии Стюарт с герцогом Норфолком; миссис Марлоу и отец Антоний — незаконные дети; Лейстер — предмет соперничества Матильды и Елизаветы и даже Матильды и Эллинор и т.д. и т.п.

Все эти концептуальные моменты, общие для Софии Ли и Прево, проникали в русское литературное сознание из обоих источников; однако, как мы уже сказали, у английской романистки тщательнее разработан именно «готический» реквизит. Ее подземелья, по которым убегает Эллинор, спасаясь от разбойника Вильяма, — наследие Уолпола, равно как и характернейший для готиков мотив узнавания по портрету: таинственная картина, изображающая воина в броне, которую сестры рассматривают в подземелье, внушает Матильде «чувствительную преданность»; парный портрет женщины — «необычайное почтение» и непонятное «без меры сострадание». Портреты, конечно, изображают родителей девушек — Марию Стюарт и герцога Норфолка, и дочери наделены семейным сходством.

К Уолполу в конечном счете восходит и мотив найденного манускрипта, содержащего историю Матильды и Эллинор, — второй устойчивый мотив, который мы встречали уже у Клары Рив и который будет повторяться как клише в десятках исторических романов.

«Хотя и не позволено мне открыться, каким образом достал я древний манускрипт, из которого почерпнул сию историю, — гласит «Предупреждение от издателя», — но единая простота сочинения может соделать его достоверным. Виновным только себя признаю

в том, что инде не поняв выражений авторских, изразался слогом новейшим».

(Во французском тексте иначе: *je ne m'excuserai point d'avoir substitué au langage de l'Auteur, souvent intelligible, un style plus modern, — именно во имя простоты автор перелагает старинный манускрипт современным языком*).

«Чудные происшествия иногда в других сочинениях умаляют правдоподобие, здесь же оное утверждают, хотя царствование Елисаветы и было похоже на вымышленные происшествия».

Русский переводчик снова искажил мысль предисловия: «чудесные происшествия» (*les merveilleux des événements*) здесь увеличивают достоверность, ибо самое царствование Елизаветы было временем романтических приключений (*car le regne d'Elisabeth fut le regne des aventures romanesques*).

«Едкость времен соделала в сей Истории некоторых листов упусти, которые заставляють об ней сожалеть».

(Во французском тексте: «которые в иных случаях могли бы лишь сделать ее более патетичной»: *qui quelquefois ne font que la rendre plus pathétique*).

«Достодолжная почтительность к истине не допустила меня выполнить тех мест, которыя по видимому имели некоторый недостаток»¹⁸.

Как и у ее предшественников, у Софии Ли эта ссылка на древнюю рукопись мотивирует только форму «романа в письмах» от первого лица: и характеры, и манера изложения вполне современны.

И совершенно так же, как Корнилий Лубьянович, анонимный переводчик «Убежища» не делает видимых попыток передать те элементы суггестивного повествования, которые отмечал барон Гримм и первые рецензенты романа, — ту все более сгущающуюся мрачность, которая «заставляет сердце изнемогать под тяжестью меланхолии»¹⁹. «Меланхолический стиль» выработывался в начале 1790-х годов в малых жанрах русской прозы и еще не стал достоянием авантюрного романа, через который в русскую литературу проникали пока что преимущественно внешние, сюжетно-фабульные элементы готической повествовательной техники.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Подземелье, или Матильда, сочиненное на аглинском языке мисс Софиюю Леею / С аглинского по двенадцатому изданию переложено на французской, а с французского на российской. Т. 1—3. М.: В тип. Решетникова, 1794.

² *Foster J.R.* The History of the pre-romantic Novel in England. N.-Y.: London. 1949. P. 207 (далее: *Foster*).

³ *Ibid.* P. 208.

⁴ Фантастические повести. С. 38.

⁵ Подземелье, или Матильда... Т. 1, ч. 1. С. 8; *Lee S.* The Recess or Tale of other Times / Foreword by J.M.S. Tompkins. Intr. by D.P. Varma... N.-Y., 1972. Vol. 1. P. 8; ср.: *Mehrotra*. P. 90—91.

⁶ *Le Souterrain, ou Matilde*: par Miss Sophie Lee / Trad. de l'Anglois sur la deuxième éd. Т. 1—3. Paris: chez Théophile Barrois le jeune, Libraire, 1786. Экземпляр этого издания есть в РНБ; оно имеет разрешение (Approbation), подписанное Летуэрнером 13 ноября 1786 г. (Шифр 6.61.4.44.1—3); издание 1787 г. в РНБ (сохранились только т. 1, 3) имеет владельческую запись: «Из библиотеки П. Болотова» (б. 15.9.71). В литературе иногда перевод Б. де Ламара датируется 1787 г., что неточно; верная дата — у Керара (Т. 4. P. 476).

⁷ *Quérard*. Paris, 1830. Т. 4. P. 476. Исследовательница и биограф Летуэрнера М. Кашинг не упоминает, однако, об этом указании Керара и не называет Ламара в числе помощников Летуэрнера в работе над переводом Шекспира (См.: *Cushing M.G.* Pierre Le Tourneur. N.-Y., 1908. P. 175—176).

⁸ См. об этом: *West C.-B.* La théorie de la traduction au XVIII siècle par rapport surtout aux traductions d'ouvrages anglais // *Revue de littérature comparée*. 1932. P. 330—335; см. также: *Заборов П.П.* «Ночные размышления» Юнга в ранних русских переводах // XVIII век. Сб. 6: Рус. литература XVIII в.: Эпоха классицизма. Л.: Наука, 1964. С. 271—272.

⁹ *Le Souterrain, ou Matilde*... Т. 2. P. 67.

¹⁰ Подземелье, или Матильда... Т. 2, ч. 3. С. 54.

¹¹ Там же. С. 53.

¹² *Le Souterrain, ou Matilde*... Т. 2. P. 66.

¹³ Подземелье, или Матильда... Т. 1, ч. 1. С. 49.

¹⁴ Наблюдения над стилем переводов Прево см.: *Головчинер В.Д.* Из истории становления языка русской литературной прозы 50—60-х гг. XVIII в. // XVIII век. Сб. 4. Л.: Изд-во АН СССР, 1959. С. 66—84.

¹⁵ Подземелье, или Матильда... Т. 1, ч. 2. С. 200—201; *Le Souterrain, ou Matilde*... Т. 1. P. 268—269.

¹⁶ Подземелье, или Матильда... Т. 3, ч. 5. С. 64—65; *Le Souterrain, ou Matilde*... Т. 3. P. 88—90.

¹⁷ *Эмин Ф.* Непостоянная фортуна, или Похождения Мирамонда... 3-е изд. СПб., 1792. Ч. 1. С. 192—195; Ч. 2. С. 253—254. О концептуальных основах романов Прево и их русских модификаций см.: *Сиповский В.В.* Очерки из истории русского романа. СПб., 1909. Т. 1. Вып. 1: (XVIII в.). С. 360 и след.; 649 и след.

¹⁸ Подземелье, или Матильда... Т. 1, ч. 1. С. 1, 2; *Le Souterrain, ou Matilde*... Т. 1. P. V, VII.

¹⁹ *Foster*. P. 208—209. Ср.: *Mehrotra*. P. 90—92.

Н.М. Карамзин. «Остров Борнгольм». «Сиерра-Морена»

Если до сих пор речь шла главным образом о пассивном восприятии готической литературы: чтении, переводах, — то в первой половине 1790-х годов мы уже можем говорить о рецепции. По-видимому, первым случаем ее активного усвоения была повесть Н.М. Карамзина «Остров Борнгольм», получившая в русских читательских кругах необыкновенную популярность, сравнимую разве что с популярностью «Бедной Лизы». Тематически повесть была связана с «Письмами русского путешественника», и в тексте ее Карамзин сделал прямую отсылку к ним, — но по методу и мироощущению она принадлежит уже следующей эпохе, когда события Французской революции отозвались глубоким кризисом в мировоззрении ее автора. И проблематика, и поэтика повести несут на себе явные следы этого кризиса.

Реалии в «Острове Борнгольме» создают у читателя впечатление подлинных путевых записок. «Слушайте — я повествую — повествую истину, не выдумку»¹. Карамзин упоминает о пребывании в Англии, называет имя судна, отправлявшегося в Россию («Британия»), и обозначает совершенно реальный маршрут: от Гревзенда через остров Борнгольм.

Проблема *Dichtung* и *Wahrheit* в «Острове Борнгольме» была поставлена уже ранними читателями повести. В «Московском курьере» в 1805 г. были опубликованы «Несколько писем русского путешественника из Англии

в Россию», за подписью N.N., с явными чертами подражательности в стиле, с прямыми парафразами из «Борнгольма». Письмо от 21 октября так и называется: «Борнгольм» и содержит описание острова: «...остров сей заселен почти одними только рыбаками и охотниками. Хорошего строения на нем очень мало. — Аспазия сперва думала, что он населен, и спросила у меня: “Г-н **, этот остров необитаемый?” Но древний готический замок, наводящий на всех борнгольмцов ужас, дал ей почувствовать, что она ошиблась. Всё на *этом* острове наводит уныние. башни замка, самый замок, ивовой кустарник, свист ветра, рыбацьи жилища, — для меланхоликов это ужасно! Беспреданно слышен шум kloкочущих волн; желательно очень, чтоб отсюда поскорей удалиться»².

Эти письма (несомненно литературного происхождения) прямо зависели от стиля и фразеологии карамзинской повести, вплоть до прямых парафраз. Сравним: в первом письме («С корабля Людовика»): «Вчера, любезной друг! вчера при закате солнца я узрел величественное море. — Сия неизмеримая пучина поразила сердце мое. — Я сел на корабль и отправился в Россию. Дикой и грубой вид моих матросов наводил на меня какой-то трепет; морские птицы выются беспреданно над кораблем нашим; солнце кажется красным и в тумане; свист ветра, крик корабельных служителей заглушает слух мой»³. Здесь варьированы как карамзинские эпитеты («величественная Темза», «волнение шумных вод» — «предмет величественный и страшный» — 1, 520, 522), так и детали описания: «птицы, которые долго вились над нами, полетели назад к берегу, как будто бы уstraшенные необозримостью моря», «тут встретили нас рыбаки, люди грубые и дикие» (1, 522, 523) и т.п. Создается своеобразный коллаж из карамзинских речений.

Почти двадцатью годами позднее известный М.Н. Макаров (как мы думаем, истинный автор цитированных «писем») в очерке «Август Адольф Фридерик Десалверт» напечатал переработанную редакцию этого текста, уже в качестве воображаемого путешествия «на заданные слова»: «остров», «замок», «автор» и др. Одно из писем датировано: «179... Борнгольм». Здесь читаем: «Вам известно, что сей *остров* заселен почти одними рыбаками; но мисс Сапфи [заменившая в этой редакции Аспазию. — В.В.], будучи знакома с сочинениями нашего Карамзина (она с удовольствием читала его перед отъездом из Англии), с необыкновенным любопытством спросила меня: “Увидим ли мы страшный готический замок? Увидим ли меланхолические его окрестности и не узнаем ли чего-нибудь о бедной жертве любви несчастной: о Лилле? Автор, — примолвила она, — не досказал нам о судьбе страдальцев: все оставил на догадки сердцу. Теперь нам есть случай сведать истину”. “Мисс Ирма! — отвечал я, — ты не найдешь здесь Лиллы! Автор умел только мечтать: он коротко знаком с чувствами, умел постигнуть язык их и так хорошо, так приятно обмануть твое воображение и всех тебе подобных!” — Ирма замолчала, но все еще с прежним любопытством не представляла искать глазами и волшебного замка, и очаровательной Лиллы»⁴. В отличие от первой редакции, здесь автор готов поставить под сомнение и существование борнгольмского замка.

Между тем приведенные нами «отрывки из писем» складываются в целостный сюжет. На «Корабле Людовика», идущем к берегам России, находятся две англичанки — мать и дочь, по имени Аспазия; во время всеобщего приступа морской болезни путешественник подает помощь матери, и это сближает его с семейством. Он и Аспазия влюбляются друг в друга — но им грозит разлука, ибо цель их путешествия различна. В последний момент англичанки, однако, меняют свое первоначальное намерение и решаются ехать в Россию. Там влюбленные продолжают встречаться, и в одно из свиданий рассказчик овладевает Аспазией; обольщенная девушка в отчаянии, но великодушный соблазнитель предлагает ей руку и сердце, и все оканчивается благополучным браком.

Есть все основания думать, что «письма» и «путешествие» были здесь только литературной формой для сентиментально-эротического сюжета.

К этому же сюжету обращается Макаров в очерке 1824 г., посвященном «знакомым и друзьям Десалверта». Его герой — сын англичанина, капитана купеческого судна, бедняка, женившегося по любви на богатой наследнице, но вынужденного скитаться в бедности вместе с женой. Биография сына еще в большей степени соответствует сентиментально-романтическому канону: он сражается в рядах конфедератов, затем под знаменами Суворова и Багратиона приходит из Италии в Москву пешком и некоторое время живет у Макарова. «В Москве полюбили Десалверта; его английские странности доставляли необыкновенную приятность в кругу лучших наших обществ. Не нужно, кажется, упоминать, что Десалверт и в душе и в сердце был истинным британцем: не зная своего отечества, он грустил по нем; был беден, но не уступал места гордости богатых и знатных...»⁵ Он отправляется в пешее путешествие в Англию, насильно завербован в солдаты, освобождается по счастливой случайности, по возвращении в Россию в 1807 г. поступает в Гродненский гусарский полк и гибнет в первой же стычке с французами в том же 1807 г. В какой мере подлинна эта биография — сказать столь же трудно, как и в других случаях⁶; нас, однако, сейчас интересует не столько она, сколько образцы литературного творчества героя рассказа, приведенные Макаровым, и в первую очередь его «Романическое путешествие на заданные слова», из которого, как сообщает биограф, у него сохранились лишь некоторые письма, сочиненные Десалвертом на немецком языке и им же переведенные на русский. Любопытно и, может быть, не случайно принципиальное совпадение с историей писем Ж.К. Пойля, которые также якобы сохранились лишь в русском переводе⁷.

Итак, мы имеем дело с воображаемым путешествием, с «романическим планом», как замечает Макаров. «Молодой россиянин, совершивши путешествие по Англии, отправляется в отечество. На корабле влюбляется он в одну богатую англичанку, ехавшую по делам в Швецию; это могло быть препятствием к благополучию любви, и — как говорят все романы — любви сильной, любви пламенной. Но к счастью он уговорил мать красавицы переменить принятый ею план и ехать с ним в Россию. В продолжение сего путешествия с ними встречаются разные происше-

ствия. Словом: все то, что *водится в романах* — и дурное и хорошее: сим последним и кончится»⁸. Сочинение это, по словам Макарова, занимало два тома и помещается им в отрывке «в подлиннике, с поправками самого автора, или, лучше сказать, в том виде, в каком я имел его на нашем отечественном языке»⁹.

Легко заметить, что этот «план» почти полностью совпадает с тем, который был положен в основу «писем русского путешественника из Англии», подписанных N.N. и подававшихся как подлинные путевые письма. Совпадают и детали — вплоть до «корабля Людовик». Как и «письма» 1805 г., они оканчиваются браком, однако сцена соблазнения исключена. Заменено и имя — возлюбленная рассказчика именуется Ирмой Сапфи. Сохранены не только опорные моменты сюжета, но и стилистическая основа описаний. Мы уже имели случай почувствовать это при параллельном цитировании письма о Борнгольме; сходство еще яснее в первом из писем «на заданные слова»: Людовик, солнце, море, пучина, птицы и др. Сравним:

«Солнце уже садилось, когда мы оставили берега Англии.

Море было в полном своем величии! Последние лучи первого из светил небесных, казалось, уже навек гибли в *пучине* неизмеримой. <...> Собравшись на корабль, мы отправились в Россию. <...> Наш корабль принадлежит датчанам; матросы дики и грубы; но зато капитан человек любезный и готовый на всякие услуги: он ганноверец!.. *Морские птицы* беспрестанно вьются над кораблем: крик их пронзителен и скучен... Утро могло бы казаться величественным, по крайней мере для нас, не знакомых еще с морским утром; но восходящее солнце тотчас скрылось в туманах <...>. Свист ветра и громкий, разительный крик корабельных служителей не давали мне покоя даже и в каюте...»¹⁰

Учитывая точки схождения, мы можем рассматривать «сочинение Десалверта» как редакцию «писем русского путешественника», подписанных «N.N.». Утверждение, что оно было написано по-немецки и переведено на русский самим автором, выглядит как наивная мистификация. Оба письма написаны одной рукой и написаны в оригинале по-русски, о чем свидетельствуют заимствования из Карамзина. Есть все основания утверждать, что это была рука Макарова, а не Десалверта...

К этим двум воображаемым путешествиям мы можем добавить подлинные путевые записки Н.И. Греча 1817 г.

«Мы благополучно вышли из Финского залива и вскоре (20 мая) очутились близ Готланда; но тут щастие нам изменило; ветр сделался противным; надлежало лавировать; с трудом обошли мы Готланд и Эланд. Показалась влеве на острову Датская крепость Христиансор — как на театральной декорации. “Вот и *Борнгольм!*” — сказал штурман; мы все кинулись с зрительными трубами на палубу. Очаровательная сила истинного таланта! Тридцать страниц, написанных за 24 года пред сим, сделали сей остров

любезным и важным всякому русскому. Датчане не могут надивиться любопытству, с которым русские, особенно приходящие сюда в первый еще раз, смотрят на *Борнгольм*, занимающий в числе островов Дании одно из последних мест. Вскоре мы к нему приблизились на такое расстояние, что могли простыми глазами различать все предметы. Подводные камни и грозные скалы прида ны ему воображением поэта. Мы смотрели на Борнгольм с северной стороны: он довольно высок лугами яркой зелени, которые пересекаются кустарником, хорошо обработан и представляет вид английского парка. Близ самого берега заметили мы два селения, состоящие из беленьких домиков, красными кровлями покрытых, правильно построенных и расположенных. За северо-западным мысом, который покрыт песком, возвышаются развалины древнего замка; одна башня с зубцами, несколько стен и ограда садовая. Вероятно, что живописное зрелище сих развалин подало мысль к сочинению повести»¹¹.

Приблизительно таким же было и впечатление Н.В. Гоголя, видевшего остров с борта корабля в 1829 г.; о Карамзине он не упоминает, но самый выбор Борнгольма в качестве одной из путевых достопримечательностей, описываемых в письме к матери (12 ноября 1829 г.), несомненно, предопределен уже сложившейся традицией: «Вид острова Борнгольма с его дикими, обнаженными скалами и вместе цветущей зеленью долин и красивыми домиками восхитителен»¹².

Попытка выделить реалии «Острова Борнгольма» принадлежит датскому слависту М. Остербю. Так, близ острова проходящие корабли в самом деле нередко становились на якорь ночью; «небольшой тихий залив», описанный Карамзиным, также существовал в виде бухты, в настоящее время огражденной молом, и от него через полчаса можно было добраться до рыбацкого поселка, как это и сделал карамзинский путешественник. «Страшный готический замок», на который обращал внимание и Греч, — Хаммерсхус; история его уходит еще в раннее Средневековье. С середины XVIII в. этот замок, неоднократно менявший владельцев, пустовал и разрушался, хотя формально считался собственностью государства. Карамзин изобразил его окрестности, по-видимому, довольно близко к эмпирической реальности, с деталями, позволяющими предположить непосредственное зрительное впечатление: белеющие каменные горы, лес, равнина с маленькими рошицами. Полностью области художественного вымысла принадлежит все, что касается интерьеров замка и связанной с ним истории¹³.

Это целый комплекс соотнесенных друг с другом литературных мотивов.

Близость этого комплекса к готической литературе, отразившей сдвиг в философско-эстетическом сознании XVIII в., была замечена еще в 1938—1941 гг. Г.А. Гуковским¹⁴. В 1969 г. нами была предпринята попытка

подробно обосновать эту связь и исследовать возможные источники повести¹⁵. Наблюдения и выводы статьи были приняты большинством исследователей Карамзина; о дополнениях и возражениях ей мы скажем несколько ниже.

К моменту появления повести (1794) русская литература, как мы видели, уже была знакома с крупнейшими произведениями раннего периода развития готического романа — но классические образцы жанра еще не были созданы или не могли быть известны Карамзину. Из значительных романов Анны Радклиф существовали лишь «Сицилийский роман» («The Sicilian Romance», 1790) и «Лес» («The Romance of the Forest», 1791). В каком-то отношении Карамзин даже предвосхищал традицию классической готической литературы или, во всяком случае, шел ей параллельно, — и это неудивительно, так как литературная техника готического романа подготавливалась исподволь, в произведениях, хорошо известных Карамзину, — у Флориана, Баколюяра д'Арно, Прево, в пределах немецкого рыцарского романа, в «Духовидце» Шиллера и порожденном им целом поджанре — романах о тайных обществах («Geheimbundroman»). Показательно, что Карамзин, вернувшись из путешествия, словно намеренно выбирает для перевода и интерпретации во вновь организованном «Московском журнале» либо непосредственные источники произведений готического жанра, либо близкие их аналоги; так, он печатает «Корделию (Из Виландова журнала)» — новеллу с преромантическим, даже «готическим» реквизитом — развалинами, пророческим сном, с мотивом «превращенной графини» — духа преступницы, «уединенно носящегося в пустынном замке» — и с реальным, даже ироническим объяснением таинственных событий. Автором был малоизвестный литератор Иозеф Фридрих Энгельшаль (Engelschall, 1739—1797)¹⁶, воспользовавшийся типовыми сюжетами, в том числе балладными, варьированными позже в «Монахе» Льюиса; другой балладный сюжет, популяризированный Льюисом — «О храбром Алонзо и прекрасной Имоджин», — имеет точки соприкосновения с повестью Карамзина «Сиерра-Морена», о чем у нас еще будет идти речь. Но наряду с ними в творческом сознании Карамзина присутствовали и другие ассоциации и модели, во многом обусловившие стилистическое своеобразие «Острова Борнгольма».

Подобно романам Радклиф, «Остров Борнгольм» начинается тайной. Таинственная сцена встречи с гревзендским незнакомцем, поющим песню, полную неясных намеков, составляет как бы первую композиционную вершину повести. Вторая вершина — описание женщины в темнице. Между ними — сюжетный эллипсис, заполнить который предоставлено воображению читателя. Предысторию героев он может восстановить лишь отчасти, сопоставляя отрывочные сведения и догадываясь об остальном. Такое построение рассказа зарождается в романе тайн и ужасов и ведет прямо к байронической поэме; недаром исследователи пронизательно

отмечали сходство «Острова Борнгольма» с этой последней, не исследуя, впрочем, его истоков¹⁷.

Вместе с тем «Остров Борнгольм» — и в этом его отличие от готического романа и новеллы — не нарративен в обычном смысле. Он лишен интриги и своей статичностью близок к «элегическому отрывку» (как определил Карамзин свою «Сиерру-Морену»), к многочисленным фрагментам-медитациям 1780—1790-х годов, которые позднее осознавались как особый жанр «лоскутков в прозе»¹⁸. В английских журналах, начиная с 1770-х годов, утверждается близкий жанр — готического фрагмента, занимающего несколько страниц и иногда преследующего единственную цель: создать атмосферу таинственного и ужасного¹⁹. Задание такого рода не чуждо и фрагментам Карамзина, в частности «Лиодору»²⁰, но создание атмосферы у него никогда не бывает самоцелью. «Отрывки» Карамзина — всегда «элегические отрывки»: в них непременно присутствует повествователь, погружающий сюжетные элементы произведения в лирическую стихию и представляющий читателю не только (а иногда не столько) самые события, но и их субъективное освещение²¹. Создается необычайно емкий и многоплановый сказ, из которого выростает образ самого рассказчика, в «Острове Борнгольме» очень приближенного к автору «Писем русского путешественника». Это носитель черт своего времени и культурной среды, этических норм и мироощущения человека 1790-х годов. Рассказ его богат эмоциональными оттенками — от напряженного лиризма до почти протокольной информации. Этот «сентиментальный путешественник» шире своего лирического я; он меняет субъективные планы повествования, даже в иных случаях подчеркивая его лирическую нарочитость, чтобы сделать тем достовернее его реальную основу: «...томное сердце, орошаемое пеною бурных волн, едва билось в груди моей». И тут же, в примечании: «В самом деле, пена волн часто орошала меня, лежащего почти без памяти на палубе» (1, 522). Атмосферу действия в значительной мере создает он сам, привнося в нее нечто от своего душевного состояния, и ему же принадлежит право оценки увиденного. Этот субъективный план рассказа может удалять его от готических образцов, размывая их жесткие конструкции, растворяя их в побочных описаниях, отступлениях и медитациях повествователя, — но, с другой стороны, он как нельзя лучше вписывается в философию и эстетику готической литературы. Апелляция к субъекту, к иррациональным началам человеческой души и соотношение их с некоей рациональной нормой, неизменным атрибутом просветительского сознания, лежит в основе готического романа, определяя и его художественный метод, и выбор тем и мотивов, и более частные особенности его повествовательного стиля. Все это нам предстоит увидеть и в повести Карамзина.

В пейзажные описания, открывающие «Остров Борнгольм», органически входит излюбленная готиками тема мрачной природы. От «величественных и страшных» картин неизмеримого океана и диких скал Борн-

гольма мысль рассказчика поднимается к «образу холодной, безмолвной вечности» и «тому неопisanному творческому могуществу, перед которым все смертное трепетать должно» (1, 523). Эстетически эта ассоциация была обоснована Э. Берком, практически — Юнгом и «кладбищенской поэзией». Философская символика меланхолического пейзажа такого рода вела читателя к мысли о бренности и быстротечности земного существования и успокоения в лоне Божества²². Как и предшественники романтической поэзии, Карамзин пользуется разработанной в поэтике классицизма системой аллегорий, которая оказывается неожиданно удобной для наведения чувства страха и создания атмосферы таинственности. Предметность описания исчезает; остается психологическое состояние, обозначенное через абстрактное понятие, созданное некоей надличностной, надмирной силой ощущения страха и тревожного ожидания. «Ничего, кроме страшного, не представлялось на седых утесах. С ужасом видел я там образ холодной, безмолвной вечности, образ неумолимой смерти...» и т.д. (1, 523). В ассоциативной лирической прозе повести эти концептуальные моменты пейзажных описаний неощутимо сменяются бытовыми конкретными зарисовками.

Но пейзаж в «Острове Борнгольме» имеет и сюжетную функцию, причем ту же, что и в готическом романе. Он подготавливает сюжетно-композиционную константу — описание замка. Подобные композиции отличали и «кладбищенскую элегию», где руина, монастырь или кладбище оказывались центральным метафорическим образом с закрепленным значением, предопределявшим дальнейшее движение поэтических тем. Теоретики элегии предупреждали, однако, что образный строй лирического повествования не должен быть устрашающим и тревожащим: он должен вызывать чувство сладкой меланхолии. Так, вид монастыря продуцирует идею «вечного уединения», «разрыва всех связей сердца»²³. Впрочем, уже в «Бедной Лизе» с появлением темы монастыря начинает исчезать элегическая смягченность пейзажа: из «меланхолического» он становится «страшным». «Страшно воют ветры в стенах опустевшего монастыря, между гробов, заросших высокою травою, и в темных переходах келий» (1, 507). Здесь уже намечается тема борнгольмского замка.

В «Острове Борнгольме» с самого начала отсутствует элегическая смягченность. Морские ландшафты и описания острова суровы и тревожны; зловещий их характер постепенно усиливается, и в атмосфере напряженного ожидания обозначаются контуры таинственного замка.

В сюжетной структуре «Острова Борнгольма» замку принадлежит совершенно особая, чтобы не сказать исключительная, роль, и это ощущали уже первые читатели повести. Как мы видели, Греч предполагал даже, что развалины Хаммерсхуса послужили основным импульсом к ее написанию. Как и в готическом романе, замок, по терминологии М.М. Бахтина, играет роль хронотопа, концентрируя в себе историческое время, как в своем внешнем облике, так и в облекающей его легенде²⁴. Хронотопичны, однако, и замки в романе вальтер-скоттовского типа; специ-

фичность готического романа в том, что в нем за замком закреплены устойчивые метафорические смыслы. Он — материализованный символ преступлений и грехов его прежних владельцев, совершавшихся здесь трагедий, «готических», средневековых суеверий и нравов. Очень важной особенностью этого готического хронотопа является двойная система временных координат: следы и последствия прошедшего ощущаются в настоящем. Г. Цахариас-Лангханс, автор одной из лучших современных работ о поэтике готического романа, рассматривает замок как образную реализацию представления о «могиле»; это не совсем верно и, во всяком случае, недостаточно. Замок — в отличие от могилы — есть средоточие посмертной жизни. Отсюда потенциальное, а иногда и реальное присутствие в нем сверхъестественного начала, обычно духа, призрака преступника или жертвы²⁵.

Поэтому описание замка в готическом романе никогда не бывает нейтральным; он оказывается здесь мощным суггестирующим средством. В «Острове Борнгольме» он собирает в единый фокус несколько ассоциативных рядов; некоторые из них начинают разворачиваться сразу же, как только описание здания появляется на страницах повести.

Готический замок рисуется обычно на фоне мрачного ландшафта, вызывающего дурные предчувствия. В первом романе А. Радклиф «сломанские арки и уединенные башни» аббатства возвышаются «в мрачном величии в вечерних сумерках». Оно «памятник бренности (mortality) и древних суеверий», его «пустынная мрачность» увеличивается сгущающейся темнотой и заставляет сердце героини «леденеть от ужаса»²⁶. Здесь приоткрывается подтекст описания; отметим характерную деталь: замок появляется при вечернем освещении, причем поздним вечером, на грани ночи, в преддверии ночных ужасов. Подобная семантика вечернего пейзажа прямо раскрывается в «Удольфских тайнах»: замок, освещаемый заходящим солнцем, представляет «предмет величественный и предзнаменующий злополучие». «Свет нечувствительно начал уменьшаться и разливал на стенах один только пурпуровый цвет, который, мало-помалу пропадая, оставил горы, замок и все окружающие предметы в глубочайшей мрачности»²⁷.

Отзвуки этой пейзажной символики мы находим и в «Острове Борнгольме»: «Алая заря не угасла еще на светлом небе, розовый свет ее сыпался на белые граниты и вдали, за высоким холмом, освещал острые башни древнего замка. <...> Я удвоил шаги свои и скоро приблизился к большому готическому зданию, окруженному глубоким рвом и высокою стеною. Везде царствовала тишина; вдали шумело море, последний луч вечернего света угасал на медных шпицах башен» (1, 524).

Суггестирующая роль пейзажа усиливается и подчеркивается недобрыми приметами, грозными или загадочными явлениями природы (гроза, буря), сопровождающими путешественника при подходе к замку. Очень типичен мотив слухов, суеверных легенд, связанных с замком. Как мы видели, уже Х. Уолпол обосновывал этот мотив теоретически. Он оказался чрезвычайно устойчив. Мы встречаем его, например, в первой части «Леса» Радклиф; герои романа вынуждены остановиться в

полуразрушенном аббатстве, наводившем на них суеверный страх. «Сердце мое предчувствует, — говорит госпожа Ла-Мотт, — что с нами случится какое-нибудь несчастие». Далее сообщаются странные слухи: по словам окрестных жителей, «уже пятнадцать [в оригинале — семнадцать] лет, как никакой поселянин не смеет приблизиться к аббатству», где творится нечто страшное²⁸. Но едва ли не самое характерное — интерьер замка со следами разрушения и запустения; такие интерьеры сам Карамзин позднее будет прочно ассоциировать с романами Радклиф. В «Исторических воспоминаниях на пути к Троице» (1803) он назвал ее имя, описывая дворец в Тайнинском: «Госпожа Радклиф могла бы воспользоваться сим дворцом и сочинить на него ужасный роман; тут есть все нужное для ее мастерства: пустые залы, коридоры, высокие лестницы, остатки богатых украшений, и (что всего важнее) ветер воет в трубах, свистит в разбитые окончины и хлопает дверьми, с которых валится позолота»²⁹.

Вот одно из таких описаний в «Удольфских тайнах»: «Она [Бланка. — В.В.] <...> вступила в прямой ряд комнат, коих стены были обиты обоями или украшены столярною работою из кедра; мебели казались так же стары, как и замок; огромные каминьы, в коих не видно было никаких следов огня, являли хладный вид небрежения и пустоты; все сии комнаты представляли так живо впечатление уединения и пустоты, что портреты в тех покоях, где они висели на стенах, казалось, были последними их обитателями»³⁰.

В полном соответствии со сложившейся традицией — интерьер замка в «Острове Борнгольме»: «Везде было мрачно и пусто. В первой зале, окруженной внутри готическою колоннадою, висела лампада и едва-едва изливала бледный свет на ряды позлащенных столпов, которые от древности начинали разрушаться; в одном месте лежали части карниза, в другом отломки пиластров, в третьем целые упавшие колонны» (1, 524).

В готическом романе такие описания подготавливают сюжетную перипетию. У Карамзина их зловещий колорит на первый взгляд снят появлением гостеприимного хозяина. Но это иллюзия. Сцена со стариком лишь отодвигает кульминацию; тревожные предчувствия, постепенно усиливаясь, достигают вершины с введением мотива пророческого сна.

Сны в функции пророчеств и предвещаний, часто предвосхищающие развязку или поворот сюжета, обычны уже в ранних готических романах. В «Старом английском бароне» владельцы замка Фиц-Оуэнов являются во сне Эдмунду Твайфорду и признают в нем сына и наследника. В дальнейшем поэтика сна осложняется. С развитием техники намеков и тайн возникает символика сна, не расшифровываемого непосредственно, но содержащего в себе темное указание на грядущие события. Мотив вещего сна — один из наиболее распространенных; мы встречаем его в позднем трансформированном готическом романе и в романтической прозе.

И здесь Карамзин органически включается в традицию. Как это характерно для развитого готического романа, сон путешественника в «Острове Борнгольме» лишь обозначает тайну, не раскрывая ее. Образ-

ный строй сновидения здесь чужероден всему повествованию, сближаясь с волшебной-рыцарской новеллой типа «Громвала» Каменева. Его поэтика выдержана в нарочито условном стилистическом ключе; она ирреальна по отношению ко всей повести, которая воспринимается как реальность.

Уместно вспомнить здесь русскую пародию, дающую близкий аналог сцене сна в «Борнгольме». Она показывает, что Карамзин не выходит из круга ассоциаций, которые для читателя начала XIX в. были непременной принадлежностью готического романа:

<...>

Во сне моим героям снится
 Дракон в огне, летящий Гриф;
 Страх, ужас вслед за ними мчится...
 Вот вам роман а là Radcliff!³¹

У Карамзина:

«Мне казалось, что страшный гром раздавался в замке, железные двери стучали, окна тряслися, пол колебался, и ужасное крылатое чудовище, которое описать не умею, с ревом и свистом летело к моей постели» (1, 526).

Избрав замок сценической площадкой своей повести, интерпретировав его в просветительском духе как символ «готических» суеверий и варварства, Карамзин делает и следующие шаги навстречу традиции готического романа. Он вводит мотив, почти неизбежно присутствующий в нем, начиная с первых лет его истории, сопутствующий мотиву замка и порождаемый им едва ли не с фатальной необходимостью. Это мотив женщины в подземелье.

Взятый отдельно, вне структурного целого, мотив этот может и не быть маркирован как готический. Мы встречаемся с ним уже в раннем творчестве писателя. В 1788 г. Карамзин переводил «Историю герцогини Ч***», вставную новеллу из «Адели и Теодора» (1782) С.-Ф. Жанлис, — рассказ о том, как муж героини, феодальный тиран, мучимый ревнивыми подозрениями, заточает жену в пещеру в каменной горе, поблизости от замка. «Как изобразить мне почувствованный мною ужас, — повествует герцогиня Ч***, — когда, открыв глаза, увидела я себя в подземной темнице, окруженную густым мраком и лежащую на соломе!»³² Все это, вплоть до места заключения, довольно близко к эпизоду в «Острове Борнгольме». Другой аналог этой сцены, известный Карамзину, — знаменитая «черная» драма Буте де Монвеля «Les Victimes Cloîtrées» («Узники монастыря» или, как переводит Карамзин, «Заключенные в монастыре жертвы», 1791), выдержавшая более восьмидесяти постановок в Париже. В том же году Карамзин печатает в «Московском журнале» рецензию на нее с подробным пересказом содержания³³.

В 1792 г. он уже мог ознакомиться с ней по печатному тексту: такое знакомство тем вероятнее, что среди своих парижских впечатлений Карамзин отмечает игру автора пьесы, «одного из первых парижских актеров», выступавшего тогда в театре Варьете (I, 331). В 1798 г. она была переведена на русский язык: 24 сентября этого года «придворный актер Сила Сандунов» подавал в московскую цензуру рукопись под названием «Монастырские жертвы, драма в 4 действиях»; переводчиком был «штаб-капитан Сергей Глинка», впоследствии известный литератор. Рукопись была «отправлена в Совет октября 11-го под № 243», и дальнейшая судьба ее неизвестна; в печати она не появилась и, видимо, была запрещена³⁴.

В основе сюжета драмы Монвеля лежит история двух разлученных любовников — Эжени и Дорваля. Лицемерный доминиканец патер Лоран, обуреваемый сладострастием, требует от девушки покориться его преступным желаниям и держит ее в подземной темнице. Экспозиция первой сцены четвертого акта прямо ведет нас к описанию темницы в «Острове Борнгольме». «Сцена разделена на две части, и театр представляет две камеры; камера Эжени — справа от зрителя; она освещена наземным светильником, поставленным на камень. Вся обстановка состоит из соломенной подстилки, старой и разорванной, маленького кувшинчика с маслом, глиняного кувшина, куска пеклеванного хлеба и камня, который служит узнице сиденьем и изголовьем...

Эжени — бледная, умирающая, с непокрытой головой и распущенными волосами; одета в белое разорванное платье, превратившееся в лохмотья; она спит и в этот момент просыпается»³⁵. Здесь мы без труда обнаружим целый ряд совпадений с Карамзиным — от композиции сцены до аксессуаров и описания самой узницы.

Французский théâtre monacal породил большое число вариаций этого мотива. В 1791 г. в «Московском журнале» рецензируется еще одна пьеса такого рода — двухактная комедия (комическая опера) Ж. Фьеве (Fiévée, 1767—1839) «Монастырские жестокости» (Les Rigueurs de Cloître), поставленная Итальянским театром в Париже 22 августа 1790 г.³⁶ Заключение монахини здесь — наказание за открывшуюся любовную переписку. Как и драма Монвеля, комедия Фьеве кончается благополучно.

С 1780-х годов эту тему начинает усиленно эксплуатировать немецкий разбойничий и рыцарский роман, создавая две традиционные ситуации: тиран-муж, заточающий свою жену, или сладострастный соблазнитель, преследующий невинную жертву³⁷. Уже в 1820-е годы появляется русский перевод романа Х.-Г. Шписса «Очарованное зеркало», где этот мотив составляет одну из центральных сюжетных линий: граф Менольт фон Вильденфорст, стремясь избавиться от нелюбимой супруги, объявляет ее умершей и заключает в «мрачную подземельную темницу», где она страдает от голода и лишений; такой же участи подвергает он и соблазненную им Берту фон Шрофенштейн, на которой женился, убив ее мужа. «Жалобный вопль» Берты слышат сторожа на башне, и распространяется молва, что «в башне поселился дух»³⁸.

Возникнув за пределами готического романа, мотив женщины в подземелье был им усвоен и, как мы сказали, стал для него традиционным. Классический тип его готической интерпретации дают «Сицилийский роман» (1790) А. Радклиф и «Монах» Льюиса; в знаменитом «Нортенгерском аббатстве» Джейн Остин он был пародирован как готический сюжетный штамп. Достоин внимания, что в поле зрения Карамзина, Радклиф и Льюиса оказываются одни и те же источники этого мотива: и «Сицилийский роман», и один из самых известных эпизодов «Удольфских тайн» (сцена с восковой фигурой, имитирующей труп) прямо зависят от «Истории герцогини Ч***», что же касается драм Монвеля и Фьеве, то ими воспользовался Льюис, когда писал «Монаха»³⁹. Однако развитие и самая семантика мотива у Карамзина иные, нежели во всех перечисленных источниках. В «Острове Борнгольме» это не акт «преследования», но акт «наказания», возможно, предотвращение преступления, — и он находится в прямой связи с другим мотивом, усвоенным готикой, — вины и греха, конкретизированным как мотив инцеста.

Мотив инцеста в «Острове Борнгольме» в его соотношении с готической традицией был исследован нами в упоминавшейся уже статье 1969 г. В последующие годы появились новые разыскания с дополнительными данными; важнейшей фактической находкой была обнаруженная Н.Д. Кочетковой в рукописном сборнике начала XIX в. неизвестная редакция песни «Гревзендского незнакомца», в рифмованных стихах, где прямо раскрывался характер конфликта — «осуждаемая законами» любовь брата и сестры:

Любовница, сестрица,
Супруга, милый друг!

Не решая окончательно вопроса о последовательности редакций, исследовательница склонна была считать вновь обнаруженную ранней⁴⁰, и это кажется нам наиболее вероятным. Ее цитировали первые читатели повести (С.С. Бобров); возможно, ее знал и Державин, которому, как известно, тема повести показалась рискованной⁴¹. Есть свидетельства, однако, что ее помнили еще в начале 1820-х годов⁴².

В 1987 г. немецкий славист Х. Риггенбах специально вернулся к теме инцеста в «Борнгольме», частью дополнив, а частью оспорив наши наблюдения и выводы⁴³. Его обстоятельная и прекрасно оснащенная работа — несомненное достижение современной карамзинианы, но она в свою очередь вызывает ряд возражений, как общих, так и частных; мы остановимся на них в той мере, в какой они касаются интересующего нас сейчас вопроса.

Мотив инцеста в повести (как справедливо указывает и Риггенбах) составляет единый комплекс с мотивом заключенной женщины; обе ипостаси этого комплекса взаимно обуславливают друг друга. Сходна и

их литературная судьба: оба они прослеживаются в литературе вне всякой связи с готическим романом и заимствованы им для своих целей. Мы уже упоминали об инцесте в романах Прево и «Мирамонде» Ф. Эмина. Однако лишь в пределах готического романа он становится устойчивым и повторяющимся элементом художественной структуры. На протяжении 1790—1830-х годов более пятидесяти готических романов содержат этот мотив⁴⁴. Мы видели его уже в «Замке Отранто» Х. Уолпола, где Манфред претендует на руку невесты своего покойного сына, — и удельный вес его все время возрастает. В «Таинственной матери» (The Mysterious Mother, 1768) Уолпола он становится центральным и получает двойственную семантику: это не только грех, но и трагическая вина. В драме Уолпола он служит и характерологическим целям: задачей автора было показать «контраст добродетели и порока внутри одного и того же характера»⁴⁵. В «Убежище» Софии Ли, как мы помним, мисс Марлоу и ее брат, уже будучи повенчаны, едва избегают непроизвольного инцеста; они вынуждены расстаться, заключив себя в кельях «убежища». Мотив проходит по романам Радклиф и достигает кульминационной точки своего развития в «Монахе» Льюиса, где Амброзио, в ослеплении страсти и подстрекаемый дьяволом, насилует в подземных переходах невинную Антонию, которая оказывается его сестрой. Здесь это — закономерное звено в цепи преступлений героя-иммориалиста; непроизвольный инцест является выражением некоей роковой необходимости; акты преступления и наказания сливаются воедино.

Х. Риггенбах указывает, что приведенные примеры свидетельствуют как раз об отходе Карамзина от готической традиции: Карамзин предлагает читателю тему *осознанного* инцеста, причем в позитивном освещении, как это будет характерно для романтиков (в частности, для Шатобриана в «Рене»), — и в этом смысле он близок к Гете, поставившему ту же тему в «Годах учения Вильгельма Мейстера» (1795—1796). В заключительной главе романа Августин защищает свое право на любовь к сестре почти словами «гревзденского незнакомца», противопоставляя «законам» (Verordnungen) права «сердца» и «природы»⁴⁶. В общем виде это верно. Совершенно так же, как это было с мотивом заточения женщины, Карамзин меняет семантику. «Готической» у него является не философская концепция, а повествовательная структура, которая при наложении на типовую модель совпадает с ней, как мы пытались показать, не в одной, а почти во всех существенных точках, сохраняя и сложившуюся в ней иерархию образов.

Уязвимые места концепции Х. Риггенбаха как раз и заключаются в недостаточном учете этой иерархии, а вместе с ней и целостности художественного мира повести.

Нельзя, например, не нанеся ущерба своему анализу, исключить из него мотив замка (хотя бы и в методических целях) и рассматривать без него мотивы заточения и инцеста в качестве определяющих, как нельзя анализировать «кладбищенскую элегию», убрав из нее кладбище. Предметом рассмотрения окажется *иное* произведение; последствием же внесистемного чтения становится случайность выделения мотивов, начи-

ная с мотива «острова» (естественного, скажем, в «робинзонадах» и совершенно искусственного для «Острова Борнгольма») и кончая параллелями между заключенной «Лилой» и героинями Оссиана.

Между тем именно сравнение с готическим романом показывает, в чем было своеобразие повести Карамзина, — и здесь могут найти свое место сопоставления с Гете и Льюисом, — в первом случае позитивное, во втором негативное, с одним, впрочем, уточнением. «Идеализации» инцеста, конечно, нет ни у Карамзина, ни у романтиков. Все гораздо сложнее. В статье 1969 г. мы приводили типологический образец интерпретации этой темы в духе руссоистской доктрины — ранний роман С. Мерсье «Дикарь» (*L'Homme sauvage*, 1767). В романе повествуется о любви индейцев Зидзема и Заки, брата и сестры; любовь эта полностью оправдана законами естественной морали. Приняв крещение, Зидзем и Зака попадают в сферу действия законов религии и общества, и здесь начинается глубокий внутренний конфликт. Зака обвиняет любовника-брата в страшном преступлении инцеста и отвергает его страсть словами католической догмы. Это, конечно, не прозрение, а духовная деградация; по Мерсье, законы церкви находятся в вопиющем противоречии с принципами христианства и «естественной религии». Сущность конфликта Зидзем выражает формулой, текстуально близкой к карамзинской: «Религия осуждает слезы, которые исторгает у меня воспоминание о тебе; теперь я это знаю; но природа, но мое сердце не может удержать их»⁴⁷.

Именно этот конфликт социального закона и «естественного человека» улавливали в «Острове Борнгольме» его первые читатели и критики. «Беззаконная любовь брата к родной сестре, *Лиле*, которая в других стихах того же самого содержания описывается прямее и яснее, как-то: *любовница, сестрица, — супруга, верной друг*, — и с сею-то сестрицею ужасное брата сладострастие оправдывать законами природы, как будто в первые годы золотого века!» — возмущался С.С. Бобров⁴⁸. Этот упрек он мог бы отнести и к «Годам учения Вильгельма Мейстера», и тем более к «Дикарю» Мерсье. Во всех трех произведениях происходит такое «оправдание», в почти совпадающих доводах и формулах. И это не романтическая позиция, как склонен, отправляясь от определений П. Торслева, считать Х. Риггенбах, а позиция сентиментального руссоизма. Романтизм отверг ее или ревизовал по совершенно понятным причинам: идея поворота от христианства к деизму, к «естественной религии» была ему глубоко чужда и даже враждебна. Мотив инцеста продолжил свое существование в романтической литературе от Шатобриана до Байрона и далее; он являлся в ней в разных интерпретациях, но понятие греха, преступления, унаследованное от готики, включалось в его семантику совершенно органично; аксиология же мотива менялась, потому что менялась вся аксиологическая шкала.

В поле зрения Карамзина, таким образом, было два возможных полюса трактовки инцеста: «положительный» (руссоистский) и «отрицательный» (преступление, грех, наказание), обычный в готическом романе. При всей своей противоположности, они имели общую черту:

однозначный характер. Они были порождением монистического просветительского сознания.

Карамзин открыл в этом моральном феномене двойственную природу.

Здесь нам приходится опять вернуться к готическому роману.

Все художественные мотивы его — замок, заключение (героя, героини) и т.п. — стягиваются к одному образу: героя-иммoralиста, героя-злодея (villain-hero). Он владелец мрачного замка, повинный в грехе сладострастия и инцеста; он преследует свою жертву, заключая ее в темницу, узурпируя ее права и имущество, руководствуясь единственно своей волей и желанием. Этот тип определился уже в «Замке Отранто» в фигуре Манфреда; вариантом его является Уолтер Лоуэлл в «Старом английском бароне» К. Рив; черты его есть в королеве Елизавете в «Убежище» С. Ли и в Ватке Бекфорда. В дальнейшем эта галерея пополнится классическими образами Монтони и Скедони у Радклиф, Амброзио у Льюиса, Мельмота Скитальца у Метьюрина.

Поставленные вне общества, его законов и морали, такие герои легко приобретают черты демонизма. В пределах готического романа суд над ними произносится с точки зрения общеобязательных моральных норм.

Старик — владелец борнгольмского замка включается в этот ряд. Он виновник страданий героев повести, их тиран, изгнавший сына и заключивший дочь в каменный мешок.

Между тем — в полном противоречии со складывающейся готической традицией — оказывается, что тяжесть индивидуальной вины лежит не на нем. Она лежит как раз на юных любовниках, совершивших грех инцеста. «Готический тиран» «Острова Борнгольма» — лицо, страдающее не в меньшей степени, чем его жертвы, и сам он — преследователь и жертва одновременно; мало этого — он жертва потому, что вынужден быть преследователем. Его судьба — феномен столь же двойственной природы, что и судьба «Лилы» и «гревзендского незнакомца».

В самой художественной ткани повести Карамзина заложен спор. Диалогичность ее построения напоминает философские этюды «Аглаи». Каждая из затронутых проблем несет в себе два противоположных начала. Любовь молодых людей оправдана законами естественной морали и осуждена моралью общественной. Изгнание героя и заточение героини — суровое наказание, но наказание во имя сохранения «добротели». Карамзин как бы вскрывает внутренние возможности трактовки, подсказанные литературной традицией, а в некоторых случаях и переосмысляет их.

Диалектичность подхода к явлениям «морального мира» — едва ли не определяющая черта художественного метода «Острова Борнгольма» — была прямым следствием идейной эволюции его автора. Повесть стояла

как бы на подступах к письмам Филалета и Мелодора и, так же как они, затрагивала, хотя и косвенно, общие проблемы истории.

В споре Филалета и Мелодора ставится проблема эволюции моральных норм. Прежде всего получает корректив идея «естественного человека». Филалет недвусмысленно заявляет, что древний мир — детство человечества, преодоленное силой необходимого и закономерного исторического развития. Идея исторического прогресса, движения человечества к «пребывающей вовеки» истине, т.е. просвещению и добродетели, оказывается устойчивым ядром мировоззрения Карамзина; она близка к философии истории у Гердера. Как и у Гердера, у Карамзина она влечет за собой идею исторического детерминизма. Каждый исторический этап вносит что-то в духовное развитие человечества, но непременно преодолевается. Этические нормы и понятия преходящи; они детерминированы конкретным временем и конкретной средой. Поэтому мораль и поведение «естественного человека» не могут быть абсолютом. В окружении новых понятий и законов они могут стать преступлением. Определяется критерий оценки инцеста — «тайна страшная», «заблуждение сердца».

И вместе с тем, в силу того же исторического детерминизма, оценка эта не есть окончательная. Дело в том, что исторические ступени, которые проходит человечество, для Карамзина не равноценны; иные из них предстают как эпохи «пагубных заблуждений». Такой эпохой было Средневековье, которое лишь в целом послужило расцвету наук. Под влиянием революционных войн, охвативших Европу, писатель приходит к убеждению, что XVIII век также «не мог именоваться просвещенным, когда он в Книге Бытия ознаменуется кровью и слезами» («Филалет к Мелодору», 2, 188). Разочарование в «просвещенности» века означало разочарование в социальных установлениях, морали и познавательных возможностях людей этого времени. «Хвалят имя добродетели и спорят о существовании ее», — говорит путешественник в «Острове Борнгольме» (1, 525). Понятие добродетели, которое, очевидно, признают все враждующие стороны, оказывается релятивным. Из этой релятивности вырастают насилие и преступление.

Старец «Острова Борнгольма», произнесший проклятие и творящий жестокость во имя добродетели, независимо от своих субъективных стремлений, делит со своими современниками «пагубное заблуждение». Образ его не случайно погружен в стихию Средневековья, а в монологе его звучит тема исторического прошлого, тяготеющего над жителями Борнгольма и Рюгена. Содержание его понятий о добродетели обусловлено этим прошлым, формы же ее защиты и утверждения несут на себе печать средневекового варварства.

Так в повести намечается выход в общие проблемы философии истории. Конечно, это не целостная историософская концепция, это своего рода ее эмоциональный прообраз, ощущение глубокой трагичности конкретных форм исторического бытия. Конфликт между законами «морали» и законами «природы» и «сердца» принципиально неразрешимым, антиномичен, так как рок, тяготеющий над героями Карамзина,

не есть только нечто внешнее, но заключается и в глубинах их собственного сознания. «Заблуждение» не может быть осознано как заблуждение, ибо для этого нужно подняться на новый уровень просвещенности. Силой же этого заблуждения преступление и добродетель оказываются почти тождественны.

Рассказчик отказывается от суждений насчет увиденного, ибо никакого суда над какой-либо одной стороной произвести он не может. Его позиция лежит за пределами временных законов мышления и морали — в сфере эмоциональной. Он судит своих героев судом интуиции: «...миловидное лицо твое <...>, тихое движение груди твоей <...>, собственное сердце мое уверяют меня в твоей невинности» (1, 527). Внутреннее чувство рассказчика устанавливает свою иерархию духовных ценностей, и в этой сфере любовники оказываются оправданными. И далее нам приходится обратить внимание на рассуждение о благах природы-утешительницы, даров которой лишена узница в подземелье, — признание жестокости, «неестественности» наказания, несправедливого не по человеческим законам, а с точки зрения Божественной гармонии, воплощенной в природе.

По законам же общественной морали, в любое историческое время заключающим в себе лишь часть этой Божественной «истины», наказание справедливо — и потому гонитель любовников не подлежит осуждению. «Оправдано» чувство, а не инцест; оно искупает «грех» брата и сестры. Отсюда тот «модус неопределенности», каким отмечена концовка повести.

Об этой концовке стоит сказать несколько слов. Она обрывает развитие сюжета, казалось бы, в кульминационной точке: рассказчик узнает «тайну страшную» и отказывается сообщить в этот раз ее читателям. Заключительная сцена, где ветер уносит в море слезу, пролитую путешественником, кадансирует рассказ.

Еще в XIX в. господствовало убеждение, что повесть Карамзина не окончена и предполагает продолжение с раскрытием тайны⁴⁹. В интереснейшем письме к императрице Марии Федоровне от 16 августа 1815 г. Карамзин дает пародийный вариант развязки. «Вашему Императорскому Величеству угодно было взять участие в страданиях *Борнгольмской незнакомки* и тем переменить судьбу ее: неумолимою строгостью отца заключенная в темной пещере, она вдруг увидела свет и *Гревзендского меланхолика*, который бросился к ней в объятия с восклицанием: “ты не сестра, а супруга моя!” Они вышли из пещеры, совокупились законным браком и поселились в домике, которого уже нельзя узнать: его поновили внутри и снаружи, скосили полынь и крапиву на дворе. Старец-хозяин, восхищаясь уже законною любовью дочери и зятя, дает балы и сам танцует польский, а в темный вертеп, где сидела бледная, томная красавица, готовятся посадить желтого, тучного Наполеона, если бурю занесет его в Борнгольм. Вот что пишут ко мне из Дании; остальное могу досказать Вашему Императорскому Величеству в Розовом павильоне»⁵⁰.

За шутливыми интонациями этого пассажа кроется вполне серьезное полемическое содержание. «Счастливый конец», удовлетворяющий

ожиданиям публики, приводит всю проблематику к абсурду. Более того: страстно желаемое читателями «продолжение» способно обесмыслить и художественную структуру.

Современники Карамзина, воспитанные на рационалистических повествовательных принципах, были введены в заблуждение открытым характером концовки. Все сюжетные линии в «Острове Борнгольме» завершены и не оставляют никаких возможностей продолжения; как в будущей байронической поэме, обозначены вершинные точки рассказа в обратной временной перспективе; сущность преступления любовников проясняется в словах «Лилы» о «страшном проклятии» ее гонителя, к которому она сохраняет «нежность», — конечно, нежность дочери, ибо «страшное проклятие» не поражает, например, неверную супругу. Тайна, таким образом, раскрывается намеком, а не дискурсивным описанием, и это входит в стилистику повести как осуществленное авторское задание, что тоже сближает повесть с еще не родившейся байронической поэмой. Очень вероятно, что здесь был и дополнительный умысел и что Карамзин намеренно вуалировал тему incesta, предугадывая негативную читательскую реакцию, — лишнее соображение в пользу раннего происхождения рукописной редакции песни «гревзендского незнакомца».

При всем том Карамзин намеренно создавал ощущение незаконченности повести, вводя элементы совершенно новой для русской литературы повествовательной техники. Прием перерыва повествования в кульминационный момент читательского напряжения считался характернейшей особенностью готического романа и особо культивировался А. Радклиф, о чем нам придется еще вспоминать неоднократно. Однако открытые концовки, подобные карамзинской, в готическом романе не встречаются. Заключение «Острова Борнгольма» могло быть подсказано Карамзину произведением не «готическим» в прямом смысле, но оказавшим мощное воздействие на развитие готического жанра.

В 1801 г. Карамзин писал Вильгельму фон Вольцогену, с которым подружился в Париже в 1790 г.: «Я никогда не мог забыть этих чудных вечеров, когда, выйдя из *Comédie Française*, мы вместе отправлялись читать Шиллера *Духовидца* и множество других сочинений вашей словесности»⁵¹. Роман Шиллера (*Der Geisterseher, Aus den Memories des Grafen von O****, 1787—1789) в 1790 г. был новинкой: отдельное издание его вышло в 1789 г. Он принадлежал перу писателя, которого высоко ценил Карамзин и который был другом юности Вольцогена. Имя Шиллера постоянно присутствовало в их разговорах, и новый роман, конечно, был предметом обсуждения. Можно не сомневаться, что на концовку книги было обращено особое внимание: доведя напряжение до кульминационной точки, Шиллер обрывает роман словами: «Я все-таки хотел видеть принца, но меня не приняли. У постели моего друга я узнал, наконец, необыкновенную историю...» Далее следует ремарка: «Конец первой части»⁵².

Шиллер не закончил «Духовидца»; последующие части не появились. От искушенных читателей, какими были Карамзин и Вольцоген, не

укрылась, конечно, чисто литературная функция этой концовки, вполне соответствующей повествовательной технике романа тайн, в какой выдержан весь «Духовидец». В «Острове Борнгольме» Карамзин варьирует прием, подчеркивая «тайну», — но уже в законченном повествовании.

«Остров Борнгольм» был самым значительным в русской литературе образцом готической повести, усвоившим и традиционные мотивы, и ее стилистику ранее, чем появились самые знаменитые и репрезентативные ее образцы.

Вместе с тем философская проблематика и сам художественный метод повести выходили за пределы эстетики готического романа. Они были шире и глубже, они предопределяли отношение Карамзина к литературной традиции, из которой выбиралось то, что было ему нужно, и интерпретировалось так, как это было ему нужно. Готический роман XVIII в. в понимании характера не мог подняться до изображения разорванного человеческого сознания, до понимания его временной определенности и конкретности, а в философии — до постановки проблемы антиномического противоречия. Это было доступно только романтической философии и литературе. В «Острове Борнгольме» складывался романтический метод, усваивавший, переосмысливавший и переработавший метод преромантического готического романа.

Теперь нам снова необходимо вернуться к шиллеровскому «Духовидцу», но уже в связи с другой повестью Карамзина — его маленьким шедевром «Сиерра-Морена» (1793).

О типовом характере сюжета «Сиерры-Морены» мы можем говорить с совершенной уверенностью. Это сюжет «муж на свадьбе жены», известный сказке и античному эпосу; на нем построены десятки средневековых легенд, переработывавшихся в литературе Нового времени. Еще в 1890-е годы И. Созонович описал его на огромном сравнительном материале фольклорных и средневековых письменных текстов, установив сюжетные константы, сохраняющиеся во всех вариантах⁵³. Позднее они были проанализированы И.И. Толстым с точки зрения их происхождения и функции⁵⁴.

Первая из этих констант — зарок, предварительное условие: муж, покидая жену, завещает ей ждать до определенного срока, после чего она вольна вступить в новый брак. В повести и балладе Нового времени, где брачные отношения заменены любовными, а муж и жена — женихом и невестой, мотив зарок сохраняется: он заключается в клятве (или намерении) невесты сохранять верность (иногда вечную) жениху. Зарок соблюдается до истечения срока, после чего жена (невеста) под влиянием внешних обстоятельств (настояния родных и т.п.) против своей воли вынуждена вступить в новый брак. В новелле и балладе меняется не мотив, а мотивировка: разрешающим моментом становится не истечение срока, а заведомая невозможность соединения с женихом

(его смерть, женитьба). Мотив измены появляется там, где зарокom является клятва в вечной верности. Во всех случаях, однако, неизменно присутствует отмеченное И.И. Толстым на фольклорном и легендарном материале обозначение «окончание срока», мотив «рокового дня» — венчания, свадьбы, свадебного пира. Именно здесь реализуется «основной момент сюжета — предупреждение свадьбы в последнюю минуту». «Муж возвращается изменившимся: ни жена, ни близкие не узнают его», он приносит спасение жене «в качестве незнакомца». Архаическая семантика этого мотива — возвращение мужа из обители смерти; пребывание в загробном царстве меняет наружность. В связи с этим мотивом «особое значение приобретает момент ложных слухов о смерти ушедшего: уехавший муж пропадает без вести, и многие думают, что он на чужбине умер»⁵⁵.

И новелла и баллада строятся по единой сюжетной схеме — сказки, средневековой легенды, которая предполагает четкое распределение ролей; на первом плане — центральная пара: герой (муж, жених) и героиня (жена, невеста). Герой активен, и в сказке (легенде) он обычно доминирует; в литературной балладе интерес читателя смещается в сторону героини. В сказке и эпосе герой и героиня — муж и жена, и они единомышленники. Возвращение героя — спасение; жена узнает мужа и стремится к нему, оставляя нового жениха. В балладе (литературного происхождения) жених и невеста превращаются в антагонистов, и возвратившийся герой карает прежнюю возлюбленную за реальную или мнимую измену; в последнем случае он кончает жизнь самоубийством и вслед за ним умирает его нареченная. Все остальные действующие лица играют чисто служебную роль и, как правило, не имеют не только биографий, но даже имен (одним из редких исключений является русский былинный сюжет о Добрыне и Алеше Поповиче).

В «Сиерре-Морене» на первый план выдвигается один из этих безымянных и безгласных персонажей — претендент на руку невесты. Более того: он главный герой и повествователь, и его судьба более всего интересует автора и читателя. Происходит смена «точки зрения» и самой модальности рассказа и — как следствие — полная переакцентуация сюжетных мотивов. Именно такой тип интерпретации традиционной сюжетной схемы следует искать, устанавливая возможные источники и литературные аналоги «Сиерры-Морены». И тип этот существует.

Одним из первых его обозначил П.Н. Берков, заметив, что «Сиерра-Морена» «напоминает по стилю экзотические повести немецких писателей “Бури и натиска”». Он обратил внимание и на необычность повести — ее заглавия, фабулы и на ее психологический потенциал в изображении, в частности, смены душевных состояний⁵⁶.

Все это очень точно — и прямо ведет нас к тому произведению, которое, как нам представляется, послужило Карамзину одной из важнейших отправных точек.

Это произведение — «Духовидец» Ф. Шиллера⁵⁷.

К нему ведет нас уже отмеченное П.Н. Берковым «необычное» заглавие повести Карамзина, точнее — подзаголовок, снятый автором при

переизданиях: «Элегический отрывок из бумаг N». «Духовидец» в отдельном издании имел подзаголовок: «Eine Geschichte aus den Memoires des Grafen von O.»; в первой публикации («Талия», 1787—1789): «Aus den Papieren des Grafen von O.», — почти совпадающий с карамзинским. Х.-Б. Хардер и вслед за ним Р.Ю. Данилевский предполагают, что весной 1790 г. Карамзин и Вольцоген читали «Духовидца» именно по «Талии»; в этом случае заимствование становится еще более вероятным²⁵.

Шиллеровский подзаголовок затем варьировался в многочисленных подражаниях «Духовидцу» (см. «История духовидца» К. Чинка (Tschink), «Гений» К. Гросса, «Заклинатель духов» Л. Фламменберга и т.д.)²⁶.

Но главное, конечно, не в близости заглавий. К «Сиерре-Морене» близка одна из центральных сцен шиллеровского романа — так называемый «рассказ сицилийца», где уже известный нам сюжет предстает в субъективной интерпретации «претендента». Иеронимо, сын маркиза дель М^ннте, должен вступить в брак с Антонией К^ттти; брак предрешен родителями, и молодые люди любят друг друга. Младший сын маркиза, Лоренцо, предназначен к духовному званию. Накануне свадьбы жених исчезает; последний раз его как будто бы видели перед прогулкой по морю на лодке. Поиски безуспешны, приходит известие, что накануне к берегу пристало алжирское корсарское судно и несколько жителей были взяты в плен. Была снаряжена погоня, но галеры преследователей разбила буря. Ср. у Карамзина: корабль, на котором плыл жених Эльвиры, погиб, «но алжирцы извлекли юношу из волн, чтобы оковать его цепями тяжелой неволи» (1, 533). У Шиллера родные Иеронимо решили, что разбойничье судно погибло вместе с экипажем; горе их безутешно; однако интересы угасающего рода требуют, чтобы Лоренцо занял место брата — и как наследник, и как жених. Лоренцо категорически отказывается: неужели, говорит он, нужно отягчать и без того ужасную судьбу брата, томящегося в долгом заключении (lange Gefangenschaft)? Два года он ищет Иеронимо, подвергаясь разнообразным опасностям. В сердце Антонии происходит борьба между долгом и симпатией, ненавистью и уважением (zwischen Pflicht und Neigung, Haß und Bewunderung). Так было в «Талии» и в первом издании; позднее Шиллер изменил это место: «между долгом и страстью, антипатией и уважением» (zwischen Pflicht und Leidenschaft, Abneigung und Bewunderung). Лоренцо «с глубокой скорбью замечал <...> тайное горе, которое подкашивало ее молодую жизнь» (в подлиннике: bemerkte er den stillen Gram, «тихую тоску»). Ср. у Карамзина: отчаяние Эльвиры со временем «превратилось в тихую скорбь и томность» (1, 530). Равнодушие, с каким Лоренцо относился вначале к Антонии, сменилось «нежным состраданием»; «но это обманчивое чувство скоро перешло в неудержимую страсть» (wutende Leidenschaft). Именно так развивается чувство рассказчика «Сиерры-Морены»: «она увидела в глазах моих изображение своей горести, в чувствах сердца моего узнала собственные свои чувства и назвала меня другом» (1, 530). «Увы! в груди моей свирепствовало пламя любви...» (1, 531). Близость психологического рисунка очевидна при одном важном отличии, существенном для дальнейшего развития конфликта: отращение Антонии растет,

по мере того как растет внешнее благородство поведения Лоренцо. Это предчувствие. Вскоре обнаружится семантическая противоположность кульминационных сцен.

У Шиллера:

Накануне свадьбы в семью маркиза приглашается сицилиец-рассказчик, выдающий себя за заклинателя духов. Ему удается отвоевать доверие семейства. В порыве отчаяния Лоренцо открывает ему свою «ужасную страсть» (*furchterliche Leidenschaft*). «Я боролся с нею как мужчина [*ich habe sie bekämpft wie ein Mann*] <...> Теперь не могу больше!» Он будет несчастен, пока могила не будет свидетельствовать за него. «Разве у меня нет соперника? И еще какого соперника!»

У Карамзина читаем:

«Язык мой не дерзал именовать того, что питала в себе душа моя, ибо Эльвира клялась не любить никого, кроме своего Алонза, клялась не любить в другой раз. Ужасная клятва! Она заграждала уста мои». И далее: «Можно сражаться с сердцем долго и упорно, но кто победит его? <...> Сила чувств моих все преодолела, и долго таймая страсть излилась в нежном признании!» (1, 531).

Здесь линии, доселе параллельные (отметим и лексические совпадения с подлинным текстом «Духовидца»), начинают расходиться.

Эльвира Карамзина отвечает на чувство героя и совершает клятвопреступление.

Антония Шиллера становится жертвой адского обмана.

Сицилиец вызывает ложный призрак Иеронимо в одежде невольника и с глубокой раной на шее. Теперь все убеждены, что он мертв. Антония вынуждена согласиться на свадьбу, отдав, таким образом, руку убийце своего жениха.

И в том, и в другом случае на свадьбе появляется незнакомец. В «Сьерре-Морене» это сам Алонзо «в черной одежде, с бледным лицом и мрачным видом», с кинжалом в руке; он упрекает Эльвиру в нарушении клятвы и закалывается на ее глазах. В «Духовидце» это таинственный «армянин» или «русский», разоблачающий обман вызовом «страшной фигуры» в «окровавленной одежде», с «ужасными ранами» — духа Иеронимо (подлинного или мнимого), избличающего своего убийцу — младшего брата; обманщик-сицилиец лишается чувств, Лоренцо умирает «в страшных конвульсиях», Антония (как и Эльвира в «Сьерре-Морене») затворяется в монастыре⁶⁰.

Шиллер переработал балладный сюжет, превратив его в сюжет новеллы. Широкая популярность «Духовидца» оживила мотивы старинной баллады; М.Г. Льюис, читавший роман Шиллера в оригинале и воспользовавшийся в «Монахе» некоторыми его находками, заимствовал отдельные детали и для баллады «О храбром Алонзо и прекрасной Имогене»

(9-я гл. «Монаха»); «рассказ сицилийца» называют в числе ее источников наряду с «Ленорой» и «Ленардо и Бландиной» Г.-А. Бюргера⁰¹.

Но Льюис писал балладу, а Карамзин — психологическую повесть. «элегический отрывок»; в «Духовидце» его заинтересовала не столько сюжетная коллизия, сколько пути ее интерпретации. Подсказанный Шиллером парадоксальный ход — сделать главным героем «претендента» и рассказать всю историю от его имени и в его субъективном освещении — открывал новые возможности для психологической прозы, но для этого на месте преступника Лоренцо из «Духовидца» должен был оказаться герой любящий и страдающий, носитель идеи глубокого и самоотверженного чувства. Как только это произошло, весь традиционный балладный сюжет стал перестраиваться, меняясь функционально. Самоубийство Алонзо во имя любви и верности перестало быть актом восстановления поправленной справедливости, став актом мщения. Следствием его было нарушение законов естественного чувства. Новая любовь Эльвиры угасла, и последним плодом ее стала жестокость. «Земля расступилась между нами, — говорит она тому, кто недавно был ее избранником, — и тщетно будешь простирать ко мне руки свои. Бездна разделила нас навеки». И далее: «Увы! Она не хотела проститься со мною!.. Не хотела, чтобы я в последний раз обнял ее со всею горячностью любви и видел в глазах ее хотя одно сожаление о моей участи!» (1, 533).

Мы имеем здесь дело с теми же антиномиями морального мира, которые стали предметом художественного исследования в «Острове Борнгольме». Человеческое бытие трагично в своих основах и полно психологических парадоксов. «Клятвопреступление» может иметь следствием любовную гармонию, а «справедливость» — противоречить естественным законам; самая любовь — источник наслаждений — несет в себе зерно страданий и гибели; так же как в «Острове Борнгольме», только Природа, мироздание в целом, оказывается воплощением разумной воли деистического Творца, но приобщение к ней в «Сиерре-Морене» — это исчезновение, поиски небытия. «Тихая ночь — вечный покой — святое безмолвие! К вам, к вам простираю мои объятия!» (1, 534).

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Карамзин Н.М. Сочинения: В 2 т. Л., 1984. Т. 1. С. 520. (Далее в тексте ссылки на это издание: том, стр.).

² Московский курьер. 1805. Ч. 1. № 15. С. 226—227.

³ Там же. № 4. С. 49.

⁴ Дамский журнал. 1824. № 4. С. 142—143.

⁵ М.к.р.в. [Макаров М.Н.]. Август Адольф Фридерик Десалверт... // Дамский журнал. 1824. № 3. С. 96—97.

⁶ См.: Степанов В.П. Макаров М.Н. // Русские писатели. 1800—1917: Биограф. словарь. М.: Большая рос. энциклопедия, 1994. Т. 3. С. 468—470.

⁷ См. гл. «В. Скотт. Статья о Радклиф...» наст. изд.

⁸ Дамский журнал. 1824. № 4. С. 131—132.

⁹ Там же. С. 132.

¹⁰ Там же. С. 132—134.

¹¹ [Греч Н.И.] Письма издателя «Сына отечества» к редактору. Письмо первое // *Сын отечества*. 1817. № 28. С. 55—57.

¹² *Гоголь Н.В.* Полн. собр. соч. [Л.], 1940. Т. 10: Письма 1820—1835. С. 161.

¹³ *Østerby M. N.M.* Karamsins "Bornholm": Wirklichkeit und Dichtung // *Studien zur Geschichte der russischen Literatur des 18. Jahrhunderts*. Bd. 4. Berlin, 1970. S. 431—435.

¹⁴ *Гуковский Г.А.* Очерки по истории русской литературы и общественной мысли XVIII в. Л., 1938. С. 390; *Его же:* Карамзин // *История русской литературы*. М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1941. Т. 5. С. 80.

¹⁵ *Вацуро В.Э.* Литературно-философская проблематика повести Карамзина «Остров Борнгольм» // XVIII век. Сб. 8: Державин и Карамзин в лит. движении XVIII — начала XIX века. Л.: Наука, 1969. С. 190—209.

¹⁶ Московский журнал. 1792. Ч. 7. Июль. С. 68—99. Об этом переводе и его источниках см.: *Danilevskiy R. Nikolai M. Karamzin and Wieland* // *Studien zur Geschichte der russischen Literatur des 18. Jahrhunderts*. Bd. 4. S. 381, 395; ср. *Данилевский Р.Ю.* Виланд в русской литературе // *От классицизма к романтизму: Из истории международных связей русской литературы*. Л.: Наука, 1970. С. 345.

¹⁷ *Гуковский Г.* Карамзин. С. 80.

¹⁸ Северный Меркурий. 1830. № 56. 9 мая. С. 223—224. О фрагменте XVIII в. как жанре см.: *Белозерская Н. В.Т.* Нарезный: Историко-литературный очерк. 2-е изд. СПб., 1896. С. 52; *Гранин Ю. А.Ф.* Вельтман // *Очерки по истории русской культуры первой половины XIX в.* Баку: Азерб. заочн. пед. ин-т, 1941. Вып. 1; о фрагментарной форме «Острова Борнгольма» см.: *Brang P.* Studien zur Theorie und Praxis der russischen Erzählung: 1770—1811. Wiesbaden, 1960. S. 163—164; ряд ценных наблюдений — в статье *Ю.М. Лотмана* «Эволюция мировоззрения Карамзина (1789—1803)» // *Учен. зап. Тарт. ун-та. Тарту*, 1957. Вып. 51. С. 140—144.

¹⁹ *Mayo R.D.* The Gothic short Story in the Magazines // *Modern Literary Review*. 1942. Vol. 37. № 4. P. 448—454.

²⁰ *Brang P.* Op. cit. P. 199.

²¹ Проблема рассказчика так или иначе затрагивается почти во всех работах об «Острове Борнгольме»; обзор новейших исследований см.: *Riggenbach H.* Inzest und Gefangenschaft in N.M. Karamzins «Insel Bornholm» // *Vorträge und Abhandlungen zur Slavistik*. München, 1987. Bd. 9. S. 65—97; специально о ней: *Anderson R.B.* Karamzin's «Bornholm Island»: its Narrator and its Meaning // *Orbis Litterarum*. 1973. Vol. 28. № 3. P. 204—215.

²² Ср. наблюдения над ролью аллегории в «кладбищенской поэзии»: *Spacks P.M.* Notog-Personification in late 18 Century Poetry // *Studies in Philology*. 1962. Vol 59. № 3. P. 566, 568.

²³ *Шаликов П.* Путешествие в Малороссию, изданное [князем] П. Шаликовым. М., 1803. С. 150. О функции архитектурного пейзажа в русской «кладбищенской элегии» и отличии ее от готического романа см. в нашей книге: «Лирика пушкинской поры: "Элегическая школа"» (СПб., 1994. С. 54 и след.).

²⁴ *Бахтин М.М.* Вопросы литературы и эстетики: Исследования разных лет. М., 1975. С. 394.

²⁵ См. анализ метафорических функций замка: *Garte H.* Kunstform Schauerroman: Eine morphologische Begriffbestimmung des Schauerromans in 18. Jahrh.: von Walpoles «Castle of Otranto» bis Jean Pauls «Titan». Leipzig, 1935. S. 38—40, 41, 42, 96; *Zacharias-Langhans G.* Der unheimliche Roman um 1800. Bonn, 1968. S. 48 ff. (Далее: *Zacharias-Langhans*). Ср. в нашей книге «Лирика пушкинской поры» (С. 59).

²⁶ *Radcliffe A.* The Castles of Athlin and Dunbayne: a Highland story. London, 1789; цит. по: *Radcliffe A.* The Castles of Athlin and Dunbayne / Ed. with an Introd.

by A. Milbank. Oxf.; N.-Y.: O.U.P., 1995. P. 102. (The World's Classics). Ср. анализ этого описания: *Varna D. The Gothic Flame: being a History of the Gothic Novel in England*. London, 1957. P. 87. (Далее: *Varna*).

²⁷ *Радклиф А.* Таинства Удольфские: Творение Анны Радклиф / Пер. с фр. С...Ф...З... М., 1802. Кн. 2. С. 146.

²⁸ *Радклиф А.* Лес, или Сент-Клерское аббатство: Соч. славной Радклиф / Пер. с фр. П. Чернявский. М., 1801. Кн. 1. С. 44—45, 73; *Radcliffe A. The Romance of the Forest*. Oxf., N.-Y.: O.U.P., 1986. P. 31. (The World's Classics).

²⁹ *Карамзин Н.М.* Сочинения. М., 1848. Т. 1. С. 464—465.

³⁰ *Радклиф А.* Таинства Удольфские... Кн. 3. С. 344—345.

³¹ О. С.[омов]. План романа à la Radcliff // Харьковский Демокрит. 1816. Май. С. 61.

³² Детское чтение для сердца и разума. 1788. Ч. 14. С. 189.

³³ Московский журнал. 1791. Ч. 4. Окт. С. 342—352.

³⁴ См.: *Рогожин В.Н.* Дела «московской цензуры» в царствование Павла I как новые материалы для русской библиографии и словаря русских писателей. Пг., 1922. Вып. 2: 1798 г. С. 52.

³⁵ *Monvel V. Les Victimes Cloîtrées: drame nouveau en 4 acts et en prose: Par m. Monvel*. Bourdeaux; Paris: le Libraire de Théâtre Français, 1792. P. 71.

³⁶ Московский журнал. 1791. Ч. 2. Апр. С. 70—71.

³⁷ См., напр.: *Науберт Б.* «Герман фон Унна» (1788); *Summers*. P. 128—129; *Müller-Fraureuth C.* Die Ritter und Räubertomane: Ein Beitrag zur Bildungsgeschichte des deutschen Volkes. Halle a. S., 1894. S. 15—16.

³⁸ [Шницс Х.Г.] Очарованное зеркало, или Пути Провидения неисповедимы: повесть древних времен: соч. г. Шписса / С нем. пер. Ал. Бринк. М., 1821. Ч. 2. С. 12.

³⁹ О влиянии «Les Victimes Cloîtrées» на «черную» драму и роман: *Van Bellen E.S. Les origines du mélodrame*. Otrecht, 1927. P. 97—99.

⁴⁰ *Kočetkova N.D.* Zur Geschichte des Gedichtes «Die Gesetze verurteilen...» von N.M. Karamzin // Studien zur Geschichte der russischen Literatur des 18. Jahrh. Bd. 4. S. 367—372.

⁴¹ *Губерти Н.В.* Историко-литературные и библиографические материалы. СПб., 1887. С. 23.

⁴² См., напр., цитацию приведенных строк о «любовнице-сестрице» О.М. Сомовым в дневниковых записях 1821 г.: *Вацуро В.Э. С.Д.П.*: Из истории литературного быта пушкинской поры. М., 1989. С. 332. (Источник цитаты в книге нами не был указан.)

⁴³ *Riggenbach*. Op. cit. S. 67—97.

⁴⁴ См.: *Simpson M.S.* The Russian Gothic Novel and its British antecedents. Columbus, Ohio: Slavica Publ., Inc., 1983. P. 29, со ссылкой на исследование А. Трэси (*Tracy A.B. The Gothic Novel 1790—1830*. Lexington: Kentucky Univ. Press, 1981. P. 201).

⁴⁵ The Works of H. Walpole. London, 1798. Vol. 1. P. 125. См. подробнее: *Evans B.* Gothic Drama from Walpole to Shelley. Univ. California Publications in English, 1947. Vol. 18.

⁴⁶ *Riggenbach*. Op. cit. S. 72—73.

⁴⁷ *Mércier S.* L'Homme sauvage. Neuchatel, 1784. P. 8; см. также p. 99—100, 213. См. анализ романа, его источников и соотношения с концепциями Руссо: *Béclard L. Sébastien Mercier: Sa vie, son oeuvre, son temps (Avant la Révolution: 1740—1789)*. Paris, 1903. P. 44 ff; *Rollivain E.E.* L'Abbé Prévost et l'Homme sauvage de Sébastien Mercier // PMLA. 1930. Vol. 45. № 3. P. 822—847; *Розанов М.Н.* Ж.-Ж. Руссо и литературное движение конца XVIII — начала XIX в.: Очерки по истории руссоизма на Западе и в России. М., 1910. Т. 1. С. 291 и след.

⁴⁶ *Бобров С.С.* Происшествие в царстве теней, или Судьбина российского языка (1805). Впервые процитировано в ст. Л.В. Крестовой: «Древнерусская повесть как один из источников повестей Н.М. Карамзина “Райская птичка”, “Остров Борнгольм”, “Марфа Посадница”» // Исследования и материалы по древнерусской литературе. М., 1961. С. 209; полн. изд. текста: *Лотман Ю., Успенский Б.* Споры о языке в начале XIX в. как факт русской культуры: («Происшествие в царстве теней, или Судьбина российского языка» — неизвестное сочинение Семена Боброва) // Учен. зап. Тарт. ун-та. Тарту, 1975. Вып. 358. С. 276.

⁴⁹ См., напр.: *Дамский журнал*. 1830. № 26. С. 207; *Губерти Н.В.* Указ. соч. С. 23; ср.: *Берков П.Н.* История русской журналистики. М.; Л., 1952. С. 524.

⁵⁰ *Русская старина*. 1898. № 10. С. 36.

⁵¹ «...О Шиллере, о славе, о любви»: (Вильгельм фон Вольцоген и Н.М. Карамзин) / Публ. Е.Е. Пастернак и Е.Э. Ляминой // *Лица: Биограф. альманах*. М.; СПб., 1993. [Вып.] 2. С. 185, 186. Подл. по-фр.

⁵² *Schiller Fr. Werke / Hrsg. Von L. Kellermann. Leipzig; Wien, s.a. Bd. 6. S. 164; Шиллер Ф. Духовидец / Пер. М. Корш. СПб., [1887]. С. 136.*

⁵³ *Созонович И. К.* вопросу о западном влиянии на славянскую и русскую поэзию. Варшава, 1898. [Вып.] 2. С. 261—565.

⁵⁴ *Толстой И.И.* Возвращение мужа в «Одиссее» и в русской сказке // *Толстой И.И.* Статьи о фольклоре. М.; Л., 1966. С. 59—72. Здесь же указания на предшеств. литературу.

⁵⁵ Там же. С. 64—69.

⁵⁶ *Берков П.Н., Макогоненко Г.П.* Жизнь и творчество Н.М. Карамзина // *Карамзин Н.М. Избр. соч.*: В 2 т. М.; Л., 1964. Т. 1. С. 39—40.

⁵⁷ Анализ иных предполагаемых источников повести см.: *Вацуро В.Э.* «Сиера-Морена» Н.М. Карамзина и литературная традиция // XVIII век. Сб. 21: Памяти П.Н. Беркова (1896—1969). СПб., 1999. С. 327—336 (*Ред.*).

⁵⁸ См.: *Harder H.-B.* Schiller in Russland: Materialien zu einer Wirkungsgeschichte (1789—1814). Homburg; Berlin; Zürich, 1969. S. 24—25; *Данилевский Р.Ю.* Шиллер и становление русского романтизма // *Ранние романтические веяния*. Л., 1972. С. 12—13.

⁵⁹ *Zacharias-Langhans*. S. 14.

⁶⁰ *Шиллер Ф. Духовидец / Пер. М. Корш.* С. 45, 46, 47, 54; *Schiller Fr. Werke*. Bd. 6. S. 78—79, 542 (варианты печатных текстов).

⁶¹ *Railo E.* The Haunted Castle: A Study of the Elements of English Romanticism. N.-Y., 1974. P. 247—249. (Далее: *Railo*). Ср.: *Guthke K.S.* Englische Vorrömantik und deutscher Sturm und Drang: M.G. Lewis' Stellung in der Geschichte der deutsch-englischen Literaturbeziehungen. Göttingen, 1958. S. 174—175.

П.И. Шаликов

Карамзин дал, быть может, самый сильный импульс к зарождению в России «готической волны».

Он создал типологические образцы сентиментальной и преромантической повести, вызвавшие поток подражаний; повести с драматическим сюжетом, в который органически включались и внефабульные элементы, прежде всего психологизированный и даже субъективизированный пейзаж, тяготеющий к метафорическому расширению. Предпосылки к нему давала оссианическая проза, вариации на темы «Ночей» Юнга, медитации Дж. Харви, «Времена года» Дж. Томсона, французская дескриптивная поэзия. Все это в многочисленных переводах, подражаниях, вариациях уже существовало в русской литературе. Не последнюю роль играла здесь и «кладбищенская элегия». Как мы уже пытались показать в другом месте, русская проза конца XVIII в. была больше подготовлена к ее восприятию, нежели русская поэзия того же периода, и, например, первые переводы знаменитой элегии Т. Грея «Сельское кладбище» вовсе не случайно делаются в прозе. Здесь пейзажные экспозиции прямо предопределяли движение лирического сюжета, направление и семантику читательских ассоциаций: элегическое описание вечера, последних лучей заходящего солнца, сгущающихся сумерек и постепенно пустеющих окрестностей плавно переходило в изображение руины — замка, монастыря — или кладбища, со всем спектром их уже определившихся метафорических значений. Это была поэтика закрепленных ассоциаций, получившая свое выражение в знаменитом «Сельском кладбище» Жуковского, открывшем новую эпоху в истории русской элегической поэзии¹.

Готический роман, взявший многое от «кладбищенской поэзии», усваивает и поэтику закреплённых ассоциаций, но преобразует ее соответственно своим целям. Теория элегии предупреждала, что «меланхолическое» не должно перерастать в «ужасное». Готическая проза сняла этот запрет. Уже в «Бедной Лизе» — вовсе не готической, а канонически сентиментальной повести — мы видели образец такого психологизированного пейзажа, совершенно элегического по структуре, но с движением от «меланхолии» к «ужасу».

Это описание, где мотив «вечера» плавно переходит в мотив «монастыря», было, вероятно, самым популярным фрагментом в самой популярной русской повести 1790-х годов. Симонов монастырь стал местом паломничества «чувствительных» читателей «Бедной Лизы». В этюде «К праху бедной Лизы» П.И. Шаликов утверждал не без оснований, что рассказанная Карамзиным история изменила самое восприятие ландшафта. «Сии мрачные готические башни Симонова монастыря; сия березовая роща; сей зеленый луг; сей пруд, обсаженный древними вязами, — предметы, которыми восхищался я прежде в одном воображении, — теперь увидел в существе! <...> Потом, с усилием оборотясь, взглянул я на картину города — солнце освещало ее и пылало на злате куполов и крестов — сердце мое затрепетало, и *все* чувства мои совокупились составить *одно*... зрение»².

«Мрачные готические башни» становятся у Шаликова почти непрерывным элементом такого рода описаний. «Готическое» здесь обозначает «средневековое»; эпитет (заимствованный у Карамзина), конечно, не свидетельствует еще о знакомстве с готическим романом (название это, кстати, не привилось в русской критике), но приоткрывает литературный субстрат архитектурного пейзажа. На это обращал внимание уже А.Н. Веселовский, говоря о проекции западных описаний на русский ландшафт³.

Речь идет об этюде, принадлежавшем перу князя Федора Сибирского, довольно типичного представителя массового сентиментализма, печатавшегося в тех же журналах, что и Шаликов, и близкого к нему по выбору тем и жанровых форм. «В знойные часы полдня, — пишет автор, явно следуя за Карамзиным, — пойду в Петровские рощи, дабы отдохнуть там, под благодетельною тенью какого-нибудь дерева на мягкой траве, и буду смотреть на готический дворец, на куполах коего заходящее солнце будет изливать свой бедный пурпур и злато. Тут, смотря на этот прекрасный ландшафт, дам я полет моему воображению и пройду в мыслях некоторые положения или картинные описания, читанные мною в «La Forêt», и притом столь сходные с этим местоположением». К названию «La Forêt» делается примечание: «Прекрасный роман Мистрисы Радклиф»⁴.

Так, в конце 1790-х годов, в то самое время, когда в русских литературных кругах начинают читать сочинения Уолпола, на страницах журналов появляется имя Анны Радклиф. Оно входит в уже утвердившийся в сентиментальной и преромантической литературе перечень английских писателей, воспевающих «сладость меланхолий»: Оссиан,

Юнг, Томсон, Грей. «Идем в сад, — пишет в «Деревне» князь Шаликов. — Темные аллеи, высокая трава, чистые беседки, из которых многие развалились, маленький лабиринт, древние вазы, дикость места, глубокое безмолвие, уныло-тихой шум деревьев имели для нас нечто ужасное, и мы в один голос сказали: “*Voit les mystères d’Udolphel..*” Смех последовал за этим, и удовольствие блеснуло во всех взорах. Одному живому, мечтательному воображению известно сие удовольствие»⁵.

То, что именно Шаликов оказывался одним из самых ранних в русской литературе адептов Анны Радклиф, — вовсе не случайное явление. Петр Иванович Шаликов (1768 или 1767 — 1852) стяжал себе репутацию эпигона Карамзина, доведшего до крайних пределов «чувствительность» его ранней прозы; сам Карамзин относился к его творчеству слегка иронически. Следующее поколение карамзинистов создаст почти памфлетный портрет «Вздыхалова» с лорнеткой и с собачкой на лоне идиллического пейзажа⁶ — но это произойдет уже позднее, когда его творчество начнет катастрофически отставать от движения литературы. Он дебютирует в середине 1790-х годов в журнале В.С. Подшивалова «Приятное и полезное препровождение времени» и в «Аонидах» Карамзина — стихами и прозаическими фрагментами с эгегическим содержанием. К числу их относится и цитируемая нами «Деревня». Она интересна не только прямым упоминанием одного из самых выдающихся готических романов, но и очень характерной его интерпретацией.

В «Удольфских тайнах» Шаликов усматривает прежде всего эстетику «сладкого ужаса». Об «удовольствии от ужаса» писал Карамзин — еще в «Письмах русского путешественника» и затем неоднократно возвращался к этой мысли; вслед за ним Шаликов признавался в эссе «К другу»: «Зеленые луга, светлые ручейки, кудрявые холмы, лазурное небо, миртовые рощи, поющий соловей в описаниях Делиля, Сен-Ламберта делают меня счастливым; но грозные скалы, дикие леса, мрачные облака, свирепые ветры, бурные ночи, шумное море в песнях Оссиана доставляют несказанное удовольствие моему воображению. Отчего это? Верно, оттого, что ужас имеет в себе что-то весьма приятное»⁷. «*Ужасное, приятное и высокое* равно проистекают из общего источника»⁸, — словно вторит ему В.В. Измайлов, другой близкий приверженец и подражатель Карамзина, так же как и Шаликов начавший свою деятельность в подшиваловском журнале и «Аонидах» Карамзина. Число таких высказываний легко увеличить; они постоянно повторяются в журналах 1790-х годов и часто берутся из самых разнообразных источников — но в основе их лежит общее представление, сформулированное эстетикой Э. Берка, — о прямой связи «ужасного» и «высокого» (возвышенного). Эта идея Берка оказала мощное влияние на европейскую эстетику XVIII в.; воздействие ее испытала и Анна Радклиф⁹. Согласно ее представлениям, существует два рода «ужаса»: один, производимый естественными объектами, может почти уничтожить деятельность души (horror); второй, происходящий от созерцания «дикого, необычного, пробуждающего воображение»¹⁰, — terror — лишь стимулирует эту деятельность. Это «безвредный» (harmless) ужас, вызывающий наслаждение и успоко-

ение духа, соединенное с представлением о возвышенном¹¹. Такого рода эмоции культивирует писательница в своих романах, составивших особое ответвление готического жанра, так называемую сентиментальную готику (*sentimental Gothic*).

Именно эти стороны ее творчества более всего оказываются созвучными ее первым русским ценителям-сентименталистам. В том самом этюде «К другу», где Шаликов говорит о «приятном ужасе», испытываемом им при чтении Оссиана, мы находим и ее имя. «С тех пор, как лютые Аквилоны завяли нас снежными буграми и прелестную разнообразность природы одели печальным белым покрывалом, оставя единственную отраду нам у огонька, с какою приятностью сижу я по утрам у моего, в безмолвной моей комнате, с *Les Mystères d'Udolph*, с *les Châteaux d'Athlin*, с *la Forêt*, с *Eléonore de Rosalba!* Любезная М-с Радклиф играет воображением моим, как ей угодно. — Никогда не читывал я романов с такою мечтательностью, с таким энтузиазмом, как милой, единственной сей сочинительницы»¹².

Этот ранний отзыв (он датирован 5 февраля 1799 г.) весьма интересен, потому что выдает в его авторе не только читателя и любителя, но и знатока. Как и большинство русской образованной публики, Шаликов читает Радклиф по-французски, получая книги сразу же по выходе: «Удольфские тайны», появившиеся в 1794 г., были переведены во Франции в 1797 г., «Итальянец», которого он называет, в соответствии с французским заглавием, «Элеонора де Розальба», вышел во Франции двумя изданиями в том же году, что и подлинник (1797). Но Шаликов знает не только новинки. Едва ли не единственный в русской литературе, он упоминает первый роман Анны Радклиф — «Замки Этлин и Данбейн». И здесь требуется некоторое отступление.

Этот роман, изданный впервые в 1789 г., прошел в Англии почти незамеченным и был переиздан только в 1793 г.¹³, после выхода «Леса», когда имя автора вошло в моду. Шаликов читает его тоже по-французски — и именно в этом заключается загадка. Издание, которое он держал в руках, не было известно последующим библиографам и исследователям готического романа. Начиная с известного указателя Керара считалось, что роман был впервые переведен во Франции в 1819 г.¹⁴ А. Киллен, авторитетный исследователь французской рецепции готического романа, писала: «“*The Times Literary Supplement*” от 1 февраля 1923 г. утверждает, что первый роман миссис Радклиф “Замки Этлин и Данбейн” был переведен на французский в следующем же году после выхода английского издания, — но этот перевод остался во Франции неизвестным. Никаких упоминаний о нем мы не могли найти ни в библиографиях, ни во французской периодике этого времени»¹⁵. Ссылку на перевод 1819 г. как на первый по времени мы находим и в новейшем английском издании романа в оксфордской серии «Мировые классики»¹⁶. Она была повторена и М. Леви в первом (1968) издании его фундаментальной монографии об английском готическом романе; упоминаем об этом потому, что М. Леви специально интересовался французскими его переводами и приложил к своему исследованию их библиографию, со-

ставленную по фондам крупнейших книгохранилищ Франции. Лишь во втором издании своей книги, в 1995 г., он указал на найденный им экземпляр 1797 г., ныне хранящийся в его собрании¹⁷. Это-то издание и попало в поле зрения Шаликова, который безусловно должен быть сочтен одним из лучших в 1790-е годы русских знатоков творчества английской романистки.

В эту же «К другу» есть еще один очень важный пассаж. «Несколько раз, — признается Шаликов, — в жару моего воображения хватался за перо — чтобы написать роман в *ее* [т.е. Радклиф. — В.В.] *вкусе*; но, вспомянув слова одного из бессмертных *творцов* наших, который, говоря о романах, сказал мне: “чтобы написать *хороший* роман, должно написать его *одним духом*”, бросаю опять перо...”¹⁸ Трудно сказать с определенностью, кто был этот «бессмертный творец»; не исключено, что Шаликов имел в виду Карамзина. Еще существеннее, однако, намерение его написать по образцу Радклиф целый роман, т.е. создать русский образец готического жанра. Такого романа Шаликов не написал, как и вообще не написал ничего в большой повествовательной форме, если не считать таковой его «Путешествия». По-видимому, он ощущал пределы своих писательских возможностей; во всяком случае, в первой редакции повести «Темная роща, или Памятник нежности» он вновь возвращается к этой мысли. Описывая, как Нина, героиня повести, совершает уединенные вечерние прогулки «по диким, темным аллеям любезной своей рощи», он вспоминает имя Радклиф. «Вечер опускал уже флеровую, величественную свою завесу на природу; новые воображения, новые чувства готовы были занять ее, как вдруг мелькнул огонь перед нею и слова “спасите! ах, спасите!” раздались в ее слухе».

«О Мистрисс Радклиф! — восклицает здесь автор, как бы обозначая свой литературный ориентир, — для чего не имею я твоего божественного дарования!.. Какими бы ты приятными, очаровательными путями повела читателя своего к открытию виденного и слышанного моею героинею!.. Какой бы случай был для тебя заставить трепетать его от сладкого страха; угадывать — и терять в ту же минуту догадку!..» И здесь Шаликов, явно в ущерб развертыванию сюжета, делает уже прямо литературно-критическое подстрочное примечание: «Что бы ни говорили о романах, но волшебная кисть несравненной Мистрисс Радклифы пишет живее, нежели *Циническое* перо, прелестную картину добродетели и отвратительную карикатуру порока. — Романы ее, в которых, против обыкновения романов, не всегда любовь играет первую роль, наставительнее сухих моральных трактатов. — Читайте “*La Forêt*”!»¹⁹ Слово в подтверждение этой мысли, Шаликов предпосылает дидактическому рассуждению «Следствие скупости» эпитафия из Радклиф²⁰.

Готова к переизданию «Темную рощу...» в 1819 г., Шаликов сократил повесть, исключив из нее и пассажа о Радклиф. При переработке текст явно выиграл: выброшенные эпизоды были сюжетно излишни, — но, по-видимому, автором руководили не только художественные соображения. Безусловно, апологетическое отношение к готическому роману в 1819 г. было бы вызывающим литературным анахронизмом²¹. С

именем Радклиф исчезла готическая маркированность пейзажного отрыва — но самая поэтика его присутствует в окончательном тексте.

«Радклифианский» пейзаж повторяется в одной из центральных сцен повести, где уже не одна Нина, но и Эраст, ее возлюбленный, идет через рошу. «Это был час, когда романические красоты природы кажутся еще более романическими от таинственного сумрака, который, сгущая тени зеленых рошей и опуская занавес вполонину на отдаленные предметы, дает воображению всю волю бродить средь призраков, им самим сотворенных, бродить в химерическом, чудесном, очаровательном мире». Мрак вечера, продолжает далее Шаликов свое лирическое отступление, услаждает горести, оставляя «одно чувство приятной меланхолии, с которым душа не хочет расстаться и находит прелесть питать его», в то время как «ослепляющий свет дня» дает лишь ложное утешение и лишь увеличивает скорбь души. Герой идет в «безмолвном сумраке» роши, погруженный в задумчивость. «Вдруг шорох листьев в некотором от него расстоянии извлекает его из задумчивости; он останавливается, слушает, шорох приближается — еще минута и... Нина явилась пред ним». Эта встреча оканчивается страстной сценой (постоянно повторяющийся мотив «падения» героини в сентиментальной повести), но небесное предупреждение — удар грома (ср. этот мотив в песне гревзендского незнакомца в «Острове Борнгольме») — не дает совершиться грехопадению²². Психологизированный пейзаж здесь резко повышает свою функциональность, но этого мало: в нем, даже через посредничество французского перевода, улавливаются следы близости к пейзажам «Леса». В 5-й главе романа Аделина бродит по лесу ранним утром; слабый свет занимающегося дня, пробиваясь сквозь облака, медленно обозначает контуры предметов; открывающиеся сцены «сладостно романичны» (*sweetly romantic*; во французском переводе «*si romantique, si délicieuse*»), они «нечувствительно смягчили ее горесть и внушили ей мягкую и приятную меланхолию, столь драгоценную для чувствующей души» (*insensibly soothed her sorrow, and inspired her with that soft and pleasing melancholy so dear to the feeling mind*; *фр.*: «*Ces images adoucirent insensiblement sa tristesse, et lui communiquèrent cette douce et voluptueuse mélancholie si chère aux âmes sensibles*»)²³.

Что же касается игры воображения, творящего свой фантастический мир, то эта тема развертывается в двух произносимых Аделиной стихотворениях: «К видениям Фантазии» («*To the Visions of Fancy*») в 3-й главе и «Ночь» («*Night*») в 5-й главе; последнее оканчивается как раз противопоставлением созданий ночной фантазии трезво-материальным образам и формам, которые открывает яркий свет дня:

Ah! who the dear illusions pleas'd would yield,
Which Fancy wakes from silence and from shades,
For all the sober forms of Truth reveal'd,
For all the scenes that Day's bright eye pervades!

Ah! qui voudrait céder ces prestiges sans nombre,
Enfans capricieux du silence et de l'ombre,

Pour ces tableaux du jour, froides réalités,
Que le soleil étale aux yeux desenchantés²⁴.

Как мы увидим далее, это место романа постоянно останавливало на себе внимание русских переводчиков и интерпретаторов Радклиф.

Шаликов оставался верен своим привязанностям и позднее. В 1806 г., печатая в «Московском зрителе» свое «Путешествие в Кронштадт», он вставляет в него полемический пассаж. «Остров, море, корабли... Какая пища для мыслей, для чувства!.. Алжир, Тунис, корсары, неволя, цепи, кинжалы, страждущая любовница, отчаянный любовник, — продолжает он, словно припоминая сюжетные мотивы «Сиерры-Морены», — все это оживится в памяти со всеми своими ужасами и чудесами!.. Я любил в детстве *старые* романы, и даже теперь предпочитаю их романам Дюкре-Дюминилия; признаюсь также, — может быть, к стыду своему, — что аббатства, замки, башни, коридоры, привидения, пещеры, кладбища англичанки Радклиф доставляют мне удовольствие, потому что пугают — а страх сего рода заключает в себе что-то приятное; но во многих *новых* романах ничего не заключается»²⁵.

Нам предстоит еще оценить этот рыцарственный жест верности даме. 1806 год — время, когда читательская популярность Радклиф достигает едва ли не апогея, а в критике — даже карамзинской ориентации — уже начинается ее развенчание. За пять первых лет XIX в. успела измениться литературная и читательская ситуация. Но мы забегаем вперед...

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ См. об этом в нашей книге: Лирика пушкинской поры: «Элегическая школа». СПб., 1994.

² Шаликов П. И. Плод свободных чувствований. М., 1798. Ч. 1. С. 194—195.

³ Веселовский А. Н. В. А. Жуковский: Поэзия чувства и сердечного воображения. Пг., 1918. С. 38 и след.

⁴ К[нязь] Ф. Сиб[ирский]. Мои желания: (При наступающей весне). Посвящение брату моему К. А. В. С. // Иппокрена, или Утехи любословия. 1799. Ч. 2. № 44. С. 259—260.

⁵ К[нязь] П. Ш[аликов]. Деревня // Приятное и полезное препровождение времени. 1798. Ч. 20. С. 227; то же (с разночтениями): Шаликов П. И. Сочинения. М., 1819. Ч. 1: Проза. С. 45 — 46; Шаликов П. И. Плод свободных чувствований. М., 1799. Ч. 2. С. 32—33.

⁶ См.: Вяземский П. А. Отъезд Вздыхалова (1811) // Вяземский П. А. Стихотворения. Л., 1986. С. 58. (Б-ка поэта. Большая серия. 3-е изд.)

⁷ Иппокрена... 1799. Ч. 1. № 20. С. 309; то же (с разночтениями): Шаликов П. И. Сочинения. Ч. 1. С. 60; Плод свободных чувствований. Ч. 2. С. 138—139.

⁸ Измайлов В. Переводы в прозе. М., 1819. Ч. 2. С. 170.

⁹ См.: Ware M. Sublimity in the Novels of Ann Radcliffe: A Study of the Influence upon her Craft of Edmund Burke's Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful // Essays and Studies on English Language and Literature. Upsala; Copenhagen, 1962. № 25. P. 60—61.

¹⁰ Summers. P. 49. Эта дифференциация сформулирована, в частности, Джоном и Анной Летицией Эйкин (в замужестве Барболд, Barbauld) в трактате «Об удовольствии, возбуждаемом ужасными предметами» (On the Pleasure derived from

Objects of Terror), вошедшем в их совместный сборник (*Aikin J., Aikin A.L. Miscellaneous Pieces in Prose, 1773*). Сборник был известен в России; в 1799 г. в «Иппокрене...» (ч. 1) печатается извлеченный из него другой трактат: «An Enquiry into those Kinds of Distress which Excite Agreeable Sensations», переведенный П.С. Полуденским под заглавием «Замечания о нещастиях, возбуждающих приятные чувствования: (Из Miscellaneous Доктора Экина)». См. об этом: *Арзуманова М.А. Русский сентиментализм в критике 90-х гг. XVIII в. // XVIII век. Сб. 6: Рус. литература XVIII века. Эпоха классицизма. М.; Л., 1964. С. 215—216.*

¹¹ См.: *Foster. P. 188—189.*

¹² Иппокрена... 1799. Ч. 1. № 20. С. 310—311; *Шаликов П.И.* Плод свободных чувствований. Ч. 2. С. 140—141.

¹³ *Radcliffe A. The Castles of Athlin and Dunbayne. 2 ed. London, 1793.*

¹⁴ См.: *Quérard. T. 7. P. 430.*

¹⁵ *Killen. P. 81.*

¹⁶ *Radcliffe A. The Castles of Athlin and Dunbayne. Oxford; N.-Y.: O.U.P., 1995. P. XXV. (The World's classics).*

¹⁷ *Lévy. P. 721; ср.: Lévy M. Le roman «gothique» anglais 1764—1824. Toulouse, 1968. P. 686.* В собрании С.Г. Строганова в Библиотеке Российской академии наук хранится рукопись перевода этого романа, сделанного А. Толмачевым и посвященного гр. С.В. Строгановой, — но она датируется гораздо более поздним временем, ориентировочно первой четвертью XIX в. (Собр. 17 (Строганова; рус.). № 19).

¹⁸ Иппокрена... 1799. Ч. 1. № 20. С. 311; *Шаликов П.И.* Плод свободных чувствований. Ч. 2. С. 141.

¹⁹ *Шаликов П.И.* Плод свободных чувствований. М., 1801. Ч. 3. С. 10—11. Ср.: *Simmons E. English Literature and Culture in Russia. Harvard, 1935. P. 153—154.*

²⁰ «Une fois que l'intérêt sordide s'empare d'une âme, il y glace toutes les sources des sentiments honnêtes et tendres [Когда душою овладевает корысть, она замораживает все источники чувств благородных и нежных]. *Anne Radcliffe*» (*Шаликов П.И.* Плод свободных чувствований. Ч. 3. С. 217).

²¹ См. переиздание повести в сокр. ред. 1819 г.: Ландшафт моих воображений: Страницы прозы русского сентиментализма / Сост., автор вступ. ст. и примеч. В.И. Коровин. М., 1990. С. 86—100. (Классическая б-ка «Современника»).

²² Там же. С. 89—90.

²³ *Radcliffe A. The Romance of the Forest. Oxford; N.-Y.: O.U.P., 1986. P. 75; Radcliffe A. La Forêt, ou l'Abbay de Saint-Clair... / Trad. de l'anglais... Paris: Maradan, An. VI (1798). T. 1. P. 148.*

²⁴ *The Romance of the Forest. P. 84; La Forêt. T. 1. P. 165.*

²⁵ *К[нязь] Ш[аликов]. Путешествие в Кронштадт // Московский зритель. 1806. Ч. 1. Март. С. 5—6; ср.: Шаликов П. Путешествие в Кронштадт 1805 года. М., 1817. С. 22—23; Ландшафт моих воображений. С. 577.*

А. Радклиф. Ее первые русские читатели и переводчики

Набрасывая во вступлении к «Войне и миру» общую картину первых лет александровского царствования, Лев Толстой очерчивал круг излюбленного чтения образованного общества. Матери наши, писал он, знавшие наизусть «тирады Racine, Voileau и Corneille», «восхищались романами m-me Redcliff и m-me Souza»¹. Это замечание точно; оно подтверждается многочисленными свидетельствами — как современными, так и более поздними.

«В огромных библиотеках, наполненных иностранными книгами, для русских книг нет и тесного уголка!.. — сетовал в 1811 г. «Русский вестник» С.Н. Глинки. — По несчастному предубеждению и подражанию теперь и те, которые не знают иностранных языков, охотнее читают романы Радклиф и Жанлис, нежели творения Ломоносова, Сумарокова, Богдановича и прочих отечественных наших писателей»².

В «Тарантасе» В.А. Соллогуба московская княжна, мать Ивана Васильевича, хотя и «не древнего русского рода», но все же «княжна от ног до головы», «читала Грандисона, аббата Прево, madame Riccoboni, madame Radcliff, madame Cottin, madame Souza, madame Staël, madame Genlis и объяснялась не иначе как на французском языке с нянькой Сидоровной и буфетчиком Карпом»³. В «Сценах из московских летописей» Н.И. Надеждин выводит московскую даму из высшего общества 1807 г., решительно отвергающую все, написанное на русском языке;

дочь ее Полина читает французские романы и проводит бессонные ночи над страницами Радклиф⁴.

Такая страстная читательница «Радклиф, Дюкредюминиля и Жанли, славных романистов нашего времени» действует и в романе В.Ф. Вельяминова-Зернова «Князь В-ский и княжна Ш-ва...», «новейшем происшествии во время кампании французов с немцами и россиянами 1806 года», изданном как раз в 1807 г. Семья героини поражена несчастьем, она же, «взяв *наскоро* “Удольфские тайнства”, забывает <...> непосредственно виденные сцены, которые раздирали душу ее сестры и матери, идет спокойно в столовую залу и там садится одна. За каждым кушаньем читает по одной странице, за каждую ложку смотрит в разгнутую перед собою книгу. Перебирая таким образом листы, постепенно доходит она до того места, где во всей живости романического воображения *представляются* мертвецы-привидения; она бросает из рук ножик и, приняв на себя испуганный вид, нелепые строит жесты»⁵.

Художественные свидетельства, при всей их выразительности, требуют некоторой осторожности в обращении: на них явно сказываются эстетические и идеологические установки авторов. Уже в 1810-е годы имя Радклиф знаково: любовь к ее сочинениям — показатель низкого культурного и даже социального уровня. Поэтому Соллогуб наделяет свою княжну сомнительной родословной и полумещанскими вкусами, а для разночинца Надеждина подобный же вкус характеризует подлинных предстателей «большого света». Вельяминов-Зернов и в особенности С. Глинка обличают галломанию. При всем том картина, ими нарисованная, показательна многими деталями и не в последнюю очередь географической локализацией. Авторы всех приведенных цитат описывают Москву начала века, которую они знают по собственным впечатлениям или по преданию, и московский читатель, обрисованный ими, — реальность, а не плод художественного воображения. Важно заметить, что Радклиф читают по-французски и, быть может, еще до появления первых русских переводов.

В мемуарной повести Сергея Нейтрального (псевдоним С.П. Победоносцева) чтение московской тетушки Клеопатры Павловны составляют Радклиф, Жанлис, Дюкре-Дюмениль, д'Арленкур, «Исповедь» Руссо, «Инки» Мармонтеля и «Вертер» («Мучения страстного Вертера») Гете⁶.

Екатерина Сушкова, будущая мемуаристка, известная в биографии Лермонтова, ребенком читает французские книги в библиотеке тетки, Прасковьи Васильевны. «В молодости своей она очень много читала, — рассказывает Сушкова, — у нее были два огромные шкафа с книгами...» Девочка находит в этих шкафах сочинения Вольтера, Руссо, Шатобриана, Мольера, «Женитьбу Фигаро» Бомарше, «Поля и Виргинию» Бернардена де Сен-Пьера; наконец она «перевернула библиотеку вверх дном и дорылась до романов г-жи Жанлис и г-жи Радклифф». «С каким замиранием сердца, — вспоминала она, — я изучала теорию о привидениях, — иногда мне казалось, что я их вижу, — они наводили на меня страх, но какой-то приятный страх». «Из романов г-жи Жанлис, — чи-

таем далее, — более всех я пристрастилась к Адольфине: и я находила сходство между ею и мной: у нее была такая же добрая мать, как у меня, и такой же отец; очень нравились мне расспросы Адольфины: зачем Бог сотворил то и то? Один раз она спросила: “зачем Бог дал нам глаза?” (она родилась в подземельи) и, спохватясь, продолжала: “знаю, чтобы плакать!” В первом письме своем к матери я вклеила эту фразу <...>⁷. Мемуаристке в это время восемь лет или немногим больше: описываемые ею события относятся к самому началу 1820-х годов. Прасковья Васильевна Сушкова (1777—1855), владелица библиотеки, отпрыск обширного и разветвленного семейства, из которого вышли, в частности, Е.П. Ростопчина и Е.А. Ган; ее мать, Мария Васильевна (1752—1803), урожденная Храповицкая, была переводчицей «Инков» Мармонтеля, сочинений Мерсье, Мильтона, Аддисона, Юнга, причем последнего — по-видимому, с английского языка, которым она владела⁸. Брат Прасковьи Васильевны — Михаил, автор «Российского Вертера», — блестяще одаренный прозаик, покончивший с собою в возрасте шестнадцати лет; другой брат — Николай Васильевич — поэт, переводчик, мемуарист, летописец Московского Благородного пансиона, знакомец Грибоедова, Державина, Карамзина, Крылова, Гнедича, Пушкина. Романы Радклиф и Жанлис, таким образом, входят в круг чтения семейства, весьма искушенного в литературе, — наряду с Вольтером и Шатобрианом. Собиралась библиотека еще в начале столетия: «Адольфина», о которой упоминает Е. Сушкова, конечно, «Альфонсина», роман Жанлис, вышедший только в 1806 г., стяжавший большой успех и выдержавший на протяжении 1806—1841 гг. пять изданий. В 1806—1807 гг. появился его русский перевод⁹. Этот роман — сочетание «педагогической утопии» с готическими мотивами: заключения и воспитания ребенка в подземелье в изоляции от общества, феодального замка с тираном, невинно оклеветанной супруги и т.д.¹⁰ — девочка Сушкова ассоциировала с драмой в собственной семье.

Наконец, мемуары Ф.Ф. Вигеля ведут нас в еще более плотные литературные сферы. В 1800 г. он попадает на службу в Москву, в Архив коллегии иностранных дел, откуда потом выйдут поколения литераторов, «архивных юношей», определявших во многом русскую культурную жизнь еще в 1820-е годы. Сослуживцы Вигеля — братья Булгаковы, Андрей и Александр Тургеневы, Д.Н. Блудов. «Они снабжали меня французскими книгами, — вспоминает Вигель, — по большей части романами, и я воображал, что занимаюсь полезным чтением, когда пожирал их по ночам; часто бывал я вне себя от ужасов г-жи Радклиф, кои мучительно приятным образом действовали на раздражительные нервы моих товарищей»¹¹. По контексту записок не видно, кто именно разделял с Вигелем его увлечение, — но свидетельство важно. Готический роман привлекает к себе будущих «арзамасцев».

У нас есть сведения о распространении его во французских переводах и в провинции. В.С. Печерин, начавший обучаться французскому языку в 1817 г., в возрасте девяти лет, у учителя народного училища в Велиже Витебской губернии, получает от армейского офицера, сослу-

живца отца, «La Forêt» Радклиф — свою первую французскую книжку¹². Это не простая случайность: в сохранившихся остатках провинциальных помещичьих библиотек мы обнаруживаем следы целенаправленного собирания готических романов. П.А. Башмаков, владелец усадьбы Пертовка Череповецкого уезда Новгородской губернии, хранил в библиотеке не только «Удольфские тайны» Радклиф, но и «Монаха» Льюиса, «Сент-Леона» В. Годвина, «Грасвильское аббатство» Дж. Мура, «Биографии самоубийц» Шписса, романы Ш. Смит и Б. Науберт — все во французских переводах¹³.

«Готическая волна», поднявшаяся в Англии, захлестнула Францию и теперь докатывалась до России.

В 1799 г. «студент Федор Загорский» подает в московскую цензуру рукопись своего перевода «Удольфских тайн»¹⁴.

Обратим внимание на дату: это год первых русских откликов на литературное имя Радклиф. Более ранней реакции трудно было и ожидать: французский перевод романа вышел только в 1797 г.¹⁵

И тогда же, в 1799 г., другой студент Московского университета, Федор Вронченко, представляет в цензуру переведенное им «англинское сочинение» «Аббатство Грасвильское»¹⁶. Оперативность переводчика была едва ли не большей, чем у Загорского: трехтомный роман Дж. Мура вышел в Лондоне в 1797 г., парижский перевод — в 1798 г.¹⁷ В России его принимали за роман Радклиф, хотя Вронченко не указал имени сочинителя, которого, впрочем, и не знал.

Выход обоих романов, однако, задержался; может быть, переводчики не успевали довести работу до конца в считанные месяцы. Первым отдельным изданием Радклиф на русском языке оказались не «Удольфские тайны», а «Лес». Он вышел в Москве в 1801—1802 гг. в восьми книжках в переводе Павла Чернявского¹⁸.

С этого времени готические романы начинают выходить из печати с поражающей быстротой.

Едва успев дочитать последние книжки «Леса», русский поклонник готики в 1802 г. уже мог приобрести «Братоубийцу, или Таинства Дюссельдорфа» А.М. Маккензи, два перевода «Полночного колокола» Ф. Лэтома и первые тома двух шедевров готической прозы — «Монаха» М.Г. Льюиса и «Итальянца» Радклиф. Добавим к этому ее же «Сицилийский роман», вышедший в том же году в Москве под названием «Юлия, или Подземелье Мадзини», данным французскими переводчиками. На русский язык его перевел, как значится в цензурных ведомостях, «губернский секретарь Максимович». Второй перевод выходит через год после Максимовича — в 1803-м, как якобы сделанный «с англинского», хотя в оригинале роман никогда не назывался «Юлия, или Подземная темница Мадзини». Наивная мистификация, по-видимому, должна была оправдать само его появление. Имя переводчика осталось неизвестным¹⁹.

В 1802—1804 гг. переводчики, издатели, книготорговцы спешат, обгоняя друг друга, представить читателю новинку, приносящую вер-

ный доход. В 1804 г. заканчивается растянувшееся на два года издание «Итальянца».

Фонд подлинных сочинений Анны Радклиф (за исключением романа «Замки Этлин и Данбейн») был исчерпан.

Мало того: был почти исчерпан запас наиболее значительных романов 1790-х годов. Не только «Монах», принадлежавший уже «большой литературе», но и самые значительные сочинения «второго ряда», как «Полночный колокол» или «Грасвильское аббатство», появились на русском языке.

Это была первая — и самая плодоносная — фаза «готической волны» в русской переводной литературе. То, что появилось позже, было, за единичными исключениями, массовой продукцией подражателей.

Нам следует теперь попытаться собрать скудные и разрозненные сведения по истории этих переводов, ибо в своей совокупности они могут дать материал для суждений о породившей их литературной среде.

Федор Вронченко (Вронченок) и Федор Загорский, силою судеб и случая оказавшиеся в 1799 г. застрельщиками «готической волны», были студентами Московского университета.

Первый из них — Федор Павлович Вронченко (1779—1852), впоследствии стяжавший печальную известность на посту министра финансов в николаевском правительстве. Современники были единодушны в рассказах, часто анекдотических, о невежестве Вронченко, его хитрости, сервиллизме и весьма предосудительных похождениях; Греч в своих мемуарах, говоря о нем, теряет всякую сдержанность. В 1798 г., однако, этот сын провинциального белорусского священника умудряется попасть в университет, а в 1802 г. — в Вольное общество любителей словесности, наук и художеств за «Оду на Новый год», посвященную воцарению Александра, — единственное известное оригинальное его произведение, к тому же ненапечатанное. Существует предание, сохраненное Н.В. Сушковым, что своим званием студента полунищий юноша был обязан сердобольному ректору А.А. Прокоповичу-Антонскому, пожалевшему земляка: «Вот приходит-то к нам Вранченок — из Малороссии, в нагольном тулупе, без гроша... <...> Жаль бедняка!.. <...> Хлопочем-то <...>. Принял его в университет»²⁰. Учился он старательно, исполняя при этом должность надзирателя за казенными воспитанниками, и был награжден золотой и двумя серебряными медалями; по рассказу Н.И. Греча, во время коронационных торжеств Александра I в Москве он был прикомандирован к Н.Н. Новосильцову на должность писца, и с этого времени началась его беспрецедентная служебная карьера²¹, положившая конец его едва начавшейся литературной деятельности.

Свидетельством его литературных связей осталось посвящение ему романа В.Т. Нарезного «Два Ивана, или Страсть к тяжбам», датированное 25 февраля 1825 г.: «<...> С давнего времени ваше превосходительство никогда не оставляли меня без благосклонного внимания, как скоро прибегал к вам с представлением о своих нуждах. <...>»²². Неизвестно,

какие услуги и когда оказал Нарезному Вронченко; известно, однако, что они учились в университете в одно и то же время: Нарезный, годом моложе Вронченко, близкий к нему по социальному и материальному положению, учился в университетской гимназии с 1792 г., по окончании ее в 1799 г. был зачислен в университет и пробыл здесь до октября 1801 г. И тот и другой проявили интерес к готическому роману; высказывалось вполне вероятное предположение, что Нарезный, по примеру других студентов, зарабатывал на жизнь «переводом книг на вольную продажу»²³. Несомненно, таким же предприятием был и вронченковский перевод «Грасвильского аббатства».

Более интересна, но гораздо менее ясна фигура «студента Федора Загорского», переведившего «Удольфские тайны»²⁴. Имя его впервые появляется в печати в журнале П.А. Сохацкого и В.С. Подшивалова «Приятное и полезное препровождение времени». Подшивалов систематически привлекал в журнал своих университетских воспитанников, старшие из которых уже были его сотрудниками по «Чтению для вкуса, разума и чувствования». «Приятное и полезное препровождение времени» уже с самого начала определилось как журнал карамзинского направления, хотя позиции Карамзина разделяли далеко не все его участники, начиная с издателя Сохацкого. В 1795—1796 гг. Загорский помещает здесь свои переводы с английского — из журнала «Скиталец» («The Rambler») Сэмюэля Джонсона — признанного мэтра английской словесности XVIII столетия²⁵.

Одновременно с Федором в том же журнале печатался другой Загорский — Василий Андреевич, преподававший в пансионе и университете математику. Составитель известного «Исторического разыскания о русских повременных изданиях...» А.Н. Неустроев, по-видимому, считал их братьями и раскрыл отчество Федора как «Андреевич»²⁶. Так он именуется во всех последующих исследованиях и каталогах — вплоть до «Сводного каталога русской книги... XVIII века» и «Словаря русских писателей XVIII века». Между тем у Василия Загорского не было брата Федора. Его единственный брат, бывший в живых к концу XVIII в., — знаменитый впоследствии анатом Петр Андреевич Загорский²⁷. Отчество «студента Федора Загорского», равно как и родственные связи и биография, остаются для нас неизвестными. По-видимому, он учился на медицинском факультете: об этом как будто говорит тот факт, что 4 августа 1798 г. «Московского университета студент Федор Загорский» подавал в цензуру рукопись «О болезнях девиц»²⁸. Эта книга — сочинение П. Шамбона де Монто — вышла в свет в 1799 г. Двумя годами позднее, в 1801 г., мы встречаем его имя среди «воспитанников разных училищ», которые были произведены кандидатами в Медико-хирургической академии, вместе с именем знаменитого впоследствии врача М.Я. Мудрова²⁹. Заметим, что как раз в эти годы в Академии профессорствовал П.А. Загорский, — и еще один Загорский, Григорий, в 1802 г. был произведен здесь кандидатом, а в следующем году — лекарем. Может быть, они были в родстве. В издававшемся ежегодно «Российском медицинском списке» имя Федора Загорского отсутствует; может быть, он не получил или не добивался звания лекаря и не практиковал.

Что же касается литературных симпатий, то обращение к Джонсону, видимо, не было для него случайным эпизодом. К английской литературе он обнаруживает явное тяготение. В 1795 г. им выпущен прозаический перевод «с англинского подлинника» «Потерянного рая» Дж. Мильтона, переиздававшийся еще и в 1820-е годы. К этому времени перевод уже совершенно устарел; впрочем, и в момент своего появления он был уже достаточно архаичен³⁰. В 1799 г. был обнародован «Опыт о человеке» Александра Попа, переведенный «с англинского, прозою» тем же Ф. Загорским³¹. Е. Болховитинов, за несколько лет до Загорского сам переводивший «Опыт о человеке», счел перевод «слишком буквальным», — однако после его выхода вынужден был вернуться к своей рукописи, кое в чем пересмотреть ее и исправить. Биограф митрополита Евгения нашел, что Загорскому удалось во многих местах сохранить «сжатость и краткость периодов» Попа; «во всяком случае, соперник Евгения читается легче и свободнее. Это в значительной степени надо приписать и простоте, обыденности выражений его языка»³².

Это замечание, сделанное более ста лет назад, противоречит выводам современного нам исследователя лишь на первый взгляд. Загорский переводит Попа иначе, чем Мильтона, ибо того требует поэтика жанров, на которой он воспитан. Мильтон — «высокая поэзия», и передавать ее надлежит высоким, торжественным, архаизированным стилем. Философское рассуждение Попа предполагает «простой», «средний» стиль. Конечный результат зависит от таланта и умения переводчика, но установка принята им сознательно. И столь же осознанно он провозглашает, что переводит «образцовые тексты» с оригинала.

«Удольфские тайны» он переводит с французского.

Может быть, подлинник просто не попал ему в руки: французский перевод был гораздо более доступен. Но дело не только в этом. «Удольфские тайны» были текстом не «образцовым», а популярным, привлекавшим читателя не стилем, а занимательностью рассказа. Его-то и стремился передать Загорский, не ставя себе специальных стилистических задач.

И здесь нам приходится обратить внимание на третье имя — З. Буринского, переводчика «Братоубийцы» А. Маккензи³³.

Подобно Загорскому и Вронченко, Буринский принадлежал к литературной среде Московского университета.

К 1802 г., когда вышел его перевод, Захар Алексеевич Буринский (1784—1808) окончил Московский университетский благородный пансион и стал студентом университета. Его друзья и сверстники пророчили ему блестящую будущность; С.П. Жихарев пишет о нем в дневнике с неизменно восторженными интонациями: «...будущее светило нашей литературы, поэт чувством, поэт взглядом на предметы, поэт оборотами мыслей и выражений и образом жизни — словом, поэт по призванию!»³⁴ Его покровитель и, видимо, литературный наставник — А.Ф. Мерзляков; в числе его друзей — пансионеры и студенты разных поколений: Н.И. Гнедич, Е.Ф. Тимковский, младшие по возрасту: М.В. Милонов, Н.И. Тургенев, А.С. Грибоедов³⁵. Когда Гнедич издал роман «Дон Коррадо де Геррера, или Дух мщениа и варварства гишпанцев» — плод чте-

ния «Разбойников» Шиллера и готических романов, Буринский обратился к нему с восторженным письмом. «Досажаю на себя, что не читал еще вашего Дон-Коррада; правда, я не виноват, ибо все усилия и старания, какие только можно, употребил для того, чтобы достать это творение, которое покажет немцам, что не у них одних писали пером Мейснера, Лессинга и Шиллера. Слава вам и языку русскому!» К ровеснику своему Гнедичу Буринский пишет как к литературному авторитету — но подобный «язык сердца» был очень характерен для «шиллеризма», процветавшего в московских университетских кружках, — и столь же характерно экзальтированное увлечение театром, которое Буринский делит с Жихаревым и Гнедичем: «...вы, милостивый государь, выбрали себе дорогу славную, хотя и невозможную для другого. О, если, читая творение ваше, я буду плакать или затрепешу от ужаса, то скажу: Дарование писателя, владыко души моей, буди благословенно! — Примитесь за трагедию, напишите для представления, и мы, — мы, тронуты до сердца, станем благодарить доброго и редкого сочинителя»³⁶. Это письмо 1803 г. ретроспективно бросает свет на ранние литературные интересы и пристрастия Буринского: он выбирает для перевода готический роман с «ужасами» и чувствительными сценами. Роман был уже замечен русскими литераторами: Г.П. Каменев в октябре 1800 г. пишет из Москвы С.А. Москотильникову, что накануне прочел «роман “Dusseldorf ou le Fratricide”, переведенный с англинского. <...> Штиль очень не дурен, и много новых фигурных оборотов»³⁷. Итак, Буринский выбирает роман, уже получивший у русского читателя некоторую известность, и руководствуется при этом, конечно, не только эстетическими, но и чисто прагматическими соображениями. Как большинство его однокашников, он нуждался и искал заработка. Показательно, что он не поставил на переводе своего имени, — и в этом отношении также не был исключением: лишь разысканиями В.Н. Рогожина, которым мы обязаны раскрытием и других имен, в частности Загорского, было установлено, что именно Буринский представил в цензуру рукопись³⁸.

Обычно этого указания бывает достаточно, чтобы установить имя переводчика. Но как раз в случае с Буринским дело осложняется. Практика коллективных переводов, существовавшая уже в XVIII в., с развитием литературной коммерции стала обычной среди недостаточных московских студентов. Е.Ф. Тимковский (1790—1875), учившийся в университетской гимназии и с 1806 г. в университете, очень выразительно рассказывал об этой литературной поденщине. «Нередко случалось тогда (не знаю, как теперь), что переводчик, не понимая хорошенько самого содержания оригинала, не будучи довольно силен в языках, иностранном и отечественном, кое-как клеил свое создание, неутомимо путешествуя и простыми и вооруженными глазами (в очках) по лексикону немецкому — Академическому или Французскому Татищева. Сами посудите, что это за произведения были — пестрые, уродливые, часто непонятные! Зато каким же и воздаянием венчался подобный труд! — Студент-бедняк (достаточный, разумеется, и не думал о таких поблек-

ших лаврах), переведший по своей воле, а не по заказу, какую-нибудь книжку, положим, роман, переписавши его чистенько, отправляется, бывало, робкими стопами в лавку, например, значительнейшего в то время московского книгопродавца Матвея Глазунова. Вот брадатый книжник, с улыбкою фарисейскою, воздымает на широкой своей длани принесенную рукопись и таким образом, не читавши ее, а по весу бумаги решает участь ее, определяя тут же и последнюю цену, которая бывала так скудна, что за печатный лист приходилось переводчику рубля 3 или 4 ассигнац<иями>. Лучшие же переводчики, возбуждавшие уже корыстное внимание книгопродавцев, получали за свой труд по 6 и 7 рублей с оригинального листа»³⁹. Ту же цену — от двух рублей с полтиной до пяти с печатного листа за переводы Радклиф — называл и Ф. Булгарин, хорошо знавший тогдашний книжный рынок⁴⁰.

Журналисты 1810-х годов постоянно упоминали о безыменных «дюжинных переводчиках», которые «за самую дешевую цену переводят для книгопродавцов ужасные романы г-жи Радклиф и Дюкре-Дюминиля!»⁴¹.

Анонимный рецензент «Цветника» раскрывает нам технику этой работы: «Все бессмертные творения, каковы, например, романы г. Дюкре-Дюминиля, г-жи Радклиф и прочие им подобные, имеющие в заглавии привлекательные слова: *Аббатство, таинство, хижина, домик, мальчик, девочка* и проч. и проч., переводятся вдруг по частям, а иногда и по листам разными переводчиками. Сии усердные переводчики похожи на портных учеников, которые в несколько часов шьют для одного человека целую пару платья и получают только *на водку* за труды свои. Жаль, что несмотря на одинакую поспешность в работе портные всегда берут в *отделке* преимуществу»⁴².

Тимковский, в поздних воспоминаниях стремившийся отделить себя от «жалкой когорты литературных промышленников», сознавался, однако: «Правда, по приглашению книгопродавцев, и я сделал несколько переводов с немецкого и французского; но — лучше об них и не вспоминать, тем более, что мое имя на них не означено». «Такие переводы, — продолжал он, — составляя некоторым образом работу механическую, нисколько или очень мало развивали умственные способности молодых людей, ею занимавшихся. От этого из моих товарищей вышло очень мало настоящих сочинителей, людей с творческой силою. Даже из старших студентов, помнится, один Захар Алексеевич Буринский вынесен был истинно поэтическим талантом из ряда обыкновенных, дюжинных писак; жаль только, что заблуждение страстей пресекло дни его слишком рано»⁴³.

Так мы снова возвращаемся к имени Буринского, которое появляется у Тимковского в чрезвычайно любопытном ассоциативном контексте. Его проясняет А.Д. Боровков, приятель Тимковского, учившийся в университете в 1804—1807 гг. «Я занимался и переводами романов, которых не знал и заглавий, — рассказывает он. — Здесь надобно объяснить: кандидат Буринский, знавший хорошо русский и французский языки, брал от книгопродавцев на подряд переводить романы. Он разре-

зывает их по листам и отдавал для перевода ученикам, платя от 5 до 10 р<ублей> асс<игнациями> за печатный лист оригинала; потом сам все сплавивал и сглаживал стиль»⁴⁴.

Не исключено, что и роман «Братоубийца» был переведен именно таким образом и что среди студенческих переводов, отредактированных Буринским, были и другие готические романы, вышедшие до 1808 г. — года его безвременной смерти. Однако этот роман имел некоторые особенности, которые как будто показывают, что в этом случае выбор был произведен сознательно, — почему и остановиться на нем следует несколько подробнее.

Автор «Братоубийцы», Анна Мария Уайт (Wight), в первом браке Кокс (Cox), во втором Джонстоун (Johnstone), в третьем Маккензи (Mackenzie), писавшая также под псевдонимом «Эллен из Экзитера» (Ellen of Exeter), дебютировала несколькими годами ранее Радклиф, в середине 1780-х годов⁴⁵. Преимущественной областью ее был исторический роман. К моменту выхода «Леса» Радклиф уже получил известность ее роман «Монмут» (Monmouth, 1790), который так и остался едва ли не лучшим ее произведением. В 1790-е годы она отдает дань готическому жанру; в предисловии к роману «Объясненные тайны» (Mysteries Elucidated, 1795) она предлагает читателю свое понимание его эстетики. Признавая достоинство основателей жанра — речь идет, конечно, в первую очередь об Уолполе, — Маккензи решительно отказывается от открытых ими способов утешения читателя в виде пятен крови на стенах, оживающих картин и проч.; она не намерена тревожить покой обитателей могил, заставляя их являться для наказания угнетателей невинности. Она высоко ставит Софию Ли — но указывает на современного гения, который превзошел ее, как и прочих своих предшественников, силой воображения и идей, равно как искусством описаний, обширных, диких и ужасных. Без сомнения, Маккензи имела в виду Радклиф, к тому времени уже автора «Удольфских тайн». Ее поэтике она готова следовать. «Пусть каждая тайна сгущается в ходе повествования, пока полностью не объяснится, но пусть это происходит без вмешательства сверх- или противоземных явлений. Сны и привидения слишком сильно отдают суеверием, которое никогда не следует поощрять»⁴⁶.

В «Дюссельдорфе, или Братоубийце» (1798, фр. перевод 1798, 1799)⁴⁷ эта компромиссная эстетика нашла свое последовательное выражение.

Действие романа происходит в Германии в конце XVII — начале XVIII в. Рассказ начинается с тайны. Священник Готфрид Гостейн, некогда воспитатель графа Осмонда Дюссельдорфа, владельца наследственного замка, оказался свидетелем и участником какой-то зловещей семейной драмы. Он навлек на себя ненависть графа, был удален из замка и доживал свой век в его окрестностях, в маленьком домике, с женой Доротеей и воспитанницей Софьей, тайну происхождения которой он

тщательно скрывает. Угрожающее письмо, полученное им, заставляет его искать спасения в бегстве.

Гостейн знает предысторию событий, о которых не рассказывает даже в своей семье. Для читателя общий их контур вырисовывается из отрывочных реплик и размышлений священника, переданных нарочито неявно. История семьи омрачена преступлением, корыстолюбием и предательством, жертвой которых явились брат Осмонда Фердинанд, пропавший без вести, и жена его Алексовина, умершая при обстоятельствах, не менее загадочных. Преданность Гостейна Алексовине и была основной причиной ненависти и гонений Дюссельдорфа.

Перед отъездом Гостейн посещает замок, и старый слуга позволяет ему пройти в давно запечатанные покои Алексовины. Пустые комнаты вселяют в слуг суеверный страх, но Гостейн, преодолевая тревогу, добирается до комнаты, где висит портрет покойной. Из-за рамы выпадают бумаги. Гостейн берет их с собой.

Целью путешествия Гостейна является Норвегия, Берген, где живут родные жены. Туда же отправляются Доротея с Софьей. За ними по пятам идут преследователи, посланные Дюссельдорфом.

Гостейна тяготят воспоминания и подозрения: «...злополучный Фердинанд! Благородный, добродетельный и искренний Фердинанд, где ты? Ты не знал адского заговору, ты не видал той бездны, в которую низвергнулся, ты обнимал изменника Осмонда, который тайно старался тебя погубить...» (2, 114). Он видел Алексовину, заточенную мужем; он пытался оправдать ее в глазах Осмонда, терявшего разум от ярости и ревности. «Я не могу более ее видеть», восклицал Дюссельдорф в порыве отчаяния, «преступница, несчастная, и притом всегда любезная... Прощай навеки, Алексовина! Навеки — так! навеки!» (2, 144). Дальнейшие события оставались окутанными тайной для читателя; он узнавал только, что они были причиной страшной ненависти Дюссельдорфа к Гостейну и причиной постоянных душевных терзаний для самого священника.

После смерти Алексовины Дюссельдорф вступил в новый брак. Накануне свадьбы его пугает приход солдат, осыпающих его ругательствами и угрозами за нарушение обещания и упоминающих о замке Карлоштейн. Невеста, Оливия, обеспокоена: жених ее скрывает какую-то тайну, быть может, преступную.

Глава 2 третьей книги вновь возвращает нас к судьбе семьи Гостейна. Доротея и Софья ждут прибытия священника. Во время одной из уединенных прогулок по берегу моря Софью настигает прилив. Она на грани гибели; ее спасает незнакомец и приводит в хижину птицеловов. Те удерживают ее у себя. Доротея, в тщетном ожидании мужа и воспитанницы, впадает в полубезумное отчаяние и умирает от потрясения и болезни. Между тем мнимые птицеловы увозят Софью в Германию: они не спасители, а похитители, подосланные Дюссельдорфом, и имеют приказание доставить свою жертву в Дюссельдорф, на вечное заточение.

Описание этого путешествия — зимой, в жестокую стужу, нам еще придется цитировать, говоря о Г.П. Каменеве, отмечавшем «зимние

сцены» как одно из наиболее впечатляющих мест романа. А. Маккензи усвоила эстетические уроки Э. Берка: величественные и ужасные картины природы вызывают у нее «глубочайшее благоговение к высочайшему Творцу вселенной» (2, 102).

Софью привозят в Дюссельдорф и заключают в замке, где она встречает Гостейна. Оба они — пленники Осмонда Дюссельдорфа, который обещает Гостейну свободу в обмен на раскрытие постоянно мучающей его тайны:

«Скажи, Готфрид, <...> скажи только, чье это дитя? и сей же час будешь свободен, — кому принадлежит сия девица?

— Вам, граф!

— Я знаю ее, так, я ее знаю, — и огонь ярости засверкал в глазах его. — Но она умрет! Все то, что остается еще для моего поношения, погибнет, кроме (тут он понизил голос) — кроме того, что теперь неизъяснимо» (4, 90—91).

Дюссельдорф готов осуществить свое намерение, но заступничество младшего брата Альберта удерживает его.

Альберт Дюссельдорф все время находился в гуще семейных событий, но, казалось, никогда не вмешивался в них. Он вызывал подозрения, но всегда искусно их рассеивал. Он был поверенным и Осмонда, и Фердинанда, и Алексовины, но умел исчезать со сцены перед драматической развязкой. Сейчас он опять исчезает, потому что на сцене вновь появляются солдаты, некогда напугавшие Дюссельдорфа, и называют его убийцей. Спасение приходит от молодого офицера. Это Конрад, сын Фердинанда Дюссельдорфа.

Гостейн знает, что Осмонд Дюссельдорф подозревал жену в связи с Фердинандом; теперь у него закрадывается мысль, что Фердинанд был убит.

Тем временем приближается день свадьбы Осмонда, и вместе с тем растет смятение жениха. Однажды, когда он сидел в темноте в задумчивости, мимо него промелькнула тень. «Он затрепетал... Ему показалось, что он видел тень Алексовины. Белизна платья ее приметна была в темноте; он не имел охоты гнаться за сею мечтою...» (4, 131—132).

«Несколько минут прошло в таком глубоком молчании, как вдруг двери, которые были в самом темном месте той комнаты, тихонько отворились.

Граф оборотился в ту сторону и заметил вид женщины, которая удалялась и тотчас исчезла в темноте. В ярости, забыв всякое благоразумие, вскричал он: я вижу судьбу мою! она меня преследует! — она преследует меня немилосердно!

И вдруг, побуждаемый отчаянием, он обнажает свою шпагу, схватывает со стола свечу и бросается в комнаты, ведущие в библиотеку, призывая громко Филиппа и Порта, своего камердинера» (4, 134—135).

Свадьба состоялась — но отчуждение между супругами переходит в прямую холодность; с другой стороны, графиня Оливия проникается сочувствием к молодой узнице — Софье, к которой все более привязывается. Кто-то пытается устроить побег Софьи из замка. Побег удается — и Софья примыкает к кортежу Оливии, отправляющейся в Вену.

В венских сценах на первый план выступают новые лица и намечаются разгадки тайн — частью ложные. Конрад, сын пропавшего Фердинанда, теперь упорно пытается разгадать тайну гибели своего отца; следы ведут в замок Карлоштейн, вызывающий почти панический ужас у Осмонда Дюссельдорфа. Описание Карлоштейна — другое место романа, отмеченное Каменевым, — это зловещее место, locus terribilis, но лишенное сверхъестественных коннотаций. Ложной разгадкой является раскрытие происхождения Софьи: ее объявляет своей дочерью новая знакомка Оливии г-жа Бем: под этим именем скрывается от постоянной угрозы жена Альберта Дюссельдорфа и сестра покойной Алексовины. Обнаруживается и след Альберта, исчезнувшего из замка Дюссельдорфов: он также скрывается от какой-то опасности.

Граф Осмонд Дюссельдорф, в полном смятении чувств от угрызений совести, ярости, ревности и боязни правосудия, бежит из родового замка, откуда исчезли и Альберт и Гостейн. Он также скрывается в Вене, то впадая в неистовство, то пребывая «в холодной бесчувственности жесточайшего отчаяния» (7, 30). Здесь он встречается с Альбертом и бросается на него с обнаженной шпагой. Мольбы о прощении не останавливают его:

«— *Прощение!* от кого, братоубийца? — Не твое ли адское коварство погубило два существа, которые соединены были с тобою самыми драгоценными узами, — погубило, может быть, навсегда? Так, навсегда! чудовище; спокойствие Дюссельдорфа разрушено; твоя супруга также... О, эта лютая тайна: мое дитя также!..» (7, 35). Раны Альберта смертельны; Осмонд отдается в руки правосудия. В тюрьме он впадает в безумие, но радуется осуществленной мести.

Тем временем с помощью бумаг, обнаруженных за портретом, разрешается тайна рождения Софьи: она — дочь Альберта и его жены, скрывающейся от него под именем г-жи Бем.

Гостейн едет в Линц, в крепость, где ждет своей участи Осмонд, чтобы сообщить ему это и поддержать его. «Может быть, мои старания могут быть полезны графу, может быть, Небо позволит, чтобы я возвестил ему мир и прощение» (7, 45). Жена Осмонда Оливия и Софья едут с ним. Но радость встречи вызывает у Дюссельдорфа новый приступ безумия...

Гостейн сострадает графу: его преступления — следствие необузданных страстей и «адской хитрости», обмана, «оно не было последствием испорченной души его, не было следствием врожденного злодейства» (7, 66).

Иное дело — Альберт. Именно он оказывается причиной всех несчастий, обрушившихся на семью Дюссельдорфов, в чем и сознается сам на смертном одре. Корысть, честолюбие и зависть к богатству и счастью братьев двигали им. Он мечтал стать единственным наследником име-

ния Дюссельдорфов, и для того ему нужно было устранить соперников. Тонко, под видом доброжелательства ведя интригу, «будучи хитр, хладнокровен и вкрадчив», он сумел оклеветать доброе имя Алексовины, обвинив ее в связи с Фердинандом и подтолкнув Осмонда к отравлению жены; обманом втянул в заговор Гостейна, подослал убийц к Фердинанду, пытался помешать новому браку Осмонда, готовил гибель новорожденной Софье и своей жене, пытавшейся спасти младенца.

И потому у Гостейна нет жалости к умирающему Альберту: он «чувствовал к нему только то, что чувствует строгой судья, произносящий приговор виновному, обремененному ужасными злодеяниями» (7, 67).

Следует заключение. Смерть Альберта. Суд над Осмондом. Он оправдан в братоубийстве, за неимением веских доказательств.

Появление Фердинанда, которого считали погибшим. Он бежал в Россию, «вступил волонтером в службу императора Петра I»; в результате ссоры с офицером и по доносу был сослан в Сибирь, где провел в ссылке 16 лет, испытал «болезни, голод и душевные горести» (8, 60).

Конрад, его сын, обручен с Софьей: граф Осмонд Дюссельдорф «соединил милую племянницу с милым племянником».

Мать девушки и пастор, воспитатель ее, получили возможность наслаждаться счастьем молодых.

Сам граф Дюссельдорф снова поселился в Карлоштейне, но «глубокая задумчивость всегда изображалась на лице его», и он «всегда убегал маленькой комнаты и библиотеки» (8, 70).

Таково содержание «Братоубийцы»; в нем присутствуют почти все основные мотивы, характерные для готического романа: замок Карлоштейн (средоточие тайны и преступления), родовое сходство и тайна происхождения (Софья), герой-злодей (Альберт Дюссельдорф), мотив заключенной женщины (Алексовина и Софья), мнимое привидение (явление убитой Алексовины на второй свадьбе Осмонда Дюссельдорфа); таинственная комната; портрет, за которым важные бумаги, раскрывающие семейную тайну; суеверные слухи, болтливый слуга... Но Маккензи соблюла свой принцип: построить роман тайн, исключив всякое, даже потенциальное присутствие сверхъестественных сил. Тайна, как она и обещала, возникает и гущается в самом ходе событий; источником же ее оказывается злая воля преступника, что приближает повествование к последующему уголовному и детективному роману. Столь же последовательно провела она и дидактическую идею: священник Гостейн является воплощением нравственных устоев, которые выдерживают все испытания и искушения.

Тяготая в целом к сентиментальной готике, роман Маккензи, несомненно, испытал сильное воздействие «немецкой» традиции, что в первую очередь сказалось на характерах «злодеев». Они явно восходят к штурмерской драматургии, которая подсказывала и конфликты, и наиболее экспрессивные сцены. Самая идея — противостояние двух братьев, хладнокровного злодея и благородного по натуре, которого неукротимые страсти приводят к преступлению, — едва ли не была заимствована из «Разбойников» Шиллера. За год до романа Маккензи выходит в свет

и английский перевод «Коварства и любви» (1797), сделанный Мэтью Грегори Льюисом, к этому времени уже получившим широкую известность как автор «Монаха», — первый перевод знаменитой «мещанской трагедии», точно следовавший подлиннику и сохранивший шиллеровский стиль. Сцена отравления Осмондом своей жены в «Братоубийце» производит впечатление прямой вариации последних явлений «Коварства и любви».

Эта близость романа к немецкой драме, горячим поклонником которой заявлял себя Буринский в известном уже нам письме к Гнедичу, должна была импонировать ему и, может быть, повлияла на его выбор.

Большинство из появившихся романов не имеет на титуле имен переводчиков, и внимательный анализ, как мы говорили, может обнаружить разностильность отдельных глав и частей. Однако и в тех случаях, когда эти имена известны, они мало что говорят даже исследователям литературной жизни начала XIX столетия. Некоторые из их носителей больше не появлялись на страницах печатных изданий и, может быть, принадлежали к той когорте «литературных промышленников», о которой говорил Тимковский, — но даже идентификация их с соименниками из московской студенческой среды неизбежно гипотетична.

Возможно, что Павел Чернявский, переведивший «Лес» Радклиф, — это тот воспитанник Благородного пансиона Павел Чернявский, который упоминается в пансионском акте 21 декабря 1799 г. вместе с Жуковским и Александром Тургеневым и чьи картины наряду с картинами Жуковского были признаны лучшими⁴⁸. В 1797 г. он уже был воспитанником «среднего возраста», в 1799—1800 гг. — «старшего». На акте 21 декабря 1801 г. он получил серебряную медаль с именем⁴⁹. Как дальше складывалась его судьба, мы не знаем. Перевод его (или его однофамильца) был издан еще дважды, уже без его имени: в Смоленске в 1810—1811 гг. и в Орле в 1823 г. Место издания могло не совпадать с местом его жительства: большинство перепечаток готических романов осуществлялось в провинциальных типографиях. Цензурное разрешение на третье издание было подписано И. Тимковским в Петербурге 24 августа 1821 г.; итак, в это время переводчик, вероятнее всего, жил в столице и нашел издателя лишь два года спустя.

И наконец, уже вовсе гадательна фигура «губернского секретаря Максимовича», подававшего в цензуру перевод «Сицилийского романа» — «Юлия, или Подземелье Мадзини». Этот роман, как мы уже знаем, вышел в Москве в 1802 г.; в 1819 г. появилось его второе издание, «исправленное» — вероятно, самим переводчиком. Можно высказать осторожное предположение, что им был поэт Андрей Максимович, печатавшийся в 1797—1798 гг. в «Приятном и полезном препровождении времени», иногда под анаграммами «Андр. Мксмвч», «А. М-чь», «1.40-чь», «40-чь». А.Н. Неустроев, а вслед за ним и И.Ф. Масанов приписывают ему также стихи за подписью «А.М.»⁵⁰, но для этого недоста-

точно сведений. В пользу тождества этих двух Максимовичей говорят косвенные данные: Андрей Максимович переводил прозой с французского (Из Делиля. «Письмо из Константинополя к госпоже де ^x») ⁵¹ и сотрудничал в том же журнале, в котором принимали участие почти все пансионские и университетские литераторы, равно как и поздние сентименталисты, проявившие интерес к Радклиф; так, в 20-й части журнала за 1798 г. он печатается рядом с Шаликовым, Нарезным, молодым Жуковским и целой когортой его товарищей по пансионским годам: Ал. Тургеневым, В. Губаревым, С. Родзянко. Заметим одно обстоятельство, как кажется, не лишнее значения: переводчик «Юлии» владеет стихом, хотя и небезукоризненно, но явно лучше других переводчиков Радклиф: стихотворные интерполяции в романе он переводит стихами же — на том уровне, на каком пишет их поэт Андрей Максимович:

О ночь! любовник здесь, стена,
Не просит у тебя покою;
Твой мрак ему милее сна,
Покрой его своею тьмою...

Мы приведем полностью один из образцов его поэтических переводов — «Вечер», стихотворную интерполяцию в главе 3 первой части романа.

Увитый мрачными теньями,
Несется вечер в облаках;
Под черными его крылами
Бледна лазурь на небесах.

Как воды тихие влекутся,
За ним последуют часы;
По чела юным маки вьются,
На них блестит жемчуг росы.

Под мраком ночи море дремлет,
Молчат шумящие валы,
Которых взор наш не объемлет,
Их брег теряется вдали.

Каким великим и священным
Мой дух бывает чувством полн,
Когда я в месте отдаленном
Внимаю реву ярых волн!

Я часто в вечеру прохладном
На грозную скалу всхожу;
Там — на ее верху ужасном
Спокойно в тишине сажу.

И часто в роще заблуждаюсь,
Внимая шуму ветерка;
Иль звуком жалобным пленяюсь
Согласной флейты пастуха.

О ночь! мать черных привидений,
Богиня мертвой тишины!
Вокруг тебя летают тени
И лживые приятны сны.

Когда густой своею тьмою
Покроешь мир пространный сей,
Я изливаю пред тобою
Уныние души моей⁵².

Нам, однако, следует вернуться к «Лесу», первому из романов Радклиф, появившемуся на русском языке.

При чрезвычайной скудости сведений об истории первых русских переводов готических романов будет, вероятно, не лишним присмотреться внимательнее к самому изданию. Издателями книги были, по-видимому, московские книгопродавцы Акохов и Козырев, поместившие на обороте обложки перечень новых книг, продающихся в их книжных лавках, «что на Никольской улице»; в книжке 3 этот перечень начинается «Лесом», в восьми книжках с картинками, с подписной ценой 450 копеек. В 1801 г. вышли книжки 1—3, каждая из которых включала по три главы; остальные появились уже в 1802 г. Последняя, восьмая книжка содержала шесть глав (22—27). Полное имя переводчика значилось на 1-й и 2-й книжках; начиная с третьей оно было заменено инициалами П.Ч., а при переизданиях исчезло вовсе.

К книжке восьмой приложен список: «Имена особ, подписавшихся на книгу “Лес” в книжных лавках Акохова и Козырева». Он насчитывает около 140 имен, в числе которых представители известных дворянских фамилий, как титулованных (Головкины, Голицыны), так и нетитулованных: Митьковы (Ф.М. Митьков, отец декабриста), Талызины, Кологривовы, Хвошинские, Щербинины и пр. Двадцать три подписчика — из купеческой, в частности, книгопродавческой среды: И.П. и В.П. Глазуновы, петербуржец И.И. Заикин; знаменитый библиограф — также из Петербурга — В.С. Сопиков. Мы находим здесь литераторов. Ф.П. Ключарев, московский почт-директор, поэт и известный масон, один из ближайших друзей Новикова, по-видимому, систематически собирал романы Радклиф: он подписался и на «Лес», и на «Юлию, или Подземелье Мадзини», и на выпущенного под именем Радклиф «Монаха» Льюиса. Ключарев принадлежал к старшему поколению; почти двадцатью годами моложе был другой подписчик — Борис Карлович Бланк (1769—1826), сентименталист, друг П.И. Шаликова; в 1808 г. ему предстоит самому сделаться переводчиком псевдорадклифовского романа «Живой мертвец, или Неаполитанцы». Другой поздний сентименталист, заинтересовавшийся «Лесом», — князь Николай Михайлович Кугушев (1777 — не ранее 1825), в 1801 г. живший в Тамбове, участник «Иппокрены» и «Новостей русской литературы»⁵³. Не менее примечательна и другая группа читателей — главы семейств, откуда потом выйдут весьма значительные литераторы: Владимир Петрович Веневитов (т.е. Веневитинов, как исправлено в списке при «Юлии»), будущий отец поэта;

Прасковья Александровна Ушакова, родственница известного впоследствии прозаика и театрального критика В.А. Ушакова; Катерина Романовна (в списке при «Юлии», правильно: Ермолаевна) Блудова — мать Д.Н. Блудова, жившая в это время в Москве и опекавшая любимого сына, уже поступившего в Архив коллегии иностранных дел⁵⁴.

Состав и число подписчиков (необычно большое для начала XIX в.) говорят о начавшейся популярности Радклиф. В то же время подобные списки обычно дают материал для суждений о литературно-бытовой среде переводчика. Если Павел Чернявский — переводчик и однокашник Жуковского — одно и то же лицо, то, быть может, не случайно, что некоторые фамилии списка ведут нас в Тульскую губернию, в более или менее близкое окружение Буниных. Вадбольские, Киреевские, Безобразовы, Свербеевы (Н.Я. Свербеев, отец мемуариста), Селиверстовы, Арсеньевы, Языковы, Оленины — да, впрочем, и Чернявские — были тульскими помещиками.

В этом списке нас должно остановить одно имя — «ее высокоблагородия Марии Григорьевны Буниной». Носительница его, несомненно, принадлежала к разветвленному роду тульских Буниных; например, это могла быть числящаяся в «Тульском родословце» В.И. Чернопотова Марья Григорьевна Арсеньева, во втором браке Бунина⁵⁵. Более вероятно, однако, другое лицо.

Это лицо хорошо известно в биографии Жуковского. Марья Григорьевна Бунина, урожденная Безобразова (ее родственники также есть в списке), была вдовой «белевского воеводы» Афанасия Ивановича Бунина, отца Жуковского; наряду с родной матерью она была самым близким человеком мальчику, которого любила, как сына. Мемуаристы находили даже, что ребенок был обязан ей начатками своего литературного воспитания; «умная старушка, — рассказывал с их слов П.И. Бартев, — ценила словесность, она заставляла Жуковского читать себе вслух “Россияду” Хераскова»⁵⁶. Она привозила Жуковского в пансион, была постоянно в курсе его литературных занятий, получала от него новые стихи и «Вестник Европы». «Я, мой друг, читала “Вестник” и радовалась», — пишет она ему 20 ноября 1806 г. Другое ее письмо, недатированное, но относящееся к тому же 1806 г., представляет для нас особый интерес. «Друг мой, Василий Андреевич, — пишет Марья Григорьевна, — возьми у Марьи Николаевны <Вельяминовой> 5 р. и подпишишь на книги «Три гишпанца» и перешли ко мне. В газетах напечатано, что две части выдаются. Пожалуйста утешь и подпишишь на кого хочешь [т.е., по-видимому, на любое имя. — В.В.], а то на свое не кстати»⁵⁷. Это письмо — свидетельство ее специального интереса к готическим романам. Книга, о которой просит Бунина, — роман «Георга Валкера» [Дж. Уокера; Walker, 1722—1847], переведенный на русский язык под заглавием «Три испанца, или Тайны замка Монтильского», в четырех томах, вышедший в Москве в 1806—1807 гг.⁵⁸ Этот роман — довольно типичное явление массовой готики 1800-х годов — спустя несколько десятилетий привлек к себе внимание Вяземского: ему рассказывала о нем Аделаида Форбс, приятельница Байрона, как об одном из источников «Гяура». Английс-

кое издание его появилось в 1800 г., в 1805 г. он был переведен на французский язык⁵⁹, и сразу же было предпринято его русское издание, о котором Бунина и прочла в газетах. Имя автора, в России совершенно неизвестное, вряд ли могло ее привлечь; она среагировала на «радклиф-фианское» заглавие, данное французским переводчиком.

Все это почти не оставляет сомнений, что именно она стала подписчиком на «Лес» Радклиф, и скорее всего, при посредничестве Жуковского.

Такова была читательская среда, знакомявшаяся теперь с концентрированным воплощением эстетики сентиментально-готического романа на русском языке.

Анна Радклиф очень точно назвала свой роман — «Роман о Лесе»⁶⁰, подчеркнув центральную сюжетообразующую и едва ли не метафорическую роль этого мотива. Густой лес, с теряющимися тропинками, тающий опасность, а иногда дающий убежище, — традиционная аллегория жизненного странствования по путям заблуждений, где надежным путеводителем является лишь добродетель и вера в Провидение. Наследница просветительского романа XVIII столетия, Радклиф никогда не соскальзывает прямо в область моралистических аллегорий, но они как бы брезжат за авантюрным сюжетом. Через лес странствует, скрываясь от кредиторов и служителей закона, чета Ла-Моттов со слугой Питером (Петр в русском переводе); в лесу они попадают в разбойничий притон, откуда их освобождают с условием взять с собой незнакомую им девушку (Аделина). Аделина и есть выражение непорочности и добродетели; в том же лесу она вынуждена спастись от любовных домогательств маркиза Филиппа Монтальта, а затем от вынужденного предательства своих невольных благодетелей. И тот же лес окружает полуразрушенное аббатство Сент-Клер, где беглецы обретают временное пристанище, становящееся для них ловушкой и источником таинственной угрозы.

Характер Ла-Мотта — высшее достижение просветительского психологизма Радклиф. Человек, развращенный столичной роскошью, но не порочный, виновный, но не преступный, он постоянно колеблется между состраданием к беззащитной девушке и чувством самосохранения, требующим пожертвовать ею для собственного благополучия. Почти безвольное орудие в руках злодея Монтальта, он в решительный момент бросает самоубийственный вызов своему грозному и беспощадному противнику, ставя на карту свою свободу и саму жизнь. Этот рисунок характера вырастает на основе руссоистской моральной философии; в нем ощущаются отзвуки споров об исконной доброте человеческой природы и развращающей роли цивилизации. Руссоистский философский пласт прямо выходит на поверхность в 3-м томе романа, где Аделина, избегнув преследования, находит приют в Савоие, в семье священника Ла Люка (как потом оказывается, отца ее возлюбленного, Теодора, — в русском переводе — Эраста). Жизнь священника патриар-

хального городка, среди прихожан, близких к природе, следующих нормам естественной морали, является прямой иллюстрацией руссоистской доктрины; исследователи и комментаторы романа закономерно обнаруживают в этих местах книги многочисленные точки соприкосновения и прямые парафразы из «Эмиля», «Новой Элоизы», «Исповеди савойского vicария». Собственно, и сам Ла Люк есть савойский vicарий, не только в метафорическом, но в буквальном смысле, — и подобно своему философскому предшественнику и образцу, даже прямыми парафразами его рассуждений, он высказывает свое «исповедание веры» о гармонии мира, единстве добра и истины (Т. 3. Гл. 17).

В центре этого мира оказывается фигура Аделины, с которой соотнесены все принадлежащие к нему герои. Взаимоотношения с нею четы Ла-Моттов строятся как система притяжений и отталкиваний, — зато сын Ла-Мотта Луи (Лудовик) питает к ней страстную, но неразделенную любовь. Ответного чувства добивается Теодор (Эраст), как мы уже говорили, сын Ла Люка; Луи преодолевает первое движение ревности и становится преданным другом своего счастливого соперника.

Мир добродетельных героев составляет, таким образом, некую иерархическую систему, в центре которой — Аделина, Теодор, Ла Люк, сюда же тяготеет Луи. На периферии, на пограничной линии между «добродетелью» и «пороком» располагаются Ла-Мотт и его жена. Антагонистом и воплощенным отрицанием самых ее основ является маркиз Филлипп Монтальт.

Монтальт продолжает ту линию героев-злодеев готического романа, которая была начата Манфредом «Замка Отранто» Х. Уолпола; некоторые сюжетные парафразы показывают, что этот роман присутствовал в творческом сознании Радклиф в момент работы над «Лесом». Так, подобно Манфреду, Монтальт обрекает на казнь добродетельного рыцарственного героя, так же как у Уолпола, носящего имя Теодор: отец осужденного (в обоих случаях священник) тщетно пытается вымолить прощение сыну⁶¹. Но концепция характера и поведения Монтальта иная, нежели у Манфреда; она тесно соотнесена с философской проблематикой романа. Монтальт — носитель разрушительной философии имморализма. Аристократ, человек света и двора (напомним, что действие романа отнесено к середине XVII в., что в социально-психологическом смысле, конечно, совершенный анахронизм), утонченный обольститель женщин, он также, подобно руссоистским героям «Леса», готов осуждать путь цивилизации с позиций «естественного чувства», но доминантой этого чувства для него является наслаждение, этической основой — доходящий до своего логического конца индивидуализм и эгоизм, а оковами — моральные нормы общества. Красноречивыми софизмами он утверждает право человека на убийство себе подобного.

«Есть известные предрассудки, сопряженные с человеческим разумом, — сказал маркиз слабым голосом, — предрассудки, кои с нашей стороны требуют всей мудрости, чтобы не допустить их вредить нашему счастью <...>. Истина часто развращаема бывает

воспитанием; между тем, как благоустроенные европейцы хватаются честностью и добродетелью, кои часто погружают их из удовольствия в великие бедствия, и из естественного состояния человека в ужас, простой американец свободно следует побуждениям своего сердца. <...> Природа, которая не раздражается ложным мудрованием <...> действует всегда одинаким образом в страшных приключениях жизни. Индеец, узнав, что друг его изверг, — он убивает его; дикий азиатец также; турок, когда честолюбие овладевает им, когда мщение возбуждает его, — улетяет страсть свою, не щадя самой жизни, почитая сие долгом <...>. Первое доказательство высокого ума есть обуздать предрассудки своего отечества и воспитания»⁶².

Эта апология сверхчеловека, в которой находят сходство, в частности, с декларациями маркиза де Сада⁶³, реализуется практически во всей деятельности Монтальта: вначале заточение и убийство собственного брата, Генриха Монтальта, наследование его имущества (ср. Манфред в «Замке Отранто» и Лоуэлл в «Старом английском бароне» К. Рив), затем любовное преследование сироты-племянницы и подготовка ее убийства; наконец, финальное самоубийство, венчающее цепь преступлений героя-иммoralиста.

Вся эта морально-философская проблематика в «Лесе» уложена в структурные формы авантюрного романа, выдержанного в технике «тайны». И современная Радклиф критика, и последующие исследователи вплоть до нашего времени склонны считать, что по искусству сюжетного построения, нарастанию напряжения «Лес» не уступает последующим зрелым романам писательницы, а может быть, и превосходит их⁶⁴. Вся история Аделины, начиная с ее первого появления на страницах романа, — цепь таинственных событий, где разрешение одной тайны влечет за собой появление новых, пока, наконец, последняя из них не объясняется в конце романа как тайна ее рождения. Все — или почти все — приемы и методы создания «атмосферы», присущие повествовательной технике Радклиф и готическому роману в целом, присутствуют в «Лесе»; мы находим здесь и полный набор сюжетных клише. Аббатство Сент-Клер — готический «замок», с подземными переходами, потайными дверями и человеческими останками в подземелье. В полном соответствии с традицией он окружен суеверными слухами: рассказывали, что в нем был заключен неизвестный узник, о котором более никто не слышал, что тень его каждую ночь появляется на развалинах, что существуют места в замке, откуда никто не возвращается. Мы находим здесь и целый ряд частных мотивов готического жанра: зловещего сна, узнавания по портрету, запечатлевшему семейное сходство, многократно варьированный мотив болтливого слуги, описанный еще Х. Уолполом как повествовательный прием; наконец, мотив найденного манускрипта, приоткрывающего тайну.

«Лес», таким образом, явился классическим романом тайн и ужасов — но с одной существенной оговоркой. Если последующие романы

Радклиф — «Удольфские тайны» и «Итальянец» — обнаруживают уже тяготение к френетической ветви готического романа, то «Лес» явился образцом сентиментальной готики. Его связь с традицией сентиментального романа более глубока и органична, чем даже в «Удольфских тайнах», и это сказывается, в частности, в трактовке сверхъестественного. Строго говоря, даже «объясненного сверхъестественного» в «Лесе» нет, и техника тайны создается без его участия, как в последующем детективном романе. Пугающие лабиринты, потайные двери, непроходимые чащи леса таят в себе опасность преследования, смерти, насилия — но не встречи с потусторонними силами. Сами суеверные легенды об аббатстве дезавуируются сразу же, в то время как канон будет требовать их частичной верификации, например в виде явления псевдопризрака.

Суггестивная сфера романа расширяется за счет психологического пейзажа. Все действие «Леса» происходит на фоне сменяющихся разнообразных ландшафтов: утреннего, идиллического, и столь же идиллического вечернего; мрачного лесного, с гробницей; величественного альпийского, с замком; утреннего на морском побережье; ночного и т.п. Поэзия и музыка выступают как органическая часть этих описаний, а иногда стихи, во множестве интерполированные в текст, сами их содержат. Несомненна связь пейзажей «Леса» с преромантической и сентиментальной, более всего элегической традицией; это «живописные» пейзажи, по отношению к которым Радклиф употребляет иногда эпитет «романтический» («romantic») именно в этом значении.

Все эти особенности «Леса», не разрывающего с традицией, а мягко деформирующего ее, во многом предопределили успех романа в русской литературной среде.

Павел Чернявский, переводчик «Леса», пользовался, как мы знаем, не английским оригиналом, а французским переводом, которому в целом следовал довольно точно. Единственное значительное изменение, которое он внес в текст, быть может, не понимая ясно, насколько он меняет его поэтику, было исключение стихотворных вставок — эпитафий, цитат и собственных стихов Радклиф. Для писательницы они были принципиально важной чертой романа, оговоренной уже в самом названии: и «Лес», и «Удольфские тайны» имеют подзаголовок: «со включением стихов» (*interspersed with some pieces of poetry*). Французский переводчик «Леса» перевел их стихами же; русский опустил их, оставив лишь в четырех случаях, причем во втором дал прозаический пересказ.

Этот перевод-пересказ дает нам уникальную возможность для наблюдений за индивидуальным стилем и литературными ориентациями переводчика. Дело в том, что Чернявский даже и не пересказывает: он создает новое, свое произведение, в котором исходный текст изменен до неузнаваемости. Мы имеем в виду стихотворение «Ночь» («*Now Ev'ning fades!..*») в главе 5 второй книги (Т. 1. Гл. 5 английского и французского изданий), которое в русской литературе имело особую судьбу:

одновременно с Чернявским его переведил А.Х. Востоков. Анонимный французский переводчик предупредил читателя, что предлагает ему не точный перевод, а «подражание» оригиналу: в качестве исключения он перепечатал английский подлинник — «Night», а за ним поместил свое стихотворение, озаглавив его «Imitation. Nuit». Несмотря на это предупреждение, он сохранил движение поэтической мысли и лишь упростил метафорическую образность Радклиф. Оба стихотворения начинались с пейзажной экспозиции, характерной для медитативной элегии. Экспозиция занимала две строфы (8 стихов), третья начиналась с обращения к Ночи, мрачной богине, матери страхов: «Я люблю твою тьму, я с удовольствием слушаю вздохи твоего ослабевающего ветра»:

Des pensées solennels souveraine puissante,
Sombre divinité, mère de l'épouvante,
Nuit!.. j'aime ta noirceur; j'écoute avec plaisir,
De tes vents affaiblis le langoureux soupir.

В подлиннике яснее звучит тема наслаждения ужасом. Ночь — «таинственна» (mysterious); голос ее внушает страх (whose voice is fear), но лирический субъект приветствует ее тени с каким-то диким наслаждением (severe delight); он любит наблюдать, как пенящиеся валы разбиваются о скалы, и слушать, как берега откликаются раскатам грома:

J'attends que sous mes pieds, la vague en écumant
Se brise... et je jouis de ton rugissement.

Контраст «бурных» и «спокойных» пейзажных сцен утверждает эстетическую идею «величественного». Отсюда и своеобразный «космизм» «Ночи»: пространство текста расширяется за пределы обозримого мира, ибо оно создается творческой фантазией; оно вмещает в себя и движущиеся огни звезд, и леса, одетые туманом, и бесчисленных духов, порожденных воображением (many a viewless spirit in the wind; les Esprits portés sur les zéphirs — во французском тексте), — весь этот волшебный мир, погружающий душу в ужас и меланхолическое наслаждение, но исчезающий с наступлением дня, который возвращает ее в «холодную реальность» (froides réalités; the sober forms of Truth в подлиннике)⁶⁵. В «Лесе» «Ночь» — одно из ключевых стихотворений, выражающих эстетическую концепцию сентиментальной готики.

Вся эта концепция исчезает под пером русского переводчика. П. Чернявский начинает свой пересказ прямо с третьей строфы, варьируя в ней образы и двух первых. «Пасмурное божество! — могущественная благодетельница великих мыслей! — мать страхов!.. о ночь!.. я люблю смотреть на твоё начало, люблю то тихое время, в которое сумерки проходят, и ты, преклоняя урну, кропишь своею росой изнуренные жаром растения». Позднее Чернявский редактировал свой перевод, устраняя шероховатости стиля и приближая его к эталонам сентиментальной «поэтической прозы». «Мрачное божество! — могущественная благодетельница мечтаний! <...> люблю то тихое унылое время, когда исчезают сумер-

ки...»⁶⁶ Перед глазами русского интерпретатора была совершенно определенная жанровая модель: медитативный фрагмент в ритмизованной лирической прозе — то, что определялось иногда как элегический отрывок. Тема ночи в таких отрывках была весьма популярна, и они нередко начинались с прямого риторического обращения: «О Ночь! образ спокойствия души моей, когда пламенные страсти отступают от нее, могли ли я взирать на тебя как на знаменование настоящего моего положения?»⁶⁷ «Безмятежная ночь! как приятно ты меня пленила! Сидя на злачном дерне, я созерцал солнце, я зрел теряющийся блеск его за верхами отдаленных высоких гор» и т.д.⁶⁸ Фрагмент подобного рода вещал сравнительно широкий репертуар тем, и Чернявский мог бы воспользоваться мотивами исходного текста. Однако он предпочел отбросить их и ввести иные. На фоне идиллического пейзажа, «в лучшие минуты» (в «приятнейшие» в поздней редакции), «когда все тихо, все молчит, и едва только слышно шептание листочков», его лирический субъект занят «сладостным воспоминанием любви, святого дружества и счастья» или переносится «в благополучную Аркадию»; там, повествует он, «брожу без усталости по обильным полям, смотрю с удовольствием на милую улыбку пастушков, завидую их благополучию, их покою и желаю быть так же счастливым, как и они»⁶⁹. Наконец ему приходит мысль о смерти — и здесь можно было бы ожидать переключения в регистр юнгианской ночной лирики, — но этого не происходит: размышление ограничивается тривиальной идеей бренности всего земного и освобождения от земных сует и страданий.

Переводчик читал «Лес» глазами эпигона сентиментальной литературы, и это наложило отпечаток на его перевод. В отличие от переводчиков XVIII в., Чернявский не стремился ни перевести фразу за фразой, ни откровенно пересказывать текст. Иногда он переводит дословно, иногда приближается к слегка сокращенному пересказу, стремясь при этом сохранить образную систему источника. Он устраняет то, что кажется ему длиннотами, в том числе в пейзажных описаниях. Число таких сокращений увеличивается к концу книги; с ними вместе возрастает частота стилистических огрехов, неточностей и прямых смысловых несуразниц: видимо, Чернявский спешил и к тому же старался уложиться в заранее объявленный объем восьми книжек.

Что касается стилевых основ русской версии, то они явно ориентированы на карамзинистскую норму. Недостаточная опытность, отсутствие литературной искусственности сказываются в стремлении переводчика «украсить» текст литературными штампами и в упрощении психологических сцен прямыми авторскими оценками; полутона, намеки обычно у него исчезают. Он тяготеет к стандартным моделям — совершенно так же, как в переложении «Ночи».

Здесь, однако, нам следует обратить внимание на один из стихотворных текстов внутри романа, переведенных Чернявским стихами. Это «Стансы» в главе 18 шестой книги («Stanzas» в главе 17 английского издания, «Stances» в главе 6 тома 2 французского перевода):

Свод неба в озере как в зеркале струится,
И с берегов крутых — утесов грозный ряд;
Уж к западным вратам светило дня стремится,
Его лучи дерев вершины золотят.

Совершенно неожиданно переводчик обнаруживает поэтическую смелость и владение стихотворной речью. Первый образ не содержится ни в английской, ни во французской версии. Ср.:

O comme de ce lac l'immensité profonde,
Répète et radoucit le vif azur des cieux!
Quels rochers menaçans inclinés sur son onde,
De leur scène sauvage épouvantent mes yeux!
Déjà, vers l'horizon le soleil qui s'abaisse
De la cime des bois dore les verts rameaux...

Вторая строфа:

Все тихо вокруг меня, лишь рога звук унылой
Печально слышится между берегов и гор,
Дает почувствовать цепь жизни, мне постылой,
Наносит сладостный, печальный эхов хор.

В шестой строфе французского текста:

J'entends un cor au loin retentir sur la rive.
Quel ton mélancolique!.. il va frapper les monts;
Et la sensible Echo, sans sa grotte plaintive,
En refrains langoureux redit les derniers sons.

Чернявский все далее отступает от своего образца, подобно тому как это он делал в «Ночи», удерживая ключевые образы и располагая их по своему усмотрению:

Уж тени вечера природу покрывают,
Последний солнца свет едва-едва блестит...*
Предметы в сумраках, сливаясь, исчезают,
Морфей с толпою грез от горних стран летит.

Вечерни сумраки! — я вас благословляю —
Я чувствую в душе благоговейный страх
И в сердце сладкое биенье ощущаю,
Как мыслью углублюсь в священный ночи мрак.

Мечты, мне кажется, вокруг меня виются,
Летают, носятся над головой моей;
Но скоро сладким сном глаза мои сомкнутся,
Уж сыплет на меня цветы свои Морфей.

* Во всех изданиях здесь «блистает» — без сомнения, невыправленная опечатка (В.В.).

Две последние строфы — распространение заключительного катрена на французского текста:

Salut, ombre de soir! le calme où tu me plonges
 A pénétré mon coeur de tes charmes puissans;
 Il s'émeut, s'attendrit, et par les plus beaux songes,
 L'imagination réjouit tous mes sens⁷⁰.

Французский переводчик улавливает смысл оригинала, в котором речь идет о погружении в мир Фантазии (Fancy) — излюбленная мысль нескольких стихотворных вставок в романе. Но он не может передать оттенков метафорического психологического языка: «задумчивая прелесть» вечерних теней, «прокрадываясь в сердце» (stealing on my heart), пробуждает в нем чувство «тончайшей гармонии» с собою (fine-attuned emotions). Все это во французском переводе исчезает, заменяясь описательным «трогает», «смягчает» сердце. Чернявский делает дальнейшие шаги на пути упрощения подлинника. В его распоряжении — готовые модели сентиментальной фразеологии: «сладкое биенье», «благоговейный страх». Сны наяву для него — обычное засыпание («цветы Морфея»). Буквально то же он делал, передавая сложные психологические сцены в прозе.

И вместе с тем, читая стихотворение в целом, трудно отделаться от впечатления, что перед нами — первый, несовершенный еще набросок какого-то примечательного образца пейзажной лирики, необычного для начала XIX в.; некий абрис его, проступающий за столкновением стандартных, неряшливых и просто неумелых строк. Предощущение языка новой психологизированной элегии, где в центре пейзаж с заходящим солнцем, — языка, который еще не появился, но вот-вот появится в русской поэзии. Это он сквозит в «Стансах» Чернявского. Он ждет поэта, который на нем заговорит.

Он ждет Жуковского с «Сельским кладбищем», которое уже пишется.

Первая редакция этой элегии создается в 1801 г., когда выходят первые книжки «Леса»; вторая, которой суждено будет начать новую эпоху в русской лирике, — в мае—сентябре 1802 г. Она появляется в декабрьской книжке «Вестника Европы». Будущий великий поэт и заурядный перелататель работают параллельно.

Тем любопытнее почти текстуальные переключки. Они охватывают вторую строфу «Сельского кладбища» и вторую и третью строфы «Стансов», где пейзажная картина поставлена во временную перспективу. Такое построение медитативной элегии уже стало каноническим в английской поэзии, и Радклиф вовсе не была здесь первооткрывателем. Она хорошо знала своих предшественников — в частности, Т. Грея, который также не изобрел его, но дал совершенный его образец в своем «Сельском кладбище».

В переводе Жуковского читаем:

*В туманном сумраке окрестность исчезает...
 Повсюду тишина; повсюду мертвый сон;*

Лишь изредка, жужжа, вечерний жук мелькает,
Лишь слышится вдали рогов унылый звон.
[Выделено мною. — В.В.]

Фразеологическая близость со «Стансами» здесь несомненна. «Предметы в сумраках, сливаясь, исчезают»... «все тихо вокруг меня, лишь рога звук унылый // Печально слышится между берегов и гор»... Жуковский словно выбирает из слабо оформленного, сырого поэтического материала точные пейзажные образы и детали и организует их в гармоническую картину. Особенно примечательна строка об «унылом звоне» рогов. Она двусмысленна. В элегии Грея нет в этом месте никакого упоминания ни о «рогах», ни о «рогах». «*And drowsy tinklings lull the distant folds*» — «сонное позвякивание баюкает дальние стада». В примечании к журнальному тексту Жуковский пояснил, что речь идет о колокольчиках, которые в Англии привязывают к рогам баранов и коров. Между тем в его художественном сознании здесь присутствовал именно звук рога. В первой редакции было: «Лишь слышится в дали пастуший рог унылой» — почти как у Чернявского и у Радклиф. К этому же образу он возвращается в поздней, приближенной к подлиннику редакции стихотворения 1839 г.: «...рог отдаленный, // Сон наводя на стада, порою невнятно раздастся»⁷¹.

Мы не можем полностью исключить предположения, что стихотворение Радклиф бросило свои рефлексии на перевод Жуковского из Грея. В 1801 г. он, вероятнее всего, знал французский текст «Леса», и в его памяти могла задержаться строфа «Стансов» с описанием меланхолического звука дальнего вечернего рога, повторенного эхом: «*J'entends un cor au loin retentir sur la rive. Quel ton mélancolique!*» Еще более вероятно, однако, что все поэты и переводчики имели дело с устойчивым, типовым элементом литературного пейзажа.

В 1802 г. Жуковский мог познакомиться с русским переводом стихотворения и заимствовать из него отдельные детали. Но и это предположение необязательно — по тем же причинам. Процесс освоения иностранного источника двумя литераторами, не сопоставимыми по масштабу дарования, но близкими по литературным устремлениям, шел по единым законам, в пределах одной эстетической системы и мог давать в чем-то сходные результаты.

Парадоксально, но факт: Анна Радклиф, обязанная европейским успехом своему романному творчеству, стала входить в русскую литературу не в последнюю очередь как поэт.

Шаликов варьировал в своей прозе «Ночь» и «К мечте» из «Леса». П. Чернявский переложил «Ночь» в собственную прозу и рискнул перевести стихами медитативную элегию, в которой неожиданно сошелся с Жуковским.

Следующий шаг сделал А.Х. Востоков своим переводом «Ночи».

Александр Христофорович Востоков (1781—1864), впоследствии выдающийся филолог, в начале 1800-х годов был наиболее значительным поэтом Вольного общества любителей словесности, наук и художеств. Его раннее литературное воспитание проходит под знаком Карамзина; мальчиком тринадцати лет, учась в Академии художеств, он с упоением читает только что вышедшую «Аглаю» (с «Островом Борнгольмом»). В ученическом литературном кружке альманах переписывают от корки до корки; сам Востоков заводит особую тетрадь, куда вписывает извлечения из «Бедной Лизы». Его приятель И.А. Иванов, с этой тетрадью в руках, совершает путешествие к Симонову монастырю и переселяется «из обыкновенного мира» в «книжной приятной фантастический мир», он ищет места, напоминающие ему о героине повести, и поднимается на гору «со странными мрачными башнями монастырскими», чтобы перечитать описание «готического» ландшафта. Почти в каждом письме к Востокову его друзей по Академии есть следы этого интереса к «живописному» архитектурному пейзажу, нагруженному историческими и литературными ассоциациями. А.И. Ермолаев, будущий историк и археограф, с воодушевлением описывает «старинную стену», заросшие травой средневековые башни Москвы (письмо от 16 июня 1802 г.) и остатки новгородского детинца (11 июля 1802 г.); Иванов, осматривая древности Новгорода, развивает свою идею о соединении «русского» и «готического» вкуса (4 мая 1799 г.) и снимает план местности с «Лизиным прудом» через год после первого посещения (письма 1802 г.)⁷². Все это — признаки «готического ренессанса», где под готикой понимается Средневековье, как правило, западное, — предпосылка преромантического историзма, порождением которого был и сам готический роман. Будущие историки и художники изучают архитектурный пейзаж в его реальности, но при этом держат в руках его литературные описания, подобные тем, какие уже были закреплены в романах Радклиф.

Востоков начинает свою литературную деятельность, однако, не с элегических описательных отрывков медитативного характера, как можно было бы ожидать, — он дебютирует стихами, причем стихами одическими, анакреонтическими и гораццианскими. Первые известные нам его стихотворения относятся к концу 1790-х годов.

Востоков-поэт — явление незаурядное и сложное. Его поэтическое творчество вызывало интерес у противоборствующих литературных школ: о нем с одобрением писали А.С. Шишков и А.А. Палицын, а с другой стороны — Дмитриев, Вяземский, Жуковский, позднее — Дельвиг и Кюхельбекер. Он испытал сильное воздействие просветительской французской поэзии, на которую наложились уроки Клопштока, его последователей и учеников; сквозь призму немецкой сентиментальной и преромантической традиции он смотрит и на античность, стремясь привить русскому стиху античную метрику и строфику. Эти эксперименты были большим, нежели просто метрические опыты: в 1817 г. Кюхельбекер будет усматривать в них следы «германического духа» и ставить Востокова наряду с Жуковским как предшественника романтической поэзии⁷³.

Подобно Батюшкову, даже несколько ранее, чем он. Востоков начинает декларативно утверждать права поэтического воображения: «Фантазия многообразна, Всегда нова, всегда прекрасна»; она дарует своему обладателю «тьму отрад», перенося его в «страну блаженную», «к Началу всех доброт». Исчезновение мечты лишает поэта блаженства; он «с содроганием» видит вокруг себя «дикий, темный лес», где ревет ветер и шумит ключ, бьющий «в гранитно дно» («К Фантазии», 1798). Фантазия — богиня (здесь, да и в целом ряде других деталей своей оды, Востоков, несомненно, варьирует «Meine Gottin») Гете — стихотворение, которое затем будет переводить Жуковский), обращением к которой заканчивается эта ранняя декларация:

Итак, отрадными мечтами
Почаще дух мой услаждай
и т.д.⁷⁴

Все эти темы возникают заново в «Царстве очарований», датированном ноябрем 1800 г. «Царство очарований» — уже не «философическая ода» с риторической структурой, где организующим началом является интеллектуальный сюжет, а пейзажные картины в большей или меньшей степени аллегоричны. Содержанием стихотворения оказываются видения, порожденные Фантазией, — сцены плясок Сильфов и Сильфид, волшебных палат Оберона, явления Титании, неисполненной «тихой любви» к своему избраннику. С усложнением поэтической структуры умножается и число литературных ассоциаций. При имени Оберона в тексте появляются отсылки к Шекспиру и Виланду⁷⁵.

Если к ноябрю 1800 г. Востоков уже прочел «Лес» Радклиф, что очень вероятно, то эту ассоциацию мог подсказать ему и роман. В главе 6 второго тома «La Forêt» помещены «стансы» «Титания, королева фей, к своему возлюбленному» («Titania, reine des fées, à son amant. Stances»; ориг.: «Titania to her Love») — обширное стихотворение, призывающее возлюбленного отправиться вместе с Титанией в прекрасную страну, где подвластные ей нимфы играют и танцуют при свете светлячков, укрыться под благоуханной сенью кедра и слушать ночную песнь соловья⁷⁶. Никаких прямых заимствований из этих стансов «Царство очарований» не обнаруживает; в нем развивается система поэтических идей, которая уже определилась у Востокова в оде «К Фантазии», но в эту систему влетаются, а может быть, только совпадают с ней, образы из концептуальных стихов «Леса». Таков, например, сонет «К видениям Фантазии» («To the Visions of Fancy»), во французском переводе «Aux Prestiges de l'Imagination», с обращением:

Douces illusions des âmes créatrices,
Couleurs, dont la pensée, en ses vastes caprices,
Se compose soudain, par un art enchanteur,
Mille tableaux touchans de peine et de malheur;

и с заключением:

Chers fantômes! suivez vos heures solitaires,
Et bercez mes vrais maux pat d'heureuses chimères⁷⁷.

В концовке «Царства очарований», где разворачивается картина, намеченная в оде «К Фантазии», — исчезновение волшебного мира, обращение к Луне, «волшебств богине», которая творит «тысячи существ из зыбкой мглы» и играет с воображением, — мы находим близкие мотивы и даже словесные формулы:

Любезны призраки, куда, куда вы делись
От оживляющей Фантазии моей?

И далее:

Благодарю тебя, о мой эфирный друг!
Питай меня всегда амброзией мечтаний,
Переноси мой чаше дух
В страну очарований,
В воздушны теремы, где радости одни, —

ибо «снедающая печаль» — удел тех, кто не живет «в волшебных, сладких снах»⁷⁸.

Было бы существенно установить точную дату перевода Востокова из Радклиф, что позволило бы с большим основанием говорить о характере эволюции поэтических мотивов. Но как раз этого мы сделать не можем. Перевод, озаглавленный «Ночь. Из романа “La Forêt”, сочинения Анны Радклиф» (в более поздней редакции, с незначительными изменениями, он получил название «Радклифская ночь»), не упомянут в авторской «Летописи» — хронологическом перечне сочинений — и не датирован; он появился в первой книжке альманаха «Свиток муз» в 1802 г., но мог быть сделан и ранее: в «Свитке муз» есть стихи, относящиеся еще к 1798 г.

Не владея английским языком, Востоков опирался только на французский текст⁷⁹. Он следовал ему довольно точно, изменив, однако, строфику: вместо александрийского стиха он употребил четырех- и трехстопный ямбы, организованные в шестистишия, со схемой рифмовки ААвССв.

Ср. в первом четверостишии:

Le crépuscule meurt; la Nuit penche son urne;
Et versant la rosée et l'ombre taciturne,
Conduit à la lueur des astres incertains,
Le cortège nombreux de ses fantômes vains⁸⁰.

Заря вечерня утасает,
Агату урну Ночь склоняет,
Росу и мраки льет.
При слабом свете звезд дрожащих
Мечтаний, призраков парящих
Толпу с собой ведет.

Уже эта маленькая цитата позволяет ощутить близость поэтики «Ночи» и, например, «Царства очарований». Перевод и оригинальные стихи Востокова обнаруживают большое число лексико-фразеологических совпадений. «Любезны призраки» последнего стихотворения, вызванные к жизни «богиней волшебств» Луной, — это «мечтания» и «призраки» «Ночи», радующие поэта «в волшебных снах» и порожденные Ночью — «царицей тихих размышлений, Богиней тьмы и привидений» (*Des pensées solennels souveraine puissante, Sombre divinité, mère de l'éprouvante*). Изображение «бурной природы»: «Волна клокочет подо мною, Дробится бурей глухою» — подготовлено соответствующей сценой в оде «К Фантазии»: «ветр ревуший И ключ, в гранитно дно биущий, Шумят сквозь ветви деревьев». Но еще важнее, однако, что Востоков находит в «Ночи» ту самую концепцию «Фантазии», которую он утверждал, начиная с первых своих поэтических опытов:

Тогда в круту предметов разных,
Безыменных, страннообразных
 Теряюсь взором я;
Давая волю кисти смелой,
Волшебное им пишет тело
 Фантазия моя!

Прямо соответствует ранним декларациям и демонстративное утверждение примата Фантазии над действительностью:

О, чада теней и молчания,
Бесчисленны очарованья!
 Вас кто не предпочтет
Существенным картинам бедным,
Которых взором охлажденным
 Узрю, как рассветет?

Все это, повторяем, могло бы найти себе место и в оригинальном творчестве Востокова, — отчасти потому, что у самой Радклиф здесь варьируются общие места сентиментальной и преромантической поэзии. Однако перевод «Ночи» содержит и нечто новое — новое для Востокова, а не для эстетических исканий времени. Это новое — эстетизация страха, «сладкого» меланхолического ужаса, с чем мы постоянно встречаемся у прямых последователей Карамзина, но что у Востокова ранее в такой мере не проявлялось:

Я вздохи, завыванья томны
 Ветров люблю внимать!

«Клокочущая» волна, дробимая бурей, «нравится ушам». «Меланхолия небесна» любезна душе. Зрелище ураганов, бури и «спокойных сцен» северного сияния и звездного неба эстетически равноценны, ибо величественны⁸¹.

Вслед за оригиналом Востоков в поэтической форме излагает в «Ночи» идеи Эдмунда Берка, лежащие в эстетическом основании сентиментальной готики.

Из недр Вольного общества любителей словесности, наук и художеств почти одновременно с «Ночью» Востокова выходит и второй перевод стихотворной интерполяции в «Лесе», сделанный В.В. Попугаевым.

Василий Васильевич Попугаев (1778 или 1779 — 1816), один из основателей Общества, был более публицистом, нежели беллетристом и поэтом; интересы его лежали главным образом в области юриспруденции, политической истории и социальной философии. Из художественных его произведений наиболее значительным был «Аптекарский остров» (1800) — сентиментальная повесть в духе «Вертера»⁸². Среди его небольшого и малоинтересного в эстетическом отношении лирического наследия особняком стоят три пейзажных стихотворения: «К заре», «К луне» и «К соловью». Последнее имеет подзаголовок «Подражание англическому». Источник его до сих пор не был установлен.

Мы можем назвать его: это «To the Nightingale» из 19-й главы «Леса».

Попугаев начал осваивать английский язык еще в гимназии Академии наук; в выданном ему в 1797 г. аттестате указывалось, что он обучался языкам латинскому, французскому и немецкому «с изрядным успехом», а в последние два года «нарочито также успел в аглицком и итальянском языках». В Обществе он занимался русской, французской, немецкой, латинской и итальянской литературами. Английскую он не называл как преимущественный предмет своих интересов, но его ближайшее окружение: А.Г. Волков и В.И. Красовский, переведенные вместе с ним в студенты Академии в конце 1795 г., занимались в Обществе именно английской литературой⁸³. У Попугаева, таким образом, были возможности обратиться непосредственно к подлиннику Радклиф, и дружеский кружок мог стимулировать такое обращение. Самые темы пейзажных стихов Попугаева, по-видимому, определялись в этом обществе: сохранился рукописный сборник стихотворений Волкова и Попугаева «Минуты муз» (1799), где друзья-поэты, словно намеренно, разрабатывают одни и те же пейзажные темы: Попугаев пишет «К луне (зимою)», Волков — «К луне» и «К соловью»⁸⁴. Эти ранние опыты мало самостоятельны, но к Радклиф отношения не имеют; они ориентированы на другую традицию: на «легкую поэзию» и анакреонтику.

В своем «подражании англическому» Попугаев дает образчик элегического творчества.

Подзаголовок «подражание англическому» любопытен. Он указывает скорее на эстетическую традицию — на поэзию английского сентиментализма в целом: Томсона, Грея, Голдсмита, — традицию, в которую русские сентименталисты, подобные Шаликову, включали романы Радклиф, с которой Попугаев мог быть знаком в оригинале. Но элегию «К соловью» он переводит с французского, а не с английского. Это стано-

вится ясно из сопоставления текстов. Дело в том, что французский переводчик, педантично оговоривший отступления от подлинника в «Ночи», с еще большим основанием мог бы назвать «подражанием» свои стихи «Au Rossignol». Верный раз принятому правилу рационализировать усложненные метафоры Радклиф, передавая их традиционными формулами или просто опуская, он в этом случае был вынужден в иных местах просто пересказывать, причем очень приблизительно.

Сравним начальные строфы:

Child of the melancholy song!
O yet that tender strain prolong!

Her lengthen'd shade, when Ev'ning flings,
From mountain-cliffs and forest's green,
And sailing slow on silent wings
Along the glimm'ring West is seen;
I love o'er pathless hills to stray,
Or trace the winding vale remote,
And pause, sweet Bird! to hear thy lay
While moon-beams on the thin clouds float,
Till o'er the mountain's dewy head
Pale Midnight steals to wake the dead⁸⁵.

Во французском тексте:

Harmonieux enfant de la mélancholie,
Ah! prolonge pour moi ta douce mélodie!
Quand le soir, dans l'azur d'un couchant radieux,
Élévant lentement son vol silencieux,
De sommet des hauteurs et des forêts plus sombres,
Vient tirer sur les champs le grand rideau des ombres,
Aux rayons que la lune épanche dans les airs
Que j'aime à m'égarer sur tes coteaux déserts,
A suivre les vallons par une oblique route!
Cher oiseau! j'interromps mes pas, et je t'écoute
Jusqu'à l'heure où la nuit, a l'entour des hameaux,
Fait revenir les morts du fond de leur tombeaux⁸⁶.

У Попугаева:

Певец унылости, согласный, милый, звонкий,
Продли еще, продли мелодию небес!
Когда, сквозь заревом пылающую Аврору,
Величественно ночь к нам правит свой полет —
С вершин высоких гор и из лесов дремучих
Простерть свой на луга печальный, черный флер, —
Люблю златым луны сияньем восхищаться,
Люблю в долинах сих спокойных я блуждать!
Твоя небесна трель меня останавливает,
В восторге я внемлю твой переменный тон,
Покуда мрачна ночь в окрестностях долины
Не иззовет теней печальных из гробов⁸⁷.

Попугаев делает следующий шаг по пути рационализации текста. Аллегорическая «персонификация Ужаса», обычная для поэтики Радклиф и сохранившаяся как реликт во французском переводе, ему не свойственна совершенно; довольно и того, что соловей у него — «певец унылости», а не радости, как более обычно в русской поэзии конца 1790-х и 1800-х годов. Может быть, он сознавал, что, подобно французскому переводчику, отходит от оригинала, и отчасти потому назвал свои стихи «подражанием». Основной акцент лежит для него на ситуациях и формулах, уже существовавших в доромантической, сентиментальной поэзии: песнь соловья пробуждает воспоминания об утраченных навсегда друзьях, «нас коих вечное расставание лишило» — «*les amis dont nous privé une éternelle absence*», и об обманутой любви:

Воспоминание всю прелесть возрождает
Улыбок страстных тех, тех слез и тех речей,
Что сердце некогда невинно обольстили...⁸⁸

Вслед за французским переводчиком русский «подражатель» сглаживает довольно сложный психологический рисунок оригинала, где воспоминание окрашено чувственным началом, не исчезнувшим со временем:

Then Memory wakes the magic smile,
Th'impassion'd voice, the melting eye,
Than won't the trusting heart beguile,
And wakes again the hopeless sigh!⁸⁹

Ср. во французском тексте:

La mémoire à l'instant revêt de tous leurs charmes,
Les tons passionnés, le sourire, les larmes
Qui surprirent un coeur facile à décevoir;
Ce coeur en pousse encore un soupir sans espoir!⁹⁰

У Попугаева оттенки исчезли: вся ситуация выстроилась по модели массовой сентиментальной повести об истории обольщенной невинности, а «подражание» превратилось в типовую сентиментальную элегию.

Ни перевод Попугаева, ни перевод значительно более талантливого Востокова из «Леса» Радклиф не стал сколько-нибудь заметным фактом русской поэзии. И все же, взятые вместе, они представляют собой весьма любопытный в историко-литературном отношении феномен. Два поэта, принадлежащие к одному литературному объединению, связанные близостью эстетической и даже биографической, обращаются почти одновременно к одному и тому же роману, ища в нем то, чего в романах обычно не ищут, — стихов. Отыскав же нужный материал, они начинают пользоваться им почти одинаково: втягивая его в уже ранее определившуюся собственную поэтическую систему. Результатом оказываются два перевода, отразившие два угла зрения на исходный текст:

преимущественно философско-эстетический и преимущественно лирическо-элегический.

Таков был один из косвенных и во многом парадоксальных путей проникновения готического романа в русскую литературу.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Толстой Л.Н. Полн. собр. соч.: [В 90 т.] М., [1928—1958]. Т. 13: «Война и мир»: Черн. ред. и варианты. М., 1949. С. 75. (Юбилейное изд.).

² Русский вестник. 1811. Ч. 14. С. 49. Ср.: Сиповский В.В. Из истории русского романа и повести. СПб., 1903. Ч. 1. С. 262.

³ Соллогуб В.А. Повести. Воспоминания. Л., 1988. С. 280.

⁴ Телескоп. 1831. № 1. С. 1—XVI (без подп.).

⁵ Вельяминов-Зернов В.Ф. Князь В-ский и княжна Щ-ва, или Умереть за отечество славно: Новейшее происшествие во время кампании французов с немцами и россиянами: Российское соч. Изд. В 3^е. М., 1807. Ч. 1. С. 60—61; см. также: Лотман Ю.М. Пути развития русской прозы 1800—1810-х гг. // Учен. зап. Тарт. ун-та. Тарту, 1961. Вып. 104. С. 23.

⁶ Нейтральный Сергей [Победоносцев С.П.]. Из записок неизвестного // Отечественные записки. 1843. № 12. С. 314.

⁷ Сушкова Е. Записки: 1812—1841. Л.: Academia, 1928. С. 63—64. (Памятники лит. быта).

⁸ См.: Заборов П.Р. «Ночные размышления» Юнга в русских переводах // XVIII век. Сб. 6. М.; Л., 1964. С. 270.

⁹ См.: Жанлис С.Ф. Альфонсина, или Материнская нежность / Пер. с фр. Ч. 1—6. М., 1806 — 1807 (2-е изд. — 1815).

¹⁰ См.: Nikliborc A. L'oeuvre de M-me de Genlis. Wrocław, 1969. P. 127.

¹¹ Вигель Ф.Ф. Записки. М., 1891. Ч. 1. С. 167.

¹² См.: Печерин В.С. Замогильные записки. М., 1932. С. 31.

¹³ См.: Морозова Н.П. Библиотека дворян Башмаковых-Верещагиных: (XVIII — начало XIX в.) // XVIII век. Сб. 18. СПб.: Наука, 1993. С. 351—363 (№ 31, 44, 58, 59, 68, 79, 82).

¹⁴ Радклиф А. Таинства Удольфские: Творение Анны Радклиф / Пер. с фр. С...Ф...З... М., 1802. Ч. 1—4. По указанию В.Н. Рогожина, криптоним расшифровывается как «студент Федор Загорский». См.: Сопиков В.С. Опыт российской библиографии. Ч. 1—5 / Ред., примеч., доп. и указ. В.Н. Рогожина. СПб., 1905. Ч. 4. № 9396. (Далее: Сопиков).

¹⁵ Radcliffe A. Les Mystères d'Udolph: par Ann Radcliffe / Trad. de l'anglais sur la 3-me ed. par V. de Chastenay. 4 t. Paris: Maradan, An. V (1797).

¹⁶ См.: Сопиков. СПб., 1904. Ч. 2. № 1741. Полн. назв: Мур Дж. Аббатство Гравильское: Англ. соч. / Пер. с фр. М., 1802. Ч. 1—3.

¹⁷ Moore G. Grasville Abbey: A Romance. 3 vol. London, 1797; L'Abbay de Grasville / Trad. de l'anglais par V. Ducos. 3 t. Paris: Maradan, An. VI (1798).

¹⁸ Радклиф А. Лес, или Сент-Клерское аббатство: Соч. славной Радклиф / Пер. с фр. П. Черныяский. М., 1801—1802. Кн. 1—8. (Изд. 2-е. Смоленск, 1810—1811. Ч. 1—8.; изд. 3-е. Орел, 1823. Ч. 1—8.).

¹⁹ Радклиф А. Юлия, или Подземелье Мадзини: Соч. Анны Радклиф / Пер. с фр. М., 1802. Ч. 1—4.; Юлия, или Подземная темница Мадзини: Соч. г-жи Радклиф / Пер. с англ. М., 1803. Ч. 1—4.

²⁰ Сушков Н.В. Московский университетский благородный пансион. М., 1858. С. 30. Литературную биографию Вронченко, написанную В.Н. Орловым, см.:

Поэты-радищевцы: Вольное общество любителей словесности, наук и художеств / Ред. и коммент. Вл. Орлова; Вступ. ст. В.А. Десницкого и Вл. Орлова. [Л.], 1935. С. 483—486. (Б-ка поэта).

²¹ См.: *Греч Н.И.* Записки о моей жизни. М.; Л.: Academia, 1930. С. 202, 546.

²² *Нарежный В.Т.* Избр. соч.: В 2 т. М., 1956. Т. 2. С. 299.

²³ *Степанов Н.Л.* Романы В.Т. Нарезного // *Нарежный В.Т.* Указ. соч. Т. 1. С. 6—7.

²⁴ О Загорском см.: *Севастьянов А.Н.* Загорский Ф.А. // *Словарь русских писателей XVIII в.* Л.: Наука, 1988. Вып. 1. С. 324—325. Доп. и испр. к этой статье см. ниже.

²⁵ См.: *Симмонс Д.-С.-Г.* Сэмюэль Джонсон «на берегах Волги» // *Международные связи русской литературы.* М.; Л.: Наука, 1963. С. 165.

²⁶ См.: *Неустроев А.Н.* Историческое разыскание о русских повременных изданиях и сборниках за 1703—1802 гг. СПб., 1874. С. 758, 768. *Он же.* Указатель к русским повременным изданиям и сборникам за 1703—1802 гг. и к «Историческому разысканию» о них. СПб., 1898. (см.: *Загорский Ф.А.*).

²⁷ См.: *Биограф. словарь профессоров и преподавателей имп. Моск. ун-та.* М., 1855. Ч. 1. С. 334; *Тикотин М.А.* П.А. Загорский и первая русская анатомическая школа. М., 1950.

²⁸ *Рогожин В.Н.* Дела «Московской цензуры» в царствование Павла I. Вып. 2: 1798 г. Пг., 1922. С. 41 (№ 173).

²⁹ См.: Список лиц, окончивших курс в имп. Медико-хирургической Академии с 1801 по 1898 гг.: Приложение к Истории имп. Военно-Медицинской Академии: 1798—1898. СПб., 1898. С. 213.

³⁰ См. замечания Ю.Д. Левина в кн.: *История русской переводной художественной литературы: Древняя Русь. XVIII век.* СПб., 1995. Т. 2. С. 152.

³¹ См.: *Сопиков.* Ч. 4. № 7902.

³² *Шмурло Е.* Евгений, митрополит Киевский // *Журнал мин-ва нар. просвещ.* 1887. № 7. С. 28—29 (2-й паг.).

³³ *Маккензи А.М.* Братоубийца, или Тайнства Дюссельдорфа: соч. англичанки А.М. Маккензи. [С эпиграфом: «Надежда! ты моя Богиня! Надежда! друг души моей! Мне жизнь — печаль; мне свет — пустыня; Дышу отрадою твоей. Карам-з<ин>»] / Пер. с фр. М., 1802. Кн. 1—7.; М., 1803. Кн. 8.

³⁴ *Жихарев С.П.* Записки современника. М.; Л., 1955. С. 143. (Лит. памятники). О Буринском см.: *Степанов В.П.* Буринский З.А. // *Русские писатели 1800—1917:* Биограф. словарь. М.: Сов. энциклопедия, 1989. Т. 1. С. 367.

³⁵ См.: *Грибоедов А.С.* Сочинения. М., 1988. С. 442. Ср.: *Дубшан Л.С.* Из московских лет Грибоедова // *Грибоедов А.С.:* Материалы к биографии. Л.: Наука, 1989. С. 30—33.

³⁶ Отчет имп. Публ. б-ки за 1895 г. СПб., 1898: Приложения. С. 46—47.

³⁷ Цит. по: *Бобров Е.А.* Литература и просвещение в России XIX в. Казань, 1902. Т. 3. С. 136.

³⁸ См.: *Сопиков.* Ч. 2. № 2316.

³⁹ *Тимковский Е.Ф.* Воспоминания о моей жизни // *Киевская старина.* 1894. № 4. С. 14.

⁴⁰ Северная пчела. 1845. № 237. С. 947.

⁴¹ Благонамеренный. 1818. № 3. С. 391.

⁴² Цветник. 1810. № 9. С. 419—420.

⁴³ *Тимковский Е.Ф.* Указ. соч. С. 15.

⁴⁴ *Боровков А.Д.* Автобиографические записки // *Русская старина.* 1898. Т. 95. № 9. С. 558.

⁴⁵ Идентификацию этих лиц, с чем связан и вопрос о принадлежности Маккензи романов, приписанных «миссис Джонсон» и др., см.: *Tompkins J.M.S.* The popular Novel in England: 1770—1800. London, 1932. P. 80, 237.

⁴⁶ Цит. по: *Summers*. P. 172—173; см. также: *Lévy*. P. 252.

⁴⁷ *Mackenzie A.M.* Dusseldorf, or the Fratricide: a Romance: by A. M. Mackenzie. 3 vols. London: Minerva Press, 1798; *Le Fratricide, ou les Mystères du Château de Dusseldorf* / Trad. par F. Th. Delbare. 3 t. Paris, An. VI (1798); *Dusseldorf, ou le Fratricide*: par A.-M. Mackenzie / Trad. de l'anglais par L.A. Marquand. 3 t. Paris, An. VII (1799). Ср.: *Lévy*. P. 692, 722. Далее ссылки в тексте даются по рус. пер.: «Братоубийца...» (М., 1802—1803), с указанием в скобках части, страницы.

⁴⁸ Московские ведомости. 1799. № 103. С. 2140. Ср.: *Тихонравов Н.С.* Сочинения. М., 1898. Т. 3, ч. 1. С. 408.

⁴⁹ Московские ведомости. 1797. № 102. С. 2004; там же, 1800. № 103. С. 2246; там же, 1801. № 103. С. 2428.

⁵⁰ *Масанов И.Ф.* Словарь псевдонимов русских писателей, ученых и общественных деятелей. М., 1956. Т. 1. С. 47; М., 1960. Т. 4. С. 298.

⁵¹ Приятное и полезное препровождение времени. 1798. Ч. 19. С. 113—122.

⁵² *Радклиф А. Юлия, или Подземелье Мадзини*: Соч. Анны Радклиф / Пер. с фр. 2-е, испр. изд. М., 1819. Ч. 1. С. 55, 116—117.

⁵³ См.: *Степанов В.П.* Бланк Б.К. // Русские писатели 1800—1917: Биограф. словарь. М., 1989. Т. 1. С. 276—277; *Кочеткова Н.Д.* Кугушев Н.М. // Там же. М., 1994. Т. 3. С. 197—198.

⁵⁴ См.: *Ковалевский Евг.* Граф Блудов и его время. СПб., 1866. С. 16 и след.

⁵⁵ См.: *Дворянское сословие Тульской губ.: Родословец добавочный* / Сост. В.И. Чернопятов. М., 1912. Т. 8 (17). С. 61.

⁵⁶ *П.Б.<артемев>*. А.П. Елагина // Русский архив. 1877. Кн. 8. С. 485, 486.

⁵⁷ Русский архив. 1883. Кн. 1. С. 208, 210.

⁵⁸ *Уокер Дж.* Три испанца, или Тайны замка Монтильского: Англ. соч. Георга Валькера / Пер. с фр. М., 1806—1807. Ч. 1—4.

⁵⁹ *Walker G.* The Three Spaniards: a Romance / by George Walker, author of The Vagabonds etc. 3 vols. London, 1800; *фр. пер.*: *Les Trois Espagnols, ou Les Mystères du Château de Montillo: roman* / Trad. de l'anglais par le traducteur de «Théodore et Olivia». 4 t. Paris, An. XII (1805). Об этом романе см.: *Алексеев М.П.* Русско-английские литературные связи / Лит. наследство. М., 1982. Т. 91. С. 442—444, 465.

⁶⁰ *Radcliffe A.* The Romance of the Forest / Interspersed with some pieces of poetry: by the authoress of A Sicilian Romance etc. 3 vols. London: T. Hooknam, J. Carpenter, 1791.

⁶¹ См. об этом: *Mehrotra*. P. 121—122.

⁶² См.: *Радклиф А.* Лес, или Сент-Клерское аббатство: Соч. славной Радклиф. Изд. 3-е. Орел, 1823. Ч. 5. С. 167—169.

⁶³ См.: *Chard Ch.* Introd. // *Radcliffe A.* The Romance of the Forest. Oxford; N.Y., 1986. P. XVI.

⁶⁴ См. обзор современных критических суждений: *Stoler J.A.* Ann Radcliffe: The Novel of Suspense and Terror. N.Y.: Arno Press, 1980. P. 55—58.

⁶⁵ *Radcliffe A.* La Forêt, ou l'Abbaye de Saint-Clair. Paris: Maradan, An. VI (1798). Т. 1. P. 164—165. (Далее: La Forêt.)

⁶⁶ *Радклиф А.* Лес, или Сент-Клерское аббатство. М., 1801. Кн. 2. С. 95. Поздн. ред.: То же. 3-е изд. Орел, 1823. Ч. 2. С. 293. (Курсив в тексте мой. — В.В.).

⁶⁷ *Ночная прогулка* / Пер. Н. Яновский // С.-Петербургский Меркурий. 1793. Ч. 4. С. 139.

⁶⁸ К^{xxx}. Ночь / Пер. с англ. // Чтение для вкуса, разума и чувствований. 1791. Ч. 3. С. 268. Автор оригинала не установлен; см.: *Левин Ю.Д.* Английская поэзия и литература русского сентиментализма // От классицизма к романтизму. Л., 1970. С. 293.

⁶⁹ *Радклиф А.* Лес, или Сент-Клерское аббатство. М., 1801. Кн. 2. С. 95—96.

⁷⁰ Там же. Кн. 6. С. 93—95; La Forêt... Т. 2. P. 139—140.

⁷¹ Жуковский В.А. Стихотворения. Л., 1939. Т. 1. С. 3, 23, 334, 358—359. (Б-ка поэта); Зарубежная поэзия в переводах В.А. Жуковского. М.: Радуга, 1985. Т. 1. С. 327, 328, 579—580.

⁷² См.: Переписка А.Х. Востокова в повременном порядке. СПб., 1873. С. III—VII, XI—XII; Заметки А.Х. Востокова о его жизни / Сообщил В.И. Срезневский. СПб., 1901. С. 9—12, 54; Орлов Вл. Востоков // Востоков. Стихотворения. [Л.], 1935. С. 18. (Б-ка поэта).

⁷³ См. об этом: Орлов Вл. Указ. соч. С. 28—32, 42—47.

⁷⁴ Востоков. Стихотворения. С. 81—85.

⁷⁵ Там же. С. 110.

⁷⁶ La Forêt... Т. 2. P. 165—166.

⁷⁷ Ibid. Т. 1. P. 67.

⁷⁸ Востоков. Стихотворения. С. 109—112.

⁷⁹ Упоминания о «Лесе» Радклиф появляются в русских журналах в 1799 г.; это делает вполне вероятным предположение В.Н. Орлова, что Востоков пользовался не первым изданием романа (1794), а ближайшим по времени — 1798 г.

⁸⁰ La Forêt... Т. 1. P. 164.

⁸¹ Востоков. Стихотворения. С. 259—260.

⁸² О Попугаеве см.: Орлов Вл. Русские просветители 1790—1800-х гг. 2-е изд. М., 1953. С. 281—356; Поэты-радищевцы. [Л.], 1935. С. 253—266.

⁸³ Орлов Вл. Русские просветители 1790—1800-х гг. С. 242, 286.

⁸⁴ См.: Поэты-радищевцы / Вступ. ст., биогр. справки, сост. и подгот. текста П.А. Орлова. Примеч. П.А. Орлова и Г.А. Лихоткина. Л., 1979. С. 205. (Б-ка поэта. Большая серия. 2-е изд.); Поэты-радищевцы. [Л.], 1935. С. 872 (отрывок из стих. А. Волкова «К луне»).

⁸⁵ Radcliffe A. The Romance of the Forest. Oxford; N.-Y., 1986. P. 298.

⁸⁶ La Forêt... Т. 2. P. 185.

⁸⁷ Поэты-радищевцы. Л., 1979. С. 228—229.

⁸⁸ Там же. С. 229.

⁸⁹ The Romans of the Forest. P. 299.

⁹⁰ La Forêt... Т. 2. P. 186.

«Монах» М.Г. Льюиса и «френтическая» готика

В 1791 г., когда выход «Леса» утвердил на литературном горизонте звезду Анны Радклиф, будущему ее последователю и антагонисту Мэтью Грегори Льюису (Lewis, 1775—1818) было всего шестнадцать лет; он был оксфордским студентом и делал первые, не слишком удачные попытки писать для сцены. Отец готовил его для дипломатической карьеры, и уже в годы учебы молодой Льюис знакомится с континентальной Европой. Летом 1791 г., в разгар революции, он проводит вакации в Париже и, пользуясь случаем, усердно посещает театр. Среди наиболее ярких его сценических впечатлений — драма Марсолье «Камилла, или Подземелье» (Camille, ou le Souterrain) и «Жертвы монастыря» Буте де Монвеля¹. О последней драме нам уже приходилось упоминать: ее рецензировал Карамзин в «Московском журнале», и она, как мы полагаем, отразилась в «Острове Борнгольме».

Вернувшись в Оксфорд, Льюис в 1792 г. принимается за большое прозаическое сочинение. Это был роман «в стиле Замка Отранто»². Летом того же года юноша, по настоянию отца, отправляется в Германию изучать язык и быт страны; он обосновывается в Веймаре, переживавшем тревожные дни: Австрия, Россия и Пруссия уже образовали антиреволюционную коалицию, и столица герцогства Саксен-Веймар-Эйзенах жила под знаком войны. Тем не менее Льюис упорно занимается своими штудиями, переводит Виланда и встречается с «г. де Гете, знаме-

нитым автором “Вертера”»³. В своих письмах он упоминает о продолжении работы над романом. В начале 1793 г. Льюис возвращается в Англию с запасом литературных впечатлений: в Германии он много читал, хотя круг чтения почти не отразился в его переписке.

Весной 1794 г. он получает степень бакалавра и поступает на службу в британское посольство в Голландии. Его письмо от 18 мая 1794 г. из Гааги, адресованное матери — постоянному советчику и эмиссару в литературных делах, содержит отклик на только что вышедшие «Тайны Удольфо» вместе с очередным упоминанием о собственном романе: «Меня побудило продолжать его чтение “Тайн Удольфо”, которые, по моему мнению, являются одной из самых интересных книг, когда-либо изданных». Его, правда, не удовлетворяет первая часть — до смерти Сент-Обера; описание путешествия кажется ему скучным. Зато сцены в доме Сент-Обера, куда Эмили возвращается после смерти отца, — с мотивом семейной тайны, с мнимым призраком Сент-Обера, порожденным нервным возбуждением героини, — прочитываются им с особым интересом; он обращает внимание и на ту характеристику Монтони, которая содержится в 3-й главе второго тома романа и которую мы приводили выше. В Монтони он находит черты собственного характера. «Признаюсь, это поразило меня, и поскольку он в романе злодей, я не чувствую себя особенно польщенным этим сходством»⁴.

23 сентября 1794 г. Льюис сообщает матери, что за десять недель написал роман в триста или четыреста страниц *in octavo*. «Он называется “Монах”, и сам я доволен им, так что, если книгопродавцы не захотят купить, я издам его сам»⁵.

«Десять недель» — вероятно, легенда. Предположение Л. Пека, что «Монах» возник на основе незавершенного и не дошедшего до нас романа в стиле «Отранто», выглядит очень правдоподобно⁶. В начале марта 1796 г. сочинение вышло в свет, в четырех томах, в издательстве Джона Белла на Оксфорд-стрит.

Тираж разошелся мгновенно, и в апреле Дж. Белл допечатывает его, а в октябре выпускает второе издание, как обозначено на титульном листе.

Уже в апрельской части тиража Льюис сделал некоторые изменения. Важнейшим из них была новая концовка: автор исключил сцену страшных предсмертных мучений Амброзио, с деталями, доходящими до натурализма; ее заменил моралистический пассаж. В четвертое издание он внес новую правку, уже вынужденную, о чем речь ниже.

Существует предположение, что Льюис убрал первоначальный финал из-за слишком близкого его сходства с заключением повести Файта Вебера «Закливание дьявола», о чем нам также придется еще говорить⁷.

В марте 1797 г. Белл известил, что у него остались считанные экземпляры второго издания и что публика требует нового, ибо в Ковент-Гардене уже идет с большим успехом балет на тему из «Монаха». В том же 1797 г. он выпускает третье издание.

Первые печатные отклики на роман были благоприятные. Рецензенты находили в «Монахе» искусный рассказ и живость воображения; достойным особенного внимания считали характер Амброзио, постепенно уступающего искушению. В феврале 1797 г., однако, стали ощутимы первые признаки надвигающейся грозы.

Она разразилась анонимной статьей в «Критическом обозрении», принадлежащей, как ныне считают, перу молодого Колриджа. Критик признавал в авторе «Монаха» отнюдь не заурядное дарование и писательское мастерство; историю Раймонда, Агнесы и «окровавленной монахини» находил «истинно страшной». Он выделял эпизод с Агасфером и особой авторской удачей объявлял образ демонической обольстительницы Матильды. При всем том общий приговор книге был беспощаден: вся рассказанная в ней история неестественна и неправдоподобна; наказание Амброзио не несет в себе нравственной истины, ибо искушает его дьявольская сила; сочинитель книги лишен вкуса и знания человеческого сердца. Самыми тяжелыми были обвинения в эротизме, доходящем до порнографии, и в кошунстве. Последнее относилось к сцене в 7-й главе второго тома, с рассуждениями о вреде чтения Библии для молодых и неопытных умов. Не в силах постигнуть красот Священного Писания, говорится здесь, они прежде всего знакомятся с непристойными описаниями, где обо всем говорится «прямо и без обиняков», «все называется своим именем»; это чтение способно лишь взрастить семена порока и преждевременно пробудить дремлющие страсти⁸.

Критик возвращал этот упрек самому Льюису. Его книга вредна; она угрожает нравственным нормам общества, и «если отец увидит ее в руках сына или дочери, он должен побледнеть»⁹.

Статья в «Критическом обозрении» была голосом консервативного общественного мнения, к тому же напуганного Французской революцией. Она стала камертоном для последующих печатных оценок. Голоса немногочисленных защитников книги звучали слишком слабо. Репутация аморального и безбожного сочинения сопутствовала «Монаху» в течение полутора столетий. Ее разделял Томас Мур и даже, кажется, Байрон, знавший и любивший Льюиса.

Она дошла и до России. В середине 1830-х годов, когда на парижской сцене шла драма А. Буржуа и Ж. Мейяна «Кровавая монахиня», «Библиотека для чтения» О.И. Сенковского напомнила о ней читателям и вступилась за Льюиса. «Г. Буржуа и Мельян, — писал анонимный рецензент (может быть, сам Сенковский), — заимствовали одно только заглавие из странного романа Льюиза (Lewis), которым он прославился и навлек на себя несчастья и о котором лорд Байрон судит слишком строго в своих записках. “Монах”, конечно, нельзя назвать хорошим творением, если смотреть на одну только его нравственную сторону; но Байрон напрасно говорит, будто он возмущает правилами ложными, противны-

ми общественному порядку, и своим ужасным цинизмом. Чтение тех самых записок, в которых лорд Байрон так строго судит о «Монахе», несравненно опаснее. Они могут внушить дурные мысли молодому человеку, потому что даже и немолодому человеку они внушают мысли печальные»¹⁰.

Уже в середине нашего века Э. Райло, М. Саммерсу, Л. Пеку, Д. Варме пришлось защищать доброе имя Льюиса от авторов серьезных и авторитетных академических трудов (Э.А. Бейкер, Дж. Томпкинс)¹¹.

Атмосфера скандала, однако, лишь увеличила интерес к автору и книге, приобретшей вкус запретного плода. Льюис держался с достоинством, но вынужден был считаться с этой волной общественного осуждения. В четвертом издании «Монаха» он исключил пассаж о Библии и смягчил те места, которые особенно вызывали нарекания критики, а в предисловии к «Адельморну» (1801) попытался снять с себя обвинения в религиозном либертинаже.

К этому времени существовало уже пять изданий «Монаха»; последние два — цензурированные. За экземпляры трех первых платили гинеею.

В «Монахе» отразился широкий круг литературных впечатлений.

В специальном «Предуведомлении» Льюис не без иронии указывал на свои «плагиаты». Мотив искушения Амброзио дьяволом был, по его словам, навеян историей отшельника Барсисы, рассказанной в журнале «Гардиан» (The Guardian. 1713. № 143. 31 авг.). Подобно Амброзио, Барсиса был известен святостью жизни, и Сатана вознамерился свратить его. Кознями нечистого к нему направляют для излечения королевскую дочь; пораженный красотой девушки, отшельник овладевает ею и затем убивает; труп обнаруживают, и убийце грозит казнь. Как и Амброзио, Барсиса обещает ради избавления предать душу дьяволу, и дьявол так же обманывает свою жертву. Другой «плагиат», в котором признавался Льюис, — история «окровавленной монахини» — по его словам, пересказ легенды, распространенной во многих областях Германии; «мне говорили, — пишет он, — что на границе Тюрингии еще можно видеть развалины замка Лауенштейн, ее обиталища»¹². «Водяной царь» — наполовину перевод подлинной датской баллады; «Беллерма и Дурандарте» — испанский романс. Другие плагиаты автору пока неизвестны, но, возможно, будут обнаружены.

Более чем полувековое изучение породило целую литературу об источниках романа. Несомненно, в художественном сознании Льюиса были «Замок Отранто» и романы Радклиф. Подобно своим предшественникам, Льюис знал Шекспира и элизаветинцев, и Д. Варма указывает на следы чтения «Ромео и Джульетты», «Макбета», «Сна в летнюю ночь» и «Похищения Лукреции» в различных местах романа¹³.

В описаниях Агнесы в монастырском подземелье ощущаются явные следы знакомства с французским théâtre monacal, прежде всего с пьесами Марсолье и Монвеля, виденными им в Париже в 1792 г.

Здесь, однако, приходится говорить не о двух или трех, а о гораздо большем круге возможных источников. В Веймаре Льюис соприкоснулся с немецкой антиклерикальной литературой. По-видимому, ему был известен «Фауст» (1791) Ф.М. Клингера, этого «немецкого Вольтера», как аттестовали его современники, — одно из самых ярких и непримиримых выражений штурмерского антиклерикализма. В немецкой же рыцарской драме и массовом историческом романе утвердился тип преступного монаха. О нем нам придется говорить подробнее в связи с русской его рецепцией; сейчас же заметим, что Льюису было известно то самое сочинение, из которого через десять лет будет переводить Жуковский, — именно «Предания древних времен» (Sagen der Vorzeit) Ф. Вебера. Он знал, по крайней мере, две повести из обширного собрания: «Мужская доблесть и женская верность» (Männerschwur und Weibtreue) и «Заклинание дьявола» (Teufelsbeschwörung). О последней повести мы уже упоминали: она подсказала Льюису концовку первой редакции романа — важный эпизод, получивший затем автономную жизнь во французской и русской литературах. Франческо Ф. Вебера, как затем Амброзио Льюиса, падает с высоты на пустынные скалы, и его захлестывает бушующая волна. Самая тема соращения человека дьяволом, в том числе дьяволом, принявшим облик прекрасной женщины, была весьма популярна в немецкой литературе конца XVIII в. Она есть, в частности, в «Петерменнхене» (Das Petermännchen, 1791) Шписса, который называют иногда в числе вероятных источников «Монаха»¹⁴. Она ясно прослеживается и в «Новых немецких народных сказках» (Neue Volksmärchen der Deutschen, 1792—1793) Б. Науберт, которые Льюис знал¹⁵.

В этой связи стоит напомнить об одном выразительном эпизоде историографии «Монаха», который наглядно показывает, что проблема литературных источников постоянно перерастает в проблему типовых мотивов — едва ли не более для нас существенную. Еще в 1797 г. рецензент «Ежемесячного обозрения» (The Monthly Review) уличал Льюиса в заимствовании из «Влюбленного дьявола» (Le Diable amoureux, 1772) Жака Казота (1720—1792), вышедшего в английском переводе в 1793 г. Более позднее английское издание этого знаменитого романа (1810) было даже посвящено «М.Г. Льюису, эсквайру» — впрочем, без разрешения адресата. У Казота дьявол принимает облик пажа Бьондетто, который оказывается девушкой Бьондеттой, влюбленной в героя — дон-Альваро, — мотив, очень близкий к сюжетной линии Матильда—Амброзио. «Влюбленного дьявола» постоянно называли среди источников «Монаха»¹⁶, пока Л. Пек в специальной статье не привел свидетельства самого Льюиса, что он познакомился с повестью Казота уже после опубликования своего романа¹⁷. С другой стороны, эти же мотивы есть в «Новых

немецких народных сказках»: здесь орудием дьявольского искушения является женщина, переодетая в мужскую монашескую одежду; как и в «Монахе», она является герою в облике Мадонны («Оттберт», 1793). В другой легенде сам дьявол соблазняет монаха при помощи послушницы, имеющей вид Святой Девы («Рыбак», 1793). Как и у Льюиса, в немецкой легенде и в «романе о духах» (Geistertoman) дьявол предстает вначале как прекрасный юноша и лишь потом преобразуется в inferнальное существо¹⁸.

Столь же сложен вопрос о генезисе сюжета об окровавленной монахине.

Льюис, как мы помним, возводил его к тюрингской легенде, прикреплённой к замку Лауэнштейн. Через год или более после выхода «Монаха» он познакомился с литературной обработкой близкого сюжета. В 1797 г. вышел исторический роман Жанлис «Рыцари лебеда» (Les Chevaliers du cygne), где фигурирует привидение, каждую ночь посещающее любовника, умертвившего свою невесту. Роман оживленно обсуждался в печати; Жанлис упрекали за длинноты, растянутые описания и не в последнюю очередь за сюжетную линию с привидением, не столько пугающим, сколько утомляющим читателя¹⁹. Льюис поспешил предупредить новые обвинения в плагиате. В четвертом издании «Монаха» (1798) он сделал примечание, где сам указал на сходство «окровавленной монахини» и привидения у Жанлис, заметив при этом, что прочел «Рыцарей лебеда», когда его роман был уже в печати. Он предполагал, что Жанлис, будучи в Германии, слышала ту же легенду, что и он. «История, которую мне рассказали, — добавлял Льюис, — просто сообщала, что замок Лауэнштейн был посещаем призраком в одеянии монахини (не окровавленной); что молодой офицер по ошибке бежал с ней, вместо того чтобы бежать с наследницей Лауэнштейна; что она являлась ему каждую ночь, что они отправились в другую страну, и ни о нем, ни о призраке больше никто не слышал, и что слова, которые она ему повторяла, звучали в оригинале так:

Frizchen! Frizchen! Du bist mein!
 Frizchen! Frizchen! Ich bin dein!
 Ich bin dein!
 Du mein,
 Mit lieb' und seel»²⁰.

В 1903 г. немецкий исследователь Льюиса Г. Херцфельд обнаружил, как казалось, немецкий вариант этого сюжета, настолько близкий к «Монаху», что мог быть сочтен одним из его источников. Это был анонимный роман «Окровавленный призрак с кинжалом и лампой, или Заклинание в замке Штерн около Праги» (Die blutende Gestalt mit Dolch und Lampe, oder die Beschwörung im Schlosse Stern bei Prag), вышедший без означения года издания в Вене и Праге. Вопрос об источнике был снят, когда выяснилось, что этот роман сам является пересказом немецкого перевода «Монаха», сделанного Ф. фон Эртелем и выпущенного в Лейпциге в 1797—1798 гг.²¹

Подлинный источник был назван еще современниками Льюиса. В предисловии к его драме «Призрак в замке» (*The Castle Spectre*) (в изд. 1818 г.) издатель указал, что им была немецкая сказка; хорошо знавший Льюиса В. Скотт добавил, что это была сказка К.А. Музеуса. Речь шла о «Похищении» (*Die Entführung*), вошедшем в его знаменитое собрание «Народные сказки немцев» (*Volksmärchen der Deutschen*. 1787. Bd. 5).

Имя Иоганна Карла Августа Музеуса (*Musäus*, 1735—1787) Льюис должен был слышать еще в Веймаре: он преподавал в Веймарской гимназии немецкий и латинский языки и элокенцию. Карамзин, посетивший Веймар тремя годами ранее Льюиса, описывал как достопримечательность церкви св. Якова «барельеф покойного профессора Музеуса, сочинителя “Физиогномического путешествия” и “Немецких народных сказок”», а также символический памятник ему, воздвигнутый Анной Амалией, матерью герцога Карла Августа. Через два дня, проезжая через Эрфурт, он специально останавливается в бенедиктинском монастыре, чтобы осмотреть надгробие графа Глейхена, и пересказывает его историю по «Мелесхале» Музеуса²².

«Сказки» были переведены на английский язык еще в 1791 г. — и этот перевод также мог попасть в руки Льюиса. Близость текстов не вызвала сомнений, и вопрос об источнике казался решенным окончательно, пока не появилась другая работа Л. Пека с публикацией письма Льюиса В. Скотту, относящегося к 1807 г. Льюис сообщал в нем, что прочел все пять томов Музеуса и обнаружил в одном из них сказку «*Die Entführung*», основанную на той же легенде, что послужила основанием эпизоду в «Монахе». Речь, таким образом, опять шла не о заимствовании, а об общем источнике²³.

Разбору этой версии К. Гутке посвятил специальную главку своей монографии о Льюисе и немецкой литературе. На основе тщательного сличения текстов он показал, что их связывает не только общность сюжета, но и общность деталей, вплоть до текстуальных совпадений (в частности, немецкое заклинание, приведенное в примечании к «Монаху» 1798 г., может быть рассмотрено как прямая парафраза из Музеуса). Более того, к сказке «Похищение» не были обнаружены фольклорные аналоги; нет никаких следов и тюрингского предания, на которое ссылался Льюис. Не исключается возможность, что он услышал «Похищение» в устной версии, но и в этом случае первичным оставался печатный текст Музеуса. По заключению К. Гутке, Льюис был первым среди готических романистов, кто ввел в английскую литературу «истинное сверхъестественное», заимствованное из немецкого источника²⁴.

С тем же правом — но и с теми же оговорками — замечание исследователя может быть отнесено к балладе «Отважный Алонзо и прекрасная Имогена», о которой у нас уже шла речь в связи со «Сиеррой-Мореной» Карамзина.

Эта баллада имела особое значение в структуре романа. Будучи на первый взгляд внесюжетной интерполяцией, она была соотнесена с моральной проблематикой «Монаха» и как бы концентрировала в себе черты его френтической поэтики. Э. Райло, посвятивший ей специаль-

ный экскурс в своей известной монографии, с основанием замечал, что призрак, санкционированный в балладе законами жанра, выполнял у преромантиков роль *deus ex machina*, восстанавливая справедливость, нарушенную в реальном социальном пространстве²⁵. Легко заметить связь этого сюжета с только что рассмотренной легендой об окровавленной монахини: в обоих случаях речь идет о браке с мертвым, возвращающимся на землю в качестве призрака. «Окровавленная монахиня» иногда воспринималась как балладный сюжет, и сам Льюис включил «The bleeding Nun» в свой балладный сборник «Удивительные истории» (*Tales of Wonder*, 1800) с примечанием, что она основана на четвертой главе романа «Амброзио, или Монах»²⁶.

За «Алонзо и Имогеной» стояла английская фольклорная традиция: баллады типа «Вильям и Маргарет». Ранней их литературной обработкой была баллада Д. Малле под этим названием (*William and Margaret*, 1723); здесь дух обольщенной и погибшей Маргарет является в полночь, чтобы упрекнуть оставившего ее Вильяма; Вильям спешит на могилу возлюбленной и умирает на могильном дерне. В несколько другом варианте она попала в знаменитый сборник Т. Перси «Памятники старинной английской поэзии» (*Sweet William's Ghost*, 1765); у Перси дух «милого Вильяма» приходит к Маргарет, и умирает она после того, как он отказывается взять ее с собой²⁷. В том же сборнике была еще одна баллада о Вильяме и Маргарет («*Fair Margaret and sweet William*»); обе они были переведены Гердером в его «Голосах народов в песнях» и стали достоянием немецкой литературы. Первую редакцию своего сборника Гердер отдал в печать в 1773 г., и тогда же, летом этого года, Готфрид Август Бюргер прочел его перевод «Духа милого Вильяма» (*Willhelms Geist*) и взял из него имя и некоторые детали для своей «Леноры» (*Lenore*, 1773)²⁸.

«Ленору» упрекали в заимствовании из английских баллад и преданий. Этот вопрос возник на страницах газет в 1796 г., когда появились английские переводы, — по странному стечению обстоятельств в те же месяцы газетные рецензенты обсуждали «плагиаты» Льюиса из немецкой литературы. И почти так же, как Льюис, но двадцатью годами ранее Бюргер указывал на немецкие предания как источник своего вдохновения, цитируя из них словесные формулы, использованные им в своей балладе. Последующие розыски показали, что Бюргер был совершенно точен: сказки о возвращающемся женихе-мертвце с формулами, запавшими в память Бюргера, были широко распространены в немецком фольклоре; позднее были записаны и опубликованы аналогичные французские, славянские, греческие сказки²⁹.

В своем «германизированном» и литературно законченном виде сюжет вернулся в Англию в начале 1790-х годов. Один из первых переводов принадлежал В. Тэйлору; он долго ходил в рукописи, пока не был напечатан в 1796 г., одновременно с четырьмя другими, в числе которых был и перевод В. Скотта. Льюис считал «Ленору» Тэйлора шедевром (a masterpiece of translation) и включил его в «Удивительные истории»³⁰. Но еще ранее он обратился к «Леноре» сам.

Плодом этого обращения и была баллада об Алонзо и Имогене.

Как и у Бюргера, в ее тексте ощущаются легкие следы исходных фольклорных образцов — баллад о Вильяме и Маргарет. Далее, однако, начинают все отчетливее звучать мотивы и формулы двух баллад Бюргера — «Ленардо и Бландины» (Lenardo und Blandine, 1776) и «Леноры», в особенности последней. К «Леноре» ведет и общий мрачный колорит баллады Льюиса, и устрашающие детали: преображающаяся в голый череп голова брачного гостя, описание пляски духов в заключительной сцене. И то и другое у Льюиса, однако, значительно натуралистичнее, чем в «Леноре»: у скелета, обуреваемого загробной страстью, из пустых глазниц выползают черви; дьявольские оргии совершаются ежегодно в опустелом замке; на них беснующиеся призраки пьют кровь из свежевырытых черепов и воют здравицы в честь жениха и его неверной невесты.

Эти физиологически ужасные сцены в балладе подготовлены постепенно сгущающейся атмосферой тревожного страха и ожидания — и здесь Льюис обращается к суггестивной поэтике шиллеровского «Духовидца». Описание таинственного гостя, неизвестно каким образом оказавшегося на свадебном пиру, как предполагается, восходит к рассказу сицилийца из шиллеровского романа. В «Духовидце» этот незванный гость — францисканский монах с пепельно-серым лицом и неподвижным взглядом, как и у Льюиса, остановленным на новобрачных; и в том, и в другом случае веселье и музыка постепенно стихают и свечи гаснут одна за другой, оставляя зал в полутьме. В балладе подчеркнута inferнальная природа незнакомца: от него в страхе отпрядают собаки, а светильники начинают гореть синим пламенем. Монах у Шиллера — не призрак, но он вызывает окровавленный призрак Иеронимо, обличающего жениха-братоубийцу. Прямых реминисценций из Шиллера в балладе Льюиса нет — воспроизводится ситуация и поэтическая техника³¹.

Связь «Монаха» с немецкой литературной традицией была отмечена уже современниками. Вальтер Скотт называл его «романом в немецком вкусе»³² — и это суждение было повторено другими английскими критиками. На них ссылался А.В. Шлегель, соглашаясь, что сочинение Льюиса вскормлено «дикой немецкой школой»³³. Речь при этом шла не только об источниках романа, и даже не в первую очередь о них; «немецкая школа» обозначала художественный метод. Рецензенты считали, что Льюис последовал немецкой традиции в разработке «ужасных, но неправдоподобных эпизодов»³⁴; Колридж в «Критическом обозрении» сделал на этот счет несколько беглых, но глубоких замечаний. «Ужасное и сверхъестественное, — писал он, — обычно овладевает умами публики в моменты восхождения или упадка литературы. <...> Именно это явление, которое мы приветствуем как благоприятный знак в изящной словесности Германии, бросило сумрачную тень на сочинения наших соотечественников». Критик выражал, однако, уверенность, что пресыщение изгонит из литературы то, чего не должен был бы допускать здравый

смысл: «демонов, необъяснимых персонажей, крики, убийства, подземные темницы» — все то, что можно придумывать, не особенно напрягая мысль или воображение³⁵. Почти десятилетием позднее, когда Льюис издал своего «Венецианского разбойника» — перевод «Абеллино» Цшокке, — рецензент «Критического обозрения» повторил эту мысль: только долговременная привычка может приучить перелистывать твердой рукой страницы «германически-ужасного романа» (*Germanico-terrific Romance*). «Обычно романы разделялись на патетические, сентиментальные и юмористические, — но писатели немецкой школы ввели новый класс романов, которые можно назвать *электризирующими* (*electric*). В каждой главе содержится разряд, и читатель не только поражается, но и вздрагивает в конце каждого раздела...» К этой «гальванизирующей» литературе критик относил и «Удивительные рассказы»; признавая талант и богатое воображение автора, он упрекал его за то, что в позднейшее время назвали бы натуралистичностью за изображение «отвратительных лиц, ползущих червей, черепов с костями; постепенно привыкая к этим ужасам, читатель приучается смотреть на них без страха и волнения³⁶. «Ползущие черви» были, конечно, намеком на балладу об Алонзо и Имогене, вошедшую в «Удивительные рассказы».

Этот «реализм» внеэстетических сцен и деталей К. Гутке считал наследием «Бури и натиска», в целом не свойственным готическому роману, равно как и «необъясненное сверхъестественное» — появление Люцифера, призрака окровавленной монахини и пр. Ближайшие аналогии «Монаху» немецкий исследователь искал в романах о духах типа «Петерменнхена» Шписса, в народных сказках Музеуса и Науберт, склоняясь к тому, чтобы вообще вывести сочинение Льюиса за пределы готического жанра³⁷. Вывод этот представляется нам недостаточно обоснованным; несомненно, однако, что с «Монахом» на авансцену выступила особая модификация готического романа, обычно определяемая как его френетическая* ветвь.

Она впитала в себя многое из немецкой преромантической литературы и в существенных чертах своей эстетики прямо противостояла сентиментальной готике. Ее инструментом был не столько *terro* — страх, согласно Берку и Радклиф, неразлучный с чувством наслаждения, пробуждающий деятельность души и мысль о величественном, сколько *horro*, их уничтожающий. И современники, и позднейшие исследователи ясно ощущали эту разницу. «Льюис оставил в стороне радклифианскую атмосферу ожидания и неопределенности (*suspense*), ее чувствительность, ее пейзажные картины, составляющие столь важную и привлекательную часть ее творчества, — пишет М. Саммерс. — В самом деле, он считал их необычайно скучными и пламенно желал выбросить их и заменить чем-то другим. Конечно, «Тайны Удольфо» повлияли на него, но не столь сильно, как он думал и как он убеждал себя. Миссис Радклиф избегала мрачной дьявольщины Льюиса; ее донельза шокиро-

* *frénétique* — бешеный, иступленный, неистовый (*фр.*)

вали его матереубийства, инцесты, насилия: она никогда не допускала изображать гниющие саваны и скелеты, а его Пафосские игры заставили бы свернуться самые ее чернила. <...> Самим неистовством своего насыщенного страстями реализма Льюис резко отделяется от миссис Радклиф и ее школы. К глубокому сожалению, эти два великих писателя столь часто и столь ошибочно смешиваются...»³⁸. Мы увидим далее, что в процессе освоения творчества Льюиса русской литературой происходило и «смещение», и дифференциация и что оба процесса были по-своему закономерны.

«Монах» пересек границу Франции в 1797 г., за год до выхода четвертого, переработанного издания английского оригинала. Французский его перевод в четырех томах был подготовлен Ж.М. Дешаном, Ж.Б.Д. Депре, П.В. Бенуа и уже известным нам по переводу «Убежища» С. Ли П.Б. де Ламаром³⁹. Сравнение текстов не оставляет сомнения, что в руках переводчиков было первое издание романа, и даже экземпляр из первого его завода: в переводе сохранена первоначальная концовка, как мы говорили, исключенная Льюисом. В 1798 г. появился и другой перевод «Монаха» под названием «Испанский якобинец, или История монаха Амброзио и его сестры, прекрасной Антонии»⁴⁰.

Переводчики довольно точно следовали английскому тексту. Их не остановило рассуждение о Библии, вызвавшее бурю возмущения в Англии, и они полностью воспроизвели его в 7-й главе третьего тома. Равным образом их не смущали и эротические сцены, шокировавшие английского читателя, и вслед за подлинником они описывали без всяких изъятий и страстную сцену с Матильдой, и распаленного желанием Амброзио, творящего насилие над невинной Антонией в подземном склепе. Зато натуралистические эффекты они последовательно смягчали. Так, «три полуразложившихся трупа» (*three putrid halfcorrupted bodies*) вблизи спящей жертвы они заменили на «три гроба» (*trois autres cercueils*); «гниющие кости» (*rotting bones*) на «высохшие» (*desséchés*) и т.п.⁴¹. Такой эстетизации подверглась, в частности, знаменитая сцена расправы толпы над преступной. «Обезумев от ужаса (*wild with terror*), сама не понимая, что говорит, — читаем у Льюиса, — преступная (*wretched*) женщина с воплями умоляла пощадить ее хотя бы на минуту (*shrieked for a moment's mercy*)». В переводе: «*tremblante, égarée <...> la malheureuse femme demandait...*». Толпа, совершающая казнь, хотя и заслуженную, у Льюиса — «бунтовщики» (*the rioters*), обуреваемые жадой «варварской мести» (*barbarous vengeance*); во французском тексте это «народ» (*la peuple*), весь во власти мщениия (*tout entier à sa vengeance*): соответственно и описание растерзанного трупа (*mutilée, défigurée, de manière à lui ôter jusqu'à la forme d'une créature humaine*), достаточно, впрочем, выразительное, лишено тех натуралистических деталей, какие содержатся в подлиннике: «кровавое месиво, бесформенное, непристойное и отвратительное» (*mass of flesh, unsightly, shapeless and disgusting*)⁴².

Под этим углом зрения французские переводчики переработали и балладу об Алонзо и Имогене. Из нее не только были устранены френетические черты подлинника⁴³, — в ней изменились самые персонажи, и на все повествование легла печать сентиментально-галантного стиля, совершенно не свойственного тексту Льюиса. «Твои слезы о моем отсутствии скоро перестанут литься, — говорит у него Алонзо, — кто-то другой будет с тобой любезничать, и ты отдашь свою руку более богатому претенденту»:

Your tears for my absence soon leaving to flow,
Some other will court you, and you will bestow
On a wealthier suitor your hand.

«Сейчас ты плачешь обо мне, — стоит во французском переводе, — о, какое очарование для меня в этих слезах! но придет иной возлюбленный, и его рука осушит твои слезы»:

Tu me pleures dans ce moment;
Que ces pleurs ont pour moi de charmes!
Mais il viendra quelqu'autre amant,
Et sa main essuiera tes larmes.

«О, прочь эти подозрения, — отвечает Имоджин Льюиса, — оскорбительные для любви и для меня!» (Oh! hush these suspicions, Fair Imogine said, Offensive to love and to me!).

«Чтобы я тебя забыла! нет, нет, никогда, милый Алонзо» (Moi t'oublier! Non, non, jamais, Cher Alonzo!..) — так интерпретируют эти формулы французские переводчики. Текст баллады изменяется ими совершенно целенаправленно; драматические контрасты; характерное для «наивного», «простонародного» рассказа прямое вторжение авторских оценок (новый жених «ослепил глаза» и «помутил мозг» Имоджин своим богатством и знатностью» — he dazzled her eyes; he bewildered her brain), и она приняла его любовь «столь легко и бездумно» (so light and so vain) — опускаются или смягчаются; наконец — едва ли не самое важное — исчезает атмосфера нарастающего ужаса и тревоги. В разгар свадебного пира Имоджин замечает незнакомца, сидящего рядом с нею; он внушает уважение и непонятный страх (le respect Et je ne sais quelle éprouvante). У Льюиса появлению его предшествует удар колокола, возвещающий час ночи; мы уже упоминали о деталях, указывающих на inferнальную природу незнакомца: собаки, глядя на него, пьются в страхе, и светильники начинают гореть синим огнем. Все это исчезло в переводе. Призрак Алонзо дематериализуется: под шлемом оказывается «ужасное привидение» (un spectre éprouvante), а не «голова скелета» (skeleton's head); вообще о «скелетах» и «черепках» переводчики стараются не упоминать. Они опускают и «френетическую» концовку: никаких «пляшущих призраков», пьющих кровь из свежесрезанных черепов и возглашающих здравицу жениху и вероломной невесте, и вообще никаких призрачных оргий,

совершающихся «четырежды в год», во французском тексте нет; вся эта, очень важная в литературной концепции романа, концовка баллады пересказана в четырех строках:

Imogine y vient tous les ans
Dans ses habits de fiancée;
Poussant toujours des cris percants,
Toujours pat le spectre embrassée.

(Имоджин появляется там каждый год в своем подвенечном наряде; всегда с пронзительными криками, всегда в объятиях призрака)⁴⁴.

Перевод «Монаха» появляется в тот момент, когда волна интереса к готическому роману достигает во Франции апогея.

Одновременно, в том же 1797 г., появляются «Итальянец» Радклиф (в двух различных переводах), «Замки Этлин и Данбейн», «Тайны Удольфо», «Сицилийский роман» и даже в новом переводе, казалось бы, уже забытый «Замок Отранто»⁴⁵. Роман Льюиса вступал в конкуренцию с классическими образцами, которые должны были оттеснить его на задний план.

Он выдержал испытание — и едва ли не остался в нем победителем.

Он отвечал вкусам и настроениям французского общества периода Директории. Помимо своей принадлежности к популярному жанру, он нес в себе мощный антиклерикальный заряд. Антиклерикализм был утвержден в умах «веком философов», и переводчики могли без опасений сохранять в тексте «кощунственные» пассажи, возмущавшие англичан. При желании в романе можно было усмотреть и осуждение целибата католического духовенства, что также встречало сочувствие⁴⁶. Драматизм сцен, в том числе сцен народного возмущения, соответствовал не остывшим еще впечатлениям от недавних революционных событий; самая фигура Амброзио, разрываемого неистовыми страстями, привлекала читательское внимание больше, чем это удавалось героям Радклиф. Спустя почти полтора десятилетия «Journal de Paris» называл Льюиса одним из самых знаменитых романистов того времени, а «Монаха» — при всех его несообразностях — одним из наиболее впечатляющих и интересных романов в избранном автором роде. «И если вспомнить, что этот роман появился почти в одно время с теми, которые более всего способствовали огромному успеху Радклиф, то нельзя не признать в нем достоинств, которыми он обязан исключительно таланту автора»; сюжет же, взятый им, замечал далее рецензент, для большинства романистов стал бы смертельным камнем преткновения⁴⁷. На первое издание «Journal de Paris» откликнулся обширной рецензией, где также осуждал «несообразности», в особенности «дьявольщину» (diablerie), однако находил в романе моральный урок: «следует быть добродетельным из принципа, а не из тщеславия, и более всего следует быть терпимым»⁴⁸.

С этими суждениями было согласно большинство критиков. Почти все они были настроены против готического жанра в целом, но даже непримиримый к «дьявольщине» М.-Ж. Шенье соглашался нехотя, что автор талантлив. Он, впрочем, делал из этого факта свой вывод: если самое основание произведения ложно, то талант бессилён и сходит на нет. Нет ничего более запутанного и экстравагантного, чем этот роман о «Монахе», — писали в «*Décade philosophique*» (an. V, 3-е trimestre): в нём в изобилии собраны рассказы о ворах, волшебниках, привидениях, о Вечном жиде, о дьяволах, — и все это привлекательно и читается с упоением. «Характер “Монаха” обрисован сильно и правдоподобно».

В 1798 г. журнал «*Le Spectateur du Nord*» суммировал мнения коллег-журналистов. Как и прочие, этот журнал не принимал «черного» романа и в том же году предлагал своим читателям пародийный рецепт для их составления: взять один полуразрушенный древний замок, один длинный коридор со множеством дверей, три кровоточащих трупа, воров и бандитов по вкусу и т.д. и т.п., все смешать и разделить на три порции или три тома. Из этой массы романов, написанных «по рецепту», он, вслед за другими и столь же не безусловно, выделял «Монаха». Роман дает «ужасный урок», рисуя опасность первой ошибки (*le danger l'une première faute*) — первого шага к падению — и пороков, «на первый взгляд извинительных, но ведущих к гораздо большему преступлению». Как и другие, он с похвалой отзывался и о «хорошо развитом» (*assez bien graduée*) характере Амброзио⁴⁹.

Мы увидим далее, что все эти отзывы оказали свое воздействие и на русскую рецепцию «Монаха».

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ *Baron-Wilson C. The Life and Correspondence of M.G. Lewis; with many pieces in prose and verse never before publ.* London, 1839. Vol. 1. P. 66—67. В изложении фактов опираемся на биографию Л. Пека: *Peck L.F. A Life of M.G. Lewis.* Cambridge, Massachusetts: Harvard Univ. Press, 1961. P. 9 ff.

² Письмо к матери от 25 марта 1792 г. // *Baron-Wilson M.* Op. cit. Vol. 1. P. 66—67; *Peck L.F.* Op. cit. P. 189.

³ *Peck L.F.* Op. cit. P. 12.

⁴ *Ibid.* P. 208—209.

⁵ *Ibid.* P. 19.

⁶ *Ibid.* P. 20.

⁷ См. подробнее: *Summers.* P. 210—212.

⁸ *Lewis M.G. The Monk: Original text / Var. Readings and «A Note on the Text»* L.F. Peck. Intr. J. Veggeman. N.Y., London, 1959. P. 257—258. Основной текст здесь напечатан по первому изд. «Монаха» 1796 г. (*Lewis M. Y. The Monk: a Romance.* 3 vol. London: J. Bell, 1796), к которому приложен полный свод вариантов последующих изданий. В дальнейшем ссылки на него: *The Monk.* См. также новейшее русское изд.: *Льюис М.Г. Монах / Пер. с англ. И. Гуровой.* М.: Ладомир, 1993. С. 205—206. (В дальнейшем — *Монах*).

⁹ *The Critical Review.* 1796. Part 19. См.: *Railo.* P. 92—93, где рассмотрены и др. отзывы. Критическая реакция на «Монаха» прослеживается во всех работах, специально посвященных Льюису. Ср.: *Summers.* P. 212—219; *Peck.* P. 19—42.

¹⁰ Библиотека для чтения. 1835. Т. 9. Отд. VII (Смесь). С. 120.

- ¹¹ См., напр.: *Summers*. P. 213, 298.
- ¹² См.: *Lewis M.G. Le Moine / Trad. de l'anglais*. T. 1—3. Paris: Maradan. 1811. Т. 1. С. нenum.; *Монах*. С. 18.
- ¹³ *Varma*. P. 151—152.
- ¹⁴ Ср., напр.: *Murphy A.G. Banditry. Chivalry and Terror in German Fiction: 1790—1830*. Chicago. 1935. P. 41—42.
- ¹⁵ Обширный материал о знакомстве Льюиса с немецкой литературой этого времени сведен, дополнен и проанализирован в монографии: *Guthke K.S. Englische Vortromantik und Deutscher Sturm und Drang...* Göttingen. 1958.
- ¹⁶ *Summers*. P. 224. Сам автор монографии, однако, сомневался в справедливости этого утверждения (P. 225).
- ¹⁷ *Peck L.F. The «Monk» and «Le Diable amoureux» // Modern Language Notes*. 1953. Vol. 68. June. P. 406—408.
- ¹⁸ *Guthke K.S. Op. cit.* P. 33—34.
- ¹⁹ *Nicliborc A. L'oeuvre de m-me Genlis*. Wrocław. 1969. P. 130.
- ²⁰ См.: *The Monk*. P. 429—430.
- ²¹ Историографию вопроса и сведения о рецепции «Монаха» в Европе см.: *Summers*. P. 227 и след.
- ²² *Карамзин Н.М. Письма русского путешественника*. Л., 1984. С. 73, 79—81, 626. Анализ этого фрагмента: *Лустов В.С. Немецкие сказки Музеуса и творчество А.С. Пушкина // Пушкин и другие: Сб. статей к 60-летию С.А. Фомичева*. Новгород. 1997. С. 67—72.
- ²³ *Peck L.F. «The Monk» and Musäus' «Die Enrführung» // Philological Quarterly*. 1953. Vol. 32. P. 346 — 348. Ср. его же: *A Life of M.G. Lewis*. P. 22.
- ²⁴ *Guthke K.S. Op. cit.* P. 176—183.
- ²⁵ *Railo*. P. 243—244.
- ²⁶ *Lewis M.G. Tales of Terror and Wonder / Collected by M.G. Lewis. With an introd. By H. Morley*. London, 1887. P. 244—249. (Переизд., по неполному экз.)
- ²⁷ О разных вариантах этого сюжета см. в примеч. Л.М. Аринштейна в сб.: *Английская и шотландская народная баллада*. М., 1988. С. 472—473.
- ²⁸ *Bürger G.A. Bürgers Gedichte: Kritisch durchgesehene und erläuterte Ausgabe / Hrsg. Von A.G. Berger*. Leipzig; Wien, s.a. S. 25 (1-й пар.).
- ²⁹ См. подробнее: *Созонович И. Ленора Бюргера и родственные ей сюжеты в народной поэзии, европейской и русской*. Варшава, 1893.
- ³⁰ *Tales of Terror and Wonder*. P. 272.
- ³¹ *Railo*. P. 246—249.
- ³² *Scott W. Essay on Imitation of the Ancient Ballad // Minstrelsy of the Scottish Border*. Edinburgh; London, 1902. Т. 4. P. 30.
- ³³ *Guthke K.S. Op. cit.* P. 32.
- ³⁴ *Summers*. P. 32.
- ³⁵ *The Critical Review*. 1796. Part. 19. P. 194—200; *Railo*. P. 92.
- ³⁶ *The Critical Review*. 1805. Ser. III. Vol. 5. № 3. July. P. 252—256; *Summers*. P. 268—269.
- ³⁷ *Guthke K.S. Op. cit.* P. 36—38.
- ³⁸ *Summers*. P. 233.
- ³⁹ *Lewis M.G. Le Moine / Trad. de l'anglais par J.M. Deschamps, J.B.D. Despres, P.V. Benoist, P.B. de Lamare*. T. 1—4. Paris: Maradan. An V (1797). Мы пользовались переизданием 1802 г.: *Lewis M.G. Le Moine / Trad. de l'anglais*. T. 1—4. Paris: Maradan. An. X (1802). (В дальнейшем ссылки на это издание.)
- ⁴⁰ *Lewis M.G. Le Jacobin espagnol, ou Histoire du Moine Ambrosio et de la belle Antonia, sa soeur. roman / Trad. de l'anglais*. T. 1—4. Paris. An VI (1798).
- ⁴¹ *The Monk*. P. 363—364; *Le Moine*. Т. 4. P. 95; новейший русский перевод следует английскому оригиналу; см.: *Монах*. С. 294.
- ⁴² *The Monk*. P. 344; *Le Moine*. Т. 4. P. 55—56; *Монах*. С. 278—279.

⁴³ См.: Killen. P. 217.

⁴⁴ *The Monk*. P. 306—308; *Le Moine*. Т. 3. P. 143—146; *Монах*. С. 247—248.

⁴⁵ *Walpole H. Isabelle et Théodore* / Trad. d'anglais. Paris, 1797. Т. 1—2.

⁴⁶ *Baldensperger F.* «Le Moine» de Lewis dans la littérature française // *Journal of comparative Literature*. 1903. № 3. Перепеч.: *The English Gothic Novel: A Miscellany: in 4 vols.* / Ed. with introd. and notes by Th.M. Harwell. Salzburg, 1986. Vol. 4. P. 172 — 188. (Далее цитируем по этому изд.)

⁴⁷ *Journal de Paris*. 1810. 15 janv.; см.: *Baldensperger*. P. 173.

⁴⁸ *Journal de Paris*. 1797. 28 fevr.; *Baldensperger*. P. 173.

⁴⁹ *Le Spectateur du Nord*. 1798. Т. 6. Juin. P. 330—331; *Killen*. P. 88—89, 97; ср.: *Baldensperger*. P. 174.

Часть
вторая

«Тайны Удольфо»

В своей известной монографии об английском массовом романе 1770—1800 гг. Дж.М.С. Томпкинс дала краткую, но емкую характеристику роли Анны Радклиф в литературном движении времени. Она начала главу о Радклиф с восторженных отзывов современников — Т. Матюса, Н. Дрейка, В. Скотта: «великая очаровательница», «Шекспир романтических писателей», «первая поэтесса романтической литературы» — и далее попыталась скорректировать эти похвалы с позиций исторического изучения. «В ней все яснее видят фокус романтических устремлений ее времени. Она собрала, соединила и усилила их, придавая своим сочинениям гармонию живописной красотой и оживляя их страхом и благоговейным трепетом. Она смело и без колебаний сделала то, на что другие решались лишь робко и неуверенно. <...> Ее темы не были новыми, но никогда до сих пор горы и призрачная музыка, беспомощная красота и инквизиция, разрушенные поместья, своды, путники и разбойники не были расщеплены со столь необычной роскошью; никогда до сих пор не было столь обильной пищи для романтического умонастроения, такой чистой по содержанию и достойной по форме»¹.

В этом пассаже для нас особенно важна мысль о характере связи Радклиф с литературной традицией: образы и мотивы, уже присутствующие в литературном сознании, интегрируются новым контекстом и образуют новое целое. Именно в этом ключ к уяснению феномена «Удольфских тайн» и их судьбы в русской литературе.

«Удольфские тайны» становятся известны русскому читателю почти одновременно с «Лесом». Для английского и французского читателя дело

обстояло иначе: оригинал «Леса» появился, как нам известно, в 1791 г., французский перевод его — в 1794 г.; «Удольфские тайны» соответственно в 1794 и 1797 г. Проблема соотношения двух романов, естественно, существовала прежде всего для английской критики; она была поставлена еще первыми рецензентами и обсуждается вплоть до нашего времени. А.Л. Барболд, критик весьма авторитетный, отдавала предпочтение «Лесу», находя в «Удольфских тайнах» менее оригинальных черт (*less of character*) и менее совершенный рассказ, признавая, впрочем, что в них больше таинственного и страшного³. В самом деле, событийный ряд в «Удольфских тайнах» гораздо более разрежен, дескриптивные фрагменты (это также отмечала критика) иногда избыточны и повторяются с небольшими вариациями; на фоне «Леса» растянутость романа становится особенно очевидной. В своем очерке о Радклиф В. Скотт упомянул о некоторых серьезных ценителях, предпочитающих «простоту» «Леса» растянутому, хотя и блистательному, слогу «Таинств Удольфских», заметив, что сам он придерживается иного мнения, совпадающего с мнением абсолютного большинства читателей: «Удольфские тайны» превосходят «Лес» как «великолепную живопись мест, так и разительными чертами характеров»³.

В русской критике эта проблема не возникла: для нее не существовал вопрос хронологической перспективы. Однако, прослеживая литературную судьбу обоих романов на русской почве, мы можем уловить следы дифференцированного восприятия.

По печатным упоминаниям и мемуарным свидетельствам можно заключить, что «Лес» был одним из наиболее популярных сочинений А. Радклиф в первое десятилетие XIX в. С другой стороны, прямые следы его воздействия обнаруживаются главным образом в поэзии. В прозе они гораздо менее ощутимы и более всего сосредоточены в пейзажных описаниях. Упоминания о «Лесе» вскоре исчезнут и со страниц журналов.

Все это неожиданно только на первый взгляд.

Меланхолический вечерний пейзаж, эстетика «сладкого ужаса» — все это было уже знакомо русской поэзии и лирической прозе. Радклиф-анский вариант того и другого вливался в уже сложившуюся традицию и поглощался ею, теряя свои индивидуальные черты и лишь окрашивая воспринимающие тексты новыми художественными акцентами. То же, что составляло отличительную особенность литературной техники Радклиф — сюжетные и композиционные константы, клише готического романа, приемы ведения повествования и т.д. и т.п., — черпалось не из «Леса», а из «Удольфских тайн», где они предстали в своем наиболее репрезентативном виде. Именно с «Удольфскими тайнами» и оказалось связанным имя Радклиф в сознании русских литераторов и критиков; именно они определили ее литературную репутацию в России.

Действие «Удольфских тайн» происходит в конце XVI в. (как и в «Лесе», время чисто условно). В маленькой усадьбе на берегу Гаронны живет

семья Сент-Обера, младшего отпрыска знатной семьи, небогатого, но доброжелательного, удалившегося от соблазнов столицы в сельское уединение и проводящего свои дни на лоне природы и в домашнем кругу. Эта руссоистская идиллия прямо соотносится с эпизодами «Леса», описывающими жизнь Ла Люка, но отличается от нее по функции: она должна детерминировать характер героини, дочери Сент-Обера Эмили (Эмили), и в этом смысле близка романам воспитания (может быть, не случайно имя Эмили вызывает в памяти «Эмиля» Руссо). Сент-Обер с особым тщанием занимается воспитанием дочери; он внушает ей твердые нравственные правила, прививает любовь к природе и знакомит с сочинениями латинских и итальянских поэтов; с ранней юности Эмили получает особое наслаждение от уединенных прогулок, рисования, поэзии и музыки. Как и в «Лесе», и даже еще в большей мере, тема поэзии и особенно музыки чрезвычайно важна в «Удольфских тайнах»: число стихотворных текстов в романе еще увеличивается (в русском переводе все они опущены), а музыка становится даже сюжетообразующим элементом. Помимо всего прочего, Эмили отличается еще и красотой: «она имела прекрасную <...> талию, нежные черты <...> лица; <...> глаза голубые, нежные и милые»; «особенно выражение ее осанки, переменяющейся подобно предметам, коими она трогалась, придавало ее фигуре непреодолимую прелесть»⁴. (В оригинале речь идет о меняющемся выражении ее лица, когда разговор пробуждал в ней приятные эмоции — «the varied expression of her countenance»; Радклиф употребляет здесь слово «grace» — едва ли не след шиллеровской теории о «грации» как красоте в движении⁵.) Единственным недостатком девушки, весьма тревожившим отца, была повышенная чувствительность, «наклонность к огорчению от малейшей причины» (Уд., 1, 12), как весьма узко толкует русский переводчик.

История Эмили Сент-Обер и составляет сюжетную канву «Удольфских тайн». Путешествуя с отцом, она знакомится с молодым и любезным кавалером Валанкуром, и Сент-Обер благосклонно смотрит на зарождающееся взаимное чувство; но он умирает, оставляя дочь на попечение сестры. Перед смертью он наказывает Эмили сжечь его бумаги, не читая их; она успевает лишь заметить женский портрет, который, однако, не был портретом ее матери. Атмосфера тайны начинает густаться вокруг Эмили; она окутывает прошлое семьи, она сквозит в загадочной музыке, которую слышит Эмили в минуты острых душевных кризисов. Тетка сироты, г-жа Шерон, женщина алчная, глупая и злая, готова тем не менее на брак племянницы с Валанкуром — но в последний момент меняет свое решение: выходит замуж за графа Монтони и увозит Эмили с собой в принадлежащий Монтони замок Удольфо в Апеннинских горах.

С этого времени начинаются зловключения Эмили, отданной в полную власть готического тирана. Удольфо — один из самых ярких в готических романах образцов замка с привидениями: он полон нежилыми комнатами, из которых по временам доносятся стоны; длинными полуразрушенными переходами; о нем ходят суеверные слухи. Хозяин его, Монтони, — начальник кондотьеров; его сообщники и друзья — полуво-

ины, полуразбойники, иногда титулованные, но почти всегда с преступным прошлым. Время от времени Эмили становится предметом их домогательств; иногда самому Монтони является мысль выдать ее замуж. Но в целом судьба ее не слишком заботит графа: он претендует на состояние жены, которую в конце концов и сводит в могилу. Со всех сторон окруженная таинственными опасностями и ужасами, Эмили находит средство бежать: ее спасителем становится Дюпон, безнадежно влюбленный в нее молодой человек, незримо следовавший за ней еще в годы ее жизни с отцом. Новым убежищем Эмили становится замок Леблан (в русском переводе Бланжи) в Лангедоке, некогда принадлежавший маркизу де Виллерау, а после его смерти доставшийся дальнему его родственнику, графу де Виллефорту. Хозяин и дочь его Бланш окружают девушку заботой и вниманием. Вместе с тем этот замок, вблизи мест, где скончался отец Эмили, по точному замечанию М. Леви, «едва ли не менее ужасен, чем замок Удольфо». «Здесь начинается новая серия приключений в новом архитектурном обрамлении. Шайка контрабандистов заступает место разбойников Монтони»⁶. Разница, однако, заключается в общей модальности повествования: в первых частях Эмили одна, беззащитна и может быть только жертвой; в замке Леблан у нее есть защитники, готовые противостоять опасности. В первом случае в двуедином комплексе «тайн и ужасов» преобладает «ужас», во втором — «тайна». При этом самая трактовка тайны различна. В Удольфо тайна формируется, в замке Виллефорта разгадывается; Удольфо — восходящая линия сюжета, Леблан — нисходящая и разрешающая. Здесь получают объяснение загадка портрета и музыки, таинственные эпизоды истории Удольфо: все мотивы сводятся воедино в истории монахини сестры Агнесы, в миру маркизы Лаурентини. Некогда она владела Удольфским замком и отвергла притязания на ее руку дальнего своего родственника Монтони из-за любви к маркизу Виллерау; движимая страстью, она подтолкнула маркиза на отравление своей жены. Несчастливая жертва приходилась сестрой Сент-Оберу и соответственно теткой Эмили; брат, пораженный скорбью, подозревал, что смерть ее была насильственной, и сохранял семейную драму в глубочайшей тайне от дочери. Виллерау, мучимый угрызениями совести, заставил Лаурентини уйти в монастырь и вскоре умер; преступная монахиня Агнеса-Лаурентини в тоске и отчаянии бродила вокруг монастыря, оглашая окрестности жалобными звуками музыки. На смертном одре она открывает свою тайну Эмили, в которой находит семейное сходство с покойной маркизой. Так развязываются узлы сюжета; роман оканчивается соединением Эмили и Валанкура.

Исследователи Радклиф единодушно признают героиню «Удольфских тайн» самым чувствительным из созданных писательницей персонажей. Слезы, рыдания, обморок, глубокая меланхолия почти исчерпывают репертуар ее внешних реакций на жизненные драмы. Эта повышенная эмоциональная возбудимость вместе с живым воображением создает

психологические предпосылки для мотивации сцен с объясненным сверхъестественным. Так, потрясенная смертью отца, погруженная в постоянные печальные размышления, Эмили уже готова поверить в явление душ умерших и пугается отцовской собаки (*Уд.*, 1, 241—242). «Уединенная жизнь, проводимая Эмилинею, меланхолические занятия ее мыслей, соделали ее склонною верить призракам, привидениям и мертвецам, что было доказательством утомленного ее духа. Сколь было ужасно, что такой непоколебимый ум, каков был ее, мог предаваться суеверным помыслам или, лучше сказать, заблуждениям обманчивого воображения! ей случалось, наипаче вечером, когда прохаживалась в опустевшем своем доме, многократно трепетать от мнимых явлений, которые не устрашили б ее во время ее счастья; такова была причина испытанного ею действия, когда она, обративши <...> глаза свои на стул, в темном угле стоявший, увидела на нем образ своего отца. Эмилиня пришла в ужасное исступление, потом стремительно бросилась вон» (*Уд.*, 1, 254—255).

Эта сцена в литературе о Радклиф приводится обычно как образец ее психологических анализов. Вообще в последние десятилетия проблема психологизма в творчестве писательницы и, в частности, в «Тайнах Удольфо», все чаще подвергается переоценке; ощущается явное стремление «реабилитировать» Радклиф-психолога. Высказывалось мнение, что в «Удольфских тайнах» писательнице удастся схватить единичные, индивидуальные состояния души своей героини⁷; что подавляемые суеверные страхи Эмили сродни психологическим феноменам, описанным Фрейдом⁸. Нам кажется это преувеличением. Именно цитируемая сцена ясно показывает, что схема характера Эмили построена на рационалистической основе. В подлиннике авторский комментарий к ней еще определеннее подчеркивает, что лишь болезненное состояние нервов заставило героиню — и то на короткий срок — поддаться «смехотворным фантазиям» (*thick-coming fancies*) суеверия, подобным вышеописанному; иным предстает и поведение героини, гораздо лучше владеющей собой: «Некоторое время она стояла, неподвижно глядя в пол, затем вышла из кабинета. Спокойное состояние духа, однако, скоро вернулось к ней» и т.д. (*Уд.*, 1, 102—103). Неприятие иррационального, «непросвещенного» входит в схему характера героини как одна из определяющих черт, наряду с другими константами мировоззренческого и этического свойства. Так, для героинь Радклиф невозможно не только «падение», но и малейшее отступление от законов «добродетели», даже если они носят чисто этикетный характер: исследователи уже обращали внимание на проходящий по всем романам Радклиф мотив отказа от бегства с возлюбленным даже перед лицом грозящей опасности⁹. Эмили, падающая в обморок от случайного шума, со стоической твердостью защищает свои права перед Монтони, внушающим ей смертельный страх, и готова противостоять реальным опасностям; охваченная, казалось бы, непреодолимой любовью к Валанкуру, она резко и решительно разрывает с ним при первом же известии о его ошибках и заблуждениях, ибо «почтение» (*esteem*) должно быть основанием чувства.

Психологический поединок Эмили с Монтони, когда он требует от нее передать ему права владения унаследованным имением, очень хорошо иллюстрирует эту концепцию характера. Угрозы Монтони увеличивают сопротивление жертвы. «Вы увидите, сударь, — сказала Эмилия с кротостью и важностью, — вы увидите, что <...> я могу мужественно сносить все, когда противлюсь притеснению».

«— Вы говорите, как героиня, — сказал Монтони с презрением, — мы посмотрим, каково-то будете вы сносить.

Эмилия не сказала ни слова, и он вышел. Вспомнив, что она противилась таким образом для пользы Валанкура, она улыбалась с светлым лицом мучениям, которые ей угрожали. <...> Его [Монтони. — В.В.] власть в сию минуту казалась ей не столь ужасною, как прежде. Благородная гордость пронизала тогда ее сердце; она научила ее восставать против притеснения несправедливости и даже хвалиться в кроткой преданности, ибо выгода Валанкура была основанием ее мужества. Она почувствовала в первый раз свое преимущество над самым Монтонием и презирала власть его, которой прежде столько страшилась» (Уд., 3, 107—108). Все это отнюдь не «диалектика души», не борьба противоречащих друг другу начал внутри единого характера, о чем писал когда-то Уолпол в послесловии к «Таинственной матери», — напротив: это жесткая характерологическая схема, с последовательно выдержанной этической доминантой. Эмили «Удольфских тайн» — прямая наследница героинь просветительского и сентиментального романа ричардсоновского типа¹⁰.

Этот характер вырисовывается особенно ясно на фоне характеров слуг. Тип преданного, честного, не лишённого здравого смысла, но непросвещенного, подверженного суевериям и «болтливому» слуги был открыт Х. Уолполом и с его легкой руки стал почти неизбежной принадлежностью готического романа. В предисловии к первому изданию «Замка Отранто» Уолпол обращал внимание на его сюжетную функцию. Образы слуг, замечал он, не только «составляют контраст главным персонажам», но «благодаря своей naïveté и простодушию они открывают многие существенные для сюжета обстоятельства, которые никаким иным путем не могли быть удачно введены в него». Служанка Бьянка в «Замке Отранто» была первым опытом такого персонажа, и Уолпол специально подчеркивал, что ее «женские страхи и слабости» в последней главе «играют весьма важную роль в приближении развязки»¹¹.

Сюжетная роль «наивного персонажа» увеличивалась по мере того, как формировалась техника романа тайн. Для просветительского сознания он оказывался едва ли не единственным легализованным носителем «суеверия», отвергаемого просвещенным героем. В «Удольфских тайнах» такого рода персонаж выступает в наиболее репрезентативном виде. Это служанка Аннет (Анета), представляющая контрастную параллель к характеру Эмили.

Аннет — француженка, служанка г-жи Шерон, которую хозяйка взяла с собой в замок своего нового мужа Монтони. По своему социальному статусу она, таким образом, принадлежит городу, а не деревне, и ее наивная вера в сверхъестественное не должна бы, казалось, уходить своими корнями в сказочный фольклор. Однако для Радклиф вся сфера суеверий выступает как нечто единое, как атрибут непросвещенного сознания, тем более относящегося ко времени средневекового варварства. Поэтому в представлениях Аннет о реальном мире находят себе место и прямо сказочные элементы, возможно идущие из волшебнорыцарского романа. «Я в самом деле покушаюсь верить великанам, — говорит Аннет (Анета) Эмили, — этот замок, кажется, для них сделан. В какую-нибудь ночь мы увидим домовых [в подлиннике «*fairies*», фей, эльфов — *Ud.*, 2, 231]: они придут в эту большую и старую залу, которая со всеми своими толстыми столбами походит более на церковь, нежели на что-нибудь другое» (*Уд.*, 2, 159). В другом месте: «Признаюсь вам, что я не так боюсь колдунов, как мертвецов, и уверяют, что их очень много ходит около сего несчастного замка; я до смерти испугаюсь, если встречу с каким-нибудь из них. Но, сударыня, идите потише, мне уж померещилось, что кто-то прошел мимо меня.

— Какая глупость! — сказала Эмилия. — Не предавайся таким пустым мечтам.

— Ах! сударыня, это не мечты, я ведь разумею что-нибудь. Бенедетто уверяет, что эти негодные галереи и эти большие залы сделаны для одних только мертвецов, которые в них живут. Я верю тому, что естльи проживу здесь долго, то сама сделаюсь мертвецом...» (*Уд.*, 2, 160—161).

Попытку исторической локализации «суеверий» Радклиф предпринимает в 6-й главе четвертой части романа, где смелый и предприимчивый Лудовико, оставшись на ночь в комнате, якобы посещаемой призраками, читает старую книгу, наполненную «чудесными приключениями». Из этой книги берется вставная «Провансальская сказка» («*The Provençal Tale*»; в русском переводе «Сказка») — уже знакомый нам прием имитации старинного рассказа, из которого, по мысли писательницы, «читатель увидит <...> вкус и свойство сочинений тогдашнего времени» (*Уд.*, 4, 94). В оригинале определеннее: «читатель почувствует, что он сильно окрашен суеверием того времени» (*Ud.*, 4, 552). Сюжетом «сказки» оказывается история некоего барона, при дворе которого является незнакомый рыцарь, предлагающий ему сделать поверенным его тайны, для чего он должен последовать за ним ночью в глухой лес, без всяких спутников, положившись лишь на клятвенное заверение, что его жизни ничто не угрожает. Преодолевая сомнения, тревогу и колебания, барон наконец соглашается. Таинственный спутник ведет его по переходам замка, казалось, известным только хозяину, в мрачную глубину леса и подводит наконец к телу человека, «который распротерт лежал в крови» (*Уд.*, 4, 105). Приблизившись к мертвому, барон «усмотрел точное сходство между сею фигурою и чужестранцем, который его привел! Объятый смятением, он смотрел на рыцаря. Вдруг он

увидел, что лицо его стало переменяться, бледнеть, постепенно пропадать и наконец он совершенно исчез от изумленных его взоров». Некий голос сообщает барону, что перед ним — тело убитого сэра Бевиса Ланкастера, что ему надлежит похоронить его с почестями, и тогда в его семействе воцарится мир и благополучие, в противном же случае его ожидает бедность и неурядица (Уд., 4. 105—106). Барон поступает так, как было ему предписано. Эта легенда чрезвычайно любопытна: она показывает, что область суеверий для Радклиф распространяется за пределы «сказок», порожденных наивным сознанием.

Если фигура Эмили связывает «Удольфские тайны» с сентиментальной традицией, то антагонист ее Монтони является концентрированным воплощением типовых черт героя-злодея готического романа. Это, бесспорно, самый яркий и продуктивный в литературном отношении персонаж «Удольфских тайн» и одно из высших достижений романного творчества писательницы. В сложности характер психологического рисунка Монтони уступает, конечно, Скедони, «злодею» следующего романа Радклиф «Итальянец», — но именно эта четкость контуров сделала его почти эталонным типом готического тирана, на который ориентировались последующие писатели. Генеалогию Монтони, начиная с работ К.Макинтайр, принято возводить к Шекспиру и поздним елизаветинцам¹², в романе ближайшим его предшественником является Манфред «Замка Отранто». Характер Монтони построен по принципу «ведущей страсти» и почти лишен психологических оттенков, — но это характер цельный и вызывающий противоречивые чувства как у героини романа, так и у читателя. Монтони в «Удольфских тайнах» отведена роль антагониста — но он явно выдвигается на передний план, бейсняя прочих персонажей романа и становясь дальним прообразом байронического героя.

Как это обычно у Радклиф, Монтони вводится в повествование портретным описанием, которое одновременно является и личностной характеристикой. Это «человек около сорока лет и превосходного роста; лицо у него было мужественное, равно как и выразительное, но оно вообще показывало более его смелость и гордость, нежели какое-нибудь другое свойство» (Уд., 1, 53—54). Перевод здесь удаляется от подлинника; в оригинале Монтони обладает необыкновенно красивой внешностью (of an uncommonly handsome person), но взгляд его выражает высокомерную привычку повелевать (haughtiness of command) и острую пронизательность (quickness of discernment). Несколько далее физиономический анализ осложняется; в Монтони как будто начинают проступать черты графа Монтальта из «Леса». «Тонкость его вкуса [в подлиннике the quickness of his perceptions — острота восприятия. — В.В.] сильно изобразилась во всех его чертах; но он умел в случаях и притворяться (Yet that countenance could submit implicitly to occasion), и в нем часто можно было заметить торжество искусства над природою. Лицо его

было продолговато, довольно сухошапо, однако ж называли его красавцем; может быть, приписывали сию похвалу силе и живости его души, которая обнаруживалась во всей его осанке (*spark through his features; that triumphed for him*). Эмилия почувствовала некоторое к нему удивление (восхищение, *admiration*), но не такое, которое б могло склонить ее к почтению (*esteem*); оно было соединено с некоторым страхом, которого не знала причины» (*Уд.*, 1, 295; *Уд.*, 1, 23, 122). Этот суггестирующий мотив предчувствия будущих бед, связанных с фигурой Монтони, несколько разрушает рационалистическую схему, тем более что далее сообщаются слухи о таинственной и, возможно, преступной биографии этого человека. Неприязнь Эмили усиливается. «Она никогда не любила Монтони. Огонь глаз его, смелость его взоров, его гордость, кичливая его надменность, глубокость его злобы, которая от самых малейших случаев готова была обнаружиться, были такие обстоятельства, на которые никогда не могла она смотреть без ужаса; и самое обыкновенное выражение его черт всегда приводило ее в страх» (*Уд.*, 1, 12, 383—384).

По-видимому, эти главы романа послужили первым импульсом для превосходного, но романтизированного пассажа Эйна Райло, посвященного герою «Удольфских тайн», — пассажа, который потом часто цитировался в литературе о Радклиф: «Странная, таинственная атмосфера создается вокруг Монтони и заставляет нас думать, что в нем есть нечто, не подвластное разуму. Когда он блуждает по переходам своего полуразрушенного замка, в молчании, с сумрачным вызовом, но сохраняющий в облике благородство и красоту, или сидит, холодный и насмешливый, среди своих клеветов за игрой или вином, он в известном смысле приобретает романтические пропорции, пробуждающие в нас интерес благодаря своей новизне. Любопытство побуждает нас задаваться вопросом, кто и что он есть в самом деле <...>, но вопросы остаются без ответа. Монтони до конца остается загадкой»¹³. Это ретроспективный взгляд исследователя, занятого генезисом байронического героя и наделившего прототипа Лары или Гяура их собственными чертами. «Загадочность» Монтони — в значительной степени фикция, иллюзия, которая в 3-й главе второй части романа получает почти исчерпывающее авторское объяснение.

«Душа его, — пишет Радклиф, — мало была способна к ветренным забавам. Он находил удовольствие в раскрытии сильных страстей [в подлиннике: *he delighted in the energies of the passions*]; трудности, бури жизни, ниспровергающие счастье других, оживляли все пружины его души и доставляли ему единые наслаждения, к коим был он способен. Без величайшей выгоды (*without some object of strong interest*) жизнь для него была толко сном. Когда не удавалось ему получить действительной выгоды, тогда он вымышлял искусственные, так что от привычки сделались они естественными и престали быть для него вымышленными: такова была его охота к картежной игре. Он сперва предался ей для того только, чтоб рассеять скуку бездейственности, и продолжал заниматься ею

со всем жаром упорной страсти. В сей-то игре провел он ночь с Кавиньи в собрании молодых людей, у которых было более червонцев, нежели предков, и более пороков, нежели денег. Монтони презирал большую часть из сих людей более за слабые их дарования, нежели за подлые их наклонности; он допускал их в связь свою с тем только, чтоб они служили орудиями его намерений. В сем числе, однакож, находились самые искусные, и Монтони принимал их в свою дружбу, но при всем этом он сохранял в суждении их сей вид гордый и надменный, который возбуждает повиновение в умах низких и робких и который внушает ненависть и злобу в душах возвышенных (*strong*). Почему он имел множество смертельных врагов; но ненависть их, издавна продолжающаяся, была знаком его могущества (*power*); и как могущество было *единственною* его целью, то он и славился более подобною ненавистию, нежели всяким почтением, какое б ему изъявили. Он презирал такое чувство, каково было почтение, и стал бы презирать самого себя, естлиб нашел себя способным довольствоваться оным» (*Уд.*, 2, 43—45; *Уд.*, 2, 182).

Логика поведения Монтони в романе строится точно по этой схеме. Она прозрачна и лишена неожиданностей. Движущим началом и *ultima ratio* его поступков являются желание и воля, подчиняющая себе окружающих; сила для него есть основание права, и он готов признавать ее и в других. Однажды доведенная до отчаяния Эмили «спросила у него, по какому праву он употребляет над нею неограниченную власть». «По какому праву? — вскричал Монтони с злобною улыбкою. — По праву моей воли; естли вы можете его избегнуть, я не спрошу у вас, по какому праву вы это делаете» (*Уд.*, 2, 120). И в другом месте: «Мне неблагоприятно, сударь, здесь долее жить, — сказала она [Эмили], — и смею у вас спросить, по какому праву вы хотите меня здесь задержать. — Я так хочу, — отвечал Монтони, взявши рукою за замок, — этого вам довольно» (*Уд.*, 3, 54). Лишь сопротивление Эмили способно вызвать в нем нечто, похожее на уважение, и он строго выговаривает ей за детские страхи перед таинственным. «Старайтесь преодолевать все сии слабости и учитесь укреплять свою душу. Ничего не может быть беднее той твари, которая терзается страхом» (*Уд.*, 2, 195). В этой связи особенно интересны сцены, где он сам соприкасается с угрожающим ему и, по общему мнению, сверхъестественным миром. Одна из таких сцен находится в 7-й главе второй части романа, где Монтони рассказывает своим сообщникам, как он стал владельцем замка Удольфо: в свое время он сватался к прежней его владелице, но получил отказ; хозяйка же замка по каким-то причинам впала в глубокую меланхолию и, по его подозрениям, «сама прекратила дни свои».

«— Я не был еще тогда в сем замке, продолжал он, сие происшествие наполнено странными и таинственными обстоятельствами, и я вам их расскажу.

— Расскажи их, — сказал один голос. [В подлиннике: *said a voice*, сказал *некий* голос].

Монтони замолчал; гости его смотрели друг на друга и спрашивали у себя, кто из них говорил. <...> Монтони, пришедши наконец в память, сказал: нас подслушивают». Уступая просьбам гостей, он, однако, продолжает рассказ, по ходу которого должен «открыть странный случай».

«— Этот разговор не надобно пропускать мимо ушей, синьоры. Послушайте, что я стану вам говорить.

— Послушайте, — сказал некоторый голос.

Они пребывали все в молчании, и Монтони переменялся в лице. — Это не мечта, — сказал наконец Кавиньи. — Точно так, — сказал Бертолини, — я сам это слышал.

— Это весьма странно, — сказал Монтони, который вдруг встал.

Все гости встали в беспорядке» (*Уд.*, 2, 326, 328—329; *Уд.*, 2, 289).

Почти та же ситуация в 6-й главе третьей части, где Монтони требует от Эмили передать ему наследственное имение.

«— Подпишите эту бумагу, — сказал Монтони с большею нетерпеливостью.

— Никогда, сударь, — сказала Эмилия, — хотя б я и не знала прав своих, но ваши поступки показывают мне несправедливость ваших требований.

Монтони побледнел от бешенства, губы его дрожали, и огненные глаза его заставили Эмилию почти раскаться в смелости своего ответа.

— Все мое мщение падет на вас, — вскричал он с ужасною клятвою, — я более не стану откладывать. Ни Лангедокские, ни Тосканские [ошибочно, вместо Гасконские. — *В.В.*] земли не будут ваши; вы осмелились противиться моим правам; осмейтесь теперь противустать моей власти. Наказание вам уже готово, и такое наказание, какого вы не ожидали, оно ужасно! В сию ж ночь, в сию самую ночь!..

— В сию ночь, — сказал другой голос.

Монтони остановился и несколько оборотился назад; потом, как будто собираясь с духом, он произнес гораздо тише:

— Вы недавно видели ужасный пример упрямства и глупости: однако ж он, кажется, вас еще не устрасил. Я могу вам сказать другие, и вы затрепешете при одном их описании.— Он был прерван стоном, который, казалось, выходил из низу комнаты, в которой они были. Он обращал глаза вокруг себя. Нетерпеливость и бешенство изобразились в глазах его; однако ж нечто подобное тени страха изобразилось в его физиогномии. Эмилия села на стул подле двери, ибо движения, которые она чувствовала, так сказать, уничтожили ее силы. Монтони с минуту помолчал и потом, приняв обыкновенный свой вид, начал снова свой разговор, гораздо тише, но с большею суровостью.

— Я сказал, что могу вам привести много примеров моей силы и моего характера; если бы вы его знали, то не осмелились бы мне противиться. Я могу вам доказать, что мое предприятие твердо... Но я говорю ребенку. Я повторяю еще, что сии ужасные примеры, которые бы мог я вам привести, не послужат вам ни к чему; ваше раскаяние окончит ваши сопротивления, но уже меня не укропит. Я отмщу; я получу должное.

Другой стон последовал за словами Монтони.

— Выдьте, — сказал он, как будто не примечая того, что случилось.

Будучи не в состоянии преклонить его к жалости, она встала и хотела идти; но не могла держаться на ногах, и, изнемогая под бременем ужаса, она упала на стул.

— Удалитесь от моего присутствия, — продолжал Монтони, — этот притворный страх неприличен героине, которая осмелилась презреть мой гнев.

— Не слышали ли вы чего, синьор? — сказала Эмилия, треща и не в состоянии будучи выйти.

— Я слышу мой голос, — сказал Монтони с сердцем.

— А более ничего? — спросила Эмилия, которая едва могла произнести слова сии. — Но не слышите ли вы еще чего?

— Повинуйтесь, — повторил Монтони. — Что ж касается до этих подлых шуток, то я скоро узнаю, кто осмеливается так шутить» (Уд., 3, 141—144).

Русский перевод достаточно точен и хорошо передает богатство оттенков в этой превосходной сцене. Как и в других случаях, здесь не нужно искать психологии характера: это уже известный нам Монтони, описанный и объясненный в прямом авторском комментарии Радклиф, — но поведение его в экстремальной ситуации воссоздано с большой художественной убедительностью. Монтони не может не чувствовать страха перед потусторонними силами, ибо, как всякий средневековый феодал, он подвержен суеверию и однажды уже слышал таинственный голос (принадлежавший, как потом выясняется, заключенному в замке Дюопону), — но он не должен обнаруживать свое смятение перед женщиной, которую только что учил справляться с собой. Более того, он готов бросить вызов неведомому, даже если оно окажется сильнее его.

В Монтони, таким образом, обнаруживаются потенциально героические черты, способные вызвать читательское сочувствие, и это делает его одним из прямых предшественников байронического героя; в этом смысле характеристика его в книге Э. Райло в значительной степени адекватна авторскому замыслу. Конец Монтони очень характерен: это не наказание преступника, обычное для готического романа, а почти гибель жертвы. Он был заключен в тюрьму вместе с убийцей Орсино, которого скрывал от правосудия. Орсино был колесован; «никакого не найдено было преступления со стороны Монтони и его друзей; почему были они освобождены все, кроме Монтони. Сенат усмотрел в нем че-

ловека весьма опасного, и, по разным причинам, он был удержан в темнице. Он умер в ней весьма тайным образом, и подозревали, что яд ускорила конец его жизни» (Уд., 4, 136). Эмили вспоминает о нем с двойственным чувством. «Он представлялся ей таким, каким он был в удачное свое время, смелым, остроумным и гордым, таким, каким она видела его после, мстительным; и теперь, по прошествии немногих месяцев, он не имел уже ни силы, ни воли вредить ей, он более не существовал: дни его исчезли, подобно тени. Эмилия оплакала б участь его, естли б не воспоминала о его злодеяниях; она оплакивала судьбу злосташной своей тетки...» (Уд., 4, 165—166). В подлиннике элегические интонации еще более подчеркнуты синтаксической структурой периода и лексикой: в дни своего величия (triumph) этот человек был смелым, одухотворенным (spirited) и властным (commanding), потом — мстительным, ныне же стал горстью праха (a clod of earth — Ud., 4, 580).

Эти трагические краски, нанесенные на портрет Монтони, отличают его от других героев-злодеев готического романа и более всего от Монтальта из «Леса». Имморализм Монтальта питается другими истоками: он более всеобъемлющ и разрушителен, ибо является частью деструктивной, с точки зрения Радклиф, философской системы, позволяющей преступить любые нормы во имя индивидуального наслаждения. Сладострастие Монтальта — неременный атрибут этой философии гедонизма. Монтони оно совершенно не свойственно. Он не преследует Эмили эротическими домогательствами — более того, он вообще ее не преследует. Дж.А. Столер не без основания заметил, что ужас, внушаемый Монтони Эмили, — «чисто психологический: она напугана, и без больших оснований, тем, что он *может* сделать». Равным образом, в отличие от других готических злодеев, он не причиняет своей жене *физического* вреда (например, заточая ее в подземелье) и является лишь косвенной, а не непосредственной причиной ее смерти¹⁴. Самые «злодеяния» его подаются как слухи, намеки, убежденность; нигде в романе они не выступают как реальный мотив. Слухи создают атмосферу тайны, окутывающей прошлое Монтони. Этот принцип описания характера также будет воспринят потом байронической поэмой.

В «Удольфских тайнах» определились основные черты готического романа тайн и ужасов. Центральное место в его эстетике заняло объясненное сверхъестественное. С этим принципом связано в романе самое понимание тайны, которая имеет принципиально иную природу, нежели, например, в романе уголовном или детективном. По удачному определению Г. Цахариас-Лангханса¹⁵, в последнем читателю предлагается не тайна (Geheimnis), а загадка (Rätsel) с возможностью разгадки путем опытных или логических операций. В отличие от «загадки», «тайна» в принципе не поддается полной дешифровке, не может быть разгадана до конца, ибо содержит в себе нечто от сверхъестественного, мистического, непознаваемого — или, во всяком случае, полагает себя таковой.

Сверхъестественные явления в «Удольфских тайнах» объясняются естественными причинами. Выученица «века Просвещения», Радклиф отвергает суеверия как достойные непросвещенных умов. Однако, если бы она вслед за своими учителями ограничилась разоблачением суеверий как противоречащих законам разума, она не создала бы никакого готического романа. Особенность «Удольфских тайн» не в том, что сверхъестественное *объясняется*, а в том, что объясняется *сверхъестественное*, — акцент ложится на эту часть формулы. Потенциальное присутствие сверхъестественного организует все повествование; оно и создает атмосферу «тайны». Тайна обнаруживает присутствие надличной силы, с которой невозможно бороться человеческими средствами, ибо нельзя проникнуть в ее законы. Поэтому она «жутка» (unheimlich), в отличие, например, от реальной опасности (нападения разбойников, которое может быть лишь «страшным», schrecklich). Перед лицом таких сил герой (героиня) готического романа оказывается, в сущности, пассивным и беспомощным.

В законченном и последовательном виде эта концепция реализовалась в романах о тайных обществах, следовавших за «Духовидцем» Шиллера, — где роль «сверхъестественного» выполняла могущественная тайная организация, — и в романах, где сверхъестественное выступает в своем исконном качестве. Эстетика Радклиф была компромиссной — но она сделала серьезный шаг в направлении романтической литературы. Прямым ее предвестием является эпизод, где происходит спор о возможности явления душ после смерти в видимом облике. Граф Виллефорт отрицает такую возможность; оппонент его, барон Сен-Фуа, полагает ее реальной и вызывает сочувствие слушателей в силу «естественной склонности ума человеческого ко всему тому, что его поражает и изумляет» (Уд., 4, 89). Барон опирается при этом на христианскую мистику: «Мы не знаем <...> ни натуры, ни силы дьявольского духа. <...> Я уверен, что души мертвых приходят на землю для одних только важных случаев: но ваша смерть не есть ли для них сильная причина?» (Уд., 4, 141). Здесь сверхъестественный ряд событий верифицируется уже «просвещенным» сознанием. В этом споре Радклиф — на стороне убежденного скептика и рационалиста Виллефорта, — но она заставляет своего героя также поддаться на мгновение суеверному ужасу. Любопытно, что в России 1820-х годов, в пору роста иррационалистических тенденций, возрастало и число сторонников «системы» барона Сен-Фуа: именно эти страницы романа и были, скорее всего, той «теорией о привидениях», которая так поразила воображение девочки Сушковой. Совершенно такие же споры ведут и герои русских повестей — от Загоскина до В.Ф. Одоевского. Происходит эстетическая (и отчасти мировоззренческая) реабилитация «чудесного» — и притом в жанре авантюрно-бытового романа, где оно (в отличие, скажем, от эпической поэмы) предстает не как условность, а как реальность.

На этом субстрате вырастает и суггестивная поэтика «Удольфских тайн». На роль суггестии в романах Радклиф обращал особое внимание Э. Райло. Писательница, замечал он, стремится вывести свое повествование за

пределы читательского логического контроля, и единственным средством к тому является суггестия (*suggestion*, подсаживание). «Событие может быть естественным или неестественным, правдоподобным или неправдоподобным, — успех не зависит от этих факторов. Он зависит единственно от того, насколько автору удастся путем суггестии перенести читателя в мир, где событие происходит, в атмосферу, в которой самое неправдоподобное событие выглядит правдоподобным»¹⁶.

Этой проблемы касался и Д. Варма, приводя суждения самой Радклиф, современных ей и последующих критиков. «Для пылкого воображения, — писала она [Радклиф. — *B.V.*] в «Тайнах Удольфо», — очертания и формы, размытые полутьмой, представляют больше наслаждения, нежели самые ясные сцены, какие только может осветить солнце». «Описывать [до конца] означает ограничивать и стеснять работу читательского воображения; подсаживать же (*to suggest*) — значит стимулировать его, вызывая понятие величия или страха за пределами прямого значения слов. Как говорил Исаак Дизраэли, только скрывая, мы представляем предметы для воображения, — и это-то процесс возвышения путем затемнения составляет важную часть эстетики Радклиф». Мак-Киллоп замечает: «Яркий свет, открывающий горный пейзаж во всей его грандиозности и грубой резкости контуров, не дает ему того интереса, какой мог бы придать их величию более сумрачный колорит, облагораживая, хотя и смягчая, возвеличивая и затеняя в одно время»¹⁷.

Суггестия в готическом романе выступает, таким образом, как психологический фактор — но это не психология характеров, а психология отношения читателя к тексту. В поэзии она предполагает широкое использование невербальных средств — мелодических, интонационных, коннотативных; в прозе приводит к появлению внесюжетных фрагментов типа эмоционального пейзажа или к включению поэтических текстов. И то и другое, как мы видели, было отличительной особенностью романов Радклиф. Но установка на суггестию ближайшим образом сказывалась и на их сюжетной структуре.

С.Т. Колридж, напечатавший анонимно в «*Critical Review*» один из самых пронизательных разборов «Тайн Удольфо», замечал, что читательское любопытство все время возрастает по мере движения сюжета и что «тайна, в которую, как кажется читателю, он вот-вот проникнет, летит впереди него, подобно призраку, и ускользает от его нетерпения вплоть до последнего момента длящегося ожидания». Это «искусство избегать читательских разгадок», продолжает Колридж, было доведено Радклиф до совершенства¹⁸. Развивая это наблюдение, Р. Майлс, автор новейшей монографии о Радклиф, говорит о «читательской герменевтике» в «Тайнах Удольфо». Вместе с героиней читатель пытается привести в некую систему разрозненные таинственные явления, иногда прямо провоцирующие ложную разгадку: так, сходство Эмили с портретом незнакомой ей женщины, который бережно сохранял ее отец, заставлял ее (и читателя) подозревать, что она — незаконная дочь Сент-Обера; труп под черным покрывалом в Удольфском замке ассоциируется с рассказами о таинственном исчезновении прежней его владелицы и поддерживает догадку об убийстве ее Монтони и т.п. Оба предположения оказываются

ся ложными; портрет изображает сестру Сент-Обера, тетку Эмили; труп оказывается восковой фигурой. Но догадки читателя не просто обмануты; они порождают метасюжеты и потенциальные метатексты, созданные читательским воображением и на какое-то время приобретающие характер литературной реальности¹⁹. Совершенно так же функционирует в романе и мотив сверхъестественного: он образует метатекст, сопутствующий сюжету и поддерживаемый на протяжении всего повествования вплоть до конечной развязки; «тайна» создается при активном участии читательского воображения.

Одним из важнейших инструментов этой суггестии становится пространственно-временной континуум повествования.

«Удольфские тайны» — один из самых характерных образцов готической романной техники. Мы находим в нем почти полный репертуар повествовательных приемов и метафорических мотивов готического романа. Они не индивидуальная черта романов Радклиф — и здесь нам придется вспомнить наблюдение Дж. Томпкинс, которым мы начали эту главу. Почти все, что составляет особенность «Удольфских тайн», уже содержалось в предшествующей литературе и будет многократно повторяться в последующей. Как мы уже говорили, готический роман — это роман типовых ситуаций, композиции мотивов и их индивидуальных вариаций, которые предстали под пером Радклиф в наиболее законченном и совершенном виде.

Подобно другим романам этого типа, «Удольфские тайны» опираются на сюжетную схему авантюрного романа, основой которой является пространственное перемещение героя под воздействием неких внешних обстоятельств (что отличает его, например, от романа путешествий). Завязкой его, как правило, является драматическое событие, резко изменяющее жизнь героя (героини), вырывающее их из привычной среды и отдающее во власть чужих и враждебных сил. Эта изоляция героини (реже героя) очень важна в художественной концепции готического романа: она создает предпосылки для атмосферы постоянного страха и таинственной угрозы. Мир, в котором живет героиня, — это прежде всего «чужой» мир. В «Удольфских тайнах» событием, открывающим цепь злоключений Эмили, является смерть Сент-Обера. Вариант этой завязки — смерть родителей героини в «Видениях в Пиренейском замке» Кэтрин Катбертсон; здесь беспомощная юная Виктория (как и у Радклиф) оставлена на попечение опекунов и становится предметом их преследования, — но мотивация преследования более традиционна, нежели в «Удольфских тайнах»: эротические домогательства графа Виченцо, «самого развратного и порочнейшего из всех людей»²⁰. В «Полночном колоколе» Ф. Лэтома завязкой становится случайное преступление и страшное заклятие матери героя; в «Братоубийце» А. Маккензи — злое письмо, полученное Гостейном, и тайна, которая ему известна; в

«Лесе» — попытка устранить возможную наследницу захваченного имущества. Во всех случаях исходная катастрофа мотивирует странствие.

Э. Райло остроумно заметил, что основой романов Радклиф является постоянное бегство героини от преследования²¹. Эта формула, повторяемая в той или иной модификации²², справедлива для большинства готических романов. Почти в каждом из них мы найдем преследователя-тирана и преследуемую жертву, где силы противников несоизмеримы, и взаимоотношения их — не борьба, но моральное сопротивление. Контраст подчеркнут тем, что жертва — обычно юная, слабая и неопытная девушка (в «Братоубийце», кроме того, — немощный старик).

С бегством и преследованием обычно связан первый этап пространственного перемещения героя. Так происходит в «Лесе». Это — путешествие, полное опасностей (погоня, выслеживание). Здесь уже намечается мотив «страшного места»; в эпизодах бегства и преследования оно, однако, лишено «готической» специфики. В нем нет ничего сверхъестественного. Героине угрожает реальная опасность: подстерегающие в лесу разбойники, посланные за нею убийцы или эмиссары преследователя, гроза, потрясающая лес, — все это опасно и страшно, но не таинственно. Самая темнота «Леса», как мы знаем по роману Радклиф, может быть для героини убежищем. Важно отметить, что путешествие в лесу или по устрашающим горным тропам в виду пропасти совершается на открытом пространстве (ср. в романах Маккензи, Лэтома и др.); оно оставляет герою свободу выбора направления и не является местом обитания потусторонних сил. «Лес» и «ночь» нередко затем маркировались как «радклифские» мотивы, — но в строгом смысле это неверно: чтобы стать «готическими», они должны получить дополнительные коннотации.

Предпосылкой для появления таких коннотаций становится постепенное сужение пространства. Оно становится теснее и оставляет меньше свободы для перемещения, а следовательно, и для бегства от опасности. Это — тропинка в лесу, где заблудились герои; буря, заставляющая их искать убежища; физическая немощь, требующая остановки и посторонней помощи, и т.п.

Хрестоматийный пример такого описания дает, например, «Монах Гондец» Айрленда (во французском и русском переводах «Монастырь св. Колумба»), приписанный А. Радклиф. Юный Гумберто Авинцо бежит из лондонской тюрьмы к границе Шотландии; в глухом лесу его застает ночь. «Черные и густые облака собирались с юга и предвещали страшную грозу. Вскоре исчезло последнее мерцание солнца. Небесная лазурь сокрылась в ужасном мраке. Яростный ветер возмутил воздух и колебал сильно древние деревья леса. Гумберто, несмотря на бурю, все шел, решившись, если не найдет жилища, искать в сих диких местах убежища, где бы мог укрыться от жестокости ночи. По мере как он входил в глубину леса, ветер делался порывистее, раскаты грома сильнее и ближе. Дождь начал уже лить, но никакая хижина не представлялась его виду.

Авинцо, исцарапанный колючим терновником, измученный высокою травой, которая запутывалась в его ногах и умедляла ход, не зная,

куда идти, в глубокой темноте, окружавшей его, продирался при блеске молний сквозь кустарники, почти непроходимые и вдруг очутился в пространной долине и приметил не в дальнем расстоянии развалившиеся башни, составлявшие, по-видимому, часть весьма обширного замка.

Пришедши скоро к древнему сему замку, он прошел через пространный двор, сени и многие развалившиеся комнаты. Он остановился при входе в каменную лестницу, которая, по-видимому, сообщалась с подземельями, находившимися под сводами здания»²³.

Мрачные подземелья в русском восприятии настолько прочно связались с именем Радклиф, что на них стоит остановиться несколько подробнее. Описания их также не были ее изобретением. Мы упоминали уже о подземных переходах замка Отранто, в которых, спасаясь от преследований Манфреда, блуждает Изабелла; ее пугают доносящиеся откуда-то тяжкие вздохи и отворяющиеся потайные двери. Уолполу принадлежит и деталь, которая затем будет повторена многократно в готических романах: «внезапный порыв ветра, ударив ей в лицо, <...> загасил светильник, и она осталась в полной темноте»²⁴. Подобным же образом гаснет лампада в руках графа Бироффа, когда он пытается обследовать подземелья замка Когенбург («Полночный колокол» Ф. Лэтома). Фердинанд Мадзини («Сицилийский роман» А. Радклиф), карабкаясь по камням полуразрушенной лестницы в подземелье замка, роняет лампу и остается в полном мраке. Жизнь в подземелье — центральный мотив в «Убежище» С. Ли; подземные темницы описываются в «Братоубийце» А. Маккензи; без них не обходится ни французский *théâtre macabre*, ни немецкий рыцарский и разбойничий роман. Вообще мотив этот — один из наиболее распространенных в готическом романе; по подсчетам Энн Трэси, он присутствует едва ли не в каждом третьем из обследованных ею текстов²⁵. Следы его мы находим и в «Лесе», и в «Тайнах Удольфа», но на первый план он выходит в «Сицилийском романе»²⁶, который во французском и русском переводах был по нему и озглавлен «Юлия, или Подземелье Мадзини». <...>

Сужение пространства — это «вход в ловушку», ибо мнимое убежище — иного, более «страшного» качества. Суггестирующая роль «входа в ловушку» значительно выше, нежели «опасного путешествия», так как герои попадают в него не по своей воле, а под воздействием внешне случайных обстоятельств, фатально действующих в одном направлении. В «Лесе» Ла-Мотт осматривает развалины древнего аббатства и полон решимости продолжать путь ночью через лес, несмотря на уговоры окружающих; но в этот момент карета ломается, и он вынужден остаться. В романтической литературе такое сцепление случайностей зачастую становится выражением идеи предопределенности судьбы героя.

В «Удольфских тайнах» (как в «Братоубийце» и «Видениях в Пиренейском замке») путешествие героини вынужденно: ее везут к месту фактического заключения.

Это место заключения, так же как и «ловушка», где свободный герой вынужден искать убежища, и есть «тайственное место» (в терминологии Г. Цахариаса-Лангханса, «unheimliche Ort», готический вариант

«locus tetricus»). Именно оно метафорично и хронотопично, именно оно вырастает перед героиней угрожающей громадой в призрачных лучах заходящего солнца, полускрытое тенями ночи. Наконец, именно с ним связана суеверная легенда, создающая атмосферу тайны. Очень важная особенность этой легенды в том, что она «справедлива», т.е. в мистифицированном виде описывает совершенно реальные события, составляющие предысторию повествования.

Это таинственный замок — лабиринт, недоступный полному осмотру, с многочисленными коридорами, подземными переходами, темными лестницами и потайными дверьми.

Происходит дальнейшая пространственная локализация. «Верх» и «низ» замка функционально неравнозначны. Внизу, в подземельях, обычно обнаруживается разгадка тайны: узник или след его пребывания. «Верх» замка является пространственным аналогом «низа». И тот и другой — площадка для перемещения героя, своего рода лабиринт, оканчивающийся «таинственной комнатой». Но если «внизу» происходит разгадка тайны, наверху она завязывается.

Можно сказать, что низ замка — чаще всего сфера «естественного»; сверхъестественному отдан верх, некогда жилые и опустевшие залы и коридоры со следами разрушения. «Подождавши несколько минут, он [Ла-Мотт. — В.В.] входит в большую комнату, отделанную в самом новейшем вкусе; лоскуты изорванных обоев висели на стенах, в ущелинах которых гнездились хищные птицы... Он удивился, увидя остатки мебели, коих фигура показывала их древность; креслы, изломанный стол и железная заржавевшая решетка валялись в сей горнице»²⁷. Оставленные разрушению предметы быта со следами прежнего богатства и роскоши подчеркивают хронотопическую функцию таких описаний. Это типичный интерьер; одно из таких описаний мы цитировали выше, в главе об «Острове Борнгольме», заимствуя его как раз из «Удольфских тайн». Оно варьируется во втором томе романа, где непосредственно подготавливает знаменитый эпизод с занавешенной картиной. Здесь Эмили и Аннет идут со свечой через темные покои; служанка сопротивляется, так как знает, что здесь «нечисто». Они идут «через длинный ряд древних и весьма пространных покоев. Одни были обиты обоями, а другие были украшены разными фигурами из кедра и лиственницы. Мебели, в них находившиеся, казались столько ж древними, как и самые стены, и сохраняли вид величия, хотя были изъедены молью и развалились от ветхости» (Уд., 2, 163).

Следующая зала была «убрана картинами», и Эмили, взяв свечу, чтобы рассмотреть изображение воина, «с видом мщеница» приставившего шпагу к груди поверженного врага, останавливается. «Сие выражение, и все прочее поразило Эмилию сходством с Монтонием; она затрепетала и отворотила глаза» (Уд., 2, 163—164).

Картины (портреты предков) — непременная часть интерьера готического замка. Иногда это просто аксессуар, хотя и с потенциально символическим значением, также хронотопическим: это знаки прежнего, утраченного величия рода. Среди них выделяется один портрет (кар-

тина), на котором фиксируется внимание героев и читателя. Он играет особую роль в сюжете. Цитированная нами сцена подводит читателя именно к такой картине, которая «закрыта... занавесом из черного шелка» и поражает Эмили своей «необычайностью». «Она остановилась, желая отдернуть занавес и рассмотреть то, что закрыто было с толиким тщанием; однако ж она несколько смутилась и колебалась в своем мужестве. — Мати Божия! — вскричала Анета, — что это значит? Это точно то изображение, та картина, о которой говорили в Венеции.

— Какое изображение, — сказала Эмилия, — какая картина? — Картина! — сказала Анета, пришед в смущение. — Я никак не могла узнать, что бы такое это было» (Уд., 2, 164—165). Суеверный ужас служанки возрастает с каждой попыткой Эмили разгадать тайну картины; в ответ на расспросы она сообщает лишь слух, что «здесь что-то страшное» и что никто не решается отдернуть занавес; изображение за ним, «говорят, имеет некоторое отношение к той особе, которая владела замком прежде, нежели он достался барину», т.е. Монтони (Уд., 2, 166).

Предполагаемая картина, занавешенная черным крепом, однако, не картина и функционирует в романе как таинственный предмет, формирующий поэтику тайны и ужаса. Знаменитый эпизод автономен и смещается на периферию сюжета. Иное дело портрет.

Портрет в готическом романе — как правило, не предмет, а сюжетообразующий мотив. Это его качество намечается уже в «Замке Отранто» и в «Убежище» С. Ли. Подобно героине Уолпола, центральные персонажи готических романов могли бы сказать, что портрет, привлечший их внимание, имеет какую-то, еще непонятную им, связь с их собственной судьбой. Это предчувствие — «голос крови», а связь — родовая.

В «Удольфских тайнах» миниатюра неизвестной женщины в руках Сент-Обера — одна из тайн, определяющих судьбу Эмили. Разгадка ее связана с другим портретом той же женщины, находящимся в замке Леблан. Этот последний портрет — фокус, в котором сходятся несколько сюжетных линий романа.

Особые функции второго портрета подчеркнуты его особым местом в замке. К нему ведут залы, переходы и коридоры верхней части замка. В нем суггестирующее пространство сужается до единой точки. Оно — средоточие тайны, «таинственная комната».

Таинственная комната — место, где совершилось преступление и трагически погиб ее обитатель. В «Удольфских тайнах» это спальня и кабинет маркизы Виллеруа, отравленной мужем по наущению Лаурентини. Сюда отправляется Эмили — ночью, в сопровождении старой служанки Доротеи, мучимой суеверным страхом и горестными воспоминаниями. Минуты пустые залы и нежилые комнаты, они входят в обширную темную комнату, обитую черными обоями, где стояло смертное ложе маркизы, задернутое занавесом. «Постель была послана широким покровом из черного бархату, который достигал до самой земли. Эмилия

затрепетала, поднеся лампаду; она смотрела в сию мрачную занавесь, думая почти увидеть там человеческую фигуру» (Уд. 4, 51). Ее спутнице кажется, что она видит свою умершую хозяйку.

Дверь из этого покоя ведет в кабинет маркизы, где висит ее портрет.

Вещи покойного, его комната, его изображение — символы его присутствия. В суггестивном повествовании они подготавливают появление его духа. Таинственная комната — это комната с привидениями.

Такое понимание может не быть эксплицировано, а выступать имплицитно. В «Братоубийце» Маккензи портрет Алексовины Дюссельдорф, чья смерть окружена зловещей тайной, висит в ее комнате, запретной для посещения и вызывающей суеверный страх. Служанка Ида убеждена, что «в этом замке происходило нечто такое, чего никто не знает» и «это может случиться также и здесь». В комнату ведет «целый ряд покоев», где висят «разодранные обои» и стоят «мебели, запылившиеся и источенные молью»²⁸. Сюда и проникает священник Гостейн, некогда поверенный семейной трагедии и привязанный к памяти покойной. В комнате слышатся пугающие стуки, но Гостейн, не обращая на них внимания, находит в дальнем углу портрет. «Картина! — Та самая! — Так, без сомнения, это та самая, которую хвалили, которой удивлялись и которая теперь забыта»²⁹. Портрет сам по себе нетаинственен, но содержит тайну: из-за холста выпадает рукопись с рассказом о преступлении в семье и о происхождении воспитанницы Гостейна Софьи.

Мистические потенции портрета обозначаются уже в «Замке Отранто». В тот момент, когда Манфред готов силой склонить Изабеллу к инцестуальному браку, портрет его деда, висевший на стене, «явственно вздохнул, и грудь его поднялась и опустилась»; затем «портрет покинул раму и, сойдя на пол, с угрюмым и скорбным видом стал перед Манфредом». Призрак знаком велит Манфреду следовать за собой, проходит по лестнице и скрывается в горнице³⁰.

Мотиву оживающего или одушевленного портрета предстояло развиться в «Мельмоте Скитальце» Метьюрина и в романтической литературе. У готиков, в особенности тех, кто вслед за Радклиф избегали сверхъестественного, он не выступает в сколько-нибудь законченном виде. Однако именно они подготовили его появление в романе Метьюрина и наделили портрет суггестирующими функциями. В «Удольфских тайнах» в таинственной комнате с портретом разыгрываются самые впечатляющие сцены с явлением ложного призрака.

«Эмилия посмотрела во внутрь мрачного занавеса, как будто желая увидеть... фигуру, о которой ей говорила Доротея; она увидела только белый край изголовья, показывавшийся из-под черного бархата. Но между тем как взоры ее бродили по сему покрову, она заметила под ним некоторое движение. Не говоря ни слова, она взяла руку у Доротеи, которая, будучи изумлена сим действием и ее ужасом, обратила глаза на постель; она увидела, что бархат поднимался и опускался.

Эмилия хотела бежать. Доротея, устремивши глаза на постель, сказала наконец: — Это ветер дует, сударыня, мы оставили все двери, не затворивши их. Посмотрите, как воздух колеблет лампаду; это один лишь ветер.

Лишь только перестала она говорить, как вдруг покрывало задымилось еще сильнее. Эмилия, стыдясь своего страха, приближается к кровати; она хочет удостовериться в том, что ветер причинил ей ужас; она смотрит в занавес, покрывало двигается еще, поднимается и показывает... человеческую фигуру» (*Уд.*, 4, 59—60).

Вплотную подойдя к мотиву портрета с мистическими коннотациями, Радклиф тем не менее отводит ему иную, хотя и близкую роль. Тайна, облекающая портрет, как мы уже сказали, связана с идеей рода.

«— Пожалуйте, сударыня, — сказала Доротея, — станьте подле портрета, чтоб я могла вас сравнить. Эмилия исполнила ее просьбу, и Доротея возобновила свои восклицания в рассуждении ее сходства». Она набрасывает на Эмилию покрывало покойной маркизы. «В этом покрывале, сударыня, вы совершенно походите на барыню. Дай Бог, чтоб дни ваши были щастливее ее!» (*Уд.*, 4, 53—55). И в другом месте романа: «Вы так похожи на мою милую госпожу, что я думаю видеть ее пред собою. Вы как будто родная ее дочь...» (*Уд.*, 3, 392).

Эмили — не дочь, но племянница маркизы, и внешнее сходство обнаруживает родовые связи. Это один из самых типических и функционально нагруженных мотивов готического романа. Над ним иронизировала еще Джейн Остин в «Нортенгерском аббатстве»: Кэтрин, усердная читательница готики, совершенно убеждена, что дети всегда похожи на свою мать и что единожды данное лицо служит многим поколениям. Уже в «Замке Отранто» Манфред принимает юного Теодора за его предка Альфонсо Доброго, якобы вышедшего из могилы, чтобы покарать узурпатора. «Внезапно охваченный беспредельным изумлением и ужасом», он обращается к Теодору: «Кто ты, страшный призрак? Неужели настал мой роковой час?» Родные успокаивают его: это Теодор, уже ему известный. «Как! Разве это не Альфонсо? — вскричал Манфред. <...> Неужели это только бред, порожденный моим мозгом?»³¹ Эта сцена является архетипической для подобных же сцен в последующих романах, в том числе и русских.

В «Убежище» С. Ли Матильда и Элеонора похожи на портрет Марии Стюарт, что наполняет их таинственным ужасом, ибо они не знают, что это их мать. В «Лесе» Аделина похожа на портрет своей родственницы. В «Полночном колоколе» Лэтома граф Бирофф узнает свою потерянную дочь по крестик и по сходству ее с покойной матерью. В «Братоубийце» Маккензи госпожа Бем (скрывающаяся под чужим именем тетка героини, сестра ее матери) обнаруживает сходство племянницы с портретом в картинной галерее: «Боже мой! Как пристали к вам эти слезы! Они придают даже вашему лицу сходство с тем, которое, к несчастью, так мило моему сердцу. Всемогущий Боже! Сходство делается еще разительнее!»³²

В «Удольфских тайнах» мы находим и вариацию драматической сцены «Замка Отранто»: преступная Лаурентини (в монашестве сестра Агнеса), которая на одре болезни принимает Эмили за призрак убитой по ее наущению маркизы. «Поднявши отягченные взоры, она обратила их с ужасом на Эмилию и вскричала: “Ах! сие видение преследует меня до последнего моего вздоха!”» (Уд., 4, 317). Игуменя успокаивает ее: «Дочь моя, эта девица, которую я к вам привела, называется Сент-Оберт». «Агнеса ничего не отвечала: она смотрела на Эмилию в ужасном смятении. — Это она самая, — вскричала она. — Ах! она имеет во взорах своих ту самую прелесть, которая была причиной моей гибели. Чего вы хотите? Чего вы требуете? Удовлетворения! Вы получите оное; вы уже его получили! Сколько лет прошло с тех пор, как я уже вас не видела? Мне представляется, что злодеяние мое как будто вчера было соделано; я состарилась под его бременем; а вы, вы все молоды, все прекрасны!» (Уд., 4, 317—318)³³.

К мотиву портрета нам придется еще обращаться; сейчас же нам следует вернуться к таинственной комнате и к проблеме изображения сверхъестественного.

Движущееся покрывало, перепугавшее Эмили и Доротею, было не вставшей из гроба маркизой, а укрывшимся в замке разбойником. Вальтер Скотт не без оснований упрекал Радклиф за бытовые и прозаичные разрешения таинственных событий, вызывающие разочарование читателя; достижения повествовательной техники писательницы заключались, конечно, не в них, а именно в описании самого события и создании психологической атмосферы страха и напряженного ожидания. В «Удольфских тайнах» обозначается довольно широкий репертуар приемов создания суггестии. Так, таинственное событие подготавливается ситуацией — ночным временем, уединением, размышлениями или разговорами о нем. Этот прием довольно част в готическом романе; художественная семантика его сравнительно проста и сводится обычно к дезавуированию тайны. Так, во второй части романа (гл. 5) Аннет рассказывает Эмили о страхе, испытанном служанкой Кэтрин во время ночного путешествия по темным лестницам замка; рассказ прерывается странным шумом. Охваченные ужасом девушки прислушиваются, но шум умолкает, и Аннет продолжает рассказ. Кэтрин «шла, держа в руках лампаду, и не думала ни о чем... Я что-то! — вдруг вскричала Анета, — я что-то слышу еще, это не мечта, сударыня. — Тише! — сказала Эмилия, вся дрожа от страха. Они слушали и не смели двинуться с места. Эмилия услышала стук за стеною; он был повторен. Анета закричала. Дверь медленно растворилась; Катерина вошла и сказала Анете, что барыня ее спрашивает» (Уд., 2, 185). Бытовая мотивировка таинственного явления обнаруживается сразу же и потенциально ведет к комическому эффекту. Такие простейшие сцены, однако, имели тенденцию к развитию: уже у Радк-

лиф, как мы видели, они иногда представляли как порождение установ-ки продуцирующего сознания.

Сложнее случаи, когда таинственное происшествие оказывается неожиданным подтверждением суеверных слухов, опровергаемых и даже осмеиваемых как своего рода «отрицание отрицания». Такие эпизоды строятся по схеме: рассказ о привидениях — дезавуирование — подтверждение — развязка с объяснением. Такое построение эпизода — одно из излюбленных у готиков. Объяснение обычно отделено во времени от таинственного явления, что и обеспечивает напряженность действия. Простейший пример такой структуры — в «Полночном колоколе» Лэтома. Герой романа Альфонс в сопровождении слуги отправляется к Когенбургскому замку, чтобы убедиться в неосновательности суеверных рассказов о поселившемся там духе прежнего владельца, звонящем по ночам в колокол.

«Скоро увидели они Когенбургский замок. Подошедши к самым почти стенам огромного строения, сели они на маленьком дерновом возвышении, где Альфонз предполагал дожидаться звону колокола. — Бледная луна выглядывала из-за густых облаков, затмевавших лучи ее; она освещала огромный замок, которого тень распространялась так далеко, что покрывала то место, где сидели пришедшие из постоялого двора; впечатление сей великолепной картины наводило на Якова смущение, которое не знал он, как объяснить. После долгих усилий “вот славно, — сказал он в полголоса, — естли когда придется мне видеть другого духа, я уверен, что не иначе, как здесь должен его встретить”. — Какая глупость! — вскричал, вышедши из терпения, Альфонз. — Как можно видеть то, что не существует? — Ах! Боже милостивый! Как же вы смело об этом говорить изволите, сударь! Меня так все пасторы не уверят, чтоб не видал я однажды духа! — Видел так видел, — отвечал Альфонз, желая отвязаться от болтливового своего товарища. — Я знал наперед, сударь, что вы согласитесь наконец со мною, — сказал радостным голосом Яков, — послушайте же, я вам расскажу, — продолжал он, — одну историю, естли позволите. — Ну, ну, продолжай, — отвечал Альфонз, желая тем избавить его от докучливости Якова. — Яков посмотрел вокруг себя из предосторожности, подошел поближе к Альфонзу, раза три кашлянул и так начал: Мне было 15 лет; отец мой имел тогда...

В самое сие время услышали они звон колокола с полуденной башни, унывный звук которого раздался по неизмеримому пространству влажного воздуха. — Альфонз вскочил, а Яков упал на дерн и, так сказать, оледенел от ужаса!..»³⁴

Такую повествовательную структуру мы находим и в рыцарском романе.

В «Куно фон Кибурге...» Г. Цшокке Куно намерен изгнать «домового», наводящего суеверный страх на замковую челядь. В существование

сверхъестественных сил он не верит, вслед за своим отцом считая их мошенническими выдумками монахов. Слуга отговаривает его от дерзкого предприятия, советуя пригласить священника. Куно, однако, вооружается шпагой и отправляется один в пустующие комнаты замка.

«Все было тихо; можно было слышать кузнечика. Месяц ясно светила на небе и простирали свой свет, помраченный тонкими облаками, в окошки зала. В башне ударило одиннадцать часов; ужасный сигнал для обитателей земли, где привидения оставляют свои пещеры, чтоб посетить манежи и конюшни.

Холодный пот облил храброго рыцаря, и подрало кожу. Он осматривался повсюду, выходил вперед и подавался назад, слушал и ничего не слышал.

Вдруг послышался удар.

Это было вверху на задней половине замка. Он намерялся пойти по лестнице узнать причину удара. Внезапно послышался ему на левой руке в комнате, никем прежде не обитаемой, шум.

Он тщился ободриться. Сила воображения, которая до сих пор представляла ему прекрасный вид Ализы, от сего происшествия стала представлять совсем новые ужасные виды. Он схватил шпагу и с яростью держал ее перед собою.

Коль скоро он от первого ужаса оправился, тотчас подошел к той горнице, — двери растворились. Он вошел. Там было ни светло, ни темно. Новый шум и крик ужаса встретил его. В смущении и почти в намерении убежать (если б он не стыдился сам себя) остановился он на несколько минут; потом еще шагнул вперед и устремлял глаза по всем углам.

Благодаря Небо, незапно подошло к нему сзади белое лицо. Куно испугался; — оборотился назад — и увидел духа — увидел ... кто отгадает? увидел девицу Бомонт.

— Ах, останьтесь со мною, Рыцарь! я умираю со страху! домой стучит и снизу, и сверху; уж с четверть часа я смертно испугана...

— А я ишу его, услышал здесь шум и не приметил, что это ваша спальня, сударыня!»³⁵

Последний пример показывает, что структуры такого рода тяготеют к сюжетному обособлению. Они в сущности представляют собой вставную новеллу с сюжетной схемой: рассказ о привидениях — попытка героя дезавуировать его — явление ложного духа — разъяснение тайны. В ней герой намеренно ставит себя в ситуацию встречи со сверхъестественным, и центром конфликта становится именно эта встреча. Место действия обычно — таинственная комната, по общему убеждению, постоянное местопребывание духа; герой может быть пассивным свидетелем, победителем или жертвой. Мы могли бы обозначить этот комплекс мотивов как испытание героя. В романтической литературе новеллы об «испытании» получают довольно широкое хождение.

«Удольфские тайны» снова дают нам почти хрестоматийный образец этого сюжета. В 4-м томе романа смелый и предприимчивый слуга Лудовико вызывается разоблачить слухи о привидениях, проведя ночь в таинственной комнате покойной маркизы Виллерау, где накануне загадочные явления перепугали Эмили и Аннет (его невесту). Не только общий рисунок, но и отдельные детали этого рассказа найдут затем аналогии в литературе. Итак, герой берет с собой оружие, корзинку с провизией, книгу для чтения и намерен лечь спать. Зловещий погребальный вид ложа маркизы повергает его в смущение, но он преодолевает страх. В этом месте рассказа повествовательная техника Радклиф достигает почти виртуозности. Второй элемент сюжетной схемы — «таинственное явление» — не выявлен, а образует тайну более высокого порядка. Для этого он заменен суггестивным эквивалентом. Атмосфера тайны и ужаса последовательно сгущается. Оставшись один, Лудовико осматривает комнаты рядом, чтобы убедиться, что в них никого нет; «безмолвная мрачность» их «объяла его ужасом». «Оборотившись, он заметил свечу и свою фигуру, отражавшуюся в зеркале; он затрепетал. Другие предметы изображались мрачно в том же зеркале, он не останавливался их рассматривать». Он открывает дверь в кабинет и долго смотрит на портрет маркизы «с изумлением и вниманием»; затем разводит огонь, садится в кресла, подкрепляет себя ужином и принимается за чтение. «Слышен был тогда один только ветер, который дул сквозь окно» (Уд., 4, 86—87).

Лудовико читал известную уже нам «провансальскую сказку», где призрак убитого рыцаря является к герою, чтобы проводить его к своему телу. Окончив чтение, Лудовико засыпает; в момент пробуждения ему кажется, что из-за кресла на него смотрят человеческие лица, но он убеждается, что в комнате он один.

В «Монахе» М. Льюиса есть аналог этой сцены: не менее знаменитый эпизод, в котором Антония, оставшись одна в комнате своей недавно погибшей матери, читает балладу об Алонзо и Имогене, где призрак убитого Алонзо является на свадебном пиру своей невесты. Баллада оживляет ее давний страх перед сверхъестественным. «Час и место <...> усугубляли ее страхи. Ночь давно уже наступила. Антония сидела одна в той самой горнице, где мать ее умерла недавно. Даже самое время с сим согласовалось. Сильный ветер свистал в скважинах, двери с диким скрипом двигались на крючках своих, дождь, с жестокостью ударяя в стекла окон, проходил сквозь ставней. Никакого шума другого за сим не было слышно. Свеча, горевшая в лампаде, по временам бросала иногда яркий блеск, иногда вдруг, казалось, издыхала и — сердце Антонии замирало от ужаса, с трепетом блуждали глаза ее по предметам, освещающимся блуждающим, прерывчивым светом». Внезапно до ушей ее доносится «глубокий вздох», затем «прерывистые тоны голоса», исходящие от двери; «но столь слабые, что она едва могла вслушаться в него»: «можно было думать, что кто-нибудь говорил шепотом». Запертая дверь «отворялась медлительно, и — большая фигура, закутанная в саван, представилась взорам Антонии на пороге». Призрак предрекает Антонии встре-

чу через три дня. «Боже мой! это мать моя! — закричала Антония и упала без памяти»³⁶.

Льюис переступил черту, перед которой остановилась Радклиф: он ввел привидения и инфернальные силы в число действующих лиц. Радклиф производит подмену — но то, что в конечном счете оказывается реальностью, действует и функционирует как потусторонняя сила и, по крайней мере, остается таковой как для героя, так и для читателя. В этом смысл новеллы об «испытании»: в кульминационный момент герой противоборствует именно со сверхъестественным. Он может выдержать этот поединок или проиграть его, — в этих пределах конкретные новеллы дают довольно богатое число вариантов. В эпизоде с Лудовико писательница нашла, однако, нетривиальный вариант продолжения: она отсрочила развязку.

Это был один из излюбленных приемов повествовательной техники Радклиф — ретардация.

«Прервать повествование в ту минуту, когда оно наиболее занимательно, погасить лампаду именно тогда, когда начинают читать рукопись, заключающую в себе тайну ужасную» — в этом Вальтер Скотт видел одно из «пособий», «кои мистрис Радклиф употребляла гораздо удачнее, нежели все другие писатели романов»³⁷.

По существу, о том же писал Колридж, замечая, что Радклиф все время манит читателя постоянно ускользающей от него тайной.

Вслед за В. Скоттом все критики и исследователи указывали не перерывы повествования в момент кульминации как на один из характернейших приемов Радклиф³⁸.

Разумеется, и он не был индивидуальным изобретением, и в большей или меньшей степени им пользовались и другие романисты, о чем и говорит В. Скотт. Почти в пародийном виде мы встречаем его, например, в «Братоубийце» Маккензи. В 12-й главе второй книжки графиня Оливия Дюссельдорф, мучимая подозрениями и сознанием тайны, касающейся ее супруга, получает письмо; «она развернула его и читала следующее: ». Фраза оканчивается двоеточием, на котором оканчивается и вторая книжка³⁹. Но это лишь простейший случай, одно звено в той сложной цепи ретардаций и ускорений, которые составляют технику романов Радклиф и служат целям создания суггестивной поэтики.

Эпизод с Лудовико показывает это довольно ясно. Его испытание оканчивается тайной. Он исчезает, повергая в замешательство всех обитателей замка Леблан. Происходит уже известная нам реабилитация сверхъестественного, теоретически обоснованная бароном Сен-Фуа. Но Радклиф на этом не останавливается: она дублирует сцену испытания. Следующую ночь сам граф с сыном Генри проводит в таинственной комнате в намерении проникнуть в тайну исчезновения Лудовико. Результат испытания вновь скрыт от читателя: он подан отраженно, в необычном поведении скептика, очевидно пережившего нечто необычное

и страшное. Этот суггестирующий прием впоследствии также будет подхвачен романтиками. Вторичная верификация «чудесного» происходит в разговоре графа с Сен-Фуа наутро после испытательной ночи. «Любезный мой друг», говорит граф с необычной серьезностью, «не спрашивайте меня более, я вас об этом прошу. Я вас заклинаю также хранить молчание о всем том, что вы приметите удивительного в будущих моих поступках. Я вам открываюсь, что я несчастен и что опыт мой не мог возратить мне Лудовика. Простите моей осторожности в рассуждении происшествий сей ночи» (*Уд.*, 4, 144—145).

Лишь через несколько глав читатель узнает, что Лудовико был похищен разбойниками.

По той же схеме построен знаменитый эпизод с картиной под черным покрывалом, который постоянно приводится как образец искусства ретардации: во второй части романа Эмили, движимая любопытством, отваживается наконец посетить комнату с таинственной картиной.

«Эмилия шла с трепетом, она остановилась на минуту у двери, прежде чем решилась отворить ее. Она подошла к картине, которая казалась необычайной величины и находилась в мрачном угле комнаты. Она остановилась еще, наконец робкою рукою подняла она занавес, но в ту ж минуту его опустила. Она увидела не картину и, прежде, нежели могла выйти из комнаты, упала в обморок на пол.

Когда она пришла в чувства, то воспоминание о том, что она видела, лишило ее оных почти в другой раз; она едва могла выйти из сей комнаты и придти в свою. Когда ж она достигнула своего покоя, то не имела столько мужества, чтоб в нем быть одной. Ужас обладал ее духом; она не ощущала в себе ни мучения прошедших несчастий, ни страха будущих зол» (*Уд.*, 2, 209—210).

Ожидание разгадки поддерживается почти до самого конца романа. Эмилия «увидела человеческую фигуру, коей безобразные черты представляли бледность смерти. Она была закрыта до половины покрывалом и лежала в ящике, походившем на гроб. Особенно сей вид казался ужасным от того, что сия фигура служила добычею червям, и на руках и лице видны уже были следы их». Эмили не имела сил рассмотреть изображение внимательнее, иначе «она б увидела, что фигура сия была восковая». Она была сделана как символ человеческой бренности, чтобы смирить гордость одного из владельцев Удольфо, посягнувшего на прерогативы церкви; он не только перенес наказание, но в своем завещании потребовал, чтобы фигура была сохранена (*Уд.*, 4, 364—365).

Подобного же рода сюжетные ретардации организуют всю структуру романа. И тайна женского портрета в руках Сент-Обера, и загадочная музыка, которую слышит Эмили, и исчезновение владельцев замка Удольфо — все это объясняется в конце романа в рассказе о предшествующих событиях. Реальное время не совпадает с литературным; поэтика тайны вынуждает постоянно менять временные пласты повествования, разру-

шая последовательность событий, вынося их предысторию (*Vorgeschichte*) в конец хронологического ряда. Особую роль в таком романе приобретают поэтому «ударные» сцены с восходящим и оборванным (или задержанным) сюжетным движением, контрастирующие с другими сценами, отличными по эмоциональному колориту и литературному времени (так, «ужасные» сцены сменяются идиллическими и наоборот⁴⁰). Все эти стилистические особенности получают затем свое яркое воплощение в «вершинной композиции» байронической поэмы⁴¹.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ *Tompkins J.M.S.* The popular Novel in England: 1770—1800. London, 1932. P. 248—249.

² См. обзор критических суждений: *McIntyre C.F.* Ann Radcliffe in Relation to her time. Archon Books, 1970. P. 37—38.

³ *Скотт В.* Анна Радклиф // Сын отечества. 1826. № 2. С. 143—144.

Уже в наше время Девендра П. Варма, один из лучших знатоков и исследователей готического романа, энергично отстаивал преимущества «Удольфских тайн». При всех достоинствах «Лес» «нравится больше своим идиллическим очарованием, нежели своими ужасами». В «Удольфо» «интрига развернута на более широком полотне, злодеи сумрачнее и свирепее, замки мрачнее, тайны непрозрачнее, страхи ужаснее, тогда как прекрасная юная героиня, невинная и добродетельная, подвергается более жестокому преследованию. События более впечатляющи, места действия более дики и устрашающи. Ландшафты столь же разнообразны; спокойный, ограниченный в своих пределах, лесной пейзаж «Леса» составляет контраст роскошным, великолепно выписанным картинам величественных итальянских гор в «Удольфо»» (*Varma*. P. 93—94).

⁴ *Радклиф А.* Тайнства Удольфские: Творение Анны Радклиф / Пер. с фр. С.Ф.З. М., 1802. Ч. 1. С. 13—14. (Последующие ссылки в тексте: *Уд.*, часть, стр.)

⁵ *Radcliffe A.* The Mysteries of Udolpho / Ed. with an Introd. by B. Dobrée. Expl. Notes by F. Garber. Oxford; N.-Y.: O.U.P., 1980. P. 5. (The World's Classics). (Далее ссылки по этому изд.: *Ud.*, vol., p.).

⁶ *Lévy*. P. 247.

⁷ См.: *Kiely R.* The Romantic Novel in England. Cambridge, Mass.: Harvard Univ. Press., 1972. P. 65—80.

⁸ *Miles R.* Ann Radcliffe: The Great Enchantress. Manch.; N.-Y.: Manch. Univ. Press, 1995. P. 133 ff.

⁹ *Stoler J.A.* Ann Radcliffe: The Novel of Suspense and Terror. N.-Y.: Arno Press, 1980. P. 74 ff.

¹⁰ См.: *Foster*. P. 261—269.

¹¹ Фантастические повести. С. 8.

¹² См. обзор литературы об источниках этого типа: *Stoler J.A.* Op. cit. P. 59, 113 ff; *McIntyre C.F.* Op. cit. P. 67—68; *McKillop A.* Mrs. Radcliffe on the Supernatural in Poetry // Journ. of English and Germanic Philology. 1932. Т. 31. P. 353.

¹³ *Railo*. P. 30; См. также: *Varma*. P. 118—119; *Stoler*. P. 122.

¹⁴ *Stoler*. P. 123.

¹⁵ *Zacharias-Langhans*. P. 60 ff.

¹⁶ *Railo*. P. 321.

¹⁷ *Varma*. P. 103; ср.: *McKillop A.* Op. cit. P. 355—356.

¹⁸ См.: *Miles R.* Op. cit. P. 133; авторство Колириджа иногда оспаривается (см., напр.: *Lévy*. P. 250).

¹⁹ *Miles R.* Op. cit. P. 134 ff.

²⁰ *Катбертсон К.* Видения в Пиренейском замке: Соч. Г-жи Радклиф / Пер. с фр. Ч. 1—8. М., 1809. Ч. 1. С. 25.

²¹ *Railo.* P. 59.

²² См., напр.: *Stoler.* P. 144.

²³ *Айрленд В.Г.* Монастырь св. Колумба, или Рыцарь красного оружия: Соч. Радклиф / Пер. с фр. [М]: Унив. тип., 1816. Ч. 1. С. 88—89.

²⁴ Фантастические повести. С. 26.

²⁵ *Tracy A.B.* The Gothic Novel. 1790—1830: Plot Summaries and Index to Motifs. Lexington: The Univ. Press of Kentucky, 1981. P. 199.

²⁶ *Radcliffe A.* A Sicilian Romance: by the Authoress of the Castles of Athlin and Dunbayne. Vol. 1.—2. London: Hookham, Carpenter, 1790.

²⁷ *Радклиф А.* Лес, или Сент-Клерское аббатство. Орел, 1823. Ч. 1. С. 85 — 86; ср. также: *Рэдклифф А.* Роман в лесу. М.: Ладомир, 1999. С.33.

²⁸ *Маккензи А.М.* Братоубийца, или Таинства Дюссельдорфа: Соч. англичанки А.М. Маккензи / Пер. с фр. Кн.1—8. М.,1802. Кн. 1. С. 45, 39.

²⁹ Там же. С. 44.

³⁰ Фантастические повести. С. 24—25.

³¹ Там же. С. 75.

³² Братоубийца, или Таинства Дюссельдорфа... Кн. 6. С. 132.

³³ Вопрос о прямой текстуальной связи сцен не вполне ясен. Прямых свидетельств о чтении Радклиф «Замка Отранто» нет, хотя оно не только не исключается, но весьма вероятно; в «Итальянце» она цитирует готическую драму Уолпола «Таинственная мать». К.К. Меротра (*Mehrotra K.K.* Horace Walpole and the English Novel. P. 120 ff) тщательно собрал возможные отклики и параллельные сцены у Уолпола и Радклиф, оговорившись, что в целом ряде случаев возможно предполагать и посредничающие источники, что естественно при высокой клишированности готического романа. На реминисценции из «Замка Отранто» указывали и позднейшие комментаторы (ср., напр.: *Radcliffe A.* A Sicilian Romance / Ed. by A. Milbank. Oxford; N.-Y., 1993. P. 209). Сходство указанных нами сцен, насколько известно, не привлекало внимания; между тем оно даже ближе, чем многие приведенные ранее параллели. Ср. в оригинале:

«Manfred advanced hastily towards Frederic's bed to condole with him on his misfortune <...>, when starting in agony of terror and amazement, he cried: «Ah! what art thou? thou dreadful spectre! is my hour come?» Самая экспозиция сцен подобна: они совершаются у постели больного. У Радклиф: «Her [Agnes'. — *B.B.*] countenance < ... > was ghastly and overspread with gloomy horror; her dim and hollow eyes were fixed on a crucifix, which she held upon her bosom; and she was so much engaged in thought, as not to perceive the abbess and Emily, till they stood at the bedside. Then, turning her heavy eyes, she fixed them, in wild horror, upon Emily; and, screaming, exclaimed: «Ah! that vision comes upon me in my dying hours!» Восклициание производит впечатление почти парафразы; сходным образом описано и внешнее движение; Ипполита, испуганная, обращается к Манфреду: «What is it you see? why do you fix your eye-balls thus?» Аналогична и реакция присутствующих: аббатиса «calmly said to Agnes: «Daughter, I have brought Mademoiselle St. Aubert to visit you...». Ипполита также называет имя: «this is Theodore, the youth who has been so unfortunate». И в том, и в другом случае мнение видение связывается с помрачением рассудка: «What is not that Alfonso? — cried Manfred. — Dost thou not see him? can it be my brain's delirium?» Ср. в «Удольфских тайнах»: «the delirium is going off, she will soon revive». Наконец, по одной и той же схеме описана реакция Манфреда и Агнесы-Лаурентини: оба не уверены до конца, что видят названное окружающими конкретное лицо: «Theodore! — said Manfred mournfully, and striking his forehead, — Theodore, or a phantom, he has unhinged the soul of Manfred — but how comes he here?» У Радклиф: «Agnes made no reply; but,

still gazing wildly upon Emily, exclaimed: «It is her very self!» и т.д. (*Walpole H. The Castle of Otranto: a Gothic story... The 6-th ed. Parma, 1791. P. 164—165; Radcliffe A. The Mysteries of Udolpho. Oxford; N.-Y., 1980. P. 643—644*).

³⁴ *Лэтом Ф.* Полночный колокол, или Таинства Когенбургского замка: Соч. Анны Радклиф. Ч. 1—4 / Пер. с фр. М., 1802. Ч. 4. С. 22—23.

³⁵ *Циокке Г.* Куно фон Кибург взял серебряный локон обезглавленного и уничтожил тайный суд Инквизиции: История предков, рассказываемая сочинителем «Черных братий». Новое изд. Ч. 1—4. / Пер. с нем. В. Кузиков. СПб., 1809. Ч. 1. С. 58—59.

³⁶ *Льюис М.Г.* Монах, или Пагубные следствия пылких страстей: Соч. славной г-жи Радклиф / Пер. с фр. И. Пвнкв, И. Рслкв. [Ч. 1—4]. СПб., 1803. Ч. 4. С. 23—27; см. также: *Льюис М.Г.* Монах / Пер. с англ. И. Гуровой. М.: Ладомир, 1993. С. 249.

³⁷ Сын отечества. 1826. № 4. С. 379—380.

³⁸ См. об этом: *Varma. P. 104 ff., Stoler. P. 155 ff.*; На этот прием указывал ранее Дибелиус (*Dibelius W. Englische Romankunst. Berlin; Lpz., 1922. Bd. 1. S. 290 ff.*)

³⁹ Братоубийца, или Таинства Дюссельдорфа... Кн. 2. С. 208.

⁴⁰ См. *Stoler. P. 147—152.*

⁴¹ О ее особенностях см.: *Жирмунский В.М.* Байрон и Пушкин. Л., 1978. С. 54—55.

Перевод «Полночного колокола» Ф. Лэтома
и «Монаха» М.Г. Льюиса.
И. Росляков

Все переводы, о которых до сих пор шла речь, были продуктом литературно-коммерческого творчества московских университетских студентов и соответственно были изданы в Москве. Лишь три книги в 1801—1804 гг. выходят в Петербурге: «Монах» Льюиса, «Замок Альберта» и «Полночный колокол» Ф. Лэтома.

Переводчиком «Замка Альберта» был И. Павленков, «Полночного колокола» — И. Росляков; «Монаха» — Росляков и Павленков. Первое и последнее сочинения были приписаны Анне Радклиф.

Первым вышел «Полночный колокол», — по авторитетному мнению М. Саммерса, один из наиболее примечательных готических романов второго ряда, принадлежавший перу Френсиса Лэтома (Lathom, 1774—1832), по слухам, незаконного сына английского аристократа, человека способного и умевшего улавливать вкусы публики. В ранней юности увлекшись театром, он в возрасте восемнадцати лет предложил театру в Норвиче, своем родном городе, комедию «Все в суматохе» (All in a Bustle, 1795), имевшую успех и в 1800 г. переизданную в Лондоне; еще ранее, в 1794 г., в один год с «Удольфскими тайнами», вышел его роман «Замок Оллада» (The Castle of Ollada), снискавший кисло-сладкое одобрение критики. Лэтом сразу же принялся за второй роман — это и был «Полночный колокол», «немецкая повесть», «основанная на подлинных происшествиях», вышедшая в трех томах в 1798 г.¹

Автор «Полночного колокола» написал именно то, что ждал его читатель, и сделал это с искусством драматурга, привыкшего обращаться к зрителю с подмостков театра. Он начал с таинственного, возбуждающего суеверный страх названия, отказавшись от «замка», который уже успел стать привычным. Героев своих он сделал немцами — немецкие разбойничьи и рыцарские романы уже начинали входить в моду; нельзя исключить, впрочем, и немецкого источника, оставшегося неизвестным. Наконец, он сослался на подлинность описываемых событий, поддерживая в публике иллюзию реальности.

Что касается сюжета, то он был построен по правилам запутанной и стремительно развивающейся авантюрной интриги с театральными эффектами — тайной, изгнаниями, опасностями, неожиданными узнаваниями, похищениями и любовью. Все это было известно уже готическому роману, но в развитии событий, как и в диалогах действующих лиц, чувствовалась рука драматурга. Лэтом ввел в повествование и френетические сцены, как рассказ о пытке в Бастилии. Однако, подобно Радклиф, уже, без сомнения, знакомой Лэтому, он не решился переступить черту, запретную для рационалистов XVIII столетия; за сверхъестественными событиями его романа скрывались вполне реальные явления естественного мира.

Он был вознагражден успехом, на сей раз безусловным. Журналисты рекомендовали его роман как подарок любителям страшных историй. «Он полон тайн, намеков, убийств и прочих пугающих ингредиентов нынешнего романа, каких только может пожелать самый жаркий поклонник такого рода сочинений. Впрочем, это хорошая и хорошо рассказанная история»².

В том же году «Полночный колокол» был переведен на французский язык и в следующем — переиздан³.

С этого времени фортуна уже не покидала Ф. Лэтома. Он написал множество пьес, и редкая из них не сорвала аплодисментов. Он сочинил более двух десятков романов — бытовых, исторических и более всего готических; их раскупали, читали, переиздавали. Он был знаменит, удачлив, эксцентричен и умел полагаться на волю случая. Случай свел его и с неким Александром Ренни, владельцем богатой фермы в Fuvie, в шотландском графстве Aberdeenshire, где 25-летний Лэтом нашел не только многолетний приют и заботу, но хозяин которой охотно мирился со всеми чудачествами и эксцентризмами «мистера Джеймса Френсиса», как Лэтом называл себя. Для окрестных жителей он был человеком загадочным и необыкновенным. Состоятельный и независимый, он уезжал путешествовать по Европе и Америке, но неизменно возвращался в уютный дом в Fuvie. Здесь он и скончался пятидесяти шести лет, в один год с Вальтером Скоттом, и тело его покоится на семейном кладбище Ренни.

Он не пережил своей славы — но и слава не пережила бы его, если бы не «Полночный колокол», составивший ее фундамент. Ранний ро-

ман Лэтома получил репутацию классического образца «черного» жанра — отчасти и потому, что вошел в «Нортенгерский канон» — список самых представительных готических романов, которые пародировала Джейн Остин в своем «Нортенгерском аббатстве».

Этот-то роман и появился в русском переводе под названием «Полночный колокол, или Таинства Когенбургского замка», переведенный с французского буквально по свежим следам, в 1802 г.

«Полночный колокол» начинается с тайны, тяготеющей над родом Когенбургов.

...Их было два брата — старший Альфонс и младший Фридерик. У старшего от брака с Анной, герцогиней Кобленц, был сын, также Альфонс; у Фридерика умерли жена и дети, один за другим. Сочувствие Анны к злополучному Фридерiku пробуждает ревность ее сурового мужа. Рознь между братьями растет; когда же приходит весть, что граф Альфонс погиб от рук разбойников, подозрения падают на Фридерика. Безутешная Анна берет с сына клятву отомстить убийце отца; утром Альфонс застаёт ее в смятении, с окровавленной рукой. «Глаза ее были неподвижны. Все черты лица ее изъясняли ужасное отчаяние. Всклоченные волосы ее упали в беспорядке на длинную робу, которой она была окутана. — Альфонс, — сказала она сыну своему, — выслушай меня. Повинуйся приказаниям твоей матери! и не требуй от меня никакого изъяснения!.. Ступай!.. Беги в сию же минуту из замка!.. и если ты еще любишь жизнь свою... если ты боишься Бога!.. то... Никогда, никогда не смей приближаться к нему!»

Альфонс пытался возражать, уверяя, что он выполнит клятву отомстить дяде-преступнику. «Анна испустила пронзительный крик. — Нет уже более у тебя матери! — ты сам погиб! — Дядя твой невинен. — Нам обоим остается одно токмо средство ко спасению. — Беги отсель! беги меня!.. беги дяди твоего!.. Возьми сей кошелек и не возвращайся никогда в сей замок!»⁴

С этого времени Альфонс живет под знаком неразгаданной тайны. Жизнь его превращается в цепь скитаний: он побывал воином, рудокопом, сакристаном в монастыре. В армии полковник Ариено рассказывает ему, что дочь его брата бежала с графом Когенбургом, и вновь оживляет в нем воспоминания о дяде; в рудокопне в Богемии он слышит рассказы о духе в замке Когенбургов, который по ночам звонит в колокол.

В монастыре он встречает послушницу Лауретту, еще не прошедшую постриг, и влюбляется в девушку. От старого монаха отца Маттеи, покровительствовавшего ему, он получает манускрипт, где рассказана история ее покойной матери, также носившей имя Лауретты.

Это — вторая вставная новелла, если первой считать рассказ Ариено.

Лауретта-старшая и была сбежавшей племянницей полковника Ариено. Она была возлюбленной Фридерика Когенбурга, но жестокий и алчный отец выдал ее замуж за графа Бироффа, рассчитывая на его богатство. Тайные свидания продолжались; Бирофф узнал о них и убил соперника.

Лауретта покинула мужа; Бирофф, благородный и влюбленный, терзался муками раскаяния. Он стал жертвой коварства Ариено, брата полковника и отца Лауретты, завладевшего его имуществом.

Жена же его нашла приют в монастыре и через десять лет умерла, оставя сиротой дочь. Это и была Лауретта-младшая, предмет страстной любви Альфонса Когенбурга.

Для Альфонса теперь приоткрылась часть завесы, скрывающей семейную тайну. В отличие от всех остальных, он знал, что Фридерик Когенбург убит не был, и перестал подозревать дядю в тайных связях с его матерью. Он открылся отцу Маттеи, и добрый монах обвенчал его с Лауреттой и позволил покинуть монастырь. Юная чета поселяется во владениях барона Шмалдарта, но идиллическая их жизнь возмущена новой опасностью: племянник барона Теодор, безнравственный и развратный, поставил себе целью овладеть Лауреттой. Он подсылает своих клеветников — Кроонцера и Ральберга, которые похищают ее и скрывают в уединенном замке. Здесь она ждет с минуты на минуту появления насильника Теодора, но случай спасает ее: во время страшной грозы обваливается башня, и Лауретте удается бежать.

Теодор настиг ее и ведет через лес к новому убежищу, как вдруг голос, зовущий «Лауретту Бироффа», останавливает похитителей.

Спасителем Лауретты оказывается Ральберг, под именем которого скрывается граф Бирофф, узнавший в ней свою дочь. История Бироффа — следующий вставной эпизод романа. Из-за козней тестя он вынужден бежать во Францию; его пытаются, и десять лет он проводит в каменном мешке. Молодой тюремщик Жак Перлет спасает его, дав вместо яда опиум и вынеся из тюрьмы как мертвое тело. Он вступает в шайку разбойников — благородных мстителей за страждущее человечество — и здесь встречает Теодора, которого развратная жизнь приводит в преступный мир. Рассказ Бироффа прерван появлением Теодора и Альфонса, ищущих Лауретту; происходит сражение, и Теодор убит. Теперь Альфонсу нельзя оставаться во владениях барона — дяди убитого. Вместе со спасенной Лауреттой, Бироффом и Жаком Перлетом он отправляется в путь и вскоре оказывается в окрестностях Когенбургского замка.

Желание разгадать тайну непреодолимо тянет наследника Когенбургов в родовое гнездо; на постоялом дворе ему рассказывают о преступлениях, совершившихся здесь, с добавлением невероятных подробностей; передают, что в пустом здании поселился дух убитого владельца и что он звонит ночью в колокол, вызывая будущего мстителя. Альфонс решает отправиться в замок в сопровождении Жака Перлета; в духов он не верит и жаждет увидеть все своими глазами или хотя бы услышать звон, наводивший на простодушных столь суеверный страх.

Внезапный звук колокола заставляет Альфонса вскочить с места и повергает Жака в панический ужас. Вернувшись, Жак рассказывает, что его господин вошел в замок и не вернулся. Все охвачены беспокойством, но Альфонс приходит — в полном смятении чувств. Он видел тень матери, упрекавшую его вслушании. Муки совести и потрясение укладывают его в постель; к ложу больного зовут монаха соседнего монас-

тыря. Верный Жак тем временем случайно подслушивает разговор монахов, подшучивающих над когенбургскими призраками, — и граф Бирофф заподозревает обман. Он решает сам отправиться в замок. Ему удается проникнуть внутрь; с фонарем под плащом он блуждает по сводчатым коридорам. Однажды «ему показалась тень, укрывающаяся во мраке». Затем он услышал скрип дверей и решил идти на звук, но коридоры и галереи, сообщающиеся друг с другом, образовали целый лабиринт.

Авторы готических романов любили проводить своих героев по бесконечным пугающим подземным переходам, откуда доносятся стоны и шорохи, знаки переносимых страданий или угрожающей опасности. Светильник в руке героя в кульминационный момент гаснет и погружает сцену в совершенную темноту. Все это мы находим и в романе Лэтома.

...После длительных блужданий граф Бирофф слышит голоса и молитвенное пение; незамеченный, он входит в молельную. «В недалёком расстоянии от ступеней жертвенника, бледная и обезображенная, в левой руке с крестом и с бичом в правой, фигура стояла пред гробом, по другую сторону которого три монаха стояли на коленях; их-то голос граф слышал, поелику они и тогда еще пели. По окончании своего пения сделали они все крестное знамение и начали такую молитву, которою просили Божеского милосердия виновному. — В то же самое время фигура, которой черное широкое платье скрывало пол, встала и бичевала рамена свои. Мучения исторгали у ней немые стенания...»⁵

Граф Бирофф был убежден, что фигура в черном была либо Анной, либо Фридериком. Он вплотную подошел к раскрытию тайны, но окончательное разъяснение автор романа передоверил другому лицу. Это был монах отец Николай, которому Альфонс открылся на одре болезни, — и старик узнал его: он был духовником графини Анны и рассказал ее сыну конец трагической истории семьи.

Когда Фридерик, после долгих странствий по Европе, отчаялся разыскать Лауретту, ставшую женой графа Бироффа, он вернулся домой и поселился в уединении, посещая только замок брата. Подозрения этого последнего, однако, не исчезли, и он решил на испытание судьбы. Распустив слух о своем отъезде, он взял с брата обещание помочь ему; Фридерик должен был притвориться влюбленным в Анну, чтобы проверить ее верность мужу. Выполняя просьбу, он начал свои любовные преследования и несколько раз сообщал брату о твердости и неприступности графини. Ревность мужа, однако, только усиливалась, и он инсценировал свою гибель в лесу, а тем временем тайно пробрался в замок. Над Фридериком нависло подозрение в братоубийстве. Ночью Альфонс вошел в комнату жены и разбудил ее, взяв за руку. Едва очнувшись, она поражает кинжалом мнимого насильника и утром убеждается, что убила мужа. Нечаянная преступница, она ожидает теперь в будущем еще худшего: клятва, которой она связала сына, обязывает его убить мать. Она спешит удалить сына из замка и открывает происшедшее Фридерiku и отцу Николаю; Фридерик в отчаянии разъясняет причины своих лож-

ных домогательств: отныне он намерен провести остаток жизни в монастыре. Смерть Альфонса-старшего скрыта; объявлено и о смерти Анны: служители распушены. Анна остается единственной обительницей замка Когенбургов; каждую ночь она молится и бичует себя перед гробом убитого ею мужа. Тайна замка известна лишь нескольким монахам соседнего монастыря да отцу Николаю, принимающим участие в ночной службе; полночный колокол — знак к ее началу, а вместе с тем — средство удалить от замка суеверных окрестных жителей.

Тайна разъяснена, и теперь странствования Альфонса могут благополучно окончиться. Он вступает во владение родовым замком. — но его несчастная мать до конца жизни должна ощущать последствия своей невольной вины: боясь навлечь на сына небесную кару, она удаляется в монастырь, по уставу которого не может видеть лица мужчины, не исключая и собственного сына.

Мы вынуждены были подробно изложить содержание «Полночного колокола», ибо этот роман был почти хрестоматийным образцом готической литературы, с особой наглядностью демонстрировавшим наиболее существенные черты ее повествовательной техники. Авантюрный сюжет, с резкими драматическими поворотами, осложняемый побочными сюжетными линиями, вставные новеллы, целый репертуар частных мотивов, общих для готики, — все это подчинено общим принципам суггестивного повествования, созданию атмосферы тайны. Едва ли не основным в композиции становится принцип обратной временной перспективы: хронологическая последовательность постоянно нарушается; вставные новеллы возвращают действие вспять, к его истокам, и только таким образом устанавливается связь между внешне разрозненными и разобщенными героями. Отсюда, между прочим, и столь частые в готическом романе «узнания» героев по скрытым индивидуальным приметам, вроде знаков на теле или семейных реликвий, им принадлежащих (в русской традиции — натальный крест, иконка на шее и т.п.), — мотив, разрешающий тайну рождения или родства.

Именно репрезентативность «Полночного колокола» вместе с умело построенной интригой и точно найденными «электризирующими» сюжетными пуантами (Лэтом не случайно отсылал своего читателя к «немецкой» традиции, которую, впрочем, использовал весьма умеренно) обеспечили роману популярность. Как мы увидим далее, «полночные колокола» приобрели в русской критике нарицательное значение: так обозначались «ужасные» романы вообще. Еще в 1824 г. Б.М. Федоров, позднее О.М. Сомов помещают роман Лэтома в русском переводе в котомки уличных разносчиков книг:

Громилов
Я книги брать хочу для чтенья, не для полки.

Матвей
 У нас, сударь, не все в такие входят толки.
 «Полночный колокол»...
 Громилов

Его не надо мне⁶.

Этим романом и начал в 1802 г. свою переводческую деятельность Иван Росляков.

Об Иване Филипповиче Рослякове мы знаем немногим больше, чем о других переводчиках готических романов в начале XIX в.; даже отчество его устанавливается лишь по перечню подписчиков в журнале «Российский музеум», где он иногда печатался⁷. Некоторые биографические сведения извлекаются из его небольшой книжки «Мечты воображения», изданной в Смоленске в 1802 г. По-видимому, он был родом из Казани: в «Мечтах воображения» он вспоминает о своем детстве и молодости, прошедших в «городе К...», «столице древних Музульманов», на берегу Волги, в непосредственной близости «уединенного З... [конечно, Зилантова. — В.В.] монастыря»⁸. Из его лирических излияний, стилизованных под дневник, можно заключить, что он оставался в Казани, по крайней мере, до осени 1800 г. и что летом этого года его постигло тяжелое несчастье: смерть жены или возлюбленной.

«Мечты воображения» — это книга скорбных воспоминаний и медитаций, написанная рукой не столько писателя, сколько читателя — читателя Оссиана, «Вертера» Гете, «Новой Элоизы» Руссо и повестей Карамзина. «Каждое слово К... проникало в мою душу и наполняло ее восторгом, часто невольно капали слезы чувствительности на пламенные черты, на пленительные картины — часто в энтузиазме — в исступлении неприметно вырывались слова: “О К..., нежный сын Граций, как ты знаешь изгибы человеческого сердца! Какой жестокосердый не прослезится, читая *Бедную Лизу*?”» И самое переживание своего совершенно подлинного несчастья у него, как это часто бывает у эпигонов, облекается в искусственные формы украшенного слога. Он словно любит свою меланхолию и лелеет ее. «Черные крылья забвения шумят уже над густыми елями, осеняющими гробницу моего друга, души моей...»⁹

Он живописует свои уединенные прогулки и душераздирающие сцены на кладбище, где исступленные героини, потерявшие возлюбленного, изъясняются монологами из Шиллера, Коцебу и драм «Бури и натиска», а в описании развалин «древнего замка Д...ва» узнается внимательный читатель «кладбищенской поэзии» и готических романов. «Я вздрогнул, увидя на равнине длинные тени колоссальных тел — вздохнул, увидя кучи камней, пирамид, перистил, белеющих между зелеными чертами выросшей травы. Сребристая луна скользила на них и переливалась по группам, а ночные мраки оттеняли унылый ланд-

шафт сей. “Какое мертвое спокойствие в сей долине! — вздохнув, сказал я, — как тихо!.. Одни токмо дикие крики сов, кроющихся в ущелинах древних готических башен, и пронзительный свист ветра, бунтующегося в пространных, развалившихся анфиладах и коридорах, поражают слух мой!” <...> Я взошел в длинную залу. луна <...> освещала путь мой, ветер свистал, выл в разбитых окнах — эхо повторяло глухой шелест походки моей и слабые отголоски самого себя, несло и разливалось по эллиптическим сводам... »¹⁰

К сожалению, мы не знаем ничего о казанских литературных связях Рослякова. В «Мечтах воображения» улавливаются точки соприкосновения с прозой и стихами Каменева и даже как будто общие биографические мотивы: подобно Каменеву, Росляков сожалеет о заблуждениях своей ранней молодости; самый мотив уединенных прогулок по кладбищу, где покоится навсегда утраченная возлюбленная, как мы увидим далее, несколько раз варьируется Каменевым; дева в «Мечтах воображения», готовая вонзить себе в грудь кинжал у могилы своего избранника, — вариант «Инны» Каменева. Несомненна общность литературных ориентиров: немецкая преромантическая проза и драматургия. Была ли эта близость результатом прямых контактов, или литературного влияния, или, наконец, типологического сходства, — неизвестно.

Важно, однако, что оба писателя, двигаясь параллельными путями, приходят к готическому роману.

Каменев читает «Братоубийцу, или Тайнства Дюссельдорфа» и «Селестину».

Росляков переводит «Полночный колокол».

Параллели сходятся на одном и том же шедевре английской готики — на «Монахе» Льюиса.

Каменев переводит балладу об Алонсо и Имогене.

Росляков переводит весь роман.

«Монах» печатается в Петербурге в 1802—1803 гг., одновременно с «Полночным колоколом»; в 1802 г. в Смоленске выходят «Мечты воображения».

Почти нет сомнения, что в 1801—1802 гг. Иван Росляков жил в столице. Можно предположить, что он уехал в Смоленск, не успев закончить свой перевод, и что книгопродавец, спасая издание, обратился к Павленкову, завершившему работу.

В 1803 г. на петербургской сцене шли две его одноактные комедии — «Благородный поступок» и «Сочинитель»¹¹.

Изредка он печатал стихи в журналах. В 1810-е годы в московских журналах карамзинистской ориентации — «Вестнике Европы», «Российском музее», издававшемся В.В. Измайловым, появляется несколько его стихотворений. Под ними означено место, где они сочинены. По этим пометам видно, что он исколесил пол-России; побывал на Кавказе (под его стихотворениями 1809 г. есть подпись-псевдоним «Кавказогорец»¹²) и в 1814—1815 гг. жил в Подольской губернии: в Литине, в Белостоке, снова в Литине и Каменец-Подольском. В последнем городе он, види-

мо, и обосновался в 1815 г.¹³ Далее след его теряется. В 1818—1820 гг. А.Ф. Воейков, составляя свой сатирический «Парнасский адрес-календарь», вспомнил о нем, перечисляя сочинителей низшего разряда¹⁴.

Предпринимая издание «Полночного колокола», И. Росляков, конечно, был движим и коммерческими соображениями. В «Мечтах воображения» он признается, что «испытал все горести, от неимущества происходящие»¹⁵.

Однако эстетическое задание отнюдь не было ему чуждо. Он переварил свой перевод «дедикацией» — посвящением друзьям. Это была декларация «чувствительности», почти до гротеска доведенная метафорическая украшенность слога, свойственная эпигонам Карамзина.

«Вам, милые мои, посвящаю я перевод свой! — примите его и любите друга, вас всегда любящего.

Не умея переводить чувствий, сердце мое наполняющих, я вознамерился перевести по крайней мере книжку сию и посвятить вам, дорогие мои; а тем самым изъяснить сколько-нибудь тайну немотствующих моих чувствований.

В часы, когда мрачная пустота будет завиваться в сердце вашем, когда стрекочущая грусть будет распространяться в существе вашем, — оставьте мораль сухих философов, изберите что-нибудь легкое, приятное, могущее разбить завития ваших горестей.

Приятные промежутки — сладостные мечты подкрепляют моральный мир, услаждают наши горести.

Итак, в подобные часы, друзья мои, пробегите слегка картины сего Аглинского творения, бросьте милую улыбку на труды мои, и вы много, много вознаградите друга вашего»¹⁶.

Сочинитель книжки «Мечты воображения» прошел литературный искус; не обладая большим творческим дарованием, он овладел стилистическими навыками школы Карамзина: ощущал мелодику речи, ее эмоциональный рисунок, знал пути и способы ее драматизации или, напротив, замедления, когда нужно дать описание, создающее «атмосферу».

Всех этих качеств был лишен анонимный переводчик другого, московского издания «Полночного колокола», вышедшего одновременно с переводом Рослякова — под именем Анны Радклиф¹⁷.

Попытка сопоставления этих двух переводов была сделана уже в современной критике¹⁸. Вот, например, каламбур в передаче Рослякова:

«Отец мой, хотя не происходил от великих фамилий, но великая фамилия однако ж от него произошла; потому что отец мой, считая со мною, считая девушек и мальчиков, имел пятнадцать детей!

Шумный хохот одобрил остроту рудокопа»¹⁹.

Московский перевод передал эту реплику так:

«Хотя отец мой не происходил из большой фамилии, но большая фамилия — произошла от него: за вычетом меня имел он пятнадцать детей. — Тут последовал всеобщий смех об острой его выдумке»²⁰.

А вот «быстрая», драматическая сцена чудесного освобождения Лауретты из башни:

«В самую полночь осьмого дня заключения Лореты, глубокий сон, которым наслаждалась уже несколько часов, был прерван ужасным громовым ударом — вся башня затряслась — Лорета вскочила с постели — стояла несколько времени, едва помнила, где находится, и не могла понять, что причиною пробуждения ее. Слабость принуждала ее опереться об стену. В сию минуту ударяет гром в самую ту стену башни, к которой уперлась Лорета! — стена во мгновение обрушилась с страшным шумом — Лорета без чувств упадает с обвалившеюся громадою камней!..»²¹

Так рассказывает московский переводчик. У Рослякова читаем: «Около полуночи седьмого дня глубокий и долговременный сон ее вдруг прерван был ужасным, жесточайшим громовым ударом, потрясшим башню, ее заключающую. Не понимая слышанного ею и едва помня, где находится, Лауретта вскакивает с постели своей. — Яркий свет пробежал по той башенной стене, против которой стояла она. — Стена трясется, разрушается почти в то же мгновение и влечет за собою трепещущую Лауретту»²².

Во французском тексте:

«Vers le milieu de la septième nuit, elle fut tirée du profond sommeil dans lequel elle était ensérchie depuis plusieurs heures, par un violent coup de tonnerre qui ébranla la tour. Elle sauta en bas de son lit et se tint un instant debout, se rappelant à peine où elle était, ne sachant point ce qu'elle avait entendu. Un éclair frappa le côté de la tour [конечно, речь идет о молнии, ударившей в стену; здесь перевод Рослякова и неверен, и неясен] contre lequel elle était appuyée, la muraille s'écroula à l'instant, et entraîna dans sa chute la tremblante Lauretta»²³.

Общее сравнение явно в пользу петербургского перевода: он легче, понятнее, изящнее. Но главное даже не в этом.

Главное — в том, что в петербургском издании русский писатель переводит произведение изящной словесности и это понимает. Он знает, что такое художественный стиль, и соблюдает по мере своего таланта его законы.

Московский переводчик этого не знает или над этим не задумывается. Его слово лишено красок и оттенков; это архаическая канцелярская речь последней четверти XVIII столетия. «Трепетание руки было причиною медленности в отворении двери в сенях»²⁴. Только передавая просторечие, он, кажется, несколько оживляется, словно попадая в родную стихию: «Теодор поехал маленьким шалуном, а возвратился большим бурлаком!»²⁵ В рассказах же и диалогах Якова Перлета звучат иной раз даже естественные разговорные интонации: «Новое состояние мне не нравилось; но что делать? пришло горе мыкать. Лучше быть тюремщиком, думал я, чем умереть с голоду, не так ли, сударь?»²⁶ Тот, кто прочтет этот перевод с начала до конца, заметит его неровность. В иных местах, более всего там, где слово призвано передать прямую информацию, он почти хорош. В главе «Тайны Удольфо» мы намеренно

сохранили описание Когенбургского замка именно в версии московского переводчика; в этом месте она лучше, чем перевод Рослякова. Зато в других местах москвич безнадежно беспомощен и рабски следует за французской фразой, вводя иноязычные обороты, вовсе чуждые духу русского языка. Его задача — сохранить сюжет, со всеми его перипетиями, и только сюжет его интересует. Он будет опускать излишние, по мнению его, описания и рассуждения и по временам сбиваться на пересказ.

Все это, однако, было вполне в духе установившейся традиции перевода готических романов, и Росляков также от нее не свободен. То, что он осознал переводимые им сочинения как некую эстетическую величину, уже само по себе было шагом вперед — шагом к пониманию задач и функций «переводчика в прозе», которые вплоть до 1810-х годов вообще не были в русской литературе предметом обсуждения²⁷. В еще большей мере это сказалось в его переводе «Монаха» Льюиса, предпринятом вместе с И. Павленковым.

Росляков, конечно, не мог представлять себе ясно, что имеет дело с шедевром готической прозы. Значение Льюиса в истории жанра к 1802 г. не определилось и в самой Англии; после выхода романа прошло только шесть лет.

К концу декабря 1802 г. из печати вышли три части романа «Монах, или Пагубные следствия пылких страстей», как мы уже упоминали, «для большего расходу <...> на русском» приписанные «славной г. Радклиф». Переводчики — Павленков и Росляков — скрыли свои имена под анграммой. Четвертая часть вышла позднее, в 1803 г.²⁸

В 1805 г. издание было повторено под названием «Монах францисканский...»; оно набиралось с тех же матриц (совпадает шрифт, строки на странице), но с исправлением опечаток²⁹.

Сопиков свидетельствовал, что имя Радклиф на титульном листе имело чисто коммерческое значение. Сам он знал подлинного автора. Когда в 1807 г. вышел на русском языке роман Льюиса «Разбойник в Венеции» (*The Bravo of Venice*) — перевод «Абеллино» Цшокке, на титуле было обозначено: «сочинение Левиса, автора “Монаха”»; дополнение явно сделано в России, так как ни оригинал, ни французский перевод его не содержат. В 1802 г. Павленков и Росляков скорее всего не знали имени Льюиса; они приписали популярной писательнице не заведомо чужое, а анонимное для них сочинение, — и совершенно так же поступил Павленков, поставив имя Радклиф на анонимном же романе «Замок Альберта, или Движущийся скелет», переведенном им с французского издания 1799 г.

Эта издательская уловка, по-видимому, принесла книгопродавцам дополнительное число подписчиков на книгу: список «особ, подписавшихся на сие издание в лавках Глазунова», приложенный к четвертому тому, насчитывает несколько десятков имен; среди них есть читатели

самых разных социальных положений — от титулованных особ до крестьянина. Список открывает Д.П. Трощинский; книга значилась и в каталоге его библиотеки³⁰. Литераторы представлены именами Ф.В. Коржавина и В.С. Подшивалова. Издание это было и в библиотеке Жуковского³¹.

Росляков и Павленков стремились не отступать от французского текста и (в отличие, например, от Ф. Загорского) сохранить даже стихотворные интерполяции. Так, стихами они переводят балладу об Алонзо и Имогене. Перевод этот совершенно беспомощен даже в техническом отношении и, вероятно, принадлежит Павленкову, а не Рослякову, собственные стихи которого много выше по уровню. Вот как передается сцена с мертвецом на свадебном пиру:

... Рыцарь снял в минуту
Шишак, и — выражений нет, —
Кто мог предвидеть участь люту!
Сей Рыцарь — был сухой скелет.

Сухой, с одними лишь костями,
Гигант ужасный, гробовой
К молодой рек громкими словами:
«Зри, кто я — я Алонзо твой.

Когда-то ты мне обещала
По гроб вовеки быть моей.
«Не только в свете, — ты сказала, —
И в небе буду я твоей.

Когда же клятву я нарушу,
То пусть в день свадьбы моя
Увижу бледну твою душу,
Сидящую вблизи меня».

Взмотришь в мое изображение —
Теперь пришел за правом я.
Друзья! — Она была жена моя;
Пойдем со мною в подземелье»³².

Некоторые, на первый взгляд незначительные, изменения, которые переводчики внесли в текст и заглавие книги, заслуживают, однако, внимания. Так, в 4-й главе четвертой части, тщательно сохранив негативную оценку «философических парадоксов» и «софизмов», при помощи которых «растлитель» Амброзио-Гиларий пытался победить врожденное чувство добродетели и твердые нравственные правила Антонию, Павленков и Росляков выпускают пассажи о вреде чтения Библии — тот самый пассаж, который навлек на Льюиса негодование консервативных читателей в Англии и был сохранен во французском переводе. Разумеется, они ничего не знали о скандале, вызванном этими страницами, — это была цензурная купюра или, скорее, автоцензура русских переводчиков. Вероятно, они понимали, что «Монах» может вызвать нарека-

ния у духовенства, и, может быть, отчасти этими опасениями объясняется альтернативное название: «Пагубные следствия пылких страстей». Это — дидактическая интерпретация романа, первый шаг к которой сделали французские переводчики, вынесшие в эпиграф «Предсказание цыганки» (*La prophétie de la Bohémienne*), а второй — журнальные рецензенты.

Защитные функции становятся совершенно ясными в заглавии второго издания: «Монах францисканский...», данном поспешно и, без сомнения, принадлежавшем не переводчикам, а издателю. Роман начинался с описания *доминиканского* монастыря, и сам Амброзио — доминиканец. Скорее всего, это был даже не превентивный шаг, а почти паническая реакция на какую-то атаку со стороны клерикалов. Есть основания думать, что их предугадывали и сами переводчики, попытавшиеся исключить всякие возможные ассоциации с православным черным духовенством. Едва ли не этими соображениями была вызвана не объяснимая на первый взгляд замена имени главного героя *Амброзио* на *Гиларий*. Амвросий — имя, весьма употребительное в православном монашестве; Гиларий таких коннотаций не имеет. Проблематика «Монаха» должна была связываться в читательском сознании только с католической церковью.

Выбор имени при всем том любопытен и по странной случайности предвосхищает ономастику еще не написанного романа Льюиса. Гиларием (*Hilaire*) звали предшественника Амброзио, сладострастного, жестокого и лицемерного монаха, преследователя невинной девушки в романе Б. Науберт «Элизабет, наследница Тоггенбурга» (*Elisabeth, Erbin von Toggenburg*, 1789). Роман был переведен на французский (1792), а затем на английский язык не кем иным, как Льюисом, под названием «Феодальные тираны» (*Feudal Tyrants*, 1806), после чего еще раз вернулся во французскую литературу уже как роман Льюиса «*Les Orphelines de Werdenberg*» (1810)³³. Нельзя исключить знакомства Павленкова и Рослякова с французской версией 1792 г., и тогда имя Гиларий, может быть, и не случайно.

Нам неизвестно, как Павленков и Росляков поделили между собой материал для перевода. Во всяком случае, стилистика в русском издании «Монаха» довольно близка как к «Полночному колоколу», так и к «Замку Альберта»³⁴.

<...>

Оба переводчика ориентированы на прозу Карамзина, хотя отнюдь не свободны от наследия архаического и канцелярского стиля. Строгий критик и пурист П.И. Макаров отзывался о слоге «Монаха» с одобрением: «справедливость требует признаться, что он по местам очень хорош, очень приятен»³⁵. Как пример «приятного слога» он приводил выписку из 1-й главы романа, с описанием толпы, собравшейся послушать знаменитого проповедника, — выбор не лучший, ибо как раз в этих сценах лексические и синтаксические архаизмы достигают большой концентрации. Таково, например, замечание о «соперничающих проповедниках», которые «изошряли» к проповеди «жало критики» и «готовились, ежели возможно, учинить оную посмеяния достойною». В собственной прозе

Макаров избегал подобных оборотов — но ему была важна стилевая доминанта перевода, где определяющим началом была все же карамзинистская стилевая норма, хотя и не последовательно выдержанная³⁶. «Проповедник, — так начинается портретное описание Гилария-Амброзио, — был человек весьма видный; имел приятное лицо, высокий рост и величественный вид. Орлиный нос, черные и блистающие глаза, густые и съединившиеся брови были замечательнейшими чертами его физиогномии; волосы его были темнорусы, и хотя находился в цветущих еще летах, но науки и бдение истребили румянец из лица его. Ясное его чело казалось седалищем искренности и добродетели; все черты его изображали внутреннее спокойствие души, освобожденной от сует и преступлений. Он поклонился слушателям с видом смиренным; но в живых и пронизательных его взорах замечался еще некоторый род строгости, вселяющей почтение, так что весьма немногие могли снести его вида. Таков был Гиларий, настоятель доминиканский и прозванный человеком Божиим»³⁷.

Черты карамзинистского стиля здесь несомненны: они сказываются и в логической ясности синтаксических конструкций, и в попытке выдержать единый мелодический рисунок, и даже в характерном для французского синтаксиса постпозитивном употреблении определений. На тех же принципах строится и передача экспрессивной речи. Мы уже видели один ее пример; добавим к нему и другой: проклятие Агнесы, которую жестокий ригоризм Амброзио-Гилария обрек на гибель: пафос ее монолога, организованного как период, умеряется законом «вкуса». В подлиннике он более отрывист и энергичен — но Росляков и Павленков знали только французский перевод. «Внемли мне... человек суетный, гордый, нечувствительный; внемли, сердце железное. — Ты мог спасти меня, мог возвратить на путь блаженства и добродетели; но не восхотел. Ты губитель души моей, убийца мой, и смерть моя и младенца моего ниспадет на главу твою. Ослепясь мнимую добродетелью своею, ты презрил прошения сердца кающегося; но Бог будет для меня милосерд, когда ты не был таковым. Где же достоинства сей превозносимой добродетели? Какое искушение преодолел ты? Предатель! Ты одолжен единому бегству спасением своим; никогда не боролся ты лицом к лицу с прельщениями. Но придут дни опытов; настанет время, когда возродятся страсти необузданные, тогда узнаешь, что слабость есть уделом человечества; содрогнешься, бросив взор на преступления, тобою учиненные, прибегнешь с ужасом к милосердию Бога. Помысли о мне в сии страшные минуты, помысли о жестокости своей; вспомни о несчастной Агнессе и не уповай получить прощения»³⁸.

<...>

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ *Lathom F.* The Midnight Bell: a German Story, founded on Incidents of Real Life. 3 vols. London, 1798; 2 ed. — London, 1825.

² The Monthly Mirror. 1798. July. Vol. 6. P. 34—35. О Лэтоме см.: *Summers.* P. 309—333; *Varma D.P.* Introduction // *Lathom F.* The Midnight Bell: A German

Story, founded on Incident in real Life. Vol.1—3. London, 1968. Vol. 1. P. VII—XV (The Northanger Set of Jane Austen Horrid Novels).

³ *Lathom F.* La Cloche de Minuit / Trad. de l'anglais. T. 1—2. Paris: Nicolle, An VI (1798); Aussi: T. 1—3. Paris: Maradan, An VII (1799).

⁴ *Лэтом Ф.* Полночный колокол, или Таинства Когенбургского замка: Англ. соч. / Пер. с фр. И. Рослякова. СПб., 1802. Ч. 1. Кн. 1. С. 20—21. (Далее: Полночный колокол. СПб., 1802).

⁵ Там же. Ч. 2, кн. 2. С. 70—71.

⁶ *Федоров Б.* Разношик книг // Литературные листки. 1824. Ч. 1. № 3. С. 97. О популярности романа Лэтома см. также нашу статью: «Полночный колокол»: (Из истории массового чтения в России в первой трети XIX в.) // Чтение в дореволюционной России: Сб. науч. трудов. М., 1995. С. 5—28.

⁷ Российский музей. 1815. № 12. С. 329 (список подписчиков).

⁸ *Росляков И.* Мечты воображения. Смоленск, 1802. С. 58—59.

⁹ Там же. С. 55—56, 18. Ср.: *Кочеткова Н.Д.* Литература русского сентиментализма: (Эстетические и художественные искания). СПб., 1994. С. 173, 187.

¹⁰ Там же. С. 39—41.

¹¹ История русского драматического театра. М., 1977. Т. 2. С. 457, 523.

¹² Вестник Европы. 1809. Ч. 44. № 8. С. 267. Раскрытие псевдонима: Российский музей. 1815. № 2. С. 143.

¹³ См.: Вестник Европы. 1814. Ч. 77. № 18. С. 106, 109—113. Ч. 78. № 23. С. 222—226, 231—232; Российский музей. 1815. № 2. С. 138—148, 329.

¹⁴ См.: Поэты-сатирики конца XVIII — нач. XIX в. Л., 1959. С. 600. (Б-ка поэта. Большая серия. 2-е изд.).

¹⁵ См.: *Кочеткова Н.Д.* Указ. соч. С. 69.

¹⁶ Полночный колокол. СПб., 1802. Ч. 1, кн.1. С. нумер. (Дедикация).

¹⁷ Полночный колокол, или Таинства Когенбургского замка: Соч. Анны Радклиф / Пер. с фр. М., 1802. Ч. 1—4. (Далее: Полночный колокол. М., 1802).

¹⁸ См.: Московский Меркурий. 1803. Ч. 1. № 2. С. 158.

¹⁹ Полночный колокол. СПб., 1802. Ч. 1, кн. 1. С. 58.

²⁰ То же. М., 1802. Ч. 1. С. 39.

²¹ То же. М., 1802. Ч. 2. С. 23—24.

²² То же. СПб., 1802, Ч. 1, кн. 2. С. 45.

²³ *Lathom F.* La Cloche de Minuit. Paris, An VI (1798).Т. 1. P. 72—73.

²⁴ Полночный колокол. М., 1802. Ч. 2. С. 71.

²⁵ Там же. Ч. 1. С. 90.

²⁶ Там же. Ч. 3. С. 65.

²⁷ См.: *Левин Ю.Д.* Об исторической эволюции принципов перевода: (К истории переводческой мысли в России) // Международные связи русской литературы: Сб. статей. М.; Л.: АН СССР, 1963. С. 23—24.

²⁸ *Льюис М.Г.* Монах, или Пагубные следствия пылких страстей: Соч. славной г. Радклиф / Пер. с фр. И. Пвнкв [Павленков] и И. Рслкв [Росляков]. СПб., 1802—1803. Ч. 1—4. Ср.: *Сопиков*. Ч. 4. № 9392.

²⁹ *Льюис М.Г.* Монах францисканский, или Пагубные следствия пылких страстей: Соч. славной г-жи Радклиф / Пер. с фр. И. Пвнкв и И. Рслкв. СПб., 1805. Ч. 1—4. (Объявление о выдаче подписчикам 3-й части и продолжении подписки: Московские ведомости. 1802. № 103. 24 дек. С. 1500.)

³⁰ Монах, или Пагубные следствия пылких страстей. Ч. 4. С. нум.; *Чудаков Г.И.* Отношение творчества Н.В. Гоголя к западноевропейским литературам. Киев, 1908. С. 178.

³¹ Библиотека В.А. Жуковского: (Описание) / Сост. В.В. Лобанов. Томск: Изд. Томск. ун-та, 1981. С. 38. № 200.

³² Монах, или Пагубные следствия пылких страстей. Ч. 4. С. 21—22.

³³ *Naubert Chr.B. Elisabeth héritière du Tockenbourg, ou Histoire des Dames de Sargans: Ouvrage tiré des Annales de la Suisse / Trad. de l'Allemand et orné de figures. 3 Vols. Genève; Paris, 1792. См.: Lévy. P. 375—377, 729.*

³⁴ Замок Алберта или Движущийся скелет: Соч. г-жи Радклиф / Пер. с фр. И. Пвнкв. СПб., 1803. Ч. 1—2; фр. пер.: *Le Château d'Albert, ou Squelette ambulante / Trad. de l'anglais par Gantwell, orné de jolies figures. Paris, An VII (1799) T. 1—2. Ориг.: The Animated Skeleton. London: W. Lane. Minerva Press, 1798. T. 1—2. (Подл. авт. не установлен).*

³⁵ Московский Меркурий. 1803. № 3. С. 220.

³⁶ См. об этом: *Левин В.Д. Очерк стилистики русского литературного языка конца XVIII — начала XIX в.: (Лексика). М.: Наука, 1964. С. 208.*

³⁷ Монах, или Пагубные следствия пылких страстей. Ч. 1. С. 23—24.

³⁸ Там же. С. 83—84.

Г.П. Каменев

9 февраля 1799 г. в Москву приезжает молодой казанский литератор Гавриил Петрович Каменев (1772—1803), которому суждено будет сыграть весьма заметную роль в русском литературном движении начала века.

Сын богатого и уважаемого в Казани купца, Каменев получил совершенно дворянское воспитание. Он окончил немецкий пансион Вюльфинга и свободно владел немецким и французским языками; рано определившиеся литературные интересы сблизили его с литературным масонским кружком С.А. Москотильникова, собравшим вокруг себя казанских любителей словесности. С 1796 г. он начинает печататься; в «Музе» И.И. Мартынова он публикует стихи и повести, отмеченные воздействием Карамзина, Оссиана, Юнга и немецкой сентиментальной поэзии. «Меланхолия» его ранней прозы несет в себе явственное драматическое начало; любовный конфликт его «Софьи» варьирует «Вертера» Гете и «Бедную Лизу», но центр тяжести смещен и из области психологической перенесен в событийную. Идиллическая любовь юных героев — Ивана и Софьи — разрушается вторжением безнравственного соблазителя, силой увозящего героиню. Иван бросается в реку; Софья умирает от отчаяния. Это — тот вариант разработки сюжета, который был дан Карамзиным в «Сиерре-Морене». Пейзажная экспозиция — описание надгробного камня и полуразвалившегося жилища. «Унылый горный ветер свистит сквозь расщелявшуюся избу. Он завывает — и робкий путешественник цепенеет от ужаса. Сова, свив себе здесь гнездо, пускает томные вздохи по открытому пространству. Часто, часто слышал я во время глухой полночи эхом повторяемый ее голос!..»¹

Каменев возвращается в Казань, успев перед отъездом совершить уже почти обязательное для «сентиментального путешественника» паломничество к Симонову монастырю, «в окрестностях коего жила некогда бедная Лиза»². На протяжении двух последующих лет он печатает в «Иппокрене» несколько своих переводов с немецкого, в том числе «легенд» Г.Л.Т. Козегартена (1758—1818).

К поэзии Козегартена еще в 1792 г. обращался Карамзин, сделавший в своем «Кладбище» (в первой публикации — «Могила») свободный перевод его стихотворения «Des Grabes Furchtbarkeit und Lieblichkeit» (Ужасы и прелести могилы); описание «ужасов» включает ту же образную символику, которая затем будет повторяться у Каменева: «Ветры здесь воют, гробы трясутся, Белые кости стучат», «Червь кровоглавый точит умерших», «Там обитают черные враны», «хищные звери С ревом копают в земле»; странник спешит мимо, «Ужас и трепет чувствуя в сердце»³. И метрическая, и строфическая форма «Могилы», по-видимому, отразилась в позднем стихотворении Каменева «Сон».

Козегартен воспринимался в России как немецкий интерпретатор Оссиана. Его «Die Graber von Dustra» (1787) были переведены Д.И. Языковым и напечатаны В.С. Подшиваловым в «Приятном и полезном препровождении времени» в 1795 г. как сочинение «удачного <...> подражателя» древнего песнопевца⁴. Переведенные Каменевым «Ритогар и Ванда» и «Ралунки» — своеобразные славянские эквиваленты оссианических поэм. Проживший долгие годы в Шведской Померании, в частности на острове Рюген, Козегартен сознательно вводил в литературу легендарную историю викингов и древних славян, видя в ней источник национально специфичной поэзии. Легенду «Ралунки» (Die Ralunken), посвященную истории Рюгена, Каменев выбрал, вероятно, не без воздействия Карамзина: Рюген был историческим аналогом острову Борнгольму, о чем Карамзин упоминал в своей повести⁵. Следуя оссианической традиции, Каменев переводит гекзаметры или вольные стихи Козегартена ритмической прозой, иногда со стихотворными вставками; ему нужен «фрагмент», с определенным соотношением сюжетной основы и растворяющей ее лирической медитации, — совершенно того же типа, что «Остров Борнгольм», «Лиодор» или «Сиерра-Морена». Вместе с тем он не остается нечувствителен к сюжетной или даже фабульной стороне повествования. Избранные им легенды — своего рода рыцарские романы в миниатюре, по своей экспрессивности приближающиеся к мелодраме, с характерными коллизиями: страсть, приводящая к преступлению и насилию; красота, завоевываемая силой оружия. Их герои — не только рыцарь, но и разбойник-рыцарь, не только угнетенная невинная жертва, но и обуреваемая страстями «демоническая женщина». Все это — обычные черты немецкого разбойничьего романа.

В сентябре 1800 г. Каменев снова в Москве. Эта поездка расширяет его литературные связи. И.В. Лопухин, известный масон, представляет его И.П. Тургеневу, уже знавшему его по переводам; в письме к Москотильникову от <26> сентября 1800 г. Каменев сообщает о своем визите к Тургеневу и знакомстве с его сыновьями, — несомненно, с Андреем и

Александром Ивановичами (младшим — Николаю и Сергею — было в это время одиннадцать и восемь лет). «Потом сели за стол, в продолжение коего говорил я с детьми его о немецких авторах. Старший [Андрей. — В. В.] любит страстно Гете, Коцебу, Шиллера и Шпица. Он много переводил из них, а особенно из Коцебу...»⁶ Коцебу увлекается и сам Каменев; еще в прошлый свой приезд в Москву он читал только что изданную комедию «Бедность и благородство души», вышедшую в переводе А.Ф. Малиновского в 1798 г., и сообщал Москотильникову о постановках «Несчастливых» и «Сына любви»; в этот раз он присутствует на спектакле «Ненависть к людям и раскаяние». «В 8 часов утра, — пишет Каменев 27 сентября, — я был у старшего сына господина Тургенева. Он читал мне некоторые из своих переводов, в том числе и *негров невольников* славного Коцебу. Сей знаменитой автор по приезде своем в Петербург был представлен Государю и принят им благосклонно. Он сочинил там новую пьесу. В ней выходит на сцену *Лейб-Кучер* Императора Петра III, который, по смерти монарха сего, живет более тридцати лет в крайней нищете, скудости; но наконец достойным сыном его извлекается из несчастья; и за прежние заслуги и терпение получает награду. Пьеса понравилась Государю. Сочинитель ее пожалован следующим чином, сделан *директором* петербургского немецкого театра, жалованья положено ему 1200 р. и сверх того получил еще дачу в Лифляндии, с которой доходу 3000. — Вот торжество талантов! Вот награда, прославляющая щедроты императора»⁷. Привязанность к творчеству Коцебу в целом мешает автору этого пассажа увидеть сервильный смысл «драматического анекдота» Коцебу («Лейб-кучер», отд. изд. СПб., 1800) и явно политический оттенок излившихся на него милостей. Молодого Тургенева, напротив, интересует прежде всего социальный и гуманистический пафос Коцебу в «Неграх-невольниках»: над переводом этой пьесы, вышедшей только в 1803 г., он работал с 1798 г.⁸ Каменев переводит из Коцебу моралистические повести с сентиментальным колоритом; лишь в «Гробнице на холме» (1802) ощущаются признаки мелодрамы в прозе.

Несколько иначе он читает Шписа. С этим писателем он связывает понятие «гипохондрии», которая под влиянием болезни и семейных неудач стала доминирующей чертой его собственного характера. «Гипохондрия как тень везде за мною следует, — пишет он в письме от 19 сентября 1800 г., — ничто не занимает меня <...>. Всё для меня пусто, все удовольствия умерли»⁹. «Шесть дней с ряду лил здесь беспрестанный дождь, — сообщает он в письме от <26> сентября. — <...> Влажной туман скрывает верхи кремлевских башен, воздух сыр, холоден. Вот пища для гипохондрии. Такая погода в Лондоне наделала бы работы Шпицу...»¹⁰ В бытовое письмо вплетается литературная ассоциация.

Эта тема продолжается в письме от 31 октября. «Пасмурная погода, — пишет Каменев, — здесь небольшие проказы сделала. В понедельник я был у г. Карамзина и слышал от него, что один из его приятелей, *Барон Спренгпорт* застрелился. Он удивлялся его глупости и не понимал, какая бы причина понудила 25-летнего человека, полковника в службе, барона, прекраснейшего мужчину в Москве, счастливого в игре,

в женщинах, известного императору, награжденного отличными знаками — и в цветущем здоровье, лишиться себя жизни. — За ужином в половине первого был он весел как нельзя больше, а в половине второго лежал на полу с раздробленной головою. После его осталось 150 тысяч денег векселями и наличными. Ожидая какого-то письма из Стокгольма, говаривал часто, что оно решит судьбу его, и видно, что оно получено им. Дня за три повторял во многих собраниях, что наскучил жизнью и ни в чем удовольствия не находит. Приехавши накануне смерти своей к графу Остерману, ввел с собою своего камердинера и просил графа, чтоб он по отъезде его, не оставил этого верного служителя. Да куда ты едешь? — спросил граф. — В дальний путь, — отвечал он. — Да не застрелиться ли хочешь? — Для чего ж и не так, — продолжал он, улыбаясь, — убить себя ничего не значит. — После его найдено письмо к Салтыкову с просьбою, чтоб похоронить его в поле, как человека, несчастнейшего в свете»¹¹.

Самоубийство Спренгпортена накладывалось на литературные модели. Первой и важнейшей среди них была модель «Вертера», где самоубийство возникало как завершающий акт развития страсти, не находящей удовлетворения, как выход из страдания, превышающего человеческие силы. «Русский вертеризм» в литературе и в быту прямо или косвенно ориентирован на роман Гете, и сам Карамзин в «Бедной Лизе» и «Сиерре-Морене» в большей или меньшей мере следовал этой концепции¹². Иное понимание самоубийства — как акта гражданского самостояния личности, следующей образцу Катона в трагедии Аддисона «Смерть Катона», — развивал Радищев; претворением этой концепции, по-видимому, и было его самоубийство в 1802 г. Карамзин прекрасно знал трагедию Дж. Аддисона, о которой упоминал еще в «Письмах русского путешественника»; может быть, откликом на смерть Радищева была его заметка в «Вестнике Европы» 1802 г., тактично, но недвусмысленно осуждающая самоубийство христианина¹³. По-видимому, третьим философским обоснованием добровольной смерти было «вольтерьянство» — «скептическое вольнодумство, воспитанное философией французского Просвещения»; оно нашло себе выражение в романе М. В. Сушкова «Российский Вертер», вышедшем посмертно в 1801 г., и в самой логике поведения его юного автора, покончившего с собой в возрасте семнадцати лет¹⁴. Смерть Сушкова породила толки в московском обществе; Карамзин сообщал о ней И.И. Дмитриеву 6 сентября 1792 г. По его версии, Сушков «возненавидел жизнь и удавился». «Если хочешь, — продолжал он, — то я пришлю к тебе письмо, писанное им к дяде за несколько часов перед смертью. Ты удивишься!»¹⁵ О предсмертном письме Сушкова (до нас не дошедшем) сообщал и Н.Н. Бантыш-Каменский князю А.Б. Куракину 8 сентября: «...сколько тут ругательств Творцу! Сколько надменности и тщеславия о себе!»¹⁶ Карамзин гораздо сдержаннее и аналитичнее; его интересует психологический феномен, о котором он только что писал в «Письмах русского путешественника», рассказывая о самоубийстве знакомого ему аббата Н*, человека благочестивого, в свое время души общества; по неизвестной причине он,

подобно Сушкову, «возненавидел жизнь» и утопился. Этот фрагмент «Писем» (февраля 2, 1790) был опубликован отдельно в «Московском журнале» в 1791 г.; как раз в то время, когда Карамзин разговаривает с Каменевым о смерти Спренгпортена, он готовит второе издание журнала, где «анекдот» об аббате Н* был повторен¹⁷.

Гибель Спренгпортена от собственной руки не была ни гражданским, ни мировоззренческим самоутверждением, ни «вертеризмом» в его классическом виде. Она предстала Карамзину как бессмысленный поступок, не оправдываемый ни чувством, ни разумом и потому почти кошунственный. Она была подобна гибели аббата Н*, с тою разницей, что аббат накануне смерти возносил горячие мольбы Всевышнему. Такие самоубийства в русском обществе иногда объясняли «английским сплином». В «Письмах русского путешественника» есть рассуждение о праздных английских богачах, обуреваемых скукой от изобилия и пресыщения. «Богатый Англичанин от скуки путешествует, от скуки делается охотником, от скуки мотает, от скуки женится, от скуки стреляется»¹⁸. В уже цитированных письмах Н.Н. Бантыша-Каменского за 1792 г. эпидемия самоубийств объяснялась «плодами знакомства с аглицким народом». «Опасно, чтоб сия аглинская болезнь не вошла в моду у нас»¹⁹. Ассоциация поддерживалась знакомством с «Ночами» Э. Юнга; в «Ночи XVI» содержалась резкая инвектива против самоубийств, этой болезни головы и сердца, распространившейся в Англии.

Автобиографические признания Каменева в письмах Москотильникову — попытка дать анатомию «гипохондри» с иррациональными причинами — дурным настроением, дурной погодой, и «Лондон» появляется в них отнюдь не случайно. Столь же закономерно ему приходит на память и имя Шписса.

О русской рецепции сочинений Христиана Генриха Шписса (1755—1799) нам придется говорить специально: она неотделима от судьбы готического романа в России. Но Каменев упоминает его не как автора многочисленных романов и театральных сочинений; он имеет в виду изданные им в 1785—1789 гг. в четырех частях «Биографии самоубийц» («Biographien der Selbstmörder»), за которыми последовали и «Биографии безумцев» («Biographien der Wahnsinnigen», 4 Bde, 1795—1796), и «Мои путешествия по логовищам несчастий и юдоли плача» («Meine Reisen durch die Höhlen des Unglücks und Gemächer des Jammers», 3 Tle, 1796—1797); эти книги появились в русском переводе (с немецкого и французского) уже после смерти Каменева²⁰.

«Долго рассуждали мы с господином Карамзиным о самоубийстве, — продолжал Каменев письмо к Москотильникову, — говорили о Спице, который умер недавно естественною, и о Крюкове, умершем чрезъестественною смертию. Говорили о вашем переводе *Tassa*, о его и моей гипохондри, желали оба потерять жизнь параличом или апоплексией, но — не пистолетом; и завидовали обычаю древних, сожигавших тела покойников»²¹. За глухими упоминаниями здесь вновь прорисовываются контуры некоей общей проблемы: автор автобиографической повести о своих путешествиях по юдоли страданий умер в 1799 г. в состоянии глу-

бокой меланхолии, приведшей к психической болезни. Нет сомнений, что именно эти беседы побудили Каменева в 1802 г. перевести повесть Шписса «Софья, или Сумасшедшая от любви».

В эти же месяцы в письмах Каменева появляются свидетельства его знакомства с английским готическим романом.

«Вчера прочел я роман «Dusseldorf ou le Fratricide», переведенный с аглинского. Приключения хотя и обыкновенны, но занимательны; а особливо театр происшествий. — Действие в *Норвегии* и в Вене. Зимние сцены, разваливающиеся замки, скелеты описаны довольно разительными красками. Штиль очень не дурен, и много новых фигурных оборотов. — Теперь читаю «Célestine, ou les époux sans l'être». В ней раздраженный отец бесится, как в *Эвгении*»²².

В поле зрения Каменева — два романа: предшественницы и последовательницы Анны Радклиф. Первая из них — Шарлотта Смит (Smith, 1749—1806), одна из наиболее значительных представительниц сентиментальной ветви готического романа. Ее излюбленные сюжеты, пишет современный исследователь, «романтическая любовь и женские страдания»; «она описывает душевные состояния, проходя все ступени: от экстаза юношеской любви через меланхолию разочарования и до взрыва отчаяния Уолсингема [герой романа «Монтальберт». — *В.В.*], жертвы судьбы, восклицаящего: “Все, все мертво для меня! Ничто меня не радует!” и посылающего Розалии стихи со строчкой “Je remplis mon destin, je suis né pour souffrir” [“Я выполняю свое предназначение, я рожден страдать”, *фр.* — *В.В.*]. Враги ее любовников — сверхамбициозные отцы и матери, развратники, люди вне закона, законники...»²³ Приблизительно таким же образом Каменев читает ее «Селестину» (Célestine, 1791), вышедшую во французском переводе в 1795 г.²⁴: он выделяет сцены, которые напоминают ему «слезную драму» Бомарше «Евгения», где отец — барон Хартлей, согласно замыслу автора, то и дело переходит «от гнева к страданию, а от страдания к отчаянию»²⁵.

Второй роман, упомянутый в письме, — уже известный нам «Братоубийца, или Таинства Дюссельдорфа» (1798) А.М. Маккензи; он был переведен на русский язык в 1802—1803 гг. с французского перевода 1799 г., по которому его и читал Каменев.

Это довольно типичное произведение сентиментальной готики, и Каменев не случайно отмечает в нем «обыкновенность приключений»: по видимому, он был уже довольно начитан в литературе такого рода. Он выделяет в нем как раз то, что либо отличает его от романов Радклиф и ее подражателей, либо тяготеет к френетической традиции. Зимние сцены, привлекая его внимание, находятся в третьей книге (по русскому переводу). Здесь описывается невольное путешествие героини, которую жестокие и грубые стражи, во главе с предводителем их Шварцем, везут в Германию, в Дюссельдорф на вечное заключение. Путь их пролегал через Норвегию; время действия — поздняя осень и начало зимы.

«Стужа сделалась несносною; она столь сильно действовала на слабые ее нервы, что София лишилась почти всякого движения и

жизни. Ее спутники сами чувствовали жестокость ее в такой степени, что обыкновенная их бодрость и неусыпность очевидно ослабела, и суровость их поступков гораздо увеличилась. С великим неудовольствием жаловались они на неудобность столь продолжительного и столь несносного порученного им дела.

Бедная девица, слушая их жалобы, не чувствовала того удовольствия, которое свойственно людям низким, когда они видят несчастья тех, которые были причиною собственных их бедствий. Доехавши до одной хижины, где они остановились, Шварц пособил ей выйти из повозки, потому что она не могла держаться на ногах; София искренно сожалела об нем, чувствуя, что он дрожал под своим бременем, и видя бледность лица его.

— Ты нездоров, Шварц, — сказала ему кроткая, добродетельная девица, когда он посадил ее на стул, — постарайся о себе самом; тебе надобно согреться!»

Этот жест сочувствия вызывает вначале подозрения Шварца, потом удивление (ибо он «не имел благородной души», — замечает автор) и, наконец, ответное сочувствие: «в первый раз, казалось, он почел ее жертвою неумолимого тиранства»²⁶. В поле зрения Каменева, таким образом, попадает не вполне тривиальная психологическая коллизия: сочувствие жертвы страданиям своих тюремщиков и контакт их в чрезвычайных обстоятельствах, — коллизия, впрочем, намеченная уже в «Лесе» и отчасти в «Тайнах Удольфо».

Вторая и последняя «зимняя сцена» — пейзаж, где ясно прослеживается эстетическая идея «величественного ужаса».

«Утомленная София была очень довольна, узнав, что их путешествие кончится нынешний вечер так рано. С большим удовольствием смотрела она на сцены, представляющиеся глазам ее; там видела она нечто равное в красоте, естли не в величии с теми картинами, которым удивлялась она в странах, самых ближайших к северу. Холод был силен; однако сносен; небо чисто и ясно, что происходило частью от снежных вершин гор дальних, которые отражали еще бледные лучи дневного светила. Северное сияние, которое имеет чрезвычайное влияние на атмосферу стран северных, придавало новый блеск ближайшим предметам и, соединясь с лучами месяца, разливало повсюду кроткий свет.

Среди разнообразности сей картины одна черта, казалось взорам Софии, соединяла величество с красотю; это было неправильное здание, которого верхи, убеленные снегом в то время, когда изливались на них лучи окружающего света, отражали блистательное сияние, которое делало контраст с мрачною тению неосвещаемых громад»²⁷.

Это и была конечная цель путешествия — замок Дюссельдорф.

Внимательный читатель готических романов должен был обратить внимание на это описание, очень редкое и экзотичное для готической

литературы. Брошенные в письме Каменева как бы мимоходом слова «действие в Норвегии и Вене» указывают на необычность локализации. Место действия абсолютного большинства готических романов — юг: Италия, Испания, Франция; соответственно и *locus amoenus* и *locus terrificabilis* — южные горы, берег моря, лес и т.п. Заснеженные горы и равнины, северное океанское побережье, ледяной мороз, северное сияние в них — исключительная редкость, и она-то поразила воображение русского читателя. Очень вероятно, что именно в «слоге» этих фрагментов Каменев и обнаружил отмеченные им в письме «новые фигурные обороты».

<...>

Как мы уже сказали, Каменев выделил в «Дюссельдорфе» и прямо противоположные по колориту сцены — с «разваливающимися замками» и «скелетами». Речь шла о первых главах пятой книги с описанием руин замка Карлоштейн. «Внутренние комнаты сего обширного и пустого замка были в обыкновенном вкусе древних зданий; своды и коридоры не заслуживали подробного описания. Под сыростью и черною пылью, которая покрывала их, видны были печальные следы варварского величия или жестокого деспотизма. Крючья и перерванные цепи, которые утверждены были в стенах и сводах, ясно доказывали последнее». В 3-й главе этой книги герои романа, осматривая замок, обнаруживают подземную темницу с «множеством скелетов различной величины, которые недавно упали и, по-видимому, несколько лет уже там находились». Шевалье Гейслер объясняет испуганным женщинам происхождение останков. «Посмотрите на сии большие крючья, которые еще и теперь остаются в стенах над нами. <...> По всему видно, <...> что это место было жилищем государственных преступников. Казнь их, обыкновенная у турок, состоит вообще в том, чтобы сверху бросать сии несчастные жертвы в их темницу, и сии оружия адского мучения подхватывали их в падении; так висели они до тех пор, пока... — Не говорите более об этом, любезный Гейслер, — сказала София, проливая слезы сострадания»²⁸.

«Гипохондрия» Каменева, на которую он жаловался Москотильникову, нарастала и к концу его короткой жизни приобрела почти патологический характер. В поздних письмах он горько сетует на разгул и кутежи своей ранней юности, разрушенное здоровье; вернувшись в Казань, он подолгу бродит по кладбищу Кизического монастыря, размышляя о близкой смерти. В его последних стихах особенно ясно звучат всегда свойственные ему юнгианские мотивы. Сохранился прозаический этюд Каменева, описывающий сон-галлюцинацию, увиденный им на кладбище; если за ним и стоит реальный эпизод, как это обычно считается, то несомненно, что он облечен в литературные формы. «В светлую лунную ночь сидел я подле развалившегося здания, — писал Каменев, — оно окружено было множеством гробниц и могил, обросших травой. Зной, густота воздуха были столь велики, что дыхание спиралось в моей груди. Все молчало, не слышно было ни малейшего шума. Как вдруг

глубокий, тяжкий вздох, исходящий из внутренности могилы, поразил слух мой. Сердце вострепело, хлад разлился по моим нервам. Глубокое безмолвие продолжалось, и едва слышно было, как будто бы за стеной, глухое, томное завывание. Я увидел человека в черной одежде; он вышел из развалин здания, взял меня за руку, подвел к той могиле, из которой слышен был вздох, поднял камень и показал мне гроб, заключающий в себе труп *молодого человека*. В чертах лица его, *обезобразенно-го болезнью*, приметна была *жестокость мучений*, сопровождавших *конец* его жизни». «Молодой человек» — несомненно, сам Каменев; последующее рассуждение — о «легкомыслии» его юности, «пламенном пристрастии к забавам», приведшем его к гибели, как точно заметили уже ранние биографы Каменева, прямо автобиографично; увиденные им затем две женщины, нищие и изможденные, подходящие к могиле, — вероятно, две его дочери, ввергнутые его смертью «в бедственное, ужасное состояние». «Наконец все исчезло, — читаем далее в наброске, — и вместо бесчувственного трупа поднялся из гроба *скелет* и простирал ко мне хладныя объятия. Вострепетавши от ужаса, я проснулся. Ни луна, ни звезды не блистали. Густые тучи помрачали небо. Северный ветер потрясал ветви древних сосен»²⁹. Все это, конечно, не запись сна, а законченное литературное произведение, навеянное отчасти Юнгом, отчасти, по-видимому, масонскими сочинениями и, возможно, чтением готических романов. Почти одновременно Каменев пишет стихотворение «Сон» (1803), куда мотивы прозаического этюда переходят почти без изменений.

Его поздняя проза отмечена поисками экспрессивных сюжетных средств. Прозаический этюд «Инна», напечатанный посмертно в 1804 г., связанный со «Сном» и предшествующим ему этюдом экспозицией — описанием уединенных прогулок меланхолика по кладбищу Кизического монастыря, — варьирует тему любовного самоубийства. Любопытно, что портрет «злосчастной Инны», не пережившей смерти своего возлюбленного, дан в тех же красках, что и аллегорический портрет самоубийцы в упомянутой шестнадцатой «Ночи» Юнга: «Вижу пагубное острие в груди ее. Алая кровь струится по белоснежной одежде. Темно-русые растрепанные волосы развеваются дыханием ветра. Во мраке ночи отражается страшная бледность лица, на котором замерло отчаяние»³⁰. Ср. у Юнга: «Que vois-je?... Une chevelure hérissée, un sein déchiré et sanglant... <...> la fureur de désespoir est empreinte et vit encore sur son cadavre <...> Vois, vois ces épées fumantes et teintes de sang <...>, ces visages enflés et livides»³¹. Каменев почти повторяет Юнга, но как бы с обратным знаком: он не обличает, а сочувствует, и все повествование переведено в иную модальность. «Инна» разрабатывает конфликт «Вертера» в том ключе, который подсказывался «Сиеррой-Мореной» Карамзина, — и может быть, под прямым ее воздействием.

Как мы уже отмечали, «Сиерра-Морена» не является готической повестью в прямом смысле слова — но соприкасается с ней в самой своей стилистике, в экстремальности чувств и ситуаций, в динамике сюжетного развития и даже в ориентированности на «Духовидца» Шиллера.

Добавим к этому, что самый «испанский» колорит повести также сблизил ее с готическим романом, систематически разрабатывавшим подобные темы: мы находим их у Льюиса, Дж. Уокера, роман которого «Три испанца» (1800) был в ближайшие годы переведен на русский язык; позднее в «Мельмоте Скитальце» Метьюрина и т.п. В бумагах С.А. Москотильникова, ближайшего из друзей Каменева, сохранился план повести (или драмы), действие которой также происходит в Испании. Мы вынуждены здесь привести целиком этот план и сказать о нем несколько слов, ибо в литературе он подробно не исследовался и имеет прямое отношение к интересующим нас вопросам.

Действующие лица этого ненаписанного произведения:

«Дон Иеронимо де Мендоза, 1-й герой повести»,

«Донна Аврелия де Пизарро, его любовница»,

«Дон Гонзальво де Капрара, его враг»,

«Дон Себастиано де Капрара, отец сего последнего»,

«Отелло» и «Его товарищ» — «исполнители злодеяния»,

«Граф де Мендоза, министр правосудия».

«Действие в Толеде и в замке де Капрара в горах при источниках Таго».

«Иеронимо и Гонзальво — товарищи в университете. Успехи первого поселяют в <последнем> зависть и вражду. Оба ищут руки Аврелии, коей предпочтение к Иеронимо, усугубив вражду Гонзальво, побуждает его к мщению. Он берет твердое намерение сделать обоих несчастными: во время прогулки нападает с сообщниками; двое злодеев похищают Аврелию; но Иеронимо поражает его смертельно и сам принужден скрыться в то время, как дом его сожигают исполнители жестоких предприятий Гонзальва, и он, лишаясь всего имущества, остается беспомощным. Во время препровождения Аврелии гром убивает одного из злодеев; Отелло раскаивается, служит Аврелии для разведывания обстоятельств и свидетельствует пред правосудием. Между тем до получения успеха она скрывается в неизвестности. Себастиано по привезении тела его сына в его замок погребает оное в подземелье и клянется мстить. Убегающий Иеронимо случайно приходит в его замок: не зная хозяина, привлекается к откровенности. Себастиано узнает врага; не открывая себя, изъясняет притворное соблезнование, предлагает убежище, но во время ужина дает усыпляющее питье, и Иеронимо просыпается заключенный в гробницах, где Себастиано, представ, открывается ему и усугубляет его страдание, сказав, что прах убитой им Аврелии соединен с прахом его сына для отомщения. Малая пища продолжает в сем жилище ужаса дни несчастного, который, *покоряясь религии*, удерживается от самоубийства. По долгом времени неизвестный персонаж под маскою является и изрекает, что он должен или соответствовать страсти, которую к нему почувствовала дочь Себастиана, имев случай его узнать, или умереть; Иеронимо избирает последнее: пьет из сосуда, подносимого неизвестным персонажем, питье, почитаемое им ядом. Чувства теряются, подобно распространяющемуся хладу смерти; но просыпается в объятиях Авре-

лии; узнает, что правосудие открыло истинных преступников, что отчаянный Себастиано прекратил жизнь, что у Себастиана не было дочери, но, напротив того — Аврелия, успевшая в своих намерениях, хотела более удостовериться в его любви и испытала чрез предприятый ею способ его твердость. Граф де Мендоза объявляет им благоволение короля, вознаграждающего их всех достоянием преступника»³².

М.П. Алексеев, посвятивший этой драме или повести несколько кратких, но существенных замечаний в своих «Очерках истории испано-русских литературных отношений XVI—XIX вв.», указал, что ее сюжетные мотивы «явно заимствованы из модных “готических” романов XVIII в. и довольно типичны для этого рода литературы»³³. Это, несомненно, так. Мы можем привести сюжетные аналогии к сочинению Москотильникова из целого ряда романов, отчасти нам уже известных. О заключении героя (или героини) в подземелье мы уже имели случай говорить; мнимая смерть жертвы от яда, предвосхищающая такое заключение, — один из сюжетных мотивов, например, в «Очарованном зеркале» псевдо-Шписса; освобождение из подземелья путем мнимого отравления мы находим в «Полночном колоколе» Ф. Лэтома; страсть к герою владелицы замка, всеми средствами пытающейся помешать его чувству к другой, — история Раймонда, маркиза де лас Систернаса в «Монахе» Льюиса. Число примеров может быть значительно умножено. Мы не знаем, какие именно романы из числа готических или рыцарских были в поле зрения Москотильникова, и не можем даже точно датировать его план, относящийся к первым годам XIX в., — но можем утверждать с полной вероятностью, что интерес к ним — не индивидуальная особенность Каменева, а, скорее, одна из литературных ориентаций казанского кружка.

В этом общем контексте мы должны оценивать и последнюю попытку Каменева обратиться к готическому тексту.

В 1804 г., составляя вторую часть «Периодического издания» Вольного общества любителей словесности, наук и художеств, А.Х. Востоков отбирал для напечатания стихи недавно скончавшегося Каменева, смерть которого расценивалась в Обществе как тяжелая литературная утрата. Востоков остановился на поэме «Граф Глейхен» и отверг четыре стихотворения, два из которых до нас не дошли и известны только по названиям — «Цыганка» и «Алонзо и Имогена»³⁴.

Так мы вновь возвращаемся к знаменитой балладе Льюиса, о которой у нас уже шла речь. Если в 1795 г. «Монах» Льюиса еще не мог быть известен читателю, то к началу следующего века, как мы уже знаем, популярность романа в читательских кругах была необыкновенной; в 1797 г., на следующий год после выхода первого издания, он уже был переведен на французский язык, а в 1797—1798 гг. появились и немецкие переводы³⁵. Что же касается баллады об Алонзо и Имогене, то успех ее мог соперничать с успехом романа в целом: на протяжении 1796—1797 гг. ее перепечатали, по крайней мере, восемь английских журна-

лов³⁶. В 1800 г. Льюис ввел ее в свой балладный сборник «Tales of Wonder», который он составлял с молодым Вальтером Скоттом.

Каменев, однако, переводил, скорее всего, не по перепечаткам из романа. Он сделал то, что одновременно с ним осуществили Востоков и Попугаев, — дал переложение стихотворной интерполяции. Возможно, что неизвестная нам «Цыганка» также была переводом из Льюиса.

В статье 1975 г. мы высказывали предположение, что Каменев мог выбрать для перевода «Песнь цыганки» (The Gipsy's Song) — первое из трех небольших стихотворений, которое произносит предсказательница-цыганка в конце 1-й главы «Монаха»³⁷. В нем идет речь о могуществе чародейки и о пророческом даре, который дает ей волшебное зеркало. Это предположение сейчас следует уточнить.

Если «Цыганка» в самом деле опиралась на текст «Монаха», то, без сомнения, не на подлинник, а на французский перевод. Между тем в переводе стихи не сохранены, а превращены в прозаический монолог цыганки, — и сильный акцент лег на заключительную его часть, соответствующую третьему стихотворению. Строки из этого заключения взяты переводчиком в качестве эпиграфа к 1-й главе; они призваны подчеркнуть моралистическую идею в «Монахе». Приводим эпиграф по русскому изданию романа в довольно точном переводе И. Рослякова и, возможно, И. Павленкова: «Ежели кто покажется тебе чрезмерно добродетельным, ежели найдешь человека, который, вооружась против пороков, коим сам может быть и не причастен, не снисходит слабостям других; тогда вспомни слова мои: знай, что сей человек, по-видимому, столь совершенный, скрывает под прелестною наружностью сердце, преисполненное гордости и сластолюбия. *Предвещание Цыганки*»³⁸. В тексте главы эта сентенция следует за предсказанием печальной судьбы и ранней смерти героини — мотив, в эти годы довольно близкий к умонастроениям самого Каменева; мотив же утраты возлюбленной, «увядшей, не созревшей» (может быть, автобиографический), есть в ранней «Мечте» (1796) и, по-видимому, в «Эдальвине» (1799); что же касается пророчества о скорой смерти, то мы видели его в стихотворении «Сон» и сопутствующем ему прозаическом отрывке.

Перед нами, таким образом, третий случай перевода стихов из готического романа, вышедшего из одной литературной среды, — и третий тип восприятия исходного текста. Из-под пера Востокова вышла эстетическая декларация в духе Эдмунда Берка; Попугаев искал элегических мотивов; Каменев обратился к балладе. При этом он остановился на классическом образе уже не сентиментальной, а френетической готики.

При отсутствии текста баллады Каменева мы не можем судить о том, какова была его трактовка оригинала. Однако и здесь, как в случае с «Цыганкой», мы должны учитывать посредническую роль французского перевода «Монаха»: английским языком Каменев не владел.

Нет сомнения, что натуралистические, устрашающие особенности английского оригинала не могли попасть в балладу Каменева. Однако самый выбор сюжета и источника был уже показателен. Следы тяготения Каменева к балладе льюисовского типа мы можем обнаружить в

«Громвале» — наиболее значительном произведении, составляющем его основной вклад в историю русского преромантизма.

«Громвал» связан с готической традицией не прямо, а косвенно, сложными и опосредованными нитями, и чтобы уловить тип и характер этих связей, нам следует обратиться к вопросу, который затрагивался в литературе неоднократно: именно к вопросу о его источниках и жанровой природе.

Вопрос этот возник вначале как проблема приоритета: Каменев противопоставлялся Жуковскому как родоначальник русской романтической баллады. В ранних перепечатках, однако, «Громвалу» давались другие жанровые обозначения: поэма, рыцарская повесть; в «Собрании русских стихотворений», изданном Жуковским, его определяли как богатырскую повесть. Н.Ф. Остолопов в «Словаре древней и новой поэзии» (1821) относил «Громвала» к жанру волшебных сказок. Обобщая все жанровые осмысления «Громвала», В.Н. Орлов рассматривал его как «богатырскую» волшебнo-сказочную повесть, возникшую на скрещении рыцарского романа с волшебнo-сказочным эпосом; название же «баллада» закрепилось за ним после 1815 г., когда он был перепечатан в «Собрании образцовых русских сочинений и переводов» в редакции Жуковского, модернизовавшего язык, устранившего «грубые» обороты и образы и придавшего сочинению Каменева «условно-“балладный” колорит» (как показал П.Н. Берков, эта правка разрушила, в частности, цветовую конкретность эпизодов «Громвала», заменив цветовые эпитеты эмоционально-психологическими)³⁹. Все это давало основания говорить о «позднейшем жанровом переосмыслении этого произведения»⁴⁰.

Теперь, когда у нас есть свидетельства прямого интереса Каменева к готической балладе френетического типа, мы можем внести в эти выводы, в целом не вызывающие возражений, некоторые коррективы. Но для этого следует начать с вопроса об источниках.

На то обстоятельство, что «Громвал» «вполне покрывается подробностями» «Русских сказок» Левшина, обратил внимание уже П.В. Владимиров, указавший (не всегда точно) на совпадения персонажей и ситуаций⁴¹. Нам предстоит рассмотреть эти совпадения несколько подробнее: от этого во многом зависит решение вопроса о литературных ориентациях Каменева.

Прежде всего Каменев заимствует у Левшина некоторые (впрочем, второстепенные) персонажи. К их числу относится «добрая волшебница», т.е. Добрада. Она является в белом одеянии, ее сопровождает свет, «подобный утренней заре», и «все чертоги наполняются благовониями»⁴². В «Громвале» Добраде предшествуют «нежные тоны свирелей и струн» и «розовый луч», разгоняющий мрак; она окружена облаком «душистых паров», в котором плавно опускается в зал; одежда ее — «чище лилеи». И в том, и в другом тексте Добрада произносит пророчество, сулящее герою победу.

Совершенно естественно, что казанец Каменев не остается равнодушным и к местным реалиям, следы которых он находит в левшинском сборнике. В «Повести о Тугарине Змеевиче» действует «крылатый Зилант», что, согласно примечанию Левшина, «на болгарском языке значит Дракона». «Сей крылатый змий жил близ города Казани, в горе, коя прозвана, по имени его, “гора Зилантова”, и ныне стоящий на оной монастырь именуется “Зилантов”. По днесь еще показывают пещеру, где жило сие чудовище, коего изображение осталось в гербе Казанского царства; и память о нем вкоренена во всех тамошних жителей»⁴³. Каменев пересказывает это примечание: «Зилантом называли в старину змея, жившего, по баснословному преданию, в пещере одной горы, возвышающейся над Казанкою. И поднесь монастырь, тамо построенный, именуется Зилантовым. А в гербе Казани видно его изображение»⁴⁴. Он вводит в свою повесть и сцену боя с «Зилантами» — небольшой вставной эпизод, в котором ощущается реминисценция из «Острова Борнгольма» («испускают вой, свисты и крыльями быют». — Курсив мой. — В.В.).

Автор «Громвала», однако, берет из «Русских сказок» не только единичные мотивы и персонажей, но и целые комплексы мотивов, развернутые в центральных сценах. Одной из них оказывается сцена погребальной процессии колдуна Зломара, к которой нам придется еще возвращаться. Пробужденный от крепкого сна в очарованном замке, богатырь слышит гром и видит синий огонь, освещающий залу; через открывающиеся настежь двери

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

Залы в середине поставили гроб,
Крышка слетела мгновенно с него,
И волшебник Зломар, синевато-багров,
Бездыханен лежал в нем, открывши глаза.

Пол расступился, зеленый огонь
С вихрем трескучим оттоле летит,
Охватив гроб железный, как жар раскалил.
Застонал стоном тяжким геены Зломар.

В дикоблудящих кровавых глазах
Ужас трепещет, отчаянье, скорбь;
Изо рта пена черная клубом кипит,
Но лежит неподвижно, как труп, чародей.

Духи, скелеты, руками схватясь,
Гаркают, воют, рыкают, свистят,
В иступленном восторге беснуясь, они
Пляшут адскую пляску вкруг гроба его⁴⁵.

Подобный эпизод есть и в «Русских сказках» — это приключение Алеши Поповича в замке Твердовского, куда он отправляется «выгонять

Вельзевула» («Повесть об Альоше Поповиче — Богатыре, служившем Князю Владимиру»). В полночь он слышит ужасный вой и видит процессию жрецов, несущих гроб. Ее сопровождает толпа людей с разноцветными лицами. Алеша расправляется с чародеем, дьяволами и самим Вельзевулом и разрушает клятву, некогда данную Твердовским аду; колдун благодарит богатыря, вручая ему свои богатства и волшебный перстень; земля, доселе не принимавшая его, теперь позволит ему успокоиться в могиле⁴⁶. Эта часть сказки особенно привлекала последующих интерпретаторов; она отразилась в «богатырском песнотворении» Николая Радищева «Алиоша Попович и Чурила Пленкович», создававшемся почти в одно время с «Громвалом» и вышедшем в свет в 1801 г.⁴⁷ Сочинение Радищева было в библиотеке Каменева⁴⁸.

Наконец, почти текстуальные соответствия с книгой Левшина («Повесть Добрыни Никитича») мы находим в эпизоде сражения Громвала с Исполином.

Тугарин Левшина «надеется на свою непроницаемую броню, сооруженную всем искусством ада». «Лезвее» меча Громвала «скользит» «по волшебной броне» Великана. Бой продолжается без оружия:

В бешенстве лютом ревет Великан,
Адом зияет, от злости дрожа,
Напрягает он мышцы укладистых плеч,
Угрожает Громвала в руках задушить.

Смерть неизбежна, погибель близка,
Страшные длани касаются лат...

«Злоба адская» одушевляет Тугарина (который также определен как «Исполин»); «Рев его <...> уподобляется бурливым ветрам»; он простирает к противнику «дебелые руки», «Кровавая пена брызжет из пасти его, подобной жерлу kloкочущего Вулкана...». «Уже руки Исполиновы, подобные в толщине дубам, <...> висят над головою Добрыниной; *длани страшные* [курсив здесь и далее мой. — В.В.] закрывают Богатыря от очей ужасающих зрителей». Добрыня поражает «копием Нимродовым» заколдованного коня Тугарина, а затем — мечом Сезостриса — уничтожает волшебную броню. «*Погибель неизбежна!*..» — гласит авторская ремарка. Адские силы, однако, спасают Тугарина; он поднимается в воздух на бумажных крыльях и пытается обрушить на Добрыню огромный камень; оруженосец Добрыни Тороп выпускает в «чародейные крылья» заповедную стрелу, и Тугарин «стремглав разитса о землю». Добрыня «сильною своею десницею срывает страшную голову от дебелых плеч» и насаживает на копьё. «Чудовище, кончая жизнь, трепеталось столь жестоко, что выбило ногами превеликую долину, поднесь еще на месте оном видимую, а кровь его на три часа произвела в Днепре наводнение»⁴⁹.

Громвал повергает Великана, ухватя его ногу, «как дуб»; опрокинувшись, гигант «вдавливает» «в сырой земле» яму, после чего богатырь вонзает ему меч «в челюсть».

Желтая пена, багровая кровь
Хлещет, клубится из синего рта,
Стервенея от боли, со смертью борясь,
Роет землю ногами, трепещет, хрипит.

Вместе сливаясь журчащей струей,
Пучится, бродит Гигантова кровь,
Облачком поднявшийся, легкой пар от нее
Образует Рогнеды прекрасной черты.

Каменев, таким образом, широко пользуется исходным материалом левшинских сказок, выбирая из них, как неоднократно отмечали исследователи, в первую очередь то, что сближало их с волшеббно-рыцарским романом. Но этого мало. Он организует свой материал совершенно особым образом. Композиция «Громвала» и его структурная семантика резко отличны от «Русских сказок». Почти каждая из них тяготеет к кумулятивному построению; общая тенденция «Громвала» — освобождение от побочных эпизодов и дополнительных сюжетных мотивов. Очень характерно, что Громвал, по существу, не имеет волшебных помощников и волшебных предметов, играющих столь существенную роль и в фольклорной, и в левшинской сказке; единственное исключение — волшебный изумрудный рог, полученный от Добрады, — лишь подчеркивает эту особенность «Громвала», о чем далее пойдет речь специально. Действие развивается быстро; оно начинается со столь характерной для готики пейзажной — вечерней и ночной — сцены в глухом лесу, во время бури, в окрестностях древнего замка с привидениями:

Синее пламя из замка блестит,
Свет отражая в струистом ручье,
Тени в окнах мелькают и взад и вперед,
Завывания, стоны в нем глухо звучат.

Здесь, однако, обнаруживается и принципиальное отличие «Громвала» от готического типа повествования. Еще Л. Тик, анализируя чудесное у Шекспира, пронизательно замечал, что сверхъестественное страшно лишь тогда, когда оно — знак иного мира, чуждого художественному миру повествования. Призрак отца героя в «Гамлете» страшен; сказочные герои в «Буре» или «Сне в летнюю ночь» органичны для их сказочного мира. Современный исследователь немецкого «страшного» романа добавляет к этому, что сверхъестественные явления в нем непременно несут в себе угрозу⁵⁰. В готическом романе действие развивается в плоскости реального, и сверхъестественное предстает в нем в первоначальном своем значении: лежащее за пределами рациональных законов повседневного мира, таинственное, таящее опасность. Мир «Громвала» — условный мир волшеббно-рыцарского романа и, добавим, фантастической баллады, еще не утвердившейся в русской литературе, но уже известной Каменеву хотя бы из «Алонзо и Имогены»; сверхъестественное для героя — реальность, угрожающая, но не таинственная. Поэтому описание

замка в нем лишено суггестивного начала. Это — не замок готического романа, а «очарованный замок» рыцарской повести. Такие «замки» русский читатель встречал, например, в романах Шписса: «Петерменнхен» начинается с описания замка, в котором живет дух, — именно живет, а не потенциально присутствует; в «Очарованном зеркале» таким замком является «волшебная башня» Вильфингера. В изобилии «очарованные замки» появляются и в сказках Левшина.

Из этих волшебных-сказочных сюжетных комплексов Каменев продолжает, однако, строить структурное целое по моделям «ужасного» романа и, снова добавим, баллады. Процитированная нами сцена с процессией, несущей гроб Зломара, есть не только у Левшина; кстати, в подлинных фольклорных сказках этот мотив отсутствует. Мы находим его, к примеру, в «Иоанне Хейлинге» (1798) Шписса, где герой видит процессию стихийных духов, несущих гроб своего повелителя. Однако мотив здесь дан с иной семантикой: он «чудесен», но не «страшен», гроб под «похоронную, унылую музыку» несут карлы⁵¹. Тридцатью годами позднее, однако, этот же мотив из сказки Левшина был использован М.Н. Загоскиным в «Вечере на Хопре» (в фантастической новелле о Твардовском) — именно как мотив «похорон колдуна»⁵². Любопытно, что русские переводчики иногда ощущали близость «Громвала» к романам Шписса: перевод романа «Die Berggeister, eine wahre Geschichte» (1797) был снабжен эпиграфом как раз из этой сцены «Громвала»:

Там в страшных забавах проходит полночь;
Вопли их, клики ужасней гремят.
Но лишь утра предвестник три раза пропел,
Исчезают вмиг духи, скелеты...⁵³

Здесь мы должны вновь вспомнить о переведенной Каменевым балладе Льюиса. В ней есть мотив периодически повторяющейся в замке inferнальной сцены похорон колдуна. Этот мотив периодического повторения — обычно сцены преступления и, как правило, в тот день и час, когда оно было совершено, — довольно устойчив как раз в балладе и в готическом романе, откуда он потом перейдет и в романтическую литературу. В «Монахе» Льюиса на нем построена вся сюжетная линия «окровавленной монахини». Именно этот мотив и использует Каменев в «Громвале»:

Смерть, преступивши природы закон,
Чувств не лишила волшебника труп,
Разверженных им тени погибших людей
Каждоночно здесь в замке терзают его.

Самое описание этих «терзаний» довольно близко к картинам призрачных оргий в «Алонзо и Имогене»: у Льюиса «пляшущие» призраки «воют» (в подлиннике howl) «страшную» здравицу новобрачным, поднимая черепа с кровью; у Каменева «духи, скелеты», «руками схватясь», пляшут адскую пляску у гроба, «гаркают, воют, рыкают, свистят». Однако,

как мы уже говорили, во французском переводе как раз эта сцена изменена и смягчена. Каменев, не знавший английского языка, приближается к первоисточнику окольными и во многом неожиданными путями. Он мог знать, например, прославленную «Ленору» Бюргера, с которой в этом месте «Громвала» соприкасается довольно близко. Жених, увезший Ленору с собой, превращается на кладбище в скелет с обнаженным черепом: «Zum nackten Schädel ward sein Kopf; Sein Körper zum Gerippe»; с высоты слышен вой (Geheul), из-под земли — визг (Gewinsel). Позы пляшущих «духов и скелетов» и их круговая пляска производят впечатление близкого воспроизведения заключительной картины в «Леноре»:

Nun tanzten wohl bei Mondenglanz
Rundun herum im Kreise
Die Geister einen Kettentanz...⁵⁴

(И при свете месяца, взявшись цепью, духи пляшут круговой танец.)

Если Каменев в самом деле перефразирует здесь «Ленору», то связь его с Льюисом становится генетической: баллада Бюргера была одним из источников «Алонзо и Имогены».

Существенна в «Громвале» и звуковая, и в особенности цветовая символика, в такой функции совершенно для фольклора не характерная (как мы упоминали выше, она была частично разрушена при редактировании текста Жуковским); при появлении призраков зала освещается «синим огнем»; у гроба Зломара из-под земли вырывается зеленое пламя; волшебница Добрада спускается в жемчужном облаке и розовых лучах. У Льюиса в 7-й главе «Монаха» серное пламя (une flamme pâle et sulfureuse) предшествует явлению Люцифера; в «Алонзо и Имогене», в присутствии призрака Алонзо, лампы вспыхивают синим огнем. Во французском переводе этой последней детали нет — но и здесь Каменев словно реконструирует ее, также, вероятнее всего, из немецких аналогов: в немецком *Tivialroman* синее освещение при магических операциях в сценах вызова духов — устойчивый и подчеркнутый мотив⁵⁵.

Явление Добрады — объяснение и разрешение сцены с призраками и одновременно пророчество. Как мы говорили, эта сцена взята из левшинских сказок. От Добрады — в полном соответствии со сказочной традицией — герой получает волшебный предмет: изумрудный рог, которым он должен победить Зилантов. Вместе с тем Добрада произносит пророчество: «ты не можешь Рогнеды спасти, Не пролив ее крови: судьбы так велят». В сказке волшебный предмет принимается безусловно. Но Громвал ведет себя не как сказочный герой: он готов отказаться от рога, как от «пагубного дара», если цена его — убийство возлюбленной. Сказочный мотив деформирован; в еще большей степени деформирован второй фольклорный мотив: «трудной задачи», которому лишь отдаленно соответствует пророчество Добрады. Деформацию эту начал сам Левшин. В его сказке пророчество «книги судеб» гласит, что потомство чародея Сарагура — дракона Зиланта и змея Тугарина — может уничтожить только меч Сезостриса и только славянский богатырь, причем «не

рожденный матерью». Этому условию удовлетворяет только один избранник — Добрыня Никитич, вырезанный из чрева смертельно раненной матери⁵⁶. Левшин взял этот мотив из «Макбета» и, по-видимому, совершенно сознательно: автор «Русских сказок» был одновременно и переводчиком трактата «Гаррик, или Аглинский актер», вышедшего из печати в 1781 г., почти в то же время, что и «Сказки», и содержавшего анализ нескольких трагедий Шекспира, в том числе и «Макбета»⁵⁷. Литературное происхождение «пророчества Добрады», таким образом, несомненно; еще важнее, однако, что такого рода пророчества-условия, на первый взгляд неосуществимые, но реализуемые в ходе повествования как «разгаданные загадки», были усвоены готическим романом начиная с «Замка Отранто». Темное, зловеще-двусмысленное предсказание: «там, где находится шлем, соответствующий этому мечу, обречена страданиям твоя дочь; одна только кровь Альфонса может спасти деву и дать долгий отдых тени князя, лишенной покоя» (гл. 4) — в первом готическом романе сбывается: «кровь Альфонса» — метафорическое обозначение его внука и наследника Теодора. Мотив доживает до романов Вальтера Скотта: мы встречаем его, например, в «Ламмермурской невесте», где исполняется загадочное старинное пророчество, сулящее гибель роду Рэвенсудов. В «Громвале», как и в «Замке Отранто», «кровь» — метафора: проливается кровь чудовища, из которой возрождается заколдованная красавица.

Последующая история героя — второй «очарованный замок» «в дикой пустыне», на крутой горе, «В скользких стремнинах навислых камней, Страшно грозящих низринуться в дол»; уничтожение Зилантов, исполина и освобождение Рогнеды — составляет единую сюжетную линию, почти полностью освобожденную от побочных эпизодов. Это балладный тип построения, и, видимо, эту тенденцию уловил Жуковский, который вскоре сам станет подобным же образом перерабатывать волшебный-рыцарский роман Шписса. Знакомство с готическим и рыцарским романом Нового времени и, возможно, опыт перевода «Алонзо и Имогены» сказались на поэтике «Громвала», — и мы можем, учитывая это обстоятельство, определить его не столько как контаминацию сказочных и волшебного-рыцарских мотивов в пределах волшебного-рыцарской повести, сколько как организацию этих мотивов, усвоенных и готическим романом, с ориентацией на балладную модель.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Каменев Г.П. Софья // Муза. СПб., 1796. Ч. 1. С. 195; см. также: Русская сентиментальная повесть / Сост., общая ред., вступ. ст. и коммент. П.А. Орлова. М., 1979. С. 176.

² Письмо к С.А. Москотильникову от 22 февр. 1799 г. // Бобров Е. Литература и просвещение в России XIX в.: Материалы, исследов., заметки. Казань, 1902. Т. 3. С. 116.

³ Московский журнал. 1792. Ч. 7. С. 109—111; Карамзин Н.М. Полн. собр. стих. М.; Л., 1966. С. 114—115. (Б-ка поэта. Большая серия. 2-е изд.).

⁴ Козегартен Л. Гробы в Дустре: Древнее повествование. <Пер.> Я... <Д.И. Языков> // Приятное и полезное препровождение времени. 1795. Ч. 8. С. 329. Ср.: Левин Ю.Д. Осснан в русской литературе: Конец XVIII — первая треть XIX в. Л.: Наука, 1980. С. 79, 154.

- ⁵ См. об этом подробнее: *Шарыпкин Д.М.* Скандинавская литература в России. Л., 1980. С. 114 и след.
- ⁶ *Бобров Е.* Указ. соч. Т. 3, С. 120.
- ⁷ Там же. С. 122—123.
- ⁸ См.: Письма Андрея Тургенева к Жуковскому / Публ. В.Э. Вацуро, М.Н. Виролайнен // Жуковский и русская культура: Сб. научн. трудов. Л.: Наука, 1987. С. 359—361.
- ⁹ *Бобров Е.* Указ. соч. Т. 3. С. 118.
- ¹⁰ Там же. С. 121.
- ¹¹ Там же. С. 139—140.
- ¹² См. об этом: *Жирмунский В.М.* Гете в русской литературе. Л.: Наука, 1981. С. 35—64; *Сиповский В.В.* Очерки из истории русского романа. СПб., 1910. Т. 1. Вып. 2: (XVIII в.). С. 512—618.
- ¹³ [*Жанлис С.Ф. де.*] О самоубийстве: [Из «Nouvelle Bibliothèque des romans». 1802. Т. 15] / [Пер. Н.М. Карамзина] // Вестник Европы. 1802. Ч. 5. № 19. С. 207—209; см. также: *Лотман Ю.М.* Поэтика бытового поведения в русской культуре XVIII в. // Лотман Ю.М. Избр. статьи: В 3 т. Таллинн: Александра, 1992. Т. 1. С. 262—268; *его же:* Источники сведений Пушкина о Радищеве: (1819—1822) // Пушкин и его время: Исследования и материалы. Л.: Изд-во Гос. Эрмитажа, 1962. Вып. 1. С. 53—60.
- ¹⁴ См.: *Жирмунский В.М.* «Российский Вертер» // Сб. статей к 40-летию ученой деятельности акад. А.С. Орлова. Л., 1934. С. 547—556; *его же:* Гете в русской литературе. С. 53—60.
- ¹⁵ Письма Н.М. Карамзина к И.И. Дмитриеву. СПб., 1866. С. 30, 022.
- ¹⁶ *Жирмунский В.М.* Гете в русской литературе. С. 55.
- ¹⁷ См.: *Карамзин Н.* Самоубийца. Анекдот // Московский журнал. 1791. № 1. С. 56—62; *Карамзин Н.М.* Письма русского путешественника. Л., 1984. С. 185—187, 611.
- ¹⁸ *Карамзин Н.М.* Письма русского путешественника. С. 383.
- ¹⁹ *Жирмунский В.М.* Гете в русской литературе. С. 55.
- ²⁰ Самоубийцы от любви: Трогательные повести: Соч. г. Шписа / Пер. с нем. М., 1812. Ч. 1—2; Самоубийцы, или Ужасные последствия страстей: Истинные повести, собранные г. Списом / Пер. с фр. М., 1808; Сумасшедшие, или Гонимые судьбою: Соч. Списа / Пер. с нем. М., 1816. Ч. 1—4; Мои путешествия по пропастям злосчастий: Соч. Генриха Шписа / С нем. пер. А. Бринк. М., 1821. Ч. 1—6.
- ²¹ *Бобров Е.* Указ. соч. Т. 3. С. 140.
- ²² Там же. С. 136.
- ²³ *Foster.* P. 240.
- ²⁴ *Е.А. Бобров* (Указ. соч. С. 197) называет издание: *Célestine, ou la Victime des préjugés: par Charlotte Smith / Trad. de l'anglais sur la second ed. par la Citoyenne R<ome>.* Paris, 1795. Vol. 1—4.
- ²⁵ *Бомарше П.* Избранные произведения. М., 1954. С. 58.
- ²⁶ *Маккензи А.М.* Братоубийца, или Таинства Дюссельдорфа... М., 1802. Кн. 3. С. 63—64.
- ²⁷ Там же. С. 67—68.
- ²⁸ Там же. Кн. 5. С. 11—12, 22—23.
- ²⁹ См.: *Бобров Е.А.* К биографии Гавриила Петровича Каменева. Варшава, 1905. С. 8—9, 90—91.
- ³⁰ *Каменев Г.П.* Инна // Период. изд. Вольного общества любителей словесности, наук и художеств. СПб., 1804. Ч. 1. С. 129; Русская сентиментальная повесть. М., 1979. С. 186—187.
- ³¹ *Young E.* Les Nuits d'Young / Trad. de l'anglais par M.le Tourneur. Т. 1—2. Amsterdam, 1770. Т. 2. P. 64. Цитируем фр. перевод, которым, по-видимому, и пользовался Каменев.

- ³² *Бобров Е.* Литература и просвещение в России. Т. 4. С. 187—188.
- ³³ *Алексеев М.П.* Русская культура и романский мир. Л.: Наука, 1985. С. 91.
- ³⁴ Поэты-радищевцы. [Л.], 1935. С. 522. (Б-ка поэта).
- ³⁵ Библиографию французских переводов «Монаха», пополняющую известный указатель Керара, см.: *Killen*. P. 227.
- ³⁶ *Parreaux A.* The Publication of «The Monk»: A Literary Event 1796—1798. Paris, 1960. P. 52.
- ³⁷ *Вацуро В.Э.* Г.П. Каменев и готическая литература // XVIII век. Сб. 10: Русская лит. XVIII века и ее международные связи. Л., 1975. С. 271—277.
- ³⁸ *Льюис М.Г.* Монах, или Пагубные следствия пылких страстей: Соч. славной г-жи Радклиф / Пер. с фр. И. Пвнкв и И. Рслвк. СПб., 1802. Ч. 1. С. 3, 61.
- ³⁹ *Берков П.Н.* К истории текста «Громвала»: К социологии текстологических изучений // Известия АН СССР / Отд. обществ. наук. 1934. № 1. С. 81.
- ⁴⁰ История русской литературы. М.; Л.: АН СССР, 1941. Т. 5: (Литература первой половины XIX в.). С. 223—224.
- ⁴¹ *Владимиров П.В.* Пушкин и его предшественники в русской литературе // Памяти Пушкина: Научно-литературный сб. Киев, 1899. С. 16.
- ⁴² [Левшин В.А.] Русские сказки, содержащие древнейшие повествования о славных богатырях; сказки народные и прочие, оставшиеся чрез пересказывание в памяти приключения. Ч. 1—2. М.: Унив. тип. у Н. Новикова, 1780. Ч. 1. С. 34. Ср.: *Сиповский В.В.* Очерки по истории рус. романа. Т. 1. Вып. 2. С. 164.
- ⁴³ [Левшин В.А.] Русские сказки... Ч. 1. С. 29. Ср.: *Сиповский В.В.* Указ. соч. С. 164. Ср. также примеч. В.Н. Орлова к «Громвалу» в кн.: Поэты-радищевцы. [Л.], 1935. С. 816.
- ⁴⁴ Поэты-радищевцы. Л., 1979. С. 468. (Б-ка поэта. Большая серия. 2-е изд.).
- ⁴⁵ Текст здесь и далее см.: Поэты-радищевцы. Л., 1979. С. 464—473.
- ⁴⁶ [Левшин В.А.] Русские сказки... Ч. 1. С. 224, 228—233.
- ⁴⁷ См.: *Лупанова И.П.* Русская народная сказка в творчестве писателей первой половины XIX в. Петрозаводск, 1959. С. 25—27.
- ⁴⁸ *Залкинд Г. Г.П.* Каменев (1772—1803): (Опыт имущественной характеристики первого русского романтика). Казань, 1926. С. 80.
- ⁴⁹ [Левшин В.А.] Русские сказки... Ч. 1. С. 133—141.
- ⁵⁰ См. об этом: *Zacharias-Langhans*. P. 72 ff.
- ⁵¹ *Шпигс Г.* Иоанн Хейлинг, четвертый и последний владетель земных, воздушных, огненных и водяных духов: Повесть X века / Пер. с нем. Александр Бринк. Орел, 1822. Ч. 1. С. 62—72. Ср.: *Козмин Н.К.* О переводной и оригинальной литературе конца XVIII и начала XIX в. в связи с поэзией В.А. Жуковского. СПб., 1904. С. 14.
- ⁵² *Загоскин М.Н.* Сочинения: В 2 т. М., 1987. Т. 2. С. 285; см. также: *Алексеев М.П.* К сказаниям о пане Твардовском в русской литературе // Алексеев М.П. Сравнительное литературоведение. Л.: Наука, 1983. С. 300—303.
- ⁵³ *Шпигс Г.* Замок, или Вертеп духов в дремучем лесу: Соч. Списа, автора «Старика везде и нигде» и «Таинств древних египтян» / Перевод. М., 1816. С. нум. Ср.: *Козмин Н.К.* Указ. соч. С. 12. Текст эпиграфа — в редакции Жуковского. Ср.: Поэты-радищевцы. Л., 1979. С. 467. Строки 109—112.
- ⁵⁴ *Bürger G.A.* Gedichte: Kritisch durchgesehene und erläuterte Ausgabe... Lpz.; Wien, s.a. S. 71.
- ⁵⁵ См.: *Thalman M.* Der Trivialroman des 18. Jahrhunderts und der romantische Roman: Ein Beitrag zur Entwicklungsgeschichte der Geheimbundmystik. Berlin, 1923. S. 49—51.
- ⁵⁶ [Левшин В.А.] Русские сказки... Ч. 1. С. 70.
- ⁵⁷ См.: *Алексеев М.П.* Первое знакомство с Шекспиром в России // Шекспир и русская культура. М.; Л., 1965. С. 58 и след.

Я. Санглен.
«Гений» К. Гроссе

Если «Разбойники» Шиллера дали мощный импульс развитию разбойничьего романа, то его проза, и в первую очередь «Духовидец», стала родоначальником особого жанрового образования, сыгравшего чрезвычайно важную роль в развитии техники готического повествования. Мы имеем в виду так называемый роман о тайных обществах (Geheimbundroman), развившийся в Германии в середине 1790-х годов.

Реальной питательной средой для романа этого типа было широкое распространение масонских лож, с середины XVIII в. приобретших в немецких княжествах совершенно исключительное влияние. Волна иррационализма, нараставшая как реакция на философию «века разума», породила острый интерес к мистическим и теологическим учениям Средневековья, каббалистике и алхимии; культ тайного знания находит отклик в самых разнообразных слоях немецкого общества. Поворот к Средним векам просматривается в самой организации и идеологических установках герметических обществ: при всех своих различиях и внутреннем антагонизме «система строгого наблюдения» и шведская система Циннендорфа, и розенкрейцерство были ориентированы на статуи средневековых рыцарских орденов, на жесткий авторитаризм и иерархичность католической церкви¹. Масоны искали своих предшественников более всего в ордене тамплиеров, драматическая судьба которого легла в основание мистического мифа, — и совершенно естественно изображение тайных обществ и тайных ритуалов зарождается в пределах исторической драмы и романа из эпохи Средневековья.

К середине 1790-х годов сложился тип романа, где тайное общество предстает как носитель преступных, эгоистических начал, всепроникающая и почти неодолимая сила, действующая путем обмана, подкупа и убийства. М. Божан, исследуя на репрезентативных образцах этот тип романа, приводит весьма выразительный фрагмент из «Авроры» (1794) К.А. Вульпиуса, автора «Ринальдо Ринальдони», где устами одного из персонажей определяется своего рода символ веры или модус существования подобного общества: все члены его объединены единой целью и действуют как один человек; для достижения этой цели годны любые средства, и отступники подлежат жестокому наказанию.

«Все другие люди должны быть нашими рабами, а мы — их властителями...»² Герой, попавший в сети такого общества, должен вести борьбу практически безнадежную. Самый характер конфликта здесь довольно близок классическому готическому роману. Всемогущество тайной организации предстает герою и читателю как атрибут сверхъестественных сил, воплощением которых становятся таинственные персонажи, меняющие свой облик и имя, — подобно «армянину» в «Духовидце» Шиллера; сам герой — игральщик этих сил, жертва надличной Судьбы. Потенциальное присутствие сверхъестественного определяет и технику повествования: возрастающее напряжение нераскрываемой тайны, ложные развязки, сюжетные эллипсы, придающие фабуле характер фрагментарности, — все эти черты традиционного готического романа находят себе место в «Духовидце» и у его многочисленных последователей: определяются и типовые сцены, к числу которых относится, в частности, сцена вызова духов³. Рационалистическая основа готического романа («рационалистическая демония», по классической формуле О. Ромеля) также сохраняется: таинственный Неизвестный, обладатель сверхъестественного знания, власти над духами, наделенный даром необычайного долголетия, — чаще всего обманщик и мистификатор, подобный Сен-Жермену или Калиостро; личность последнего, по-видимому, прямо отразилась в «Духовидце».

Роман Шиллера, в 1795 г. переведенный на английский язык, влился в поток английской готики и в свою очередь стимулировал ее развитие.

Льюис, познакомившийся с «Духовидцем» еще в Германии, в оригинале, был отчасти обязан ему фигурой Агасфера в «Монахе»⁴. Нам уже приходилось говорить об остром интересе к «Духовидцу» Карамзина и об отражении этого романа в его собственной прозе; мы приведем здесь еще один отзыв — младшего современника Карамзина, — обнародованный в 1840-е годы, но, несомненно, отражающий ранние (притом личные) впечатления.

«Говоря о прозаических творениях Шиллера, — читаем в нем, — можем ли умолчать о недоконченном его “Духовидце”, который в то время наделал столько шуму. Он писан был в ту эпоху, в которую люди, уклонясь от утешительной веры, предались поверьям самым грубым и суеверным. Всех тогда морочил мастерски — Калиостро, выдавая себя за человека, имеющего сношения с нечистыми духами. Шиллер предста-

вил в “Духовидце” сплетение чудеснейших происшествий, таинственным содержанием, пленительным слогом возбудил любопытство всех и сильно подействовал на воображение читателей. С величайшим нетерпением ожидали окончания, и хотя оно в печати не явилось, но Шиллер сообщил многим из друзей своих, что все чудесное в его “Духовидце” развивалось простым, естественным образом. Жаль, что он не успел сам окончить “Духовидца” и тем сильнее вразумить людей суеверных, что чудесного для нас в мире много, но оно находится не в вымыслах человеческих, а еще менее в шарлатанстве. Прекрасно выразил это Гамлет:

...Есть многое и на земле и в небе,
О чем мечтать не смеет наша мудрость
(Трагедия “Гамлет”, перевод Н. Полевого) ⁵.

Этот отзыв необыкновенно интересен по целому ряду отношений, и не в последнюю очередь по имени его автора — Якова де Санглена. И о том, и о другом нам придется говорить специально.

В 1790-е годы проза Шиллера и его подражателей начинает входить в русскую литературу. Сразу вслед за Карамзиным к Шиллеру-прозаику обращается В.С. Подшивалов, издатель «Чтения для вкуса, разума и чувствований», весьма примечательный литератор сентиментальной ориентации. Повесть, выбранная им для журнала, впрочем, Шиллеру не принадлежала; это был анонимный фрагмент «Царица любви и черные сестры: Отрывки из одной чудесной повести». «Отрывок» проникнут атмосферой зловещей таинственности. Связная сюжетная линия отсутствует; ни отдельные эпизоды, ни логика поведения и реакций действующих лиц не прояснены. Повествование, прерывающееся в момент кульминации, строится как цепь таинственных событий и ситуаций, обычных для готического романа: граф и его дочь в уединенном замке, окруженном лесом; незнакомый странник, поющий песнь «об одной любезной девице, которая во цвете лет своих исторгнута была из объятий отца и своего возлюбленного, дабы томиться в страшном уединении»; рассказы о черных руинах нагорной крепости; появление черного привидения и огромной черной руки, освещающей «синим огоньком» коридор, в конце которого отворяется железная дверь, — едва ли не вариация близкого образа в «Замке Отранто». Из дверей выходит сонм черных фигур с факелами. На этой сцене оканчивается «отрывок»; продолжения не было. Примечание издателя гласило: «Взяты из “Шиллеровой Талии”». Шиллер, прославившийся драматическими своими сочинениями, почитается теперь в числе первых немецких писателей»⁶.

Подшивалов совершил довольно характерную ошибку, приписав Шиллеру повесть из «Новой Талии» 1792 г.⁷ Нет сомнения, однако, что в глазах переводчика и издателя «Царица любви...» ассоциировалась с «Духовидцем»⁸.

И уже прямую связь с «Духовидцем» имел роман Карла Гроссе «Генний», фрагмент из которого появился на русском языке в 1804 г. в составе сборника под названием «Отрывки из иностранной литературы. Часть 1», принадлежавшего упомянутому нами Якову де Санглену. Этот перевод, как мы постараемся показать далее, заслуживает особого и специального внимания, — не столько сам по себе, сколько по раскрывающейся за ним исторической и литературной перспективе.

Яков Иванович де Санглен (1776—1864) был одной из зловещих фигур александровского царствования. Он стяжал устойчивую неприязнь современников как фактический руководитель тайной полиции накануне 1812 г.; в особенности повредило его репутации участие в высылке Сперанского. Памфлетную характеристику его мы находим в записках Греча: авантюрист и «фанфарон» без серьезного образования, но нахватившийся где-то поверхностных сведений; профессиональный шпион и доносчик, втершийся в доверие к императору и в конце концов изгнанный с позором; предававший всех, в том числе и начальника своего А.Д. Балашова⁹. «Весьма умный, весьма пронырливый человек», литератор с «бойким пером», корректирует эту характеристику хорошо знавший его С.Г. Волконский, но лишенный «стыда и совести», «sans foi ni loi»¹⁰. Ф.Ф. Вигель вспоминал, что, несмотря на страх, который наводил Санглен на окружающих, с ним демонстративно избегали встреч и разговоров¹¹. Денис Давыдов, имевший столкновение с Сангленом в 1830 г., заявляет о своем «презрении» «к его отвратительной особе»¹². Подозрительное и недоброжелательное отношение к Санглену разделяли, кажется, и высшие чины жандармского ведомства: Бенкендорф пишет московскому военному губернатору кн. Д.В. Голицыну: «г. де Санглен столь известен, что я никак не могу предположить, чтобы он мог быть употреблен вашим сиятельством»¹³; а Греч заимствовал краски для его портрета едва ли не от Фон-Фока, некогда протеже Санглена и даже креатуры его по министерству полиции. Противоположные оценки его личности встречаются реже, но все же встречаются: по-видимому, гораздо снисходительнее был к нему Н.А. Полевой, которого Санглен в записках даже причислял к своим друзьям: в начале 1830-х годов Санглен сотрудничал в «Московском телеграфе». «В близкой приязни» состоял с ним и В.Д. Карнильев, весьма уважаемый в московских литературных кругах¹⁴. В 1840-е годы он принят в доме Пассеков, где с интересом слушают его рассказы о временах Екатерины и Павла; Герцен отдает должное «болтовне де Санглена» как «живой хронике за последние 50 лет»: «Поверхностный и малообъемлющий ум, но большая живость, своего рода острота и бездна фактов интересных»¹⁵. Наконец, М.П. Погодин после сорокалетнего литературного знакомства склонен был говорить о его порядочности и бескорыстии. Отзывы становятся лояльнее по мере удаления их авторов от политической жизни столицы 1810-х годов; заставшие это время не могут побороть в себе боязни и отвращения; «люди

сороковых годов» уже с любопытством смотрят на свидетеля и участника новейшей истории, — впрочем, даже в 60-е годы Погодин ощущает, что бывший начальник тайной полиции «никак не мог освободиться от того страха, который прежде наводил на других...»¹⁶.

Его жизненный и литературный путь завершился записками — ценнейшим литературным и историческим документом, по сие время не изданным полностью и не проанализированным сколько-нибудь внимательно с литературной и психологической стороны; в них останавливает внимание «гасконское» самовозвеличение, доходящее до хвастовства и фанфаронады, и вместе с тем нетривиальность и даже парадоксальность исторических и психологических характеристик. К запискам Санглена нам придется еще вернуться; сейчас же автор их интересуется нас в первую очередь как переводчик немецкого готического или близкого к готическому романа, обращение к которому, как нам представляется, было совершенно закономерным эпизодом его необычной биографии.

Санглен был сыном французского эмигранта с аристократической генеалогией, которой он посвятил немало страниц как в записках, так и в своем романе «Жизнь и мнения нового Тристрама», — может быть, с тайной целью дезавуировать толки о его темном происхождении: Греч сообщал, что он якобы был побочным сыном «какого-то Голицына». Он окончил в Ревеле немецкую гимназию, упорным трудом освоив чужой для него язык, и в декабре 1793 г. в чине прапорщика был определен переводчиком в канцелярию вице-адмирала А.Г. Спиридова.

К ревельскому периоду относятся первые его литературные и театральные впечатления, о которых он повествует в записках, — и этот рассказ есть мемуарная новелла с явными чертами готики. Санглен вспоминал, что был тогда страстным поклонником «г. N», который «почитался в Ревеле <...> как драматик, романик, поэт», «величайшим гением» прославивший Остзейские провинции. Издатели записок расшифровали «N» как «Август Коцебу» — и имели для этого основания.

Коцебу жил в России с 1781 г. и состоял на русской службе; в 1783 г. он переехал в Ревель, где зимой следующего года основал любительский театр: здесь ставились пьесы Лессинга, Иффланда, но более всего его собственные. Выйдя из гимназии, Санглен застал Коцебу вернувшимся из заграничного путешествия, с еще не остывшими впечатлениями от охваченного революционным энтузиазмом Парижа; его европейская известность упрочилась, хотя приобрела отчасти скандальный оттенок; проведя некоторое время в Петербурге, он сблизился и с русскими литературными кругами, в частности с Державиным, которого переводил¹⁷. В 1790-е годы в Ревеле не было другой фигуры такого масштаба, к которой могли бы относиться характеристики Санглена, пусть и полуиронические. Биографы Коцебу, впрочем, о рассказе Санглена не упоминают и лишь глухо сообщают об анекдотах, создававшихся вокруг его имени.

Однажды, рассказывал Санглен, вождь «романтиков и поэтов» пригласил своих поклонников на день рождения (это дает возможность датировать эпизод: 3 мая 1794 г.), в заключение которого предложил присутствующим «в час явления духов», в 12 часов ночи, отправиться «провести ночь в церкви св. Николая, где лежит лишенный почести погребения бальзамированный труп герцога де-Круа».

О злосчастном герцоге Санглен вспомнит через три десятилетия с лишком, когда поместит в «Московском телеграфе» статью «Подвиги русских под Нарвою в 1700 году»¹⁸; генерал-фельдмаршал Карл Евгений дю Круа командовал тогда русскими войсками и попал в плен. Он умер в Ревеле в 1701 г., не выплатив огромного долга. По решению суда тело его не было предано земле, и еще в 1820-е годы А. Бестужев, Дельвиг, а позднее Вяземский видели его мумию. «В узкой келье, освещенной готическим, разноцветным окошком, лежит он, завернувшись в черно-бархатную альмавиву, в шелковых чулках, в белых изорванных перчатках, в кружевном галстуке и в длинном парике. Ростом высок, ногти длинные, аристократические <...>, физиогномия спокойная и, кажется, не внимающая пронзительному, плебеянскому воплю его заимодавцев. — Вот каков герцог дю-Круа, с которого кистер для каждого стаскивает парик, показывает его природные, белокурые волосы и которого бьет в голову и тербит за сухие складки грудной кожи». Так описывал эту ревелскую достопримечательность Дельвиг в 1827 г.¹⁹

Тридцатью же годами ранее веселящаяся компания, руководимая известным всей России автором чувствительных драм, при участии будущего начальника канцелярии министра полиции, прошла по ночному кладбищу, подкупила сторожа церкви и вынула из гроба тело герцога дю Круа. «Г. N» обратился к нему с речью, в которой «за <...> малодушный поступок» под Нарвой приговорил всю ночь стоять в углу. Участники проказы заняли отведенные предводителем места; самому Санглену было предложено оборонять вход в случае нашествия «нечистой силы». «Признаюсь <...>, страх овладел мною, — рассказывает он в записках, — я задвинул, вероятно, из предосторожности от злых духов, внутреннюю задвижку у дверей моего конфессионала и сел в раздумье на лавочку. Кюстер ушел с фонарем, и мы остались в темноте; ибо слабый свет луны, проникавший сквозь стекла окон, замалеванных гербами и другими разноцветными рисунками, не позволял нам ничего различать. Присовокупите к этому мысль о святости места, холод, сырость, ночное время, близость герцога де Круа, это молчание гробов, — и вы легко представить себе можете неприятное положение молодого прапорщика...»

В этом описании сложно переплелись быт и литература. Оно составлено из типовых деталей «страшного» романа, которые немецкая готика заимствовала из английской традиции для характеристики замка с привидениями. Г. Цахариас-Лангханс, исследовавший поэтику немецкого массового «страшного» романа 1790—1800-х годов, предлагает образцы подобных же композиционных клише из ходовых мотивов. «Знаки смерти и погребения, которые видит герой в опустелом замке, — пишет он, — должны быть освещены, чтобы их можно было узнать, но освещение

это может быть лишь частичным и слабым. Так, в капелле замка герой обнаруживает саркофаг, “который по временам освещался вспышками молний” (Бертран, “Саркофаг”, 1805). В другом случае свет луны упадет на “надгробный камень и опустелые алтари... Вид их наводит ужас”. В зале находятся “старинные картины” (Тюммель, “Дорожное приключение”); они наполняют героя “смутными, для него самого неясными чувствами” (Лохнер, “Крест в лесу”, 1802) и “увеличивают ужас удивленного места” (Бачко (Baczko), “Заклинатель духов”. 1815)²⁰. Повторяются не только мотивы, но и формулы — и это отнюдь не реминисценции или цитаты; приведенные отрывки взяты из романов, появившихся позднее описываемых событий и явно неизвестных Санглену. Его рассказ о реальных событиях ведется по таким же традиционным моделям — но и самые события ориентированы именно на них. Предложение провести ночь на пустом кладбище, при мертвом теле, да еще в час явления духов, — все это литературный сюжет, разыгранный в реальной жизни; позднее, в 1830-е годы, подобные сюжеты станут обычными в фантастической или псевдофантастической повести с моралистическим содержанием.

Концовка приключения также совершенно литературна и могла бы найти себе место в типовом готическом романе.

«Вдруг пролетело что-то по церкви, ударило об щиты, колонны, взвивалось вверх, опускалось вниз и опять поднималось. Через несколько времени слышен был шорох по каменному полу, как будто извивалось на нем несколько огромных змей. Наконец, дверь, род калитки, скрипнула, и я услышал страшное стенание, как будто умирающего насильственной смертью. Ужас овладел мною, но дверь моя заперта, — думал я, — ко мне никто войти не может, завернулся в плащ и, благодаря молодости, заснул. Просыпаюсь, уже солнце взошло, слышу говор, хохот, вылезая из норы своей и вижу сквозь решетку церковнослужителей. Они мели церковь, и между ними узнаю нашего кюстера. “Куда девались товарищи мои?” — “Они разбежались, — отвечал, улыбаясь, кюстер, — мы до свету сюда пришли, и уже здесь никого не было. Как это вы уцелели?”».

В полном соответствии с традицией готического романа — естественное объяснение событий. «На другой день узнал я, что летавшие по церкви гости не были душами усопших, как я полагал, но ночные птицы, которые в железных латах завели гнезда свои». (Так, в «Лесе» Радклиф слуга Петр принимает за «злых духов» сорок и сов, слетевшихся на свет его лучины в развалинах аббатства.) «Они влетали, — продолжает Санглен, — сквозь большое отверстие, где стояла погребальная колесница. Не змеи, как мне казалось, ползали по полу, а товарищи мои, которые ползком на брюхе искали дверь, чтобы выйти из церкви. Стон происходил от господина фон. П., который был не в меру толст. Он счастливо дополз до дверей и благополучно пролез до половины тела,

но когда она тяжелым блоком своим обхватила толстое брюхо, он далее пролезть не мог, испугался, думал, что не пускает его герцог де-Круа, стонал, просил у него пощады и помилования». Его освобождает «г. N»; прочие участники проказы выползают сквозь отверстие, в которое влетали и улетали ночные птицы²¹. Готический сюжет здесь комически травестирован и переведен в моралистический план (Спиридов стыдит молодого офицера, указывая ему на безнравственность и кощунственность его мнимого героизма), но он сохранен в своих структурных основах и всплывает уже в 60-е годы, когда пишутся записки Санглена.

В январе 1795 г. Санглен отправляется в Москву, затем в Петербург. По распоряжению Спиридова он получает отпуск. Здесь хронологические указания его записок становятся неопределенными; мы знаем только, что к моменту смерти Екатерины II (6 ноября 1796 г.) он уже некоторое время жил в Ревеле.

В записках Санглен опустил два важных эпизода своей ранней биографии.

Об одном из них он, впрочем, упомянул мельком, передавая свой разговор с Александром I. В Ревеле он был принят в масоны, а позже, уже в Петербурге, по приказанию министра Балашова посещал ложу «Астрея». «Почему не вступили вы в ложу Жеребцова? — спросил его император. — Я предпочел ритуал немецкий, — отвечал Санглен. — Он проще; французский слишком сложен, театрален и не соответствует настоящей цели франк-масонской». «Слова: иллюминат, франк-масон обратились как будто в брань, — пояснял он далее в ответ на расспросы Александра, — но в корне своем ложи не иное что, как школа духовного развития и возвышения человека. О злоупотреблениях молчу; где их нет?» Годом позже, составляя для правительства отчет о петербургских городских слухах, он повторит эту мысль: франкмасонские ложи требуют усиленного внимания; они могут стать источником зла, но и «многоразличной и важной пользы для государства»²².

Тема масонства уходит из записок Санглена, перемещаясь на периферию, представляя чем-то побочным и несущественным. На деле было иначе — и Александр об этом отлично знал, иначе он не поручил бы ординарному чиновнику министерства полиции наблюдение за «ложей Бебера», где вскоре Бебер был выбран гроссмейстером, а Санглен — его товарищем²³.

Это была ложа «Александра благотворительности к коронованному Пеликану» во главе с И.В. Бебером, некогда секретарем Великой национальной ложи, членом-корреспондентом императорской Академии наук, инспектором 2-го кадетского корпуса. Ложа работала по шведской системе; при своем открытии в 1805 г. она заручилась поддержкой императора. В 1809—1810 гг. от нее отделились ложи «Елизаветы к Добродетели» и «Петра к Правде», — а в 1810 г., накануне разговора Санглена с Александром, они все работали по единой системе и единым уставам под общим названием «Соединенных лож»²⁴.

Именно эту ложу, претендовавшую на особое внимание императора, Александр и поручил наблюдению Санглена в тот самый момент,

когда она подверглась преобразованию. Предварительно он осведомился у Санглена, почему он не вступил в ложу Жеребцова.

Ложа Жеребцова «Соединенные друзья», работавшая по актам французской системы и на французском языке, придавала особое значение обрядности и символике. В ней проповедовались естественная религия, равенство наций, рас и сословий. Это была ложа, соединившая высших сановников государства — от великого князя Константина до Бенкендорфа и Балашова, начальника Санглена²⁵.

Санглен знал кое-что и о ней, и о розенкрейцерской, и мистической ложе А.Ф. Лабзина, и об иллюминатах, которые особенно интересовали правительство.

Двумя десятилетиями позже уже удаленному от дел Санглену поручено было дать отзыв на донос фанатика князя А.Б. Голицына, находившего в русском обществе (и даже при дворе) следы глобального масонского заговора. Отзыв Санглена был уничтожающим, — но едва ли не более всего он был обеспокоен тем, чтобы отделить себя от масонов, и в особенности от иллюминатов. Он писал о том же, о чем ранее говорил Александру: о герметичности этого общества, строжайшим образом соблюдавшего тайну; он настаивал, что, не будучи иллюминатом, не может знать существа их учения и самые сочинения учителя их Вейсгаупта читал только отрывками; он упоминал о «фанатической секте Якова Беме», из которой впоследствии развилось иллюминатство. «Лабзин, Ленивец — здесь, Поздеев — в Москве, все читатели были Якова Бема, и много есть и теперь». «Хотя это просто фанатичная секта визионеров, однако ж лучше знать их, дабы не дать перехода в иллюминатство, ибо демаркационную линию соблюдать трудно»²⁶.

Ему было прекрасно известно, что с середины 1790-х годов иллюминатов постоянно обвиняли в тесных связях с французскими революционными клубами и даже в прямой подготовке событий 1789 г. Новиков на допросе называл иллюминатов «истинными и злейшими врагами истинного масонского ордена», имеющими «в предмете своем великие злодеяния». «Они весьма многочисленны <...> принимают на себя всякие названия и обманывают и прельщают незнающих масонов»; они враги христианского учения и «против всякой власти», которой «искренним сердцем покоряются» истинные масоны²⁷. Вообще то, что рассказывает о масонстве Санглен, довольно близко к оправданиям Новикова: так, упоминая о французских ложах в Москве в конце 1770-х годов, Новиков замечал, что рейхелевские масоны «французское масонство <...> совершенно презирали и почитали за глупую игру и дурачество»²⁸. Подлинный смысл масонства — в самопознании, самосовершенствовании и общении к Божественной мудрости.

Санглен не мог не знать, что все эти уверения в лояльности к правительству и религии, пусть даже искренние, не спасли русских масонов от преследований, а Новикова — от заточения в Шлиссельбург; к 1860-м годам он был вполне умудрен историческим опытом и очень глухо, мельком, как бы нехотя, упомянул в записках, что еще в Ревеле был принят в масоны, — по-видимому, в ложу «Изиды», образованную здесь

Рейхелем в 1773 г. по Циннендорфской системе и существовавшей до 1794 г.²⁹ Вступление это, таким образом, произошло в 1793 или 1794 гг. — сразу после осуждения Новикова и разгрома московских масонов; Санглен уже задним числом пытается отмежеваться и от розенкрейцерства, и от мартинизма — и вряд ли случайно называет в числе склонных к фанатизму мистиков О.А. Поздеева и А.Ф. Лабзина. Впрочем, в этом случае он был движим не только соображениями политики: в его собственных сочинениях, включая записки, нет никаких следов увлечения мистическими учениями.

И, может быть, отчасти из соображений конспиративной осторожности, вошедшей в его плоть и кровь, он ничего не сказал в записках о своей заграничной поездке, приходящейся на те же годы политических потрясений во Франции и России.

Между тем в биографии, напечатанной при жизни и, конечно, составившейся при его участии и, вероятно, по формулярным спискам, значится: «В 1793 году, декабря 20-го дня вступил в службу <...>. Находясь в службе, получил отпуск и в Лейпциге слушал философские лекции профессора Платнера, а в Берлине астрономические профессора Боде...»³⁰

Никаких других сведений об этой поездке не сохранилось. По некоторым косвенным признакам мы можем, однако, предполагать, что Санглен воспользовался своим пребыванием в Германии, чтобы пополнить свои сведения в области новейшей немецкой литературы. По возвращении в Россию он издал уже упоминавшиеся нами «Отрывки из иностранной литературы», где поместил, в частности, «драматический отрывок» «Рыцарь Ожер», «Из Талии г-на Шиллера» (принадлежавший не Шиллеру, а Г.П.Ф. Гинце³¹), и «Речь г-на Шиллера о впечатлении, которое должен произвести перед зрителями хороший театр», а в 1805 г. начал, вместе с профессором университета Х.Е. Рейнгардом издавать журнал «Аврора». Здесь появилась (без подписи) статья «Фридрих Шиллер», посвященная «эстетической и философической характеристике его творений», привлекавшая к себе внимание почти всех исследователей «русского шиллеризма» как один из самых значительных трактатов о Шиллере на русском языке в начале XIX в., написанный с большим знанием дела и с использованием надежных источников. В переработанном и дополненном виде он был переиздан уже с именем де Санглена в 1843 г.³²

В статье о Шиллере есть одно загадочное место, на которое также уже было обращено внимание в исследовательской литературе. Говоря о «Разбойниках», автор статьи указывает на эпизод с Уголино в «Аде» Данте как на один из источников трагедии, — «обстоятельство, которое нам известно по личному с покойным Шиллером знакомству»³³. Возможность такого знакомства нельзя исключить полностью, хотя ни в биографии, ни в литературном наследстве Шиллера нет никаких его следов. Х.Б. Хардер и Р.Ю. Данилевский допускают, что этот пассаж мог быть написан от имени соиздателя «Авроры» Рейнгарда, встречи которого с Шиллером гораздо более вероятны³⁴. Косвенным доводом в пользу такого пред-

положения служит тот факт, что в брошюре 1843 г. ссылка на знакомство автора с Шиллером отсутствует.

Как бы то ни было, уже по возвращении в Ревель в 1795—1796 гг. Санглен начинает усиленно заниматься переводами, параллельно совершенствуясь в литературном русском языке. Воцарение Павла резко ломает ход его жизни.

В его воспоминаниях об этом времени вторично появляется готическая новелла.

В Ревель пришло повеление нового императора об освобождении всех узников. В числе их было таинственное лицо, ни имени, ни происхождения которого никто не знал; известно было лишь то, что он привезен в самом начале царствования Екатерины и вслед за ним были присланы сундуки с богатым платьем, серебряной посудой и десять тысяч рублей на содержание. Вместе с другими Санглен входит в его камеру, охраняемую усиленным караулом; его поражает «смердный, удушливый запах». «В самом отдаленном углу на соломе, — рассказывает мемуарист, — лежал человек лицом к стене, в белом балахоне и покрытый в ногах нагольным тулупом. Подле этого ложа стоял кувшин, на котором лежал ломоть ржаного хлеба...».

Это мотив заключения (в тюрьме, башне, подземелье), уже известный нам по литературным вариациям, — но словно спроецированный в реальную жизнь.

Услышав известие о своем освобождении, узник не тронулся с места, — и лишь слова о «неограниченном милосердии» государя вывели его из забытья.

«...Милосердию? — вскричал заключенный, приподнимаясь. — Видимое тобою здесь — милосердие? — Он встал. Мы увидели перед собою исхудавшего, бледного, сединами покрытого человека; улыбка его выражала презрение, он страшен был, как тень, восставшая из гроба.

— Успокойтесь, — сказал мой адмирал, — да подкрепит вас Бог...

— Бог? Бог? — подхватил узник, — у тебя есть Бог, и он позволяет заточить невинного человека и держать его слишком 30 лет, как скотину в хлеве! О подлые рабы.

Комендант, желая обратить его внимание на другой предмет, спросил: “позвольте узнать имя ваше?”

— Спроси у той, которая лежит теперь мертвая в гробу, а я посажен ею живой в этот гроб; разве ты не знаешь, тюремщик мой, имени моего? А!.. Вон! Я мира вашего не знаю; куда я пойду? Эти стены — друзья мои, я с ними не расстанусь. Вон!..

Последние слова прокричал он дико и громко. Глаза его ужасно сверкали; лицо было страшно; мы думали, что он с ума сошел. Комендант сказал что-то на ухо плац-майору, и все вышли испуганные из комнаты...»

Нет оснований сомневаться в подлинности этого эпизода — но столь же очевидно, что и диалоги, и детали его воссозданы заново. Спустя семьдесят лет после событий, Санглен не мог ясно помнить реплики и жесты. Он вышивал по реальной канве литературный узор по известным ему моделям.

Он ставит особый акцент на зловещей таинственности, облекающей историю неизвестного узника, он создает драматическое напряжение, которому позавидовал бы любой романист, и оставляет тайну неразгаданной. Этого не могла позволить себе готика 1790—1800-х годов, за исключением разве «Духовидца», оставшегося незаконченным. Здесь таинственность создавалась самой действительностью.

«...На третий день посетил его плац-майор и нашел на постеле умершим. Вероятно, неожиданность, перемена воздуха, пища, явившаяся забота о будущем: все потрясло дух его, и он пал под бременем страданий. Удивительно, что, невзирая на все вопросы, никому не сказал имени своего. В архивах разрыли все и нашли только... такого-то числа привезен... и велено посадить в башню. Даже год и месяц не означены. Как бы то ни было, он по крайней мере провел последние часы жизни в сообществе с людьми, от которых столько лет был отчужден, видел себя против прежнего в каком-то довольстве, обрадован был соучастием. Но кто он был, за что так строго наказан и с некоторого рода отличием — покрыто неизвестностью. Что он принадлежал к какому-либо знатному роду, в том нет сомнения, ибо в противном случае поступили бы с ним, кажется, иначе. Судя по выговору, он должен бы быть иностранец, выучивший порядочно русский разговорный язык»³⁵.

Сам российский быт конца XVIII — начала XIX в. мог бы стать основой для романа готического типа — но в этих формах он еще не осознавался; поле для таких ассоциаций откроется позже. Тем не менее мы вправе предполагать, что биография самого Санглена в известной мере предопределила систему его литературных ориентаций. С воцарением Павла, как мы сказали, резко меняется его судьба: опала постигает его покровителя Спиридова, сам он вынужден покинуть Ревель и ждать в Москве, а потом в столице решения своей судьбы. В записках он рассказывал о своих скитаниях, болезни, разорении, вынужденной обстоятельством отставке; лишь к 1804 г. намечаются некоторые перемены к лучшему. В этом году ему удастся получить право прочесть в Московском университете пробную лекцию по военной тактике в присутствии московской профессуры, Карамзина, Дмитриева и А.Д. Балашова. Лекция произвела благоприятное впечатление, и «1804 года декабря 26-го», сообщает его биография, «по экзамену» он был определен в чине коллежского ассессора «на место профессора Гейма лектором немецкой литературы»³⁶.

По-видимому, вышедшие в том же 1804 г. «Отрывки из иностранной литературы» сыграли в этом назначении не последнюю роль. Есть

косвенные свидетельства сближения Санглена в это время с литературными кругами. В 1825 г. он рассказывал И.М. Снегиреву, «как он у Дмитриева взапуски с Карамзиным переводил Кестнеровы эпиграммы»³⁷. Несколько эпиграмм Кестнера он поместил в своих «Отрывках...», — может быть, о них и шла речь. С.П. Жихарев, слушавший в 1805 г. в Московском университете его курс, читанный по-немецки, оставил о нем несколько записей в своем дневнике: «...он человек хорошего тона и очень веселый в обществе: великий затейник на всякие игры и умеет занять молодых дам и девиц. Все его любят, и все ему рады. Я не видел человека, который бы так ловко соединял педагогику с общежитием»³⁸. Таков был третий лик де Санглена, представший поколению начала века.

И все эти три лика имели отношение к переводу отрывка из «Гения», сделанному Сангленом и включенному им в «Отрывки из иностранной литературы».

Автор «Гения» Карл Фридрих Август Гроссе (Grosse, 1768—1847), писавший также под псевдонимами «Маркиз фон Фарнуза», «Граф Эдуард Ромео Варгас», «Граф Варгас Бедемар», был человеком примечательным и по своей биографии, и по литературной судьбе. Магдебургский уроженец, в 1786—1788 гг. геттингенский студент-медик, сочинявший одновременно философские и религиозные трактаты; затем исчезнувший из Геттингена, чтобы возвратиться уже как маркиз и мальтийский рыцарь; влюбившийся в страстную привязанность юной Луизе Михаэлис, дочери известного ориенталиста и сестре будущей жены Августа Шлегеля, — и вновь покинувший Геттинген, сопровождаемый все растущими подозрениями родственников девушки, — Карл Гроссе был, несомненно, личностью преромантической и романтической эпохи, видевшей в жизненных переживаниях форму творчества. В 1791 г. он уже в Страсбурге и Гамбурге, а в следующем — в Испании, откуда посылает на родину рукопись для публикации. Это и был роман «Гений», выходявший частями в Галле, где Гроссе недолгое время посещал университет. С 1793 г. в Берлине, Лейпциге и Галле выходят его романы, повести и новеллы на испанском материале под именем графа Варгаса; сам он какое-то время проводит в Италии. Последнее его сочинение появляется в 1811 г., после чего след его теряется; предполагалось, что он пропал без вести во время очередного путешествия. Только в середине 1950-х годов разысканиями датской германистки Э. Корнеруп была прояснена вторая половина биографии Карла Гроссе и второе лицо графа Варгаса: он не исчез бесследно, а с 1809 г. обосновался в Дании под именем графа Варгаса Бедемара. Он оставил литературу, как оставил свое подлинное имя; он более не был романистом Карлом Гроссе — но титулованным ученым-геологом и минералогом, автором многочисленных трудов и членом научных обществ, в том числе Йенского минералогического, где президентом был Гете. Он дожил до глубокой старости и скончался в Копен-

гагене семидесяти девяти лет, пережив, по крайней мере, две литературные эпохи³⁹.

Писательская же его репутация, состоявшаяся в прошлом, основывалась почти исключительно на его литературном дебюте — романе «Гений. Из бумаг маркиза К. фон Г.», вышедшем в четырех частях под его подлинным именем⁴⁰. Это был, по-видимому, наиболее значительный роман о тайных обществах, написанный по следам «Духовидца» Шиллера и воспринявший многое из его техники таинственного. Начиная с «Романтической школы» Р. Гайма, все пишущие об этом романе вспоминают восторженное письмо юного Л. Тика В.-Г. Вакенродеру от 12 июня 1792 г.; живший в Галле Тик только что прочитал первые две части «Гения» и излил свои впечатления в большом письме, где описал и свое восхищение автором, и потрясение, им испытанное, разрешившееся ночными кошмарами. Фантомы, мучившие его, были навеяны готическими сценами романа: он видел себя лежащим в склепе, в окружении гробов со скелетами; приятели, ночевавшие в соседней комнате, представляли ему великанами чудовищного вида и т.п.⁴¹ Спустя тридцать с лишним лет Тик вспоминал об этом романе со снисходительной иронией — но и здесь полностью не отказывал ему в таланте, замечая при этом, что роман пользовался значительным успехом: «тайные общества, духи, вселяющие страх Неизвестные в сочетании с роскошными любовными сценами производили сильное впечатление на читающую публику»⁴². Среди этой «публики» был, кстати говоря, и молодой Э.Т.А. Гофман.

Сразу же после выхода полного издания, в 1796 г., появляются два английских перевода «Гения». Один из них, названный «Ужасные тайны» (The Horrid Mysteries) и принадлежавший П. Уиллу (P. Will), получил особую популярность и вошел в «Нортенгерский канон». Типологическая близость «Гения» к произведениям готического жанра, ставшая в наши дни предметом особого исследования в упомянутой нами книге Р. Ле Телье, ощущалась уже первыми английскими читателями.

Подобно «Духовидцу», «Гений» был написан в форме мемуаров, но автор их, маркиз Карлос фон Г*, является не наблюдателем, а героем и непосредственным участником событий. Тайное общество, цель которого, как сообщается ему, заключается в освобождении человечества от всякой тирании и достижении всеобщего счастья, — для чего пригодны любые средства вплоть до кинжала и яда, — вторгается в его жизнь и направляет его судьбу; оно является ему в виде случайно встреченных незнакомцев, в виде друзей и слуг, меняющих роли и обличья, в виде ложного духа, называющего себя его Гением. Вокруг Карлоса появляются и так же таинственно исчезают люди, среди которых — отнятая у него и якобы погибшая возлюбленная; он втянут в поток событий, направляемых чьей-то незримой рукой. Тик был точен в своих характеристиках: атмосфера напряженных происшествий и зловещей тайны царит в романе, сменяясь сценами любовных приключений, полных самого пылкого эротизма.

Этот-то роман и выбрал Санглен для перевода, и в его выборе ощущается закономерность почти фатальная.

Страстный поклонник и знаток Шиллера, увлекавшийся «Духовидцем», обращается к его литературному отпрыску.

Масон, а в недалеком будущем глава тайной полиции останавливает свое внимание на романе о тайных обществах.

Наконец, свидетель и участник исторической жизни России в мятежные 1790—1800-е годы начинает переводить сочинение о таинственных силах, управляющих человеческой судьбой.

Он начинает с предисловия, в котором Гроссе очевидно подражал начальным страницам «Духовидца», несколько меняя основную идею. «Во всех сплетениях жизни сей зрю я Всемощную Десницу, которая, может быть, и теперь невидимо носится над главою кого-либо из нас, во тьме ему руководствует и искони уготовила ему ту нить, кою он в невинной простоте своей сам прясти думает». Этот онтологический фатализм получает философское обоснование: судьбы человечества предстают в виде единой нити: оборванные концы одной судьбы продолжают в другой, уводя в «необозримую отдаленность». «И что бы там меня ни ожидало, — продолжает он, — тишина или беспокойствие, я с радостью отверзаю свои объятия тебе, жилище высших познаний и опытов, влеком необходимостью и слишком слаб ей сопротивляться, отдаюсь без трепета на произвол волнам, кои какая-то рука свыше воздымает и паки обуздывает...»

Вся эта декларация, переведенная почти слово в слово, вполне соответствовала умонастроениям русских масонов, также стремившихся проникнуть в «жилище высших познаний и опытов» (*Cefilde höherer Erkenntnisse und Erfahrungsungen*). Далее, однако, речь заходит уже не о Провидении и не о Божественной мудрости.

«Здесь можно будет заметить, — читаем в следующих же строках, — сколь маловажны все человеческие усилия, все с наивеличайшим рачением приобретенные опыты, даже и распоряжения самого рока, в сравнении с тайными планами неких *Неизвестных*, кои под непроницаемым покровом пекутся о большой половине человеческого рода. Часто уже замечены были их пути и планы; но, кажется, единственно моей истории предоставлено было открыть и самое средоточие их пребывания. Каждое деяние моей жизни, и самое произвольнейшее, мнится мне, было еще до моего рождения исчислено и положено на сохранение в страшных их архивах. Все с намерением ведут к ужасным преступлениям, дабы в иные меня вовлечь, в других употребить орудием; и вся пространная оных цепь служит неопровергаемым доказательством вечно решенной истины, что одно только благоразумное употребление всем людям вообще в удел доставшегося рассудка утверждает нам неограниченное владычество над умами всех...»

Почти то же самое говорили иллюминаты об иезуитах, «истинные масоны» об иллюминатах, правительство Екатерины — об «истинных масонах». И так же будет оценивать начальник канцелярии министра полиции Яков Иванович де Санглен разные подозрительные сообщества.

Концовка же предисловия, по-видимому, наполнялась для переводчика прямо автобиографическим содержанием: «Впрочем, не заботясь о

судьбе сих листов, кои только смерть моя предаст потомству, хочу я себе позволить против моих неприятелей единственно то мщение, чтоб страданиями моими возбудить усыпленную их совесть и доказать им, сколь мало заслуживал я зависти и в самом блистательнейшем периоде моей жизни»⁴³.

В посвящении «Отрывков...» князю Г.А. Грузинскому Санглен упоминал о «трудной», «тернием заросшей стезе» своей и «лютости самого рока», которую смягчил своим великодушием адресат⁴⁴. Он имел в виду, конечно, те события, о которых впоследствии рассказал в записках: вынужденный отъезд из Ревеля, крушение всех надежд на будущее, разорение и болезнь.

В романе «Рыцарская клятва на гробе...» (1832) он вернется к проблеме предопределения, чтобы решить ее с позиций своеобразного христианского рационализма, отличного от масонской мистики. «Решительного, безусловного предопределения быть не может», ибо оно лишило бы человека свободной воли и освободило от ответственности за свои поступки, — но «на сцене мира» являются порой «какие-то отборные люди, коих неожиданные, страшные судьбы, в быстрых возвышениях счастья и среди огромных обломков его» указывают «за тайной завесой на перст, мановением которого предопределена здесь смертному такая или другая участь». В таких случаях «воля не отъемлется: ей предоставлена смелая борьба с угрожающей нам судьбою, и победителя ожидает венец добродетели. В сих борениях сколь велик является нам человек — сколь мал неумолимый сей рок!»⁴⁵ В этом рассуждении явно ощущается проблематика немецких романов о тайных обществах, в том числе, конечно, и романа Гроссе, — и, с другой стороны, впечатления от чтения Шиллера: в позднем этюде о нем Санглен особо выделит в шиллеровских исторических сочинениях идею борьбы сильных характеров «с неумолимой необходимостью»⁴⁶.

На этой идее, близкой к идее античной трагедии, и сосредотачивает Санглен свое внимание. «Как орлу воздух, так человеку нужно бедствие; здесь простор души его, чтобы подняться к вечному своему началу»⁴⁷. В записках та же мысль становится у него одним из краеугольных камней в концепции собственной личности: «Никогда не был так здоров, бодр духом и свеж умом, как в несчастиях, в преследованиях всякого рода и проч. Так что приятели мои, в числе которых был и Николай Алексеевич Полевой, желали мне бед, утверждая, что только в подобных случаях виден дух мой»⁴⁸.

Нам нужно, однако, вернуться собственно к переводу Санглена. Он остановился на небольшом фрагменте из первой части романа, где маркиз Карлос фон Г. слушает рассказ своего друга графа С. о таинственном приключении, жертвой которого он стал. Этот эпизод может быть выделен в относительно автономную новеллу, в которой ясно просматриваются общие черты романа о тайных обществах, — его поэтики, пси-

хологии и даже отчасти философии. Происшествие с графом С. — цепь мгновенно сменяющих друг друга событий, то возносящих его к вершинам наслаждения, то низвергающих в бездну смертельной опасности. События эти случайны и внешне не мотивированы; почти все они *qui pro quo* или ложные узнания, но за ними стоит целенаправленная деятельность неких сил, логика поведения которых непонятна ни герою, ни читателю. Так создается атмосфера тайны и возрастающего драматического напряжения. На этом общем фоне вычерчивается психологический рисунок: герой, молодой и храбрый офицер, в экстремальной ситуации сохраняет все же решимость сопротивляться обстоятельствам. Приключение его начинается в лесу на испанской границе; погруженный в размышления и созерцание лунного ночного пейзажа, он выходит из своей повозки и теряет ее из виду. «Вдруг очарование мое исчезло, и я увидел, что нахожусь в мрачнейшем месте леса, в лабиринте непроходимых кустарников, где совсем не видно было дороги, даже и никакого следа оной». Обманутый неясным журчанием ручья, которое он принял за голоса своих спутников, он окончательно теряет дорогу, и это открытие поражает его «неописанным ужасом». Все это — типичная экспозиция готических романов, постоянно повторяющаяся и в немецком «страшном» романе, но далее Гроссе и его переводчик отступают от типовой схемы. Традиционный герой должен выйти к замку или заброшенной хижине — «таинственному месту», где его ждет неведомая опасность. Графа С. бросившаяся к его ногам собачка выводит к темной беседке, где его ждет любовное приключение.

«Едва прошел я в ней несколько шагов, как почувствовал, что вдруг чья-то рука обвилась около моей шеи и тянула меня к земле. Чьи-то уста прикоснулись к щекам моим и целовали их с горячностью. Другая рука, которая прижимала мою голову к тем устам, от сделанного мною движения соскользнув, упала на эполет моего мундира.

В ту самую минуту оное существо отступило от меня с воплем, изъясляющим страх и удивление. Нельзя себе вообразить положения страннее моего! Опасности мне уже давно были известны, и я всегда смотрел на них равнодушно; никогда все ужасы войны не могли привести сердца моего в трепет; но здесь, где я не видел еще очевидной опасности, где я мог еще по воле располагать своею шпагою, где я с вероятием мог ожидать, что существо сие было — женщина; здесь овладел мною страх, колена мои подломились и вместо того, чтоб ухватить моего соперника, я в робости моей за него держался. Сердце мое хотело вырваться, я не мог долее стоять и произвольно упал пред ним на колени. Обняв его обеими руками, я по одежде узнать мог, что это женщина. Она трепетала от страха, но не так сильно, как я; голова моя оперлась на одну из ее рук, которая была опущена вниз; я невольно заплакал, чувства мои онемели, смертельный страх объял мою душу; я думал, что умираю...»

Этот маленький отрывок приоткрывает, как кажется, еще одну причину интереса Санглена к роману Гроссе. Она заключается в характерологическом рисунке. Переводчика влечет к себе психологический парадокс: резкая смена душевных движений и состояний, спонтанный, внешне не мотивированный переход от умиротворенности к смертельному страху, а от него к любовному влечению. Воспитанный на сентиментальной прозе, с ее обостренным вниманием к внутреннему миру личности, Санглен унаследовал от нее и любовь к Лоренсу Стерну; памятником его стернианства осталась автобиографическая повесть «Жизнь и мнения нового Тристрама» (1825). Старшие сентименталисты поколения Шаликова предпочитали «Сентиментальное путешествие»; преимущественное внимание к «Тристраму Шенди» — уже новый этап осмысления характера.

«Едва успев избежать величайшего ужаса, почувствовал я, что сердце мое воспламенилось жесточайшею к ней страстию <...> Голос ее сладчайшим образом потрясал слух мой, темнота беседки озарилась бледным сиянием луны, помощью которого глаза могли различить весь нежный абрис стройного ее стана, и хотя я не мог еще хорошенько рассмотреть ее лица, но глаза мои открывали уже в нем тысячу прелестей: сердце ее билось под дерзновенною моею рукою; мог ли я воздержать себя, чтоб сию очаровательницу в восхищении моем не прижать к своей груди!»

Этот момент любовного экстаза прерывается вторжением из темноты неизвестных, закутанных в белые покрывала, в ужасных, отвратительных масках, — и несостоявшиеся любовники превращаются в пленников; их влекут к «древнему зданию, до половины закрытому кустарниками» и почти сливающимся с полуразрушившимся холмом, ведут по подземным переходам, теряющимся «в необозримой, мрачной отдаленности», и наконец вводят в пещеру, где заседает тайное судилище. Сцена суда доводит до кульминации сюжетное напряжение.

Среди присутствующих находится «девушка удивительной красоты», поблекшей от скорби и отчаяния. «Томный огонь сверкал еще в мутящихся ее глазах, сильное волнение воздымало грудь ее; щеки ее то пылали, то покрывались смертельною бледностию. Ужас царствовал во всем собрании: при входе нашем не слышно было ничьего дыхания; казалось, что и самая даже кровь в жилах каждого остановила на ту пору свое течение».

Молодая девушка, стоя на коленях, обвиняет героя и его спутницу — Франциску в любовной связи и «с неслыханным бешенством» требует их смерти. Франциска, «бледная как смерть», хладнокровно покоряется своей судьбе, защищая лишь графа; к тому возвращается решительность; он открывает свое имя и клянется, что в случае его смерти все «сонмище» ждет неизбежное возмездие. И здесь возникает новая психологическая коллизия: граф с ужасом и раскаянием осознает, что своей речью он спас себя и погубил Франциску. Он освобожден — ее же сбрасывают в зияющую пропасть посередине пещеры⁴⁹.

В этот момент слушатель графа, маркиз Карлос, теряет сознание. Атмосфера тайны, создаваемая непроясненностью самой логики событий, еще усугубляется тем, что несчастная Франциска знакома слушателю, о чем не знают ни рассказчик, ни читатель. Эпизод приобретает черты готического фрагмента, в котором наведение атмосферы тайны, напряжения и страха становится основной литературной задачей.

Отрывок, напечатанный Сангленом, имеет подзаголовок «Вольно с немецкого г-на Гроссе». «Вольность», однако, заключается в очень небольших сокращениях оригинального текста. В остальном перевод почти буквален. Переводчик, еще неопытный (по собственному признанию, Санглен в это время еще только осваивал литературный русский язык и пользовался помощью друзей-офицеров), ориентируется на язык Карамзина, но не следует принципам «поэтической прозы»: он архаичнее Шаликова или Измайлова, его меньше заботит мелодическая организация речи. Отчасти стилистика перевода подсказывалась самим оригиналом: Санглен пытался передать нервную динамичность рассказа графа, эмфатическую речь в монологах, элементы самоанализа. Ему не хватает лексико-фразеологических эквивалентов, и он черпает их нередко из докарамзинской стилевой традиции. «Сердце мое воспламенилось жесточайшею к ней страстию» (68) (*fühlte ich mein Herz von einer heftigen Leidenschaft gedrückt — G., 288*); Франциска «томно стенала» (71) (в подлиннике: *ich <...> ängstlich schluchzen hörte — G., 289*), «слезы и стелания были единственным ее ответом» (71) (*ein leises im Busentuche halbverstecktes Ächzen war die ganze Antwort — G., 289*), «я потерял тогда из вида и милостивый образ той девицы, которая шла за мною» (73) (*ich verlor itzt selbst das Bild des Mädchens hinter mir — G., 290*). Метафорическая, взволнованная речь влюбленного героя передается нередко стертыми формулами-фразеологизмами, лишаящими ее индивидуальных оттенков: «время не сильно было изгладить из моих мыслей ни одной черты прелестного лица ее, кои навсегда глубоко впечатлелись в моем сердце» (75). В оригинале: «kein Augenblick meines Lebens hat einer einzigen Zug dieses Bildes zerstört, das ich in seiner Fülle so ganz verschlang» (*G., 291*). При всем том перевод довольно близок к подлиннику и стилистически: в пределах своего языкового опыта Санглену удается передать достаточно сложные психологические оттенки: «Это была одна из тех минут, в которую от чрезмерного многообразия чувствований ни единого не ощущаешь. Из недра прекраснейшей существенности был я внезапно низвергнут в мрачную страну мечтательных сновидений: чувства мои пришли в бездействие; биение сердца моего ежеминутно ослабевало и наконец почти навсегда хотело остановиться» (69). Ср. в немецком тексте: «Es war einer von den Augenblicken, in denen man von Übermaß der Empfindung gar nichts empfindet. Aus dem Reiche einer schönen Wirklichkeit war ich plötzlich in ein dunkles Land vorbeischwirrender Träume versetzt, meine Sinne schlummerten ein, mein Herz schlug immer langsamer und langsamer und schien endlich gar stillezustehen» (*G., 289*). Он стремится передать и нарастающее драматическое напряжение рассказа, тщатель-

но сохраняя, например, обмены репликами между рассказчиком и его слушателем, придающие, как мы упоминали, дополнительную модальность всему повествованию. Это отличает Санглена, между прочим, от ранних переводчиков готических романов типа Корнилия Лубьяновича или анонимного переводчика «Убежища» Софии Ли: за десять лет русская проза успела создать свой резервуар невербальных художественных средств...

«Только влеве от себя слышал я изредка томные стенания Франциски, — заканчивает свой рассказ граф. — Вскоре потом низвергнули ее со стула в находившуюся у ног моих пропасть. Я слышал, как она со ступени на ступень падала. Вопль, от которого я содрогнулся, раздаваясь в бездне, отозвался в ушах моих. Хрипение умирающего мучительною смертью человека, сопровождаемого отвратительным визгом, исторгнутым судорожными движениями, и стук ударяющихся друг о друга желез поражали душу мою. В сию минуту лишился я чувств» (83).

«Но это были также и последние слова, слышанные мною от графа. Я без чувств упал со стула в камин. Граф кликнул на помощь людей, и с трудом только могли меня спасти.

Пришед опять в себя, увидел я, что лежал уже почти раздетый на своей постеле. Служители мои стояли около меня. Граф в совершенном беспамятстве сидел подле моей постели, опершись головою об руку. При первом произнесенном мною восклицании вскочил он и бросился у постели моей на колени.

— Какая ужасная тайна! — сказал он. Потом, устремив на меня пристально глаза свои, вскричал: “ради Бога, скажите мне, кто вы таковы?” — Теперь пришла и до меня очередь собраться с своими мыслями. Я дружески взял его за руку, но он вырвался и бросился вон из комнаты. Слуги его побежали за ним; я слышал, как вывели ему из конюшни лошадь, как он сел на оную и ускакал» (83—84).

На этой сцене обрывается напечатанный Сангленом текст. Было обещано продолжение, в печати, однако, не появившееся. Нам неизвестно, что еще перевел Санглен из «Гения» и собирался ли он переводить весь роман. При всех обстоятельствах сюжетная незавершенность печатного текста — едва ли не сознательный прием. Это — перерыв, а в данном случае и обрыв повествования, один из существеннейших элементов литературной техники Анны Радклиф, средство создания атмосферы ожидания и ужаса. Подобным же образом обрывается рассказ в «Духовидце» — обрывается накануне раскрытия тайны; таким же образом оканчивался и «Остров Борнгольм» Карамзина. Несколько десятилетий спустя этот повествовательный прием вырастет в конвенциональную поэтику журнального текста при публикации «страшных» повестей в периодике; в 1820—1830-е годы она будет широко использоваться в целях травестирования.

Есть основания думать, что «Der Genius», переведившийся Сангленом в молодости, оказал известное воздействие не только на его литературное, но и на мемуарное творчество.

Нам уже приходилось отмечать в его поздних записках фрагменты, близкие по теме и сюжетной организации к готическому роману. В основе этих эпизодов лежали, конечно, реальные впечатления; однако, как мы говорили, они были литературно окрашены. В 1810-е годы Санглен становится фактическим руководителем тайной полиции — и здесь роль литературных моделей в его личном и политическом поведении должна была только усилиться. Окончательно они вступают в свои права, когда он начинает писать свои записки — ценнейший и необычный исторический документ, который иногда упрекали в парадоксализме характеристик и выводов.

Когда в середине 1840-х годов М.А. Корф будет собирать материалы для биографии Сперанского и обратится к Санглену, тот преподаст все не ординарному историку нового поколения урок исторической психологии и техники политической интриги. Чтобы понять причины ссылки Сперанского, говорит он, нужно вникнуть в «основную историческую идею» и «в характер Александра I». «Все высокое, великое доступно было его величеству; он умел уважать эту возвышенность, но не далее той комнаты, в которой оказывал свое уважение». Он любил «*нутать и сосорить*, по правилу *divide et impere*»⁵⁰. Быть может, еще более сложным предстает ему характер Павла, который «всегда останется психологической задачей»: «с сердцем добрым, чувствительным, душою возвышенною, умом просвещенным», «духом рыцаря времен протекших», «он был предметом ужаса для подданных своих»⁵¹.

«Дух рыцарства» — концептуальная черта и в литературном, и в мемуарном творчестве Санглена. Он ищет его в «веке Екатерины», который в 1860-е годы будет ностальгически противопоставлять новому, измельчавшему времени. «Рыцарство» для Санглена — неукоснительное следование долгу, категорическому нравственному императиву, неразлучное с самоотречением. Эта идея лежит уже в основе «Рыцаря Ожера» — «драматического отрывка» Гинце, переведенного им в 1804 г.

Сын Карла Великого убил сына Ожера Датчанина, и отец, по закону, должен казнить убийцу собственной рукой. Карл должен выдать сына на смерть, ибо закон сильнее воли короля. Все попытки смягчить Ожера тщетны, — но когда Карл исполняет свой долг, Ожер отказывается от мести.

В «Рыцарской клятве при гробе...» граф Фридрих клянется умершей жене не вступать в новое супружество и приносит в жертву долгу свою любовь к юной Викторине и ее собственное счастье.

Мемуарные рассказы Санглена начинаются с истории гибели его родственника, восьмидесятипятилетнего шевалье де ла Пера (de la Paure), который в 1812 г. в занятой французами Москве пал от руки своих соотечественников, защищая со шпагой в руке «мундир и белый бант своего короля»⁵².

«Записки» Санглена построены на той же идее нравственного императива, определяющего все поведение их героя и автора, — как и его ближайшего окружения.

Мать, пять лет не видевшая единственного сына, отказывается принять его, потому что он явился к ней с тайным намерением просить денег.

В заграничном путешествии Санглен в обществе французских офицеров вступает за честь кн. П.М. Волконского и готов драться на дуэли поочередно со всеми присутствующими.

Вынужденный опечатавать бумаги Сперанского, он защищает его от обвинений в измене перед самим императором, с которым разговаривает не как подданный, а как вассал с сюзереном: он «ни в чем не может отказать своему государю», но «имеет право высказать причины, препятствующие ему делать то, что запрещает ему совесть»⁵³.

Он объясняет своему начальнику Балашову: «... если бы Сперанский был отцом моим, я поцеловал бы у него руку, поплакал бы о разлуке с ним, о его несчастьи, но тотчас бы запечатал его кабинет и не дал бы вынести ни одного листочка»⁵⁴.

Интриган Армфельт говорит ему с легкой насмешкой: «Ваша матушка <...> должна была произвести вас на свет в эпоху рыцарей “Круглого Стола”»⁵⁵.

Такое поведение создает психологические коллизии, иной раз парадоксальные.

Князь Волконский, за которого вступает Санглен с риском для жизни, платит ему недоброжелательством, едва ли не ненавистью.

Магницкий, арестовать которого приезжал Санглен, растроганно благодарит его.

Александр прощает вольность его в разговоре, почитая ее за проявление благородства характера.

Подобный же психологический парадокс мы видели в переведенном Сангленом отрывке из романа Гроссе. Безумная смелость графа С. перед тайным судилищем оборачивается предательством в отношении Франциски. Ее реакция — укор и почти презрение; его ответ — раскаяние и угрызения совести.

Санглен, конечно, знал о своей репутации в обществе и в записках стремился к самореабилитации. Но это лишь одна сторона дела. Возникший под его пером автобиографический образ был также соотнесен с художественными моделями. Как самовосприятие мемуариста он должен был производить впечатление несносного «гасконского» хвастовства. Как факт литературного сознания он был сколком с героев Шиллера и его подражателей. Его художественным предшественником был граф Фердинанд в «Рыцарской клятве при гробе...».

И, как всякий вторичный и идеальный тип, образ Санглена в его записках оказался художественно слабым и однолинейным. Значительно сложнее и богаче были образы других исторических лиц, в том числе Павла и Александра, в обрисовке которых также улавливаются концептуальные черты романов о тайных обществах. Это деятели, в основа-

нии личности которых лежит тот же «рыцарский комплекс», что и в основе «образа Санглена», — но в гораздо более сложном сочетании с иными импульсами — как внутренними, так и внешними. «Рыцарь» Павел — неразрешимая «психологическая задача»: благородный и чувствительный человек, желая добра, сеет зло, ибо последствия его донкихотской деятельности непредсказуемы и не зависят от его воли. В известном смысле он — жертва Судьбы, управляющей миром по своим законам.

И здесь нужно отдать должное как психологической проницательности самого Санглена, так и накопленному им художественному опыту, который неожиданно пришел в согласие с историческим знанием. Уже в наше время Н.Я. Эйдельман рассмотрел «рыцарский комплекс» Павла как мировоззренческую категорию, как последовательно проводимую в жизнь консервативную утопию, охватившую политику, экономику, социальную и бытовую сферу, культуру павловского царствования, вступившую в противоречие с объективными законами исторического развития и принявшую в реальной жизни почти гротескные формы. Многое из того, о чем говорил Санглен и что казалось «парадоксами» прежним историкам царствования, получило историческое подтверждение и объяснение⁵⁶.

Санглен имел основания упрекать Корфа за поверхностность исторического анализа. Его Александр, быть может, еще сложнее, чем Павел, — но в основе его образа лежит близкая художественная концепция. Он окружен людьми, действующими в своих интересах и ежеминутно готовыми его предать; он понимает это и никому не верит. В общей атмосфере интриг и политических страстей он сам ведет свою игру. Игра эта не стихийна: в ней действуют целенаправленные тайные силы, нажимающие на скрытые пружины. В деле Сперанского царь был главным действующим лицом и «один с Армфельтом направлял таинственно весь ход драмы». Все остальные, и более других сам Санглен, поступавший «по велению совести», оказались жертвами. «Мы действовали как телеграфы, нити которых были в руках императора. Из чего хлопотали?! — О том, что давно решено было в уме государя и чего они не знали и не догадались»⁵⁷.

В этих анализах проступает абрис концепции «Духовидца», «Гения» Гроссе и шире — романов о тайных обществах. Уже не Судьба, а совершенно реальные, подспудные и неодолимые для частного человека силы «направляют ход» исторической драмы. Вряд ли случайно Санглену приходят на ум здесь театральные и литературные метафоры. Его собственная фигура замещает в этой «драме» фигуру принца из шиллеровского «Духовидца» или маркиза Карлоса фон Г* из «Гения» Гроссе — рыцарей, чья жизнь полностью опутана невидимыми сетями, разорвать которые они не в состоянии. Все, о чем он писал в переведенном им предисловии к «Гению» — о «маловажности» человеческих усилий в сравнении с тайными планами «неизвестных», «под непроницаемым покровом» пекущихся «о большей части человеческого рода», он, спустя несколько десятилетий, мог бы применить к самому себе, — и сделал

это, сознательно или бессознательно. В одном месте записок — как раз там, где Санглен рассказывает о предыстории своих разговоров с императором, — он почти буквально повторяет скорбные резиньяции маркиза Г*: «Бывают в жизни случаи, где никакая человеческая осторожность и предусмотрительность ничего сделать не могут; какая-то скрытная, неизвестная нам сила влечет нас, и горе тому, который ей будет сопротивляться»⁵⁸.

Вся история Санглена, как она рассказана в «Записках», — это история бед, постигших «сопротивляющегося». Эта общая концепция предопределила и те частные особенности художественного целого, о которых у нас шла речь. Она сказывалась на обрисовке исторических характеров. Она отражалась косвенно в готических эпизодах, построенных по закону таинственной новеллы. Она выдавала свое присутствие в многочисленных рассказах о предчувствиях и сбывшихся предсказаниях, предшествовавших смерти Екатерины и Павла.

Это был уникальный случай усвоения немецкого *Geheimbundroman* путем растворения его в мемуарном повествовании.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ См. об этом подробнее в общем очерке В.Н. Перцева «Немецкое масонство в XVIII веке» в сб.: *Масонство в его прошлом и настоящем*. М.: ИКПА, 1991. Т. 1. С. 61—111. (Репринт. изд. 1914 г.).

² *Beaujean M.* Der Trivialroman in der zweiten Hälfte des 18 Jahrhunderts. Bonn, 1964. S. 128.

³ См., напр.: *Murphy A.* Banditry, Chivalry and Terror in German Fictions 1790—1830. Chicago, 1935. P. 34.

⁴ См.: *Guthke K.* Englische Vortromantik und Deutscher Sturm und Drang. 1958. P.174—175.

⁵ Полный обзор творений Фридриха Шиллера // *Я.С[англен]*. Шиллер, Вольтер и Руссо. М., 1843. С. 20—21.

⁶ Чтение для вкуса, разума и чувствований. 1793. Ч. 11. С. 386.

⁷ Die Minnekönigin und die schwarze Schwestern: Bruchstücke aus einer abenteuerlichen Geschichte // *Neue Thalia* / Hrsg. von Schiller. 1792. Bd. 2. Stück 6.

⁸ См. об этом: *Данилевский Р.Ю.* Шиллер и становление русского романтизма // *Ранние романтические веяния*. Л., 1972. С. 36—37.

⁹ *Греч Н.И.* Записки о моей жизни. М.; Л., 1930. С. 561—563, 345.

¹⁰ *Волконский С.Г.* Записки. Иркутск, 1991. С. 183.

¹¹ *Вигель Ф.Ф.* Записки. М., 1892. Ч. 3. С. 115.

¹² Письмо Д. Давыдова ген.-лейт. Волкову. 5 нояб. 1830 г. // *Русская старина*. 1898. № 6. С. 561.

¹³ Письмо А.Х. Бенкендорфа кн. Д. В. Голицыну. 18 нояб. 1830 г. // Там же. С. 563.

¹⁴ *Бычков И.А.* Деятели и участники в падении Сперанского // *Русская старина*. 1902. № 2. С. 503,505; ср.: *Модзалевский Б.Л.* Пушкин. Л., 1929. С. 428.

¹⁵ *Пассек Т.П.* Из дальних лет: Воспоминания. М., 1963. Т. 2. С. 286; *Герцен А.И.* Собр. соч.: В 30 т. М., 1954. Т. 2. С. 314. О времени встречи Герцена с Сангленом (начало ноября 1843 г.) см.: А.И. Герцен: Летопись жизни и творчества. 1812—1850. М.: Наука, 1974. С. 288.

¹⁶ *Погодин М.П.* Сперанский // *Русский архив*. 1871. Стб. 1101—1102.

- ¹⁷ Свод материалов см.: *Giesemann G. Kotzebue in Russland: (Materialien zu einer Wirkungsgeschichte)*. Frankfurt am Main, 1971. S. 22—28, 41 ff.
- ¹⁸ Московский телеграф. 1831. Ч. 40. № 15. С. 299—320.
- ¹⁹ *Дельвиц А.А.* Сочинения. Л., 1986. С. 327.
- ²⁰ *Zacharias-Langhans*. P. 53 u. Anmerkungen.
- ²¹ *Санглен Я.И. де.* Рассказы: (1776—1796) // Русская старина. 1883. № 10. С. 140—141.
- ²² *Санглен Я.И. де.* Записки: (1776—1831) // Русская старина. 1883. № 1. С. 33; *Дубровин Н.* Письма главнейших деятелей в царствование императора Александра: (1807—1829). СПб., 1883. С. 107; *Семевский В.И.* Декабристы-масоны // Минувшие годы. 1908. № 2. С. 21—23.
- ²³ Русская старина. 1883. № 1. С. 41—44.
- ²⁴ *Соколовская Т.* Раннее Александровское масонство // Масонство в его прошлом и настоящем. М., 1991. Т. 2. С. 162 и след. (Репринт. изд. 1915 г.).
- ²⁵ Там же. С. 158—161.
- ²⁶ *Шильдер Н.* Два доноса в 1831 г. // Русская старина. 1898. № 12. С. 530, 536. [См. также: *Гордин Я.А.* Мистики и охранители: Дело о масонском заговоре. СПб., 1999. С. 39, 110 и др. — Ред.]
- ²⁷ *Новиков Н.И.* Избр. соч. М.; Л., 1951. С. 614—615.
- ²⁸ Там же. С. 610.
- ²⁹ *Семека А.* Русское масонство в XVIII в. // Масонство в его прошлом и настоящем. Т. 1. С. 142, 145; *Bakounine T.* Le répertoire biographique des francs-maçons russes: (XVIII et XIX s.). Bruxelles, <1940>. P. 117, 632.
- ³⁰ Биограф. словарь профессоров и преподавателей имп. Московского ун-та. М., 1855. Т. 1. С. 296.
- ³¹ См.: *Данилевский Р.Ю.* Шиллер и становление русского романтизма. С. 58. Подл.: *Hinze H.P.* Ogier von Dänemark: Dramatisches Denkmal // Neue Thalia. 1792. Bd. 1. Stück 1.
- ³² Аврора. 1805. Т. 1. № 1. С. 64—78; № 2. С. 79—103; Я. [Санглен]. Шиллер, Вольтер и Руссо. М., 1843.
- ³³ Аврора. 1805. Т. 1. № 2. С. 86.
- ³⁴ *Harder H.-B.* Schiller in Rußland: Materialien zu einer Wirkungsgeschichte 1789—1814. Homburg; Berlin; Zürich, 1969. S. 111—112; *Данилевский Р.Ю.* Указ. соч. С. 60.
- ³⁵ *Санглен Я.И. де.* Записки: (1776—1831) // Русская старина. 1882. № 12. С. 472—474.
- ³⁶ Биограф. словарь профессоров и преподавателей имп. Московского ун-та. Т. 1. С. 296.
- ³⁷ *Снегирев И.М.* Дневник. М., 1904. Т. 1. С. 130—131.
- ³⁸ *Жихарев С.П.* Записки современника. М.; Л., 1955. С. 140. (Лит. памятники).
- ³⁹ См.: *Deutsche Literatur Lexicon*. 3 völlig bearbeitete Auflage / Hrsg. von H. Rupp, C.L. Lang. Bern; München, 1978. Bd. 7. S. 881—882. Ср.: *Kornerup E.* F.R. Vargas — Karl Grosse: eine Untersuchung ihrer Identität. København, 1954; *ее же:* *Eduard Vargas Bedemar: En Eventyrs Saga*. København, 1959. См. также: *Le Tellier R.I.* Kindred Spirits: Interrelations and Affinities between the Romantic Novels of England and Germany (1790—1820) / With special reference to the work of K.Grosse..., forgotten Gothic Novelist and Theorist of the Sublime. Salzburg, 1982. P. 344—351.
- ⁴⁰ *Grosse K.* Der Genius: Aus den Papieren des Marquis C* von G**. Von Grosse / 4 Tle in 2 Bd. Halle: Y.C. Hendel, 1791—1795. Полный текст романа отсутствует в российских библиотеках; в РНБ имеется только вторая часть (Шифр: Л61А⁻¹/25). При сравнении перевода де Санглена с оригиналом мы вынуждены пользоваться фрагментами, перепечатанными в сб.: *O Lust, allen alles zu sein: Deutsche Modelektüre um 1800* / Hrsg. <...> von Olaf Reineke. Lpz., 1981. S. 284—302, почти полностью охватывающими переведенный Сангленом текст. Далее ссылки в тек-

сте: G. и страница. Биография Гроссе в этом сборнике опирается на устаревшие сведения.

⁴¹ См. фрагмент этого письма, напр., в кн.: König und der Romantik: Das Leben des Dichters Ludwig Tieck in Briefen, Selbstzeugnissen und Berichten / Vorgestellt von Claus Gunzel. Berlin, 1981. S. 99 ff. Рус. пер.: *Вакенродер В.-Г.* Фантазии об искусстве. М., 1977. С. 212 и след.

⁴² Vorbericht zur zweiten Lieferung der Tieckschen Schriften. Dresden. Nov. 1828. Цит. по: О Lust, allen alles zu sein. S. 388.

⁴³ *Санглен Я.И.* Отрывки из иностранной литературы. М., 1804. Ч. 1. С. 51—54.

⁴⁴ Там же. Посвящение. (Стр. нenum.)

⁴⁵ *Санглен Я.И.* Рыцарская клятва при гробе, или Два портрета: Русский роман из времен Меченосцев. М., 1832. Ч. 2. С. 78—79.

⁴⁶ Полный обзор творений Фридриха Шиллера. С. 20.

⁴⁷ Рыцарская клятва при гробе... Ч. 2. С. 80—81.

⁴⁸ Русская старина. 1882. № 12. С. 446.

⁴⁹ Отрывки из иностранной литературы. Ч. 1. С. 63, 66, 67, 68, 72, 78, 79.

Далее стр. указаны в тексте.

⁵⁰ *Бычков И.А.* Ссылка Сперанского в 1812 г. // Русская старина. 1902. № 4. С. 26.

⁵¹ Русская старина. 1882. № 12. С. 493.

⁵² Русская старина. 1883. № 10. С. 137.

⁵³ Там же. № 1. С. 27. (Подл. по-фр.).

⁵⁴ Там же. № 2. С. 388.

⁵⁵ Там же. С. 376. (Подл. по-фр.).

⁵⁶ См.: *Эйдельман Н.Я.* Грань веков. М., 1982.

⁵⁷ Русская старина. 1883. № 2. С. 394.

⁵⁸ Там же. № 1. С. 20.

Журнальная критика 1800-х годов. П. Макаров. В. Измайлов

Единственным журналом начала века, который систематически печатал рецензии на переводы готических романов, был «Московский Меркурий» П.И. Макарова. Журнал выходил в течение одного 1803 года, и в поле его зрения попали только те издания, которые появились в 1802—1803 гг.

Петр Иванович Макаров (1764—1804) был, без сомнения, одним из самых выдающихся русских критиков в первые годы XIX столетия. Его критический разбор книги А.С. Шишкова «Рассуждение о старом и новом слоге российского языка», напечатанный в последнем, двенадцатом номере «Московского Меркурия», вплоть до статей Дашкова оставался наиболее значительным полемическим обоснованием карамзинской языковой реформы¹. Проблемы «слога» поэтому занимают в его критиках значительное место — но за ними всегда стоит более широкая литературная и даже мировоззренческая перспектива, и само повышенное внимание к русской готике для Макарова есть средство утвердить в полемической форме ряд позитивных литературных принципов.

Английская культура интересовала Макарова специально, хотя, по собственному признанию, он не владел английским языком. В 1795 г. он предпринял путешествие в Лондон, на собственный страх и риск, один и почти без денег. Результатом были его путевые записки в форме писем, которые он начал печатать в своем журнале. В письме, помеченном 16 августа 1795 г., он впервые упоминает Анну Радклиф. «Великие

приключения нравятся молодому человеку: он думает, что найдет везде чудеса Удольфского замка, освободит какую-нибудь Дульцинею от ее тирана и сделает связь с двадцатью Элоизами². Это, конечно, отзыв не 1795 г., а более поздний: «Удольфские тайны» вышли, как мы уже говорили, в 1794 г., а французский перевод их появился только в 1797 г.; «Россиянин в Лондоне» — скорее всего, не подлинные письма, а «путешествие в письмах», подобное «Письмам русского путешественника» Карамзина. Легкая ирония, звучащая в макаровских строках, была преддверием атаки на сочинения Радклиф, которую он предпринял в своем журнале.

Она начинается в том же первом номере «Московского Меркурия» — в рецензии на перевод из Жанлис³. «Госпожа Жанли, — пишет здесь рецензент, — принадлежит к тем авторам, от которых не надобно ожидать ничего *чрезвычайного*, ничего *превосходного*, но которые, однако ж, никогда не напишут *дурно*. Посредственные романы ее всегда будут нравиться, всегда с приятностию станут читать их. Сохраняя строго благопристойность, она умела дать цену действиям самым маловажным; у нее один взгляд, одно слово, одно пожатие руки — значат более, занимают читателя более, нежели у других авторов последняя жертва любви; у нее все приличности общежития свято соблюдены; она знала свет, знала его очень хорошо и как немногие знают; а потому, когда читаешь роман или повесть ее, то кажется, что видишь и слышишь живых людей. Строгие критики найдут, может быть, что в ее сочинениях слишком много *сентенций*, слишком много *выставки ума*, слишком много *метафизики сердца*. Чтобы сократить: это не *Руссо*, однако ж и не *Радклиф*»⁴.

Точкой отсчета для критика является психологический роман Руссо; его требования — психологическая и бытовая достоверность, соблюдение этикетных норм, воспитательное значение. Симпатии Макарова явно клонятся к просветительскому роману в сочетании с «чувствительностью», крайности которой он, впрочем, также отвергает. В том же 1803 г. он будет упрекать Шаликова за безудержный субъективный лиризм его «Путешествия в Малороссию».

Макаров положил начало сопоставлениям Радклиф и Жанлис как двух типов романистов; его афористические выраженные предпочтения последней, однако, не осталось без возражений. А.А. Писарев, уже после смерти Макарова написавший разбор его разборов, заметил по этому поводу: «Радклиф если не превышает, то наверное не уступает в красноречии г-же Жанлис»⁵.

В 1806 г. «Вестник Европы» отдаст преимущество «подземельям» Радклиф перед описываемыми Жанлис, ибо Радклиф умеет «изумлять чудесностию происшествий, умеет возбуждать любопытство»⁶.

Макаров, однако, настойчиво и целеустремленно защищал принципы традиционного романного повествования. В рецензии на «Полночный колокол» он с обычным для него полемическим темпераментом обозначил неприемлемые для него особенности нового типа романа. «Сплетение чрезвычайных приключений! — без *цели*, без хорошего *плана*, без *характеров*, без картин общежития, без пленительной живописи,

без цветов слога: убивства, похищения, страхи, разбой, даже *пытки!* — и более... *ничего!* Сей роман хуже всех Радклифиных».

Он выписал жеманную «дедикацию» переводчика, подчеркнув искусственные красоты слога, — и упомянул о втором, московском переводе, также приведя цитату. «Читатели могут сами сравнить сии два перевода»⁷. Писарев потом будет упрекать его за пренебрежение своими рецензентскими обязанностями, которые он переложил на читателя⁸.

Раздражение Макарова нарастало по мере того, как появлялись новые готические романы на русском языке. «Полночный колокол» оказывался еще не самым худшим. В августе он откликается на «Братоубийцу» Маккензи в переводе Буринского (как мы помним, имя его указано не было). «Из всех подражаний госпоже Радклиф это, кажется, самое неудачное. Думаем, что оно не понравится даже любителям сего рода сочинений. Многие фразы надобно прочесть несколько раз, прежде, нежели поймешь их. Развязка не удовлетворяет любопытству. Запутанная интрига остается темною еще по прочтении всего. Не знаем, автору или господину переводчику так было угодно»⁹.

Он пренебрежительно отвергает и разбойничий роман, представленный «Разбойниками в подземелье Кутанского замка»¹⁰: «Из расстроенной только головы человека большого горячка можно вылиться *такому* роману!.. И вся эта чепуха даже не украшена приятностями слога!»¹¹

Легко заметить, что полемическое острие макаровских критик направлено прежде всего против френетических черт готического романа. Значительно снисходительнее он к сентиментальной готике. В третьем номере своего журнала он разбирает «Детей аббатства» Р.М. Рош, роман с отдельными чертами готики — в описаниях замков, бурной природы и т.п., перемежающихся идиллическими сценами¹². Вышедший в оригинале в 1796 г., он уже в следующем году был переведен на французский язык аббатом Андре Морелле, ставившим его на одно из первых мест в современной английской литературе¹³. Это было одно из немногих произведений «радклифианского» типа, переведенное на русский язык женщинами: ею была Марья Алексеевна Арбузова¹⁴; по некоторым сведениям, в переводе принимала участие «белевская жительница» «г-жа Калашникова» и дочь В.А. Левшина Надежда Васильевна. Первое издание перевода появилось в 1802 г.; второе — в Орле в 1824 г.

«Это один из лучших английских романов женского рукоделья, — замечал Макаров. — В нем читатели найдут *занимательные*, разнообразные и хорошо связанные приключения, трогательные происшествия, контрасты характеров, картины обществ, прекрасные портреты и смешные карикатуры, несколько сцен истинно театральных, много чувствительности, довольно остроумия — и двух молодых соперников — любезных, милых, разных во всем, и только честности, только живую, пылкую страстию ко всему *благородному* один на другого похожих. — Чего более требовать от такой книги, которая должна служить единственно к удовольствию людей праздных?» Итак, здесь его одобрение также не безусловно; эталон, с которым он сопоставляет рецензируемое сочинение, слишком высок; как и в отзыве о Жанлис, он мог бы сказать: «это не

Руссо, однако ж и не Радклиф». Он готов извинить даже недостатки «слога», о котором отзывается сдержанно-снисходительно: «... сей перевод *не хуже многих*»¹⁵.

Может показаться парадоксальным, но единственным произведением, которое Макаров склонен был выделить из числа романов Радклиф как заслуживающее некоторого снисхождения, оказался «Монах» Льюиса. Как и другие русские читатели начала XIX в., критик не знал подлинного автора и доверился указанию на титульном листе русского перевода. Он поспешил откликнуться на выход трех частей, не дожидаясь окончания, и начал свой отзыв общей декларацией.

«Скажем единожды свое мнение о всех Радклифиных романах вообще.

Книга тогда хороша, когда она приятна, или полезна. — А еще лучше, когда приятна и полезна вместе.

В рассуждении *приятности*, мы не думаем, чтобы картины убийств, насилий, пыток и всех злодеяний могли кому-нибудь нравиться.

В рассуждении *пользы*, романы госпожи Радклиф — не имея никакой цели, не сообщая никакого справедливого понятия о *свете*, об *обществах*, об *людях*, не открывая новой моральной истины, не указывая новой черты на сердце человеческом, — ни с которой стороны не полезны; а вредными быть могут! Они действуют на нервы. Долговременные впечатления ужаса производят иногда печальные следствия: ссылаемся в том на всех врачей. Мы знаем женщин, которые ночи по три не спали, прочитав “Аббатство Сен-Клерское” или “Таинства Удольфские”.

На книгах такого рода всегда надлежало бы ставить эпиграф: “Et la mère en défendra la lecture à sa fille” *...»

В этой блестящей критической статье рельефно определились и сильные стороны литературной позиции Макарова, и ее ограниченность. В отличие, например, от Шаликова, он не придает особого значения различиям между «ужасом» эстетическим и физиологическим. Поэтому «Лес, или Сен-Клерское аббатство» и «Монах» для него — явления принципиально однородные. Но далее мысль его делает неожиданный поворот. Попытки французских и русских переводчиков подчеркнуть дидактическую идею романа не прошли мимо его внимания. Может быть, он знал и отзывы французской критики, в частности «Le Spectateur du Nord», — во всяком случае, в 1797—1798 гг. журнал читался внимательно в карамзинском окружении, и следовательно, рецензия на «Монаха» легко могла попасть в поле зрения издателя «Московского Меркурия».

«Все романы госпожи Радклиф, — продолжает он, — естли смеем так сказать, имеют один *характер*, одну *физиономию*. В “Монахе” только видишь нечто отменное — в “Монахе” только сочинительница *имела* моральную цель; но средства, которые она выбрала для достижения сей цели, довольно странны. Намерение очевидно: госпожа Радклиф хотела показать, что человек не должен превозноситься строгостию своих нра-

* Мать запретит читать это своей дочери (фр.) — цитата из комедии А. Пирона «Метромания». — *Ред.*

вов, и что надежда на Бога есть необходимая подпора всех добродетелей. Истоща уже давно *привидения* и *чудеса*, она решилась наконец вывести на сцену самого *Дьявола!* жаль только того, что этот Дьявол очень любезен. Смотри на картины обольщения, не вспомнишь о трехглавом Цербере и огненных струях Флегетона: скорее рай Магометов представится воображению! — Беда слабому человечеству, естьли наш Искуситель привыкнет являться в виде тех ангелов, которым мы никогда не умели противиться».

Макаров не дочитал роман до конца: как мы сказали, он рецензировал только первые три части; четвертая задержалась с выходом. Первое появление дьявола происходит в 7-й главе третьей части; вызванный заклинаниями Матильды, он предстает Гиларию-Амброзио в виде Люцифера. «Он услышал в воздухе сладкую гармонию» и «узрел явившийся образ чрезвычайной красоты, представляющий осьмнадцатилетнего юношу. Лицо и все черты его были необыкновенного совершенства — он был наг, светлая звезда блистала на челе его, алые крылушки колебались за плечами его, волосы его были под повязкою различных огненных цветов, волнующиеся его локоны развевались вокруг головы его и образовали множество фигур, блистательнее драгоценных камней. Руки и пальцы были усыпаны алмазами; в правой руке он держал серебряную мирту. Розовые облака окружали тело его, и в минуту его явления сладостное благовоние разлилось по всей пещере»¹⁶.

Вторично он является в конце романа за душой Амброзио-Гилария, уже «во всей своей гнусности, которая, по низвержении его с неба, была уделом его». «Обожженные члены его имели еще на себе печать грома Всевышнего. Темная смуглость распространялась по всем чертам его; долгие когти вооружали руки и ноги его; глаза его сверкали мрачным огнем, который наполнил бы ужасом сердце самое твердое. К мощным широким плечам его присоединялись два черные крыла; на голове его, вместо волос, живые змеи ворочались и извивались вокруг шеи его с ужасным свистом. В одной руке держал он сверток кожи, а в другой железное перо. Молнии блистали вокруг его. Гром, в повторяемых ударах, казалось, возвещал преставление света»¹⁷.

Макаров заканчивал свою рецензию замечаниями о «слоге» романов Радклиф. Об этом отзыве мы уже упоминали; «слог» перевода Павленкова и Рослякова — единственное, что Макаров был готов одобрить почти безусловно, — «но *приятности* слога, — оговаривается он, — могут ли оплатить дурное *содержание!*»¹⁸.

Одним из последних выступлений Макарова в «Московском Меркурии» была рецензия на «Дона Коррадо...» Гнедича¹⁹. Верный себе, Макаров дает на роман уничтожающий отзыв. Он иронизирует над странными представлениями автора об испанцах: «Автор определяет характер целой нации по характеру лица не исторического, но им самим вымышленного»; само же это лицо не имеет и тени правдоподобия. «Дон Коррадо режет, душит, давит — сам не зная *для чего* — всех, без разбору возраста и пола, родных и сторонних, врагов и друзей — всех, до кого рука его может достать. От первой страницы до последней сей роман

представляет только картины убийств, отравлений, злодеяний — рассказанных с удивительным хладнокровием»²⁰.

Таков, по Макарову, был закономерный итог перенесения «черно-го» романа на русскую литературную почву.

Если Шаликов и Макаров являют собой как бы два полюса восприятия готического романа в среде русских сентименталистов, то творчество В.В. Измайлова — критика и прозаика — занимает срединное положение между этими полюсами.

Владимир Васильевич Измайлов (1773—1830) был третьим крупным деятелем сентиментального направления, обратившимся к проблеме готического романа. Он дал ему общую оценку на страницах своего журнала «Патриот» в 1804 г., по свежим следам выступлений Макарова.

Статья, где Измайлов впервые упомянул имя Радклиф, была посвящена новому жанру, еще ожидающему, по мнению автора, «своей поэтики», — жанру «повестей или сказок». Речь шла не о сказках в современном понимании этого слова, а собственно о новелле; Измайлов употребляет кальку с французского «conte» или английского «tale». Н.И. Мордовченко (не знавший авторства Измайлова, подписавшегося анаграммой «О. О. О.») оценивал его статью как одно из наиболее глубоких критических выступлений карамзинистов, «с удивительной остротой» раскрывших общественно-философскую сущность всего течения и в том числе прозаических опытов Карамзина. «Представить противоречия мнения с природою, человека в борьбе с самим собою, обнаружить тайны сердца, покрытого ныне такою темною завесою; вывести действие страстей, более разгоряченных в наше время, нежели когда-нибудь; изобразить при случае игру рока и силу предрассудков; наконец, с помощью скрытого нравоучения привести в согласие рассудок и страсти, натуру и общество — вот важное дело сочинителя сказок; вот в каком смысле и самые сказки могут назваться школою нравов, а сказочники учителями рода человеческого»²¹.

Авторитетный исследователь истории русской критики имел все основания говорить о высоком теоретическом потенциале статьи Измайлова, — однако он оставил без внимания те легкие и осторожные акценты, которыми Измайлов — и, по нашему мнению, совершенно сознательно — обозначал границу между своим и карамзинским пониманием психологии характера. Точкой отсчета для Измайлова здесь является Флориан, Мармонтель и Жанлис, которая в наибольшей мере приближается к своему образцу, а в одном отношении даже превосходит его, — своей «чистой и полезной» моралью. В этот ряд он включает и «сказки» Карамзина. Лучшее, что написал Карамзин в этом жанре, для него — «Бедная Лиза» и «Юлия» — «превосходнейшая» из других «сказок», собственно и доставившая ее автору имя «русского Мармонтеля»²².

Это замечание соотносилось с отзывами о Карамзине во французской прессе. «Юлия» была первой его повестью, переведенной на запад-

ноевропейские языки; она открывала февральскую книжку журнала «Le Spectateur du Nord» за 1797 г. и была снабжена весьма лестным для автора предисловием переводчика, где Карамзин и был назван соперником Мармонтеля и Флориана. Сравнение не осталось без возражений: рецензент французского «Журнала иностранной литературы» в 1801 г. находил, что Карамзин много теряет на фоне таких образцов²³. Измайлов включился в полемику.

Через десять лет, рецензируя в «Российском музее» новое издание сочинений Карамзина, он повторяет свои прежние оценки почти буквально: повести Карамзина, скажет он, «доходят до высочайшей степени искусства», их отличает «прелесть рассказа и заманчивость слога»; а «Бедная Лиза», «Наталья, боярская дочь» «и особливо “Юлия” показывают щастливого соперника Мармонтеля...»²⁴.

Измайлов писал осмотрительно и осторожно — такова была особенность его критического почерка и темперамента. Однако он явно предпочитает сентиментальную повесть Карамзина опытам типа «Острова Борнгольма» или «Сиерры-Морены», о которых дипломатично умалчивает. Сентиментальный психологизм на рационалистической основе противопоставляется психологизму преромантическому, утверждающему органические противоречия человеческой психики и исключаящему моралистический дидактизм. С этими критериями Измайлов подходит и к готическому роману.

«Славные островитяне, гордящиеся Ричардсонами, Стернами, Гольдшмитами, не произвели еще ничего в сем роде. В наши дни англичанка, одаренная неоспоримым талантом, превосходным умом, всем нужным для того, чтобы представлять в приятных картинах разнообразные оттенки сердца и любопытные сцены общежития, посвятила перо свое ужаснейшим вымыслам, какие может только изобретать не сердце чувствительной женщины, но воображение разгоряченнейшего фанатика. Может быть, пасмурное небо Англии способствовало мрачным вдохновениям девицы *Радклиф*; но под тем же туманным небом родился чувствительный Стерн, и мы можем надеяться, что английские музы, испугав нас на минуту дикими ужасами *Радклифина* воображения, пленят скоро приятными картинами во вкусе Мармонтеля»²⁵.

Все это довольно близко позиции Макарова. Подобно своему предшественнику, Измайлов не приемлет френетических черт готики, но не отвергает сентиментальных; как и Макаров, в подходе к явлениям морального мира он рационалист.

Но он не обладает эстетической самостоятельностью Макарова и определенностью его критических суждений. Его позиция — не отрицание и утверждение, но предпочтение. В 1813 г. он помещает в «Вестнике Европы» критический диалог «Автор и книгопродавец», где книгопродавец убеждает честолюбивого провинциала, жаждущего авторской славы, что он не сможет придумать ничего нового. В романах «самые тени были вызываемы и мертвецы подняты из гроба». «В самом деле, найдите мне подземелье, которое не уподоблялось бы *Радклифину* и перещеголяло бы замок *Удольфский?*» Описаны влюбленные, страсти,

«источник чувствительности высох». «Задумаете ли основать вашу завязку на таинственности? Но от хижины до палат все в романах таинственное. Нельзя быть новым и в описании мест и предметов: башни на запад, восток, север и проч. выстроены с давнего времени; потаенные лестницы, зубцы каменных стен все известно»²⁶. Остается писать о политике и морали — но и это не обещает неперменного успеха. Здесь нет безусловного осуждения образцов, как у Макарова, — ирония Измайлова касается скорее подражателей, причем не только Радклиф, но и «чувствительных» писателей. Поэтому и собственное творчество Измайлова оказывается не защищенным от проникновения элементов сентиментальной готики, вплоть до «башен» и «таинственности».

Это становится совершенно ясно, когда он выбирает для перевода новеллу из «Сельских прогулок» Шарлотты Смит, уже упоминавшейся нами ближайшей предшественницы Анны Радклиф.

...Извозчик везет г-жу Видингтон и ее дочь Элизу ночью через лес. Их останавливает каменная стена, при виде которой «извозчик <...> казался поражен ужасом». «Он объявил, что сбился с пути <...> и что не должно было ни под каким видом подходить к зданию. Мать и дочь желали знать тому причину. Он отвечал, что в сем здании живут духи и мертвецы». Ночное время и непогода заставляют, однако, путников искать здесь убежища; их встречает «человек с фонарем в одной руке и с обнаженною шпагой в другой, одетый черным плащом; голова накрыта была черным воротником; лицо было сухощавое, бледное и длинное; впалые глаза сверкали под густыми бровями. Он окинул глазами путешественниц при свете фонаря, не говоря ни слова и, по-видимому, не трогаясь нимало их положением. Наконец, голосом грозным сказал, что он закаялся впускать в дом свой чужих людей...»²⁷.

В этом типичном «замке с привидениями» скрипят двери, за окнами воеет ветер, и юной Элизе ежеминутно кажется, что выходят призраки. Все оканчивается к общей радости и благополучию: «замок» принадлежит скупому домовладельцу; племянник же его г-н Весткомб оказывается любезным молодым человеком, получающим в результате знакомства сердце и руку Элизы.

«Сельские прогулки» принадлежали к числу поздних книг писательницы, в которых Шарлотта Смит уже испытывала воздействие классических образцов готического романа — прежде всего романов своей литературной ученицы Анны Радклиф. Итак, не прямо, но косвенно гонитель «диких вымыслов» Радклиф все же отдал им дань, хотя, верный себе, избрал их смягченный и едва ли не трагестированный вариант. Как и другие сентименталисты его поколения, вне зависимости от того, принимали они или отрицали готический роман в целом, Измайлов заимствовал из него ситуации и черты литературной техники. Его перевод из Монтолье «Четыре башенные терема» воспроизводит типичную схему готического (и немецкого рыцарского) романа с тираном-мужем, заточающим жену и младенцев-дочерей в угловые башни замка. Согласно сюжетному канону, страдающей героине устраиваются ложные похороны. Вся эта схема под пером Монтолье полностью утрачива-

ет, однако, готическую окраску: нет ни ореола сверхъестественного во-круг замка, ни техники тайны; самые страдания матери носят какой-то бутафорский характер. Все повествование разрешается идиллическим концом. Автор повести, как сообщает переводчик, — писательница, «известная по французскому переводу многих немецких сказок и романов Августа Лафонтена» и ныне печатающая «свои собственные повести в одном парижском журнале»²⁸.

Изабель Полье де Боттен, во втором браке баронесса Монтолье (Montolieu, 1751—1832), была швейцарская аристократка, писавшая по-французски. Известность ей принес ее первый роман «Каролина Лихтфильд» (1781). Г-жа Жанлис, путешествуя по Швейцарии, встретила с ней и одобрила ее литературные опыты. За пятьдесят лет своей писательской деятельности Монтолье опубликовала огромное число повестей и романов, занимающих более ста томов; львиная доля их принадлежала переводам-перделкам с английского и немецкого. По убеждению современников и последующей критики, Монтолье переделывала, ибо в недостаточной мере владела обоими языками; впрочем, и французский стиль ее находили далеким от совершенства, и она должна была обращаться к услугам опытных редакторов. На всех ее сочинениях лежала печать сентиментального эпигонства. Среди переводимых ею немецких авторов излюбленным был Август Лафонтен; впрочем, она переводила и «Духовидца» Шиллера, дописав к нему собственное продолжение (1811), и «Ундину» Ламотт-Фуке (1818). В России Монтолье была популярна у литераторов и читателей, воспитанных на сентименталистской прозе и зачитывавшихся романами Жанлис: и «Каролина Лихтфильд», и последующие ее романы — «Хижина на Альпийских высотах», «Замок Курвиль» и другие — переводились еще в 1820—1830-е годы. Высказывалось предположение, что некоторые сюжетные ситуации ее повести «Урок любви», печатавшейся в 1820 г. в «Вестнике Европы» (№ 9—11), отразились в пушкинской «Барышне-крестьянке»²⁹. Доказать это предположение столь же трудно, как и опровергнуть: в «Повестях Белкина» Пушкин принципиально пользовался традиционными сюжетными схемами, и повесть Монтолье могла послужить ему одной из многих отправных точек. Она являлась своеобразным резервуаром сюжетных мотивов, очень слабо индивидуализированных и принадлежавших сентиментальной повести, авантюрной новелле и даже комедии.

Измайлов выбрал повесть с обычной для Монтолье сентиментальной окраской, но впитавшую мотивы, блуждавшие по немецким рыцарским романам, усвоенные и готической традицией. В моралистическом и идиллическом контексте целого они утрачивали свою первоначальную функцию, приобретая новую или вырождаясь в чистую форму.

Нечто подобное происходит и в собственных повестях Измайлова. Он готов воспринять технику «таинственного», исключив «ужасное». Так построена его повесть «Невидимка, или Таинственная женщина»³⁰, где тайна — довольно искусственное средство создать и мотивировать чисто психологическую коллизию.

Все эти процессы усвоения и отторжения, переосмысления и критической оценки готического романа сентиментальной литературой образовали то эстетическое поле, в котором родилось одно из наиболее значительных произведений русской прозы этого периода — «Марьяна роцца» В.А. Жуковского.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ О позиции Макарова в спорах о языке см.: *Левин В.Д.* Очерк стилистики русского литературного языка конца XVIII — начала XIX в.: (Лексика). М., 1964. С. 115—138; *Лотман Ю.М., Успенский Б.А.* Споры о языке в начале XIX в. как факт русской культуры // Учен. зап. Тарт. ун-та. Тарту, 1975. Вып. 358. С. 181 и след.; биографию Макарова см.: *Уварова С.В.* Макаров П.И. // Рус. писатели 1800—1917: Биограф. словарь. М., 1994. Т. 3. С. 473—474.

² *Макаров П.И.* Россиянин в Лондоне, или Письма к друзьям моим // Московский Меркурий. 1803. № 1. С.36; ср.: Ландшафт моих воображений: М., 1990. С. 506.

³ *Жанлис С.Ф., де.* Безрассудные обеты, или Слепление: Новый роман г-жи Жанлис, сочинительницы Театра воспитания, Адели и Теодоры [так!] и пр. / Пер. с фр. М.: В унив. тип. у Любия, Гария и Попова, 1802. Ч. 1—3.

⁴ Московский Меркурий. 1803. № 1. С. 59—61.

⁵ Северный вестник. 1804. № 9. С. 298. Рецензия подписана: “—”, о принадлежности подписи А.А. Писареву см. примеч. Л.Г. Фризмана в изд.: Литературная критика 1800—1810-х гг. М., 1980. С. 299.

⁶ О новом романе г-жи Жанлис «Альфонсина, или Матерняя любовь» // Вестник Европы. 1806. Ч. 27. № 10. С. 120.

⁷ Московский Меркурий. 1803. № 2. С. 158, 162.

⁸ Северный вестник. 1804. № 9. С. 299.

⁹ Московский Меркурий. 1803. № 8. С. 127—128.

¹⁰ Разбойники в подземелье Кутанского замка: Англ. соч. / Пер. с фр. 3 ч. М., 1802; др. назв.: Альберт и Теодор, или Разбойники в подземелье Кутанского замка. М., 1802. (См.: *Смирдин А.Ф.* Роспись российским книгам... Ч. 1—4. СПб., 1828. № 8491; *Сопиков.* Ч. 4. № 9398).

¹¹ Московский Меркурий. 1803. № 2. С. 144.

¹² Ср.: *Foster.* P. 270—271.

¹³ *Roche R.M.* The Children of the Abbey: a Tale by R.M. Roche. 4 vol. London: W. Lane: Minerva Press, 1796; Les enfants de l'Abbaye: par Mme R.M. Roche / Trad. de l'anglais par A. Morellet. 3 t. Paris: Maradan, An VI (1797).

¹⁴ *Рош М.Р.* Дети аббатства: Англ. роман: Соч. Марии Рош / Пер. с фр. *М[ария] А[рбузова]*. В 6 ч. М.: В унив. тип., 1802—1803. (См.: *Сопиков.* Ч. 2. № 3563).

¹⁵ Московский Меркурий. 1803. № 3. С. 211—212.

¹⁶ *Льюис М.Г.* Монах, или Пагубные следствия пылких страстей. СПб., 1802—1803. Ч. 3. С. 97.

¹⁷ Там же. Ч. 4. С. 228—229.

¹⁸ Московский Меркурий. 1803. № 3. С. 218—220.

¹⁹ *Гнедич Н.И.* Дон Коррадо де Геррера, или Дух мщениия и варварства гишпанцев: Российское соч. М., 1803. Ч. 1—2.

²⁰ Московский Меркурий. 1803. № 10. С. 53—55. Ср.: *Алексеев М.П.* Русская культура и романский мир. Л., 1985. С. 93.

²¹ О. О. О. [*Измайлов В.В.*] Взгляд на повести, или сказки // Патриот. 1804. Т. 2. Отд. 2. С. 213. Ср.: *Мордовченко Н.И.* Русская критика первой четверти XIX века. М.; Л., 1959. С. 110—112. См. также: *Кочеткова Н.Д.* Литература русского сентиментализма. СПб., 1994. С. 145. (Здесь раскрыто авторство статьи.)

²² Патриот. 1804. Т. 2. Отд. 2. С. 207—208.

²³ *Быкова Т.А.* Переводы произведений Карамзина на иностранные языки и отклики на них в иностранной литературе // XVIII век. Сб. 8. Л.: Наука, 1969. С. 326—328; 332. ср.: *Карамзин Н.М.* Письма русского путешественника. Л., 1984. С. 676—678 (коммент. Ю.М. Лотмана).

²⁴ *Измайлов В.В.* Сочинения Карамзина / Изд. второе, исправленное и умноженное. М.: В тип. С. Селивановского, 1814. 9 т. // Российский музеум. 1815. № 7. С. 31.

²⁵ Патриот. 1804. Т. 2. Отд. 2. С. 210.

²⁶ *В.И[змайлов]*. Автор и книгопродавец // Вестник Европы. 1813. Ч. 68. № 5/6. С. 11—12.

²⁷ Случай, каких немного: (Повесть, или Быль из The Rurals Walks): Соч. англичанки Шмит) // *Измайлов В.В.* Переводы в прозе. Ч. 1—6. М., 1819—1820. Ч. 5. С. 85—86, 87—88.

²⁸ Российский музеум. 1815. № 3. С. 304—345.

²⁹ См.: *Сперанский М.Н.* «Барышня-крестьянка» Пушкина и «Урок любви» г-жи Монтолье: (Библиогр. справка) // Сб. Харьковского историко-филол. о-ва. Т. 19: Памяти проф. Е.К. Редина. Харьков, 1913. С. 125—133. Биогр. справку о Монтолье см., напр.: *Nouvelle biographie générale...* / Publiée par Mm. Firmin Didot frères, sous la direction de M. le D-r Hoefer. Paris, 1861. Т. 36. P. 371; краткую библиографию сочинений и переводов — *Quérard*. Т. 6. P. 269—270.

³⁰ Российский музеум. 1815. № 7. С. 72—115.

В.А. Жуковский

<Фрагменты>

<1>

Вопрос об отношении Жуковского к готической традиции, возникший в исследовательской литературе еще в начале XX в., сложнее, чем это кажется на первый взгляд.

Именем Радклиф начинается специальная работа Н.К. Козмина, посвященная воздействию на Жуковского «полуфантастического, полусентиментального направления» конца XVIII — начала XIX столетия, когда «распространяются в русском обществе переводные романы, сначала французские (Дюкре-Дюминиль, Флориан), затем немецкие и английские (Шписс, Вульпиус, Крамер и Радклиф)». «Эти произведения, — продолжал автор, — любопытны по сюжетам, типам, фантастическому элементу, картинам природы и основным идеям». И далее Н.К. Козмин перечислял эти «идеи» и «типы»: главные герои — «рыцари, разбойники, убийцы, монахи, певцы, тоскующие девушки»; темы — любовная разлука или «злодеяния и грехи, требующие раскаяния»; «масса таинственных и чудесных случаев, иногда объясняемых естественным образом»; картины природы — мрачные или идиллические и т.п. Все это Козмин находил и в творчестве Жуковского, прежде всего — в его балладах¹.

Между тем ни в критических статьях Жуковского, ни в его письмах нет ни одного упоминания классиков готической литературы, как нет и

прямых реминисценций из них в его сочинениях. В его литературном сознании она, несомненно, присутствовала, но проникала в него сквозь сложную систему опосредований и, по всей вероятности, не без учета тех ее русских интерпретаций, о которых у нас уже шла речь.

То, что мы не находим никаких следов этой традиции в раннем творчестве Жуковского, уже само по себе любопытно. Будущий создатель русской фантастической баллады начинает свой литературный путь в Московском университетском благородном пансионе в 1797—1800 гг., то есть как раз в то время, когда из этой литературной среды один за другим начинают выходить переводы готических романов и в их числе — романов Радклиф. Он был годом старше Буринского и Гнедича, учился в пансионе одновременно с ними и с последним был позже дружен; как мы упоминали, возможно, его однокашником был и первый переводчик «Леса» Радклиф Павел Чернявский.

Тем не менее он проходит мимо готических увлечений пансионской и студенческой среды. С 1790-х годов его ближайший круг — Андрей Тургенев, Мерзляков, Семен Родзянка, Кайсаровы, Воейков — все те, кто в 1801 г. составили Дружеское литературное общество. Это кружок ранних русских шиллеристов и гетеанцев; здесь царит острый интерес к немецкой сентиментальной и преромантической литературе. Г.П. Камнев, познакомившийся с семьей Тургеневых в 1800 г., сообщает Москотильникову: «Старший [Андрей Тургенев. — В.В.] любит страстно Гете, Коцебу, Шиллера и Шписа. Он много переводил из них, а особенно из Коцебу...»²

Воспоминания уже известного нам Е.Ф. Тимковского, заставшего пансион и университет несколькими годами позднее (в 1806 г.), также говорят о размежевании литературных интересов. Подобно молодым Тургеневым, он захвачен более всего театром, и «всего приятнее, всего занимательнее» для него «драматические творения». Он — постоянный участник студенческого театра.

«Комедии и драмы А. Коцебу составляли главную часть нашего репертуара». Что касается романов, то до них он «никогда не был охотник и более понаслышке знал любимцев того века: водянистого Дюкредюминия, страшную Радклиф, паркетную Жанли, щеголеватую Коттен и проч.». «В области романтизма, — продолжает он, — я отдавал пальму писателям немецким, какому-нибудь Августу Лафонтену, Шпису и т.д., причем скорее пленяли меня рассказы или явления времен германского рыцарства. И теперь с удовольствием вспоминаю о тех блаженных минутах, когда юное воображение мое, настроенное подобным чтением, быстро улетало на живописные берега Рейна и носилось над развалинами рыцарских замков, доселе привлекающих к себе толпы счастливец-путешественников»³.

Воспоминания Тимковского очерчивают нам как бы нижний регистр литературных интересов. Для 1806 г. имена, названные им, — уже тривиальная литература; да и по своей литературной искушенности Тимковский, конечно, не мог равняться с высокоинтеллектуальным тургеневским кружком. Между тем одно упомянутое им имя должно

остановить наше внимание: оно названо и Каменевым и ставится им в ряд не с Августом Лафонтеном, а с Гете и Шиллером. Это имя Шписса, оказавшего известное влияние на развитие английского готического романа. С этим именем мы уже встречались, когда речь шла о Каменеве; смерть Шписса в 1799 г. была предметом разговора Каменева с Карамзиным; нам придется еще раз вернуться к нему в связи с балладами Жуковского. Каменев сообщал, что Андрей Тургенев, в это время уже восторженный поклонник Гете и Шиллера, увлечен Шписсом, — и это свидетельство подтверждается письмами Тургенева к Жуковскому 1790-х годов. Осенью—зимой 1798 г. Тургенев работает над переводами «Клеветников» и «Негров в неволе» Коцебу и собирается вместе с Жуковским переводить «Элизу фон Вальберг» А.-В. Иффланда; в начале декабря 1798 г. он сообщает Жуковскому, что приобрел несколько немецких романов — в том числе «Духовидца» Шиллера — и «Spieß Theater» — сборник драматических сочинений Шписса, куда вошли «Мария Стюарт» (Maria Stuart, 1784), комедии, рыцарская драма «Клара фон Хоэнайхен» (Klara von Hoheneichen, 1790) и др. Книгопродавец «так расхвалил» ему Шписса, что он почти что уверен заранее, что пьесы будут пригодны для перевода. Через две или три недели он уже прочел книгу и осведомляется у Жуковского: «Не начал ли ты еще переводить какой-нибудь Шписсовой или и двух — и у него хороших много»⁴. Перевод осуществлен не был, — и самые упоминания Шписса исчезли из переписки и дневников Тургенева; лишь из письма Каменева мы узнаем, что увлечение Шписсом не прошло у него и в 1800 г.

Эти сведения, однако, слишком скудны и отрывочны для каких-либо выводов. Мы не знаем даже, на чем именно предполагал остановиться Тургенев, — на комедиях Шписса или на его трагедиях, отразивших, как «Клара фон Хоэнайхен», некоторые черты готической традиции. На русской сцене конца 1790-х — начала 1800-х годов наибольшей популярностью пользовалась драма Шписса «Генерал Шлесгейм» и трагедия «Мария Стюарт, королева Шотландская», поставленная впервые в 1810 г. в переделке А.И. Шеллера⁵; в последней исследователи находили прямое воздействие «Убежища» С. Ли. Переписка Тургенева пунктиром обозначает лишь предысторию более позднего обращения Жуковского к романам Шписса.

Другой — и также достаточно отдаленной — предпосылкой сближения Жуковского с готикой был его ранний оссианизм и перевод «Сельского кладбища» Т. Грея (1802), положивший начало новой русской элегии⁶. «Кладбищенская элегия», вершинным образцом которой было «Сельское кладбище», создала тот структурный тип меланхолической пейзажной картины, который был усвоен и преобразован готическим романом в его сентиментальном варианте. Это вечерний пейзаж, переходящий в сумеречный и ночной:

В туманном сумраке окрестность исчезает...
 Повсюду тишина; повсюду мертвый сон;
 Лишь изредка, жужжа, вечерний жук мелькает.
 Лишь слышится вдали рогов унылый звон.

Лишь дикая сова, таясь под древним сводом
Той башни, сетует, внимаема луной,
На возмутившего полуночным приходом
Ее безмолвного владычества покой.

В «Вечере» (1806):

Уж вечер... облаков померкнули края,
Последний луч зари на башнях умирает;
Последняя в реке блестящая струя
С потухшим небом угасает.
Всё тихо: рощи спят; в окрестности покой...

Вариант этого же пейзажа просматривается и в «Славянке» (1815),
уже во многом отходящей от традиции:

Но гаснет день... в тени склонился лес к водам;
Древа облечены вечерней темнотою;
Лишь простирается по тихим их верхам
Заря багряной полосой;

Лишь ярко заревом восточный брег облит,
И пышный дом царей на скате озлащенном,
Как исполин, глядясь в зеркало вод, блестит
В величии уединенном.

Но вечер на него покров накинул свой;
И рощи и берега, смешавшись, побледнели;
Последни облака, блиставшие зарёй,
С небес, потухнув, улетели.

И воцарилась повсюду тишина;
Всё спит... лишь изредка в далекой тьме промчится
Невнятный глас... или кольхнется волна...
И сонный лист зашевелится.
Я на берегу один... окрестность вся молчит...⁷

С пейзажной символикой подобного типа мы уже встречались в «Острове Борнгольме». Она сформировалась задолго до готического романа; мы находим ее следы в «Il Penseroso» Мильтона и затем в «кладбищенской элегии». Элегическая и романная функции ее различны и отчасти даже противоположны: элегия исключает «ужас», готический роман на нем строится. В немецком «ужасном» романе (unheimliche Roman) такие пейзажные предвосхищения сюжетных перипетий, связанных с темой замка, отнюдь не редкость; Г. Цахариас-Лангханс, исследуя поэтику немецкого романа 1790—1800-х годов, специально останавливается на них, фиксируя отличия от элегической традиции. Так, элегический субъект сам выбирает меланхолический ландшафт для своих медитаций; герой романа — пассивное, страдательное лицо, застигнутое ночью в незнакомом месте; природа поэтому ощущается им как *не своя*, враждебная и чужая. Пространство в элегии обжито и лишь

постепенно становится пустым; в романе пейзаж изначально безлюден. Даже крик совы на «древней» башне в элегии Грея не имеет устрашающих функций, которые неизбежно связаны с этими образами в готическом романе. Пейзаж в элегии — меланхоличен, в романе — жуток (*unheimlich*)⁸.

Все это безусловно верно для романа френетического типа, но в сентиментальной готике дело может обстоять и иначе. Мы уже говорили о роли элегических стансов и сонетов в «Лесе» и «Удольфских тайнах»; о пейзажных сценах, образующих «элегический», а иногда и «идиллический» топос. Именно он отражается в поэзии русских переводчиков Радклиф — Попугаева и отчасти Востокова, и он же во многом предопределяет отношение к «Лесу» Шаликова или князя Сибирского. Элементы, из которых он строится, устойчивы; это микромотивы, повторяющиеся в разных сочетаниях. «Ручей, виющийя по светлому песку», журчащий в кустах и сливающийся с рекой; «последний луч зари», угасающий на башнях; отраженные в воде дубравы, «в лесу стенанье Филомелы» («Вечер») — все это почти внеиндивидуально. Индивидуален контекст, в котором эти комплексы мотивов начинают играть свою функциональную роль.

На примере переводов из Радклиф (Востокова и Попугаева) мы видели, однако, что «элегии» в готическом романе, даже выделенные из своего контекста, все же сохраняют с ним потенциальную связь. Произнесенные, как правило, героиней романа, они несут на себе отблеск ситуации или настроения, оставленного за пределами текста, но вносящих в него обычно некий драматизирующий момент. С другой стороны, в «кладбищенской поэзии» и даже в более ранних элегически окрашенных героидах, получивших новую популярность в преромантическую эпоху, кристаллизовались сюжетные ситуации готического романа. Так, в связи с романами Радклиф обычно упоминают героиду А. Попа «Послание Элоизы к Абельяру» (*Eloisa to Abelard, 1717*)⁹.

Именно это послание начинает переводить Жуковский в 1806 г. Однако еще раньше принимается за него Андрей Тургенев, о чем впервые сообщает Жуковскому в майском письме 1802 г. Он даже просит Жуковского в 1803 г.: «брат, оставь мне “Элоизу”» — и тревожится, что требует от друга слишком большой жертвы. Итак, первоначальный замысел созревает у Жуковского и Тургенева почти одновременно¹⁰.

У нас есть отрывочные, но выразительные свидетельства интереса тургеневского круга к английской элегии с драматическим, даже балладным (притом «готически» окрашенным) сюжетом. Одно из них содержится в дневнике Николая Тургенева, младшего брата Александра и уже покойного Андрея. Будущий известный деятель декабристского движения, а в это время восемнадцатилетний выпускник Московского университетского благородного пансиона, 4 октября 1807 г. записывает среди переводов с английского, стихов Вольтера и собственных комментариев к прочитанному английский стихотворный текст. «Эти стихи, — замечает он, — выписаны из элегии, соч. Шарлоты Смит, где любовница опла-

квивает своего любезного, которого отец, будучи человек жадный к богатствам, ездил для получения их. Буря разлучила его с золотом, и он погрузился на дно океана. Но вместе с ним погиб и сын его. Отца погребли на берегу, а сын, причина несчастия сей нежной любовницы, остался навеки в царстве Нептуна. — После сих стихов ей кажется, что ее любовник явился на поверхности белеющихся волн, но уже не таков, как в те щастливейшие дни, когда он посвящал прелестные часы — ей и любви. <...>

Потом она продолжает, что он ей некогда говаривал, что одна ее улыбка и проч. <...>

После говорит она, что всемогущее Воображение велело остаться сему привидению и проч. <...>

Я, — продолжает далее Тургенев, — переводил это экспромтом: изрядно. Но эти стихи превосходны, тем более, что их писала женщина»¹¹.

Значение этой любопытной записи несколько снижается тем, что она связана с учебными упражнениями. На полях своей тетради Тургенев записывает и имя своего преподавателя: «Корд — Coard — мой Англин-ский учитель»¹². Он учил затем и самого младшего Тургенева, Сергея Ивановича; Сергей упоминал его в одном из своих писем брату Николаю в 1809 г.¹³ По-видимому, он же был в 1830 г. гувернером приятеля и родственника Лермонтова Аркадия Столыпина; если это так, то этот же Томас (Фома Фомич) Корд был автором краткой грамматики английского языка (1835) и умер уже в старости, в 1852 г.¹⁴

Самый характер записи в тетради показывает, что элегия Ш. Смит была выбрана (вероятнее всего, Кордом) как текст для перевода. Однако самый выбор говорил об определенном направлении интересов учителя и ученика.

В письме Николаю от 25 марта 1809 г., том самом, где упоминается и о Корде, — Сергей Тургенев сообщает о своем намерении посещать учебные лекции «Бересфорде» и «ездить в его общество, устроенное наподобие Мерзляковского — старого. В нем будут читать и толковать лучших англ<ийских> писателей».

«Я с ним познакомился, — сообщает далее Тургенев, — и скоро надеюсь видеть его у меня»¹⁵.

Здесь уже обозначается некая перспектива, в которой запись в дневнике Николая предстает как закономерное звено. Интерес братьев к английской литературе устойчив, а не эпизодичен. «Бересфорде», с которым познакомился Сергей, — это Бенджамин Берисфорд (1780—1819), будущий составитель сборника «Русский трубадур, или Собрание украинских и прочих национальных мелодий вместе со словами к каждой отдельной арии, переведенными английскими стихами», вышедшего в Лондоне в 1816 г. В 1803 г. он был лектором английского языка в Дерпте, где сблизился с семьей Кюхельбекеров, а в 1807—1812 гг. жил в Москве, пастором московской лютеранской церкви. Московский период жизни Берисфорда с почти исчерпывающей полнотой освещен М.П. Алексеевым¹⁶; письмо Тургенева дополняет эти материалы важны-

ми сведениями о его «обществе», пропаганде им английской литературы и связях его с тургеневским кружком; к сожалению, более подробных известий обо всем этом мы не имеем.

По-видимому, элегия Шарлотты Смит учителями и пропагандистами английской литературы в Москве — по крайней мере, Кордом — рассматривалась в числе «образцовых сочинений». Ее «Элегические сонеты» (*Elegiac Sonnets*), где была напечатана «Elegy», на протяжении 1780-х годов выдержали пять изданий. За полгода до записи Тургенева имя Смит было названо в переводной (с французского) статье «О сказках и об английских писательницах», где преимущество отдавалось как раз ее поэзии: «Шарлота Смит есть весьма трудолюбивая писательница и женщина пренесчастная; все сочинения показывают жалкую судьбу ее, везде видно неудоельствие, негодование, привычка к жалобам и роптанию; и все это имеет великую силу над ее способностями, и заставляет ее быть однообразною. Она сочинила несколько соннетов, в которых меланхолия представляется в виде величественном, истинно пиитическом»¹⁷. Этот пассаж отражал репутацию писательницы на родине, уже перешедшую на континент. Семейные бедствия Ш. Смит — огромная семья, долги, постоянно преследуемый займодавцами и судебными чиновниками муж, необходимость писать для скудного заработка, едва спасавшего от нищеты, — все это прозрачно проецировалось в романы. Критика постоянно упрекала ее в том, что она делает достоянием общества свои личные беды¹⁸. Даже близкие люди ценили ее поэзию едва ли не выше, чем романы; В. Скотт, писавший биографию Смит по материалам ее сестры, приводит отзыв последней: «Писательская репутация миссис Смит основывается не столько на ее прозаических сочинениях (писавшихся нередко в минуты слабости или скорби), сколько на ее стихах. Ее сонеты и другие стихотворения выдержали одиннадцать изданий и были переведены на французский и итальянский языки; ее талант так высоко ценили, что, когда умер д-р Уортон, ее просили написать эпитафию...»¹⁹. В. Скотт возражал, правда, против этих суждений, замечая, что именно в прозе развернулись основные привлекательные качества таланта Ш. Смит: изобретательность, ум, искусство описаний, знание человеческого сердца, сатирический дар; лучшим из ее романов он считал, как и позднейшие литературные поколения, «Старый помещичий дом» (*The Old Manor House*, 1793).

Мы уже имели случай отметить интерес русских литераторов к прозе Ш. Смит, в том числе и к тем «описаниям», в которых она прямо сближалась с готической традицией. В. Скотт будет сравнивать их с описаниями у Радклиф и отдавать предпочтение Смит. Заметим попутно, что в «Селестине», которую читал Каменев в 1800 г., исследователи находят один из вероятных источников описания Удольфского замка²⁰. Вообще точки соприкосновения Радклиф и Смит многочисленны и касаются не только дескриптивных моментов, но и сюжетных мотивов и ситуаций²¹; и русские переводчики, и читатели, как мы видели, нередко останавливались именно на них.

Запись Н. Тургенева в этом смысле не является исключением. Повидимому, о самой писательнице он почти ничего не знает; он задает себе вопрос, не та ли это Смит, которая написала «Нешастия Голливера»²².

К сожалению, мы не знаем, каков был непосредственный источник записи, и лишь гипотетически можем объяснить те отклонения от печатного комментария к стихотворению, которые содержатся в объяснениях к нему Тургенева.

Отклонения эти любопытны в одной детали. В пояснении в печатном издании возлюбленный героини — сын не купца, а «богатого йомана» (wealthy yeoman), который разлучил любовников, изгнав сына из дома; молодой человек был вынужден зарабатывать на жизнь ремеслом лощмана и погиб, пытаясь спасти корабль²³. Все это, конечно, лучше согласуется с текстом элегии и снимает искусственность ситуации (непонятно, почему из воды извлекают только тело отца и т.п.). Может быть, Тургенев слышал устные пояснения (Корда?) и записывал по памяти. Как бы то ни было, эта интерполяция обнажает балладную основу сюжета. Существует английская баллада, в немецком переводе вошедшая в сборник Гердера «Голоса народов в песнях»; баллада эта — «Девушка на берегу» (Das Mädchen am Ufer) — рассказывает о девушке, чей жених погиб в море, сопровождаемая нагруженный сокровищами корабль жадного (schätzigierig) купца. Вздохи невесты превращаются в бурю, слезы — в морскую волну, которая выбрасывает к ее ногам труп возлюбленного²⁴. Не исключено, что произошла контаминация мотивов.

Такое предположение кажется тем более вероятным, что разные вариации этого балладного сюжета уже существовали и в русской литературной традиции. А.Ф. Мерзляков, ближайший участник раннего тургеневского кружка, создает на основе баллады Рамзея—Гердера собственную балладу «Лаура и Сельмар»; в его интерпретации сам возлюбленный Лауры пал жертвой своей «страсти к богатству»; возвращаясь «в восторге чувств» к родным и близким, он потерпел крушение: «Погиб он сам — и злато с ним». Как бы в ответ на жалобы и призывы Лауры, в волнах показывается труп Сельмара; «То Сельмар! — он! лети к нему!» — и девушка бросается в море²⁵. Сюжет получает «чувствительную» и моралистическую окраску.

Что же касается мотива посмертного свидания влюбленных, то его мы находим в балладе о Леонарде и Блондине («Песнь Матильды»), опубликованной в «Иппокрене» в 1799 г. Здесь тень любовника, как и у Ш. Смита, выходит из морской пучины:

Полна луна просияла над дремлющим морем.
 Нечто, как духи, шумит меж гробов!
 Какой-то там призрак уныло и с горем
 К спящему морю проходит меж зыбких цветов.
 Блондины воздушная, тонкая тень,
 Саваном белым, как снег, приодета,
 К спящему морю столь томно идет...
 О волны! вы юношу к ней призовите.
 Лес зашумел, а там гул отозвался вдали.

Голубосветла Венеры звезда потемнела;
Бледна подымется тень, обгагрена в крови:
То Леонард появился из недра молчащей пучины²⁶.

Обрисовывается, на наш взгляд, довольно любопытная картина. Все окружение Жуковского в 1800-е годы отдает дань одному литературному сюжету: разлученных и посмертно соединяющихся любовников. Это сюжет балладный, но разрабатывается он в разных регистрах, в том числе элегическом, примером чему служит «Элегия» Шарлотты Смит.

Жуковский приближается к этому сюжету уже в наброске перевода «Ленардо и Бландины» Бюргера («Бландина вздыхала, Ринальдо вздыхал...»), начатом не ранее 1804 г.²⁷

Явление живым призрака умершего друга (возлюбленного, возлюбленной) в ближайшие же годы станет в его творчестве устойчивым мотивом. Он появляется в переводах: в «Неизъяснимом происшествии...» (из «Эвфаназии» Виланда)²⁸, где г-жа Т** в час своей смерти является другу, патеру Кайетану. Год спустя, в 1809 г., он будет варьирован в «Марьиной роще». В следующем, 1810 г. он найдет себе место в послании «К Б<лудов>у» с мотивом «эоловой арфы»; будет подхвачен Батюшковым в «Привидении» и «Мищении» — двух переводах элегий Парни, с идеей «любви мистико-платонической»²⁹.

«Эолова арфа» (1814) завершает разработку этого мотива.

Во всех рассмотренных случаях мотив имеет единую семантику: смертной связи, верности, любви за гробом.

Он может существовать, однако, и с прямо противоположным смыслом: наказания (за измену). Это мотив «Леноры» Бюргера и френетической ветви готического романа — баллады об Алонзо и Имогене в «Монахе» Льюиса.

Мотив «Леноры» в деформированном виде, через «Духовидца» Шиллера, проникает в «Сиерру-Морену». Он составляет содержание не дошедшей до нас баллады Каменева.

В творчестве Жуковского он будет представлен «Людмилой» 1808 г. и «Ленорой» 1829 г.

<...>

< 2 >

«Марьиная роща» была порождением сентиментальной традиции и отчасти преодолением ее.

Исследователи сентиментальной повести пытались классифицировать ее по характеру сюжета и конфликта. В.В. Сиповский выделял две большие группы: повести типа «Бедной Лизы» и типа «Вертера». Проф. П. Бранг предлагал классификацию по формально-сюжетному признаку: 1) «печальное событие»; 2) «вынужденная свадьба»; 3) «обольщенная невинность»; 4) моралистический рассказ со счастливым концом³⁰. При некоторой аморфности старой классификации Сиповского она имеет преимущество перед новейшей, так как обнимает целостные сюжетные

комплексы; более детализированная классификация П. Бранга имеет дело скорее с сюжетными мотивами. Ни одна из классификаций не оказывается всеобъемлющей; однако обе они содержат позитивные наблюдения, позволяющие нагляднее представить себе сюжетную типологию.

Общая схема таких повестей — история разлученных любовников с трагическим концом. Конфликт, являющийся и мотивировкой всей сюжетной коллизии, может быть внешним, не зависящим от воли героев: противодействие родных (часто — жестокого отца; здесь мотивирующим моментом является неравенство состояний), случай, «печальное событие», смерть, вынужденная разлука, непреодолимые обстоятельства («Вертер») и т.п. Это счастливая (разделенная) любовь в несчастных обстоятельствах. В сюжетной схеме такого типа «вынужденная свадьба» оказывается важнейшим сюжетным мотивом, непосредственно подготовляющим развязку. Развязка — гибель (обычно самоубийство) героя (героини).

Второй тип — повести о несчастной (обманутой) любви; «обольщенной невинности», охлаждении, измене. Здесь конфликт коренится в глубоких психологических взаимоотношениях любовников («Бедная Лиза»), но, как и в первом случае, он подготовляет трагический финал.

Понятно, что оба типа повести могут осложняться дополнительными коллизиями и разрабатываться в разном ключе. Сентиментальная повесть в ее эпигонских вариантах может снимать конфликтность ситуации, создавая ложные коллизии и приводя повествование к счастливому концу. Так было в «Валерии» Мармонтеля, переведенной Карамзиным.

Трагический конец — невременное достоинство преромантической повести — и, добавим, баллады.

Мы говорили уже в связи с «Сиеррой-Мореной» о сближении баллады и преромантической повести на сюжетном уровне.

И первый и второй тип сюжета сентиментальной повести может быть разработан в балладном ключе. Первый дает тип «Лауры и Сельмара» Мерзлякова. Второй — тип «Раисы» Карамзина, «Алонзо и Имогены» Льюиса и т.п. Но первый тип может быть переведен в элегический план, — забегая вперед, скажем, что так произошло в «Эоловой арфе» Жуковского. Второй тип сюжетного построения допускает такую трансформацию лишь отчасти. Элегическая ламентация здесь возможна только в устах страдающего субъекта. Сюжет неразделенной или обманутой любви неизбежно предполагает вину и виновника. Элегический же субъект сентиментальной элегии виновным быть не может, — это противоречит всей жанровой концепции характера. Такой феномен может создать только романтическая литература.

Все эти предварительные замечания необходимы для того, чтобы яснее представить себе положение «Марьиной рощи» в системе координат сентиментальной повести. Только после этого мы можем поставить вопрос об отражении в ней готической традиции.

«Марьиная роща» возникает как бы на скрещении двух традиционных сюжетных типов.

Это повесть о счастливой (разделенной) любви, в которой коллизия создана изменой; измена же искуплена страданием и гибелью героини.

Такого рода отход от рационалистической трактовки характера позволял себе в это время один Карамзин — в «Острове Борнгольме» и «Сиерре-Морене».

Внешняя непохожесть «Марьиной роши» и «Сиерры-Морены» мешает увидеть, что в основе обеих повестей лежат очень близкие сюжетные схемы. Это видоизмененная схема мужа (жениха) на свадьбе жены (невесты) с сюжетными константами: 1) обручение (любовная клятва); 2) разлука; 3) измена (вынужденная свадьба или новое обручение); 4) возвращение мужа (жениха, возлюбленного); 5) развязка; в повести обычно трагическая (наказание изменницы, самоубийство). В «Сиерре-Морене» открытие Карамзина заключалось в том, что она рассказана «с точки зрения» нового жениха и в его субъективном ключе; в «Марьиной роше» — «с точки зрения» первого возлюбленного. Такое перемещение субъектного плана стало возможным потому, что самые характеры перестали соответствовать традиционному разделению ролей, — тому, например, которое дает балладный вариант этой схемы — «Алонзо и Имогена».

В обрисовке же характеров и сюжетных ситуаций Жуковский соприкоснулся с несколькими жанровыми канонами, среди которых был и готический роман.

«Марьиная роша: Старинное предание» вынашивалась долго, и, по-видимому, замысел ее претерпел кардинальные изменения. К сожалению, творческая история повести остается неизвестной в самых своих существенных чертах. Задумывалась она как элегия. О своих «стихах <...> на *Марьину рошу*», которые он «начал было <...> сочинять в Свирлове» (у Карамзина, где жил летом 1803 г.), Жуковский вспоминает в письме к И.П. Тургеневу от 11 августа 1803 г.³¹; здесь же он приводит и две строки из них: «Что ждет меня в дали на жизненном пути? Что мне назначено таинственной судьбою?» Строки эти потом были переадресованы герою повести Усладу: «О! что ты принесешь мне, время будущее, время далекое, время неизвестное?»³² В списке замыслов оригинальных сочинений значится «Марьиная роша»³³. Следующее по времени упоминание находится в письме к Жуковскому И.И. Дмитриева 1806 г., где в числе ожидаемых от Жуковского сочинений он называет «колдунью в Марьиной роше»³⁴. Сколько-нибудь удовлетворительному толкованию это полшутливое пожелание не поддается, но как будто указывает на то, что в медитативно-элегическую ткань начатых стихов уже вторгся какой-то эпический элемент, возможно балладный. Косвенным подтверждением такого предположения может служить появление «Марьиной роши» в перечне, записанном рукою Жуковского в экземпляре «Стихотворений Бюргера»; перечень этот, не имеющий точной датировки, включает почти исключительно баллады, иногда только замышляемые или начатые;

впрочем, рядом с «Марьиной рошей» записано и название «Три пояса» — сказки Сарразена, переведенной Жуковским в прозе³⁵.

Если эволюция жанровой природы замысла при всем том остается неясной, то несомненно одно: до его воплощения в начале 1809 г. Жуковский успел пережить несколько периодов своей творческой биографии, с разными доминантами: от «элегического периода» 1802—1806 гг. до начала систематического балладного творчества. В промежутке им была написана волшеббно-рыцарская опера и переведена повесть Файта Вебера.

Каждый из этих периодов оставил на страницах повести свой след.

<...>

< 3 >

Работе над комической оперой («Богатырь Алеша Попович, или Страшные развалины», 1806) сопутствует перевод немецкого рыцарского романа.

Перевод был обнаружен и опубликован Н.Б. Реморовой, определившей источник текста (самим Жуковским не указанный) и тщательно сличившей их, показав метод Жуковского-переводчика в прозе³⁶. Данное исследование имеет очень важное значение для темы «Жуковский и готический роман» — не только потому, что это единственное прямое свидетельство интереса Жуковского к близкому готике жанру рыцарского романа, но и потому, что новонайденный текст связывает воедино несколько разнородных замыслов его автора.

Напомним основные данные по истории этого перевода. Еще к 1805 г. относится сохранившаяся в бумагах поэта «Роспись во всяком роде лучших книг и сочинений, из которых большей части должно сделать экстракты». Этот обширный список, опубликованный еще В.И. Резановым, классифицированный по разделам, показывает преимущественный интерес раннего Жуковского «к старым, доромантическим литературным течениям», из новых писателей «он называет лишь очень немногих, напр., Шатобриана, Шиллера, Гете и нек<оторых> др<угих>»; в области эстетики обнаруживается «исключительное преобладание тогдашних французских авторитетов»³⁷. Однако, наряду с Лагарпом, Батте и др., мы находим в «Росписи» и несколько книг, сыгравших значительную роль в формировании эстетики готического романа: так, Жуковский намерен прочесть и, может быть, «сделать экстракты» из известной книги Херда (Hurd) «Письма о рыцарстве и романе» (Letters on Chivalry and Romance) и из трактата Э. Берка «Рассуждение о происхождении возвышенного» — обе записи по-английски. Французские предшественники «готической волны» представлены «Аделью и Теодором» Жанлис; немецкие — образцами «тривиального романа» (Der Trivialroman). Среди этих последних было зачеркнутое и потому не опубликованное Резановым название, на которое впервые обратила внимание Н.Б. Реморова: «Sagen der Vorzeit».

В середине 1807 г. Жуковский договаривается с Каченовским, что со следующего года будет издавать «Вестник Европы» один, и начинает

собирать материалы. Его письма к А.И. Тургеневу полны просьбами о немецких книгах. В его бумагах сохранилась папка со списками произведений, планами, набросками сочинений; один из списков, озаглавленный «Переводы для Вестника», датированный 23 июля, содержит запись: «Святой трилиственник». Этот перевод в момент записи был уже готов, так как помечен его объем: 56 страниц. Черновой текст содержится в той же папке, на листах 17—30.

Это и был перевод повести «Das heilige Kleeblatt» из «Sagen der Vorzeit» Файта Вебера.

Георг Филипп Людвиг Леонард Вехтер (Wächter), взявший себе псевдоним Файт Вебер (Veit Weber, 1762—1837), сын дьякона из Ульцена, еще в детстве и ранней юности зачитывался старинными хрониками и книгами по истории; увлечение Клопштоком поддерживало в нем интерес к национальной старине. В 1783—1786 гг. он изучал теологию, историю и литературу в Геттингене, где сблизился с Бюргером, к этому времени уже автором «Леноры»; в ближайшие же годы он посвятит первую книгу своих «Sagen der Vorzeit» «достопочтенному другу» (biedern Freunde) Г.-А. Бюргеру. В 1792 г., под влиянием французских революционных событий, он отправляется во Францию и сражается под знаменами генерала Дюмурье; через год, получив ранение, возвращается на родину и живет в Гамбурге. Его «Предания древних времен» (Sagen der Vorzeit, Bd. I—VII, 1787—1798) пользовались шумным успехом как в Германии, так и за ее пределами; одна из повестей этого собрания — «Святая Фема» (Die heilige Vehme) — послужила основой ранней пьесы В. Скотта «Дом Аспенов» (1799); другие — «Мужская доблесть и женская верность» (Männerschwur und Weibertreue) и «Заклинание дьявола» (Teufelsbeschwörung) — отразились в «Монахе» Льюиса. Льюис читал Вебера в оригинале, но уже в 1790-е годы английские читатели могли познакомиться в переводе с несколькими его «преданиями»; в особенности популярно было «Заклинание дьявола», переведенное в 1795 г. под названием «Колдун» (The Sorcerer)³⁸.

Файт Вебер претендовал на историческую достоверность своих романов и даже снабжал их примечаниями со ссылками на источники. Исторический колорит «Преданий древних времен» носил, однако, чисто внешний характер и покоился на вполне дилетантской научной основе; писатель не видел разницы между подлинным источником и художественным произведением, — как правило, его исторические сведения идут из вторых рук. Средневековье у него предстает в типично просветительском освещении: это время диких суеверий и религиозного фанатизма. Вообще антиклерикальный пафос у Вебера очень силен: злодей-монах, сладострастный и лицемерный, готовый на любое преступление, — обычный персонаж его повестей. Все герои разделяются на безусловно добродетельных и безусловно порочных; к первым принадлежат идеальные рыцари, иногда становящиеся жертвой адских интриг и коварства.

Как почти все авторы рыцарских романов, Вебер исповедует принцип «рациональной демонии»: обман, интриги облекаются у него в формы псевдосверхъестественного, непременно получающего естественное объяснение, — в этом смысле он еще весь во власти просветительского рационализма³⁹.

При всем том Веберу выпало на долю стать одним из основоположников рыцарского романа в Германии. «Предания древних времен» во многом предвосхитили его дальнейшее развитие; в них уже содержится большинство сюжетных мотивов, ставших стереотипными в последующем. В известной мере это относится и к «Святому трилиственнику».

Уже с самого начала своей повести автор дает читателю понять, что он вводит его в эпоху варварства, суеверий и лицемерия, в которой, однако, действуют и благородные герои, носители естественных нравственных начал. Грубовато-иронический авторский комментарий сопровождает описание как положительных, так в особенности и отрицательных персонажей, обрисованных без всяких полутонов, как герои или злодеи. К числу первых относятся рыцарь Рудольф Фельзек, его возлюбленная Адельгейда Зюнау, друзья Рудольфа Гуго Герсбрук и Гейнц Вердинген; вторые — скупец Зюнау, отец Адельгейды, ее сестры — лицемерная ханжа Гертруда и порочная Кунигунда, тайная любовница лицемерного и сладострастного монаха патера Феликса. После смерти отца старшие сестры образуют обитель безбрачных дев («Святой трилиственник»), дабы не дробить наследства; патер Феликс, в монастырь которого должно было перейти накопленное стариком Зюнау богатство, распространяет слухи о «святости» сестер. Антиклерикальные тенденции немецкого рыцарского романа 1780—1790-х годов обнаруживаются в этом описании очень ясно; лицемерный монах — один из его типовых персонажей. Вальтер Скотт во Вводной главе «Уэверли» называет «распутного аббата» как необходимую принадлежность всякого немецкого исторического романа⁴⁰. Все эти персонажи снабжены прямыми гротескными авторскими характеристиками; так, патер Феликс представлен читателю как «рыжеволосый и красноносый, мягкоступающий, убивающий со спины слуга дьявола»⁴¹. Приподнятый, эмфатический, хотя иной раз и не лишенный слегка иронической интонации стиль характеризует «героев» — начиная от портретной характеристики.

Неожиданная угроза нависает над «обителью» и алчными расчетами Гертруды и патера Феликса, когда в юную Адельгейду влюбляется рыцарь Рудольф. Рудольф был крестоносцем, и на его глазах озверевшая толпа рыцарей растерзала юную и прекрасную сарацинку Зулику, к которой он почувствовал любовь с первого взгляда; потрясенный происшедшим, Рудольф впадает в безумие, и только образ «воскресшей Зулики» — Адельгейды возвращает его к жизни. Гертруда, Феликс и Кунигунда решительно противятся любви и готовящемуся браку Адельгейды; по наущению патера замышляется убийство. Рудольфа заманивают в Черную долину, где обитает мельник, слуга и палач монастыря. Рудольфу почти чудом удается спастись; вместо него убит неизвестный пилигрим, чью обезображенную голову наемник приносит сестрам как доказатель-

знал новеллу, которую переведет тремя годами позднее. В немецком тексте Рудольф, просыпаясь, еще не освободился от сонной грезы; «Зулика! — восклицает он, открыв глаза, — не бойся, мой меч тебя защитит!» Проснувшись, он поражен «небесным видением» и падает перед ним на колени. «Himmel! — stammelte er und sank vom Rasen auf seine Knie, — Heilige des Himmels, denn die bist du, entzieh dich nicht so schnell den Blicken Rudolfs von Felseck!»

Адельгейда уверяет, что она не святая, а бедная грешница (arme Sünderin) Адельгейда Зюнау и что перед ней не подобает преклонять колени. Только здесь и возникает тема Зулики — возникает как сравнение, без всякого отождествления («ты Зулика или святая, ибо не может природа дважды произвести такое совершенство» и т.д.): «Du, Adelheid von Sünau? Nein, Sulika bist du oder eine Heilige, es vermag nicht die Natur zwey solcher Meisterstücke hervorzubringen — doch diese blonden Locken, glänzend wie Strahlen der Morgensonne, dieses veilchenblauen Auge — Wer? Wer bist du?»

Adelh<eid>. Ich bin Adelheid von Sünau, Ritter, ich kam euch durch Trost zu heilen, wenn ich's vermöchte, und nun bitt' ich den Himmel um Wunderkraft euch zu heilen».

Как видим, речь о «Зулике» и о «посланнице небес» идет только в метафизическом смысле; рыцарь изъясняется галантными уподоблениями. «O, du hast sie empfangen wom Himmel, schöne Dirne. Einer deiner Blicke kann die Raserey heilen, eine deiner Händedrücke den scheidenden Geist zurückhalten»⁴⁷.

Между тем у Жуковского в этот текст интерполирована не только психологическая концепция любовного безумия — но и другая концепция: посмертной связи влюбленных. «O! тебя ли я вижу, моя Зулика? Отколе? В какой далекой, неведомой сфере твое жилище! Или душа твоя, ты ли мой хранитель, мой спутник беседуешь невидимо со мною в минуты печали, ты ли даешь утешение моему сердцу, преследуешь и окружаешь меня в моих уединенных прогулках, спускаешься в свежем ветерке на мою грудь, когда покоюсь в объятиях глубокого сна! О помедли, преображенная!»⁴⁸ Это концепция преимущественно поэтическая, приходящая из немецкой лирики доромантического периода; в ближайшие же годы она появится в разных своих модификациях и у Жуковского — в послании «К Б<лудов>у», и у Батюшкова — в переводах из Петрарки и Парни⁴⁹. В повести Файта Вебера она совершенно неорганична: она в нее привнесена самим Жуковским — и нам придется вспомнить об этом эпизоде, когда речь пойдет о «Марьиной роще».

<...>

<4>

«Марьиная роща» была подготовлена предшествующими опытами Жуковского.

Внешняя, фабульная сторона сюжетной линии «Мария—Рогдай» уже содержалась в «Богатыре Алеше Поповиче»⁵⁰.

Горюн-разбойник, который «в бешенстве своем Зарезал бедную жену», причем окрестные жители знали только, что оба они внезапно исчезли из замка («вдруг он и жена его Милолика пропали, не знаем, не ведаем куда...»; А, 1, 459), — все это повторяется в «Марьиной роще» с почти текстуальными соответствиями. «Куда девалась Мария? Где витязь Рогдай?» — спрашивали наши поселяне» (3, 355). Самый тип Горюна — в оригинале Генслера—Мюллера преступного рыцаря Килиана — дает первоначальный абрис типа Рогдая. «Пересвет богатырь есть мое настоящее имя! — так начинает свою исповедь заточенный в подземелье Горюн. — Я потерял его и слишком заслужил то ужасное прозвание, которым память моя теперь оскверняется. Убийство и грабеж были моею забавою! моею единственною силою бытия... Жена моя спасла от кинжала моего одного юношу, моего пленника, указав дорогу из моего жилища — я в бешенстве заколол Милолику и сам скрылся...» (А, 1, 487). Готическая генеалогия Килиана-Пересвета вряд ли может вызывать сомнения. Это герой-злодей, уже определившийся в готическом романе: герой типа Манфреда «Замка Отранто» или Монтони в «Удольфских тайнах». Как мы уже говорили, он несет на себе явственный отпечаток героев «романы об искуплении» Шписса, — но первоначальная концепция характера здесь полностью предопределена готической традицией. Фигура Рогдая обрисована теми же чертами, и самый рисунок его биографии почти тот же, что у Килиана-Пересвета. Рогдай — «славный, могучий богатырь», прозванный «булатной рукой», но вместе с тем и «жестоким сердцем», «ибо ни одно человеколюбивое чувство не было ему известно, никогда на челе его не разглаживались морщины; грозный, неукротимый во мщении, ни вопли, ни улыбка невинного младенца не проникали в его неприступную душу» (3, 345). Его любовь — «неутолимая страсть, сопутствуемая мукою желаний и тайным волнением ревности» (3, 346). Именно такого типа герой и оказывается в готическом романе тираном своей жены или преследователем невинности и, в соответствии с канонам, в «Богатыре Алеше Поповиче» Милолика (у Генслера — Мария) предстает как своего рода характерологический антипод:

Она красавица была,
Жила в тоске, слезах...
(А, 1, 459)

Ее «происхождение славно», она — из княжеского рода, но «участь» ее «несчастлива»: супруг ее, «прежде могучий богатырь» (ср. характеристику Рогдая), сделался затем «злодеем, разбойником, убийцей», предательски умертвившим ее (А, 1, 471). Таково же положение Марии в доме Рогдая. Самая сцена ее смерти, описанная отшельником Аркадием, имеет аналог в «Богатыре Алеше Поповиче». В повести отшельник находит в лесу, на берегу Яузы, «женщину, молодую, прекрасную, плавающую в крови» (3, 359). В опере — на заднем плане «виден черный лес; на земле лежит женщина, окровавленная, с кинжалом в груди» (А, 1, 465).

В «Марьиной роще» Жуковский словно высвобождает ту готическую сюжетную схему, которая в зингшпиле Генслера—Мюллера была

соединена с традиционными элементами волшебного-комического оперы. Соответственно мотив «страшных развалин» получает в его повести совершенно особую роль. Им соответствует терем Рогдая — точный эквивалент замка готического романа, владельцем которого является феодальный тиран. Образ и мотив взаимно обуславливают и дополняют друг друга; они наделены единой семантикой. В «Острове Борнгольме» семантика образа контрастировала с семантикой мотива, и на этом строилась художественная проблематика. Борнгольмский замок ближе к архитектурным ландшафтам английской готики, нежели терем Рогдая, но функционирует он иначе, чем они, в то время как в «Марьиной роще» совпадают функции. Терем Рогдая, собственно, и есть готический замок, лишь описанный в системе понятий и реалий русского «старинного предания». В «Святом трилистеннике» Жуковский теми же красками изображал «развалившийся терем древнего разбойничьего замка» из немецкого Средневековья. Оба они окружены «дремучим лесом» (3, 339) или «диким кустарником»⁵¹; оба характеризуются одними и теми же эпитетами: немецкий замок — «страшный, пустой, уединенный», терем Рогдая — «уединенный», «ужасный», а затем и пустой (3, 340, 357). Конечно, «замок» Рогдая имеет «древнерусский» облик: он окружен «высоким дубовым тыном» и покрыт тесом (3, 339, 340) — но уже с первых страниц повести он начинает функционировать так, как предписано готическим каноном: он предстает герою при вечернем освещении, на грани ночи. «Последнее блистание вечера играло еще на тесовой кровле верхней светлицы и на острых концах высокого тына; вершины древних дубов, берез и лип, которыми покрыта была вся гора, восходящие одни над другими, мало-помалу омрачались, наконец потемнели совсем; на одном только тереме, который, подобно великану, возвышался над лесом, оставалось умирающее мерцание; наконец и оно померкло, повсюду распространился сумрак» (3, 340). Все это кажется прямой парафразой известных нам уже описаний в «Острове Борнгольме» и «Удольфских тайнах», равно как и «Вечера» самого Жуковского («последний луч зари на башнях умирает»), — но прямой связи здесь, по-видимому, нет: во всех случаях мы имеем дело с единым пейзажным клише, устойчивым метафорическим мотивом с закрепленным набором значений.

Из этих значений на передний план выступает то одно, то другое, и «замок» в «Марьиной роще» ведет себя как живое существо, как персонаж повести. В приведенном описании он — предзнаменование будущих связанных с ним бедствий, «предмет величественный и предзнамующий злополучие», как говорилось в приведенной нами цитате из «Удольфских тайн». Вторично он появляется уже после совершившейся драмы: гибели Марии от руки Рогдая. Теперь это замок пустой, точнее — опустевший. «Глубокая мрачность царствовала в тереме витязя Рогдая. Уже на западе исчезла последняя полоса вечерней зари, на востоке показывалась полная луна, подобная зареву отдаленного пожара; весь терем покрылся ее сиянием. Услад мог ясно видеть, что задвижные окна были все раскрыты; что крепкие тесовые ворота, не заложенные затвором, ходили на железных петлях...» (3, 349). Отныне это — «дом с

привидениями», символ совершившейся трагедии и средоточие посмертной жизни.

Здесь и появляется целая серия традиционно сопутствующих этому значению готических мотивов.

Первый из них — мотив суеверных слухов. Как мы знаем, он мог быть разработан в разных регистрах, в том числе и комическом. Болтливый слуга, введенный в готическую литературу Х. Уолполом, мог по контрасту увеличивать ужас последующих сцен, — но мог превратиться и в сравнительно автономную фигуру. Такой фигурой на сцене венского театра был Касперль, в «Богатыре Алеше Поповиче» — Барма. Но в готическом романе полностью комичным он никогда не бывает: наивные, суеверные рассказы суть мистифицированное указание на реальные драмы. Рассказ Ольги, которая, подобно Барме, поначалу принимает героя за привидение, совершенно лишен снижающего оттенка. «Никто из поселян не смеет приближаться к Рогдаеву терему. Горе заблудившемуся пешеходцу, который отважится зайти в него полуночною порою! Божие проклятие постигло этот вертеп злодейств, говорит наш сельский священник» (3, 355). Этот мотив или даже комплекс мотивов мы находили уже и в опере Жуковского, и в его переводе из Файта Вебера.

Следующий подсказанный традицией готический мотив — интерьер заброшенного замка, с признаками запустения и разрушения. В «Богатыре Алеше Поповиче» это экспозиция 15-го явления второго действия. «Внутренность развалившегося замка. Все в беспорядке. На стенах мох, трава. Окна, двери обрушились. В горнице, просторной, со сводом, видны признаки скорого бегства. Разбросанные платья; на столе горят два светильника, на полу кинжал» (А, 1, 471). Вошедший Алеша Попович ощущает себя на месте, где «совершилось убийство». Усад в «Марьиной роще» идет через заросший травой двор в терем Рогдая; в обширной горнице он видит опрокинутые скамьи, черепки глиняной посуды; пройдя несколько пустых комнат, где «царствовала тишина, изредка нарушаемая шумом нетопырей», по винтовой лестнице он поднимается в светлицу Марии, обнаруживает шейный обзрок Богоматери и пяльцы с полуистлевшим шитьем. «Здесь, — думал он, — сидела она в унынии под окном, смотрела в туманную даль и посылала ко мне свои вздохи; здесь, проливая слезы, молилася перед святою иконою; здесь, о Боже милосердый, может быть, на самом этом месте убийца...» (3, 357). В этот момент и в волшебной опере, и в повести является призрак.

Момент явления духа — или того, что может быть принято за духа, как в романах Радклиф, — в готическом романе фиксирован. Он наступает тогда, когда суггестивность сцены достигает предельной точки сгущения: им разрешается таинственная угроза, исходящая от деталей замкового интерьера. В «Сицилийском романе» Радклиф Фердинанд оказывается перед закрытой дверью в подземелье безлюдного замка — и внезапно слышит стон, за которым вновь наступает мертвая тишина. «...Он решил, что его испуг — обман воображения, вызванный страхом, и сделал новую попытку открыть дверь, когда стон повторился, еще более глухой и ужасный. Здесь мужество покинуло его; он оста-

вил дверь и поспешил к лестнице, по которой взбежал почти бездыханный от страха»⁵².

В «Монахе» Льюиса явление Антонии призрака убитой матери происходит ветреной ночью, после того как она прочла балладу об Алонзо и Имоджин; часы показывают три часа ночи. Призрак окровавленной монахини является в полночь — час явления духов. В «Марьиной роще» эта сцена чрезвычайно интересна, и на ней стоит остановиться подробнее.

Подобно готикам, Жуковский постепенно усиливает суггестивность обстановки. Услад в светлице Марии представляет себе ее убийство. «Он содрогнулся; ужас проникнул все его члены; ему мечталось слышать стенания, выходящие как будто из могилы; мечталось, что скорбное, тоскующее привидение бродило по горницам оставленного терема; [ср. в «Богатыре Алеше Поповиче»: «Не забудьте о бедном, страждущем духе в ужасных развалинах, богатырь!» (А, 1, 460)]. <...> Час полночи, всеобщее безмолвие, мрачность и пустота ужасного терема — все приготовляло душу его к чему-то необычайному: таинственное ожидание наполняло ее» (3, 357).

Как мы сказали, сцена суггестивна — но создается атмосфера не только и, может быть, не столько ужаса, сколько напряженного ожидания. Любопытно, что такого рода ситуацию Жуковский в ближайшие же годы попытается осмыслить теоретически. Рассуждая о «Макбете», он будет отказывать ему в «трагическом ужасе», ибо корни его не в «сердце», а в «воображении»: «он может сравниться с ужасом человека, напуганного привидением и зашедшего ночью в пустой, развалившийся замок»⁵³. В 1810 г. он публикует в «Вестнике Европы» перевод из «Гения Христианства» Шатобриана — «Образ жизни и нравы рыцарей», с тем же набором «готических» ситуаций и аксессуаров, порожденных наивным и суеверным воображением средневекового человека: рыцарь попадает в замок, где его проводят «через длинные, едва освещенные бледными лампадами переходы» и оставляют ночевать в покое, ужасном «по преданию о каком-нибудь древнем злодействе»; под обоями «сокрыты потаенные двери, ведущие в подземелья». «В глухую полночь подымался тихий шорох, по горнице начинал ходить ветер, обои колышались, лампада, горевшая перед постелью паладина, вдруг потухала, и гроб, обвитый черным покровом, являлся устранным глазам его». Все эти видения — не что иное, как «произведения пагубных его пороков»⁵⁴.

Эти сопоставления несколько приоткрывают мировоззренческий и художественный субстрат, на котором вырастает сцена с призраком в «Марьиной роще». В готическом мотиве слегка смещены акценты. В нем подчеркнут момент напряжения чувств, порождающего галлюцинации. «Услад сидит неподвижно... прислушивается... все молчит... ни звука... ни шороха...» (3, 357). И далее следует фрагмент, который, по тонкому наблюдению К. Штедтке, текстуально перекликается с уже написанной «Людмилой»⁵⁵. «Вдруг от дубравы подымается тихий ветерок: листочки окрестных деревьев зашевелились, ясная луна затуманилась, по всем окрестностям пробежал сумрак...»

Ср. в «Людмиле»:

Чу!.. полночный час звучит.
Потряслись дубов вершины;
Вот повеял от долины
Перелетный ветерок...
Скачет по полю ездок... (2, 9).

«...какое-то легкое, почти нечувствительное дуновение прикоснулось к пламенным щекам Улада и заиграло в его разбросанных кудрях...» (3, 357). Это — будущая «Эолова арфа»:

Вдруг... к пламенной что-то коснулось щеке;
И что-то шатнуло
Без ветра листья;
И что-то прильнуло
К струнам, невидимо слетев с высоты... (2, 70).

Призрак Марии появляется, подобно духу Добрады в «Алеше Поповиче», в светлых прозрачных одеждах и розовом блеске, но лицо ее, «бледное, как чистая лилия», «прискорбно», и унылая улыбка играет на устах. Этот призрак не страшен — точнее, он внушает «священный ужас» и «радость» (3, 357—358).

Эта сцена обычно считается показателем связи «Марьиной роши» с балладным творчеством Жуковского, однако здесь нужны существенные оговорки.

Ближе всего она к переводам Жуковского — уже известному нам «Привидению» и к «Неизъяснимому происшествию» — отрывку из «Эвфаназии» Виланда, напечатанному в 1808 г.

«Пробило полночь, когда он [Фольмар. — В.В.] лег в постелью. Он начинал уже засыпать, вдруг слышится ему тихий шорох; что-то прикоснулось к его щекам — прикосновение легкое, как будто воздушное, — и через минуту нежный, едва слышимый голос сказал ему: “ты ли это, Иосиф?”» («Привидение»)⁵⁶.

...Патер Кайетан слышит звон гитары на стене; лопается дека. «Патер содрогнулся, вскочил, глядит на дверь и — что же?.. В глазах его привидение, — образ госпожи Т**, светлый, воздушный! Она устремила на него дружеский взгляд, улыбнулась и исчезла» («Неизъяснимое происшествие»)⁵⁷.

В литературе уже отмечалась связь этих переводных текстов с «Эоловой арфой»⁵⁸. Но «Эолова арфа» — элегическая баллада с оссианическим колоритом, и дух возлюбленного в ней не имеет френетических черт. Равным образом и «Людмила» смягчает «грубую» простонародность своего оригинала — бюргеровской «Леноры», за что Жуковского упрекали и Гнедич, и Грибоедов, и Пушкин. Упрек был неоснователен, ибо полемисты судили художника по своим законам, а не по тем, какие он принял. В «Людмиле» Жуковский вовсе не собирался передавать стилистические особенности бюргеровской баллады: это он сделал позже в «Леноре».

Цитированная сцена явления призрака в «Людмиле» полностью принадлежит Жуковскому: ее нет в оригинале, как нет и в переводе 1831 г.:

Терзалась, волосы рвала
До той поры, как ночь пришла
И темный свод над нами
Усыпался звездами.

И вот... как будто легкий скок
Коня в тиши раздался:
Несется по полю ездох... (2, 163)

Это описание — как и у Бюргера — лишено суггестивного начала или, по крайней мере, здесь суггестивность иного качества, создаваемая прямой номинацией предметов, оказывающихся сверхъестественными. В «Марьиной роще» Жуковский колеблется между двумя типами мотивировок: с одной стороны, «старинное предание» позволяет ему ввести привидение как знак верований и суеверий древних времен (ср. в «Гении Христианства» Шатобриана), с другой — он, по-видимому, подсказывает читателю психологическое объяснение. Очень характерно примечание, которое он делает к переводу «Эвфаназии»: «Отрывок из последнего Виландова сочинения *Евфаназия, или о жизни после смерти*, изданного по случаю странной книги, которая не очень давно была напечатана в Лейпциге доктором Вецелем, под названием *Известие о истинном, двукратном явлении жены моей по смерти*. Здесь под именем Виллибальда говорит сам Виланд: нельзя, кажется, сомневаться в истине его повествования. Виланд никогда не бывал мечтателем. Он сам, рассказывая повесть свою, остается в сомнении, хотя уверен совершенно, что она не вымышленная басня»⁵⁹.

<...>

<5>

Проблемы суггестии Жуковский коснулся в интереснейшей заметке, написанной им как полемическая реплика на 2-ю главу первой книги «Гения Христианства» Ф.-Р. Шатобриана, которого Жуковский внимательно изучал в 1809—1810 гг. Эта заметка, ставшая известной лишь в 1980-е годы, озаглавлена им «О таинственности».

А.С. Янушкевич, впервые опубликовавший и проанализировавший ее, совершенно справедливо обозначил сущность расхождений Жуковского с Шатобрианом. Для автора «Гения Христианства» таинственна вся природа, поскольку она есть воплощение Божества. Его «mystère» (глава называется «De la nature du mystère») имеет значение не «таинственное», а «таинство». Таинством является сам человек, его рождение и смерть, его детство и его старость; высшим же таинством природы является Божество. В духе этой последовательно религиозной концепции Шатобриан объявляет, что только таинственное есть одновременно прекрасное и величественное⁶⁰.

Жуковский требует от Шатобриана различения понятий. Мистическая доктрина для него не подчиняет себе сферу эстетического, и он разделяет «тайнство» и «тайнственное», придавая последнему более ограничительный смысл. «...Кроме таинственного много вещей в мире моральном и физическом», которые и приятны, и высоки: картина восхода и заката солнца, звездного неба; великие характеры древнего и Нового времени, самая кончина Иисуса Христа, «которая сама по себе, не в отношении к религии величественна и восхитительна!». «Чувства ясные, такие, с которыми соединена какая-нибудь ясная полная идея, конечно, должны быть приятнее; <...> все *ясное* оставляет нас спокойными; мы наслаждаемся *совершенно* сами собою; *неясные* идеи доставляют душе удовольствия сладкие, меланхолические (ибо меланхолия есть некоторым образом *недостаток*). *Ясные* напротив доставляют удовольствия живейшие, ибо они полнее, ощутительнее»⁶¹.

Мы не будем сейчас касаться предпочтения «ясных идей», которое, как нам кажется, уходит своими корнями в морально-философские размышления Жуковского начала 1810-х годов, периода работы над переводом «Идеалов» Шиллера, в котором мы находим почти ту же формулу: «ясности и покоя» как фундаментальных основ человеческого существования⁶². Сейчас нам важнее та характеристика «неясных идей», которая содержится в заметке Жуковского. Он ставит акцент на психологии восприятия: «все таинственное приводит душу в большее напряжение», «*таинственность* приятна и потому, что человек больше любит *воображать*, нежели *знать* и *видеть*». «От чего отдаленные виды так приятны? От того, что они представляются неясно! От того, что глаз, видя предметы, оставляет однако и свободу воображению (которое не любит никогда покоиться) украшать их. С идеею мрака всегда соединена таинственность. Темнота лесов всегда приводит в некоторый ужас, который очень приятен для сердца; этот ужас есть не иное что, как неизвестность предметов нас окружающих, можешь *все* воображать вокруг себя, потому что *ничего* не видишь. Мертвое молчание производит иногда то же действие: всякий звук заключает в себе понятие больше или меньше явное о той вещи, которая производит его: как же скоро все молчит, то воображение, ни на что особенно не устремленное, все почитает возможным: гораздо ужаснее умом воображать вой волчий в таком месте, которое наполнено волками и в котором находишься один, посреди ночи, нежели *слышать* и *видеть* пред собою волка: ожидание опасности, усиленное воображением, соединяется с ужасом, который тогда вдвое действует!»⁶³

Все эти рассуждения, вплоть до деталей, совпадают с теми обоснованиями суггестивного повествования, с которыми мы уже встречались, рассматривая «Тайны Удольфо». И сама Радклиф, и Дизраэли, и критика ХХ в. подчеркивали и эстетическую роль страха, и читательского ожидания, активизиацию воображения, стимулируемого неясностью и темнотой, пробуждающими и направляющими поток читательских ассоциаций. Жуковский, конечно, отправлялся не от Радклиф или, во всяком случае, не от нее одной; он черпал свои выводы и даже примеры

из общего для всех арсенала преромантической эстетики, сохраняя и ее систему понятий, и ее угол зрения на вещи — все то, от чего уже отталкивался романтик Шатобриан.

<...>

ПРИМЕЧАНИЯ

- ¹ *Козмин Н.К.* О переводной и оригинальной литературе конца XVIII и начала XIX века в связи с поэзией В.А. Жуковского. СПб., 1904. С. 45.
- ² *Бобров Е.* Литература и просвещение в России XIX в. Казань, 1902. Т. 3. С. 120.
- ³ Киевская старина. 1894. Т. 45. Апрель. С. 8.
- ⁴ Письма Андрея Тургенева к Жуковскому / Публ. В.Э. Вацура и М.Н. Виrolайнен // Жуковский и русская культура: Сб. науч. трудов. Л.: Наука, 1987. С. 361, 362.
- ⁵ Сведения о постановках см.: История русского драматического театра: В 7 т. М.: Искусство, 1977. Т. 1, по указ.; Т. 2. С. 490 и по указ. Принадлежность этой трагедии Шписсу (а не Шиллеру, как считалось ранее) установлена Т.М. Ельницкой (Там же. Т. 2. С. 451).
- ⁶ См. анализ поэтики «Сельского кладбища» в переводе Жуковского в нашей книге: Лирика пушкинской поры: «Элегическая школа». СПб., 1994.. С. 48—73.
- ⁷ *Жуковский В.А.* Стихотворения. Л., 1939. Т. 1. С. 3, 8, 14—15. (Б-ка поэта).
- ⁸ См.: *Zacharias-Langhans.* P. 38 ff.
- ⁹ См., напр.: *Varma.* P. 27.
- ¹⁰ Письма Андрея Тургенева к Жуковскому. С. 407, 420—421.
- ¹¹ *Тургенев Н.И.* Дневники и письма. Т. 1: (1806—1811) / Под ред. и с примеч. Е.И. Тарасова. СПб., 1911. С. 87—88. (Архив бр. Тургеневых. Вып. 1).
- ¹² Там же. С. 87.
- ¹³ *Тургенев А.И.* Письма и дневник геттингенского периода: (1802—1804) / Свед. и примеч. В.М. Истрина. СПб., 1911. С. 386. (Архив бр. Тургеневых. Вып. 2).
- ¹⁴ Лермонтовская энциклопедия / Гл. ред. В.А. Мануйлов. М.: Сов. энциклопедия, 1981. С. 231.
- ¹⁵ *Тургенев А.И.* Письма и дневник геттингенского периода... С. 386.
- ¹⁶ *Алексеев М.П.* Русско-английские литературные связи... // Лит. наследство. М., 1982. Т. 91. С. 160—164.
- ¹⁷ Вестник Европы. 1807. Ч. 34. № 14. С. 92—93.
- ¹⁸ *Foster.* P. 239.
- ¹⁹ *Scott W.* The miscellaneous prose works: In 3 vol. Edinburgh, 1841. Vol. 1. Part 3. P. 122.
- ²⁰ *Foster.* P. 241.
- ²¹ См., напр., указания на них: *Lévy.* P. 202—205, 241, 249 etc.
- ²² *Тургенев Н.И.* Дневники и письма. Т. 1. С. 88.
- ²³ Текст стихотворения на протяжении переизданий не менялся. См. новейшее критич. изд. со сводом вариантов: *Smith Ch.* The Poems / Ed. by St. Curran. N.-Y., Oxford: O.U.P., 1993. P. 80—83.
- ²⁴ *Herder J.G.* Stimmen der Völker in Liedern. Lpz.: P. Reclam jun., 1968. P. 41—42.
- ²⁵ *Мерзляков А.Ф.* Стихотворения. Л., 1958. С. 205—206. (Б-ка поэта. Большая серия. 2-е изд.); впервые: Приятное и полезное препровождение времени. 1798. Ч. 18. С. 141—143. Источник баллады (с учетом немецких переводов в сб. Гердера и Урсинуса) указан В.И. Резановым (*Резанов В.И.* Из разысканий о сочинениях В.А. Жуковского. СПб., 1906. <Вып.1>. С. 207—208). Ср.: *Иезуито-*

ва Р.В. Баллада в эпоху романтизма // Русский романтизм: Сб. статей. Л.: Наука, 1978. С. 114.

²⁶ Ночеходец, или Лунатик // Иппокрена... 1799. Ч. 4. С. 274—275; ср.: Козмин Н.К. Указ. соч. С.30.

²⁷ См.: Резанов В.И. Указ. соч. Пг., 1916. Вып. 2. С. 490—491.

²⁸ Виланд К.М. Неизъяснимое происшествие: (Разговор между Виллибальдом и Бландиною) / [Пер. В.А. Жуковского] // Вестник Европы. 1808. Ч. 38. № 6. С. 94—113. (Вошло затем в сб.: Жуковский В.А. Переводы в прозе. Ч. 5: Повести и смесь. М., 1817).

²⁹ См. об этом: Вацуро В.Э. Лирика пушкинской поры. С. 102 и след.

³⁰ *Brang P.* Studien zu Theorie und Praxis der russischen Erzählung: 1770—1811. Wiesbaden, 1960. S. 210—260. Работа В.В. Сиповского «Русский роман, переводной и оригинальный, за первую половину XIX столетия (1800—1850)» не опубликована; рукопись — ИРЛИ. Ф. 279. № 21. Об этих классификациях см.: Кочеткова Н.Д. Утверждение жанра в литературе сентиментализма и переход к новым поискам // Русская повесть XIX в.: История и проблематика жанра / Под ред. Б.С. Мейлаха. Л.: Наука, 1973. С. 55 и след.

³¹ Письма В.А. Жуковского к А.И. Тургеневу. М., 1895. С. 11. Основные сведения по творческой истории «Марьиной роши» суммированы в ст.: Петрунина Н.Н. Жуковский и пути становления русской повествовательной прозы // Жуковский и русская культура. С. 73 и след.

³² Жуковский В.А. Соч.: В 3 т. М., 1980. Т. 3. С. 344.

³³ Резанов В.И. Указ. соч. Вып. 2. С. 254.

³⁴ Дмитриев И.И. Сочинения. СПб., 1895. Т. 2. С. 207.

³⁵ См. этот список: Янушкевич А.С. Баллады Жуковского 1808—1814 гг. как поэтическая система // Проблемы метода и жанра: Сб. статей / Отв. ред. Ф.З. Канунова. Томск: Изд-во Томск. ун-та, 1985. Вып. 11. С. 18—19.

³⁶ Реморова Н.Б. В.А. Жуковский — переводчик немецкой «рыцарской» повести: (по материалам рукописного фонда) // Проблемы метода и жанра. Вып. 11. С. 35; см. *ее же*: Жуковский и немецкие просветители. Томск, 1989. С. 252—253.

³⁷ Резанов В.И. Указ. соч. Вып. 2. С. 244—245, 247, 251.

³⁸ См.: Summers. P.130; Guthke K. Englische Vorgromantik... P. 33 ff; 216.

³⁹ Свод основных данных о Файте Вебере см.: Müller-Fraureuth C. Die Ritter und Räuberroman. Halle, 1894. S. 8 ff; Bauer R. Der historische Trivialroman in Deutschland in ausgehenden 18 Jahrhundert. Plauen i.V., 1930. S. 30 ff; Greiner M. Die Entstehung der modernen Unterhaltungsliteratur: Studien zum Trivialroman des 18 Jahrhunderts. Rowohlt; Hamburg, 1964. S. 100—116.

⁴⁰ Скотт В. Собр. соч.: В 20 т. М.; Л., 1960. Т. 1. С. 68.

⁴¹ Реморова Н.Б. Жуковский и немецкие просветители. С. 256. Здесь и далее, за исключением специально оговоренных случаев, пользуемся переводами Н.Б. Реморовой. Более подробное изложение повести — там же.

⁴² *Eichstädt H.* Zukovskij als Übersetzer: Drei Studien zu Übersetzungen V.A. Žukovskijs aus dem Deutschen und Französischen... München, 1970. S. 134—135. Х. Эйхштедт опирается в своих заключениях также на известную работу М. Эрар (*Ehrhard M.* V.A. Joukovski et le préromantisme russe. Paris, 1938. P. 231).

⁴³ Реморова Н.Б. Указ. соч. С. 258, 261—262.

⁴⁴ Привидение: (Истинное происшествие, недавно случившееся в Богемии) / Пер. с фр. [В.А. Жуковский] // Вестник Европы. 1810. Ч. 52. № 16. С. 249—262.

⁴⁵ Там же. С. 262; см. также: Жуковский В.А. Переводы в прозе. Ч. 2: Повести. М., 1816. С. 272.

⁴⁶ Реморова Н.Б. Указ. соч. С. 274.

⁴⁷ *Weber Veit.* Sagen der Vorzeit. Berlin: F.Maurer, 1788. Bd. 2. S. 186—187.

⁴⁸ Реморова Н.Б. Указ. соч. С. 274.

⁴⁹ См. об этом: *Вацуро В.Э.* Лирика пушкинской поры. С. 101—102, 128 и след.

⁵⁰ *Жуковский В.А.* Богатырь Алеша Попович, или Страшные развалины: Опера комическая // Жуковский В.А. Полн. собр. соч.: В 3 т. / Под ред., с биогр. очерком и примеч. А.С. Архангельского. СПб., 1906. Т. 1. С. 457—488. (Далее ссылки в тексте: А, том, стр. Остальные произв. цит. по изд.: *Жуковский В.А.* Соч.: В 3 т. М., 1980 — с указанием тома, стр.).

⁵¹ *Реморова Н.Б.* Указ. соч. С. 277.

⁵² *Radcliffe A.* A Sicilian Romance. Oxford: N.-Y., 1993. P. 46—47.

⁵³ *Жуковский В.А.* Конспект по истории литературы и критики // Жуковский В.А. Эстетика и критика. М.: Искусство, 1985. С. 103.

⁵⁴ *Шатобриан Ф.Р. де.* Образ жизни и нравы рыцарей / [Пер. В.А. Жуковского] // Вестник Европы. 1810. Ч. 53. № 20. С. 255—256; *Жуковский В.А.* Переводы в прозе. Ч. 5. С. 248—249. Ср.: *Chateaubriand. Génie du Christianisme.* Paris, 1966. Т. 2. P. 188.

⁵⁵ *Städte K.* Die Entwicklund der russischen Erzählung: (1800—1825). Berlin, 1971. S. 46.

⁵⁶ Вестник Европы. 1810. Ч. 52. № 16. С. 251; *Жуковский В.А.* Переводы в прозе. Ч. 2. С. 258.

⁵⁷ Вестник Европы. 1808. Ч. 38. № 6. С. 102; *Жуковский В.А.* Переводы в прозе. Ч. 5. С. 72.

⁵⁸ См.: *Петрунина Н.Н.* Указ. соч. С. 71—72.

⁵⁹ *Жуковский В.А.* Переводы в прозе. Ч. 5. С. 62—63.

⁶⁰ *Chateaubriand. Génie du Christianisme.* Т. 1. P. 60—61.

⁶¹ Текст записки и коммент. к ней см.: *Янушкевич А.С.* Этапы и проблемы творческой эволюции В.А. Жуковского. Томск, 1985. С. 89—90.

⁶² См. об этом: *Вацуро В.Э.* Лирика пушкинской поры. С. 114.

⁶³ *Янушкевич А.С.* Указ. соч. С. 89.

Псевдорадклифиана

Псевдорадклифиана появляется в русских переводах одновременно с подлинными сочинениями писательницы. Уже в 1802 г. выходит «Гробница, сочинение г-жи Радклиф, изданное после ее смерти»¹. Английский подлинник этого романа не установлен; известен только его французский перевод, вышедший в Париже в 1799 г. На титульном листе его значилось: «посмертно изданное сочинение Анны Радклиф, автора «Сен-Клерского аббатства», «Удольфских тайн», «Итальянца» и т.д., «переведенное с рукописи Гектором Шозье и Бизе»². Предполагается, что роман был сочинен самими переводчиками, он никогда не исследовался специально и лишь упоминается в литературе; М. Леви связывает с ним анекдот, согласно которому мнимоумершая г-жа Радклиф явилась к автору мистификации и навела на него такой ужас, что он отказался от своего намерения³. Анекдот явно позднейшего происхождения, и многое в истории этой мистификации остается загадкой, начиная с имени автора (кстати, в деталях знающего топографию Шотландии) и до оснований, по которым Радклиф была объявлена умершей уже в 1799 г. Русский переводчик и читатель, знавший французское издание, не имел оснований сомневаться в этом, как и в сообщении, что роман переведен с рукописи; возможно, что «Гробница» была одним из источников слухов о смерти писательницы, дальние следы которых прослеживаются в русской читательской среде.

«Гробница» интересна своей явно мистификаторской установкой, заставлявшей автора — кто бы он ни был — имитировать писательскую манеру Радклиф, выделяя в ней наиболее существенные, с его точки

зрения, черты. Разумеется, он экспонировал и свою собственную литературную позицию, отнюдь не тождественную, а во многом и противоположную позиции Радклиф. «Гробница» — «страшный», но вовсе не суггестивный роман: все тайны в нем мотивированы похищениями, перодеваниями, неузнаниями, родовыми связями, обнаруживаемыми в результате случайных встреч и т.п. Так, один из главных героев оказывается «несчастливым Дон Карлосом», сыном испанского короля Филиппа II, спасшимся от смерти и скрывающимся под чужим именем (действие романа, совершенно анахроничного, отнесено к концу XVI в.). Сверхъестественное из романа исключено совершенно: оно — «смешные предрассудки детских лет», «вздор», ложные испытания, «которые пугают ребят, но презираемы благоразумными людьми» (1, 145). Строго рациональная основа всех происшествий романа выступает, таким образом, почти декларативно.

Все положительные герои «Гробницы» — «чувствительные люди» в самом прямолинейном понимании. Их взаимоотношения устанавливаются сразу и раз навсегда; ни малейших следов психологического анализа в романе уловить невозможно. Влюбляются они с первого взгляда и с первого же взгляда вызывают ответное чувство, которое мгновенно перерастает в пылкую страсть. Чувствительность заставляет их противостоять социальному злу: так, Келли, будучи в Америке, избавляет от жестокой казни невольника-негра Миоко, после чего тот становится «другом» своего избавителя и дважды спасает его от верной смерти, последний раз — ценой собственной жизни. Вообще в этой среде отношения господ и слуг — это отношения взаимной дружбы и преданности (семейство Келли и Жаксон (Джексон), Дон Карлос и Дюпре).

Противоположный полюс героев романа представлен прежде всего Перкинсом — «извергом» и злодеем, причиной всех бед и таинственных приключений всего семейства Келли. Обладатель неисчислимых богатств, он некогда претендовал на руку Полины Камбель (Кембелл), которая, однако, предпочла ему милорда Эдуарда Келли, отца главного героя «сира Карла» (сэр Чарльз). С тех пор единственной движущей пружиной его поведения оказывается ревность и месть; он похищает еще ребенком Карла, затем Полину, вновь Карла (уже взрослым) и заточает их в замок, в центральной зале которого стоит гробница, давшая название всему роману.

Подземелье замка Перкинса (некогда принадлежавшего лорду Чатаму) — один из центральных мотивов «Гробницы», — по-видимому, мистификатор видел в нем наиболее яркую отличительную особенность романов Радклиф. Он сохраняет все опорные моменты описаний подземелья, но доводит их до той крайней степени детализации, которая почти лишает их эмоционального ореола и превращает в своего рода путеводитель по подземному лабиринту. Так, сир Карл, заключенный в замке Перкинса, обнаруживает, что картина с изображением Ланселота скрывает за собой потайную дверь; «неустрасимый молодой человек» открывает ее и «сходит по лестнице с одной лампадой и, может быть, подвергается большим опасностям» (1, 153—154). «...Он вошел в подземелье,

где видны были остатки распавшихся стен; мрачное это жилище было отчасти произведение природы и отчасти рук человеческих. Изредка видны были столпы чрезмерной величины, поддерживающие свод. Одни были кирпичные, другие из природных камней; неправильная эта колоннада представляла самое странное зрелище; но она доставляла удовольствие сир Карлу; ибо он надеялся найти где-нибудь выход» (155). Последующее описание дверей, решеток с запорами, боковых ответвлений лабиринта подчинено идее «поисков выхода», и загадочные «вопли», «стоны и рыдания», услышанные героем, возбуждают в нем не страх, а, скорее, сочувствие и любопытство. С удивительным безвкусием воспроизводя характерную особенность романов Радклиф, подражатель в этом месте заставляет жертву петь чувствительный романс о разлуке с родными (158—159). «Пораженный удивлением», герой продолжает свое путешествие. «Отодвинув задвижки, он вошел в небольшой погреб, вырытый в белой земле, который был очень сух. Сир Карл готов уже был выйти из этого погреба <...>, как вдруг ему показалось что-то в одной впадине; он подходит и видит мертвое, высохшее тело. Оно было нагое и сидело приковано к камню железным поясом и ошейником; на коленях его лежал сверток белого сукна; в одной руке был окровавленный гвоздь, а в другой погасшая лампада» (164—165). Это — материализованная вариация мотива «Леса»; сверток, лежащий на коленях трупа, — предсмертная рукопись Кистона, о которой еще будет речь.

Стоны и вздохи, слышанные «сиром Карлом», предвосхищают обнаружение узницы подземелья — мотив, обычный не только для готического, но и для немецкого рыцарского романа. К ней проводит героя верный слуга Жаксон, переодетый стражником Перкинса и не раскрывающий своего инкогнито. «Внутри подземелья, составляющего обширную тюрьму, сир Карл увидел женщину, погруженную в глубочайшую горечь; сухощавое лицо ее было бледно, глаза томны, и по впавшим щекам ее катились слезы. Против сей несчастной, прикованной к стене цепью, стоял шкаф, на котором были часы, показывающие в исходе второй час пополудни. <...> Вскоре, как будто пробудясь от болезненного сна, взглянула она на часы и вскричала: “Боже мой! час приближается и мучение мое снова начнется!.. Жестокий Перкинс!.. какое ужасное мщение!”» (2, 61—62). Эта женщина — не узнавшая Карлом его мать Полина; мщение Перкинса заключалось в сцене, разыгрываемой перед ее глазами каждую ночь ровно в два часа: при помощи специального механизма шкаф открывался, и восковая фигура самого Карла поражала другую, изображающую его отца.

В «Гробнице» реализуется, таким образом, не готическая метафора замка как средоточия посмертной жизни, а лишь одна ее сторона — та, которую отмечал еще Г. Цахариас-Лангханс: «замок-тюрьма» и «замок-могила». И то и другое значение наиболее выразительно раскрываются в рукописи Кистона.

«Рукопись Кистона» — наиболее сильная в художественном отношении часть романа. События, в ней описанные, отнесены к 1521 г. Это история трагической любви бедного дворянина и дочери лорда, их по-

бега и тайного брака, в которых инициатива принадлежит девушке, — мотив, совершенно невозможный для А. Радклиф. Лорд Чатам, притворно примирившийся с зятем и дочерью, приглашает их в замок и имитирует исчезновение Кистона, которого заключает в подземелье замка, где несчастный умирает от голода. Перед смертью Кистон записывает своей кровью на куске полотна историю своих злоключений. «О ужасное мучение! — так заканчивается его рукопись. — Два дни уже лорд Чатам не приносил мне пищи; силы мои истощились, и я близок к изменению... Лампада моя угасает, а я... Шарлотта, супруга моя! где драгоценный плод любви нашей?.. Боже всемогущий! пощади!» (2, 206—207). Это прямое подражание предсмертной рукописи отца Аделины в X главе «Леса» Радклиф, вплоть до прямой парафразы ее концовки: «Мне оставляют жизнь до другого дня — Великий Боже, да свершится воля Твоя!»⁴.

Наконец, ориентированными на Радклиф — в этом случае на «Итальянца» — оказываются сцены инквизиционного суда в истории Дон Карлоса. Католическое духовенство в изображении автора «Гробницы» жестоко, развратно, своекорыстно и лицемерно; жертвой его оказывается Дон Карлос и сам Филипп II, опутанный его сетями. Однако и здесь подражание остается лишь отдаленным отзвуком оригинала: великолепные сцены допроса Вивальди в «Итальянце», полные психологического напряжения, низведены в «Гробнице» до уровня тривиального авантюрного эпизода (3, 28—32).

«Гробница», насколько нам известно, была единственным сознательным подражанием Радклиф среди русских переводов начала XIX в. Все остальные романы русской псевдорадклифианы этого времени были плодом переводческих и издательских спекуляций, — во всяком случае, французские издания, служившие переводчикам оригиналом, были либо анонимны, либо прямо указывали автора.

В 1835 г. в связи с выходом в Москве «Пещеры смерти в дремучем лесу» Б. Федоров писал: «“Пещера смерти”, небольшой роман под именем госпожи Радклиф, напечатан третьим изданием. Должно заметить, что славной английской писательнице, которой Вальтер Скотт торжественно отдал справедливость в своих жизнеописаниях романистов, не посчастливилось у нас от книгопродавцев, переводчиков и журналов. Первые, превознося ее знаменитость, издавали под ее именем чужие сочинения, одно другого хуже, напр.: “Пещеру смерти”, “Живой мертвец” и проч., а журналисты, подшучивая над ее замками и аббатствами, не были справедливы к ее достоинствам и несколько раз порицали ее за чужие романы, особенно за “Францисканского монаха”, изданного у нас под ее именем и сочиненного англичанином Левисом»⁵. Не исключено, что в число опрометчивых журнальных выступлений Федоров включал и рецензию Белинского, напечатанную (за подписью «он — инский») в «Молве» 1835 г.: критик не сомневался, что эта чисто коммерческая спекуляция на уровне лубочной продукции в самом деле есть перевод

романа «покойницы г-жи Радклиф», сделанный, по-видимому, «во время оно» и теперь только перепечатанный⁶.

Последнее замечание точно. Первое издание этого перевода вышло еще в 1800 г. под заглавием «Родольф, или Пещера смерти в дремучем лесу» и было повторено в 1806 г. уже как «Пещера смерти...»⁷; третье вышло почти через 30 лет. По-видимому, роман пользовался читательским спросом. Во втором издании инициалами было обозначено имя переводчика: «С. Р.»; в третьем оно исчезло. Перевод, сделанный им, архаичен уже для начала века, что особенно сказывается в любовных диалогах, где рыцарь изъясняется на странной смеси приказного и галантерейного языков. Иногда беспомощность переводчика полностью затемняет смысл фразы. «Он блуждал в тщетных мнениях в поводе к шуму, котором утверждали, что слышали, и удивительных предметах, которые, как сказывали, видали; и он был легко уверен, что сия пещера была театром какого-нибудь ужасного смертоубийства»⁸.

Английский оригинал этого сочинения анонимен; он появился в 1794 г., одновременно с «Удольфскими тайнами» и ранее «Монаха» и «Итальянца». Французский перевод вышел в двух изданиях, в 1799 и 1800 гг.⁹ Автор романа, таким образом, еще не мог знать высших достижений готического жанра. Из сочинений Радклиф он почти наверное читал «Лес» и, возможно, «Сицилийский роман»; зато ему, без сомнения, были известны «Замок Отранто» и следовавший за ним исторический роман. Сюжетобразующий мотив «Пещеры смерти» — родовое проклятие, как это было и у Х. Уолпола. Барон Дорнгейм, «ослепленный искушением», подсылает шайку разбойников убить своего старшего брата Альберта, ехавшего из Палестины для получения наследства; труп зарывают в лесу, в ужасной Пещере смерти. В руке убитого остается знаменитая Альбертова шпага, которую убийца побоялся взять с собой, чтобы не навлечь подозрений. Младший Дорнгейм наследует родовой замок и титул; однако по ночам его посещает призрак брата, предсказывающий ему гибель детей и завершающий акт мщения — в тот момент, когда он увидит шпагу Альберта в руках у законного наследника. Этим наследником является герой повести Родольф, ничего не знающий ни о трагедии, ни о своем происхождении; темный намек на грядущие события содержал увиденный им пророческий сон, где «некоторый голос, исходящий из-под земли, произнес сии слова: *“Роковой час приблизился; исполнители мщения готовятся разить виновного”*» (42). Наказание совершается фатальным движением событий: сверхъестественные явления указывают Родольфу путь к пещере, где скрыта роковая шпага; сын Дорнгейма Фридерик готовит убийство отца из ревности — но сам гибнет от подосланных им убийц, принявших его за Родольфа; барон в отчаянии вонзает себе в грудь шпагу Альберта. «Сии обстоятельства подали набожному кавалеру новые причины удивляться определению providения Божия, Который обратил на главу жертв Его правосудия преступления, о коих они сами умышляли», став таким образом «орудиями собственного разрушения» и избавив героя от необходимости совершать казнь своих родственников (189). Этот центральный мотив «Замка Отранто» окружен побочными, также, возмож-

но, восходящими к роману Уолпола: так, узурпатор Дорнгейм, движимый желанием продолжить род Дорнгеймов, собирается взять в жены невесту своего сына — совершенно так же, как уолполовский Манфред. Этого мало, — вся техника, образность, сама мировоззренческая концепция «Пещеры смерти» — «уолполовская», а не «радклифианская». Это рыцарский роман, действие которого относится ко времени Фридриха Барбароссы, и «суеверие» — фантастический и сверхъестественный элемент — выступает в нем не как потенция, но в предельно вещной и обнаженной форме. Анонимный автор в трактовке фантастических мотивов словно продолжает Уолпола: так, привидение отца Родольфа в пророческом сне произносит загадочные слова: «Из сей оледенелой руки прими сию шпагу, которая должна отмстить за мою смерть и привести тебя в принадлежащие тебе права» (44) — и вслед за тем, проникнув в Пещеру смерти, Родольф находит скелет, сжимающий шпагу; он произносит клятву мщения, и «в ту ж минуту иссохшие пальцы, которые ее держали, отверзлись сами и оставили ее в его руке» (163). Все это — довольно близкая вариация пророчества в замке Отранто, также связанного с обретением меча, погребенного в земле (глава 4). Число сходных мотивов можно было бы умножить: так, призрак отца Родольфа, преображающийся в скелет, — едва ли не реплика знаменитой сцены в главе 5 «Отранто», где скелетом оказывается «молящийся» отшельник.

В эту «сказочную» поэтику уолполовского романа органично входят сцены, соприкасающиеся с ранними романами Радклиф; прежде всего это описание леса и «ужасного места» — Пещеры смерти. Путь к ней отмечен сверхъестественными явлениями (луч света), вход зарос кустарником, который герой вырубает саблей. Прежде чем войти, он «просит помощи у Вышнего Существа». «По мере, как он вперед подавался, ужас сей мрачной темницы усугублялся в его глазах. Хладная влажность воздуха леденила кровь его. Молчание ничем другим прерываемо не было, как токмо каплями, временем падающими со свода, напитанного грубыми парами <...>. Смертная тишина, царствовавшая в сем месте, была возмущаема шумом <...> источника, который сперва, в некотором расстоянии, казался глухим журчанием, но когда к нему приближались, то были приводимы в страх ужасным падением его вод, которые с яростию стремились сквозь разбитые скалы, противящиеся их течению. <...> Приводящий в ужас шум сего источника наполнял душу кавалера страхом, какого он никогда еще не знал» (155—158). Подобные ландшафты будут характерны и для романов Радклиф.

«Монастырь св. Колумба...», также вышедший в русском переводе под именем А. Радклиф¹⁰, есть перевод-переделка «Монаха Гондеца» — одного из весьма примечательных произведений массовой френетической готики.

Автор его, Вильям Генри Айрленд (Ireland, 1777—1835) стяжал скандальную известность обнародованием двух якобы разысканных им тра-

гедий Шекспира (1799) — мистификацией, привлекшей к нему внимание и во многом предопределившей его дальнейшую литературную репутацию. «Монах Гондец, роман из тринадцатого столетия» был издан им в 1805 г.¹¹; в стихотворном посвящении он обещал адресату историю, которая приведет его в трепет, «ибо никогда до сих пор не было монаха со столь черным сердцем, никогда так не чувствовали крови совы и вороны, монастырь не стоял в столь страшном лесу, ведьмы не были столь отвратительными, как те, о которых вы услышите»¹². В этой декларации, конечно, была доля шутки, но творческая интенция Айрленда определена точно: он сгущает и концентрирует устрашающие мотивы готической литературы, в первую очередь «Итальянца» Радклиф и «Монаха» Льюиса, от которых прямо зависит его роман. Гондец — вариант Скедони и отчасти Амброзио, но гиперболизированный и схематизированный: это злодей во всех своих проявлениях, движимый только корыстолюбием и сладострастием. Уже внешний его облик дает полное представление о его характере.

«Выразительные черты лица его показывали вероломство, мстительность и жестокость», «малые и пронизательные его глаза» внимательно изучают незнакомых ему рыцарей во главе с королем Робертом Брюсом, вынужденных инкогнито скрыться в монастыре от преследующих их английских войск; взгляды монаха, уже замыслившего измену, «обращались особенно на короля, на которого он смотрел долго с самым *неприличным* бесстыдством». «Нос его, — продолжает автор портретное описание, — был орлиный, хотя и очень короткий, и давал всей его физиогномии вид свирепый, который еще более умножало впалое его и синеватое лицо. Ужасной величины рот его показывал всегда улыбку, коварную и презрительную. Подбородок его был покрыт короткою и густою темнорыжею бородою. Волосы такого же цвета, которые по установлению монастыря принужден он был коротко обрезать, составляли на верху головы как бы волосяную шапку; словом, вид настоятеля Гондеца не произвел никакого другого впечатления, кроме отвращения ужаса»¹³.

Прямолинейность портретной характеристики особенно ясно выступает, если мы сопоставим ее с описанием Скедони в «Итальянце», послужившим для нее образцом.

«Вид его был замечателен и разителен, однако ж не приятностию. Он был высок ростом [у Айрленда Гондец низкоросл. — В.В.], и хотя весьма сухощав, но члены тела имел широкие и крепкие. Когда он шел, закутавшись в черную одежду своего чина, то вид его имел нечто ужасное, нечто свыше человеческого. Капишон его, бросающий на мертвенную бледность его лица, придавал ему еще более суровости, а в глазах его отражалась задумчивость, сдававшаяся на ужас [в подлиннике: gave an effect to his large melancholy eye,

which approached to horror]. То не была задумчивость (melancholy) сердца чувствительного и сраженного скорбью: нет! то была задумчивость души мрачной и свирепой. В лице его было нечто необыкновенно-странное, чего нельзя определить. В нем заметны были следы многих страстей, как будто бы врезавшихся в черты, коих они уже не одушевляли. Печаль и суровость в нем господствовали; глаза его были так пронизательны, что, казалось, с одного взгляда прозревали в глубину сердец человеческих и читали в них самые скрытые помыслы. Немногие могли выдержать сей взгляд испытующий: все старались избегать его глаз, встретясь с ними однажды. Со всем тем, несмотря на сию мрачную строгость, некоторые, хотя и редкие, случаи придавали лицу его совершенно иное выражение: он мог с удивительною способностью применяться к нраву и страстям тех, с кем хотел сблизиться, и умел совершенно их покорять себе»¹⁴.

Это описание, которое В. Скотт приводил в своей статье о Радклиф как образец портретного мастерства романистки, было снабжено примечанием французского переводчика: «Сир Вальтер Скотт мог бы заметить, что Бейрон присвоил себе главные черты сего портрета Скедони, когда изображал Конрада, Лару, а особливо Гяура». Весь этот сложный рисунок у Айрленда исчез полностью; портрет вульгаризирован, как вульгаризирован и сам образ. Вся жизнь Гондеца, начиная с самого рождения, проходит под знаком преступления. Он появился на свет от незаконной связи кардинала Николо Гонзари с аббатисой монастыря Сан Пиета и продолжил цепь преступлений своего отца. Кардинал Гонзари для удовлетворения своего «ненасытного корыстолюбия и непомерного честолюбия» (2, 49) готовит убийство своего племянника, герцога Гонзари; по его приказу герцога похищают и заключают в темницу, отца его жены Розанны Валенцы отравляют, а саму Розанну заключают в башню, где она становится предметом сладострастных домогательств кардинала. Исполнителем всех этих убийств и похищений становится Джованни Малдикини, будущий аббат Гондец. Он также претендует на наследство рода Гонзари и на заточенную Розанну и избавляется от мощного соперника, подсыпав яду в пищу своего отца и благодетеля. После этого он счел за благо на некоторое время исчезнуть из Рима, приняв место настоятеля монастыря св. Колумба в Шотландии, где властвует безраздельно и с садистской жестокостью, уже под именем аббата Гондеца.

Гондец — центральный образ романа, и все сюжетные линии повествования так или иначе связаны с ним. Монастырь же — место его обитания — совершенно естественно берет на себя функции готического замка. Это зловещее место, к которому в начале романа шотландский король Роберт Брюс со своими сподвижниками (разбитые войсками Эдуарда и вынужденные спасаться от преследования) выходят — в полном соответствии с каноном — бурной ночью из дикого леса, а холодный и враждебный прием заставляет короля «трепетать» от «мрачных

предчувствий» (1, 37). Этот монастырь — лабиринт с потайными входами в подземелья, превращенные в темницы.

Мотив подземных темниц Айрленд разрабатывает с особенной настойчивостью и с той же степенью натуралистической детализации, какую мы видели в «Гробнице». Герой романа, Губерто Авинцо, с лампадой в руке блуждает под сводами подземелья, вдоль стен, «покрытых зеленым и влажным мхом», и внезапно слышит «глухой болезненный стон», повергший его в ужас; войдя в погреб, откуда доносился звук, он видит в углу «человеческое тело, распростертое без движения на полу» и прикованное цепью к «широкому железному кольцу, вделанному в камень погребца» (2, 151—152). Узник, обреченный на голодную смерть (для увеличения его мук ему оставлена пища, до которой он не может дотянуться), — прежний наперсник Гондеца Джон Думбар, навлекший на себя гнев хозяина. Другая жертва Гондеца — похищенная им юная Ронильда, предмет его порочных желаний; в наказание за упорство она заперта в другом погребе и также осуждена на смерть от голода (3, 81). В соседней темнице томится узник, «прикованный стоймя к стене» (3, 64) и почти изнемогший от голода и мучений. В русском переводе это отец Антоний, ранее граф Озимо, заменивший герою отца; в оригинале вместе с Ронильдой заключен ее брат.

Это повышенное внимание к жестокому, «физическому» ужасу (hoргог), как мы знаем, было вовсе не свойственно поэтике Радклиф и, более того, прямо противоречило ее эстетическим принципам. Между тем русский читатель составлял себе представление о них на основе не только подлинных произведений писательницы, но и тех, которые он считал подлинными, но которые, по существу, принадлежали к продукции френетической школы. Так происходило, в частности, с «подземельями Радклиф», которые считались одним из характернейших ее мотивов; так происходило и с радклифианскими «героями-злодеями», в число которых наряду с Монтони и Скедони попадал и монах Гондец.

Преступная биография Гондеца оканчивается в инквизиционном суде, который обвиняет его в ереси, отцеубийстве и иных убийствах и приговаривает к сожжению на медленном огне. Сцена суда прямо ориентирована на соответствующий эпизод в «Итальянце», — но так же, как и в других случаях, Айрленд упрощает и огрубляет его психологический рисунок; зато вводит сцену пытки, исторгающей у Гондеца признание. Другим экспрессивным моментом сцены является вторжение сверхъестественного начала.

Сверхъестественное занимает в «Монахе Гондеце» значительное место. Уже в первой книге романа Губерто Авинцо становится свидетелем шабаша ведьм, в самом деле «отвратительных», как и обещал автор в посвящении. В монастыре он находит рукопись, составленную в 1152 г. и содержащую балладу о маленькой старушке в красном, вступившей в сделку с дьяволом и пытавшейся покаяться в монастыре св. Колумба; исповедник ее оказался, однако, адским духом в обличье монаха, утащившим свою добычу в ад. Раз в год призрак маленькой красной женщины является в монастыре; он появляется и на суде инквизиции, об-

личая Гондеца. Мраморная статуя Николо Гонзари произносит слова раскаяния; кровь из раны Христа на распятии каплет на руку Губерто Авинцо. Все это, как мы знаем, решительно противоречит эстетике сентиментальной готики.

И всего этого нет в русской версии романа.

Она восходила к французскому изданию, появившемуся в 1810 г., т.е. через пять лет после английского текста; еще через шесть лет вышел русский перевод. И французское, и русское издания имели название «Монастырь св. Колумба, или Рыцарь красного оружия», причем французский текст представлялся читателю не как перевод, а как «подражание английскому» (*imité de l'anglais*)¹⁵. Это означало, что переводчик оставляет за собой право свободно вторгаться в текст, и он воспользовался такой возможностью, в первую очередь для последовательного исключения сверхъестественного. Прежде всего из текста исчезли баллада о «маленькой женщине в красном» и всякие упоминания об этой последней; взамен была введена фигура некоего «рыцаря красного оружия», что отразилось и в заглавиях французской и русской переделок. Между тем в сюжете это новое лицо не играет никакой роли, и самое предание о нем лишь обозначено глухим намеком. Следы подобной же редукции сверхъестественных мотивов в русском тексте мы встречаем на каждом шагу; так, сцена с ведьмами, конспективно пересказанная, есть сон, который видит Губерто в разрушенном замке; опасность же, грозящая там ему, совершенно реальна: она исходит от обрушившихся стен и потолка. Другие знамения исключаются вовсе — и текст в этих местах становится иной раз немотивирован и просто непонятен. Он требует новых мотивировок — и в результате возрастает сюжетная роль реальных врагов Гондеца, в первую очередь мстителя Джона Думбара, чудом спасшегося от смерти и представляющегося Гондецу как выходец из могилы. Здесь переводчик-«имитатор», быть может, сам того не сознавая, приближается к сюжетному построению «Итальянца» Радклиф.

<...>

В истории восприятия и усвоения готического романа русской литературой псевдорадклифиане принадлежала значительная, хотя и не всегда позитивная роль.

Прежде всего она создавала в читательском сознании совершенно определенное представление о Радклиф, отнюдь не тождественное ее подлинному писательскому облику. На сентиментальную поэтику «сладкого ужаса» накладывалась поэтика френетической готики; две разные и во многом противоположные эстетические тенденции сливались воедино. Радклиф «Леса» и даже «Удольфских тайн» была для русского читателя автором также и «Монаха», и «Монаха Гондеца», и «Движущегося скелета»; на ее счет относили и натуралистические, и эротические сцены Льюиса и Айрленда. Вместе с тем псевдорадклифиана показывала и степень маркированности тех художественных мотивов, которые в

конечном счете восходили к подлинным сочинениям Радклиф: непроходимый ночной лес, в котором блуждает герой (героиня), развалины замка, окруженные суеверной легендой, подземелья с темницами и т.д. и т.п.; они представляли читателю, в более или менее искаженном и деформированном виде, и романную технику, образцами которой были «Лес», «Тайны Удольфо» и «Итальянец». Именно поэтому с сочинениями Радклиф стала ассоциироваться традиция штюрмерской трагедии, поэтика неистовых страстей и экзальтации чувства, которой отдал дань русский преромантизм, — и во многом поэтому русская журнальная критика склонна была возлагать на нее ответственность за литературные издержки русского «шиллерianства».

<...>

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Гробница: соч. г-жи Радклиф, изданное после ее смерти / Пер. с фр. А.С. Кн. 1—3. М.: В тип. Селивановского, 1802. (Далее ссылки в тексте: часть, стр.).

² Le Tombeau: Ouvrage posthume d'Ann Radcliffe, auteur de L'Abbaye de Sainte-Claire, des Mystères d'Udolphé, de L'Italien etc. / Trad. sur la manuscrit par H. Chaussier et Bizet. Paris, An VII (1799).

³ Lévy. P. 225.

⁴ Рэдклифф А. Роман в лесу / Пер. Е.И. Малыхиной. М.: Ладомир, 1999. С. 125.

⁵ Федоров Б.М. Обзорение книг, вышедших в России в 1835 г. // Журн. м-ва нар. просвещения. 1838. Т. 19. № 9, сентябрь. С. 718—719.

⁶ Молва. 1835. Ч. 9. № 18; *Белинский В.Г.* Полн. собр. соч. М., 1953. Т. 1. С. 189.

⁷ Родольф, или Пещера смерти в дремучем лесу / Пер. с фр. М., 1800; Пещера смерти в дремучем лесу: Соч. Радклиф / Пер. с фр. С. Р. 2-е изд. М.: Тип. Решетникова, 1806; То же: Соч. г-жи Радклиф: Англ. соч. / Пер. с фр. С. Р. М.: Тип. Селивановского, 1806. (На с. 3 загл.: Родольф, или Пещера смерти). (См.: *Сопиков*. Ч. 3. № 9394).

⁸ Пещера смерти в дремучем лесу: Соч. г-жи Радклиф: Англ. соч. / Пер. с фр. Изд. 3-е М.: В тип. Лазаревых Ин-та восточных языков, 1835. (На с. 3 загл.: «Родольф, или Пещера смерти». С. 39—40. Далее ссылки в тексте на стр. этого изд.).

⁹ The Cavern of Death: a Moral Tale. London, 1794; La Caverne de la Mort / Trad. de l'anglais... par L.F. Bertin. Paris, An VII (1799); Aussi: An VIII (1800).

¹⁰ *Айрленд В.Г.* Монастырь св. Колумба, или Рыцарь красного оружия: Соч. Радклиф / Пер. с фр. М.: В унив. тип., 1816. Ч. 1—3.

¹¹ *Ireland W.H.* Condez the Monk: a Romance of the Thirteenth Century. 4 vols. London, 1805. Об Айрленде и его романе см.: *Summers*. P. 341—358.

¹² Цит. по: *Summers*. P. 346.

¹³ Монастырь св. Колумба... Ч. 1. С. 125—126. (Далее ссылки в тексте: часть, стр.).

¹⁴ Цит. по: *Скотт В.* Анна Радклиф: [Пер. с фр.] // Сын отечества. 1826. № 4. С. 371—372. Ориг.: *Radcliffe A.* The Italian, or the Confessional of the Black Penitents: A Romance / Ed. with an Introd. by F. Garber. London: O.U.P., 1970. P. 35.

¹⁵ *Ireland W.H.* Le Monastère de St. Columba, ou le Chevalier des Armes Rouges / Imité de l'anglais par Mme***. 3 t. Paris, 1810.

Шиллеризм (В. Нарезный. Н. Гнедич. Тривиальная литература)

<Фрагмент>

«Русский шиллеризм» начала XIX столетия был одним из примечательнейших явлений в духовной эволюции общества, выходящим за пределы собственно литературы и охватывающим область мироощущения и мировоззрения, подобно «вольтерьянству» предшествующего столетия или «байронизму» 1820—1830-х годов. Это было умонастроение, подобное немецкому «Sturm und Drang», вызывавшее к жизни аналогичные культурные явления, вступавшие с ним в резонанс. Широкое распространение драматургии Коцебу на сцене было одним из них, как и тот совершенно необыкновенный энтузиазм, с каким русское общество встретило творчество Шиллера. Оно упало на подготовленную почву; именно поэтому перевод «Разбойников», сделанный в 1793 г. Н.Н. Сандуновым, стал событием, под знаком которого прошла целая эпоха, примечательная не столько своей долговременностью, сколько напряженностью и интенсивностью духовных исканий.

Здесь нет необходимости рассматривать подробно этот ранний период русского шиллеризма, неоднократно подвергавшийся внимательному исследованию; нам важно обозначить лишь некоторые хронологические вехи и те стороны восприятия Шиллера, которые имели непосредственное отношение к судьбам готического романа в России.

<...>

В «Мертвом замке» Нарезного перед нами — случай трансформации готических мотивов в шиллеровскую драматическую поэтику; в ранней прозе Николая Ивановича Гнедича — попытка создать из драмы Шиллера готический роман.

Питательной средой раннего творчества Гнедича оказывается все тот же Московский университет. В отчете об акте 7 сентября 1801 г. мы находим очень показательный набор имен: в студенты переведен из обучающихся в гимназии на казенный счет дворянин «Захар Бурынский», из «вышнего российского класса»; серебряную медаль получил из юридического факультета «Федор Вронченко»; в похвальном поведении отличились студенты на казенном содержании Федор Вронченко, Иван и Роман Тимковские, Василий Нарезный, Николай Кошанский, а в числе своекоштных пансионеров, отличных добрым поведением, назван Николай Гнедич¹. О биографических и литературных связях всех этих студентов и пансионеров, в большинстве своем причастных к появлению «готической волны» в русской литературе начала века, до нас не дошло почти никаких позитивных сведений — но предполагать их мы можем с очень большой степенью вероятности; заметим, помимо всего прочего, что почти все они — земляки, с Украины, которых старается привлечь и обласкать А.А. Прокопович-Антонский. Мы уже цитировали выше письмо 1803 г. Буринского к Гнедичу; корреспондент, несомненно, знает литературные опыты своего адресата, вышедшие еще до отъезда Гнедича в Петербург в начале 1803 г.: повесть «Мориц, или Жертва мщения» (1802) и, возможно, сборник «Плоды уединения»².

Может быть, появление одного персонажа — еврея по имени Вооз — в «Мертвом замке» Нарезного и в романе Гнедича «Дон Коррадо» свидетельствует не только об общем источнике, но и о знакомстве Гнедича с полностью законченным в 1801 г. и неизданным «Мертвым замком»³.

Как бы то ни было, и «Мориц, или Жертва мщения», и ранние драматические опыты Гнедича, и роман его «Дон Коррадо де Геррера» (1803) создаются в плотной атмосфере русского шиллеризма 1800-х годов и вместе — увлечения английским готическим и немецким разбойничьим романом, характерной для литературных умонастроений в Московском университете и Благородном пансионе.

Все исследователи, касающиеся сочинений Гнедича этого времени, в частности «Дона Коррадо», говорят о соединении в нем шиллеризма и готики. Р. Ю. Данилевский осторожно сближает этот роман с «Разбойниками» Шиллера. «Сюжет несколько напоминает действие “Разбойников” — два брата, мучения отца, пророческие сны злодея»⁴.

Сохранилось интереснейшее замечание Михаила Дмитриева, младшего современника Гнедича (он родился в 1796 г.), заставшего еще расцвет «готической волны»: «Гнедич, в начале своего литературного поприща, написал роман, ныне мало известный, под заглавием: *Дон Коррадо де Геррера, или Дух мщения и варварства Гишпанцев, российское сочинение*, 2 части. Москва. В тип. Бекетова, 1803. <...> Он написан в роде тех ужасных романов, которые были тогда в моде, но не в подражание г-жи Радклиф, а более в роде романов немецких»⁵. К этому воспоминанию

мы еще вернемся; сейчас заметим только, что по существу в нем речь идет о том же, отмеченном исследователями, соединении элементов немецкого и английского типов романа.

Пути и формы такого соединения составляют особую литературную проблему. Решая ее, следует прежде всего уяснить, чем именно Гнедич как автор «Дона Коррадо» был обязан немецкой традиции и в первую очередь Шиллеру.

Отмечавшаяся в литературе сюжетная близость романа к «Разбойникам» несомненна — но нам она представляется не просто воздействием, а совершенно сознательной интерпретацией мотивов шиллеровской драмы.

«Тот, кто задался целью ниспровергнуть порок и отомстить врагам религии, нравственности и гражданских законов, — писал Шиллер в предисловии к драме, — тот должен изобразить порок во всей его отвратительной наготе и поставить его перед взором человечества во всю его громадную величину»⁶. Анатомию грандиозного порока, чья «противоестественность» «возмущает душу», автор «Разбойников» стремился дать в характере Франца Моора.

Именно такую задачу ставил перед собой молодой Гнедич — задачу, в сущности, дидактическую: изобразить тип величайшего преступника против человечества. Общественный смысл этого образа очевиден, особенно в сопоставлении с написанным через несколько лет стихотворением Гнедича «Перуанец к испанцу»: Коррадо — угнетатель, действующий — хотя и лицемерно и своекорыстно — от имени и во имя инквизиции, против «бунтовщиков». В романе звучит явственная антиклерикальная нота. Отсюда и экстремальность его злодеяний; все повествование от главы к главе гиперболизирует изображаемые ужасы: начав с описания долины, усеянной трупами, на которую с удовольствием смотрит «чудовище», «ужас естества»⁷, Гнедич далее вводит сцены убийства детей на глазах родителей, обольщения и похищения девушки, ограблений и, наконец, убийства кровных; вся эта цепь злодеяний закономерно венчается обращением Коррадо к «аду» и «дьяволам». Кульминационные же сцены романа прямо выдают его литературный ориентир.

В 1-й сцене пятого действия «Разбойников» Франц Моор спрашивает у патера Мозера, какой грех является тягчайшим, способным истощить терпение «небесного Судии». «Я знаю только два таких греха, — отвечает священник. — Но не люди совершают их и не люди судят их. <...> *Отцеубийством* называется один, *братоубийством* — другой»⁸. Эти слова приводят Франца в ужас, ибо он повинен как раз в этих грехах.

Именно отцеубийство и фактическое братоубийство совершает и Дон Коррадо. Центральный для романа смысл этих двух мотивов подчеркнут эпиграфом: «“Посмотрите — посмотрите! все законы света нарушены; узы природы прерваны; древняя вражда из ада возникла!” — Шиллер». В литературе назван источник эпиграфа — «Разбойники» в переводе Н. Сандунова, но здесь следует пойти далее, обратив внимание на то обстоятельство, что цитата прямо связывает две важнейшие сцены дра-

мы и романа. Эти слова произносит Карл Моор в 5-й сцене четвертого действия. Гнедич оборвал цитату; у Шиллера она оканчивается словами: «...сын убил своего отца». Реплике предшествует рассказ старого Моора об ужасах заточения в подземелье, которому подверг его Франц, вознамерившийся уморить его голодом. «...Еле-еле поддерживалась моя жизнь все это долгое время, но беспрестанный холод... смрад от моих нечистот... безграничное горе... Мои силы иссякли, тело мое высохло»⁹. Гнедич материализует рассказ старика, увеличивая натуралистичность изображения: «...один клочок серебристых волос покрывал <...> голову» почти мертвого от голода Жуана; «вместо глаз — видны были одни свешивающиеся ямы, над которыми висели длинные, седые брови; губы его были сморщены, и сквозь отверстие светился ряд желтых зубов» (2, 197). Развивая сюжетную линию «заточения отца», Гнедич следует Шиллеру вплоть до деталей: в обоих случаях пищу узнику приносят тайно, рискуя жизнью; в обоих случаях отец прощает своему мучителю; и в драме, и в романе освобождению узника сопутствует бунт, ниспровергающий виновника; даже покончить с собой Дон Коррадо собирается, подобно Францу Моору — удавившись.

Мы можем опустить здесь более частные сопоставления: число их было бы легко увеличить, потому что печать шиллеризма лежит и на второстепенных героях романа Гнедича. Подражание это, как мы говорили, преднамеренно; Шиллер интерпретируется под совершенно определенным углом зрения. Акцент ложится на экстремальность чувств и поступков, гиперболичность становится основным принципом изображения, поглощающим нюансы и обертоны. В «Доне Коррадо» царствуют жестокость и физиологизм.

Именно эти качества отмечала критика в «гальванизирующем» готическом романе немецкого образца.

Гнедич вводит заимствованные из Шиллера мотивы и сюжетные линии в повествовательную форму авантюрного романа, с очень характерной именно для готики обратной временной перспективой. В первых семи главах первой части действие разворачивается в настоящем времени: изображается картина зверств Коррадо при усмирении мнимых бунтовщиков; в главах 6 и 7 вводится новое лицо: живущий отшельником и благодетельствующий окрестным жителям Бертрам, у которого убивают воспитанницу, а самого его берут под стражу. В главах 8—14 автор рассказывает предысторию событий; к концу первой части повествование доводится до времени действия первых глав. Последняя глава содержит эпизод узничества: Коррадо, сын морского разбойника Жуана, воспитанный им для злодеяний и сбросивший своего отца в море во время бури, узнает его в незнакомом старике, которого собирается ограбить. Здесь у него и возникает мысль заточить Жуана, чтобы избежать разоблачения. Во второй части повествование развивается хронологически — но время действия первых шести глав предшествует главе 4 первой части: в конце главы 6 пишется письмо к Дону Коррадо, «которое письмо, — замечает в скобках автор, — мы видели в IV гл<аве>

1 ч<асти>» (2, 118). Между главами 6 и 7 образуется, таким образом, сюжетная лакуна. Добавим к этому вставную новеллу, содержащую историю Алонзо, брата Коррадо, — и мы получим очень характерную для готического романа композиционную структуру, в которую даже интерполирована стихотворная вставка: «Романс» Олимпии (2, 131—132).

Однако и здесь начинающий автор оказывается не на высоте. Временные смещения в готическом романе — средства создания тайны, суггестивного повествования. Восемнадцатилетний Гнедич не владеет этим искусством или не заботится о нем; даже создав предпосылки сюжетного напряжения, он не может ими воспользоваться. История Бертрама, который и есть Жуан, скрывающийся под новым именем, порвавший со своим прошлым, не получает сюжетно убедительного разрешения; предыстория Коррадо, рассказанная от имени автора, не мотивирована композиционно. Воспроизведенная сюжетная схема утратила свою функцию.

Она теряет функцию еще и потому, что оказалась оторванной не только от повествовательной техники, но и от философии и эстетики готического романа. Как мы уже упоминали в связи с «Островом Борнгольмом», носитель злого начала в нем — антагонист, а не протагонист, который, напротив, является воплощением позитивных личностных и мировоззренческих свойств, просвещенности, благородства или — как героиня — чистоты и невинности, подвергающейся преследованию. Из авторов, бывших в поле зрения русских литераторов, только Льюис сделал протагонистом героя-злодея; должна была смениться целая литературная эпоха, чтобы из него вырос байронический герой, в судьбе которого преступление неразрывно связано со страданием. В Карле Мооре Шиллер превосходил героя подобного типа, но для этого он наделил его величием, силой духа, экзальтированной чувствительностью и страданием. Дон Коррадо, как воплощение абсолютного зла, не мог выдвигаться в центр романа готического типа.

Любопытно, однако, что и в этом облике проступают некоторые черты готического «злодея». В нем были некогда потенции «героя». «...Он родился с мужественным характером, он родился для великих дел. Так, он был бы великий человек; в молодых еще годах он не любил пресмыкаться; в молодых годах душа его возвышалась при предметах страшных» (1, 109—110). Силой дурных примеров и дурного воспитания «его благородная храбрость и мужество преобразились в варварство и зверство»; он убивал единственно потому, что «его зверская душа жаждала уже крови» (1, 112—113). Характер Франца Моора осложняется чертами Карла — как и в других случаях, в чрезвычайно упрощенном виде, — но приблизительно такова же схема характеров Манфреда в «Замке Отранто» и Монтони в «Удольфских тайнах». Любовь такого героя — чувственная страсть, не ведающая никаких препятствий, «зверское побуждение» (1, 113), но она может начинаться и как духовное чувство. Таково начало любви Коррадо и Олимпии, покидающей отца ради возлюбленного. «Если б Коррадо был тот, за кого я почитала его, о! тогда счастье мое

равнялось бы с счастьем царей. Так — мужчина величественного роста, с огненными, поражающими глазами, с мужеством и благородною гордостью <...> словом, мужчина, родившийся для дел великих, для дел, удививших, может быть, всю вселенную...» (2, 15). В готическом и разбойничьем романе это традиционная коллизия, разрешающаяся охлаждением тирана-супруга и заточением жены в подземную темницу. Гнедич вводит мотив охлаждения, но заточение приберегает для центрального страдающего героя — Жуана; с ним, как мы видели, связана основная проблематика романа. Ужасы заточения — в «готическом замке» «между гор Моренских» в «подземельной пещере», где «царствовала вечная ночь» и «была одна сырость и холод» (2, 5—6), — автор живописует, отправляясь как от монолога старика Моора, так и от типовых описаний в готическом романе. Равным образом мотив братоубийства, заимствованный Гнедичем из Шиллера, принадлежит одновременно и готическому роману: мы видели его в «Старом английском бароне» К. Рив, в разных вариантах он прослеживается в «Лесе» Радклиф, в «Полночном колоколе», в «Братоубийце», где он становится центральным. Пытаясь перевести проблематику шиллеровской драмы в романную форму, Гнедич словно намеренно выбирает те мотивы, которые принадлежат именно готическому типу романа. Но это был не роман в духе сентиментальной готики Радклиф, а френетический роман последователей Льюиса, «немецкий», культивировавший не «сладкий ужас», соединенный с меланхолией, а ужас от созерцания страшных и отвратительных физических предметов, — согласно классификации Радклиф, *hoпог*, а не *тегг*.

И «Мертвый замок» Нарезного, и «Дон Коррадо» уже стоят на грани тривиальной литературы, массовой продукции, эксплуатировавшей ходовые сюжеты и ситуации готического романа.

<...>

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Московские ведомости: Прибавление. 1801. № 72. 7 сент.

² Вопрос об авторстве этого сборника, вышедшего анонимно, но включившего безусловно принадлежащую Гнедичу повесть «Мориц...» (вышедшую особым оттиском с его подписью), исследован А.Н. Егуновым; см.: *Егунов А.Н.* «Плоды уединения» Н.И. Гнедича // XVIII век. Сб. 7: Роль и значение русской литературы XVIII в. в истории русской культуры. М.; Л.: Наука, 1966. С. 312—319. После этих разысканий предполагавшееся ранее авторство (или соавторство) М.И. Дмитревского нужно считать весьма сомнительным и, во всяком случае, очень ограниченным. Добавим, что в 1802 г., когда вышли «Плоды уединения», Дмитревскому было 14 или даже 12 лет. О нем см.: *Охотин Н.Г.* Дмитревский М.И. // Русские писатели 1800—1917: Биограф. словарь. М., 1992. Т. 2. С. 120. (Здесь ошибочно повторены устаревшие данные о Дмитревском как авторе этого сборника.)

³ См.: *Ларионова Е.О.* К истории раннего русского шиллеризма // Новые безделки: Сб. статей к 60-летию В.Э. Вацура. М.: НЛО, 1995. С. 36—49.

⁴ *Данилевский Р.Ю.* Шиллер и становление русского романтизма // Ранние романтические веяния. Л., 1972. С. 51. Ср.: *Lotman Ju.M.* Neue Materialien über

die Anfänge der Beschäftigung mit Schiller in der russischen Literatur // Wissenschaftliche Zeitschrift der E.M. Arndt-Univ, Greifswald. № 5/6. Jahrgang VIII, 1958/59. S. 424—426; *Harder H.-B.* Schiller in Rußland: Materialien zu einer Wirkungsgeschichte 1789—1814... Berlin; Zürich, [1969]. S. 80—85.

⁵ *Дмитриев М.* Мелочи из запаса моей памяти. М., 1869. С. 206.

⁶ *Шиллер Ф.* Собр. соч.: В 8 т. М.; Л., 1936. Т. 2: Драмы. С. 5—6. (Пер. Н.Я. Славятинского).

⁷ *Гнедич Н.* Дон Коррадо де Геррера, или Дух мщения и варварства Гишпанцев: Рос. соч. Ч. 1—2. М.: В тип. Пл. Бекетова, 1803. Ч. 1. С. 13. (Далее ссылки в тексте: часть, стр.).

⁸ *Шиллер Ф.* Собр. соч.: В 8 т. Т. 2. С. 153.

⁹ Там же. С. 139.

Разбойничий роман
(«Ринальдо Ринальдини».
«Куно фон Кибург». «Абеллино»)

Автор «Ринальдо Ринальдини» Кристиан Август Вульпиус (Vulpius, 1762—1827) был сыном бедствующего веймарского канцеляриста, обремененного многочисленной семьей. Отец пытался дать первенцу образование, и Кристиан изучал право в Йене и Элангене, но вынужден был прервать обучение, чтобы искать средства к существованию. Еще в юности он начал писать; с 1782 г. он — сотрудник издававшейся Рейхардом в Гете «Библиотеки романов». В дальнейшем поденная литературная работа занимала весь его досуг; его печатная продукция насчитывает более 120 названий. В 1780-е годы Гете пытался найти ему место; когда Гете уехал из Веймара, Вульпиус отправился в Нюрнберг и служил некоторое время секретарем, за нищенскую плату; в 1788 г. он вновь обратился к Гете за помощью, и этот эпизод изменил судьбу всех его участников: сестра Вульпиуса Кристиана, передавшая письмо брата, в считанные дни стала возлюбленной, а позднее и женой Гете; сам он по протекции Гете завязал связи с книгопродавцами и издателями и в 1792—1793 гг. получил место заведующего репертуарной частью, затем секретаря веймарского придворного театра. В продолжение пяти лет он едва ли не в одиночку обеспечивал репертуар веймарской сцене: писал, переводил, переделывал пьесы и оперные либретто; в своих записных книжках Гете неоднократно с похвалой отмечал его бурную деятельность.

впрочем, дававшую поденщику лишь скудные средства. С 1797 г. Вульпиус стал библиотекарем герцогской библиотеки, в 1810-е годы усиленно занимался историей и археологией. Еще молодым человеком, в августе 1787 г., он является к только что приехавшему в Веймар Шиллеру, чтобы выразить свой восторг по поводу увиденного им «Дон Карлоса»; в письме к Г. Кернеру от 24 июля 1787 г. Шиллер описал эту мимолетную встречу с неизвестным ему поклонником. Ни ему, ни самому посетителю, конечно, не могло быть известно, что через десять с лишним лет этот «маленький тщедушный человечек в белом фраке и зелено-желтой жилетке, сутулый и изрядно сгорбленный»¹, станет одним из популярнейших романистов современной ему Германии. Их общение возобновится — но уже позже, когда Вульпиус займется веймарской библиотекой и войдет в круг Гете, — и это будет связи не литературные. Как отнесся Шиллер к «Ринальдо Ринальдини», прямо зависевшему от его «Разбойников», мы не знаем. Ходил слух, что покровительствовавший Вульпиусу Гете принял какое-то участие в создании романа, — но это не более чем слух. Вольфганг Вульпиус, правнук и биограф писателя, ссылается на письмо Гете к Вульпиусу от 7 августа 1799 г., промелькнувшее в Лейпциге в 1913 г., где Гете сообщал, что «с удовольствием» прочел «Ринальдо», который, вероятно, потребует нового издания и нового усовершенствования; в этом случае Гете был готов послужить автору своими замечаниями². На основании этого документа исследователь отводил версию о вмешательстве Гете в первое издание.

Роман вышел в 1798 г. и сразу же был переиздан, с уточнениями³. Оба издания разошлись мгновенно. В 1800 г. Вульпиус дописал продолжение; Ринальдо, заколотый кинжалом старца из Фронтеи в конце 9-й книги, оправлялся от раны и продолжал жить под другим именем — «Феррандино» — еще на протяжении трех частей⁴.

Успех романа превзошел все ожидания. Он был переведен на французский, английский, польский, русский, другие языки и переиздается вплоть до нашего времени. Почитатели его принадлежали к самым разнообразным социальным слоям — от аристократии до бюргерства и грамотного крестьянства. Это был, пожалуй, самый известный и самый репрезентативный разбойничий роман в начале XIX столетия.

Русское издание его вышло в 1802—1803 гг. в 8 частях⁵; первые пять, заключавшие в себе восемь книг, соответствовали девяти книгам собственно «Ринальдо Ринальдини». Последние три части (6—8) составляли «продолжение», т.е. «Феррандино» (так!), но под тем же названием «Ринальдо Ринальдини, разбойничий атаман». Может быть, первоначально предполагалось закончить издание на 5-й части: к ней приложен список «имен подписавшихся особ»; последняя, 8-я часть, также заканчивалась перечнем подписчиков. Он несколько иной, чем для романов Радклиф, хотя некоторые имена и совпадают (напр., Ф.М. Митьков). Заинтересовались романом и московские купцы Акохов и Козырев, продававшие (а быть может, и издававшие) «Лес» Радклиф; они взяли 10 экземпляров. 25 экземпляров заказал «купец Санкт-

петербургский И.П. Глазунов»; это должен быть Иван Петрович, книгопродавец и книгоиздатель, с 1803 г. имевший в Петербурге свою типографию. На 7 экземпляров подписался «его высокоблагородие Николай Якимович Апухтин» — возможно, по каким-то связям с переводчиком. Книга выходила в Москве, но цензурное разрешение было дано в Петербурге: вице-губернатором (ч. 1—4) и гражданским губернатором (ч. 5—7), — по-видимому, первоначально предполагалось издавать роман в столице. Лишь 8-я часть вышла с одобрения цензурного комитета, «учрежденного для округа Императорского Московского университета». Последние две части печатались уже не у С. Селивановского, а в типографии Ф. Гиппиуса.

Ринальдо Ринальдини — прямой потомок Карла Моора, но характерологически упрощенный и адаптированный для массового чтения. Подобно своему предшественнику, он действует по незыблемым правилам социальной этики: отнимать имущество только у богатых и в случае надобности наделять бедных, щадить детей, женщин и стариков. Он беззаветно храбр и чувствителен; эта последняя черта подчеркивается многочисленными сценами, где он проливает слезы. Любовь в его жизни занимает место совершенно исключительное, — но это не любовь Моора. Перед глазами читателей проходит бесконечная вереница женщин, добивающихся связи с ним, — от цыганки Розы до inferнальной Олимпии и аристократической Дианоры; все эти любовные сцены почти механически повторяют одна другую и чрезмерно скудны эмоциональным содержанием; психология любви Вульпиуса не занимает совершенно. Иногда в этой сквозной линии романа усматривают тему «Дон Жуана», — но семантика этого мотива утрачена; любовные приключения Ринальдо не связываются ни с понятием греха, ни с концепцией страсти, как в «Разбойниках» Шиллера; они вообще почти не мотивированы.

Гораздо более мотивирована психология изгоя. Подобно Карлу Моору, Ринальдо тяготеет своим ремеслом и сообществом и жаждет от него освободиться. Его идеал, однако, — не идеал Моора: это идиллическая жизнь козопаса, какую он вел в детстве. На протяжении всего романа он пытается разорвать узы, связывающие его с миром «греха» и «преступления», и вернуться к этому идеалу — и каждый раз попытка оказывается тщетной. Над ним тяготеет некий рок.

Рок этот выступает в разных обликах, и наиболее очевидно — в виде непосредственного преследования со стороны властей и общества. Ринальдо вынужден скрываться, и где бы он ни был, его разыскивают и обнаруживают, ибо за голову его назначена награда. Имя его в разбойничьей среде имеет значение почти сакральное, — в обществе оно вызывает страх и отвращение, которое разделяют почти все, как богатые, так и бедные, — все, за исключением людей, испытавших на себе его

великодушные и благородство. Прошлое Ринальдо с фатальной неизбежностью возвращает его в мир, который он стремится покинуть.

Вторая — и быть может, еще более важная для концепции романа — ипостась рока — это тайные силы, управляющие судьбой Ринальдо. Эта линия романа связана более всего с фигурой «старца из Фронтейи» (некогда князь Никанор) — главы тайного общества освободителей Корсики.

Он или его эмиссары, подобные Олимпии, выступают на сцену в критические моменты, спасая Ринальдо от верной гибели. Могущество «старца» почти безгранично, как и его всезнание; он провел годы, изучая таинства древних культов античности, Египта, Персии и Индии; «дважды перешагнувший человеческий возраст», он владеет искусством вызывать дух мертвых и видеть события, удаленные во времени и пространстве. Ринальдо должен стать орудием его воли. «С самого начала твоей *славной жизни* ты не что другое был, как *орудие*, которым я действовал по моей воле... Да, по одной моей воле. <...> Ты будешь мне послушен, доколе мне угодно будет; от меня одного, от начертанного мною тебе плана зависит твоя погибель или спасение» (4, 98). Формула была намеренно подчеркнута, ибо целью старца было как раз испытание свободной воли Ринальдо. Испытание герой выдерживает, отказываясь быть слепым орудием в чьих бы то ни было руках — будь то шарлатан или сверхъестественное существо — и выбирая мучительную смерть. Но и эта свобода оказывается иллюзорной; фатально созданный узел может быть разрешен только смертью героя, — и старец из Фронтейи закаляет его, спасая от смерти позорной и мучительной. «Я обещал тебе <...> быть другом твоим до последнего твоего часа: я сдержу свое слово <...> учитель твой не мог равнодушно мыслить о казни, ожидающей тебя...» (5, 180, 181). Заметим попутно, что эта концовка первого издания романа (далее, как мы знаем, последовало продолжение, в котором смерть оказывается лишь ранением) ясно показывает связь романа с «Разбойниками» Шиллера: именно так заканчивалась драма в сценической перделке К.М. Плюмике: преданный Карлу Моору Швейцер убивает своего друга, чтобы он не попал в руки палача и умер свободным, как и жил. Русский читатель Вульпиуса должен был ясно ощущать эту сюжетную реплику, так как популярный перевод Н.Н. Сандунова сохранил версию Плюмике; знавшие Шиллера в подлиннике, как В.Т. Нарезный или А.И. Тургенев, замечали расхождение редакций и иногда склонялись в пользу переделанной⁶.

Вернемся, однако, к основной проблематике этой сцены. Самое стремление Ринальдо к свободе от навязываемой ему чужой воли оказывается в реальности «ложным выбором», ибо ему предлагались лишь два пути. «Тебе должно было быть героем, а ты стал разбойником, не хотел оставить путь преступлений, по коему не переставал ты ходить» (5, 181). Вся жизнь Ринальдини под чужим именем Феррандино и есть нереализовавшаяся попытка прожить жизнь заново, в качестве уже иного, умершего и заново родившегося человека, — но оказывается, что

Ринальдо изменил только имя: его узнают по облику, гонят и преследуют; он во власти прежних эротических страстей; над ним тяготеет воля «старца из Фронтейи», и манящая его перспектива снискать славу освободителя Корсики вновь вступает в противоречие со столь же сильным стремлением к частной жизни в кругу семьи. «Наше знание, дела, желания, наши силы ограничены, — говорит Ринальдо благодетельствующий ему князь. — Нами управляет Высочайшая Власть. — Мы не можем противиться Ее хотению. — Молись Богу, будь честным человеком и положишься спокойно на произвол Всемогущего...» (6, 136).

Философия судьбы и свободы воли, замечает в своей известной работе М. Божан, существовала, однако, в романе скорее для автора, нежели для читателя. Она реализовалась в традиционной технике авантюрного романа, построенного по принципу калейдоскопической смены изоморфных эпизодов, уже знакомых тривиальной литературе: герой под новым именем попадает в новую среду, покоряет очередную красавицу (эротические сцены Вульпиуса шаблонны до комичности), некоторое время наслаждается любовной идиллией, затем его узнают и разоблачают; от смертельной опасности он спасается благодаря помощи своих могущественных опекунов (иногда это выясняется лишь в дальнейшем ходе повествования), вновь возвращается в среду разбойников, где его принимают с триумфом, вступает в сражения с правительственными войсками, терпит поражение в одном из них, спасается и т.д. Эти циклы событий, лишь формально мотивированные, предстают в романе в различных комбинациях, число которых практически бесконечно; отсюда возможность продолжений и вариаций. «Феррандино» самого Вульпиуса был лишь одним из них; исследователи называют также «Графиню Дианору Мартаньо, возлюбленную Ринальдо Ринальдини» И. Брюкнера, «Разбойника Долко, современника Ринальдо Ринальдини» И.Ф.Э. Альбрехта и ряд других сочинений, так или иначе варьирующих имя и эпизоды биографии знаменитого разбойника, вплоть до «Орландо Орландини, знаменитого авантюриста» самого Вульпиуса⁷.

В эту схему авантюрного романа, замечает М. Божан, естественно входят частные мотивы и персонажи, традиционные для тривиальной литературы: замок, руины, тайные пещеры и хижины с доброжелательными ошельниками, подземелья, откуда освобождают узников и т.п.⁸ Этот последний мотив, как и мотив таинственного замка, как нам известно, один из сюжетобразующих в готическом романе, и на нем следует остановиться. Он составляет основу эпизода в 5-й книге первого немецкого издания (соответственно 4-й книги русского перевода 1802—1803 гг.). Ринальдо и его помощник Лодовико (Людовико русского перевода) попадают в замок умершего два года назад графа Мартаньо, вдова которого, Дианора, — возлюбленная, а затем и фактическая жена Ринальдо.

Замок Мартаньо выступает в функции «замка с привидениями» — но в его описании отсутствует всякое суггестивное начало. Это обжитое жилище, со слугами, с убранными комнатами, избытком съестных припасов и вин, — и речь о «домовых и привидениях» в нем возникает случайно, к слову, в общем разговоре. Как обычно, носителями «суеверий» являются слуги; рассказ о странных явлениях в замке в оригинале более напряжен и драматизирован, нежели в переводе, — отчасти за счет диалогической формы, — однако и здесь трудно говорить о сознательном сгущении атмосферы таинственного. Ни Ринальдо, ни Людовико в привидения не верят и наутро отправляются в запретные части замка. Они открывают двери в залу, стены которой «были покрыты обоями, украшенными портретами предков графини; другой утвари в ней не было» (3, 130), — суггестирующий интерьер, почти потерявший свою функцию; затем, взламывая сгнившие двери, проникают в подземелье, где слышат голос, говорящий: «беда вам, естли осмелитесь отпереть!» (3, 131) [в оригинале: «Wehe! wehe! wehe!»]. Сопровождающий Ринальдо и Людовико отставной солдат Егор (Giorgio) падает в обморок; неустрашимый герой вступает в переговоры с обладателем таинственного голоса. Здесь мы еще раз сталкиваемся с уже отмечавшейся нами особенностью русского перевода: переключением прямой речи оригинала в косвенную и диалога — в нарративное повествование.

Сравним:

«...Он [Ринальдо. — *В. В.*] закричал, что силою вломится, естли ему не отворят. При сих словах ему отвечал тот же голос, спрашивая, какое он право имеет нарушить спокойствие сего подземелья.

— Желание мое вас знать побуждает меня к тому, — отвечал Ринальдо.

— Но мы не имеем желанья тебя видеть здесь, — присовокупил сей голос.

Ринальдо грозился снова выломить дверь; ему сказали, что ежели ему непременно угодно войти в сие подземельное жилище, то надлежало спросить ключи от двери у графа Мартаньо.

Он отвечал, что ему от графа ничего нельзя получить, ибо уже два года, как он скончался. — “Уже нет его на свете!..” — возразил тот же голос с живостию... Молчание последовало сим словам» (3, 133—134).

В оригинале:

Er klopfte an und schrie:

«Wer hier auch sein mag: er öffne die Tür oder Sie wird aufgebrochen!»

Von drinnen ertönte die Frage: «Wer stört die Unterirdischen in ihrer stillen Beschäftigung?»

«Einer, der Sie Kennenlernen will», antwortete Rinaldo.

«Wir verlangen nicht, ihn zu sehen», kam es von drinnen zurück. Rinaldo wiederholte, seine Drohung: «Macht auf oder die Tür wird aufgebrochen».

«Kannst du», fragte man drinnen wieder, — die Anblicke dessen ertragen, was unterirdisch ist, so laß dir vom Grafen Martagno die Schlüssel von dieser Tür geben».

«Der Graf von Martagno», sagte Rinaldo, «gibt mir Keine Schlüssel. Er lebt nicht mehr».

«Er ist tot?» fragte die Stimme hastig.

«Schon seit zwei Jahren», antwortete Rinaldo.

Hier entstand eine Pause, die Rinaldo zu lange dauerte»⁹.

Сопоставление довольно наглядно показывает, как нарративная форма русского перевода ослабляет напряжение сцены¹⁰. Однако и в самом оригинале она оказывается лишь фабульным эпизодом в общем авантюрном повествовании — таким же, как столкновение с вооруженным противником или преодоление иного трудного препятствия. «Готическая» ситуация «герой в подземелье» лишается своей основной функции: она не содержит тайны (Geheimnis), предполагающей столкновение с принципиально неодолимыми силами. Поэтому и разрешение коллизии — освобождение Виоленты, первой супруги покойного графа Мартаньо, — не несет в себе ничего от «объясненного сверхъестественного» и полностью укладывается в рационалистическую схему. Описание проецировано не на готический роман, а скорее на «Разбойников» Шиллера — монолог старика Моора о его страданиях в заточении. «Ринальдо поднес горящий факел к месту, откуда слышен был <...> голос, и видел бледное изнеможенное лицо женщины, имеющей глаза почти совсем впалые; ужас его объял, так, как и Людовика, который несколько минут стоял как окаменелый и не мог выговорить ни слова» (3, 138). Следует рассказ Виоленты (Виоланты) — первой супруги графа Мартаньо, заточенной им в подземелье, чтобы жениться вторично, после того как он удовлетворил свою физическую страсть. Это лишь одна, побочная и сюжетно не необходимая, линия романа.

Напомним, что мотив заключенной женщины постоянно встречается в рыцарском и разбойничьем романе. В «Очарованном зеркале» псевдо-Шписса тиран Мейнольп фон Вильденфорст, охладев к своей супруге Берте, заключает ее в подземелье замка, имитировав ложные похороны; служители замка слышат доносящиеся стоны и уверены в присутствии «духа»; проникший в подземелье рыцарь Сигмунд по доносящимся стонам находит железную дверь, открывает ее и с ужасом видит «длинную сухощавую женскую фигуру, взирающую на него впалыми глазами». Сын Берты Дидриг, движимый подозрением, что мать не умерла, а была лишь усыплена, добирается до темницы и останавливается в ужасе «перед страшным видом Берты, одетой в погребальное платье», «не зная, видит ли он перед собой духа или человеческую фигуру»¹¹. Сuggestивность мотива здесь также ослаблена — хотя и по иным причинам: эклектичный роман, подражание подлинному Шписсу, напрямую включил

фантастические мотивы (волшебства и пр.), и проблема «потенциально-го сверхъестественного» оказалась просто снятой.

Подобным же образом в «Ринальдо Ринальдини» лишается своих функций и мотив «замка». Он имеет лишь внешние черты готики — но не несет никаких символических функций. Замок не хронотопичен, и опасность, связанная с ним, совершенно реальна: он может быть убежищем врагов. В других случаях он служит убежищем самому герою.

Техника тайны в «Ринальдо Ринальдини», однако, присутствует, но связана она не с готическими сюжетными мотивами, а с тем наследием романа о тайных обществах, которое ведет свое начало от «Духовидца» Шиллера и касается глубинных пластов философии романа, о чем выше уже шла речь.

Если была линия, касающаяся «старца из Фронтейи» и его окружения, таинственна, но благодетельна для героя, то второе тайное общество, не всесильное, но достаточно могущественное, враждебно ему и зловеще. Члены его носят черное монашеское одеяние и появляются неожиданно в кризисные моменты жизни Ринальдо; некоторые из них обладают гигантской физической силой; братство их образует тайное судилище, приговаривающее к покаянию и бичеванию. Членом этого общества становится смертельный враг Ринальдо, корсиканский капитан — ложный духовидец, шарлатан и вымогатель (вариант «сицилийца» в «Духовидце»); в первом издании его предательство становится причиной гибели Ринальдо. В продолжении романа (ч. 6 русского перевода) он ищет гибели Феррандино; Ринальдо переродился для всех, но только не для него. Его принципиальный аморализм обосновывается теперь принадлежностью к Обществу. На все убеждения и просьбы Ринальдо прекратить преследование он спокойно отвечает: «что ты говоришь <...>, до меня не касается. Я не от самого себя завишу. <...> Для меня священные приказы моих начальников».

«— Они хотят моей смерти?

Черный подтвердил сей вопрос молчанием и наклоением головы» (6, 117).

«Ринальдо Ринальдини» не был, однако, романом о тайных обществах, которые составили в Германии 1790-х годов целое жанровое образование, вызванное к жизни «Духовидцем» Шиллера и создавшее свою поэтику, философию и классические образцы. «Ринальдо» был образцом именно разбойничьего романа, стягивавшего в себя по логике авантюрного сюжета мотивы, ситуации и темы, более органичные для других типов романного повествования, и, как мы пытались показать, зачастую лишая их принципиального содержания и превращая в элемент сюжетной игры. Определяющим же в этой игре началом оставалась фигура благородного разбойника, ведущая свое происхождение от Карла Моора.

В «Глориозо» (*Glorioso der große Teufel*, 1800) того же Вульпиуса происходит его окончательная героизация. Глориозо — двойник Ринальдини и по отчаянной храбрости, и по обилию сменяющихся любовных приключений, — но в момент критического военного положения Ита-

лии осуществляет то, что не было дано Ринальдо, — перерождение в патриота, военачальника и слуги короля и отечества. Роман был переведен на русский язык в 1806 г.¹²

«Ринальдо Ринальдини» читает в детстве А.А. Бестужев. Брат его, Михаил, вспоминал, что в библиотеке их отца, известного просветителя, издателя (вместе с И.П. Пнинным) «Санкт-Петербургского журнала» (1798) А.Ф. Бестужева, было собрано «все, что только появлялось на русском языке примечательного; в другом отделении были книги на иностранных языках»; «прилежному Саше» доверялись ключи от шкафов, и он читал книги массаами, хотя и под контролем отца. Иногда отец вынужден был отбирать ключи, чтобы ребенок отдохнул от постоянной умственной работы. «Тогда он промышлял себе книги контрабандой; какие-либо романы, сказки, как, например: *Видение в пиринейском замке*, *Ринальдо Ринальдини*, *Тысяча и одна ночь* и подобные, и поглощал их тайком, лежа где-нибудь под кустом, в нашем тенистом саду»¹³. Из этих припоминаний явствует как будто, что «романы и сказки» добывались уже за пределами домашней библиотеки. Что еще было среди этих прочитанных «контрабандой» книг, мы не знаем, — но воспоминания М. Бестужева обозначают самый круг чтения, в который входят готические и разбойничьи романы. Как нам уже известно, «Видения в Пиренейском замке» К. Катбертсон считались принадлежавшими А. Радклиф; и французский, и русский переводы появились только в 1809 г., что дает нам хронологическую веху. В 1810 г. А.Ф. Бестужев умер, а Саша поступил в Горный корпус, — совместная жизнь братьев кончилась. Почти не рискуя ошибиться, мы можем предположить, что уже к этому времени Александр прочел и другие романы Радклиф, по крайней мере наиболее популярные из них, как «Лес» или «Удольфские тайны». Последние он упоминает в письме матери и сестрам из Дербента от 12 сентября 1830 г., рассказывая о непостижимой для него неаккуратности почты: «это таинства замка Удольфского»¹⁴. Адресаты письма, конечно, знали, о чем идет речь.

М. Бестужев оставил рассказ об их детских играх в разбойников под предводительством Александра, который «затруднился только, какое принять имя: Карла Моора или Ринальдо. Но, впрочем, он колебался недолго: антипатия ко всему немецкому взяла свое, и он принял титул Ринальдо Ринальдини»¹⁵. В детском восприятии «Ринальдо» — по-видимому, итальянский роман, и читался он, скорее всего, по-русски (а не по-французски, например). По мемуарам М. Бестужева мы можем приблизительно представить себе, что именно в романе находило наибольший отклик у одиннадцати- или двенадцатилетнего подростка: это прежде всего идея безусловного лидерства Ринальдо, постоянно подчеркиваемая Вульпиусом, его неустрашимость, находчивость в критических ситуациях и рыцарственность характера. Любопытно, однако, что родствен-

ность Ринальдо и Карла Моора уже в это время Бестужеву совершенно ясна, хотя бы на внешнем уровне.

Нам известен и другой случай проекции разбойничьего романа в социальный быт, относящийся к более позднему времени (1816 г.) и к иной среде. Мы имеем в виду известный драматический эпизод ранней биографии Е.А. Баратынского: юношеский проступок, совершенный им в Пажеском корпусе. В позднейшем (1823 г.) письме к Жуковскому, рассказывая о нем, Баратынский связывал его с усиленным чтением разбойничьих романов. «Те из нас, которые имели у себя деньги, — вспоминал он, — брали из грязной лавки Ступина, находящейся подле самого корпуса, книги для чтения, и какие книги! Глориозо, Ринальдо Ринальдини, разбойники во всех возможных лесах и подземельях! И я, по несчастю, был из усерднейших читателей!»¹⁶

Это, конечно, не столько указание на конкретные книги, сколько обозначение определенного типа литературы. Возможно, Баратынский и его однокашники брали в лавке Ступина «Разбойников в подземелье Кутанского замка» (1802), о которых нам уже приходилось упоминать, «Разбойников Черного лесу» (пер. с фр., М., 1803), «Ринальдо де Сергино, или Тайнства подземелья замка Сангоссы» (пер. с нем. С. Башинского. СПб., 1809). Все эти книги были, между прочим, и в библиотеке Трошинского. С полной определенностью Баратынский вспоминает только два романа Вульпиуса — «Глориозо, или атаман-патриот» и «Ринальдо Ринальдини». При этом можно думать, что, по крайней мере, некоторые из разбойничьих романов Баратынский прочитал уже раньше. Как это было и с Бестужевым, они входили в круг чтения наряду с романами готическими в точном смысле слова; между тем известно, что «Удольфскими тайнами» увлекалась мать Баратынского Александра Федоровна, и в 1818 г. сам он — совершенно так же, как затем Бестужев — будет пользоваться именем Радклиф как знаком, сообщая матери о некоей провинциальной девице, прочитавшей «несколько романов мадам Радклиф» и сетующей, что никто в природе ее не понимает¹⁷.

Но если «Ринальдини» и не был для шестнадцатилетнего Баратынского литературным открытием, то угол зрения на него уже иной, нежели у мальчика Бестужева. «Книги, про которые я говорил, и в особенности Шиллеров Карл Моор, разгорячили мое воображение; разбойничья жизнь казалась для меня завиднейшею в свете, и, природно-беспокойный и предприимчивый, я задумал составить общество мстителей, имеющее целью сколько возможно мучить наших начальников»¹⁸. Здесь нет необходимости рассказывать заново хорошо известную по биографии Баратынского историю кражи «мстителями» денег и драгоценностей, затем жестоко наказанной, — нам важно лишь подчеркнуть, что Ринальдо вновь ассоциирован с Карлом Моором, но героизация касается именно антиобщественной деятельности разбойников — в противовес философской установке самого романа, — и чтение «Глориозо» могло лишь подкрепить такое восприятие.

«Ринальдо Ринальдини» и «Карл Моор» становятся настолько устойчивой ассоциативной парой, что Герцен называет их рядом даже в позд-

ней статье в «Колоколе»¹⁹. Там это — случайное упоминание; ранние же читательские впечатления Герцена дают картину необыкновенно интересную, и мы вынуждены остановиться на ней несколько подробнее, хотя она относится к более позднему времени — к середине 1820-х годов.

Говоря о своих детских чтениях в «Былом и думах», Герцен не упоминает романа Вульпиуса, но уже из «Записок одного молодого человека» становится очевидным, что он в ранние годы был довольно широко начитан в немецкой массовой литературе, и притом в оригинале. «Развившаяся охота к чтению, — вспоминал герой повести, — выучила меня очень скоро по-французски и по-немецки <...> Первая книга, которую я прочел соп атоте, была “Лолотта и Фанфан”, вторая — “Алексис, или домик в лесу”», — два романа Ф.Г. Дюкре-Дюмениля; далее он упоминает «Детей аббатства» Р.М. Рош и, наконец, «засаленные и ошипанные томы Лафонтена». «Томы эти совершенно свели меня с ума, — продолжает он. — Я начал с романа “Der Sonderling” и пошел, и пошел!.. Романы поглотили все мое внимание: читая, я забывал себя в камлотовой курточке и переселялся последовательно в молодого Бургарда, Алкивиада, Ринальдо Ринальдини и т.д.»²⁰ «Der Sonderling» был переведен на русский язык как «Станный человек» в 1808 г., но герой Герцена (конечно, и он сам) знает его по-немецки, как, очевидно, и «Ринальдо Ринальдини». Имя Алкивиада приходит из той же традиции — может быть, из романа популярного в России А.-Г. Мейснера («Alcibiades»), вышедшего в Лейпциге двумя изданиями в 1781—1788 гг., или «Немецкого Алкивиада» (Der deutsche Alcibiades) К.Г. Крамера (2-е изд. с продолжением — 1792, третье — 1813). Любопытно в той же повести упоминание «Роланда Роландины», с которым сравнивает мальчика-героя его кузина²¹; обычно считается, что это намеренная контаминация имени Ринальдо и Роланда, героя рыцарского эпоса²². Дело, по-видимому, все же обстоит иначе, и мы сталкиваемся здесь с еще одним свидетельством осведомленности юного читателя в популярной «разбойничьей» литературе. «Роландо Роландины» — традиционная транскрипция имени «Орландо Орландины» — названия упоминавшегося уже другого романа Вульпиуса. Имя этого героя называлось иногда в общем ряду благородных разбойников рядом с Ринальдо и Карлом Моором (так употребил его, например, Г. Гейне в своих «Traumbilder»²³) и, может быть, так же поступил и Герцен; иначе трудно объяснить аналогию между полуробенком и действующим лицом мистической католической аллегории, где действуют ангел и дьявол, Святая Дева и Игнатий Лойола, разрешающий Орландины от бремени его грехов²⁴. Может быть — и даже скорее всего, — Герцен (как и его «молодой человек») не читал этого романа — но, во всяком случае, слышал о нем.

Шиллеровский Карл Моор порождал и иной — штурмерский вариант героя и конфликта в рыцарском и разбойничьем романе. В русской переводной литературе он был представлен, например, романом уже

известного нам Г. Цшокке «Куно фон Кибург...»²⁵. Первые две части русского перевода вышли в 1803 г., последние (3 и 4) в 1809 г.; и тем же годом датировано новое издание. «Новыми» в нем были две последние части; первые полностью совпадали с изданием 1803 г. и печатались с тех же матриц; по-видимому, в части тиража, вышедшего в 1809 г., был просто заменен титульный лист.

«Куно фон Кибург» в литературе определяется иногда как готический роман. Вряд ли это верно. Это характерный исторический роман из времен Средневековья, подобно другим, имевший с готическим отдельными точки соприкосновения. Тема его — борьба рыцаря Куно фон Кибурга с могущественными силами тайного суда Фемы. Применяясь к представлениям русского читателя, переводчик заменил «суд Фемы» инквизицией.

К моменту появления романа тема тайного рыцарского суда Фемы имела за собой довольно длительную традицию. Ее обычно начинают с «Геца фон Берлихингена» Гете (1771); в пятом действии драмы, в сцене «В тесном и мрачном подземелье» участники тайного судилища, облеченные в маски, приговаривают к смерти Адельгейду фон Вейслинген. Одним из центральных сюжетных мотивов суд Фемы стал в романах Кристианы Бенедикты Науберт, в частности в «Германе фон Унна» (Hermann von Unna, 1788), — романе, оказавшем значительное влияние на английскую готику; он был переведен на английский язык в 1794 г., тремя годами ранее — на французский и пользовался весьма широким успехом. Одновременно с романом, в 1788 г., во Франции вышла «Заметка о тайном трибунале...» (Notice sur le Tribunal Secret et les Francs Juges de Westphalie) барона Ж.-Н.-Э. де Бока (Bock); этот исторический этюд был приложен к английскому переводу «Германа фон Унна» и, по-видимому, вместе с романом послужил одним из источников знаменитой сцены инквизиционного суда в «Итальянце» Радклиф²⁶. Вообще с середины 1790-х годов тема «тайного суда Фемы в Вестфалии» усиленно разрабатывается в историческом романе, драме и исторических сочинениях в Германии, Англии и Франции; в 1794 г. К.П. Копп (Copp) публикует в Геттингене свое сочинение «Об установлении тайного суда в Вестфалии» (Über die Verfassung der heimlichen Gerichte in Westphalen), а через четыре года появляется английское извлечение из него Вильяма Кокса (Coxe) «Письмо о тайном трибунале в Вестфалии» (A Letter on the Secret Tribunals of Westphalia..., 1798)²⁷. Файт Вебер посвящает суду Фемы свою драму «Die heilige Vehme» (1795), послужившую затем источником трагедии В. Скотта «Дом Аспенов»²⁸.

В отличие от «романов о тайных обществах», в историческом рыцарском романе типа «Куно фон Кибурга» суд Фемы не имеет никаких атрибутов сверхъестественного: всепроникающего знания, необъяснимого могущества и т.п.; его сила совершенно реальна и зиждется на мощной военной организации. Действие романа поэтому строится на описании кровопролитных сражений с превосходящим противником, при широком использовании внешних эффектов (гроза, ураган, пожар и т.п.). Элементы техники тайн возникают спорадически и малосущественны

для поэтики романа, где основная нагрузка ложится на самый образ Куно фон Кибурга.

Куно — сын рыцаря Готфрида фон Кибурга, преданного своим старинным другом графом Вефелсбургом (одним из руководителей сил Фемы) в руки тайного судилища и казненного в замке Вефелсбург. Мать Куно умирает от горести; в тот же день гибнет от яда возлюбленная и тайная супруга Куно графиня Ализа. Потеряв все, что привязывало его к жизни, Куно ожесточается против человечества и дает страшную клятву мщения; отныне он носит с собой прядь волос казненного отца как постоянное напоминание о клятве; он не остановится, пока не «омоет себя в крови дракона» и не поразит «ехидну» тайного суда «в ее смрадном логове». «Сострадание и любовь для него умерли»; «каждый страшился его взора»; он готов идти до конца, хотя знает, что «погибель» его «неизбежна»²⁹.

Предсмертное пророчество матери сгущает атмосферу трагической безнадежности: «замок обрушится на наши гробницы, ни один человек в нем не останется, ни один наследник обитать в нем не будет». «Я вижу, — продолжает она, — ручьи крови, возжженное пламя, плавающие трупы; ночь порождает мрачные дела — проклятие небесное не измоет кровью и слезами» (3, 6—7). Все дальнейшее течение романа — осуществление этого пророчества. Монологи Куно дышат штурмерской экзальтацией: в нем «разлился <...> поток мщения» (16); «На дневной свет я их выгашу...» [убийц отца. — *В.В.*], «выпытаю признание его вины, буду длить мучения, чтоб он замирал неоднократно» (3, 19). «Торжество моего мщения мне будет священнее прав человечества» (3, 20). Он готов истребить весь род Вефелсбургов, включая детей, и отвергает всякие попытки отклонить его от этого намерения. Собрав вокруг себя отчаянных смельчаков, он начинает победоносную войну, сжигает замки, не щадит сопротивляющихся; его ближайший сподвижник Эбергард не уступает ему в ярости и ожесточении. Это неистовство (оборотная сторона повышенной «чувствительности» благородного героя, о чем прямо говорит его учитель Матиас (3, 11 и след.) — типично штурмерская концепция характера; насилие обращено против мощного союза, который уклонился от стези справедливости и «соделался теперь союз злобных, страшен растлением гражданских добродетелей» (3, 71). Окончательная победа над силами тайного суда Фемы оказывается в то же время и трагедией самого Куно: он оказался не в силах осуществить до конца клятву мщения: он испытал страсть к Елене, дочери своего смертельного врага Вефелсбурга, и погиб жертвой ревности и предательства. Праведная месть перерождается в преступление; попытка возвращения к гуманным началам ведет к гибели. Это схема характера Карла Моора, гиперболизированная и доведенная до высоких степеней мелодраматической экзальтации³⁰.

Ринальдо Ринальдини персонифицировал в глазах русского читателя тип «благородного разбойника» и заслонил собой своего предшественника — «великого разбойника» Абеллино. Роман Г.Д. Цшокке под этим названием

(Abällino, der große Bandit) вышел в свет в 1793 г. и в немецкой литературе открыл серию разбойничьих романов, в известной мере предопределив и авантюрный характер интриги, и общий контур характера главного героя. Абеллино еще менее сложен, нежели Ринальдо, и основа его литературного поведения — двойная жизнь: то в виде устрашающего всех своей смелостью и удачливостью разбойника, то в виде блестящего венецианского аристократа, каким он в конце концов и окажется; в качестве же разбойника он восстанавливает законность и спокойствие в стране, разрушая заговор мятежных феодалов. В «Ринальдо Ринальдини» Вульпиус уже далеко отходит от этой схемы, — и нет ничего удивительного, что «Абеллино» появляется на русском языке довольно поздно — в 1807 г. Это обстоятельство, впрочем, очень любопытно как факт реакции русского книжного рынка не столько на немецкий разбойничий, сколько на английский готический роман. Издавался не оригинал Цшокке, а перевод его Мэтью Грегори Льюисом «The Bravo of Venice», вышедший первым изданием лишь в 1805 г.³¹ В 1806 г. появился его французский перевод, уже как сочинения Льюиса³². Он и послужил источником русского издания, на котором значится: «Сочинение г. Левиса, автора “Монаха”». Итак, имя Льюиса оказалось для книгопродавца и переводчика более лакомой приманкой, нежели самый роман: и перевод, и издание были осуществлены за год»³³

<...>

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Шиллер Ф. Собр. соч.: В 8 т. М.; Л., 1950. Т. 8: Письма. С. 156. (Пер. Н.С. Ман).

² См.: *Vulpus W. Goethes Schwager und Schriftstellerscollege Chr. A. Vulpus // Coethe Almanach*. 1967. Berlin, Weimar: H. Holtzhauer, H. Hönning, [1966]. S. 235, 239.

³ *Vulpus Chr. A. Rinaldini der Räuberhauptmann: Eine romantische Geschichte unseres Jahrhunderts*. In 4 Tle. Lpz.: Wienbrack, 1798; То же: Mit Kpf.versehene Ausg. In 3 Tle od. 9 Buch. Lpz.: Gräff, 1799.

⁴ *Vulpus Chr. A. Ferrandino: Fortsetzung der Geschichte des Räuber-Hauptmanns Rinaldini*. 1—3 Büch. Lpz.: H. Gräff, 1800.

⁵ *Вульпиус Х.Г. Ринальдо Ринальдини, разбойничий атаман: Исторический роман осьмагонадесять столетия*. М., 1802—1803. Ч. 1—8. (Далее ссылки в тексте: часть, стр.).

⁶ См.: *Данилевский Р.Ю. Шиллер и становление русского романтизма // Ранние романтические веяния*. Л., 1972. С. 40—41.

⁷ См.: *Brückner J.J. Gräfin Dianora Martagno, Rinaldo Rinaldini's Geliebte: eine Romantische Gemalde*. In 2 Tle od. 8 Buch. / Als Anhang zu Rinaldo Rinaldini. Lpz., 1801; *Albrecht J.F.E. Dolko der Bandit, Zeitgenosse Rinaldo Rinaldini*. Hadelberg, 1801; *Vulpus Chr. A. Orlando Orlandini, der wunderbare Abenteurer / Vom Verfasser der Rinaldini*. 2 Tle, Rudolstadt, 1802.

⁸ *Beaujean M. Der Trivialroman in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts*. S. 146—149.

⁹ *Vulpus Chr. A. Rinaldo Rinaldini, der Räuberhauptmann*. Dusseldorf, Darmstadt, 1959. S. 165—166. См. перевод этой сцены, с сохранением стилистических от-

тенков: *Вульпиус К.А.* Ринальдо Ринальдони, атаман разбойников / Пер. с нем. И. Каринцевой. М.: Ладомир, 1995. С. 141.

¹⁰ К сожалению, цитированное нами современное немецкое издание романа в ряде случаев идет по тому же пути, что и русский переводчик двухсотлетней давности: в послесловии к нему указано, что некоторые диалоги, превращающие рассказ в драматическую сцену, издатели сократили и упорядочили, заботясь об интересах массового читателя (S. 312).

¹¹ [*Шписс Х.Г.*] Очарованное зеркало, или Пути Провидения неисповедимы: Повесть древних времен: Соч. г. Шписса / С нем. пер. А. Бринк. М., 1821. Ч. 2. С. 43, 142.

¹² *Вульпиус Х.А.* Глоризо или атаман патриот: Приключение XVIII в. / Пер. с нем. Зейдель. М. 1806. Ч. 1—4. Роман был в библиотеке Д.П. Трошинского (*Чудаков Г.И.* Отношение творчества Н.В. Гоголя к западноевропейским литературам. Киев, 1908. С. 155).

¹³ Воспоминания Бестужевых / Ред., статья и коммент. М.К. Азадовского. М.; Л.: АН СССР, 1951. С. 205. (Лит. памятники).

¹⁴ *Бестужев-Марлинский А.А.* Кавказские повести / Изд. подгот. Ф.З. Канунова. СПб.: Наука, 1995. С. 488. (Лит. памятники).

¹⁵ Воспоминания Бестужевых. С. 210—211.

¹⁶ Е.А. Боратынский: Летопись жизни и творчества / Сост. А.М. Песков. М.: НЛО, 1998. С. 130.

¹⁷ Там же. С. 88.

¹⁸ Там же. С. 130.

¹⁹ Богомокрицы и богосаранча... // *Герцен А.И.* Собр. соч.: В 30 т. М., 1958. Т. 14. С. 311.

²⁰ Там же. М., 1954. Т. 1. С. 266.

²¹ Там же. С. 272.

²² См., напр.: Там же. С. 515.

²³ Шиндерганно, Орландини,
Карл Моор и Ринальдони —
Вот кого я обожал,
Вот кому я подражал...

(*Гейне Г.* Собр. соч.: В 10 т. М., 1956. Т. 1. С. 17. (Пер. В. Левика); ср.: *Heine H.* Buch der Lieder... Berlin, 1889. S. 19).

²⁴ Об этом романе см.: *Müller-Fraureuth C.* Die Ritter- und Räuberromane. Halle, 1894. S. 81.

²⁵ Нем. ориг.: *Zschokke H.* Kuno von Kyburg nahm die Silberloche des Enthaupteten und ward Zerstörer des heimlichen Vehmgerichts... Berlin, 1795; 2-е изд. — 1799; переработки и переложения появлялись еще в 1820-е годы.

²⁶ См.: *Lévy.* P. 257.

²⁷ *Summers.* P. 124—130. См. также: *Schreinert K.* Studien zu den Vergangenheitsromanen der Benedikte Naubert: Ein Beitrag zur Entstehungsgeschichte des historischen Romans in Deutschland. Berlin, 1941. S. 64.

²⁸ См.: *Якубович Д.П.* Трагедия В. Скотта «Дом Аспенов» и пушкинский романс о рыцаре бедном // Сб. статей к 40-летию ученой деятельности акад. А.С. Орлова. Л., 1934. С. 452—454.

²⁹ *Цшокке Г.* Куно фон Кибург взял серебряный локон обезглавленного и уничтожил тайный суд Инквизиции: История предков, рассказываемая сочинителем «Черных братьев»: Новое изд. / Пер. с нем. В. Кузиков. СПб., 1809. Ч. 2. С. 194—197. (Далее ссылки в тексте: часть, стр.).

³⁰ О «Куно фон Кибурге» и позднейшей рецепции Цшокке в русской литературе см.: *Музафарова Р.Ш.* Генрих Цшокке и его раннее творчество // Эсте-

тические позиции и творческий метод писателя: Сб. статей / Моск. гос. пед. ин-т им. В.И. Ленина. Каф. зарубеж. лит. М., 1972. С. 116—125; *Шаймуратова Р.Ш.* Генрих Цшокке в России: (Из истории публикаций) // Проблемы зарубежной литературы: Сб. трудов / Моск. гос. пед. ин-т им. В.И. Ленина. Каф. зарубеж. лит. М., 1974. С. 51—72; *Царева Р.Ш.* Генрих Цшокке и царская цензура // Типологические соответствия и взаимосвязи в русской и зарубежной литературе / Краснояр. гос. пед. ин-т. Красноярск, 1980. С. 29—38; *Данилевский Р.Ю.* Россия и Швейцария: Литературные связи XVIII—XIX вв. Л., 1984. С. 117—129.

³¹ *Lewis M.G.* The Bravo of Venice: a Romance / Trad. from the German by M.G. Lewis. London, 1805.

³² *Lewis M.G.* Le Brigand de Venise: par M. Lewis / Trad. de l'anglaise par P. de C. Paris, 1806.

³³ *Льюис М.Г.* Разбойник в Венеции, или Ужасный Абеллино: соч. г. Левиса, автора «Монаха» / Пер. с фр. П. С. М.: В тип. Дубровина и Мерзлякова, 1807; То же: В тип. Н.С. Всеволожского, 1816.

Часть третья

Критика 1810-х годов.
Читатель 1820-х годов.
В.Г. Белинский

В 1815 г. «Сын отечества» откликается на перевод «Жены разбойника» Вульпиуса¹. Для рецензента это соединение сентиментального романа Дюкре-Дюмениля и «романа ужасов» Радклиф — литература, уже безнадежно устаревшая. «Напрасно будем мы толковать об этой книге. Нежные сердца, которым известны бумажные несчастья Лолотты и Фанфана, Виктора, Алексиса, Яшеньки и Жоржетты [герои романов Дюкре-Дюмениля. — В.В.], которые трепетали от печатных ужасов Удольфа и Сен-Клерского Аббатства, Когенбургского замка и черной башни, поймут таинственную прелесть слов: *жена разбойника! Жена разбойника!* И мило и ужасно. — О переводе можно сказать тоже: и мил и ужасен»².

«Чувствительный», разбойничий и готический романы выстраиваются для рецензента в единый ряд. Имена Дюкре-Дюмениля, Августа Лафонтена и Радклиф составляют как бы единое целое. Все это — «чтение пустое, обременяющее память и сердце романическими нелепостями: *хижинками, пастушками, козочками, овечками, ручейками, замками, подъемными мостами, гротами, пещерами, разбойниками* и тому подобными средствами, которые употребляются романистами для опустошения романов и голов читателей»³. Итак, речь идет о чисто коммерческой продукции, о литературных достоинствах которой всерьез говорить не приходится. «Ни одного из сих трех романов я не читал, — откликается рецензент на выход русских переводов г-жи Монтолье, А. Лафонтена и

Ф. Г. Дюкре-Дюмениля⁴, — да и не понимаю, как можно читать даром большие романы, которые пишутся по заказу за малую плату, особливо повести о замках, развалинах, о чертях и о разбойниках. Разве от бессонницы? Но для этого гораздо лучше читать стихи, нежели прозу. Я это знаю по собственному опыту: двадцать стихов записных наших рифмачей (обыкновенный и весьма достаточный прием) скорее усыпляют, нежели двадцать страниц из сочинений Дюкре-Дюмениля и славной г-жи Радклиф; притом же романы довольно дороги, а стихи можно достать во всякое время и без всяких издержек. Добрый пастор Август Лафонтен пишет приятно, знает хорошо человеческое сердце и нравы; но слишком торопится и старается не столько о славе, сколько о деньгах; а за деньги, и притом небольшие, право, никто ничего хорошего не сделает. Написать хороший роман в несколько частей столь же, может быть, трудно, как и сочинить хорошую эпическую поэму в десять или двадцать песней, и вот почему очень еще мало романов, которые прославили своих сочинителей и которые всякий раз можно читать с удовольствием и с пользой: Дон Кишот, Жил-Блаз, Новая Елоиза, Грандиссон, Том Йонес, Вакефильдский священник, Тристрам Шанди... и кажется и только. По крайней мере пропустил я очень, очень мало. — Небольшие повести Августа Лафонтена и г-жи Жанлис гораздо более для меня нравятся, нежели их романы»⁵.

Таково одно из немногих сколько-нибудь развернутых суждений журнала о готической литературе. Обычно рецензии на новые переводы и тем более на переиздания состояли из нескольких строк, иногда из одной иронической фразы. Это была критическая манера редактора журнала Н.И. Греча, иной раз доходившая до виртуозности. Приписанный Радклиф роман «миссис Хьюджилл» «Замок, или Ночные привидения в западной башне черного леса...», вышедший в 1816 г. третьим изданием⁶, вызывает реплику: «Издание *третье!* Это ужаснее всех ночных привидений и черных лесов»⁷.

«Наследница Монтальда, или Привидения и таинства замка Безанто», роман «мисс Энн Кер», также приписанный Радклиф в русском переводе, как и предшествующий⁸, характеризуется саркастической ремаркой — латинской цитатой из знаменитой речи Цицерона против Катилины: «Доколе же... злоупотреблять нашим терпением?» («Quousque tandem... abutere patientia nostra?»)⁹.

Этот отзыв показывает, между прочим, что негативно воспринимается вся готическая продукция в целом, вне индивидуальных различий. Кюхельбекер, читавший в ссылке роман Кер (как принадлежащий Радклиф), находил в нем достоинства, вполне заслуживающие внимания¹⁰.

Иногда эти краткие реплики оказываются достаточно емкими по содержанию и свидетельствуют об осведомленности рецензента. Так, в библиографическом описании романа «Монастырь святой Екатерины» слова «сочинение госпожи Радклиф» он снабжает вопросительным знаком, давая понять, что речь идет об очередной спекуляции на популярном имени. С этой же целью он сообщает, что книга уже однажды была издана по-русски. «Дурной перевод не слишком хорошего романа. Ка-

жется, этой же книги перевод напечатан в 1810 г., в Москве, только в 2 частях»¹¹. Все это совершенно точно. Роман не принадлежал Радклиф, и английский оригинал его не разыскан; по-видимому, мнимая переводчица его, баронесса Каролина А*** (Ауфдинер), урожденная В*** (Вюйе), и была подлинным автором книги¹². Издание 1815 г. действительно было перепечаткой, как и некоторые другие, сделанной в Орле; первое издание книги вышло в Москве, и в самом деле в двух частях, в 1810 г. (*Сопиков*. Ч. 3. № 6296).

Своеобразным резюме этих кратких отзывов стала рецензия на перевод романа «Лангерутский разбойник...»¹³:

«Помещаем заглавие сего романа для того, чтоб доставить читателям Библиографии приятное разнообразие. Нашед в списке новых произведений нашей словесности *пять хороших книг*, они могут подумать, будто свет переменился. Нет, милостивые государи, несмотря на усердие и деятельность *литературной земской полиции, разбойники, мертвецы, черти* все еще гнездятся в *замках, развалинах, пещерах и лесах*, пугают прохожих, отнимают у них деньги и относят — в книжные лавки»¹⁴.

Самым развернутым выступлением «Сына отечества» была рецензия на переиздание «Грасвильского аббатства» Дж. Мура в переводе Ф. Вронченко и уже известного нам «Замка, или Ночных привидений...», к которому журнал вернулся еще раз. Эту рецензию стоит привести целиком, несмотря на ее пространность: она содержит описание поэтики готического романа по образцу тех «рецептов», которые уже с конца XVIII столетия культивировались английскими и французскими пародистами¹⁵. Возможно, рецензент «Сына отечества» знал какие-то из них: в его «рецепте» повторяются их основные составляющие: древний замок в руинах, лабиринты коридоров с потайными дверьми, таинственные шумы и шорохи и т.д. и т.п. Разумеется, все это реально принадлежало типовому готическому роману, каковой с точки зрения русского журнала мог быть составлен чисто механическим путем.

«При извещении публики о новых изданиях сих удивительных творений, — пишет критик о “Замке...” и “Грасвильском аббатстве”, — неизлишним считаем сообщить в пользу тех, которые не имеют денег для покупки их, следующий *рецепт*, по которому они сами могут составлять самые лучшие и новейшие произведения сего рода: *Имейте старый развалившийся замок*; поместите его где хотите, все равно, лишь бы только место было необработанное, воздух нездоровый и туманный. Замок должен быть необитаем. — Потом сделайте в нем в каждом этаже длинные, узкие, темные и излучистые коридоры; они должны примыкать к пространному залам, со всех сторон открытым на произвол стихий и наполненным гнилыми мебельями, старыми шкапами и прочим тому подобным. Вам также надобно иметь в стенах несколько железных

дверей, открывающихся посредством тайных пружин и запирающихся с шумом за теми, которые будут столь неблагоприятны, что в них войдут. Присовокупите к сему сырые, мрачные подземелья, в которые сходят чрез опускающиеся двери и в которых должно находиться довольно число темниц, самых ужаснейших, какие только можно вообразить. Не забудьте также расположить недалеко отсюда какой-нибудь лес, современный миру и, что всего важнее, непроницаемый лучами солнца. В нем должны находиться: *Первое*: древнее аббатство, коего стены обросли мхом; унылые и однообразные звуки колоколов одни только нарушают тишину сего ужасного уединения. *Второе*: ущелье, самое узкое, между двух каменных гор, с которых нависшие утесы во всякого вселяют трепет. *Третье*: хижина на скате какого-нибудь холма. После сего заведите разбойников около ваших выбоистых дорог, а в хижине поместите пустытника лет в 90 или более, потому что в таком уединенном месте необходимо нужен на всякой случай какой-нибудь сострадательный человек, чтоб перевязывать раненых и доставлять пищу путешественникам. Что же касается до развалившегося замка, главного места ужасных приключений, которых вы еще не выдумали, то он будет служить убежищем или фальшивым монетчикам или какому-нибудь мстительному и ревнивому испанцу, которого привлечет туда жертва его несправедливого гнева. Когда расположите места и запасетесь таким образом, то будете иметь все нужное для вашего романа. Тогда приведите туда кого вы хотите, или рыцаря, столь храброго, как Дон Кишот Ламанхский, или такого труса, как Санхо Панса, его оруженосец; во всяком случае вы можете быть уверены, что произведете желаемое действие»¹⁶.

В 1816 г. в «Харьковском Демокрите» мы находим стихотворную «сатирическую повесть» «Лиза-романист» — о деревенской моднице, испорченной чтением романов; среди сеятелей разврата в «юном сердце» называются Жанлис, Крамер, г-жа де Сталь, Руссо, Радклиф, Дюкре-Дюмениль, «Лувет Кувре», «Фоблаз» и «Вертер»; это чтение приводит героиню к романтической связи и попытке самоубийства по примеру «Бедной Лизы» Карамзина, окончателное ее посрамление — брак с «хрым офицером». Мораль повести обращена к родителям, которым предлагается оберегать дочерей от вредного чтения¹⁷.

В начале 1820-х годов А.Е. Измайлов систематически печатает в «Благонамеренном», в разделе «Сатирическая газета», объявления типа: «Потребен мужчина с крепкою грудью, для чтения вместо меня по вечерам чувствительной моей тетушке романов, в которых главные роли играют волшебницы, мертвецы и привидения»¹⁸. В другом номере журнала объявлялось о розыгрыше в лотерею библиотеки помещика Неужина, состоявшей из лубочной литературы, низовой литературы XVIII и начала XIX в. (к которой, впрочем, причислялись и сочинения П.Ю. Львова, Нарезного и «Евгений...» самого Измайлова), а также включав-

шей «романы славнейшей англинской писательницы г-жи Радклиф и прочих новейших сочинителей с ужаснейшими заглавиями, например: *Гробницы, Мертвецы, Пещеры смерти, Подземелья, Разбойники, Полночные колокола, Таинства башен, лесов* и т.п.»¹⁹.

Нам уже приходилось говорить о читательском интересе к готическому роману в начале XIX в. Но тогда нас интересовал ранний этап проникновения готики в русскую читательскую среду, когда романы читались во французских переводах и сферой их обращения был преимущественно верхний слой дворянского общества, владевший французским языком. С появлением русских переводов читательский круг расширился, а широкое распространение подражаний и имитаций готической классики вытесняло этот тип романа в низовую, массовую литературу.

...Коцебу, Котень, Радклиф, мадам Жанлис
Слыут у нас теперь не городскими,
А попросту степными²⁰.

Утверждалось мнение, что «занимательнейшая в мире книга “Таинства Удольфские”» является ныне чтением провинциальных помещиков²¹.

В сохранившихся описях провинциальных помещичьих библиотек мы действительно находим целые коллекции готических романов в русских переводах. Обширным собранием их обладал Д.П. Трощинский. В его библиотеке были почти все сколько-нибудь значительные произведения готического жанра — не только Радклиф и Льюис, но и псевдорадклифиана, «Полночный колокол» Ф. Лэтома, «Видения в Пиренейском замке» К. Катбертсон, «Братоубийца» А. Маккензи, «Грасвильское аббатство» Дж. Мура — наряду с сочинениями Шписса, А. Лафонтена, Дюкре-Дюмениля и пр.²²

Известен любопытнейший документ — «Роспись книгам, какие нужно купить для чтения», составленный в 1808 г. рязанским помещиком Н.А. Селивановым. В нем означено около десятка готических романов, вышедших в начале века, с полным названием и ценой:

«Полночный колокол, или Таинство Когенбургского замка» — 3 рубля.

«Лес, или Сен-Клерское аббатство», соч. г-жи Радклиф, с картинами — 5 руб. 50 коп.

«Таинства Удольфские», в 4-х частях, соч. г-жи Радклиф, с картинами — 8 руб.

«Юлия, или Подземелье Мадзини», 4 части — 6 руб.

«Гробница», соч. г-жи Радклиф, в 3-х тт. — 3 руб.

«Разбойники в подземелье Кутанского замка», английский роман, соч. г-жи Радклиф, 3 части — 2 руб. 50 коп.

«Итальянец, или Исповедная в древнем монастыре черных кающихся», соч. Анны Радклиф, 10 частей — 7 руб.

«Братоубийца, или Таинство Дюссельдорфа», английский роман соч. г-жи Маккензи, 8 частей с картинами — 4 руб. 50 коп.

«Замок в Галиции», 2 части — 3 руб. 25 коп.²³

О большинстве этих романов, включающих и псевдорадклифиану (как «Разбойники в подземельях Кутанского замка», «Гробница», «Замок в Галиции»), нам уже пришлось говорить.

Н.А. Селиванов пользовался, очевидно, книгоиздательскими каталогами. Два десятилетия спустя «черные» романы входят как неизбежная принадлежность в ассортимент бродячих книгопродавцев. В повести «Матушка и сынок» (1833) Орест Сомов рассказывал, каким образом в провинциях производится торг «умственными потребностями» — романами и повестями, которыми «матушка Москва уже около полу столетия снабжает самые отдаленные уголки Российской империи».

«В осеннюю и зимнюю пору заезжают к областным нашим помещикам разносчики с книгами, эстампами московской гравировки (носящими у них бессменное название картин), дурною помадой, мылом и шоколадом, который на вкус ничем не лучше мыла, одним словом, со всякими мелочами и безделками... Разумеется, последнее сказал я не о книгах, ибо иную из них и прочесть не безделка. Помещик велит подать себе реестр, в коем нечеткою рукою весьма неисправно написаны заглавия книг <...>; потом приказывает впустить разносчика в переднюю

И книжного ума брадатый продавец

вносит подложины лубочных коробов с печатным и прочим товаром. Помещик отбирает «Повесть о двух турках», похождения маркиза Г***, Соведрала, Ваньки Каина, «Полночный колокол», «Пещеру смерти», романы и повести Коцебу и пр. и пр.; к этому иногда присовокупляет он Наставления о пчеловодстве, Конский лечебник, Повариху постную, иногда даже «Твердость духа», «Храм славы», «Путешествие в Малороссию», «Гамлета», пересозданного г-м Висковатовым, — словом, всякую рухлядь, завалившуюся в московских книжных лавках и проданную коробами кочевому книгопродавцу. Тут начинается торг. Разносчик, как почти всегда водится, человек неграмотный, призывает письменного своего *мальца* и заставляет его прокрикивать звание и цену книг по реестру тем же звонким, резким и однозвучным голосом, каким он в свободное время читает Бову королевича и Еруслана Лазаревича. Помещик сбавляет цену, разносчик дорожится; наконец стакан водки делает его уступчивее — и торг заключается. Нередко помещик покупает весь печатный товар коробами, не заботясь о том, что в каждом из них положено по пяти или шести экземпляров одной книги <...>: он тем не менее расставляет их по полкам, подбирая подобно Богатонову, большие к большим, а малые к малым»²⁴.

Эта живая бытовая картинка, конечно, вместе с тем и критическая статья: Сомов намеренно ставит в единый ряд откровенно лубочные романы XVIII в., к числу которых причисляет и елагинский перевод из Прево («Похождения маркиза Г***»), готические романы, «Храм славы»

П.Ю. Львова, путешествие Шаликова; десятилетием ранее она могла бы найти себе место в сатирических зарисовках «Благонамеренного». Однако детали ее, без сомнения, восходят к личным наблюдениям Сомова, — на них он ссылается и в примечаниях, прямо или косвенно они подтверждаются и мемуарными свидетельствами. Героиня повести, Маргарита Савишна, помещица из купеческого звания, претендует уже на некоторую образованность: она провела года три в пансионе у немки Мадамы, усвоила несколько французских выражений и наигрывала на фортепиано расхожие мелодии; поэтому она страстная читательница романов, в особенности готических; ее «мрачное воображение» питается, в частности, «Видениями в Пиренейском замке». К этой повести Сомова нам еще придется вернуться; сейчас же приведем еще одно литературное свидетельство — колоритное описание губернской ярмарки в романе М.Н. Загоскина «Искуситель» (1838), также явно восходящее к наблюдениям писателя над бытом провинции — на этот раз пензенской:

«— Эй, любезный! — закричал громким голосом дюжий помещик в немецком однобортном кафтане и плисовых сапогах, — есть у тебя Радклиф?

— Есть, сударь! Какой роман прикажете?

— Какой? Ведь я тебе сказал, Радклиф.

— Да что, сударь? “Лес, или Сен-Клерское Аббатство”?

— Лес? какой лес? Нет, кажется, жена не так говорила.

— “Итальянец”, “Грасвильское Аббатство”?

— Нет, любезный, нет?!.. Что-то не так.

— “Удольфские таинства”?

— Та, та, та! их-то и надобно! Давай сюда!

— Есть у вас — “Дети Аббатства”? — пропищал тоненький голосок»²⁵.

Здесь заключено целое маленькое социологическое исследование. Сцена иллюстрирует не только широкую распространенность готического романа в провинции, но и дифференциацию его читателей. Помещик в плисовых сапогах книг, видимо, не читал отроду; зато его супруга — довольно искушенная читательница: она заказывает себе наиболее популярный роман Радклиф. Девушка с тоненьким голоском выбирает произведение сентиментальной готики — роман Регины Марии Рош.

Наиболее интересны, однако, реплики торговца книгами. Это знаток своего дела, с завидной точностью называющий подлинные — причем лучшие — романы Анны Радклиф; как мы видели, это было не так просто в условиях распространения псевдорадклифианы. Исключением — и также очень показательным — было «Грасвильское аббатство» Дж. Мура. Загоскин помнил этот роман и упомянул о нем в своем «Вечере на Хопре» как о романе Радклиф²⁶; как и его ярмарочный книгопродавец, он не знал подлинного автора.

Литературные мемуары XIX в. корректируют картину, созданную критикой и литературными текстами.

Русские переводы готических романов не оставались достоянием только грамотных сидельцев и степных помещиков. Они входили в круг юношеского и детского чтения весьма многих русских литераторов, притом из разных социальных слоев и с разным культурным цензом, — правда, чаще всего не принадлежавших к высшим слоям столичного общества.

Михаил Дмитриев, будущий поэт, критик и мемуарист, сын литератора, переводчика Оссиана и Камозенса, читает их в возрасте четырнадцати-пятнадцати лет. У соседей Дмитриевых по имению в Симбирской губернии, Кашпировых, была небольшая библиотека, принадлежавшая ранее отцу Екатерины Кашпировой, генерал-майору В.М. Лобанову, командиру лейб-гвардии гренадерского полка. Библиотека состояла «в новейших романах и сочинениях Коцебу, переведенных по-русски». Тетки мемуариста брали для чтения эти книги, которыми «с жадностью» пользовался и Дмитриев. «Модные романы были тогда — романы г-жи Жанлис и Радклиф. Нежные произведения первой мне не нравились и казались всегда приторными, но тетки немало пролили чувствительных слез над ними. А ужасы и тайны мадам Радклиф приводили меня в восхищение, как и всех тогдашних читателей»²⁷. Мемуары относятся к 1810—1811 гг.; к этому времени юный Дмитриев уже читает «Вестник Европы», благоговет перед именами Державина, Карамзина и Жуковского, знает «Аглаю» Шаликова и помнит наизусть стихи дяди — И.И. Дмитриева. «Людмила» Жуковского приводит его в восторг; он «не мог вообразить себе ничего подобного и столько ее перечитывал, что нечувствительно выучил ее наизусть»²⁸. Вероятно, в это же время знакомится с романами Радклиф Александр Иванович Григорьев, отец Аполлона Григорьева. Он старше Дмитриева почти десятью годами (р. 1787) и в 1806 г. окончил Московский университетский благородный пансион, где еще сохранялась атмосфера литературных интересов, созданная Жуковским, Мерзляковым, старшими Тургеневыми; Аполлон Григорьев даже ошибочно полагал, что его отец был «товарищ по воспитанию Жуковского и Тургеневых». Человек иного круга и образования, нежели они, Григорьев так же, как они, был захвачен «готической волной» и четверть века спустя устраивал по вечерам семейные чтения романов Радклиф и Коттен²⁹.

Романами Радклиф зачитывается юный Погодин, впоследствии известный историк и прозаик, сын получившего вольную крепостного, в 1814—1818 гг. ученик Московской гимназии³⁰. В 1811 г. семилетний ученик трехклассного воронежского училища, также сын крепостного, Александр Никитенко, будущий критик, цензор и академик, с упоением читает Радклиф. Это уже поколение разночинной интеллигенции, родившееся в первое десятилетие XIX в. Расцвет их деятельности приходится на эпоху рефлексии, и они оставляют воспоминания о своих

детских впечатлениях. Так, Никитенко рассказывает, что в детские годы «романы, исторические сочинения, биографии знаменитых людей» составляли «отраду» и «главный интерес» его жизни; он бредил жизнеописаниями Плутарха, воображал себя правителем «небывалого государства» и сочинял восторженные речи против врагов отечества в защиту свободы и человеческого достоинства. «Не меньше волновали меня и романы, — продолжает он. — Преимущественно переводные и большею частью плохие, без малейшего намека на психологическое развитие характеров, они пленяли меня исключительно романтическими похождениями и пламенными чувствами, в них изображенными. С каким трепетом проникал я в мрачные подземелья вслед за Анною Редклиф, как упивался сладчайшим Августом Лафонтеном! Но не много дало мне в результате это чтение: романы первого из двух названных авторов сделали то, что я и после долго еще боялся оставаться один в темной комнате, а второго — что, при встрече с каждой женщиной, я спешил водить ее в перл создания и в нее влюбляться»³¹.

Почти то же самое пишет К.И. Фишер (1805—1868), годом моложе Никитенко, впоследствии крупный чиновник и сенатор. Время увлечения романами приходится у него не на детский, а на юношеский возраст и не на 1810-е, а на начало 1820-х годов, когда они уже сходят со сцены. Фишер окончил пансион и гимназию в Петербурге, где преподавали известные столичные педагоги, пополняет свое образование чтением Плутарха, Гиббона, Монтескье, Адама Смита, Вольтера и Кондильяка; наряду с ними читает В. Скотта и Коцебу «и наконец съехал на Редклиф и Августа Лафонтена»: романы действуют на воображение семнадцатилетнего чиновника канцелярии министра финансов. «Плаксивые герои», правда, занимают его недолго, но он в течение многих лет сохраняет впечатления от «рыцарей», с их этическим кодексом³².

Тогда же, в 1816—1822 гг., А.Д. Галахов (1807—1892), будущий известный филолог, обнаруживает в скудной библиотеке отца в Рязани драматические сочинения Коцебу, романы Радклиф и А. Лафонтена³³. В конце 1820-х годов Яков Полонский знакомится почти с тем же кругом литературы. Он находит книги в доме своей бабушки Кафтыревой — старинном помещичьем доме, где сохранялся патриархальный уклад еще екатерининского времени. В кабинете младшего сына Кафтыревой Александра Яковлевича хранилась довольно большая библиотека, где «на комодке была целая гора переводных романов Ратклиф, Дюкредюминеля [так! — В.В.], Лафонтена, мадам Жанлис, Вальтер Скотта и других». По воспоминаниям Полонского, владелец этой библиотеки был «просвещеннее всех» других членов семейства, не поднимавшихся над средним культурным уровнем провинциальной помещичьей среды; «еще просвещеннее» был старший брат Дмитрий, живший в Петербурге; он даже издал перевод из В. Скотта: прозаической поэмы «Дева Локкатринского озера»³⁴.

В Петербурге в те же годы пятнадцатилетний Фаддей Булгарин, учась в верхних классах сухопутного Шляхетного кадетского корпуса, наряду с историческими сочинениями «глотает» «романы и повести, т.е. все,

принадлежащее к изящной словесности или беллетристике». «Тогда в моде были повести Мармонтеля, г-жи Жанлис, романы Дюкре-Дюмениля, г-жи Радклиф и вообще роды *чувствительный и ужасный*, — вспоминает он. — Все, что обращало на себя внимание публики, было прочитано мною»³⁵. Имя Радклиф он упоминает и в последней части своих мемуаров, при описании Кронштадтского каторжного двора: «Начитавшись романов госпожи Радклиф, Дюкре-Дюмениля и тому подобных, я чрезвычайно любопытствовал видеть собственными глазами разбойников, думая найти между ними Рожера (в романе Дюкре-Дюмениля “Виктор, или дитя в лесу”), Ринальдо-Ринальдини (в романе под этим заглавием) и даже Карла Моора (в “Разбойниках” Шиллера)»³⁶.

Булгарин окончил корпус в 1806 г.; стало быть, его увлечение «чувствительными и ужасными» романами падает на 1803—1805 гг. — как раз на время появления первых русских переводов. Нет сомнения, что он читал именно их: судя по воспоминаниям, французским языком он тогда не владел еще в достаточной степени.

* * *

Об увлечении юного Белинского романами Радклиф сообщал в своих воспоминаниях о критике Н.Е. Иванисов, сын состоятельного пензенского купца, обладателя, по-видимому, довольно богатой библиотеки. С братьями А. и Н. Иванисовыми Белинский поддерживал связи в Пензе во второй половине 1820-х годов и даже несколько позже, в 1830—1831 гг., когда Николай Иванисов приезжал в Москву для поступления в университет; к тому же времени относятся и два дошедших до нас письма его брата к Белинскому. По рассказу Н. Иванисова, юноша Белинский в Пензе лишь начинал свое литературное образование; «он спорил с семинаристами о достоинстве произведений Сумарокова и Хераскова и восхищался романами Радклиф»; в доме отца мемуариста он «впервые получил для чтения романы Вальтера Скотта на русском языке и произведения лучших наших писателей». «Когда он пришел в наш дом, — рассказывал Иванисов, — то братья мои принесли ему несколько романов Радклиф. Один из этих романов был с картинкой, которая представляла подземелье с кучей костей. Кто-то из нас спросил у другого о романе с картинкой — каков он, хорош ли? Белинский, не дождавшись ответа, вскричал: “Разумеется, хорош: видишь — кости!”»³⁷.

Эти наивные припоминания, которые потом оспаривались в критике, в своей фактической части, по-видимому, не выдумка. В.А. Инсарский, пензенский уроженец, всего тремя годами моложе Белинского, вспоминал, что во времена его детства чтение было едва ли не главным удовольствием его земляков. «Непостижимо, из какого источника добывались эти книжки, а добывались они в громадном количестве. И какие книжки! Чего только я не прочитал в моем раннем детстве! <...> Можно без преувеличения сказать, что едва ли из переводных романов Жанлис или Радклиф есть какой-нибудь, которого бы я не прочел»³⁸. Ф.И. Буслаев, окончивший пензенскую гимназию в 1833 г., также имел о рома-

нах Радклиф совершенно ясное представление; с ними связывались у него картины «таинственных замков» «с привидениями, выходцами с того света и с разными другими диковинными похождениями и ухищренными загадками»³⁹. Письма А. Иванисова к Белинскому в Москву, относящиеся уже к 1829 г., представляются в этой связи любопытнейшим документом: и корреспондент, и тем более адресат в первую очередь следят за новейшей и преимущественно романтической словесностью; оба они — пылкие поклонники Пушкина, — но старые увлечения преромантической прозой XIX в. ни у того, ни у другого не выветрились окончательно: Белинский просит прислать ему «Духовидца» Шиллера (возможно, второе русское издание 1818 г.)⁴⁰; Иванисов посылает ему с Д.П. Ивановым «два экземпляра романов: “Таинство египтян” и “Разбойник в Венеции”». По контексту письма очевидно, что это не была собственная инициатива: «...других же теперь романов, — пишет Иванисов, — у меня дома нет; много роздано здесь в Пензе, а больше у Д.А. Евреинова, но по получении оных я к вам перешлю»⁴¹. Итак, Белинский просил прислать ему старинные романы, подобные тем, какие они с Иванисовым читали в Пензе, — и тот посылает «Таинства древних египтян» Шписса, вышедший в русском переводе в 1802—1803 гг.⁴², и уже известного нам «Разбойника в Венеции», роман М. Г. Льюиса, перевод-перделку «Абеллино» Г. Цшокке, — по-видимому, русское издание 1807 г.

Четырьмя годами позже младший брат Константин, восторженный почитатель литературы и собиратель книг, пишет ему: «Тебя домашние все желают видеть, как Эмилия г. *Радклиф* Валанкура»⁴³; таким образом, еще в середине 1830-х годов «Удольфские тайны» могли служить в кругу Белинского источником общепонятных уподоблений.

В.С. Нечаева, единственный исследователь, кто специально занялся этим вопросом, не без оснований предполагает, что поздние оценки Радклиф у Белинского окрашены автобиографически⁴⁴. «Воспоминания детства так отрадны и сладостны, — писал он в статье “Русская литература в 1842 году”, — что мы не без сердечного трепета вспоминаем иногда романы Радклиф, Дюкре-Дюмениля и Августа Лафонтена и, смеясь над ними, все-таки любим их, как добрых друзей нашего мечтательного детства, как ослепшую от старости собачку, с которою мы играли, когда она была еще щенком!»⁴⁵ Шестью годами позднее он даст характеристику эмоционального воздействия «черных» романов на молодежь прежнего времени, несомненно внеся в нее нечто и из собственного раннего опыта: «Они бросались на чтение этих страшных романов с какою-то яростью и по прочтении видели мир не таким, как он существует в самом деле, а мир, наполненный страшилищами, привидениями, разбойниками; им страшно было ходить вечером, не только ночью, страшно было сидеть одним в комнате, страшно было переехать из города в город»⁴⁶. Именно эта непосредственная эмоциональная реакция на «страшное» запомнилась Н.Е. Иванисову, который не сумел ее понять и объяснить.

По очень вероятному предположению Нечаевой, автобиографичны и те фрагменты поздних статей Белинского, где критик описывал закономерное движение читательских вкусов от Радклиф к Вальтеру Скотту,

от «внешних талантов» к «внутренним». «Кто не восхищался романами Радклиф, Дюкре-Дюмениля, Августа Лафонтена, г-ж Жанлис и Коттен и даже не предпочитал их сначала романам Вальтера Скотта и Купера? И эти многие потому только и поняли впоследствии достоинство британского и американского романистов, что сперва восхищались романами сих господ и госпож, а через Вальтера Скотта и Купера поняли их истинную цену. Что же касается до тех, которые не пошли далее Радклиф и Дюкре-Дюмениля с братиею — пусть себе читают во здравие! Что бы ни читать, все лучше, чем играть в карты или сплетничать»⁴⁷. Письма А. Иванисова Белинскому в Москву 1829 года позволяют уловить начальный этап этой эволюции.

<...>

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ [Вульпиус Х.А.] Жена разбойника: Новейший роман: Соч. автора Ринальдо Ринальдини. М.: В тип. Всеволожского, 1815 // Сын отечества. 1815. № 37. С. 177.

² Там же.

³ Там же. 1815. № 42. С. 150.

⁴ [Монталье И. де] Сент-Клер и Стефания, или Необитаемый остров / Пер. с фр. М.: В тип. Решетникова, 1817. (По-видимому, сокр. пер. романа: Saint-Clair des Isles, ou les Exilés de l'Isle de Barra: Roman / Trad. librement de l'anglais par Mme de Montolieu. 4 t. Paris, 1808. (Lévy. P. 728); Лафонтен А. Германцы, или Замок в Богемии при Субетских горах / Пер. с нем. СПб.: В тип. Департ. внешней торговли, 1817. Ч. 1—2; Дюкре-Дюмениль Ф.Г. Таинственная сирота, или Развалины на берегу реки Темзы / Пер. с фр. М.: В унив. тип., 1817. Ч. 1—4).

⁵ Сын отечества. 1817. № 28. С. 68—69.

⁶ Хьюджилл. Замок, или Ночные привидения в западной башне черного леса и таинства Орланда: Соч. г-жи Радклиф / Пер. с фр. 3-е изд. М.: В тип. Решетникова, 1816. Ч. 1—4. 2-е изд. романа вышло в 1808 г.; первое же появилось под загл. «Замок в Галиции» (М.: Тип. Кряжева, Готье, Мея, 1802. См.: Соликов. Ч. 3. № 4158, 4160); ориг.: Isidora of Galicia: a novel: 2 vol. / By Mrs Huggill. London, 1797—1798; Le Château de Gallice: 2 t. / De Mrs. Huggill; Trad. de l'anglais par P.-L. Lebas. Paris, An VI (1798). (Lévy. P. 722).

⁷ Сын отечества. 1816. № 23. С. 151.

⁸ Кер А. Наследница Монтальда, или Привидение и таинства замка Безанто: Соч. А. Радклиф / Пер. с фр. М.: В унив. тип., 1818 Ч. 1—7; ориг.: The Heiress of Montalde, or The Castle of Bezanto: 2 vol. / By Miss Ann Ker. London, 1799; фр.: L'Héritier de Montald, ou le Spectre et les Mystères du Château de Besanto: 4 t. / Imité de l'anglais par A.C.A. Rouargue. Paris, 1812. (Lévy. P. 730).

⁹ Сын отечества. 1818. № 45. С. 320.

¹⁰ Дневн. запись от 15 нояб. 1840 г. // Кюхельбекер В.К. Путешествие. Дневник. Статьи / Изд. подгот. <М.Г. Альтшуллер>, Н.В. Королева, В.Д. Рак. Л.: Наука, 1979. С. 393. (Лит. памятники).

¹¹ Монастырь Святыя Екатерины, или Нравы XIII в.: Ист. роман: Соч. г-жи Радклиф (?): 4 ч. / Пер. с фр. Орел: В тип. губерн. правления, 1815 // Сын отечества. 1815. № 52. С. 266.

¹² Le Couvent de Sainte Catherine, ou les Moeurs du XIII Siècle: roman historique d'Ann Radcliffe / Trad. de l'anglais par Mme la Bar. Caroline A*** <Aufdiener> née W*** <Wuiet> de***, agrégée à plusieurs académies étrangères, auteur du Phénix,

d'Esopre au Bal de l'Opéra. etc. 2 t. Paris, 1810. (Lévy. P. 729; Quérard. T. 7. P. 431). Экз. издания имеется в РНБ (шифр 6/49 10—1).

¹³ Лангерутский разбойник, или Таинственные развалины / Пер. с фр. М.: В тип. С. Селивановского, 1817 Ч. 1—3. (Авт. и ориг. не установлены).

¹⁴ Сын отечества. 1817. № 18. С. 233.

¹⁵ См.: Killen. P. 97, 101; Varna. P. 179—180.

¹⁶ Сын отечества. 1816. № 48. С. 95—97.

¹⁷ Дмитр. Ярслвский. Лиза-романист. Повесть // Харьковский Демокрит. 1816. № 5. Перепеч. в сокр.: Сиповский В.В. Из истории русского романа и повести. Ч. 1: XVIII в. СПб., 1903. С. 270—272.

¹⁸ Благонамеренный. 1823. № 2. С. 151—152.

¹⁹ Там же. № 18. С. 415—416.

²⁰ Сцена в книжной лавке // Московский вестник. 1827. № 20. С. 483.

²¹ Дьячков Ф. Вот-те и женихи!: (Сцена из светской жизни) // Северный Меркурий. 1831. № 5, 12 янв. С. 24.

²² См.: Чудаков Г.И. Отношение творчества Н.В. Гоголя к западноевропейским литературам. Киев, 1908. С. 146—182.

²³ Селиванов А.В. Материалы для истории рода рязанских Селивановых, берущих свое начало от Кичибя. Рязань, 1915. Ч. 3. С. 27, 32, 34, 44—45, 47.

²⁴ Сомов О.М. Были и небылицы. М., 1984. С. 328—329.

²⁵ Загоскин М.Н. Полн. собр. соч.: В 2 т. М., 1902. Т. 2. С. 255. Своеобразной документацией этих сцен могут служить владельческие записки на сохранившихся экземплярах готических романов. Они не собраны и не обследованы, хотя для социолога и исследователя читательского спроса могут представлять известный интерес. Так, на экземпляре «Гробницы» псевдо-Радклиф в Библиотеке Института русской литературы (шифр 46—2/87—1) находим запись: «Из книг Ардалиона Левшина» и помету: «Куплена в Галиче. За три книги заплачено 6 <руб.>. 1807 году июня 1-го дня».

²⁶ См.: Загоскин М.Н. Соч.: В 2 т. М., 1987. Т. 2. С. 283—284.

²⁷ Дмитриев М. Главы из воспоминаний моей жизни / Подгот. текста и примеч. К.Г. Боленко, Е.Э. Ляминой и Т.Ф. Нешумовой. М.: НЛЮ, 1998. С. 52.

²⁸ Там же. С. 43.

²⁹ Григорьев А. Воспоминания. Л.: Наука, 1988. С. 23, 34. (Лит. памятники).

³⁰ Барсуков Н.П. Жизнь и труды М.П. Погодина. СПб., 1888. Кн. 1. С. 7; СПб., 1891. Кн. 4. С. 430.

³¹ Никитенко А.В. Моя повесть о самом себе и о том, «чему свидетель в жизни был»: Записки и дневник (1804—1877 гг.). 2-е изд., испр. и доп. по рукописи / Под ред., с примеч. и алф. указ. М.К. Лемке. СПб., 1904. Т. 1. С. 53.

³² Фишер К.И. Записки сенатора // Исторический вестник. 1908. № 1. С. 69.

³³ Сто-один [Галахов А.Д.]. Из записок человека // Русский вестник. 1876. Т. 125. № 10. С. 824; Галахов А.Д. Записки человека. М.: НЛЮ, 1999. С. 65.

³⁴ Полонский Я.П. Старина и мое детство // Полонский Я.П. Соч.: В 2 т. М., 1986. Т. 2. С. 372, 374. «Дева Локкатринского озера» вышла в Москве в 1828 г. под загл.: Елена Дуглас, или Дева озера Лок-Катринского — Соч. Валтера Скотта / Пер. с фр. Ч. 1—2. Переводчик не указан; воспоминания Полонского раскрывают его имя. Д. Кафтыреву принадлежат также пер. «Приключения Найд-желя» в «Санкт-Петербургском Вестнике» 1831 г. (Т. 4, № 43—44) и статья «Несколько слов о переводе книг» (Сын отечества и Северный архив. 1831. № 33), посвященная романам В. Скотта. (См.: Левин Ю.Д. Прижизненная слава Вальтера Скотта в России // Эпоха романтизма: Из истории международных связей русской литературы. Л.: Наука, 1975. С. 59, 61).

³⁵ Булгарин Ф. Воспоминания: Отрывки из виденного, слышанного и испытанного в жизни. СПб., 1846. Ч. 2. С. 27.

³⁶ Там же. СПб., 1849. Ч. 6. С. 138—139.

³⁷ В.Г. Белинский в воспоминаниях современников / Сост., подгот. текста и примеч. А.А. Козловского и К.И. Тюнькина. М., 1977. С. 51—52.

³⁸ *Инсарский В.А.* Половодье: Картины провинциальной жизни прежнего времени. СПб., 1875. С. 266.

³⁹ *Буслаев Ф.И.* Мои воспоминания. М., 1897. С. 81.

⁴⁰ В.Г. Белинский и его корреспонденты / Под ред. Н.Л. Бродского. М., 1948. С. 64; *Шиллер Ф.* Духовидец: История, взятая из записок гр. О*** и изд. Ф. Шиллером / Пер. с нем. 2-е изд. М., 1818. Ч. 1—6. Ср.: *Нечаева В.С.* В.Г. Белинский: Начало жизненного пути и литературной деятельности. 1811—1830. М.: Изд-во АН СССР, 1949. С. 113, 208—209.

⁴¹ В.Г. Белинский и его корреспонденты. С. 67, 72—73.

⁴² *Шпигс Х.Г.* Таинства древних египтян: Истинная повесть о волшебстве и духах осьмогонадесять столетия / Пер. с нем. М.: Унив. тип., 1802—1803. Ч. 1—3. Ориг.: *Spieß Chr. H.* Die Geheimnisse der alten Egiptier: Eine wahre Zauber- und Geistergeschichte des 18 Jahrhundert. 3 Tle. Lpz., 1798.

⁴³ Лит. наследство. Т. 57: В.Г. Белинский. М., 1951. [Кн. 3]. С. 139.

⁴⁴ *Нечаева В.С.* Указ. соч. С. 209.

⁴⁵ *Белинский В.Г.* Полн. собр. соч.: [В 13 т.]. М., 1955. Т. 6. С. 518.

⁴⁶ Там же. М., 1956. Т. 10. С. 374.

⁴⁷ Там же. М., 1954. Т. 4. С. 52.

А. Бестужев-Марлинский. Ливонские повести

В начале 1820-х годов русская историческая проза сделала шаг к сближению с темами и проблематикой готического романа. Этим шагом были ливонские повести А.А. Бестужева (Марлинского).

Бестужев открыл для русской литературы Ливонию как источник исторических сюжетов, — именно в то время, когда исторический метод Вальтера Скотта утверждал свое господство в европейских литературах. Ливония была ареной исторических событий и своего рода оазисом западного Средневековья в пределах России; феодальные замки, упомянутые в русских летописях, западных хрониках и исторических сочинениях, потенциально были центрами кристаллизации исторического повествования. Уже в «Поездке в Ревель» (1821) Бестужев предвосхищает это направление своей литературной работы: его увлекает «романический характер» города, «может статься, слишком бедный для ума, но еще роскошный для воображения». «Сии башни, лелеянные веками, сии бойницы, поросшие мхом древности, сии развалины замков рыцарских, вблизи и вдалеке от Ревеля разбросанных, — невольно погружают в думу; веки, давно прошедшие, мелькают в туманах воспоминания, и с ними вьется в душе грустное предчувствие будущего»¹. Он даже обозначает несколько сюжетов, которые потом получают развитие в романтической прозе, в том числе и его собственной: он рассказывает эпизод, который ляжет затем в основу «Ревельского турнира», — историю казни Иксуля, через двадцать лет разработанную в повести Ф.Ф. Корфа «Суд в

ревельском магистрате», — наконец, упоминает о монастыре св. Бригитты, ставшем потом сценической площадкой для одноименных повестей А.П. Бочкова и В.П. Титова. Описание монастыря у Бестужева возникает в кругу литературных ассоциаций, тяготеющих к готике: «Одна башня и несколько стен пережили разрушение прочих. Иные полурухнувшие своды грозят любопытному страннику; тление сеет на них кудрявые мхи. Сказывают, что подземный ход простирался от сего мужского монастыря в монастырь женский, среди Нижгорода существовавший. Не ручаюсь за это предание, но за верное выдаю, что подземелья сии существовали, ибо выходы оных не обрушены до сих пор; запоздалый суевер, олицетворяя воображением старинные сказки, мнит видеть там блуждающие привидения и спешит мимо, следимый собственной боязнью»². В примечании сделана ссылка на «довольно забавный» роман Коцебу о подземном ходе — «эстляндскую повесть» с элементами пародии на жанр рыцарского романа, переведенную на русский язык в 1802 г.³

Вероятно, уже в это время зарождается замысел и будущих ливонских повестей. Первой из них был «Замок Венден» (1821); за ним последовал «Замок Нейгаузен» (1823), «Ревельский турнир» (1824) и «Кровь за кровь» («Замок Эйзен», 1825).

В связи с ливонскими повестями и более поздним «Латником» и возникла в бестужевской историографии проблема готической традиции. Попытки разрешить ее предпринимаются до сих пор; мимо нее не проходит ни один исследователь бестужевской прозы, и, вероятно, Бестужев-Марлинский остается единственным русским писателем, чьи связи с готикой — реальные или проблематические — обсуждаются вот уже в течение семидесяти лет. Впервые эту проблему выдвинул Н. Коварский в статье 1926 г. «Ранний Марлинский»⁴. Коварский учитывал распространенность в России готического романа и знакомство с ним Бестужева и обращал внимание на то обстоятельство, что готическая традиция была воспринята и деформирована сентиментальной прозой. В качестве примеров подобной деформации он приводил повести, появившиеся накануне первых прозаических опытов Бестужева в журналах, ему хорошо известных: «мадагаскарскую повесть» И.Е. Великопольского «Заунно»⁵ и «Колокол казни» — переводную повесть Г.П. Кругликова⁶.

Статья Н. Коварского улавливала реально существующую проблему — но обосновывала ее крайне неудачно. Ни «Заунно», ни «Колокол казни» не принадлежали к готической традиции. Мелодраматизм ситуаций, наличие злодеев и сентиментальных любовников отнюдь не является монополией этой последней. Малодоказательно и сходство отдельных, изолированно взятых мотивов, большинство из которых, как мы видели, было заимствовано готическим романом и получило особый смысл в пределах его поэтической системы. Тем не менее основная мысль статьи Коварского была подхвачена исследователями: так, ее поддержал Н.Л. Степанов. Влияние готики в повестях Бестужева исследователь видел в элементах «фантастики, нагромождении ужасов, мелодраматизме сюжетных ситуаций и диалогов», в «обязательной бутафории средневековых замков»⁷. Н.Л. Степанов полагал, однако, что эта традиция у Мар-

линского сосуществует с традициями повествования, воспринятыми от В. Скотта.

О воздействии на Бестужева романов В. Скотта упоминали уже ранние исследователи писателя, начиная с Н. Котляревского⁸. Теперь возникал вопрос о соотношении двух литературных начал.

«В таких повестях, как “Замок Нейгаузен”, “Замок Венден”, “Замок Эйзен”, — писал Н.И. Мордовченко, — Бестужев был еще связан с традициями готического романа тайн и ужасов, созданного А. Радклиф и очень популярного в начале XIX в. В “Ревельском турнире”, в повестях из древнерусской истории (“Роман и Ольга”, “Изменник”) Бестужев стремился приблизиться к Вальтеру Скотту и учился у него изображению бытовых, “домашних” картин истории».

В диалогах, в сюжетных построениях повестей Бестужева исследователь с основанием усматривал следы шиллеризма и воздействия байронической поэмы⁹.

Такой генезис бестужевских повестей подвергся резкой критике в 1950-е — начале 1960-х годов. Здесь нет надобности перечислять все работы, значительная часть которых была данью идеологической конъюнктуре, предписывавшей бороться с рецидивами «космополитизма» в литературоведении; упомянем лишь наиболее значительное исследование прозы Бестужева, появившееся в эти годы, — работу В.Г. Базанова, к которой нам еще придется возвращаться в связи с «Латником». Критикуя своих предшественников, Базанов противопоставил проблеме литературных воздействий указание на исторические и реально-бытовые источники знакомства Бестужева с Ливонией. Вместе с тем он не считал возможным полностью снять вопрос об отношении писателя к готической традиции. «Не следуя традициям готического романа и не отвергая их, Бестужев создавал свои повести, опираясь на ливонские хроники»¹⁰.

В 1967 г. польский исследователь Януш Генцель в своей монографии о ранней прозе Бестужева заново вернулся к рассматриваемому вопросу и решительно отверг мнение о связи Бестужева с готикой. По его суждению, проблема была выдвинута искусственно, ибо самый интерес Бестужева к роману этого типа документируется лишь единичными свидетельствами. Отсюда возникает парадоксальная ситуация: ложная проблема заслонила истинную: именно отношение Бестужева к исторической методологии и повествовательной традиции В. Скотта. Именно он, согласно Я. Генцелю, и является тем литературным ориентиром, который должен определять общее направление изучения ранней прозы русского романтика¹¹.

Между тем проблема не исчезла, а лишь осложнилась. Как мы видели, вопрос о соотношении традиций интересовал уже предшественников польского исследователя. Почти одновременно с монографией Я. Генцеля вышла в свет небольшая, но существенная статья В. Сватона, ставившая вопрос о реликтах готического романа в декабристской прозе в целом. В. Сватон обращал внимание на эволюцию готических мотивов, давших свои плоды, в частности, в байронической поэме и оставшихся в романтической литературе. Таковы мотивы инцеста, тай-

ного суда, подземелья, встреч с разбойниками и пр.; они «застыли и стабилизировались», утратив свою связь с сюжетным целым, но сохранили свою маркированность как готические¹². Отправляясь от этих посылок, Я.Л. Левкович анализировала раннюю прозу Бестужева в коллективной монографии «Русская повесть XIX века», очень точно включив в пределы рассмотрения и повесть Н.А. Бестужева «Гуго фон Брахт». «Готический роман стоял на пути исторической повести и отражал литературные вкусы эпохи. Не сумев его обойти, декабристская повесть в традиционные элементы этого жанра внесла серьезное идеологическое содержание, связанное с настроением и мировоззрением декабристов»¹³.

Легко заметить сдвиг в самой методологии изучения проблемы. Мотивный анализ открывал новые пути конкретного исследования; он заменял собою отмеченные чертами литературоведческого импрессионизма характеристики готического романа как резервуара мелодраматических ситуаций и образных средств типа «средневековых замков». Но в этом новом и плодотворном подходе таилась и своя опасность.

Как мы неоднократно имели случай заметить, мотив, потерявший связь с готическим сюжетом, очень часто перестает маркироваться как готический. Чтобы остаться таковым, он должен сохранить свою функцию, которая зачастую реализуется только в контексте. Так, «разбойники» могут принадлежать готическому, а могут и авантюрно-разбойничьему роману. Мотив инцеста может функционировать как готический, но может входить и в другие структуры, как роман Мерсье или Гете, что мы видели уже на примере «Острова Борнгольма». «Подземелья Радклиф» и «подземелья Жанлис» различала уже русская критика 1810-х годов.

Ограничимся пока этими замечаниями: нам придется вскоре к ним вернуться.

Проблема *Бестужев и готика* продолжала существовать.

В 1973 г. к ней возвращается Ф.З. Канунова в монографии о Бестужево-Марлинском. Исследовательницу интересовали более всего вопросы мировоззренческие и общеэстетические; она сосредоточила свое внимание на концепции человека и на характере фантастического в ливонских повестях, стремясь разделить и сопоставить «вальтер-скоттовское» и «радклифианское» начала. «Фантастика в «Замке Эйзен» свидетельствует, с одной стороны, о просветительском понимании человека Бестужевым (точки соприкосновения с готическим романом), с другой — она отличалась народно-фольклорной окраской — писатель стремился увидеть в фантастике выражение народного духа (точки соприкосновения с Вальтером Скоттом)»¹⁴. Эти выводы, в сущности совершенно справедливые, приобрели бы большую убедительность, если бы автор внимательнее отнесся к специфическим элементам художественной структуры — тем самым маркированным мотивам готического романа, о которых только что шла речь.

Эти мотивы стали предметом развернутого анализа в вышедшей двумя годами позднее монографии Л. Лейтона. В центре внимания исследователя оказались не столько ливонские повести, сколько «Латник», — но

выводы, им полученные, имеют более общее значение. Л. Лейтон рассматривает технику таинственного, пользуясь теми описаниями и дефинициями радклифианского романа, которые предложил В. Скотт в своей статье о Радклиф. Все основные образующие поэтики Радклиф, как ее понимал В. Скотт, оказались представленными и в повести Марлинского; «Латник» был написан буквально «по В. Скотту». Согласно Л. Лейтону, статья Скотта стала для Марлинского своего рода ориентиром и стимулирующим началом¹⁵. Это последнее утверждение кажется нам преувеличенным: повести не пишутся по теоретическим рецептам, даже и весьма авторитетным; самая же традиция была известна Бестужеву еще до появления статьи В. Скотта, переведенной на русский язык в 1826 г. При всем том Л. Лейтон сделал очень важный шаг в изучении проблемы, приведя рассматриваемые им литературные явления в генетическую связь и выдвинув вопрос о посредничестве: традиции готиков и В. Скотта перестали у него быть простой альтернативой. Что касается самого готического романа, он предстал в его работе как целостная система; конечно, В. Скотт описывал эту систему со своей точки зрения и для своих целей, но основные черты ее были схвачены им точно и пронизательно. Эти страницы монографии Лейтона оказали серьезное влияние на последующее изучение: так, М.С. Симпсон, автор специальной работы «Александр Бестужев-Марлинский и готический роман в России»¹⁶, во многом следует за Лейтоном как в материале, так и в выводах, добавляя к его работе сведения о широком распространении готического романа в России и более подробно рассматривая «готические» признаки повести «Изменник».

По-видимому, последней по времени работой на занимающую нас тему была статья автора этих строк с попыткой сопоставления прозы Бестужева-Марлинского и готического романа как двух целостных структур¹⁷.

Мы можем ограничиться этой по неизбежности неполной историографической справкой и перейти к непосредственному анализу материала.

* * *

Как и многие русские литераторы, чье воспитание приходилось на 1800—1810-е годы — время «готической волны» в русской литературе, — Бестужев уже в детстве познакомился с «черным» и разбойничьим романом. Мы уже упоминали о его увлечении в ранние годы «Ринальдо Ринальдини» Вульпиуса и «Пиренейским замком» К. Катбертсон — наиболее популярными образцами того и другого жанра. Михаил Бестужев вспоминал, что брат читал много и с жадностью; вероятно, к этим же ранним годам относятся и первые впечатления его от романов Радклиф, имя которой встречается в его сочинениях. М. Бестужев упоминал о сочиненной Александром в детстве пьесе «Очарованный лес», где появлялся, в частности, заколдованный замок¹⁸ — плод ранних впечатлений от знакомства с волшебной-рыцарской оперой. Эти скудные и разрозненные сведения не раскрывают, а лишь обозначают интересующую нас

сейчас сферу увлечений юного Бестужева; некоторые косвенные данные позволяют, однако, думать, что знакомство его с немецким рыцарским и разбойничьим романом отнюдь не ограничивалось Вульпиусом. Замечание М. Бестужева, что будущий писатель «не слишком жаловал» немецкий язык и по антипатии «ко всему немецкому» предпочитал Ринальдо Карлу Моору¹⁹, следует понимать в ограничительном смысле: в той же «Поездке в Ревель» Бестужев рассказывал о посещении ревельского театра, где давали трагедию «Разбойники на Кульмской горе»; трагедия эта не была переведена; спектакль шел по-немецки, что предполагало в зрителях свободное владение языком.

Но здесь нам нужно иметь в виду одно существенное обстоятельство, которое не было в достаточной мере учтено, кажется, никем из писавших о Бестужеве и готике, не исключая и пишущего эти строки.

Ребенком Бестужев застал апогей первой «готической волны» — но он же был свидетелем и ее падения. Мода на готические романы проходила на его глазах; классические образцы готики вытеснялись историческими романами и их паллиативами в виде романов рыцарских — вспомним важное свидетельство Тимковского, — а затем и те и другие стали опускаться в низовую литературу. На его глазах блекли прежние кумиры и переоценивались ценности, некогда увлекавшие. К моменту первых литературных выступлений Бестужева в 1818 г. жанр был дискредитирован. Наступила эпоха его пародирования и травестирования. Все упоминания Радклиф у Бестужева, о которых нам придется говорить далее, носят снисходительно-ироничный характер. И в тех же тонах комментирует он (устаами своего «нового знакомого», «любезного в немецкой словесности литератора») виденную ими трагедию в ревельском театре: «Видишь ли, как методически гг. разбойники режут прохожих: это — еще цветки, у нас есть трагедии, в которых в третьем действии все персонажи перебьют друг друга, и в двух остальных играют тени умерших»²⁰.

Эпоха готических и рыцарских романов в русской литературе уходила в прошлое, провожаемая ироническими репликами журнальных рецензентов; эпоха Вальтера Скотта еще не наступила.

Сейчас, располагая ценнейшим исследованием Ю.Д. Левина о ранней рецепции Скотта в России, мы можем проследить за хронологией вхождения английского романиста в русское читательское сознание.

В 1820 г. на страницах «Вестника Европы» и «Сына отечества» появляются первые отрывки и пересказы из «Айвенго» в переводе А. Величко — в их числе «Турнир в Англии при Ашби де ла Зуше в конце XII века» (глава 12 романа)²¹. В следующем году «Вестник Европы» печатает сообщения о новых романах — «Аббат» (1820) и «Кенильворт» (1821)²²; последний вышел в 1823 г. в переводе с французского отдельным изданием²³.

Все три романа принадлежали к числу поздних и зрелых произведений шотландского романиста, в которых полностью определились и его повествовательная манера, и его исторический метод. Вместе с тем в каждом из них явно ощущались «готические» реликты. Так, в «Ке-

нильворте» исследователи находили следы непосредственного воздействия известного русскому читателю, хотя и полностью забытого к 1820-м годам, «Убежища» Софии Ли²⁴.

Вероятно, эти романы (и быть может, еще «Приключения Найдже-ля», о котором также сообщалось в русской печати как о новинке) читает в 1822 г. Карамзин, «освежая себе душу», как сознается он в письме к С.П. Румянцеву от 20 июня 1822 г. На протяжении всех последующих лет Карамзин читает В. Скотта постоянно, читает с семьей по вечерам, отдыхая от работы над «Историей»; по воспоминаниям Вяземского, он полущуца говорил, что готов поставить романисту «благодарный памятник» за получаемое удовольствие²⁵.

В ближайшей же годы русские читатели и литераторы начнут противопоставлять роман В. Скотта пренебрежительно третируемой готике. Барон М.А. Корф, молодой приятель шестнадцатилетней Татьяны Кучиной (Пассек), в 1826 г. настойчиво побуждал ее бросить «вредный род чтения» «сочинений о таинственных замках, нежных и гибельных страстях» и читать В. Скотта. Рецензент «Московского телеграфа» в 1828 г. вспоминал: «Помаленьку переводили у нас романы В. Скотта, плохо, кое-как, но за всем тем густые колонны романов Радклиф, Жанлис, Дюкре-Дюмениля, А. Лафонтена разбиты, наконец, и на Руси новым победителем»²⁶.

Поклонник и подражатель Бестужева А.П. Бочков, прямо следовавший за ним в своих «ливонских повестях», писал в 1826 г.: «Если нам так полюбилося все готическое; если мы с таким жадным любопытством рассматриваем памятники феодальных времен и, прислушиваясь к преданиям, для нас вовсе чуждым, забываем свою русскую старину, то неужели надобно для этого выезжать из пределов нашего отечества? Все это мы найдем от себя недалеко: поезжайте в Ливонию, в Эстонию — там почитатель Шотландского барда вздрогнет от удовольствия, видя, какой роскошный пир предстоит его взору и воображению»²⁷. Эта декларация совершенно закономерно сочетается у него с резко отрицательным отзывом о современных романах, скроенных по образцу Радклиф, Жанлис, Коттен и др.²⁸

Имя В. Скотта появляется у Бестужева впервые во «Взгляде на русскую словесность в течение 1823 г.» («Полярная звезда на 1824 год»); по беглому упоминанию уже можно заключить, что автор обзора внимательно следил за началом триумфального вхождения Скотта в русский писательский и читательский мир. «Печатные промышленники, — пишет он, — тискали вторым и третьим изданием сонники и разбойничьи романы для домашнего обихода в провинциях. Порой появлялись порядочные и сомнительные переводы прекрасных романов Вальтера Скотта, но ни одно из сих творений не вынесло имя переводчика на поверхность сонной Леты; во-первых, потому, что пора славы за прозаические переводы уже миновала, а во-вторых, и слог их слишком небрежен»²⁹.

Трудно сказать, что понимал Бестужев под переводами «прекрасных романов» Скотта; возможно, он, подобно другим критикам, включал в

число романов и прозаические переводы поэм³⁰. В 1823 г. отдельным изданием по-русски вышел только «Кенильворт» — и замечание Бестужева относилось, конечно, прежде всего к нему.

В феврале—мае 1824 г. Бестужев учится английскому языку и читает В. Скотта — «Аббата» и «Шотландских пуритан», — последних, по-видимому, в подлиннике³¹. Повести о Ливонии возникают, таким образом, в поле притяжений и отталкиваний, образованном двумя полюсами — В. Скоттом и предшествующим ему историческим романом, в том числе рыцарским и готическим. Основанием им служит внелитературный материал — собственно исторические источники. Уже в 1818 г. А. Бестужев публикует в «Сыне отечества» свой перевод из «Опыта критической истории Лифляндии...» графа Ф.Г. де Брея (1817)³²; он штудирует и ливонские хроники, прежде всего хроники Б. Руссова. «Замок Венден», появившийся в печати в 1823 г., но имеющий авторскую дату 1821 год, был первым плодом этих исторических интересов. «Замок Венден» еще не повесть в строгом смысле слова; это своего рода зерно возможной повести, общий абрис конфликта³³; он тяготеет к очеркам, которые с 1822 г. печатались в «Новостях литературы» в переводе с немецкого и заимствовались из «Живописных путешествий по Лифляндии» 1812 и 1815 гг.; среди них, между прочим, был и «Замок Венден»³⁴.

На период 1823—1825 гг. падает создание всех ливонских повестей Бестужева: «Замок Нейгаузен» (1823), «Ревельский турнир» (1823), «Замок Эйзен» (1825), а также исторической повести «Изменник» (1824). К ним примыкает написанная несколько ранее повесть Николая Бестужева «Гуго фон Бракт»³⁵.

* * *

Приведенные фактические и хронологические справки, казалось бы, не оставляют сомнений в том, что ливонские повести принадлежат вальтер-скоттовской, а не готической традиции.

Дело осложняется, когда мы обращаемся к их непосредственному анализу.

Его следует начать с параллельного чтения «Замка Нейгаузен» и «Гуго фон Брахта» — двух почти одновременно писавшихся повестей Бестужевых — старшего и младшего. К сожалению, о творческой истории их мы ничего не знаем и не можем установить приоритетность в выборе общих сюжетных мотивов. По-видимому, «Гуго фон Бракт» писался ранее: в протоколах Вольного общества любителей российской словесности отмечено, что 20 марта 1822 г. было прочитано сочинение Н. Бестужева под названием «Гуго: (эстонское предание)»³⁶. Впрочем, есть основания думать, что в ряде случаев эта общность мотивов объясняется их типовым характером.

Манера повествования Николая Бестужева значительно суше и аскетичнее, нежели у его брата; он лишь обозначает одной или двумя фразами то, что у Александра развертывается в целую сцену. Но идут они по одним и тем же путям.

Обе повести начинаются экспозицией — описанием замка.

«Гроза суши и моря, вертеп разбойников, замок Зонденбург отражает стены свои в зеленых водах Рижского залива, на берегу острова Вердера. Гуго фон Брахт — господин замка; и хотя никакой закон не утвердил его владений, но они простираются так далеко, как только глаза видеть могут с подзорной башни замка. Воды залива до Эзеля и Дагерарта, острова: Моон, Скулдай и страшный плавательям Патер-ностер, принадлежат Брахту. Зорки глаза стражей его — и ни один корабль не проходит безопасно»³⁷.

«Летний день западал, и прощальные лучи солнца бросали уже волнистые тени на круглые стены замка Нейгаузена. Туман подернул поверхность речки, обтекающей кругом холма, на котором воздымаются твердыни, и она, гремя, бежала вдаль сереброчешуйною змейкою. <...> Неровной величины окна, с чудными изображениями, были разбросаны в стенах без всякого порядка, и контрафорсы, упираясь широкою пятою в землю, поддерживали громаду здания. Казалось, оно не было древним; но молодой мох лепился уже по стенам, из неровного плитняка сложенным, и местами зеленил мрачную их наружность»³⁸.

Вариант той же экспозиции — в «Замке Эйзен»:

«Этому уже очень давно, стоял здесь замок, по имени Эйзен, то есть железный. И по всей правде он был так крепок, что ни в сказке сказать, ни пером написать, все говорили, что ему по шерсти дано имя. <...> к нему ни с какой стороны приступу не было. Я уж не говорю о воротах: дубовые половинки усажены были гвоздями, — словно подошва русского пешехода; тридевять задвижек с замками запирали их, а уж сколько усачей сторожило там — и толковать нечего. На всяком зубце по железной тычинке, и даже в желобах решетки были вделаны, так что мышь без спросу не подумай пролезть ни туда, ни оттудова».

Далее вводится тема рыцарей-разбойников — как в «Гуго фон Брахте»:

«Как строили чужими руками замки, так говорили: это для обороны от чужих; а как выстроили да засели в них, словно в орлиные гнезда, так и вышло, что для грабежа своей земли. Таким-то побитом, владел этим замком барон Бруно фон Эйзен»³⁹.

Эти три описания очень наглядно рисуют нам существо проблемы. Во всех трех случаях авторы прямо подходят к готическим композиционным моделям. Описание замка — начало драматического сюжета. В «Замке Нейгаузен» Бестужев вводит и столь характерное для готиков вечернее освещение.

Далее, однако, начинаются различия. Вопреки распространенному мнению, само по себе описание замка не является маркированным готическим мотивом. Чтобы быть таковым, замок должен быть метафорой и нести в себе суггестивное начало. Как мы говорили в предшествующих главах, он должен быть средоточием посмертной жизни. Эта-то его функция во всех трех случаях утрачена.

Он перестал быть сюжетным мотивом, превратившись в чисто формальный элемент композиции.

Нечто подобное происходило и в романах В. Скотта. Замок Торкильстон в «Айвенго», замок Эвенелов в «Монастыре» потеряли свои потенциально готические функции.

В своей биографии А. Радклиф, к которой нам еще придется неоднократно возвращаться, В. Скотт цитировал приведенное нами выше описание Удольфского замка и вслед за ним — страницы из «Путешествия по Голландии, по западному рубежу Германии и по берегам Рейна...» (1795), где А. Радклиф описывает замок Гардвик в графстве Дерби, известный, в частности, тем, что в нем содержалась Мария Стюарт. «Если “Удольфо” есть картина, производящая сильное впечатление, то “Гардвик” удивляет разительным своим сходством с подлинником». Анна Радклиф рассказывала в подробностях о расположении замка — «на холме, несколько миль влево, от дороги из Мансфильда в Терстесфильд». «Не без душевного волнения шли мы по аллее, по которой Мария так часто хаживала, и прибыли к дверям больших сеней, коих безмолвие и мрачное уединение согласовались с свойством общей картины. Широкие окна впускали только слабый свет, едва достаточный к рассмотрению больших фигур на обоях, над столярными поделками из дубового дерева; колоннада из такого ж дерева поддерживает верхнюю галерею или хоры, а два исполинские олени рога выставляются между окнами противу входа». Эта конкретность описаний заставляла Скотта отдать решительное предпочтение путевым запискам перед романом: «башни Удольфские, без определенного размера, теряются в туманах и мраках; развалины Гардвика представляют картину, написанную широкою, смело кистью; рисунок их гораздо вернее, но краски не столь богаты»⁴⁰.

Легко заметить в архитектурных ландшафтах Бестужевых ту же установку на историческую конкретность, подчиняющую себе «живописность». В этом смысле поиски Скотта и его русских почитателей шли в одном направлении. Заметим, однако, что готический генезис «литературных замков» не мог исчезнуть бесследно; как мы увидим далее, он дал о себе знать в поздних повестях Бестужева, — как, впрочем, и в позднем «Вудстоке» (1826) самого В. Скотта.

Следующая точка сближения с готическим романом касается уже одного из центральных сюжетных мотивов «Гуго фон Брахта» и «Замка Нейгаузен» — и она обозначена Н. Бестужевым в обычной для него конспективной манере: Гуго фон Брахт был некогда добрым и гостеприимным рыцарем; жена его, прекрасная Ильдегерда, очаровывала его друзей. Один из них, Келлер, «про которого говорили, будто бы он член Тайного Суда», пленился Ильдегердой; воспользовавшись отсутствием

Брахта, отправившегося в Палестину, он «сбросит личину», и «все ужасы ненаказанного злодейства предстали для искушения Ильдегерды; но добродетельная равно презрела ласки и угрозы». Тогда Келлер «употребил силу Тайного Судилища»; «Гуго и супруга его обвинены в еретичестве и чародействе; проклятие церкви поразило Брахта; мученица супружеской верности истомилась голодом, закладенна заживо в стене Тайного Судилища»⁴¹.

Здесь нам следует поставить проблему, которая обычно в связи с повестями Бестужева не возникала.

Мы говорили уже, что «готическую волну» в России постепенно сменила другая волна — увлечение рыцарским и разбойничьим романом — и что это было своеобразным поворотом массового сознания к историческому материалу. Нам известно также, что эти романы не включались в готическую традицию, но соприкасались с ней, разрабатывая некоторые общие мотивы, — причем в своем, специфическом, воплощении. Именно эти мотивы — и даже комплексы мотивов — мы находим в рассмотренных нами ливонских повестях.

В 1821 г. в Москве вышла упоминавшаяся нами книга «Очарованное зеркало», «повесть древних времен», как значилось на титульном листе, «сочинение господина Шписса». В числе известных сочинений Шписса повести этой нет, и по-видимому, его имя — обычная коммерческая мистификация. Подражание Шписсу в ней, однако, обнаруживается с полной несомненностью: оно сказывается прежде всего во введении сказочных событий и персонажей с аллегорическим смыслом и моралистическим назначением. Художественные достоинства повести весьма невелики; она интересна прежде всего как своего рода антология наиболее ходовых мотивов тривиальной литературы, заимствованных из рыцарских романов. В нем мы находим, в частности, и тот сюжетный ход, которым воспользовался Н. Бестужев в «Гуго фон Брахте» и А. Бестужев в «Замке Нейгаузен».

Лицемерный и сладострастный граф Мейнольт фон Вильденфорст одержив страстью к жене своего соседа графа Вольфа фон Шрофен-Штейна и добивается ответной любви, «на истинную дружбу Вольфа отвечал он одним лицемерством»⁴²; соблазнив Берту, он стремится устранить соперника и подсылает к нему убийц. После гибели Вольфа он, чтобы вступить в брак с Бертой, заключает в подземную темницу свою жену Анну, распуская слух о ее смерти, а затем так же поступает и с самой Бертой. В его преступлениях ему помогает «корыстолюбивый, гнусный поверенный» священник Эрентраут (2, 12). Мейнольт лелеет намерение уморить голодом заключенных женщин (2, 13). Сын Берты, Сигмунд, которого отчим велел убить, спасается чудом и вырастает в доблестного рыцаря; случайно попав в замок Шрофен-Штейн, он обнаруживает в подземной тюрьме свою мать, которую, конечно, не узнает. «Кто вы? — спросил он, — и зачем томитесь в сей темнице? Вы в погребальном платье, а там гробница... Злополучная! не заживо ли вы были похоронены?» (2, 44). В конце повести Сигмунд находит и своего отца, избежавшего убийц.

Именно эта сюжетная схема и является предысторией Гуго фон Брахта. Подчеркнем еще раз, что речь идет не о связи двух конкретных текстов, а именно о типовых мотивах. Келлер в «Гуго фон Брахте» и Ромуальд фон Мей в «Замке Нейгаузен» действуют именно так, как граф Мейнольт: добиваются дружбы благородного и доверчивого героя, чтобы обольстить его жену, а затем стремятся избавиться от него самого с помощью злодея-клеветы; женщина же становится предметом домогательств и в случае неуспеха — заточения (как в «Гуго фон Брахте»). Этот мотив будет повторен А. Бестужевым в «Латнике». Но для рыцарского романа — это центральный или один из существенных сюжетных ходов; для Николая Бестужева — мотивировка характера и поведения. В «Замке Нейгаузен» он одновременно служит целям характерологии и построения сюжета, и здесь автор разворачивает в особую сцену еще один мотив, у Николая Бестужева только намеченный, — мотив тайного суда.

Здесь оба прозаика прямо попадают на излюбленную тему рыцарского романа.

Нам приходилось уже подробно говорить о случаях рецепции немецкого романа о тайных обществах, с которым соприкасался и «Ринальдо Ринальдини». Но сцена тайного суда в «Замке Нейгаузен» так же отличается от этих образцов, как сам замок от замков готического романа. Тайный суд здесь не таинственен и не всегда всемогущ; на нем нет никакого отпечатка сверхъестественного; его мистические атрибуты — бутафория. В таком именно качестве он выступает в рыцарском романе.

Конечно, общие сведения о суде Фемы Бестужев почерпнул из исторических сочинений — но чисто художественное его воплощение ориентировано на романную модель. Мы уже упоминали, что роман Файта Вебера «Святая Фема» дал сюжет для «Дома Аспенов» В. Скотта, в 1790-е годы ее разрабатывают Б. Науберт, Г. Цшокке, Вульпиус и др. В историческом романе, связанном с просветительской традицией, замечает М. Тальман, утвердилось представление об обмане и своекорыстии, лежащих в основе германского варианта инквизиционных судов; страх, ими внушаемый, исходит не от тайны, облакающей их деятельность, а от козней их руководителей⁴³.

Есть некоторые основания усматривать в сцене тайного суда «Замка Нейгаузен» следы чтения «Куно фон Кибурга» Цшокке. Как мы уже говорили, в русском переводе суд Фемы был заменен судом инквизиции, — но общего построения сцены это не изменило; точки же соприкосновения обнаруживаются именно в общем построении и некоторых мелких деталях, где трудно предполагать общий источник или типологическое сходство. Как у обоих Бестужевых, у Цшокке Готфрид фон Кибург предан тайному суду другом (подлинным или ложным), который сам является его членом. Очень близок и смысл обвинения: в вину Кибургу ставится разрушение аббатства и убийство аббата. Приблизительно одинаково звучат и объяснения подсудимых, бросающих вызов самозваному суду. «Если я сделал преступление, — говорит Кибург у Цшокке, — опустошив содомский Минхенталь и заколов блудника и

развратителя Гервасия, — так пусть судит меня император — вы не имеете надо мною никакого права». «Пролитая кровь, пожары и расхищенная святыни и все злодейства, необходимые спутники войны, лежат на ответе епископа Иоанна и гермейстера Монгейма, а я был только орудием высшей воли», — вторит ему бестужевский Эвальд фон Нордек, требуя суда гермейстера. «Монастырь Дюнамюнда вредил нам при осаде Риги, как крепость, и я взял его приступом как солдат, а следствия упрямого отпора известны. Но там духовные сражались и гибли, как рыцари, а вы, рыцари, судите за военное дело, будто за святотатство». И далее: «Еще раз спрашиваю: какое право имеете вы судить меня?»

На прямо поставленный вопрос о правомочности суда в обоих произведениях следует одинаково уклончивый ответ:

У Цшокке:

Кибург — «Я был судим императорским величеством и был оправдан. Разве вы более, нежели император священной Римской империи?»

Иоанн — «Мы судим вместо императора».

У Бестужева апелляция к власти гермейстера вызывает ответ: «Истина не принадлежит ни к какой стороне, и правосудие казнит без лицепрятия!»⁴⁴

В обоих случаях осуждаемые произносят гневные инвективы против своих судей; монолог Готфрида фон Кибурга перерастает в обличение папства и злоупотреблений церкви.

Сходство двух сцен поддерживается и изоморфностью их внутренней структуры: как мы знаем, «Куно фон Кибург» тяготеет к драматической форме, а рассматриваемая нами сцена драматизирована полностью. Сцена суда в «Замке Нейгаузен» также почти полностью построена на репликах действующих лиц и могла бы почти без изменений стать сценой в прозаической драме.

Сходство же «Куно фон Кибурга» и «Гуго фон Брахта» Н. Бестужева простирается еще далее.

Оно обнаруживается на уровне концепции центрального характера. И Гуго и Куно — благородные рыцари, мстящие за насилие, учиненное над их родными. Но, раз ставши на этот путь, они ожесточаются и превращаются в преступников против человечества. Обоих постигает катастрофа, которую они подготовили собственными руками; в «Гуго фон Брахте» она приобретает почти фатальный характер, перерастая в грех инцеста и детоубийства. Это концепция, намеченная уже Шиллером — в «Разбойниках», в «Преступнике от потерянной чести», подхваченная Вульпиусом в «Ринальдо Ринальдини» и развитая Цшокке и разбойничьим романом.

* * *

Отказавшись от метафорической функции замка, А. Бестужев сознательно отсекает целую сферу потенциальных сюжетных мотивов, специфичных для готического романа, и практически снял важнейшую для него проблему: объясненного сверхъестественного.

Он оставил, однако, сформировавшийся в нем тип злодея-героя, который в ранних его исторических повестях играет несравненно большую роль, нежели в романах В. Скотта. В этом, как уже неоднократно отмечалось, сказывалась антифеодальная, просветительская направленность декабристской исторической прозы⁴⁵.

Подобно Манфреду Уолпола, Монтальту, Монтони и Скедони Радклиф, Амброзио Льюиса, бестужевские Ромуальд фон Мей («Замок Нейгаузен») и Владимир Ситцкий («Изменник») — при всех различиях — имеют одну общую, определяющую характерологическую черту: необузданные страсти и своеволие, пренебрегающие всеми основами общественной морали. «Я так хочу», «по праву моей воли» — эти известные уже нам слова Монтони, сказанные Эмили, мог бы повторить Ромуальд фон Мей, в чьей душе «сходились все знойные страсти Востока с необузданною волею, которая всего желала и все могла»⁴⁶.

В портретной характеристике такого героя подчеркивается суровость, свирепость и некие сверхчеловеческие черты внутреннего облика. «Пронзительный взгляд» характеризует Монтони, Скедони, таинственного армянина в «Духовидце» Шиллера. По этому образцу строится портрет Владимира Ситцкого в «Изменнике» (1824): «Взоры Владимира, облеченные в какую-то вещественность, ничтожили равно и улыбку любви, и привет участия, и вопрос любопытства. Они не проникали, но пронзали душу. <...> Иногда взор его сверкал огнем, но потухал столь мгновенно, что наблюдатель оставался в сомнении, видел ли он то или то ему показалось»⁴⁷.

В литературе о Бестужеве постоянно отмечается, что подобный облик и близкая психология присущи и байроническому «герою-злодею» и что сама бестужевская повесть 1820-х годов генетически связана с байронической поэмой. Это, несомненно, так. В.М. Жирмунский приводил многочисленные примеры очень близких портретных характеристик в «Корсаре», «Ларе», «Гяуре», замечая при этом, что здесь Байрон продолжал именно готическую традицию⁴⁸. Любопытно, что эта связь осознавалась и самим Бестужевым. В 1824 г., рецензируя прозаический перевод «Осады Коринфа» в сентябрьском номере «Новостей литературы», он цитирует портретное описание Франчески: «очи ея не светились, и стоячий зрачок бросал блуждающие взгляды»; в подобном виде, иронически комментирует критик, оно «годится только для Радклифского романа»⁴⁹. Ирония относилась к комическому алогизму в переводе — а не к принципу описания, которым пользовались и Байрон, и Радклиф, и он сам.

Инфернальные черты внешнего облика закрепляются в поведении и биографии героя. Как и в готическом романе, это цепь грехов и преступлений, в сгущенно-гиперболизированном виде. Гуго фон Брахт «в <...> потоках крови тушил пламень, его пожиривший»⁵⁰. Владимир Ситцкий претендует на невесту брата (скрытый мотив incesta) и совершает братоубийство — обычный мотив в готических романах. В полном соответствии с канонами — и наказание преступника. Гуго фон Брахт берет себе в наложницы пленницу, а затем казнит ее и ее молодого спутника

и лишь после этого узнает, что они — его сын и племянница, которых он тщетно разыскивает в течение многих лет.

А. Киллен обращала внимание на тот факт, что сцена гибели Амброзио в «Монахе» Льюиса (преступный монах сброшен дьяволом на острые скалы и, разmozженный, ослепший, под палящим зноем в течение нескольких дней испытывает смертные муки) получила во французской литературе своего рода автономную жизнь: в «Сен-Маре» А. де Виньи сброшены с высоты отец и сын Лобардемоны⁵¹. Добавим к ее наблюдениям подобную же смерть Мельмота Скитальца у Ч. Метьюрина и Клода Фролло в «Соборе Парижской богоматери» В. Гюго. Напомним, что у Льюиса непосредственным источником сцены была повесть Файта Вебера. Архетипом здесь, конечно, является падение Люцифера⁵², сцена казни подчеркивает inferнальную природу преступника.

Этот список пополняет Ромуальд фон Мей, выброшенный из окна замка Нейгаузен, — разбитый, пронзенный заостренным колом, он умирает с проклятиями, подобно Амброзио...

Точки соприкосновения ливонских повестей Бестужева с готическим романом — а мы обозначили лишь самые, на наш взгляд, несомненные — оказываются довольно многочисленными, однако они не дают достаточных оснований, чтобы говорить о жанровом воздействии.

Ни в «Изменнике», ни в «Замке Нейгаузен» нет типа готического тирана. Ромуальд фон Мей функционирует совершенно иначе, чем, скажем, Монтони. Даже характерология Гуго фон Брахта в повести Н. Бестужева — в наибольшей степени приближенная к типу героя-злодея — строится на иных принципах: она восходит скорее к штурмерской драматургии и к следовавшему за ней рыцарскому роману типа упоминавшегося уже «Куно фон Кибурга» Цшюкке. К той же традиции Пушкин возводил и образ Владимира Ситцкого в «Изменнике»: «Твой Владимир, — писал он Бестужеву в 1825 г., — говорит языком немецкой драмы...»⁵³

В «Замке Эйзен» («Кровь за кровь») все эти мотивы собрались в единое структурное целое.

* * *

«Замок Эйзен» начинается авторским предисловием, с протокольной точностью описывающим развалины средневекового строения. Предисловие выделено курсивом и имеет авторскую подпись: «А. Бестужев». Далее рассказ ведется от имени гвардейского капитана, «охотника до исторических былей и старинных небылиц», в свою очередь узнавшего предание от местного пастора. Этот прием «ступенчатого», «лестничного» рассказа был характерен для повествовательной манеры В. Скотта; им воспользовались затем Пушкин в «Повестях Белкина» и Гоголь в «Вечерах на хуторе близ Диканьки»; есть основания считать, что и Бестужев последовал этому образцу⁵⁴. Но «игра рассказчиками» имеет для него особую цель: она призвана мотивировать сказ.

О функции сказа в «Замке Эйзен» мы скажем несколько ниже; сейчас нам важно, что сюжет повести ориентирован на готическую модель.

Владелец замка, барон Бруно фон Эйзен, наделен всеми чертами готического тирана, — начиная с портрета: «сказывают, взгляд его был так свиреп и пронзителен, что убивал на лету ласточек»⁵⁵. Собственная воля, подчиняющая себе все нормы человеческой морали, — доминанта его характера и поведения, где удалство сочетается с гиперболизированной жестокостью; охота на людей для него забава. О нем складываются суеверные рассказы; говорят, что «никакая стрела не брала его панциря. Ходила молва, будто латы его заговорены были; оно и статочное дело: барон много лет возился с египетскими чародейми» (1, 154). В полном соответствии с готическим каноном и его очередное преступление со скрытым мотивом инцеста: он отнимает невесту у племянника и женится на ней; брак этот — также согласно канону — превращается в угнетение и преследование тираном кроткой супруги. Взаимная любовь Луизы и Регинальда вызывает у него бешеную ярость. «Киньте его в подвал!.. — закричал Бруно, беснуясь. — Пусть его сочиняет там романсы на голос пойманной мыши. Кандалы по рукам и по ногам, да посадить его на пищу св. Антония!» (1, 161).

В двух местах повести Бестужев прямо подходит к теме сверхъестественного. Одно из них — сцена с колдуньей, предсказывающей барону близкую смерть. Второе — концовка. Барон Бруно убит Регинальдом в честном бою; любовники, наконец, могут соединиться. Жениха и невесту везут в церковь, — но молодые подавлены и встревожены. Во время венчания всем «вдруг почудилось, будто кто-то, гаркая, скачет к крыльцу, уж по крыльцу. “Отвори, отвори!” — загремело за дверью и отдалось в куполе... Все обмерли: никто ни с места... <...> “Отвори!” — повторил страшный голос, и слышно было, как ржал конь и топал по плитам подковами. И вдруг двери, застонав от удара, соскочили с петель и рухнули на пол... Воин в вороненых латах, на вороном коне, в белой с крестом мантии, блистая огромным мечом, ринулся к налою, топча испуганных гостей. Бледное лицо его было открыто... глаза неподвижны... И что ж? В нем все узнали покойного Бруно» (1, 167). Регинальд гибнет под копытами его коня, Луизу он увозит с собой, чтобы похоронить заживо.

Перед нами, таким образом, прозаическая модификация «Леноры» Бюргера, сыгравшей столь важную роль в истории готического романа. Не исключено, что в сцене есть рефлексии и других баллад, например «Баллады, в которой описывается, как одна старушка ехала верхом на черном коне...» — перевода Жуковского из Саути, запрещенного цензурой, но широко распространявшегося в рукописи начиная с 1816 г.; на это указывают не только близость ситуации (осада inferнальными силами церкви, где идет богослужение), но и близость некоторых деталей (всадник на черном коне за дверями церкви) и лексических формул (ср. у Жуковского: «И храма дверь со стуком затряслась И на пол рухнула с петлями»). Подобно жениху Леноры, мертвый является за своей невестой и влечет ее заживо в могилу, как будто совершая обряд бракосочетания.

Необходимо заметить, однако, что близость к «Леноре» здесь есть в то же время и удаление от концептуальных основ готического романа.

Гибель Регинальда и Луизы — не только трагедия, но и возмездие. Идеальные любовники готического романа преследуемы без вины; в идейной структуре «Замка Эйзен» на них лежит тяжкий грех убийства мужа и кровного, хотя и злодея. Авторское заглавие «Кровь за кровь» точно соответствует замыслу.

Сюжетный мотив «Леноры» вновь указывает на связь повести с немецкой преромантической традицией. Случайно или нет, но самое имя барона *Бруно* совпадает с излюбленным именем злодеев-феодалов в немецком рыцарском романе и драме⁵⁶.

К готической традиции нас возвращает проблема объясненного сверхъестественного, прямо продуцированная концовкой «Замка Эйзен». Призрак, явившийся из могилы, — брат убитого Бруно, похожий на него «волос в волос, голос в голос» (1, 158). Мотив родового сходства функционирует именно так, как это типично для готического романа; Луиза в свои предсмертные минуты поражена суеверным ужасом, ибо убеждена, что ее казнит выходец из могилы. Именно такую сцену мы видели в «Замке Отранто» и в «Удольфских тайнах». У Бестужева (Марлинского) она будет повторена еще раз — в «Аммалат-беке»: умирающий Амалат убежден, что видит перед собой предательски убитого им Верховского; на деле это брат Верховского, наделенный семейным сходством. Вся сцена смерти Амалата кажется заимствованной из готического романа.

«Медленно открыл он очи, несколько раз потряс головою, будто желая стряхнуть с ресниц туман, и пристально устремил зрачки на лицо артиллериста, бледно озаренного мерцанием свечи. И вдруг с пронзительным криком, будто магической силою, приподнялся он с ложа... Волосы его стали дыбом, все тело дрожало лихорадочной дрожью, руки искали что-то оттолкнуть от себя... Неописанный ужас изображался на его лице...

— Твое имя? — вскричал он наконец, обращаясь к артиллеристу. — Кто ты, пришлец из гроба?

— Я Верховский, — отвечал молодой артиллерист.

Это был выстрел прямо в сердце пленнику; лигатура на главной артерии лопнула от прилива, и кровь хлынула сквозь перевязки!.. Еще несколько трепетаний, несколько хрипений, и ледяная рука смерти задушила в груди раненого последний вздох...»⁵⁷.

Это, как мы сказали, тот же мотив, что и в концовке «Замка Эйзен», — но в развернутом варианте.

«Замок Эйзен» открывает поле для наблюдений над поэтикой ливонских повестей в целом.

Связь их с готической традицией хотя и ощутима, но гораздо более опосредованна, чем обычно считается, — и то же следует сказать о традиции В. Скотта. Созданная Скоттом концепция исторического повествования отразилась в них лишь отчасти: она могла быть реализована только в пределах большой романной формы, где частный человек оказы-

вается втянутым в поток исторических событий и показан в гуще исторического быта. Ливонские же повести тяготели к новеллистическому повествованию, с резкой сменой драматических эпизодов и эскизно обрисованными характерами; это проза не характеров, а ситуаций. Пушкин очень точно определил их художественное существо в письме к Бестужеву 1825 г.: отметив «вальтер-скоттовские» сюжетные реминисценции в «Ревельском турнире» («твой Турнир напоминает Турниры W. Scotta»), он призывал автора обратиться именно к романной форме: «полно тебе писать *быстрые* повести с романтическими переходами — это хорошо для поэмы байронической. Роман требует *болтовни*; высказывай все на чисто»⁵⁸. «Болтовня» означала перенос центра тяжести на дескриптивные элементы и на историческую психологию, как это делал В. Скотт; «быстрые повести» принадлежали скорее до-скоттовской исторической прозе. Вряд ли случайны многочисленные точки соприкосновения ливонских повестей с немецким рыцарским романом. Эта проблема для Бестужева даже не поставлена; между тем она заслуживает детального изучения.

Именно здесь — внутри традиции доромантического рыцарского романа — писателя подстерегала иная, очень близкая, хотя и не тождественная, традиция исторической готики. Как бы ни декламировали русские почитатели Вальтера Скотта против романов «à la Radcliffe» и «à la Cotti», они почти с фатальной неизбежностью черпали из них мотивы, ситуации, элементы повествовательной техники. Этого не смог избежать даже В. Скотт, но он сумел подчинить их своей эстетике и философии исторического романа. Ни Бестужев, ни его последователи не обладали ни мощным талантом, ни широтой эстетического и исторического видения, присущими шотландскому романисту.

Вместе с тем, подобно ему, Бестужев стремится оторваться от архализирующей традиции. Он строит свой «Замок Эйзен» из кирпичей «Замка Удольфо», но по иному плану. Он лишает готические мотивы готической специфики, а выстроенное из них целое — основного признака готики: потенциального сверхъестественного и, соответственно, — суггестивного начала. «Замок Эйзен» мог бы под иным пером быть романом «тайн и ужасов», — у Бестужева он таковым не является. Одним из основных инструментов разрушения этой поэтики в «Замке Эйзен» становится сказ.

«Готическая» история рассказывается устами ультрасовременного гвардейского капитана, юмориста не без склонности к балагурству. «Страшный» сюжет опускается в стилевой регистр иронического просторечия, еще подчеркнутого комментариями рассказчика, возможно, не до конца верящего устному преданию варварского века. Модальность повести, создаваемая сюжетом, вступает в сложные отношения с модальностью словесного выражения, не отменяя ее до конца, но в значительной степени снимая ее мелодраматическую окраску.

Это были первые предвестия трагедии готических мотивов, которая прослеживается в русской прозе 1830-х годов.

ПРИМЕЧАНИЯ

- ¹ *Бестужев А.А.* Поездка в Ревель. СПб., 1821. С. 73, 74.
- ² Там же. С. 75, 76.
- ³ Там же. С. 75, 149; *Коцебу А.* Подземный ход: Эстляндская повесть. Из летописей и изустных преданий собранная в 1603 г. на простонародном немецком языке Мартином Либертраутом; пономарем Ревельской церкви св. Олая изданная, а ныне на высоконемецкий язык Симеоном Шлаукопфом, копнистом Везенбергского Совета, тщательно переложенная / Из соч. г. Коцебу. Пер. с нем. Смоленск, 1802.
- ⁴ Русская проза / Под ред. Б. Эйхенбаума и Ю. Тынянова. Л., 1926. С. 135—158.
- ⁵ Соревнователь. 1820. Ч. 11. № 8. С. 178—189.
- ⁶ Невский зритель. 1820. Ч. 2. Июнь. С. 243—269.
- ⁷ *Степанов Н.* Романтические повести А. Марлинского // Лит. учеба. 1937. № 9. С. 39.
- ⁸ *Котляревский Н.* Декабристы: Кн. А.И. Одоевский и А.А. Бестужев-Марлинский. Их жизнь и литературная деятельность. СПб., 1907. С. 222.
- ⁹ *Мордовченко Н.И.* Русская критика первой четверти XIX века. М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1959. С. 365.
- ¹⁰ *Базанов В.* Очерки декабристской литературы: Публицистика. Проза. Критика. М., 1953. С. 313.
- ¹¹ *Henzel J.* Proza Aleksandra Bestużeva-Marlinskiego w okresie petersburskim. Wrocław; Warszawa; Kraków, 1967. S. 10, 11, 101—104.
- ¹² *Сватонь В.* К характеристике декабристской прозы // Русская литература. 1966. № 3. С. 46.
- ¹³ Русская повесть XIX века: История и проблематика жанра. Л., 1973. С. 111.
- ¹⁴ *Канунова Ф.З.* Эстетика русской романтической повести: (А.А. Бестужев-Марлинский и романтики-беллетристы 20—30 гг. XIX в.). Томск, 1973. С. 70.
- ¹⁵ *Leighton L.G.* Alexander Bestuzhev-Marlinsky. Boston, 1975. P. 98—106.
- ¹⁶ *Simpson M.S.* Alexandr Bestuzhev-Marlinskij and the Gothic Novel in Russia / Russian Literature. 1987. Vol. 22. № 3. P. 343—358; ср. *его же:* The Russian Gothic Novel and its British antecedents. Slavica Publishers, Inc., 1983. (Гл 3: Alexandr Bestuzhev-Marlinsky's «The Cuirassier» — с. 38—50).
- ¹⁷ *Вацуро В.Э.* Из истории «готического романа» в России: (А.А. Бестужев-Марлинский) // Russian Literature. 1995. Vol. 38. № 2. P. 207—225.
- ¹⁸ Воспоминания Бестужевых. М.; Л., 1951. С. 213—214.
- ¹⁹ Там же. С. 210—212.
- ²⁰ *Бестужев А.* Поездка в Ревель. С. 38.
- ²¹ Сын отечества. 1820. № 52. С. 253—271; см. также «сцены» из романа «Ивангое, или Возвращение воина из крестового похода» (Вестник Европы. 1820. Ч. 110. № 8. С. 300—307; Ч. 114. № 22. С. 81—89).
- ²² Вестник Европы. 1821. Ч. 116. № 1. С. 80; Ч. 118. № 10. С. 152—157. (Краткие выписки, известия и замечания).
- ²³ Кенильворт: Исторический роман Сира Вальтера Скотта, с присовокуплением преуведомительного замечания о Кенильвортском замке и жизнеописания графа Лейчестера / Пер. с фр. <Ираклия Карпова>. М., 1823. Т. 1—4.
- ²⁴ *Summers.* P. 169.
- ²⁵ Русский архив. 1869. № 3. С. 592; *Вяземский П.А.* Полн. собр. соч. СПб., 1884. Т. 9. С. 92. См.: *Левин Ю.Д.* Прижизненная слава Вальтера Скотта в России // Эпоха романтизма: Из истории международных связей русской литературы. Л., 1975. С. 10, 11, 16, 32 и след.

²⁶ Пассек Т.П. Из дальних лет: Воспоминания. М., 1963. Т. 1. С. 225; Московский телеграф. 1828. Ч. 23. № 18. С. 224. (Приведено Ю.Д. Левиным: Указ. соч. С. 14—16).

²⁷ Л.С. [Бочков А.П.]. Монастырь св. Бригитты: (Отрывок из путешествия по Эстляндии) // Календарь муз на 1827 г. СПб., 1827. С. 124.

²⁸ См.: Исаков С.Г. О ливонской теме в русской литературе 1820—1830 гг. // Учен. зап. Тарт. ун-та. Тарту, 1960. Вып. 98. С. 155, 159, 163.

²⁹ Полярная звезда, изданная А. Бестужевым и К. Рылеевым / Изд. подгот. В.А. Архипов, В.Г. Базанов и Я.Л. Левкович. М.; Л., 1960. С. 226. (Лит. памятники).

³⁰ См. замечания по этому поводу Ю.Д. Левина (Прижизненная слава В. Скотта в России. С. 10).

³¹ См.: Измайлов Н.В. А.А. Бестужев до 14 дек. 1825 г. // Памяти декабристов: Сб. материалов. Л.: Изд-во АН СССР, 1926. Т. 1. С. 63—66.

³² <Bray F.G. de> Essai critique sur l'histoire de la Livonie, suivi d'un tableau de l'état actuel de cette province. Т. 1—3. (Издан анонимно в Дерпте в 1817 г.)

³³ Ср. замечание М.Г. Альтшуллера в его кн.: Эпоха Вальтера Скотта в России: Исторический роман 1830-х гг. СПб.: Академ. проект, 1996. С. 51.

³⁴ Замок Гельмет: (Отр. из живописного путешествия по Лифляндии) / [Пер.] с нем. В. Соколов // Новости литературы. 1822. Кн. 1. № 6. С. 90—92; Замок Трейден: (Отр. из живописного путешествия по Лифляндии) / Пер. с нем. В. Соколов // Там же. № 9. С. 114—123, 132—136; Замок Кокенгаузен: (Отр. из живописного путешествия по Лифляндии) / [Пер.] с нем. Соколов // Там же. Кн. 2. № 15. С. 20—28; Замок Венден: (Отр. из живописного путешествия по Лифляндии) / [Пер.] с нем. Соколов // Там же. 1823. Кн. 5. № 28. С. 17—28. Ориг. этих очерков: Bruchstücke aus einer Historisch-malerischen Reise durch die schonen Gegenden Livlands: Livona, 1812, 1815. (См.: Исаков С.Г. Указ. соч. С. 190—191).

³⁵ Соревнователь. 1823. Ч. 24. С. 3—33.

³⁶ Базанов В. Ученая республика. М.; Л., 1964. С. 414.

³⁷ Гуго фон Брахт: (Происшествие XIV столетия) // Бестужев Н. Рассказы и повести старого моряка. М., 1860. С. 203.

³⁸ Замок Нейгаузен: Рыцарская повесть // Бестужев-Марлинский А.А. Соч.: В 2 т. М., 1958. Т. 1. С. 67.

³⁹ Замок Эйзен // Там же. С. 152, 153.

⁴⁰ Сын отчества. 1826. № 7. С. 260—262, 264.

⁴¹ Бестужев Н. Рассказы и повести старого моряка. С. 204, 206.

⁴² [Шницс Х.Г.] Очарованное зеркало, или Пути Провидения неисповедимы. М., 1821. Ч. 1. С. 45—46. (Далее ссылки в тексте — часть, стр.).

⁴³ Thalmann M. Der Trivialroman des 18. Jahrhunderts... Berlin, 1923. S. 73—74.

⁴⁴ Цицке Г. Куно фон Кибург... СПб., 1809. Ч. 1. С. 7, 10, 20; Бестужев-Марлинский А.А. Соч.: В 2 т. Т. 1. С. 77—78.

⁴⁵ М.Г. Альтшуллер («Эпоха Вальтера Скотта в России...». С. 53) связывает негативное изображение ливонских рыцарей у Бестужева со «свойственной русскому дворянству ненавистью к немцам», указывая на роль остзейских немцев в политической жизни России и — как реакцию — на «русифильскую и даже порой ксенофобскую позицию декабристов». Такое объяснение не представляется нам убедительным. Достаточно указать на фигуры Вигберта фон Серрата («Замок Венден»), Эвальда фон Нордека («Замок Нейгаузен»), Регинальда и Луизы («Замок Эйзен»), обрисованные с явным сочувствием, чтобы убедиться, что оно прямо противоречит текстам. Противопоставление героев идет не по национальному, а по социальному признаку.

⁴⁶ Бестужев-Марлинский А.А. Соч.: В 2 т. Т. 1. С. 83, 84.

⁴⁷ Там же. С. 135, 136.

⁴⁸ *Жирмунский В.М.* Байрон и Пушкин. Л., 1978. С. 125—127.

⁴⁹ Сын отечества. 1824. № 51. С. 226.

⁵⁰ *Бестужев Н.* Рассказы и повести старого моряка. С. 207.

⁵¹ *Killen.* P. 111.

⁵² М. Прац называет гибель Мельмота «классическим концом» всех тех, кто находится во власти дьявола: доктора Фауста у Марло, байроновского Манфреда, льюисовского Монаха... (*Praz M.* The romantic Agony / Transl. from the Italian by A. Davidson. N.-Y., 1960. P. 119).

⁵³ *Пушкин*, XIII, 180.

⁵⁴ См. об этом: *Якубович Д.* Предисловие к «Повестям Белкина» и повествовательные приемы Вальтера Скотта // Пушкин в мировой литературе: Сб. ст. Л., 1926. С. 160—187; *Альтшуллер М.Г.* Эпоха Вальтера Скотта в России... С. 51, 52.

⁵⁵ *Бестужев-Марлинский А.А.* Соч.: В 2 т. Т. 1. С. 158. (Далее ссылки в тексте — том, стр.).

⁵⁶ См.: *Müller-Fraureuth C.* Die Ritter- und Räuberroman...Halle, 1894. S. 23, 42, 56.

⁵⁷ Аммалат-Бек: Кавказская быль // *Бестужев-Марлинский А.А.* Соч.: В 2 т. Т. 1. С. 546.

⁵⁸ *Пушкин*, XIII, 180.

Травестия готики. О. Сомов. А. Бестужев-Марлинский

К началу 1820-х годов готический роман, казалось, окончательно стал архаическим явлением для русской прозы.

По общему мнению журнальной критики, он был чтением полуобразованного мещанства и степных помещиков. Как мы видели, это было не совсем верно: из крупнейших русских писателей второй половины века мало кто избежал юношеского увлечения романами Радклиф; провинциальные переиздания их выходили еще и в 1830-е годы. Тем не менее новые кумиры, и в первую очередь В. Скотт, явно вытесняли прежних, и это самым непосредственным образом сказалось на жанре исторического романа, о чем также было сказано выше.

С некоторым запозданием появляются пародии.

Пародируются и сюжеты, и техника готического романа. В 1825 г. одновременно два журнала — «Сын отечества» и «Московский телеграф» — начинают год переводными повестями-мистификациями с готическими и разбойничьими темами. «Предвещница смерти» — анонимная переводная повесть, занявшая два февральских номера «Телеграфа», трактует сверхъестественный сюжет как результат хитроумной выдумки преступного корыстолюбца доктора Блюменсона: белое привидение, возвещающее людям скорую смерть, — его экономка Христина; цель этого маскарада — посеяв суеверный страх в городе, умертвить племянницу доктора и получить после нее наследство. Христина, однако, подсыпает жертве под видом лекарства не яд, а сонный порошок, и повесть

кончается благополучно: мнимоумершая выздоравливает. Христина раскаивается, преступник-доктор кончает с собой. Таинственные события, сопутствующие действию, введены в полном соответствии с канонами и также имеют подчеркнуто прозаическое объяснение: так, суеверные слуги, обсуждающие явление «предвестницы смерти», внезапно слышат шум и вой в запертой комнате; как выясняется впоследствии, он был произведен забравшейся туда бешеной кошкой¹. Уже прямо пародийный характер имела повесть, печатавшаяся в первых номерах «Сына отечества», — «Разбойничий замок» Х. Клаурена (Claugen, псевдоним Карла (Готлиба Самуэля) Хойна — Neun, 1775—1859). Начавшееся таинственное развитие событий в первом же номере журнала прервано в момент кульминации, — журнальный прием, имитирующий композиционные приемы Радклиф; подобный же перерыв повествования — но уже входящий в авторский замысел — в другой повести в том же журнале: «Вильгельмина, или Победенный предрассудок»². Рецензент «Сына отечества» (может быть, сам Н.И. Греч), скрывшийся за анаграммой «Ж. К.», заканчивавший одно из своих «писем на Кавказ» словами: «Напишу, как журналист пред развязкою страшной повести: *Продолжение впереди*»³, иронизировал над своей собственной практикой, а заодно и над расхожим атрибутом готической повествовательной техники.

К этой пародийной литературе примыкает и сатирическое изображение читателя готических романов, с которым мы встречаемся еще раньше, чем с прямым пародированием сюжетных схем. Один пример такого рода нам уже известен — это портрет поклонницы Радклиф в романе В. Вельяминова-Зернова 1807 г. В «Харьковском Демокрите» 1816 г., рядом с упоминавшейся пародией Сомова, мы находим сатирическую повесть «Лиза-романист» — о деревенской моднице, испорченной чтением романов. В «Последнем новике» И.И. Лажечникова, начатом в 1826 г. и законченном в 1833 г., в образе перерзлой мечтательной девицы Аделаиды фон Гернгаузен соединены пародии на читателей и писателей рыцарских романов. Аделаида считает себя потомком гермейстеров, ее расстроенному чтению воображению «беспреданно мерещились карлы, волшебники, великаны и разного образа привидения». Ее комментарии к происходящим в романе событиям позволяют уловить типовые мотивы, пародируемые Лажечниковым: любовник должен являться к предмету своей страсти не под собственным именем, а «в одежде странствующего монаха» и «несколько месяцев... испытывать любовь милой ему особы». В «презанимательном рыцарском романе», который она «для большего *эффекта*» дочитывает вблизи развалин замка Гельмет, описываются «приключения двух любовников, заброшенных — один в Палестину, другой — в Лапландию и наконец с помощью карлы, астролога и волшебницы соединенных вечными узами на острове св. Доминго»⁴. В этом шаржированном изложении угадываются сюжеты, широко использованные в немецком рыцарском и волшебном-рыцарском романе, в частности у Шписса.

Пародии — простейший случай реакции на архаические жанры.

Значительно больший историко-литературный интерес и большую литературную продуктивность имели иные формы полемического освоения наследия готики — ее характеров, сюжетов, мотивов и повествовательной техники. Одной из таких форм было травестиrowание всех этих атрибутов.

Травестиrowание включает в себя элемент пародии, но само соотношение текстов — исходного и ориентированного на него, — здесь сложнее и многообразнее прямого пародирования. Пародия — орудие литературной борьбы, и задачей ее является дискредитация, осмеяние избранного образца в характерных для него внешних и содержательных формах, которые она доводит до гротеска и алогизма. Вне исходного текста пародия не существует, и знание его — неременное условие для понимания пародии. Травестия в значительной мере автономна, и ее ориентированность на чужой текст может и не ощущаться неискушенным читателем. Полемическая установка отнюдь не исчерпывает ее содержания и, как правило, не распространяется на все элементы поэтики травестиrowуемого текста; более того, многие из них усваиваются травестиrowующим сочинением, иногда меняя свою функцию и преобразовываясь в соответствии с новым литературным заданием.

К 1820-м годам англоязычная литература знала блестящие образцы травестиrowания готической традиции. Одним из них — и едва ли не наиболее заметным — были новеллы Вашингтона Ирвинга.

* * *

Когда в 1822 г. вышел сборник Ирвинга «Брейсбридж Холл» (Bracebridge Hall, or the Humorists) с новеллой «Полный джентльмен» (The Stout Gentleman), критик «Эдинбургского журнала» назвал ее «самой забавной сатирой на тех писателей радклифской школы, которые находят удовольствие в том, чтобы окутывать своих персонажей темнотой и таинственностью»⁵.

В «Полном джентльмене» техника тайны возникла буквально на пустом месте: при помощи суггестии, ложных умозаключений, концентрации внимания читателя на деталях, которым искусственно придавалась значительность, вполне заурядный эпизод в захолустной гостинице возводился на степень таинственного события, к тому же не получавшего разъяснения, вовсе не необходимого, но ожидаемого читателем. Это был образец не просто пародирования, но травестиrowания романа тайн.

В следующем сборнике Ирвинга — «Рассказы путешественника» (Tales of a Traveller, 1824) почти вся первая часть «Необыкновенные рассказы нервного джентльмена» представляет собою травестиrowанные рассказы о призраках. «Необыкновенные рассказы...» восходили к немецким и отчасти к французским источникам, как фольклорного, так и литературного происхождения. Указывалось, в частности, что три связанные друг с другом таинственные новеллы, составляющие обрамление цикла, — «Таинственный портрет», «Таинственный незнакомец» и «История молодого итальянца» — включают мотивы «Разбойников» Шил-

лера и штурмерской драматургии⁶. «Однако все три новеллы, — замечает по этому поводу С.Т. Вильямс, — отличает мучительное сходство (хотя его нельзя подкрепить прямыми параллелями) с готическими сочинениями Уолпола, миссис Радклиф и “Монаха Льюиса” [прозвание, данное М.Г. Льюису его современниками. — В.В.]. Возможно, что воздействие на Ирвинга готической литературы, равно как и некоторых писателей XVIII века, шло из вторых рук. Он был хорошо знаком с готической атмосферой и техникой, не заимствуя их из каких-либо определенных книг. <...> Хотя Ирвинг считал Радклиф “главой писателей ее направления” <...>, я склоняюсь к мнению, что готический материал у него появлялся независимо от этой писательницы. Во всех его описаниях такого рода ощущается скрытая нота бурлеска. Возможно, здесь есть и воздействие Шиллера, но “История молодого итальянца” подозрительно похожа на “Роковую месть” Метьюрина⁷. Уже после выхода в свет биографии Вильямса был указан еще один вероятный источник этой новеллы — рассказ датского романтика Адама Эленшлегера (Oehlenschläger) «Портрет» (The Portrait)⁸.

В рассуждении одного из лучших знатоков Ирвинга содержится один из ключей к уяснению проблемы «Ирвинг в России». Связь «рассказов нервного джентльмена» с готической традицией несомненна, но это связь именно с традицией, а не с кем-либо из конкретных ее носителей. Высокая степень клишированности готического романа, с кочующими типовыми ситуациями и конфликтами, столь же типовыми характерами злодея и жертвы, традиционностью описаний и пр., практически снимает вопрос о конкретном источнике у его поздних последователей. Акцент переносится именно на типовые черты сюжетного построения и повествовательной техники. Английские критики, ожесточенно атаковавшие первую часть «Рассказов путешественника», нападали прежде всего на банальность сюжетов: «Обед охотников» — по меньшей мере сотое повторение отвратительного оригинала, лишенное всяких проблесков ума и юмора; «Приключение моего дядюшки» равным образом лишено интереса и смысла; «Приключение моей тетушки» еще хуже по своей банальности и избитости; «Храбрый драгун» — глупая и ребяческая история... Вообще весь цикл — коммерческая спекуляция автора и книгопродавца на интересе толпы к историям о призраках. Таково было мнение «Нью-Йорк миррор», в большей или меньшей мере разделяемое и другими рецензентами в Англии и САСШ. Между тем французский и в особенности немецкий читатель оказывался значительно снисходительнее: в 1825 г. «Рассказы путешественника» появляются сразу в двух французских переводах, а в Германии нашли даже чрезвычайно благоприятный прием⁹.

Русские почитатели Ирвинга перемещают акценты. В 1833—1834 гг. Кюхельбекер на поселении читает в «Сыне отечества» переводы «Рассказов путешественника» и подчеркивает различие между методом Гофмана и Ирвинга: фантастика первого основана на «собственном, суеверном убеждении в истине призраков, которые создает», фантастика второго — на игровом, пародийном начале; это «арабеск», читая кото-

рый «хохочешь», а не «содрогаешься», как, например, при чтении «Шагренево́й кожи» Бальзака¹⁰. Бестужев-Марлинский упоминал Ирвинга в числе писателей, которые делают новые предметы оригинальными, а старые обновляют новыми мыслями, оборачивают «незатасканную сторону», глядя на них «с незатоптанной точки», благодаря чему они обретают «свою поэзию»¹¹.

И Кюхельбекера и Бестужева привлекает как раз то, что раздражало английских и американских критиков Ирвинга, — подчеркнутая связь с уже архаизирующей традицией, становящейся, однако, предметом игры, парадоксально-юмористической трактовки, пародирования. Эти особенности «Рассказов путешественника» в дальнейшем нашли своих ценителей, в числе которых были Эдгар По, Лонгфелло и Стивенсон.

Ирвинг открывал русским писателям пути травестии готической традиции.

Первыми русскими журналами, начавшими систематически печатать переводы из Ирвинга, были «Московский телеграф» Н.А. Полевого и «Сын отечества», а первой по числу переводов книгой Ирвинга — «Рассказы путешественника».

Из «Книги эскизов» (The Sketch Book) — первого сборника новелл (1819—1820), принесшего писателю европейскую популярность, — в 1820-е годы было переведено несколько очерков и наиболее знаменитые впоследствии «Рип ван Винкль», «Кухня в трактире, или Жених-мертвец» («Жених-призрак», «Безголовый мертвец», — «Легенда о Сонной Лощине»). Две первые новеллы появились в «Сыне отечества»; переводчиком «Рип ван Винкля» был Н.А. Бестужев¹².

Из второй книги рассказов и очерков — «Брейсбридж Холл» — также было взято несколько новелл и очерков: «Заколдованный дом», «Анета Деларбр», «Толстый господин».

«Рассказы путешественника» были переведены почти целиком.

В 1825 г. «Московский телеграф» печатает рассказы из 3-й части («Итальянские разбойники»), которая в 1830 г. выходит отдельной книжкой; в 1828 г. в «Атенее» появляются новеллы из 2-й части — «Буксторн и его друзья». Корпус же новелл 1-й части — «Необыкновенные рассказы нервного джентльмена» — печатается в «Сыне отечества» в 1825 г. под заглавием «Отрывок из рассказов одного путешественника». Эта подборка новелл включала «Охотничий пир», «Полождения моего дяди», «Приключения моей тетки», «Полождения моего деда, или Храбрый драгун», «Приключения немецкого студента»¹³. Отметим любопытную и симптоматичную деталь: все вошедшие в эту публикацию новеллы пародийны или оставляют возможность для реального объяснения таинственных явлений. Таинственные же новеллы из «Рассказов нервного джентльмена»: «Таинственный портрет», «Таинственный незнакомец», «История молодого итальянца» — в публикацию не вошли.

В примечании к переводу в «Сыне отечества» Ирвинг был представлен русскому читателю как американский писатель, столь же любимый в Англии, как и В. Скотт; отличительными чертами рассказов объявлялись «необузданные страсти» и «суеврие»¹⁴.

«Необузданные страсти» и «суеверия» были, конечно, весьма упрощенной характеристикой напечатанных в «Сыне отечества» повестей.

Главным в них было не суеверие, а его ироническое, пародийное снижение, игра с таинственными сюжетами. Ирвинг предлагал несколько вариантов такого снижения, начиная от пародийного «естественного объяснения» (в «Приключении моей тетки» портрет ее покойного мужа «оживает» благодаря присутствию грабителя, которого тут же с позором вытаскивают из его убежища) и до обытовления сверхъестественного: так, лихой драгун, под влиянием винных паров, пускается в танец с пляшущей мебелью, причем автор оставляет возможность отнести все приключение на счет состояния бравого вояки, хватившего лишнего («Похождения моего деда»). Особняком стояли «Приключения моего дяди», где история таинственного призрака белой дамы вообще остается без объяснения, а рассказ обрывается перед ожидаемым разрешением загадки, — этим приемом демонстративной мистификации читателя затем будет неоднократно пользоваться А. А. Бестужев. В «Рассказах путешественника», таким образом, травестиrowались самые характерные мотивы и повествовательные приемы готического романа, решительными противниками которого выступали в это время и «Сын отечества», и сам Орест Сомов.

Среди русских поклонников и пропагандистов Вашингтона Ирвинга в 1820—1830-е годы имя Ореста Михайловича Сомова (1793—1833) упоминается лишь изредка, и самая проблема «Сомов и Ирвинг» на первый взгляд не имеет особых оснований. Между тем при внимательном изучении она обозначается и открывает перспективы для более общих наблюдений над феноменом «русского ирвингианства».

Творчество американского романтика, без сомнения, попало в поле зрения Сомова уже к середине 1820-х годов. В это время он — активный сотрудник «Сына отечества» и близок с А. А. Бестужевым, с которым с октября 1825 г. живет на одной квартире. Мимо его внимания не мог пройти ни перевод «Рип ван Винкля», сделанный Н. А. Бестужевым, ни уже известная нам публикация «Рассказов путешественника» в «Сыне отечества» 1825 г.

В 1827 г. Сомов уже прямо обращается к Ирвингу. Он переводит «Две главы из Вашингтона Ирвинга» — из книги «Брейсбридж Холл»; одной из новелл был знаменитый «Толстый господин» («Полный джентльмен»), о котором у нас уже шла речь¹⁵. Выбирая для перевода эту новеллу, Сомов предлагал русскому читателю двойную мистификацию Ирвинга. Дело в том, что в литературную игру включился и Вальтер Скотт, намекнувший, что неизвестный джентльмен в гостинице, возможно, и есть он сам, Великий неизвестный. Другим основанием выбора был пародийный характер рассказа, обещавшего «всю занимательность тех таинственных и романтических повестей, которых ныне столь жадно ищут»; в примечании от переводчика Сомов отмечал «замысловатую шутку» «на счет таинственных лиц, беспрестанно встречающихся в новых романах»¹⁶.

В 1828 г. он вновь выступает с переводом из «Брейсбридж Холла», находя у Ирвинга «удивительную живость описания» и поэтический взгляд на предметы, казалось бы, самые прозаические¹⁷.

С этого времени он начинает создавать свой цикл «Рассказы путешественника».

Подзаголовок «Рассказ путешественника» или «Из рассказов путешественника» появляется при новеллах Сомова почти одновременно с переводами из Ирвинга. В собрании избранных произведений Сомова под редакцией З.В. Кирилук эти рассказы выделены в особый цикл¹⁸, что позволяет наглядно представить себе их специфический характер. Цикл открывается «Приказом с того света» (1826), что формально неточно, но верно по существу: новелла имеет подзаголовок «Повесть». «Повесть» эта, однако, чрезвычайно близка к другим новеллам цикла: она написана по путевым впечатлениям (что прямо отмечено в примечаниях автора). По-видимому, к моменту ее создания самая идея цикла еще не определилась. Заметим, что к тому же 1826 г. относится и другая новелла Сомова — «Станный поединок», напечатанная в «Благонамеренном» (1826, № 7); она имела подзаголовок «Анекдот»; через три года печатается ее новая редакция в «Подснежнике на 1830 год» уже как «рассказ путешественника».

Модель цикла была подсказана Ирвингом. Между двумя последними публикациями стоят уже известные нам сомовские переводы в «Северной пчеле» 1827 и 1828 гг.

С 1828 г. подзаголовок «Рассказ путешественника (путешественников)» систематически появляется под целой серией новелл Сомова: «Вывеской» («Невский альманах на 1829 год»), «Исполинскими горами», «Почтовым домом в Шато-Тьерри» и «Самоубийцей» («Литературная газета». 1830. № 69—72, 20—22, 52—56), «Страшным гостем» (там же, № 44), «Исполином-раком» и «Станным поединком» («Подснежник на 1830 год»).

Рассказы были в самом деле рассказами путешественника: в 1819—1820 гг. Сомов совершил поездку по Франции и Германии, и в основе его новелл в целом ряде случаев лежат подлинные заграничные впечатления — литературные или бытовые. Однако, как мы уже сказали, мысль о цикле под этим заглавием возникает у него только к концу 1820-х годов, когда он знакомится с книгой Ирвинга (несомненно, во французском переводе: английского языка он не знал). В этом цикле обращают на себя внимание новеллы, где трагестируются «страшные» или «таинственные» сюжеты. Такова, например, новелла «Страшный гость», где явление призрака-мстителя оказывается сновидением, — довольно обычная развязка подобных сюжетов в 1820—1830-е годы (ср. «Страшное гадание» Бестужева-Марлинского). Еще более интересны для нас случаи трагестирования заведомо литературных сюжетов: так, в примечании к «Приказу с того света» прямо указывается, что повесть построена на сюжетных мотивах весьма популярного в России романа Х.Г. Шписса «Старик везде и нигде» (*Der Alte überall und nirgends*, 1792)¹⁹.

Путешествуя в окрестностях Гельнгаузена, рассказывает Сомов, он видел объявление о продаже книги «Замок Фридерика Барбароссы близ Гельнгаузена, исторический роман, в коем выводится на сцену тень Гогенштауфена» — по-видимому, одну из местных коммерческих переделок «Старика везде и нигде» (по существующим библиографиям идентифицировать ее не удастся). Описание замка в новелле — вполне в духе классических экспозиций готического и тривиального рыцарского романа: в соответствии с традицией, путник видит его во время грозы. Выглянув из экипажа, он замечает, что дорога пролегает через гору, покрытую густым столетним лесом, а на вершине ее стоит «древний полуразвалившийся замок». «Он был огромен: уцелевшие стены с круглыми пробоинами, башни, зубцы и другие вычурные средних веков показывали, что он принадлежал какому-нибудь знаменитому владельцу времен рыцарских»²⁰. Этот «замок Барбароссы» вместе с приобретенной брошюрой и дают Сомову основу для предания, «выдуманного» им по мотивам Шписса и поданного как рассказ суеверного трактирщика Штауфа. Содержанием повести является история любви юной дочери Штауфа к бедному Эрнсту Герману. К трактирщику, решительно препятствовавшему соединению влюбленных, является дух его мнимого предка, повелевающий ему согласиться на брак отпрыска рода Гогенштауфенов с еще более родовитым потомком знаменитого Арминия (Германа). За волшебной-рыцарской бутафорией явления вестника в черных латах и свидания Штауфа с духом в замке скрывается мистификация, устроенная друзьями влюбленных Минны Штауф и Германа.

Эта естественно и живо рассказанная история пародирует не только центральный мотив «Старика везде и нигде» (периодическое возвращение духа на землю), но и более частные, повторяющиеся у Шписса в разных вариациях. Дух Гогенштауфена у Шписса постоянно соединяет влюбленных, устраняя препятствия. В первое же свое возвращение он устраивает счастье Конрада Вернера и Эрмины Урбах, обещанной ее отцом в жены любимцу императора Вальдгаузену; соединяет БERTУ и Гильдебранда (ч. 1), Генриха и Гальвину, их незаконнорожденного сына Танкмара с Каролиной Гогенштауфен (ч. 2; в этом случае ему приходится преодолевать сопротивление своего потомка Ганса, — отзвук этого мотива есть и у Сомова); наконец, устраивает брак Юлии фон Гогенштауфен с любимым ею полунищим Людвигом фон Вартом, служителем ее сестры (ч. 3). Можно думать, что ассоциативная цепь тянулась и к другим сюжетным ситуациям романов Шписса: так, во время путешествия Штауфа по узким сырым переходам заброшенного замка тайный голос шепчет ему: «Надейся и страшися!» — прямую цитату из «Громобоя» Жуковского, имеющую точное соответствие в оригинале «Двенадцати спящих дев»²¹.

Легко заметить, что основное внимание Сомова направлено на типовые сюжетные ситуации волшебной-рыцарской повести, для которых Шписс является своего рода резервуаром. В следующей своей повести «Исполинские горы» (1830) он подвергает ироническому травестирова-

нию сюжетный мотив рыцарственной любви и верности и мотив похищения. Бедный и незнатный Ратомир влюблен в дочь богатого феодала Почебута и пользуется взаимностью; чтобы получить ее руку, он отправляется завоевывать себе славу и рыцарское достоинство; при прощании он и его возлюбленная Любуша дают друг другу клятву в вечной верности, залогом которой у Ратомира остается вышитая Любушей перевязь с девизом «Верная любовь до гроба...». Ратомир возвращается с рыцарским саном и славой; он не знает еще, что его Любушу давно уже похитил отвратительный исполин Мрачислав, гроза окрестностей Почебутова замка; добываясь ее любви, он держит ее в заточении «в северной башне», «страшном жилище, освещенном одним только маленьким круглым окошком», надеясь, «что наконец одиночество, скука и страдания склонят к нему непреклонную красавицу». Здесь, кстати сказать, вновь появляется у Сомова парафраза из «Громобоя»: Любуша до поздней ночи перед окошком смотрит на лесную тропинку и ждет «со страхом и надеждой, что когда-нибудь милый ее избавитель дознается о месте ее заключения и вырвет ее из рук свирепого Мрачислава. Так уплывали дни, недели, месяцы — но не приходил милый избавитель!»²² Ср. у Жуковского:

И смотрит в даль и ждет с тоской:
 «Приди, приди, спаситель!»
 Но даль покрыта черной мглой...
 Неидет, неидет спаситель!²³

Круг возможных источников «Исполинских гор» не исследован, и нельзя утверждать положительно, что и в этом случае Сомов отправлялся от сюжетных мотивов Шписса; однако сходство одного из них должно остановить наше внимание из-за подчеркнуто полемического характера разработки. На пути домой Ратомир встречает Владимилу, дочь богатого и знатного владельца Косябы, — и решается изменить Любуше и своей клятве. Подобный же эпизод находится в первой части шписсовского «Старика везде и нигде» — в том, уже упомянутом нами, месте романа, где дух Гогенштауфена освобождает Эрмину от притязаний Вальдгаузена. Для этого он принимает образ красавицы и богатой наследницы Меровингов, вдовы Гуфье, которая встречает Вальдгаузена на пути к невесте. Незнакомка «ослепила» рыцаря «своею красотой»: «она ехала на белой лошади», «светлорусые волосы рассыпались локонами по плечам ее; большие голубые глаза и белизна лица красавицы пленили Вальдгаузена». Владимила также предстает Ратомиру как знакомка «на статном белом коне», «ее большие, голубые глаза, светившиеся тихим огнем чувства», «ее белокурые, подобные тончайшему льну волосы, упавшие локонами из-под головного убора и вившиеся, как легкий дым, по плечам красавицы» заставляют его «онеметь от изумления». Близость описаний здесь текстуальна; она дополняется структурной изоморфностью сцен; далее начинается галантный обмен репликами, у Сомова, по-видимому, слегка пародийный. В обоих случаях имя рыцаря

оказывается известным красавице, что становится дополнительным стимулом к сближению:

У Шписса:

«Скажи мне, любезный учитель, как тебя зовут?

Вальде<аузен>. Я называюсь Вальдгаузен.

Незнак<омка>. Вальдгаузен? Вальдгаузен?

Вальде<аузен>. Неужели мое имя тебе известно? Какое счастье!»

У Сомова:

«По желанию прекрасной незнакомки рыцарь открыл ей свое имя.

— А, так вы-то Ратомир, рыцарь черного щита? — сказала она с выражением удовольствия. <...> Громкая молва давно уже разносила повсюду весть о ваших подвигах.»

Поворотным моментом в начавшихся отношениях в обоих случаях оказывается известие, что у рыцаря есть невеста; любовная идиллия прерывается жестом ревности или скорби о неизбежной разлуке.

У Шписса:

«*Незнак<омка>*. <...> Извини меня, что я так долго тебя задержала. Бедная девушка ждет тебя нетерпеливо. Прости, любезный рыцарь! поклонись от меня невесте». И далее: «Невеста тебя дожидается; к тому же цветы бедных крестьянских девушек завянут. Поезжай, рыцарь!»

У Сомова:

«И вы не спешите, рыцарь, к вашей любезной? — сказала Владимила таким голосом, в котором, несмотря на все ее старания скрыть тайные движения своей души, обнаруживался упрек оскорбленного самолюбия». И далее: «Поезжайте, рыцарь, — сказала она, — будьте верны той, которая приобрела первую любовь вашу, будьте счастливы с нею... А я... я вечным девством испулю несколько дней сладостнейшей мечты...»

Прервем здесь цитацию: приведенных фрагментов достаточно, чтобы с большой степенью вероятности говорить о прямых связях «Исполнинских гор» с хорошо известным Сомову романом Шписса. И в том, и в другом произведении герой нарушает свой обет верности, — но аксиологическая сущность почти идентичных эпизодов оказывается прямо противоположной. Как мы уже знаем, в романе Шписса это испытание, обольщение Вальдгаузена, сластолюбца и корыстолюбца, любовь и обеты которого ложны; дух, добившись от него освобождения Эрмины, преобразается из прекрасной незнакомки в безобразную старуху. «Клятвopепреступление» Ратомира вызвано новым чувством, более сильным, чем идеальная рыцарская любовь. Любовная идиллия достигается ценой благоразумного отказа от канонов рыцарского поведения: Ратомир

прекращает поиски похищенной возлюбленной, которая, со своей стороны, нашла семейное благополучие с злодеем-великаном. «Предание говорит, <...> что будто бы даже видали, как она атласными своими руками гладила ноздреватую рожу Мрачислава или нежными своими пальцами играла в жестких, всклокоченных волосах рыжей его бороды... Не понимаю, какие достоинства нашла она в этом уроде; и то правда, что своенравие женщины необъяснимо»²⁴.

В парадоксально перевернутом виде здесь предстают все сюжетные мотивы, формировавшие и «Сиерру-Морену» Карамзина, и «Марьину рошу» Жуковского, и «Ленору», и последующие баллады типа «Алонзо и Имогены» Льюиса.

В этом случае, как и в других, модель травестиования была задана Ирвингом и его «Рассказами путешественника». Такое утверждение могло бы показаться проблематичным, если бы эта ориентация прямо не вышла на поверхность в «Сказках о кладах» (1829), по отзыву Пушкина 1830 г. — «лучшем из произведений» Сомова, «доныне известных»²⁵.

Герой «Сказок о кладах» Максим Кириллович Нешпета — страстный охотник, подобный тому почтенному старому баронету, описанием которого начинается ирвинговский «Обед после охоты» (The Hunting Dinner, в переводе «Сына отечества» — «Охотничий пир»). Однако это, вероятно, единственная деталь, которая находит аналоги в первых частях «Рассказов путешественника». Основным ориентиром Сомова становится четвертая часть — «Кладоискатели» (The Money-Diggers).

Характер Максима Нешпеты строится по той же схеме, что и характер Вольферта Веббера из новеллы «Вольферт Веббер, или Золотые сны» — центральной в цикле «Кладоискатели». Оба они утратили былой достаток: Нешпета прожил наследственное имение, Веббер не получает прежнего дохода от капустных гряд, ибо город вплотную прильзился к его земельному участку. Оба они обеспокоены грозящей бедностью, ибо каждый из них имеет любимую дочь (Нешпета — Ганнусю, Веббер — Эми), судьба которой их заботит более всего остального. Обе девушки любят и любимы; но отцы не соглашаются на брак, ибо женихи (Левчинский у Сомова, Дирк Вальдрон у Ирвинга) бедны и не имеют положения в обществе. Юноши тем не менее сохраняют верность своим возлюбленным и утверждают свои права на них, оказав им (или семейству их) неоценимые услуги: Левчинский спасает от смерти Ганнусю, Дирк Вальдрон — самого Вольферта Веббера.

Все эти сюжетные мотивы совершенно традиционны, и общность их не свидетельствовала бы об ориентации «Сказок о кладах» на Ирвинга, если бы аналогия не простиралась на центральную часть повествования, для которой они являются лишь сюжетной рамой. Центральная же часть — предания о кладах, под влиянием которых герои становятся кладоискателями.

Здесь нам нужно вернуться к заметке, предпосланной переводам «Рассказов путешественника» в «Сыне отечества», где одной из характерных черт новелл Ирвинга объявлялось изображение «суеверий». «Су-

еврие» — это было народное предание на национальном материале. фольклор первых голландских поселенцев (или его гротескные имитации) типа «Рип ван Винкля», «Легенды о Сонной Лощине» и пр. В «Кладоискателях» было несколько таких легенд: «Дьявол и Том Уокер» и рассказы о буканерах и губернаторе Питере Стуйвезенте, бродившем по городу в виде призрака. Легенды эти, созданные с опорой на готическую традицию, как это обычно для Ирвинга, корректировались «философией здравого смысла»²⁶.

В «Сказках о кладах» Сомов прямо декларировал свое намерение «собрать сколько можно народных преданий и поверий, распространенных в Малороссии и Украине между простым народом, дабы оные не вовсе были потеряны для будущих археологов и поэтов». «У других просвещенных народов Европы, — замечал он, — много было писано о таковых предметах: они, у каждого из сих народов, составляют запас для народной поэзии, равно как и для исследований о первобытных нравах и обычаях их предков»²⁷.

Эти «поверья и предания», «суеверия» формируют у Ирвинга и у Сомова сюжетную завязку. Максим Нешпета находит в фамильном сундуке старинную рукопись со «Сказанием о кладах», зарытых в разных местах Украины и Малороссии; к прочитанному в ней добавляются устные рассказы о кладах, охраняемых сверхъестественными силами. Совершенно в той же функции выступают рассказы о спрятанных в земле сокровищах, которые слышит Вольферт Веббер в городском трактире. Клады в обоих случаях — чаще всего награбленные разбойниками богатства; пиратам — Кидду, Моргану и другим — соответствуют герои украинских легенд типа Худояра.

В надежде обогащения и Вольферт Веббер, и Максим Нешпета отправляются на поиски сокровищ. Сюжетные линии вновь развиваются параллельно, соприкасаясь в центральном эпизоде: обнаружения клада при помощи прута, указывающего на металл под землей, и сопутствующих заклинаний. И в том, и в другом случае клад обнаруживается, но оказывается «ненастоящим». У Ирвинга это — спрятанный в земле сундук страшного буканера-контрабандиста, охраняемый самим хозяином; у Сомова — результат прямой мистификации, из благородных побуждений устроенной Левчинским. Столь же ненастоящими оказываются и заклинатели духов: доктор Книпперхаузен и шинкарь Ицка Хопылевич Немеровский.

Здесь Сомов в своем следовании Ирвингу опережает самого Ирвинга.

У Ирвинга эта сцена напряжена, драматична и полна скрытых, таинственных опасностей. У Сомова она решена в пародийном и почти гротескном ключе. Сомов не напрасно начинал с перевода «Толстого джентльмена»: Ирвинг научил его травестировать «повесть тайн» — и, как мы видели, в «Рассказах путешественника» он постоянно прибегал к этому приему, как это делал и Ирвинг в первой части своей одноименной книги. Рационалист и просветитель, Сомов тщательно отделял народное предание от повседневной действительности, лишь изредка позволяя себе касаться необъяснимых сверхъестественных явлений

(например, в «Самоубийце»). По тонкости юмора, диапазону интонаций, изощренности иронической игры с читателем Сомов, конечно, уступал своему образцу, но самая модель травестирующего повествования была усвоена им прочно. И он закончил свои «Сказки о кладах» «ирвинговской» концовкой, также травестирующего характера: Вольферт Веббер получает богатство, отказавшись от безумного кладоискательства; его участок земли готов купить город, чтобы по нему прошла главная улица; Максим Нешпета находит свой клад в том же сундуке, где хранилась смутившая его рукопись: на дне сундука таились деньги, завещанные предками.

<...>

В уже известной нам повести Сомова «Матушка и сынок» (1832) пародируются две формы «романического» поведения: «сентиментальное» и «готическое». И «матушка» и «сынок» напитаны чтением романов, но они действуют «совершенно различно на мать и сына». Маргарита Савишна «жила ужасами» готики; она «страстно любила разбойничьи замки, блеск кинжалов, похищение несчастных героинь и тайные заговоры душегубцев под окнами невинной жертвы, обреченной на убийство и заключенной в тесной комнате восточной либо западной башни»²⁸. Напротив, Валерий, сын ее, с детства начитавшийся сказок и рыцарских романов, а затем поглощавший сентиментальную литературу, «пленился исключительно романами чувствительными, симпатией двух нежных сердец, бедствиями двух юных любовников, разрозненных судьбою и несправедливостью людей» (358). Его поездка по России в сопровождении слуги Трофима Чучина ориентирована на схему «Нового Стерна» и других пародий на «сентиментальные путешествия»; само стилизованное письмо его к матери о дорожных впечатлениях включает формулы, заимствованные из пародий Шишкова на «чувствительный стиль», «стиль элеганс». Подобно героям сатир на карамзинистов, он влюбляется в девушку «простого звания» *Меланию* (дочь просвирни Малашу) и намерен жениться; этот план, благосклонно принятый корыстолюбивой просвирней, встречает решительное противодействие Трофима, движимого также вполне меркантильными интересами, и, конечно же, его матери. Здесь ситуация начинает сближаться с «Итальянцем» Радклиф, а Маргарита Савишна принимает на себя роль маркизы Вивальди; следуя примеру тиранических героинь готических романов, она «во всем изъявляла твердую волю, решительность и некоторое величавое упорство» (338). Известие о готовящемся тайном браке сына, спровоцированном, как умозаключал Трофим, колдовством просвирни, «взорвало мрачное воображение Маргариты Савишны, дочитывавшей в то время “Видения в Пиренейском замке”. Казнь преступнице-колдунье, похищение юной ее дочери и заключение ее в подземелье, в которое можно было превратить винный погреб Закурихинского дома, — все это мигот отразилось в мыслях г-жи Вышеглядовой» (344). Понимание абсолютной невозможности осуществления такого плана в «испорченном веке», когда не жгут колдуний и подкупные убийцы не являются

беспрекословно к услугам «руки мстительной и щедрой», заставляет ее вздыхать по романтическим временам. Этот пассаж воспроизводит типовые мотивы «черного» романа, которые трудно приурочить к какому-то определенному образцу; типовым является и диалог «матушки» с «сыном», где первая мечет громы на «недостойного выроodka своих предков», а второй отстаивает права своей благородной страсти. Речь Маргариты Савишны, обращенная к сыну, пародийно обрисовывает самый тип готической «злодейки». «Так ты не боишься гнева моего? не боишься проклятий, которые обрушу я на твою голову?.. С кем ты говоришь? Разве с обыкновенною женщиной? Забыл ли ты, какую силою духа закалены мой ум и характер?.. О! если бы не нынешний, вялый порядок вещей, я показала бы этим ничтожным тварям, этим пресмыкающимся гадам, каково мщение раздраженной женщины моей породы! Я отравила бы каждую минуту их существования, я превратила бы в пытку самый воздух, которым они дышат, я поразила бы их тысячею смертей; их стоны были бы для меня усладительною музыкой...» (346). Неистовость словесного выражения в этом монологе не очень свойственна готическому роману: это скорее монолог героини штурмерской драмы. Зато наказание, придуманное сыну героиней повести, возвращает нас к собственно готической традиции: Валерия заключают в «северную башню», выстроенную по плану, вычитанному «в каком-то разбойничьем романе». «Башня сия снаружи обита была сосновыми драницами, выкрашена дикою краской под цвет гранита и по швам облеплена мхом, чтобы дать ей вид более древний и более утрюмый» (348). Бутафорский характер этой темницы подчеркивается тем, что в ней были пригвождены все удобства для узника, а роль стража при ней выполняет лесничий Илюшка Лыкодеров, облаченный в смурый камзол и увенчанный кожаным картузом, «сделанным наподобие шлема» (348). В этом-то замке сентиментальный любовник проливает ручьи слез в ожидании освобождения. Травестирование мотивов, ситуаций и отдельных элементов готической повествовательной техники в творчестве Сомова естественно завершается травестированием готического романа как целостной структуры. Сюжет «Матушки и сынка» строится на гротескном контрасте реальной действительности и «романического» поведения героев. Такого рода концепция была знакома русской литературе задолго до Ирвинга: это концепция «Дон Кихота» Сервантеса, в своем высоком регистре осуществленная, в частности, в «Кошце Бессмертном» А.Ф. Вельтмана, но Сомов не напрасно прошел школу Ирвинга: он создал именно гротеск, причем предметом его сделал готический роман.

* * *

Между тем Александр Бестужев (возобновивший в ссылке свою литературную деятельность уже как А. Марлинский) печатает в «Сыне отечества и Северном архиве» свою повесть «Вечер на Кавказских водах в 1824 году» (1830)²⁹.

Кюхельбекер замечал в дневнике, что в ней Бестужев «подражал несколько приемам Вашингтона Ирвинга, а местами и Гофмана», сохранив, впрочем, свою писательскую оригинальность³⁰.

По-видимому, тот же упрек Бестужев слышал и от братьев, которым отвечал в декабре 1835 г.: «Ирвингу подражал я в форме, не в сущности»³¹. Заимствования и совпадения в деталях и эпизодах, рассуждал он далее, не всегда есть результат подражания; их можно найти у многих писателей, в том числе и у Ирвинга. Тем не менее и братья Бестужевы, и Кюхельбекер были правы: в «Вечере на Кавказских водах...» обнаруживаются явные следы чтения «Рассказов путешественника». Они называются уже в самом рамочном построении произведения, с несколькими рассказчиками и с обрамляющей новеллой; как и у Ирвинга, возникает сложная система «рассказов в рассказе» с повествователями, представляющими определенные социально-психологические типы (драгунский капитан, артиллерийский ремонтер, гусарский офицер). Некоторые из рассказчиков находятся в прямой аналогии с ирвинговскими: таков «сфинкс в зеленом сюртуке», «коего таинственная наружность весьма походила на сосуд, в который царь Соломон запечатал множество духов»³². У Ирвинга в числе рассказчиков также драгунский капитан, ирландец родом, и пожилой джентльмен, половина лица которого «походила на заколоченный флигель, в котором водится нечистая сила» (seemed like a wing of a house shut up and haunted); она-то, по-видимому, и была «начинена сверхъестественными историями» (was well stuffed with ghost stories)³³.

Случаи, передаваемые ими, в большинстве своем — приключения их близких или родных (рассказчики второго порядка): брата, дяди (Марлинский), дядюшки и тетушки, деда (Ирвинг). Изоморфность построения дополняется близостью сцен: в обрамляющей новелле — наиболее таинственной из всех (как и у Ирвинга) — Марлинский прямо варьирует сюжетную схему ирвинговского «Приключения с моим дядюшкой», обрывая рассказ на кульминации, в тот самый момент, когда читатель уже подведен к желаемой разгадке.

«— Но, Боже мой, что случилось по крайней мере с венгерским кадожем в час смерти? — вскричал москвич с видом отчаянного любопытства.

— Не мне разглашать исповедь кончины и похищать тайны могил, — отвечивал важно человек в зеленом сюртуке. — Племянник полковника живой человек, — он знает все лучше моего; спрашивайте, — я пожелаю вам полного успеха»³⁴.

Эти наблюдения, сделанные уже в специальной работе К. Проффера³⁵, совершенно справедливы, но они могут быть расширены и пополнены. Рассказ «сфинкса» о таинственном венгерце, чья смерть сопровождалась зловещими и загадочными явлениями, частично верифицируется столь же загадочным поведением упомянутого племянника полковника и самого полковника, находившихся среди собеседников. Таким образом завязывается сюжет следующей новеллы, для которой первая является предысторией. Эта вторая потенциальная новелла также обрывается на кульминации: «Но что случилось с племянником полковника? —

любопытно спрашивали многие друг друга. — Что заставило самого полковника, бледнея, покинуть залу?» Примечательно, что первым из любопытствующих оказывается «сфинкс», рассказавший новеллу без окончания, — а место его занимает автор, обещающий узнать продолжение от своего приятеля-полковника³⁶. Мистификация удваивается.

Марлинский пользуется повествовательным приемом Ирвинга, — но сам этот прием есть одна из форм травестии готической поэтики. Перерыв рассказа на кульминации — характерная черта суггестивного повествования, широко использованная Анной Радклиф. «Перервать повествование в ту минуту, когда оно наиболее занимательно, погасить лампаду именно тогда, когда начинают читать рукопись, заключающую в себе тайну ужасную, <...> — вот известные пособия, кои мистрис Радклиф употребляла гораздо удачнее, нежели все другие писатели романов», — писал В. Скотт³⁷ — и вслед за ним все исследователи готического романа варьировали это суждение³⁸. Бестужев использовал такой прием неоднократно, иногда с целью мистификации. Ср. в очерке «Последняя станция к Старой Шамахе» (1834): «Мы ехали тихо, и чапар долго рассказывал мне тайную повесть о злодее, которого души не принял сам ад, которого голову извергла земля. Я передам вам ее:

ЧЕРЕП-ЧАСОВОЙ

.....
— Кто идет? — закричал часовой у въезда в Шамаху»³⁹.

«Вечер на Кавказских водах...» представляет собой, однако, гораздо более сложную модальную структуру, нежели простая пародия и мистификация. В рассказе артиллерийского ремонтера в «ирвинговские» формы облечена типичная готическая новелла; она имеет явные точки соприкосновения с «Происшествием с моим дядюшкой» (в ней также действует «дядюшка» рассказчика и является «призрак белой дамы») и, возможно, с «Лихим драгуном...» (в самом типе бравого воина-кутилы), — но типовые модели готики в ней выдержаны четче, нежели у Ирвинга, и возникли, вероятно, без его воздействия. Герой рассказа, кирасирский офицер, храбрец и весельчак, богатырского сложения, выполняющий курьерское поручение, застигнут в Польше восстанием Костюшко 1794 г.; вместе со своим денщиком, вахмистром Иваном Зарубаевым, спасаясь от погони, он попадает в лесную чащу, где их застает ночь.

Сцены ночного блуждания по непроходимому лесу в русской прозе 1820—1830-х годов повторяются неоднократно и почти неизбежно ассоциируются с «Лесом» Радклиф. Ср. у Марлинского в этюде «Еще листок из дневника гвардейского офицера»:

«Через полчаса мы уже далеко были в лесу дремучем. Малютка шел впереди, показывая дорогу, мы беспрестанно спускались с крутогоров или карабкались на них, хватаясь за сухие растения. За узловатые корни сосн. Месяц изредка прорезывал нахмуренные облака, и длинные тени деревьев пробегали за нами. Дикая куропатка с треском вырвалась из гнезда своего, и мы, изумленные шумом, невольно схватились за ружья.

— Наше путешествие — славная сцена для чудесного романа, — сказал я, усмехаясь, товарищу. — Да, и ночь самая Радклифская, — отвечал он, — чернее коней шестого эскадрона; недостает только вертепа и разбойников»⁴⁰.

«Вертеп и разбойники» и часовня с покойником появляются в том же «Вечере на Кавказских водах...», в рассказе гусара, где они венчают подобную же сцену ночного путешествия через лес.

Вернемся, однако, к рассказу артиллерийского ремонтера. Здесь лесная тропинка выводит русского курьера и вахмистра Зарубаева к заброшенному польскому замку, — типично готическая ситуация, с которой мы также встречались уже в «Лесе». Замок освещен — и храбрец Зарубаев на мгновение поддается скверным предчувствиям:

«— Ваше благородие! — сказал он, крестясь, — тут нечисто! В этих брошенных палатах могут стоять на постое только злые духи. По всему заметно, что здесь лет сорок не бывало живой души, а теперь в них говор, шум и пенье. Если б сюда съехались крещеные люди, так были бы кони и повозки, — ведь одни киевские ведьмы летают на помеле»⁴¹.

Снижение суггестивной напряженности повествования достигается — как в «Замке Эйзен» — отчасти за счет сказовой формы, отчасти за счет изменившегося типа героя — бесшабашного удальца с соответствующей мотивацией поступков и реакций. «Среди врагов, в местах незнакомых, в темную ночь — не слишком весело хоть какому рыцарю», — но герой одержим чувством голода и весь во власти мыслей об ужине⁴². Такую форму снижения «страшной» ситуации Марлинский находил у Ирвинга — в «Приключении с моим дядюшкой» и в «Лихом драгуне...». Однако самая схема готического рассказа у Марлинского выдержана четче, нежели у Ирвинга, и более автономна. В полном соответствии с ее канонами герои попадают в замок, где пируют охотники (в дальнейшем они оказываются врагами-конфедератами). Интерьер замка — развитие мотива запустения: «огромная зала, расписанная плесенью *al fresco*, грозила падением, потолок был выпучен волнами, карнизы, украшенные паутиной, начинали обваливаться»⁴³. Сохраняется и характерный для таких описаний мотив семейных портретов, которому предстоит играть важную роль в сюжете, — но описаны они в том же иронически-гротескном стилевом регистре, что и самый замок: «усатые, бритоголовые паны с длинным чубом на маковке», «беспечною своею физиономиею и двойным подбородком» невольно возбуждающие аппетит, «краснощечкие красавицы, перетянутые, как муравей»⁴⁴. Тем не менее весь этот антураж, хотя и в шаржированном виде, сохраняет свою исконную функцию: он является интродукцией к вставному рассказу о преступлении прежнего владельца замка, графа Фелициана Глембы, убившего свою любовницу, влив ей во время сна в ухо расплавленный свинец (вариация сцены убийства отца Гамлета у Шекспира). С этих пор привидение убитой стало являться в замке, покинутом обитателями и преданном запустению.

Вставная новелла о преступлении Глембы окончательно маркирует рассказ как готический и подготавливает эпизод с призраком белой дамы. Заметим, что самая легенда была в России известна, и, по-видимому, по разным источникам: о ней упоминает, в частности, А. Погорельский в «Двойнике», ссылаясь на «Теорию духов» (*Theorie der Geisterkunde*, 1808) И.Г. Юнга-Штиллинга. Пересказ этого фрагмента у Погорельского окрашен неприкрытой иронией. «Упомянув о привидении, которое будто бы в некоторых знатнейших германских домах является всегда перед кончиною одного из членов фамилии и которое в целой Германии известно под именем Белой женщины (*die weiße Frau*), Штиллинг входит в ученые исследования, кто такая была при жизни эта Белая женщина? <...> Рассказав множество анекдотов об известном этом привидении, которое, по словам его, является во многих замках Богемии, также в Берлине, Бадене и Дармштадте, он упоминает о том, что покойница при жизни была католического исповедания...»⁴⁵

В «Вечере на Кавказских водах...» Бестужев-Марлинский, однако, воспроизводит не конкретную легенду, а типовую ситуацию готического романа. В соответствии с ней герой проводит ночь в «таинственной комнате», где совершилось убийство, и здесь ему является белое привидение. Сцена имеет подчеркнуто эротический характер: привидение ложится в постель к «дядюшке» и целует его.

Довольно близкий аналог этой сцене есть в «Монахе» Льюиса. Окровавленная монахиня, которую увозит Раймонд, приняв ее за свою возлюбленную Агнесу, посещает его ночью. Он слышит звук тяжелых шагов; его охватывает страх. «По лбу у меня заструилась ледяная испарина, волосы встали дыбом...» Дверь распахивается, призрак медленно направляется к кровати, на которой покоится Раймонд. «Великий Боже! Это была Окровавленная Монахиня!» (*God Almighty! it was the bleeding nun!*)⁴⁶. У Марлинского: «... дядя мой снова взглянул на нее, и волосы его стали дыбом, мороз проник в самое сердце костей — это была женщина-мертвец!!» «Могильная бледность заменяла на щеках ее румянец жизни, кровь не двигалась в жилах, дыханье не вздымало груди, и страшны были синюющие глаза ее без зрачков, — так по крайней мере предполагал дядя, потому что они были закрыты»⁴⁷. У Льюиса — то же физиологическое описание привидения: «Я увидел перед собой живой труп (*un animated corse*). Лицо у нее было обострившимся и изможденным (*her countenance was long and haggard*), щеки и губы — бескровными, бледность смерти одевала ее черты, а устремленные на меня глаза были тусклыми и глубоко запавшими (*her eye-balls, fixed stedfastly upon me, were lustrelles and hollow*)»⁴⁸. Призрачная монахиня сжимает руку Раймонда ледяными пальцами и целует его в губы; в «Вечере на Кавказских водах...» привидение довольствуется поцелуем в щеку («дядя клялся, что с той поры щека эта стала у него отмерзать при самом обыкновенном холоде»)»⁴⁹.

И здесь вновь сказовая форма ослабляет напряженность рассказа. У женщины-скелета брякают косточки, «вероятно, собранные на прово-

локе», и белое платье сквозит, «будто надетое на вешалку». Она «подошла к окну, закрыла себе лицо рукою, будто стыдясь чего-то, потом потерла себя по лбу, словно рассуждая», из чего герой «заключил, что у жителей могил точно такие же телодвижения, как и по сию сторону гроба»⁵⁰. Эти детали вновь возвращают нас к «Происшествию с моим дядюшкой» Ирвинга. Ситуация здесь та же: дядюшка рассказчика ночует в комнате, посещаемой привидением герцогини де Лонгвиль. В этой комнате произошло какое-то драматическое событие; из предыстории, рассказанной намеками, можно предположить, что оно также имело эротический характер. Призрак входит в комнату ночью, впрочем, не обращая внимания на героя рассказа; как и у Марлинского, он одет в белое платье, и лицо его мертвенно бледно. Он протягивает руки, затем ноги к каминному огню, «ибо привидения, если только она, действительно, была привидением, очевидно способны испытывать холод»⁵¹. Затем он удаляется, воздев руки в молящем жесте.

Рассказ артиллериста оканчивается мистифицирующим литературным жестом в духе Ирвинга:

«— И дядюшка ваш так был поражен этим, что пошел в монастырь? — спросил сфинкс в зеленом сюртуке.

— В монастырь, — отвечал артиллерист, снова закуривая трубку, — только ровно тридцать лет спустя, когда он имел несчастье потерять имение и зубы»⁵².

«Вечер на Кавказских водах...» был прекрасным образцом травестики готики по ирвинговской модели. Однако — и в этом Бестужев был прав — подражание Ирвингу касалось скорее «формы», а не «сущности», и Кюхельбекер также имел основания настаивать на оригинальности бестужевского цикла новелл. Даже «готический» рассказ артиллериста по самому принципу построения отличен и от готики, и от Ирвинга. В романах Радклиф и ее последователей доминантой сюжета являются сверхъестественные события, объясняемые в конечном счете естественными причинами; у Ирвинга эти естественные причины содержат начала иронии или прямой мистификации. Рассказ артиллериста сложнее; в нем существуют два плана повествования: реальный и псевдосверхъестественный, равные друг другу по напряженности и драматичности. Иронически описанный готический замок таит в себе реальную и притом смертельную угрозу. Мнимые духи в опустевшем замке оказываются гостеприимными охотниками — но также мнимыми: это враги, намеревающиеся погубить героя и погубившие его верного спутника. Призрак белой женщины оказывается также мнимым, но снятие сверхъестественного не развязывает сюжетную линию (как это обычно в готическом романе), а мотивирует сюжетную перипетию, имеющую первостепенное значение для судьбы главного героя: реальная женщина, заинтересованная в ней, воспользовавшись суеверной легендой, преобразается в призрак и спасает храброго офицера от немедленной и неизбежной гибели. Оба плана повествования перекрещиваются, взаимно обуславливая друг друга.

Это была травестия готики, открывавшая пути к ее своеобразной реабилитации — к тому процессу, который в творчестве Марлинского завершается «Латником».

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Предвестница смерти / [Подп.: «А»] // Московский телеграф. 1825. Ч. 1. № 4. С. 354—377; № 5. С. 56—74. Перепеч.: Повести и литературные отрывки. М., 1830. Ч. 6. С. 160—223. (Без подп.).

² *Клаурен [X]* Разбойничий замок: (Во всех подробностях совершенно справедливая повесть) // Сын отечества. 1825. № 1. С. 3—43; № 2. С. 151—158; Вильгельмина, или Победенный предрассудок: (Повесть) / Пер. с нем Вл. // Там же. № 5. С. 3—36; № 6. С. 97—141; № 7. С. 209—263; № 8. С. 305—346.

³ *Ж. К.* Третье письмо на Кавказ // Там же. № 5. С. 67.

⁴ *Лажечников И.И.* Соч.: В 2 т. М., 1986. Т. 1. С. 112, 119, 120, 117.

⁵ *Edinburgh Magazine and Literary Miscellany.* 1822. № 11. (July). Цит. по: *Fisher IV B.F.* *The Gothic's Gothic: Study Aids to the Tradition of the Tale of Terror N.-Y.; London, 1988.* P. 108.

⁶ *Williams S.T.* *The Life of Washington Irving.* N.-Y.; London, 1935. Vol. 2. P. 287—289.

⁷ *Ibid.* Vol. 2. P. 288.

⁸ См.: *Reichart W.A.* *Washington Irving and Germany.* Michigan: The Univ. of Mich. Press, 1957. P. 150, 151.

⁹ См. обзор критической литературы: *Williams S.T.* *Op. cit.* Vol. 1. P. 282 ff; Vol. 2. P. 294. ff.

¹⁰ *Кюхельбекер В.К.* Путешествие. Дневник. Статьи. Л., 1979. С. 288, 407, 322. (Лит. памятники).

¹¹ *Бестужев-Марлинский А.А.* Соч.: В 2 т. М., 1958. Т. 2. С. 610.

¹² Сын отечества. 1825. № 22. С. 115—145. (Подп.: Н.Б.). Библиогр. переводов см.: *Либман В.А.* *Американская литература в русских переводах и критике: Библиография: 1776—1976.* М., 1977. С. 120—127. Наиболее полный соврем. анализ см.: *Николюкин А.Н.* *Литературные связи России и США: Становление литературных контактов.* М., 1981. С. 180—223.

¹³ Истории о привидениях: Отрывок из рассказов одного путешественника: Соч. Вашингтона Ирвинга / Пер. С. В-нь // Сын отечества. 1825. № 14. С. 107—151; № 15. С. 219—248. Предположение А.Н. Николюкина (Указ. соч. С. 183), что «С. В-нь» это В.В. Измайлов, маловероятно. В.В. Измайлов принадлежал перевод «День Рождества» из «Книги эскизов», напечатанный в «Новостях литературы» (1825. Кн. 12, июнь). В «Сыне отечества» появился только один его очерк — «Московский бродяга» (с подп «—»; 1818. № 23). Этим исчерпывается сотрудничество Измайлова с петербургскими журналами; все остальные его сочинения были напечатаны в Москве (см. список их в примеч. С.А. Венгерова в кн.: *Белинский В.Г.* Полн. собр. соч.: В 12 т. СПб., 1900. Т. 2. С. 556—558). Инициалами «С. В-нь» не подписана ни одна известная нам публикация Измайлова; расшифровка их как «Ветеран словесности», как осторожно допускает А.Н. Николюкин, — не более чем гипотеза. С другой стороны, «С. В-нь» в 1825 г. неоднократно появляется в «Сыне отечества» как переводчик: им переведены с немецкого «Жертва предрассудка: История Самуила Ф.» (№ 3), с английского — «Водопад» (№ 4).

¹⁴ Сын отечества. 1825. № 14. С. 107. Ср.: *Николюкин А.Н.* Указ. соч. С. 183.

¹⁵ Две главы из Вашингтона Ирвинга: (Рассказчик. Толстый господин (Дилжансовая повесть)) // Северная пчела. 1827. № 101, 23 авг.; № 102, 25 авг.; № 104, 30 авг.; № 105, 1 сент. (Подп.: С...). См. также: *Левин Ю.Д.* *Прижизнен-*

ная слава Вальтера Скотта в России // Эпоха романтизма: Из истории международных связей русской литературы. Л., 1975. С. 45, 46.

¹⁶ Северная пчела. 1827. № 101, 23 авг. Ср.: *Николюкин А.Н.* Указ. соч. С. 244, 245.

¹⁷ Вóроны: (Из Вашингтона Ирвинга) // Северная пчела. 1828. № 56, 10 мая; № 57, 12 мая. (Подп.: С.).

¹⁸ *Сомов О.* Купалов вечер: Избр. произв. / Сост., предисл. и примеч. З.В. Кирилук. Киев: Дніпро, 1991. С. 251—381. (Далее: Купалов вечер).

¹⁹ Рус. пер.: *Шницс Х.Г.* Старик везде и нигде: Соч. г. Списа / Пер. с нем. М., 1817.

²⁰ Купалов вечер. С. 256, 269.

²¹ Там же. С. 265; *Загарин П.* (Л.И. Поливанов). В.А. Жуковский и его произведения. 2-е изд., доп. М., 1883. С. 96.

²² Купалов вечер. С. 392.

²³ *Жуковский В.А.* Сочинения: В 3 т. М., 1980. Т. 2. С. 98.

²⁴ Купалов вечер. С. 398, 399, 401, 404, 405, 410; *Шницс Х.Г.* Старик везде и нигде. М., 1817. Ч. 1. С. 54, 57, 58, 60.

²⁵ *Пушкин*, XI, 117.

²⁶ См. об этом: *Ringe D.A.* Irving's Use of the Gothic Mode // *Studies in the Literary Imagination*. 1974. № 7. P. 51—66.

²⁷ Купалов вечер. С. 203, 204.

²⁸ *Сомов О.М.* Были и небылицы. М., 1984. С. 337. (Далее ссылки в тексте на стр. этого издания).

²⁹ Сын отечества и Северный архив. 1830. № 37—41; с подп.: А.М. и пометой: «Дагестан, 1830...».

³⁰ *Кюхельбекер В.К.* Путешествие. Дневник. Статьи. С. 297.

³¹ *Бестужев-Марлинский А.А.* Соч.: В 2 т. Т. 2. С. 667.

³² *Бестужев-Марлинский А.А.* Кавказские повести / Изд. подгот. Ф.З. Канунова. СПб.: Наука, 1995. С. 137, 138. (Лит. памятники). (Далее: Кавказские повести).

³³ *Ирвинг В.* Новеллы / Пер. А.С. Бобовича. М.; Л., 1947. С. 195; *Irving W.* Tales of a Traveller. London, 1885. P. 5.

³⁴ Кавказские повести. С. 144.

³⁵ *Proffer K.R.* Washington Irving in Russia: Pushkin, Gogol, Marlinsky // *Comparative Literature*. 1968. Vol. 20. № 4. P. 335—338.

³⁶ Кавказские повести. С. 171, 172.

³⁷ Сын отечества. 1826. № 4. С. 379, 380.

³⁸ См., напр.: *Варта*. P. 104, 105.

³⁹ *Бестужев-Марлинский А.А.* Соч.: В 2 т. Т. 2. С. 216.

⁴⁰ *Бестужев-Марлинский А.А.* Полн. собр. соч. Т. 12: Повести и прозаические отрывки, оставшиеся после смерти автора. СПб., 1840. С. 30, 31.

⁴¹ Кавказские повести. С. 157.

⁴² Там же. С. 156.

⁴³ Там же. С. 158.

⁴⁴ Там же.

⁴⁵ *Погорельский А.* Избранное. М., 1985. С. 55, 56.

⁴⁶ *Льюис М.Г.* Монах. М.: Ладомир, 1993. С. 135; *Lewis M.S.* The Monk. N-Y.; London, 1959. P. 170.

⁴⁷ Кавказские повести. С. 163.

⁴⁸ Монах. С. 135; The Monk. P. 170.

⁴⁹ Кавказские повести. С. 163.

⁵⁰ Там же.

⁵¹ *Ирвинг В.* Новеллы. С. 202.

⁵² Кавказские повести. С. 164.

В. Скотт. Статья о Радклиф. Биография Радклиф. А. Тургенев

Э. Симмонс в своем исследовании об английской культуре в России замечал, что популярность Анны Радклиф у русских литераторов и читателей достигла апогея в 1826 г., когда в «Сыне отечества» был опубликован очерк о ее творчестве, написанный Вальтером Скоттом¹. Утверждение это, далеко не бесспорное, справедливо, однако, в одном отношении: очерк, о котором идет речь, был началом нового этапа осмысления творчества писательницы и едва ли не основным источником биографических сведений о ней, как известно, очень скудных и по сей день.

Статья В. Скотта («Prefatory Memoir to the Novels of Mrs Ann Radcliffe») была написана для предпринятой издателем Дж. Баллантайном «Баллантайновской библиотеки романистов», десятый том которой включал сочинения Радклиф — от раннего «Атлины и Данбейна» до «Итальянца». Том этот вышел в свет в 1824 г., сразу же после смерти романистки; очерк В. Скотта оказывался, таким образом, одним из первых серьезных осмыслений ее творчества в целом. Тремя годами позднее Скотт включил биографию Радклиф в собрание своих критических и биографических очерков (*The Miscellaneous Prose Works of Sir W. Scott. Vol. 1—6. Edinburg, 1827*), наряду с биографиями Уолпола, К. Рив, Ш. Смит и др. Но еще до выхода полного издания биография Радклиф была переведена на французский язык и почти сразу появилась — уже в переводе с французского — в «Сыне отечества»².

Собственно биографические сведения В. Скотт заимствовал из анонимного очерка, помещенного в «Ежегодных биографиях и некрологиях» на 1824 г. и принадлежавшего, как полагают, мужу писательницы Вильяму Радклифу; этот именно очерк составил основу всех последующих биографий Радклиф. Скотт приводил из него обширные цитаты или пересказывал; в русском переводе цитаты не были обозначены и осталась лишь ссылка на «одного современного биографа», которому были доставлены «достоверные показания о ее рождении, семейственных связях и личных качествах»³. Со слов этого биографа Скотт сообщил о происхождении Радклиф — «Анны Вард» (Ward) — из состоятельного купеческого дома — и о ее обширном родстве «с доктором Галифаксом, епископом Глостерским, и с доктором Галифаксом, лейб-медиком королевским», а также «с знаменитым домом де-Витт в Голландии» (132). Отсюда же заимствован и портрет Анны Уорд в юности. «Г-жа Радклиф, — которую я знал, когда ей едва было двадцать лет от роду [в подл.: «на двадцатом году жизни», about the time of her twentieth year. — *V.V.*] — имела весьма стройный стан, хотя была малого роста, подобно своему отцу, брату и сестре. Она имела приятное, свежее лицо, особенно прекрасные глаза, брови и рот. Качества ее ума довольно известны из ее сочинений, и по ним можно судить о любимых ее занятиях. Она находила великое удовольствие в созерцании величественных и грозных красок природы, также любила хорошую музыку. Особенно пленяли ее звуки гармонических языков: она заставляла повторять себе места из греческих и латинских классиков; иногда просила делать из них самые строгие буквальные переводы, стараясь таким образом сохранить в памяти все, что только было можно, из языков, ей совершенно чуждых. Она была одарена живым воображением и многими другими преимуществами, которые могли сделать беседу ее занимательною, но не имела смелости и присутствия духа, которые нужны для того, чтоб блистать в свете. Впрочем, г-жа Радклиф в кругу своих знакомых имела случаи видеть примеры легких и непринужденных бесед в больших собраниях. Она провела большую часть своей молодости на дачах богатых родственников» (133—134). В числе этих последних биограф называл «г. Бентлея, заведовавшего художественной частью на фарфоровом заводе Веджвуда и Бентлея; дом Бентлеев (жена его приходилась Анне родной теткой) в Челси и Турнамгрине посещали литераторы — «г-жа Монтегю, г-жа Пиоцци, приятельница доктора Джонсона, и умная г-жа Орд, а также г. Стюарт, известный под именем Афинянина Стюарта» (134). Двадцати трех лет она вышла замуж за Виллиама Радклифа, получившего ученую степень в Оксфорде и готовившего себя к политической карьере; впоследствии он был издателем «Английской Хроники» (*The English Chronicle*) (135). Двамя годами позднее, в 1789 г. выходит в свет ее первый роман — «Замки Атлинский и Данбейнский».

Мы опускаем классический анализ творчества Радклиф, данный Скоттом в его статье, — анализ, к которому нам неоднократно придется возвращаться, — сейчас нас интересуют только содержащиеся в ней собственно биографические сведения. Достигнув вершины своего

творчества в «Итальянце» (1797), рассказывает Скотт, она оставляет литературную деятельность — в самый момент расцвета своей популярности. «Нельзя, без смелых догадок, утвердительно сказать, — замечает он, — какие причины могли заставить столь плодовитое и творческое воображение пребывать более двадцати лет в бездействии, столь мало утешительном для читателей. Может быть, кроткий ее характер был огорчен грубою критикою, которая, подобно зависти, редко уважает дарования; или, может быть, как часто случается, г-жа Радклиф почувствовала отвращение к роду сочинения, вошедшего чрез нее в славу, но обесславленного после того толпою рабских подражателей, которые способнее были выказывать ее ошибки, нежели распространять красоты. Она осталась столь твердою в своем намерении, что в продолжение слишком двадцати лет имя г-жи Радклиф произносилось только читателями старых ее романов; притом она вела жизнь столь уединенную, что все вообще почитали ее умершею» (156—157).

Сообщение Скотта было не просто метафорой: оно опиралось на реальные факты, которые могли быть известны и русским читателям Радклиф. Так, во французском «Всеобщем словаре, историческом, критическом и библиографическом...», вышедшем в 1810 г. девятым изданием, утверждалось с полной определенностью: «Анна Радклиф умерла в Брутоне близ Стейнфорда, в возрасте 71 года, в начале 1809 г.»⁴.

Все остальное, о чем писал В. Скотт, за вычетом некоторых незначительных деталей, соответствовало подлинной биографии Радклиф, а двадцатилетнее ее молчание и по сей день является загадкой для биографов, которые нередко принимают психологические объяснения В. Скотта. Так, К. Макинтайр, автор одного из лучших биографических исследований об А. Радклиф, по существу, перефразирует их, добавляя к ним осторожное предположение о высоких доходах, полученных писательницей от ее романов и исключивших надобность в литературном заработке⁵.

Самому Скотту эти толкования отчасти были подсказаны уже известными нам, а может быть, и другими мемуарными источниками, которые он по мере возможности обогащал. Так, он подробно рассказывал о слухе, пущенном «какой-то мисс Севард, принадлежавшей к числу разглашателей ежедневных литературных новостей», которая «начала, без всяких обиняков, утверждать, что *The Plays on the Passions* (*Зрелища Страстей*, соч. Мисс Байльи) написаны г-жою Радклиф и что она сама признала их своим сочинением», — слух, чрезвычайно оскорбивший писательницу, заподозренную, таким образом, в намерении «присвоить себе чужую славу» (159). Здесь журнальная статья отклонилась от подлинного текста В. Скотта и превратилась в пересказ, исказивший авторскую мысль. Имя «мисс Сьюард» не было известно переводчику, но зато было отлично известно В. Скотту, который был издателем ее писем, — и характеристика ее у Скотта совершенно иная: «В переписке мисс Сьюард, — пишет он, — среди современных литературных сплетен без обиняков утверждается...»⁶ Речь шла об инциденте с письмом Сьюард от мая 1799 г.: детали его были исследованы биографами, со-

гласившимися со Скоттом, что речь шла о недоразумении, в котором были повинны более всего литературные информаторы Сьюард, «собиратели вестей», «которые, будучи понуждаемы сообщить ей что-нибудь новое, рассказывали всякую всячину, нимало не заботясь, справедливо ли то или нет» (159).

В. Скотт писал как историк, вынужденный опровергать многочисленные ошибки, слухи и ложные версии, порожденные почти полной неразработанностью биографии его героини. Двигаясь по этому пути, он неизбежно должен был подойти к устойчивому слуху о ее душевной болезни. «Частная жизнь г-жи Радклиф, — продолжал он свое повествование, — кажется, протекла в особенной тишине и уединении. Вероятно, она отказалась от того рода известности, которая бывает в Лондоне уделом особ, прославившихся своими сочинениями [в подлиннике с негативным оттенком: «*regional notoriety*». — В.В.]. Может быть, ни один автор, коего творения читаются и уважаются во всем свете, не был так мало известен со стороны своей личности, даже тому классу знатных людей, которые присваивают себе право избирать для себя отличное общество литераторов. Но от того жизнь г-жи Радклиф не утратила своей приятности, и ее домашнее счастье не было возмущаемо, хотя многие из ее почитателей думали, а некоторые и теперь еще думают, что она, занимаясь беспрестанно изображением ужасов, помешалась наконец в уме и что сочинительница *Удольфских Таинств* заключена была в плачевном жилище — в доме сумасшедших. Сей слух распространился повсюду и так часто был повторяем в журналах и обществах, что и сам издатель сего известия о ее жизни в продолжение нескольких лет верил оному, пока не узнал от достоверных людей, что сия неприятная выдумка не имеет ни малейшего основания» (158—159).

Из биографических лакун выростала легенда, которая строилась на основе поэтики готического романа. Первый биограф Радклиф, Т. Талфурд, упоминал об «Оде к ужасу» (*Ode to Terror*), опубликованной в 1810 г., где автор сожалеет о судьбе писательницы, кончившей свои дни в состоянии безумия⁷. Ода эта до последнего времени оставалась неразысканной; лишь в 1999 г. Р. Нортон нашел ее текст и назвал автора. Им оказался англиканский священник и переводчик с латинского Чарльз Апторп Вилрайт (*Wheelwright*); стихи назывались «*Ode to Horror*» и были включены автором в сборник «Стихотворения» (1810), переизданный в двух томах в 1811 г. Ода аллегорична; «Ужас» предстает в ней в виде богини безумия, сводящей своих жертв в могилу. «“Фантомы” ее овладевают пылающим мозгом»; когда «бледные призраки» пересекли ей дорогу, «Радклиф содрогнулась от страха и, в тщетной борьбе стараясь освободиться, бросилась в объятия смерти от безумия и от тебя (ужаса)». К этим строчкам автор сделал примечание: «Миссис Энн Радклиф, изобретательный автор “Итальянца”, “Удольфских тайн” и проч. <...>, как говорят, умерла в состоянии умственного расстройства, известного как белая горячка (*the horrors*)»⁸. Пытаясь выяснить источник этого слуха, Р. Нортон предположил, что он был результатом прямой ошиб-

ки: в 1809 г. в Стэмфорде, в нескольких милях от места тогдашней службы Вилрайта, скончалась миссис Дебора Радклиф, свекровь писательницы. В 1811 г. стихотворения Вилрайта вышли новым изданием в двух томах, и приблизительно с этого времени слух о смерти или сумасшествии автора «Удольфских тайн» широко распространился в литературных и окололитературных кругах. Сцены в «Удольфских тайнах», описывающие безумную Агнесу-Лаурентини, вероятно, были для этой легенды своего рода литературным субстратом.

«Анекдоты» на эту тему держались еще в середине века⁹; рассказывали, например, что знаменитая романистка умерла за письменным столом, пораженная ужасом во время сочинения страшной сцены. О другом анекдоте мы уже упоминали в связи с «Гробницей» — романом-мистификацией, появившимся в свет в 1799 г. как «посмертное» сочинение писательницы.

Отзвуки биографической легенды проникали в русскую читательскую и литературную среду. В 1815 г., когда Жуковский закончил свою «Балладу, в которой описывается, как одна старушка ехала на черном коне вдвоем и кто сидел впереди» — перевод баллады Р. Саути о «берклейской ведьме», — А.И. Тургенев писал ему в Дерпт: «Старушка страшная, но она также пойдет в печать. Графиня Строганова просит тебя заключить этой уткой твои баллады. Страшнее ничего не напишешь, а может случиться с тобою то же, что и с M-me Radcliffe: испугаешься сам своих баллад, как она своих романов»¹⁰. Из контекста письма как будто следует, что слух о безумии Радклиф уже в 1815 г. дошел не только до Тургенева, но и до Жуковского, — а может быть, и до приятельницы его, графини С.В. Строгановой: Тургенев не говорит о нем подробно, а лишь напоминает как о чем-то общеизвестном.

С художественными мотивами готических романов оказывался связанным и другой опорный мотив биографической легенды — именно мотив заключенной женщины. В середине XIX в. в печати появился еще один анекдот, в котором утверждалось, что Анна Радклиф, пересекши швейцарскую границу во время путешествия в 1795 г., была арестована французами, препровождена в Париж и заключена в тюрьму Консьержери, в ту самую камеру, где некогда ожидала казни Мария Антуанетта; и что освободило ее лишь вмешательство мадам Талльен¹¹. Своего рода вариантом этого мотива оказывалась и версия, согласно которой в «Удольфских тайнах» отразились впечатления от пребывания Радклиф в замке Хеддон Холл.

М. Леви разыскал сравнительно ранний след этого слуха — в описании путешествия по Англии, Шотландии и Уэльсу, принадлежавшем перу миссис Селвин, где под 29 августа 1820 г. записано: «29-го мы проехали в Баквелл и по пути видели Хеддон-холл, очень древнее <...> здание, принадлежащее герцогу Ретленду... Мрачные покои и весь облик этого старинного строения, как говорят, подсказали миссис Радклиф некоторые черты, использованные в ее вселяющих ужас описаниях замков в «Тайнствах Удольфа»»¹².

В. Скотт считал необходимым опровергнуть это «заблуждение», с его точки зрения, более «нелепое» и гораздо менее безобидное, нежели простая ошибка. Он иронизировал над утверждениями, якобы «мистрис Радклиф посещала Гаддон-Гоуз и выпросила позволение провести ночь в этом мрачном замке, внушившем ей вкус к готическим зданиям, потайным ходам и разрушенным стенам, кои столь часто являются в ее описаниях». «Мы уверились, — продолжал биограф, — что мистрис Радклиф никогда не видела Гаддон-Гоуза; и хотя место сие весьма стоило ее внимания и, вероятно, доставило бы ей несколько идей, каковыми воображение ее было занято, но мы предполагаем, что сие механическое пособие вымыслов, сей рецепт хорошо сочинять — ночь, проведенная в старинном, полуразрушенном замке, не доставила бы ей никакой пользы, кроме порядочного насморка, и что журналисты произвольно приписывали ей выисканные восторги, к которым г-жа Радклиф почла бы за излишнее прибегать»¹³.

Из вышедшей в том же 1826 г. биографии Талфурда становится понятным саркастический тон В. Скотта по поводу ошибки, казалось бы, не заслуживающей столь резкой отповеди. Скотт ощущал то, о чем, вероятнее всего, не подозревала Селвин: концептуальный характер слуха, бывшего одним из оснований целостной биографической легенды. Мотив замка (Хеддон Холл) имплицитно содержал в себе мотивы безумия и заточения. «С большим основанием, — рассказывал Талфурд, — г-жа Радклиф была поражена нелепым рассказом, согласно которому, посещаемая фантомами страха, коими она пугала воображение читателей, она впала в состояние умственного помрачения. Невозможно себе представить более невежественного основания для неправды, ибо очевидно, что во всех своих сочинениях она сохраняла полную власть над ужасами, которые описывала, и даже старательно приуготовляла средства объяснить их естественными причинами. Кажется, однако, что сочинительница Путешествия по Англии, описывая древнюю и романтическую усадьбу герцога Ретленда под названием Хеддон Хауз, утверждает, что именно здесь г-жа Радклиф приобрела вкус к замкам и древним строениям, и далее сожалеет, что она вот уже много лет находится в состоянии безумия и заключена в Дербишире. Здесь не только ложно основное утверждение, но и все сопутствующие детали лишены всякого основания, — ибо г-жа Радклиф была в Дербишире только два раза в жизни, вскоре после замужества, каждый раз в течение нескольких дней — и вовсе никогда не видела Хеддон Хауза». Талфурд ссылаясь и на «более новое и более обширное сочинение», где выдумка была закреплена иллюстрацией на отдельном листе — изображением замка Хеддон Хауз как источника ранних впечатлений писательницы¹⁴.

Сообщая о последних годах жизни Радклиф, В. Скотт вновь использует сведения некролога и еще раз скрыто полемизирует с уже упрочившимися в обществе слухами. «В продолжение последних двенадцати лет своей жизни г-жа Радклиф много страдала от удушья [в подлиннике: «spasmodic asthma». — *B.B.*], которое совершенно расстроило ее здоровье. Сия болезнь сделалась 9 января 1822 г. весьма опасною, и 7 февра-

ля того же года прекратила жизнь сей умной и любезной женщины: она скончалась в Лондоне в своем доме»¹⁵. В журнальный текст здесь вкралась ошибка: Анна Радклиф умерла в 1823 г.

* * *

Статья В. Скотта была не единственным биографическим очерком о Радклиф, появившимся в русской печати как отклик на смерть некогда прославленной писательницы. В следующем же году в «Дамском журнале» появляется «Портрет госпожи Радклиф», представляющий значительный интерес как явление русской радклифианы. Он заслуживает специального анализа, — и мы приведем целиком этот небольшой текст, в котором нам будут важны некоторые детали, оттенки и акценты.

«Портрет госпожи Радклиф»

Ужасные сочинения госпожи Радклиф, вероятно, многих заставили думать, что это женщина странная, не любезная, отвратительная; что она исчадие в женском поле, существо таинственное, огромное, сухое, бледное, с глазами полуумными, всегда блуждающими! Так, по крайней мере, рисует ее воображение некоторых. В самом же деле при первом свидании с сочинительницей “Удольфских таинств” всякое подобное воображение *увидит* свою ошибку: вам предстанет картина совсем неожиданная — прекрасная!

Анна Радклиф не велика ростом, с чрезвычайно стройною таллею, с цветом лица пленительным, и нет ни одной черты в лице, которую бы нельзя было назвать приятною, правильною, выразительною, — это сама роза, царица цветов. По крайней мере, такою она была в осьмнадцать лет. — На двадцать третьем году она вышла замуж.

Самое краткое время своей жизни г-жа Радклиф посвящала литературным трудам, и человек, не коротко ее знавший, но однако ж сколько-нибудь знакомый с ее скромною и тихою жизнью, конечно, должен был удивиться, что *милая, единственная Анна*, благо семейственной счастливой жизни, есть творец, или была творцом “Графа Сицилийского”, “Сенклерского аббатства”, вышеупомянутых “Таинств Удольфских”, “Итальянца” и прочих весьма многих *поистине прекрасных* романов, приводивших некогда в трепет целую половину просвещенного мира!

Сам г. Радклиф весьма нередко удивлялся *странной*, по его мнению, плодовитости и громкой славе жены своей; он шутил над нею и над всеми пристрастными к ней читателями; но веселая *Анна*, обращая в дружескую шутку насмешку супружескую, равнодушно приносила к мужу повесть, ею написанную, читала ее и сама трепетала от ужасов, ею же изображенных! Чудесная женщина!

В последние двенадцать лет жизни г-жа Радклиф, одержимая спазматическим кашлем, несмотря на единодушное старание ис-

куснейших медиков, впала в чахотку и скончалась в объятиях супруга-друга 1824 года на шестидесятом году от рождения.

Она была уже стара; но мы осыпали ее могилу розами!

Так писал ко мне о г-же Радклиф лондонский житель *Пойль*, бывший в 1806 году и у нас в Москве»¹⁶.

Под текстом стоит подпись: «М. Макаров».

Совершенно понятно, почему этот очерк появляется как своего рода некрология именно в «Дамском журнале». Об устойчивом тяготении к творчеству Радклиф его издателя, П.И. Шаликова, нам уже пришлось говорить выше; к 1827 г. он не изменил своей позиции. Самый же журнал, в соответствии с эстетическими принципами карамзинистов, был рассчитан прежде всего на женскую аудиторию и особое внимание уделял творчеству женщин-писательниц. В биографии Радклиф сходились, как в фокусе, литературные пристрастия редактора и программные установки его журнала; она должна была появиться на его страницах, даже несмотря на то, что статья В. Скотта уже год как была известна русскому читателю. Перед этой последней публикация «Дамского журнала» имела единственное, но важное преимущество: она подавалась как мемуарное свидетельство соотечественника Радклиф; автор описывал детали, которые могли быть известны только близкому знакомому семьи; из заключительных строк его письма как будто следовало, что он присутствовал и на ее погребении. Если бы все это было так, следовало бы признать, что перед нами — очень редкий и ценный источник для скудно документированной биографии писательницы, а имя Пойля должно было бы пополнить круг известных нам знакомых Радклиф, сейчас насчитывающий всего около десятка имен. Но, по-видимому, дело обстоит иначе.

Публикатором «письма Пойля» был Михаил Николаевич Макаров (1785—1847), плодовитый литератор и историк-дилетант, принадлежавший к числу поздних московских сентименталистов. Его многочисленные разрозненные мемуарные свидетельства о литературной жизни Москвы в начале XIX в. настолько неточны и противоречивы, что иной раз производят впечатление сознательной мистификации. Утверждать это с уверенностью трудно: сам Макаров не раз ссылаясь на ошибки своей памяти, хаотичность и случайность своих мемуарных записей; тем не менее в его рассказах несомненен и совершенно осознанный элемент литературной игры. Он сознавался сам, что вместе с несколькими молодыми литераторами придумал фигуру издателя журнала «Московский курьер» (1805—1806) — «статского советника и кавалера Сергея Матвеевича Львова»¹⁷, — и едва ли не плодом творческого воображения была его литературная сотрудница, также «действительная статская советница» Анна Безнина, чьи статьи он печатал в своем «Журнале для милых» в 1804 г., а после прекращения журнала поместил ее некролог в том же «Московском курьере». М.А. Дмитриев рассказывал, что эта Безнина была урожденная кроатская княжна «Трубеска», приехавшая в Москву со своей незамужней сестрой Елизаветой, что «Елизавета Трубеска» позднее со-

биралась издавать новый журнал «Амур» уже как княжна «Елизавета Трубецкая»; что все Трубецкие восстали против самозванки, и разразился грандиозный скандал. Во всей этой истории очевидно присутствует игровое и мистифицирующее начало; во всяком случае, исследователям не удастся разыскать ни действительного статского (а согласно некрологу, даже тайного) советника по фамилия Безнин, ни княжеского рода «Трубески», — кстати, в упомянутом некрологе Безниной, без сомнения, написанном самим Макаровым, она прямо именуется урожденной княжной Трубецкой. С другой стороны, С.П. Жихарев сообщил о своем личном знакомстве с будущей издательницей «Амура» именно как с Елизаветой Трубецкой, удостоверив тем самым, по крайней мере, ее реальное существование¹⁸. Это постоянное взаимопроникновение реального и вымышленного, эмпирического быта и мистификации характеризует и опубликованные Макаровым «письма Пойля». Он напечатал целую подборку их за 1805—1806 гг. в 1844 г. в сборнике «Литературный вечер». Ж.К. Пойль был представлен читателю как молодой английский путешественник, введенный в Лондоне в круг С.Р. Воронцова и получивший в Москве доступ к «кн. Дашкову» — П.М. Дашкову, московскому губернскому предводителю дворянства. Пойль провел в Москве конец 1805-го и начало 1806 г. и познакомился с семейством Макарова, куда ввел его другой английский путешественник, некий капитан Келлесал, родственник известной леди Крейвен, принадлежавшей к кругу Хорэса Уолпола. Когда Макаров уехал в Петербург, между новыми приятелями завязалась переписка; Пойль сообщал о своих знакомствах (в том числе литературных); он упоминал, в частности, о балах и вечерах у Ю.А. Нелединского-Мелецкого и Б.В. Голицына, где видел Жуковского, Кокошкина, Мерзлякова. В письме от 3 декабря 1805 г. он описывал обед у канцлера А.И. Остермана и свой разговор с жившим в доме Остермана капитаном старой английской службы Гроссейтом, который расспрашивал его о Лондоне. «Говорю: нет *Попе*, нет *Драйдена*, нет *Томсона*, говорю: теперь наше *новое поколение* растет уже под ужасным *креповым вуалем* мадам Радклиф; другие люди, того же роста, начали дорываться, снова здорово, до Шекспира. Так-то я отшучиваюсь от распросов старика времен минувших...»¹⁹

М.П. Алексеев, подвергший эти тексты внимательному критическому анализу, выделил в них круг реалий, которые могут быть подтверждены другими свидетельствами. Так, вполне правдоподобно, что Пойль был в Англии представлен своей матерью С.Р. Воронцову и через него был принят в московских светских и литературных кругах; реальные и называемые Келлесалем в качестве своих знакомых Роберт и Мария Кер Портеры: у сэра Роберта Кер Портера были тесные связи с Россией; Мери Кер Портер, его сестра, была писательницей, автором романа «Венгерский брат». Могут быть подтверждены содержащиеся в письмах сведения об арфисте Адамсе, о капитане Монксе, Шепотьевых, картинной галерее М.П. Голицына и т.п. С другой стороны, письма содержат явные анахронизмы: споры о Наполеоне, упоминания о вальсе как входящем в моду танце очевидно относятся уже к более позднему времени. Тексты

писем, несомненно, подверглись обработке; неясно, кроме того, почему сохранились только их русские переводы (заметим, кстати, что «утрата» иноязычного подлинника — нередкий признак мистификации). Самое имя Пойля известно нам только по источникам, восходящим к самому Макарову. О нем сообщалось, например, в упомянутом выше «Московском курьере» как о «путешествующем по России английском дворянине Н.В. Поеле» (с иными, нежели в публикации 1844 г., инициалами); самое написание его фамилии неясно (Powel? Poyle?)²⁰. М.П. Алексеев допускал, что часть текстов была сочинена самим Макаровым²¹.

Едва ли не в большей мере все эти сомнения могут быть отнесены и к тому «письму Пойля», которое было напечатано Макаровым задолго до 1844 г. как некрологический очерк о Радклиф.

Начнем с того, что все без исключения мемуарные свидетельства в нем уже существовали в печатном виде, а некоторые из них прямо выдают свое вторичное происхождение.

«Молодой англичанин», ровесник Макарова или даже несколько старше, не мог помнить, как выглядела девица Уорд, когда ей было 18 лет, а его самого, скорее всего, еще не было на свете. Свидетель ее погребения, писавший под свежим впечатлением, не мог ошибиться в годе ее смерти (не 1824-й, а февраль 1823 г.) и вряд ли мог осыпать ее могилу розами в середине зимы. Все же остальное: и описание ее облика в молодости, и рассказ о ее замкнутой семейной жизни, и указание на время выхода ее замуж, и сведения о ее последней болезни — все это мы находим в приведенных выше цитатах из биографического очерка В. Скотта, как мы помним, восходящих к некрологии в «Ежегодных биографиях...».

Было бы странно, однако, если бы автор «Портрета госпожи Радклиф» пересказал в качестве собственных мемуаров широко известную статью, а «Дамский журнал» представил бы читателям как новинку уже год как существующий ее русский перевод. И в самом деле, внимательное сличение показывает, что «Пойль» черпал свои сведения, во всяком случае, не у одного Скотта. Его «письмо» — не плагиат, а компиляция. В нем есть место, отсутствующее как в очерке Скотта, так и в его источниках: именно анекдот об отношении В. Радклифа к сочинениям жены. Он появляется впервые в биографии Талфурда.

Эта биография, на которую нам уже приходилось ссылаться, была напечатана анонимно при посмертном издании последнего романа Радклиф «Гастон де Блондевилль» в 1826 г. Автор ее, Томас Нун Талфурд (Thomas Noon Talfourd), тщательно собрал все предшествующие сведения и обогатил их за счет путевых дневников писательницы и дополнительных рассказов ее мужа. Биография Талфурда содержала концепцию жизни и личности Радклиф, причем концепцию полемическую. Слух о душевной болезни автора «Удольфских тайн» возобновился с новой силой после ее смерти и продолжал обсуждаться в печати, несмотря на энергичные возражения В. Скотта; в некрологической статье в «Новом ежемесячном журнале» (1823) говорилось о «душевной депрессии» и «постепенном упадке умственных и физических сил»; «Ежемесячное

обозрение» 1825 г. интересовалось, могла ли она, проведя последние годы жизни в состоянии «неописуемого» умственного распада, создать что-либо подобное своему знаменитому роману; в 1826 г. последний журнал развернул эту версию в обширной некрологической статье²¹. В. Радклиф по понятным причинам относился к ней особенно болезненно. Талфурд, писавший под его пристальным наблюдением, особенно заботился о документальном ее опровержении; он приводил заключение домашнего врача Радклифов доктора Скъюдамора (отсюда замечание о «единодушном старании искуснейших медиков»), краткий анамнез болезни, не забыв упомянуть и о «неусыпных попечениях любящих супруга»²². Доктор Скъюдамор подробно описывал предсмертную фазу болезни — простуду с последующим воспалением легких («чахотка», в изложении Макарова) — и тщетные усилия медицины, настаивая на том, что, за исключением последних двух дней, когда началось «воспаление в мозгу», больная была в ясном сознании, без малейших следов деменции.

Целям «реабилитации» служит и интересующий нас пассаж. Он призван доказать, что романы Радклиф не были плодом нервного перенапряжения, а скорее артистической легкости и игры творческого воображения. Она писала, рассказывал Талфурд (явно со слов В. Радклифа), во время кратковременных отлучек мужа, который по возвращении бывал удивлен «не только достоинствами, но и объемом написанного». При этом «она была так мало подвержена своим собственным страхам, что часто со смехом приносила мистеру Радклифу главы, которые он не мог читать в одиночестве без содрогания»²⁴.

Свободной передачей этих рассказов и является то место «письма Пойля», где говорится о «веселой Анне», приносившей мужу свои повести и «трепещущей» от изображенных ею ужасов, и о подтрунивании над ней В. Радклифа. Псевдомемуарист, как и в других случаях, конечно, ничего не «вспоминает»: он пересказывает, и на этот раз искаженно, потому что от него ускользает полемический смысл всех этих деталей. Но общая направленность «Портрета госпожи Радклиф» та же, что и в биографии Талфурда: отделить автора от его романов, создав образ живой, привлекательной и веселой женщины, наделенной творческим даром. Статья Пойля (или самого Макарова) оказывается полностью вторичной и не может претендовать на роль источника для биографии Радклиф, — но она остается, вероятно, единственным свидетельством проникновения в русскую читательскую среду самого ценного после работы В. Скотта современного биографического исследования о самой популярной в России «готической романистке».

В. Скотт пробудил в русском обществе интерес к биографии Анны Радклиф и сделал предметом анализа ее творчество, — есть основания думать, что он заставил несколько иначе, чем ранее, взглянуть и на его историческую основу.

Исторические реалии Радклиф не привлекали внимания русского читателя, заслоненные романической интригой. Ее «Путешествие, совершенное летом 1794 г. через Голландию и западную границу Германии...» (*A Journey made in the Summer of 1794, through Holland and the*

Western Frontier of Germany, etc.), вышедшее в Лондоне в 1795 г., не было переведено на русский язык, и нам известно только одно упоминание о нем, да и то в переводной статье М. Эджуорт (Edgeworth), ссылавшейся на описание в нем дворца эрцгерцогини Марии Христины²⁵. Едва ли не первым начинает искать русских аналогов замкам Радклиф Карамзин — в уже цитированном нами описании дворца Алексея Михайловича в Тайнинском; к 1803 г. уже определились его исторические интересы, направлявшие течение ассоциаций не от реалии к вымышленному сюжету, как это было в «Острове Борнгольме», а напротив — от сюжета к реалии. По-видимому, эту тенденцию воспринял и ближайший круг Карамзина. К.С. Сербинович, посетивший 31 октября 1825 г. Карамзина в Гатчине, записывает в дневнике: «Жуковский провел меня через множество коридоров и зал, говоря, что тут есть нечто похожее на Радклифские замки»²⁶. Но, пожалуй, в наибольшей мере она оказалась во время путешествия А.И. Тургенева по Англии и Шотландии осенью 1828 г.

Все оно отмечено жадным интересом к «древностям», и самый визит его к Вальтеру Скотту — один из примечательнейших эпизодов русско-английских связей пушкинского времени — не в последнюю очередь был результатом этого интереса. Любопытен самый угол зрения, под которым ведется его рассказ об этом посещении в письмах и дневнике: исторические реалии занимают его более литературных впечатлений; он с особым вниманием описывает средневековые, «готические» экстерьеры Абботсфорда, «старинную дверь» из бывшего Эдинбургского замка, коллекцию доспехов и пр. Он разговаривает с В. Скоттом о социальных институтах Средневековья и даже снабжает его при прощании библиографической справкой об «истории тайных судилищ в средние века в Германии». Сообщая Карамзиным в письме от 15 февраля 1829 г. о готовящемся новом издании романов В. Скотта, Тургенев ожидает прежде всего исторических и биографических пояснений, публикаций фамильных актов, подлинных текстов преданий и т.п.²⁷. С другой стороны, изящная словесность становится для него своеобразным окном в историческое прошлое; выбирая свои маршруты, он руководствуется романами В. Скотта и обращает внимание более всего на те «древности», которые были им описаны. Его письма к брату очень выразительно рисуют это сращение исторических и литературных ассоциаций.

Так, в Эдинбурге он стремится «отделиться от приятелей» и побродить по окрестностям с книгой об Эдинбурге, «прочитав the heart of Mid Lothian В. Скотта, коего сцены в Эдинбурге» (письмо от 9 августа 1828 г.); в письме от 16 августа упоминает капеллу св. Антония, «славную по “Эдинбургской тюрьме” В. Скотта», «Лемерские горы, прославленные в другом романе В. Скотта the Bride of Lammermoor» и «Black-fort hill, прославленную “Мармион”». В названиях «Лисмор», «Морвен», «Адторник» он слышит «отголоски Оссиановой лиры» и наряду с Оссианом вспоминает стихи В. Скотта (письмо от 5 сентября). «Здешнее поэтическое предание интереснее самой истории, даже и церковной». «Поэтическое предание» поддерживается историческими реалиями: в созна-

нии Тургенева в обновленном виде оживает уже архаический для русской литературы оссианизм: «Ужасы природы вселяют здесь какое-то уныние, и здесь-то надобно читать Оссиана: я прочел на стимботе несколько глав его. Макферсон, конечно, писал, прислушиваясь к унылому и единообразному шуму волн в сих пустынных озерах и глядя на эти голые скалы, где чувствуешь себя оторванным от всего света... Теперь я с родным чувством прочту Оссиана» (письмо от 9 сентября 1828 г.)²⁸.

В этом ряду всплывают и ассоциации с замками Радклиф. Не исключено, что ее имя упоминалось во время разговоров Тургенева со Скоттом 6 августа о средневековой истории и литературе: во всяком случае, шестью годами ранее, в 1822 г., еще при жизни писательницы, когда Абботсфорд посетил Амедей Пишо, Скотт в беседе коснулся и ее творчества, причем в чрезвычайно благоприятном контексте²⁹. Прошло не более четырех лет с тех пор, как он писал известный нам очерк о ее жизни и сочинениях, и лишь за год до посещения Тургенева этот очерк был переиздан в шеститомном собрании его критических работ. Заметим, что в беседах с Тургеневым Скотт затрагивал некоторые из тем, содержащихся в этом очерке; так, в связи с «Итальянцем» он вспоминал «Тайное Судилище» Средних веков, обряды которого отразились в «Духовидце» Шиллера, — не эта ли ассоциация побудила его просить у Тургенева точных исторических сведений о немецкой *Vehmgerichte*? Но еще важнее, однако, что В. Скотт подверг подробному анализу архитектурные ландшафты Радклиф. Он выбрал в качестве образца «прекрасное описание» Удольфского замка:

«Хотя он и был в эту минуту освещен заходящим солнцем, но готическое великолепие архитектуры и старые башни из дикого камня делали его зданием величавым и мрачным. Скоро свет ослаб и разливал только багряные отблески, которые постепенно исчезли, по мере <того> как легкий пар покрыл горы. Между тем зубцы замка все еще были освещены последними лучами солнца; наконец все это огромное здание погрузилось в торжественный мрак безмолвной и величественной ночи: он являлся царем той страны, и как бы грозил всем, кто отважится тревожить пустынное его владычество. <...>

Унылый звон колокола, возвестившего о их приближении, увеличил еще страх Эмилии. Пока ожидали служителя, пришедшего отворить ворота, она глядела на здание, но темнота не позволяла ей ничего рассмотреть, кроме части толстых стен, и угадать обширную и грозную сию пустыню. Передние ворота, ведущие во двор, были исполинской величины и ограждены с обеих сторон башнями, на коих еще стояли зубчатые башенки. Вместо флагов развевались только длинные отпрыски трав и диких растений, выбегавших из расщелин между камнями: казалось, они неволею росли посреди окружавшего их опустошения. Башни одна с другою соединялись куртиною с пробоями, а под нею лежала полудугою тяжелая рогатка. Стены внешнего обвода примыкали к другим баш-

ням и простирались по краю пропасти. Сии стены, почти разрушенные, еще освещаясь замирающим отсветом солнца, свидетельствовали об опустошениях войны. За ними все терялось во мраке»³⁰.

Эта «превосходная» по своим живописным достоинствам пейзажная картина (*splendid and beautiful fancy-picture*), с точки зрения Скотта, не имеет той «точности и верности», какой отличаются, например, ландшафты Шарлотты Смит; в параллель к ней он привел описание у Радклиф замка Гардвик из «Путешествия по Голландии...»: «Если *Удольфо* есть картина, производящая сильное впечатление, то *Гардвик* удивляет разительным своим сходством с подлинником. <...> Противоположность сих двух описаний довольно ясно доказывает, что мистрис Радклиф умела столь же хорошо писать с натуры, как и сочинять по воображению. Башни Удольфские без определенного размера, теряются в туманах и мраках; развалины Гардвика представляют картину, написанную широкою, смелою кистью; рисунок их гораздо вернее, но краски не столь богаты»³¹.

«Странно, — заключал свой анализ В. Скотт, — что самые лучшие описания в романах г-жи Радклиф, быв основаны на материалах, найденных у путешественников, кажутся (по крайней мере, в нашем мнении) картинами вымышленными; и со всем тем, большая часть ее современных приняла их за истинные описания того, что она видела»³². И вслед за тем в «Вудстоке» (1826) сам он делает попытку «усовершенствовать» готический интерьер радклифианского типа, по замечанию позднейшего исследователя, подняв его на новый уровень введением исторического материала³³.

Есть некоторые основания думать, что в продолжительных беседах Тургенева с В. Скоттом возникала тема соотношения вымысла и исторических реалий в романе; во всяком случае, уже приведенные нами цитаты из писем Тургенева к брату показывают именно такое направление мысли. И подобным же образом он подходит к «готическим ландшафтам» Анны Радклиф. «Я пошел в трактир, — рассказывает он в обширном письме от 1 октября 1828 г., — взял карету почтовую и чрез полчаса был уже в Баквеле; тут едва не уговорил меня проезжий англичанин отправиться с ним пополам в карете посмотреть какие-то чудеса природы в Кастлетон и к вечеру возвратиться в Баквель; но я взял его же почтовую карету и за 4 шиллинга приехал сюда, остановившись на полчаса в Haddon-hall, в нескольких шагах от большой дороги, древний, оставленный замок, знаменитый описаниями Радклиф и принадлежащий ныне герцогу Рутландскому. Я осмотрел его снаружи и внутри, и конечно, воображение Радклиф могло найти здесь пищу. Старуха, точно уродливая дряхлостью, сухостью и морщинами, дряблым голосом описывала нам историю замка, который 149 лет как уже не обитаем. Древняя зала с гербами, приемная также старинная; но всего живописнее самые башни и вид замка с реки, мимо его журчащей...»³⁴

Под «описаниями Радклиф» понимается, конечно, тот самый отрывок из «Удольфских тайн», который мы привели выше как цитату из

статьи В. Скотта, — но как раз это замечание Тургенева показывает, что самую эту статью он либо не читал, либо не помнил. Как нам уже известно, В. Скотт особо опровергал в ней легенду, согласно которой Хеддон Холл (Хеддон Хауз) послужил моделью для Удольфского замка, — ибо с ней прямо или косвенно был связан слух о сумасшествии Радклиф; Тургенев же полностью находится во власти этой легенды. Может быть, убеждение его опиралось на печатные описания достопримечательностей или путевые записки, куда он, без сомнения, заглядывал во время своей поездки, — в частности, он мог знать и цитированные нами записки Селвин; может быть, он черпал свои сведения из устного общения. Как бы то ни было, и в этом случае ученый антикварий, литератор и к тому же собеседник В. Скотта совместились в одном лице автора этого письма, — и едва ли не интереснее всего здесь полное изменение традиционной шкалы оценок готического романа: это не «сладкий ужас», пленяющий воображение, и не развлекательное чтение для провинциальных помещиков — но исторический роман, запечатлевший, пусть и в устаревших формах, некую подлинную реальность, подобно тому как это в свое время сделали песни Оссиана. Эта культурно-историческая установка, определившаяся в кругу Карамзина-историка, нашла в общении с Вальтером Скоттом подкрепление и конкретизацию.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ *Simmons E.* English Literature and Culture in Russia. Cambridge (Mass.): Harvard Univ. Press, 1935. P. 154.

² Анна Радклиф: (Из соч. Вальтера Скотта) / [Пер. с фр.] // Сын отечества. 1826. № 2. С. 131—160; № 4. С. 368—382; № 5. С. 81—93; № 7. С. 260—272. Под строкой приведены примеч. к статье фр. издателя; *Scott W.* Notice biographique et littéraire sur Anne Radcliffe // Biographie littéraire des Romanciers célèbres... Par Sir W. Scott / Trad. de l'anglais. Paris, 1826. Т. 4. P. 67—147.

³ Сын отечества. 1826. № 2. С. 131 (далее ссылки в тексте на страницы этого номера); *Scott W.* Mrs. Ann Radcliff // The Miscellaneous Prose Works of Sir Walter Scott, Варг.: In 3 vols. Edinburg, 1841. Vol. 1: Biographical Memoirs, Essays, Letters. P. 79 (3 pag.).

⁴ Dictionnaire universel, historique, critique et bibliographique... Neuvième éd. Paris, 1810. Т. 14. P. 513.

⁵ *McIntyre C. F.* Ann Radcliffe in Relation to her Time. Archon Books, 1970. P. 14, 15.

⁶ *Scott W.* The Miscellaneous Prose Works. Vol. 1. P. 84. (3 pag.).

⁷ *Talfourd T. N.* Life and Writings of Mrs. Radcliffe // Radcliffe A. Gaston de Blondville, or the Court of Henry III, keeping festival in Ardenne: A Romance. N.-Y., 1972. Vol. 1. P. 95. (1 pag.) (1-е изд. — London, 1826); *Lévy*. P. 224.

⁸ *Norton R.* Mistress of Udolpho: The Life of Ann Radcliffe. London; N.-Y.: Leicester Univ. Press, 1999. P. 211—214.

⁹ См.: *Lévy*. P. 224, 225.

¹⁰ Не издано; цит. по: *Веселовский А.Н.* В.А. Жуковский. Поэзия чувства и «сердечного воображения». Пг., 1918. С. 248.

¹¹ См.: *Lévy*. P. 225.

¹² [*Mrs. Selwyn*]. Journal of Excursions through the most interesting parts of England, Wales and Scotland, during the Summers and Autumns of 1819, 1820, 1821, and 1823. London, [1824?]. P. 87, 88. Цит. по: *Lévy*. P. 224.

- ¹³ Сын отечества. 1826. № 7. С. 265, 266.
- ¹⁴ *Talfourd T.* Op. cit. P. 94, 95 (1 pag.).
- ¹⁵ Сын отечества. 1826. № 2. С. 159, 160.
- ¹⁶ Дамский журнал. 1827. № 23, декабрь. С. 172—174.
- ¹⁷ *Рогов К.Ю.* Портреты и карикатуры: (О комедии «Обращенный Славяно-фил») // Ново-Басманная, 19. М., 1990. С. 154.
- ¹⁸ См.: *Дмитриев М.А.* Мелочи из запаса моей памяти. М., 1869. С. 79, 80.; *Жихарев С.П.* Записки современника. М.; Л., 1955. С. 189, 190, 722, 723; *Ленихин М.П.* Безнина А.А. // Русские писатели. 1800—1917: Биограф. словарь. М., 1989. Т. 1. С. 197, 198; *Степанов В.П.* Макаров М.Н. // Там же. М., 1994. Т. 3. С. 468—470; Некролог Безниной // Московский курьер. 1805. Ч. 1. № 6. С. 88, 89.
- ¹⁹ Литературный вечер. М., 1844. С. 256.
- ²⁰ Московский курьер. 1806. Ч. 3. № 14, 4 апр. С. 209, 211.
- ²¹ *Алексеев М.П.* Русско-английские литературные связи: (XVIII в. — первая половина XIX в.). М.: Наука, 1982. С. 157—159. (Лит. наследство. Т. 91).
- ²² The New Monthly Magazin. New Series. 1823. Vol. 9. P. 232; The Monthly Review. 1825. Vol. 108. P. 269. Цит. по: *Lévy.* P. 223; ср.: *McIntyre C.F.* Op. cit. P. 19—21.
- ²³ *Talfourd T.N.* Op. cit. P. 102.
- ²⁴ Ibid. P. 8.
- ²⁵ *Эджеворт [М.]*. О географии и хронологии // *Измайлов В.* Переводы в прозе. М., 1820. Ч. 6. С. 177.
- ²⁶ РГАЛИ. Ф. 195. Оп. 1. № 5583. Л. 132.
- ²⁷ *Алексеев М.П.* Русско-английские литературные связи. С. 341—343, 346.
- ²⁸ Письма А.И. Тургенева к Н.И. Тургеневу. Лейпциг, 1872. С. 408, 432, 433, 527, 526, 544. Ср.: *Левин Ю.Д.* Оссиан в русской литературе. Конец XVIII — первая треть XIX века. Л., 1980. С. 138, 139.
- ²⁹ *Bisson L.A.* Amedée Pichot: A Romantic Prometheus. Oxford, s. a. P. 310.
- ³⁰ Сын отечества. 1826. № 5. С. 91—93.
- ³¹ Там же. № 5. С. 89, 90; № 7. С. 260, 264.
- ³² Там же. № 7. С. 264, 265.
- ³³ *Railo.* P. 143, 144.
- ³⁴ Письма А.И. Тургенева к Н.И. Тургеневу. С. 629.

После 14 декабря 1825 г. Н. Бестужев

Время, наступившее вслед за разгромом восстания 14 декабря 1825 г., было тяжелым испытанием для русского общественного сознания. Здесь нет ни возможности, ни необходимости описывать подробно ту хорошо известную историкам атмосферу подавленности, страха и неуверенности, которая охватила в первую очередь те слои русского общества, которые прямо или косвенно были связаны с декабристским движением; репрессий родных и близких ожидали и те, кто не сочувствовал ни выступлению на Сенатской площади, ни политическим программам участников восстания. Литературные круги почти целиком были втянуты в эту зону социального напряжения: такие участники движения, как А. и Н. Бестужевы, К. Рылеев, Ф. Глинка, А. Корнилович, А. Одоевский, были более или менее тесными узами связаны почти со всеми литераторами двух столиц, и подозрения в соучастии приобретали почти тотальный характер. Аресты начались сразу же после 14 декабря; последующее заключение в крепость, допросы, ожидание суда и приговора — все это вызывало в культурном сознании ассоциации с наиболее мрачными эпизодами русской и европейской истории и накладывалось на некогда читанные описания «ужасов». Среди этих последних были и готические романы.

Очень выразительным документом этой эпохи были письма и записные книжки П.А. Вяземского. Сочувствовавший движению, считавший в числе своих друзей весьма активных его участников — Бестужева,

Рылеева, М. Орлова, — он приезжает в столицу в конце мая 1826 г., обеспокоенный известием о тяжелой болезни Карамзина, — и уже не застаёт его в живых, опоздав на один день. С осиротевшим семейством он едет в Ревель; его письма к жене хранят следы душевного потрясения. Скорбь об утрате сочетается в них с беспокойством об участи М.Ф. Орлова и А. Тургенева, на которого свалилось еще семейное несчастье: душевная болезнь одного брата, политическое осуждение другого. Июльские записи в его записных книжках исключительны по энергии отрицания всех правовых и этических основ суда над участниками заговора. «Вся Россия страданиями, ропотом участвовала делом или помышлениями, волею или неволею в заговоре, который был не что иное, как вспышка общего неудовольствия» (22 июля)¹.

В это время в его сознании всплывают и литературные сюжеты — самые мрачные и трагические: «Ламмермурская невеста» В. Скотта, «Рукопись, найденная в Сарагоссе» Я. Потоцкого. «На море вдали светит маяк, он и говор волн одни оживляют пустыню молчания и мрака, а я, как Равенсвуд из “La fiancée de Lammermoor”, тону в приморских песках» (письмо жене 8 августа 1826 г.). «Как герой романа Потоцкого, который, где бы ни был, что бы ни делал, а все просыпался под виселицами, так и я: о чем ни думаю, как ни развлекаюсь, а все прибывает меня неволью и неожиданно к пяти ужасным виселицам, которые для меня из всей России сделали страшное лобное место» (письмо 20 июля 1826 г.).

Несколько ранее, 26 июня 1826 г., он пишет В.Ф. Вяземской: «Нынешняя эпоха настоящий Радклифский роман: смерти, гроба, заточения, крепости, страшные судилища. Я сейчас кончил ее роман “L’Italien”, который прочел с удовольствием»².

30 июля он вносит в записную книжку: «Я прочел здесь “L’Italien”, роман Радклифф. — “Les années d’apprentissage de Wilhelm Meister” [“Годы учения Вильгельма Мейстера” Гете. — В.В.] — “La fiancée de Lammermoor”»³. Вероятно, впервые за долгие годы имя романистки появлялось в таком окружении, которое должно было его полностью заслонить. Но время превращало имя Радклифф в некий символ, полный обособого и зловещего значения.

23 июня 1826 г. скончался граф Григорий Владимирович Орлов, образованный литератор-дилетант, переводчик Крылова на французский и итальянский языки. Смерть настигла его внезапно, в заседании Сената, где готовился приговор по делу декабристов; он узнал сентенцию — и не выдержал⁴. Через три дня Вяземский, пораженный обстоятельствами этой кончины, написал А. Тургеневу: «Я как предчувствовал, что до Орлова дела не будет; однако же мне его очень жаль: он был добрый и во многом благонамеренный человек. Смерть его наводит какой-то ужас и могла бы иметь место в сценах Радклифских романов». И тут же — о неожиданной смерти совсем молоденькой — восемнадцатилетней жены графа В.А. Бобринского: «Как жаль и милой Лидии Бобринской! Можно сказать: пирует смерть! Сколько жертв нахватала она в короткое время! А здесь и не одна смерть: и жизнь тоже роковое бедствие!»⁵

Всеми этими смыслами и ассоциациями нагружается теперь имя Радклиф. Жуковский пишет А.А. Воейковой 10 января 1828 (?) г.: «Другая новость à la Radcliffe. Князь Андрей (Гагарин) зарезался, отчего, никто не знает»⁶. В.И. Кривцова, мать декабриста С.И. Кривцова, сообщает в 1830 г. сыну, сосланному в Минусинск, о свадьбе его сестры: «У нас теперь в доме видно и слышно, что есть живые люди в нем, а прежде было совершенное подземелье мадам Радклиф, и не проходило дня, чтобы я не плакала»⁷.

Из сферы условно-литературной, принадлежащей экзальтированному «воображению», готический роман как бы перемещается в область истории и быта. Он начинает читаться как подлинная история или, по крайней мере, как ее метафорическое, иносказательное отображение. С ним связывается представление об ужасах тайных судилищ, подземных казематов, о человеческих трагедиях в широком смысле. В дневниковых записях и письмах эта актуализация, казалось бы, безнадежно ушедшего в прошлое жанра выявляется как бы пунктиром. — однако мы имеем, по крайней мере, один случай художественного закрепления этих ассоциаций — в повести Н.А. Бестужева «Шлиссельбургская станция» (в первой публикации 1860 г. — «Отчего я не женат»).

* * *

С именем Николая Александровича Бестужева, бывшего весьма примечательной фигурой среди декабристов-литераторов, нам уже приходилось встречаться в главе о ливонских исторических повестях, к числу которых принадлежала и его повесть «Гуго фон Брахт». «Шлиссельбургская станция» — произведение иного времени и иного жанра: это современная повесть на мемуарной, автобиографической основе, написанная, как свидетельствовал его брат М.А. Бестужев, в Петровском заводе, когда заключенные декабристы получили возможность писать и даже лелеяли план издания литературного альманаха при помощи петербургских друзей. В Петровский завод Бестужев и его товарищи были переведены из читинского острога 23 сентября 1830 г., что дает нижнюю хронологическую границу повести; на верхнюю указывает посвящение ее А.Г. Муравьевой, умершей 22 ноября 1832 г. О творческой истории ее рассказал тот же М.А. Бестужев: «дамы» — жены декабристов (вероятно, более всех адресат посвящения), наблюдая привязанность его брата к детям, «часто спрашивали его: *почему он не женат?* “Погодите, — часто отвечал он, — я вам это опишу”. И когда они приступили с решительностью и взяли с него слово, он написал эту повесть»⁸, дав ей подзаголовок «Истинное происшествие».

«Шлиссельбургская станция» — мемуарная повесть от первого лица. Рассказчик, застигнутый ночной бурей на станции, проводит несколько часов в обществе прекрасной незнакомки. Родившееся за это время сильное взаимное чувство должно было бы соединить их брачными узами: оба свободны; рассказчику тридцать два года, мать и сестры упрощают его подумать о семье. Но он уже не принадлежит себе; он член

тайного союза, действующего против правительства. Вид мрачных шлиссельбургских башен укрепляет в нем предчувствия ожидающей его гибели. Он обрек себя на безбрачие, чтобы не погубить вместе с собой любимое существо.

Эта новелла — очень яркий образец мироощущения декабриста — была ближайшим образом связана с бестужевским «Воспоминанием о Рылееве», написанным в то же время (1830—1832 гг.) и почти при тех же обстоятельствах — как ответ на вопрос «дам» о семейной жизни Рылеева. Оба произведения сближают единый угол зрения на психологию личности, одна задача — показать спартанское самоотречение революционера, приносящего себя в жертву великому делу, и даже единый художественный метод, где переплелись *Wahrheit* и *Dichtung*, «поэзия» и «правда»⁹. Но если «Воспоминание о Рылееве» — это мемуары, принявшие черты «своеобразной романтической повести», то «Шлиссельбургская станция» — повесть на мемуарной основе. Она соотносится не только с «Воспоминанием...», но и с целой серией психологических этюдов Н. Бестужева, где речь идет о несостоявшемся любовном соединении, — этюдов типа «Трактирной лестницы», где обрисован общий контур любовной коллизии, которую пережил и сам ее автор¹⁰.

Отзвуки этого романа находил в «Шлиссельбургской станции» уже М.А. Бестужев. Он рассказывал, что его брату «не хотелось сказать истины вполне, не хотелось обнажить своей заветной любви пред чужими взорами», и он «выставил подставное лицо героини повести, в описании которой, впрочем, невольно отразился колорит характера любимой им женщины»¹¹. Реальное лицо, о котором говорит Михаил Бестужев, — Л.И. Степовая, но все, что мы знаем о ней и отношениях с ней автора «Шлиссельбургской станции», решительно противоречит не только биографии «прекрасной незнакомки», но и самому характеру конфликта в повести. Степовая была замужней женщиной, и вопрос о браке с ней вообще возникнуть не мог; знакомство ее с Бестужевым началось еще в его ранней молодости, связь продолжалась много лет, и разрыва не произошло ни накануне восстания, ни даже после его подавления, когда Бестужев вынужден был скрываться¹². Сохранились черновые наброски к замыслу повести, где Бестужев пробует разные варианты любовных ситуаций: один из них, прямо предвосхищающий сцену первой встречи на станции, рисует героиню как «беременную женщину», сопровождаемую двумя мужчинами; вся психологическая коллизия в этом случае должна была бы, конечно, развиваться иначе¹³. Эти наброски показывают с совершенной очевидностью, что вся линия отношений рассказчика и прекрасной незнакомки относится к области *Dichtung*, а не *Wahrheit*.

Вместе с тем мемуарная основа повести просматривается явно; герой ее приближен к автору — Н. Бестужеву — вплоть до отождествления: морской офицер, член тайного общества, семью которого составляют мать и две сестры; слугивший в Кронштадте (подлинность кронштадтского эпизода с изгнанием домового «по служебному заданию» засвидетельствована М. Бестужевым); писатель, автор очерка «Об

удовольствиях на море»... Не забудем, что повесть пишется как своего рода исповедь автора и в глазах читателей должна быть абсолютно аутентичной. Поэтому самый факт встречи на Шлиссельбургской станции с какой-то молодой женщиной нельзя исключить полностью. И здесь совершенно естественно возникает проблема, как мы увидим далее, первостепенная для нашей темы, — проблема хронологической локализации повествования. В тексте есть несколько указаний на время действия. В момент встречи герою-рассказчику 32 года; в момент написания 40 лет¹⁴. Бестужев родился 13 апреля 1791 г.; таким образом, действие происходит в 1823-м, а рассказ пишется в 1831 г. Есть, однако, некоторые косвенные сведения, что сам Бестужев считал годом своего рождения 1792-й; так, в письме к М.Ф. Рейнеке от 8 мая 1852 г. он говорит о своих «шестидесяти годах», тогда как ему минуло 61¹⁵. К 1824 г. ведут нас упоминание очерка «Об удовольствиях на море» в «Полярной звезде на 1824 год» и, что еще важнее, сама центральная коллизия повести: Н. Бестужев был принят в Северное общество именно в этом году, и только с этого времени связал себя «тайной» и этическими обязательствами. В этом случае самый текст должен быть датирован 1832 годом.

Между этими двумя датами расположились события, впечатления и переживания, которые также нашли отражение в повести. М.К. Азадовский точно заметил элементы ретроспекции в мемуарах Михаила Бестужева; так, на них наложились ассоциации с «Моими темницами» Сильвио Пеллико, вышедшими в 1833 г. Нечто подобное происходило и с «Шлиссельбургской станцией».

16 декабря 1825 г. арестованный вблизи Кронштадта капитан-лейтенант Н.А. Бестужев был препровожден в Петропавловскую крепость, закован в «ручные железа» и помещен в Алексеевский рavelин. Впечатления суда и следствия, может быть, сказались в едва заметной скептической интонации, какой окрашен в повести побочный эпизод встречи с сенатором Д.О. Барановым (131—132); его кандидатура на совещании у Рыльева называлась, когда речь заходила о будущем временном правительстве¹⁶, — и тот же Баранов, в составе верхнего уголовного суда, решал судьбу Бестужева, его братьев и товарищей. Баранов был еще из числа умеренных; он входил в состав того меньшинства, которое голосовало против смертной казни второму разряду государственных преступников; Бестужев, приписанный первоначально к этому разряду, осуждался на политическую смерть и вечную каторгу¹⁷. Едва ли не разговор его с будущим императором о законности и праве («в том и несчастье <...> что вы все можете сделать; что вы выше закона: желаю, чтобы впредь жребий ваших подданных зависел от закона, а не от вашей угодности»¹⁸) отразился в повести в рассуждении о жертвах самовластья, не регулируемого законом: «Здесь лица бессильны, преступления их тайны; наказания безотчетны, и почему?... Потому что люди служат безответною игрушкой для насилия и самоуправства, а не судятся справедливостью и законами. — Когда же жизнь и существование гражданина сделаются драгоценны для целого общества? Когда же это общество, строящее здание храма законов, потребует отчета в законности и

Бастилий, и Шлиссельбургов, и других таких же мест, которых одно имя возмущает душу?» (134).

Приговор последовал 10 июля 1826 г.; 7 августа Михаил и Николай Бестужевы были переведены в Шлиссельбургскую крепость, где провели более года — до 28 сентября 1827 г.¹⁹

Герой «Шлиссельбургской станции» в 1824 г. смотрит в окно сквозь дождь на «стены и башни Шлиссельбургского замка» и думает о «вечном заключении несчастных жертв деспотизма» и об ожидающей его самой судьбе. «Я имею полное право ужасаться мрачных стен сей ужасной темницы. За мной есть такая тайна, которой малейшая часть, открытая правительству, приведет меня к этой великой пытке. Я всегда думал только о казни, но сегодня впервые явилась мне мысль о заключении» (137—138).

Те субъективные, личностные интонации, которыми окрашены эти строки, получают особый смысл, если иметь в виду, что автором «Шлиссельбургской станции» все это пережито и что, в отличие от рассказчика, он не предчувствует, а вспоминает. «Сентиментальное путешествие» Л. Стерна в английском издании, с описанием узника в Бастилии, читает герой; его читал и автор, именно в Шлиссельбурге. Сестра, сумевшая тайно переправить ему книгу, вспоминала потом, что он «вставил много из Стерна» в свою повесть²⁰. «Узник Стерна, — записывает он свои впечатления, — еще ужаснее для того, кто читает его здесь в Шлиссельбурге. Воображение <...> писателя ничего не значит перед страшною истиною этих мрачных башен и подземельев!» (142). Это замечание — одно из самых выразительных случаев ретроспективы, созданной тюремным опытом шлиссельбургского узника; она наполнена реальными событиями и впечатлениями, литературными и историческими ассоциациями, в том числе и такими, которые вряд ли могли бы появиться в 1823—1824 гг.²¹ Среди них были и ассоциации с готическим романом, как мы уже говорили, приобретшие особую актуальность во время следствия и суда.

* * *

«Воображение Стерна», слишком слабое перед реальностью «мрачных башен и подземельев», дополнялось воображением Радклиф.

Атмосфера тревожных ожиданий и предчувствий в «Шлиссельбургской станции», когда герою кажется, что крепость «уже обхватывает и душит» его «как свою добычу» (137), создается не без участия повествовательных средств готического романа.

В «Гибралтаре» (1824) Бестужев описывал полуразрушенный мавританский замок с подземными казематами, где томились жертвы инквизиции, — типичный хронотоп готического романа, — вне всякой, даже потенциальной связи с этим последним. Шлиссельбург, напротив, метафоризирован; вокруг него создается зловещая атмосфера предощущения опасности. Как обычно в таких случаях, рассказывается легенда,

порожденная «непросвещенным» суеверным сознанием — в данном случае сознанием жены зрителя: узников Шлиссельбурга заживо хоронят в душных колодцах, где «ни встать, ни сесть, ни лечь», даже солдаты тюремной стражи здесь изнурены голодом и постоянным страхом. Герой сознает «нелепость» этих преувеличенных рассказов, но они рожают в нем беспокойство и тревогу. Ситуация традиционна для готического романа; она постоянно удерживается и в его рецепциях, начиная с самых ранних. В полном соответствии с жанровыми клише, с ней корреспондирует и пейзаж: контуры «замка» еле обозначаются в сгустившихся сумерках, ветер ревет «все сильнее и пронзительнее» (145). Это экспозиция сцен с «призраком», — и совершенно естественно, что и призрак, и самое имя Анны Радклиф проскальзывают в диалоге героя с прекрасной незнакомкой, предрасположенной к фантастическому:

«— Вы ничего не слыхали? — вдруг спросила меня, оторопев, незнакомка.

Мне показалось самому, что посреди рева стихий какой-то пискливый, жалобный голос простонал вблизи нас. <...> “Это ветер, — сказал я, — переменяет свои аккорды в трубе и щелях!”

— Станется, а может быть, это дух какого-нибудь страдальца, — сказала шутливо незнакомка, стараясь ободриться от своего страха, — здешние ужасы действительнее Радклифовских.

— Вы, конечно, боитесь духов и привидений? — спросил я в том же тоне» (146).

Начавшийся между героями разговор о вере в чудесное довольно обычен для фантастических повестей 1830-х годов, где определяется антагонистическая пара скептик—защитник. У Бестужева, правда, оба собеседника относят ее к области «предрассудков»; незнакомка готова извинять ее как игру воображения, ссылаясь на «приятность страха» — эстетический аргумент, как мы видели, еще сентиментальной литературы. Рассказчик же занимает последовательно рационалистическую позицию. Отец его еще в младенческие годы отучил бояться; в зрелом возрасте он «имел случаи испытать, как неосновательны бывают слухи о чудесном», подхваченные суеверной молвой, и в доказательство рассказывает эпизод разоблачения мошенничества с домовым. Как мы говорили, эпизод этот, по свидетельству М.А. Бестужева, совершенно реален; реален, по-видимому, и детские воспоминания, вполне соответствующие тому, что мы знаем о просветительских воззрениях А.Ф. Бестужева. Рассказ о «проделках домового» строится как история объясненного сверхъестественного: вначале описываются таинственные явления; раскрытие тайны отнесено в конец. Повествование ведется в полушутливом тоне; проказы мнимого домового носят совершенно бытовой характер; изложение прерывается, однако, громким звуком в соседней комнате, заставляющим слушательницу вздрогнуть; вслед за тем порыв ветра сотрясает дом и слышится опять «глухой, жалобный и тонкий голос». «Незнакомка побледнела — глаза ее безмолвно спрашивали меня.

— Это ветер, это дух бури воеет в трубе, — сказал я, смеючись, и сел, поправляя огонь» (151). Рассказ продолжается: он достигает кульминации в сцене молебна, призванного изгнать дом от нечистой силы.

«...Дьячок <...> раздув угли, подал <...> кадило, и только священник взял его в руки — вдруг оно вспыхнуло, будто порох, угли выбросило вон; на тарелку с водою посыпался песок, несколько поленьев полетело из-за перегородки в предстоящих — священник отскочил от ужаса...»

«Вдруг из трубы нашего очага посыпался на огонь также песок; мы встали — я смотрел вверх... пронзительный визг раздался — и вдруг с шорохом и шумом что-то покатилося по трубе, упало на огонь и засыпало его; облако пыли и золы покрыло нас, угли разлетелись по комнате... незнакомка вскрикнула и упала без чувств мне на грудь...» (152).

Схема: «страшный» рассказ (обычно вызывающий сомнение просвещенного слушателя) — перерыв повествования в момент нарастающего напряжения вторжением предвестия таинственных явлений (звуков, стонов, шорохов и т.п.) — ложное объяснение — продолжение рассказа — перерыв в кульминационной точке таинственным явлением, якобы верифицирующим суеверный слух, — очень типична для готической повествовательной техники.

Как в большинстве готических романов, у Бестужева объяснение таинственного совершенно рационалистично: проказы домового были мистификацией самой хозяйки дома; суматоху в доме смотрителя произвел аист, вместе с гнездом провалившийся в печную трубу, и от него же исходили жалобные стоны. Бестужев не строит свой рассказ как роман тайн, откладывая объяснение до развязки; он объясняет сразу, и в сочетании с подчеркнута фактографичной манерой рассказа (чтобы слушательница видела «более смешную, нежели страшную сторону происшествия» — 153) это ставит готические мотивы в «Шлиссельбургской станции» почти на грань травестирирования.

Мы говорим «почти» — потому что полного травестирирования не происходит. Во всех случаях, уже рассмотренных нами, и тех, с которыми нам еще предстоит столкнуться, травестия готики тяготеет к пародии или прямо переходит в нее. Пародия снимает остроту конфликта и драматическую напряженность ситуаций; она влечет за собою развязку с благополучным разрешением. В «Шлиссельбургской станции» мы видим иное.

«Страшные» рассказы остаются плодом предрассудков в глазах просветителя-героя и просветителя-автора. Вместе с тем именно они оказываются звеном, связавшим героя и героиню, установив между ними отношения своего рода сродства душ, симпатии, перерастающей во взаимное чувство. Сами они ложны — но чувство подлинно; более того, самое «суеверие» питается из чистого и благородного источника поэтического воображения, не подвластного рациональному расчету. Идя далее, мы обнаруживаем в нем нечто родственное самому рассказчику: сочувствие и сострадание «несчастным узникам», — это их дух, говорит незнакомка, стонет и жалуется живым. Смутные предчувствия и страхи, выходящие из-под логического контроля, свойственны и герою «Шлис-

сельбургской станции»; зловещая, «готическая» атмосфера ночного замка, воющей бури и впечатлений от услышанного и прочитанного — это та психологическая реальность, которая может породить фантомы.

Она актуализировалась к началу 1830-х годов, наложившись на реальность историческую, вызывавшую к жизни литературные образы и самую технику готического романа.

ПРИМЕЧАНИЯ

- ¹ *Вяземский П.А.* Записные книжки: (1813—1848) / Изд. подгот. В.С. Нечаева. М., 1963. С. 130 (Лит. памятники).
- ² Остафьевский архив князей Вяземских. СПб., 1913. Т. 5. Вып. 2. С. 67, 54, 33, 34.
- ³ *Вяземский П.А.* Записные книжки. С. 134.
- ⁴ Русский архив. 1876. Кн. 2. № 8. С. 471.
- ⁵ Переписка А.И. Тургенева с кн. П.А. Вяземским. Т. 1: 1814—1833. Пг., 1921. С. 33. (Архив бр. Тургеневых. Вып. 6).
- ⁶ *Соловьев Н.В.* История одной жизни: А.А. Воейкова-Светлана. Пг., 1916. С. 64. (Бумаги А.А. Воейковой. [Вып. 2]).
- ⁷ *Гершензон М.* Декабрист Кривцов и его братья. М., 1914. С. 253.
- ⁸ Воспоминания Бестужевых. М.; Л., 1951. С. 285. (Лит. памятники).
- ⁹ См об этом: *Азадовский М.К.* Мемуары Бестужевых как исторический и литературный памятник // Воспоминания Бестужевых. С. 622—632.
- ¹⁰ Ср.: *Левкович Я.Л.* Н.А. Бестужев // *Бестужев Н.А.* Избр. проза. М., 1983. С. 12, 13.
- ¹¹ Воспоминания Бестужевых. С. 285.
- ¹² Свод сохранившихся сведений об этом романе см.: *Зильберштейн И.С.* Николай Бестужев и его живописное наследие // Лит. наследство. М., 1956 Т. 60, кн. 2.. С. 120—127.
- ¹³ См.: *Бестужев Н.* Шлиссельбургская станция: (Черновые наброски) / Публ. Б.Н. Капелюш // Ежегодник рукописного отдела Пушкинского Дома. 1972. Л., 1974. С. 72—77.
- ¹⁴ Шлиссельбургская станция: Истинное происшествие // *Бестужев Н.А.* Избр. проза. С. 130, 143. (Далее ссылки в тексте на стр. этого издания).
- ¹⁵ Воспоминания Бестужевых. С. 514.
- ¹⁶ *Нечкина М.В.* Движение декабристов. М., 1955. Т. 2. С. 237.
- ¹⁷ Восстание декабристов: Документы. М.: Наука, 1980. Т. 17. С. 166.
- ¹⁸ *Розен А.Е.* Записки декабриста. Иркутск, 1984. С. 144.
- ¹⁹ Декабристы: Биогр. справочник / Изд. подгот. С.В. Мироненко. М., 1988. С. 21, 22.
- ²⁰ Воспоминания Бестужевых. С. 407. См. также с. 243, 279, 752, 753.
- ²¹ Некоторые из этих ассоциаций указываются комментаторами повести; ср., напр., упоминание о шуточном разговоре с комендантом Шлиссельбурга Г.В. Плуталовым, задолго до 14 декабря приглашавшим Н. Бестужева «в гости»; об этом разговоре Плуталов напомнил осужденному, когда того привезли в крепость (Воспоминания Бестужевых. С. 137); добавим к этому появление в «Шлиссельбургской станции» имени Иоанна VI Антоновича Ульриха, узника Шлиссельбурга, убитого здесь во время заговора Мировича; это воспоминание приобрело особый смысл после того, как Михаил Бестужев провел год в камере, где был некогда заключен Иван Антонович (Там же. С. 138).

Нравоописательный роман

Тот факт, что в 1830-е годы средоточием готических мотивов становится не исторический, а нравоописательный роман, — не неожиданность, а скорее закономерность.

Роман нравов в том виде, в каком он получил в эти годы популярность в России, был прямым наследником авантюрного и плутовского романа XVIII и даже XVII в., представленного «Жиль Блазом» Лесажа. Наиболее значительные его образцы, как «Российский Жилблз, или Похождения князя Гаврилы Симоновича Чистякова» (1812—1813) В. Нарезного и первоначальная редакция «Ивана Выжигина» Ф. Булгарина («Иван Выжигин, или Русский Жилблз» в журнальных публикациях 1825—1827 гг.), уже самым своим заглавием подчеркивали эту связь; в предисловии к своему роману Нарезный прямо заявлял, что намерен следовать по стопам Лесажа. Последователи существенно деформировали свой образец: на место активного и предприимчивого героя, сосредоточившего в себе психологию наступающего буржуазного века, они поставили героя пассивного, а иногда и вовсе бесхарактерного, как писал Булгарин, «существо, подвластное обстоятельствам»¹. На «обстоятельства» и переносился основной акцент, роман строился как цепь событий и приключений, предполагавших непрерывное перемещение героя в географическом и социальном пространстве. Это движение горизонтально и вертикально, ибо меняется социальный статус героя; конец романа обычно связан с его повышением: обнаруживается благородное происхождение «низкого» героя, он получает богатство в результате прояснения скрытых ранее родственных связей и т.п. Отсюда и посто-

янное присутствие в таком романе мотива тайны рождения, играющего столь важную роль и в готическом романе. Так, в «Бурсаке» (1824) Нарезного герой, считавший себя сыном сельского дьячка, оказывается дворянином и внуком гетмана, и постепенное раскрытие этой тайны становится источником нескольких сюжетных коллизий; безродный сирота Иван Выжигин — сын погибшего в сражении князя Милославского, и это определяет его судьбу; «мичман», герой «Камчадалки» (1833) И. Калашникова — похищенный некогда сын губернатора Антона Григорьевича и т.п. Иронизируя над «таинственным туманом», облакающим рождение Ивана Выжигина, Н.И. Надеждин вспоминал романы Дюкре-Дюмениля и Радклиф³.

История главного героя мотивирует широкую панораму «нравов». Пути Ивана Выжигина проходят через провинциальное поместье, чиновничью среду, столичное дворянство, уголовный мир и даже степные кочевья, сам он является в обликах заброшенного дворового мальчика, казачка в помещичьем доме, воспитанника барыни, живущей на средства знатного и богатого старика; дворянского недоросля, примыкающего к золотой молодежи, пленника киргизского феодала. Вся эта социальная панорама строится по принципам сатирического нравоописания XVIII в. — с ее четкостью социальных ролей и оценок, с заданным набором характерологических черт, заменяющих психологические характеристики, со значащими именами (убийца Ножев, мошенник Вороватин, князь Чванов, авантюрист-француз Претату (*prêt à tout*, готовый на все)). Характерология нравственно-сатирического романа в понимании Булгарина — одна из наиболее архаических его черт, вызывавшая в 1830-е годы иронию критиков, — но в нем, пусть в упрощенном и огрубленном виде, отразились некоторые социальные процессы, ставшие потом предметом анализа в произведениях более высокого порядка.

Одним из них был процесс стирания сословных границ, результат накопления богатств (в руках чиновников и выходцев из «третьего сословия») и разорения феодального дворянства. Стряпчий, управляющий, даже крепостной, ведущий дела барина, постепенно приобретающий над ним экономическую и психологическую власть, а иногда входящий с ним в родство, — очень типичная фигура в нравоописательных романах 1830-х годов: мы находим ее и у Булгарина, и у В. Миклашевич в «Селе Михайловском», о котором будем говорить особо, и в «Последнем из князей Корсунских» В. Ушакова, и у Калашникова — этот список можно значительно пополнить. Ощущение социальной неустойчивости, нестабильности довольно выразительно определил в одном из своих романов А.П. Степанов: «Был век золотой, век славы, век безумия, век чести, век меркантильной системы, век смут; настал век.bestоловщины, смеши, винегрета, век, в котором ничего не разберешь! Аристократ съезжается в демократа; демократ тянется в аристократы...»³ Художественной иллюстрацией этого представления был мотив мезальянса и — с другой стороны — незаконного рождения — прообраз будущего мотива «случайного семейства». Иван Выжигин — внебрачный сын князя Милославского и дочери зажиточного крестьянина Дуни. Славин, герой

нашумевшего в 1830-е годы «Киргиз-кайсака» В. Ушакова, — сын киргизки, также незаконный ребенок. Тема мезальянса — одна из организуемых в уже упоминавшемся романе Ушакова «Последний из князей Корсунских»...

Наконец, «Село Михайловское» представляет нам целую сеть случайных связей и рождений, сопутствующих социальному распаду; так, в нем рассказывается история внебрачных детей одного из героев, помещика Пенина. Один из них, погибший Гриша, был прижит с наложницей-татаркой; другой — Петр — от графини Миневской был под чужим именем продан матерью в рекруты. Матерью третьего — Валерия Рузина — была Килькина, из мелкопоместного княжеского рода; спустив отцовское состояние, нажитое незаконными путями, она фактически идет на содержание к «дядюшке» — бывшему крепостному Килькиных, также награбившему свое состояние. К этому времени она уже беременна, для прикрытия греха ее выдают замуж за постоянного посетителя Килькиных — бедного дворянина Михаила Рузина. Как мы увидим далее, такая концепция социально-семейных взаимоотношений предопределяет и самую стилистику романа, совершенно органически впитывающую поэтику романа тайн и готического романа.

Проникновение готических мотивов обуславливалось и самой эстетикой нравственно-сатирического повествования, выраставшего, как мы уже сказали, на просветительской основе и чаще всего носившего отчетливо антифеодальный характер. Третьесловная ориентированность сатирического нравоописания в конкретных текстах сказывалась по-разному и иной раз имела диаметрально противоположную направленность. У Булгарина, Ушакова, Калашникова вельможа XVIII в. — носитель разрушительной «вольтерьянской» философии, соблазнитель-иммoralист, враг правительств и гражданского общества, покоящегося на незыблемых устоях патриотизма, религии и веры в установленный общественный порядок. У Миклашевич это — самовластный крепостник, аналог средневекового феодала. И в том, и в другом случае, однако, готический роман предоставлял русским авторам репертуар продуктивных мотивов на национальном материале: злодей, преследующий жертву, мог принадлежать к типу Монтони или к типу Монтальта — иммoralиста, движимого своеволием и чувственностью, оправдываемыми гедонистической философией. Оба этих типа мы увидим в дальнейшем в русской прозе 1830-х годов.

Разумеется, было бы неплодотворно искать в русской литературе романтического периода точных аналогов готическому роману — аналогов, которых не было и в период господства сентиментальной и преромантической эстетики. К 1830-м годам готический роман был дискредитирован журнальной критикой, он прошел через горнило травестики и пародирования; литераторы, зачитывавшиеся в детстве романами Радклиф, предпочитали вспоминать об этом со снисходительным пренебрежением. Готический роман продолжал существовать в их литературном сознании — но в «снятом виде», с размытыми контурами, деформированными ситуациями, переосмысленными сюжетными ходами. Им отыс-

квалились национальные эквиваленты. Это был английский роман, переведенный «на русские нравы».

Аннотируя в 1831 г. свой новый роман «Петр Иванович Выжигин», Ф. Булгарин приложил подробный его план, где в 4-м томе (глава 24 в издании 1839 г.) явно ощущается воздействие готики: «Приключения Петра Выжигина после потери Лизы под Москвою. Дремучий лес. Буря. Таинственное убежище. Подземелье. Новые опасности. Тарутинский лагерь. Волк на псарне. Смерть друга»⁴. Типовая схема соблюдена полностью: герой, страдая от раны, безоружный, вынужден спасаться от преследующих его французских солдат; ему удается переправиться через почти непроходимое болото в глухом лесу. «Собрав последние силы», он идет лесом наугад, «в надежде найти тропинку, ведущую в селение». «Между тем наступила ночь, и с нею такая гроза, какой я в жизни не видывал. Дождь лился рекою, небо объято было пламенем, и удары грома валили деревья в лесу, с ужаснейшим треском. Вскоре лес запылал в разных местах. Я остановился возле огромного дуба, зажженного молнией, и стал греться» (193). Описание грозы в лесу — одно из сюжетных клише готического романа. Обычно она изображается в гиперболических тонах. Ср. в «Тайнах Удольфо»: «...Удар раздался над их головами с такою силою, что, казалось, земля потряслась в своем основании... Бледный свет молнии освещал землю между отверстиями дерев, и Эмилия, которая смотрела сквозь листья, видела, как горы покрывались каждую минуту серным и багровым пламенем»⁵. У Булгарина этот гиперболизм стоит уже на грани комического. Но он не самоцелен: он мотивирует попадание героя в вынужденное убежище, которое реально оказывается источником новых опасностей. Сюжет главы 24 «Петра Ивановича Выжигина» развивается точно по этой схеме. Герой выходит к селению из трех десятков домов; все они пусты, но лишь недавно покинуты людьми. «Я думал, что попал в жилище разбойников или преступников, скрывающихся от поисков правосудия» (194). Суттестивность повествования нарастает, но тут же разрушается с объяснением загадки: Выжигин попал в старообрядческий скит, где его кормят, лечат, но держат в фактическом заключении, подозревая в нем лазутчика властей. Верный своим нравоописательским целям, Булгарин подробно рассказывает о быте старообрядцев, даже в ущерб напряженности сюжета. Как и в готических романах, герой бежит через указанный ему подземный ход. «Изволишь видеть, — говорит ему его спасительница Аксинья, — в каждом доме есть вот этакой подвал, а из подвала нора в лес, чтоб можно было уйти, когда придет к обыску. <...> Она отворила род западни и поползла в нору. Я последовал за ней, и мы вскоре очутились в лесу» (196—197). Этот эпизод и обозначен в плане пунктом «Подземелье».

Булгарин, с детства знавший романы Радклиф, отчетливо сознавал, что этот пункт неизбежно вызовет у читателя «радклифианские» ассоциации, — и едва ли на это не рассчитывал. Однако сам он вовсе не собирался разрабатывать мотив подземелья в духе поэтики тайн и ужасов и — намеренно или нет — обманывал читательские ожидания, ре-

дуцировав его до одной из перипетий авантюрного сюжета. Более того, в этом месте он сделал особое примечание, предупреждающее против всяких литературных ассоциаций. «Многие могут подумать, — писал он в «Пояснениях и ссылках», — что я вымыслил описание скита. Нет! все, что здесь сказано, достоверно. Подобный скит точно существовал и более двадцати пяти лет был известен одним только сектаторам. Я описал верно, умолчав только о месте и времени и относя открытие скита к эпохе моего романа» (VI, примеч.).

Ссылка на достоверность изображения, однако, не снимала проблемы его литературного функционирования. Реальный скит подменил готический замок — но мотив не утерял, а лишь несколько видоизменил свою функцию: он был переведен на язык национальных бытовых понятий. С такими явлениями мы неоднократно встретимся в нравоописательной прозе 1830-х годов — и может быть, в наиболее яркой форме — в «Монастырке» литературного антагониста Булгарина — А.А. Перовского — «Антония Погорельского».

* * *

Ко времени выхода «Монастырки» Алексей Алексеевич Перовский (1787—1836), писавший под псевдонимом Антоний Погорельский, был уже автором «Двойника...» («Двойник, или Мои вечера в Малороссии», 1828), с его ясно обозначившимися романтическими тенденциями. Как нам придется говорить далее, книга эта сыграла важную роль в становлении русской фантастической повести и тем самым — в судьбе готического романа в России; сейчас отметим лишь, что весьма значительное место занимает в ней обсуждение проблемы сверхъестественного, прямо соотносящееся с философией и эстетикой готиков. Заметим и то, что характеры персонажей в «Двойнике...» отличаются драматизмом и часто внутренней противоречивостью, что также связывает их с романтической традицией. В «Монастырке» — последнем своем произведении — Погорельский словно делает шаг назад, переводя конфликт из внутреннего плана во внешний и строя характеры и самое повествование по типу традиционного просветительского семейного романа XVIII в.

Сюжет «Монастырки» несложен. Героиня романа Анята, оставшись после смерти отца круглой сиротой, растет в семье двоюродной тетки, провинциальной малороссийской помещицы Анны Андреевны Лосенковой, которая любит ее как родную дочь. Девочку отправляют в Петербург, в Смольный монастырь, по окончании которого она возвращается в дом тетушки. Здесь она знакомится с приехавшим из Петербурга гвардейским офицером Владимиром Блистовским; молодые люди влюбляются друг в друга, и тетушка готова благословить их соединение. Ему мешают, однако, неожиданные препятствия. По завещанию отца Аняты, опекуном ее является не тетушка, а соседний помещик Клим Сидорович Дюндик, сумевший войти в доверие к покойному; Дюндик же из своих видов всячески стремится воспрепятствовать этому браку, и Блистовский тщетно пытается сломить его сопротивление. На этом оканчи-

вается первая часть романа. Она вышла в свет в 1830 г. в самый разгар споров о нравоописательном романе, начавшихся с появлением «Ивана Выжигина» (1829) Ф. Булгарина, — и это предопределило взгляд на нее как на произведение по преимуществу нравоописательное. Выразительные зарисовки провинциального украинского быта, сделанные пером острого наблюдателя и превосходного рассказчика; остраненное изображение этого быта в письмах наивной столичной «монастырки», которой он поначалу кажется малопривлекательной экзотикой; органические противоречия столицы и провинции, патриархальные семейные взаимоотношения — все это в первую очередь заняло внимание критики. Литераторы пушкинского круга противопоставили «Монастырку» «Ивану Выжигину» как образец описания подлинно существующего быта и конфликтов, в противовес абстрактному нравоописанию, созданному по чужим моделям и подчиненному дидактическим целям; «слог» Погорельского также противопоставлялся булгаринскому. Полемическая установка «разборов», вышедших из противоборствующих литературных лагерей, естественно, сузила круг проблем, поставленных романом; к тому же обсуждалась лишь первая его часть. Вторая же, сосредоточившая в себе собственно фабулу, появилась тремя годами позднее, когда острота споров утихла, и уже не привлекла к себе столь пристального внимания⁶. Между тем эта вторая часть должна была бы внести коррективы в высказанные взгляды: она не нравоописательна, а скорее авантюрна, и сюжетные ее перипетии полностью подготовлены и мотивированы первой частью, из которой она вытекает совершенно органически.

Действующие лица романа полностью охарактеризованы в первой части. Они четко разделены на положительные и отрицательные, при этом автор не чуждается и прямых дидактических характеристик. Первые рисуются в идиллических тонах. К ним относятся Анюта — воплощение невинности и доброты, Блистовский, с первого взгляда в нее влюбившийся, тетушка Анна Андреевна с дочерьми, цыган Василий, ставший преданным помощником и тайным покровителем влюбленных. Вторая группа — антагонисты — представлена семейством Дюндиковых: Климом Сидоровичем, корыстным лицемером, трусливым и безвольным орудием в руках своей жены; его дочерьми и столичным хлыщом, племянником жены Прыжковым. Подлинным главой этого семейства является жена Дюндика Марфа Петровна. Обе группы персонажей наделены социальными атрибутами. Добродетельные герои гуманны по отношению к социально низшим; Дюндики — бессердечные помещики, разоряющие своих крестьян и не имеющие среди них ни единого благожелателя. Однако доминантой образов — в первую очередь Марфы Петровны — является все же не социальный, а личностный аспект, имеющий, впрочем, нравственно-философское обоснование.

Проблема сущности человеческого характера занимала Погорельского уже в «Двойнике...». Здесь, в «Вечере четвертом», мы находим обширное рассуждение о качествах ума, о пороках и слабостях, соотношении и сочетании которых, иной раз причудливое и противоречивое, определяет поведение их носителя. При всей рационалистичности этой

схемы, восходящей отчасти к Гельвецию, отчасти, по-видимому, к французским моралистам XVII столетия, она намечает гораздо более сложный абрис характеров, нежели те, которые выведены в «Монастырке». Если положительные герои наделены здесь, как мы сказали, чертами идеального типа — добротой, благородством, самоотверженностью, рыцарственной верностью в любви, — то характер, например, Марфы Петровны Дюндиковой является иллюстрацией пороков «высшего разряда»: злости, зависти, самолюбия, эгоизма и гордости⁷, а также упрямства, как непренного спутника самолюбия. Ее «неукротимая ненависть» к Анюте и Блистовскому питается оскорбленным самолюбием и завистью к счастливой сопернице своей дочери: при виде красоты Анюты «зависть еще сильнее в ней закипела и совершенно затмила ее рассудок»; злоба приводит ее «в совершенное иступление» (273, 274). Она готова устроить брак Анюты со своим любимым племянником Прыжковым единственно потому, что «союз этот составит несчастье как Владимира, так и ненавистной монастырки» (285), — черта, психологически уже совершенно неправдоподобная и тем не менее определяющая общую линию ее поведения. Такая концепция характера сближает Марфу Петровну с готическими «злодейками» типа маркизы Мадзини в «Юлии...» («Сицилийском романе»), где тот же рисунок характера и конфликта: влюбленная в молодого графа Вередзу (Верещи) замужняя матрона оскорблена предпочтением, которое ее избранник оказывает ее падчерице Юлии. «Мгновенно чувства нежной любви, сладостная надежда воспламененного сердца уступили место ненависти и безмерной ревности. Граф, которого она обожала, сделался в глазах ее лютым неприятелем; Юлия, невинная, чувствительная Юлия, дерзкою девчонкою, предметом гнева и мщения». Как и в «Монастырке», формой такого мщения оказывается насильственный брак: маркиза живет надеждой «наказать свою соперницу, — соединив ее ненавистными узами» с герцогом Луово, внушающим девушке отвращение⁸.

Здесь необходима, однако, оговорка. Пороки личности для Погорельского не есть исключительно индивидуальное свойство: они находятся в прямой зависимости от уровня ее просвещенности. В это понятие Погорельский-Перовский, автор записки «О народном просвещении в России» (1826), включает не только образование в собственном смысле, но едва ли не в первую очередь нравственное воспитание. Поэтому необразованная Анна Андреевна или Праскута «просвещеннее» не только Дюндиков, но и столичного франта Прыжкова. Мир отрицательных героев романа — это мир полупросвещения, поверхностно усвоенной и искаженной цивилизации, подобной исковерканному французскому языку, которому научил дочерей Дюндика московский «сочинитель» Софронич. Это питательная среда нравственных пороков.

Непросвещенный и полупросвещенный мир открыт и для проникновения суеверий. Вера в сверхъестественное существует здесь в самых элементарных формах народной демонологии. Дюндики убеждены в существовании ведьм, оборотней и, разумеется, потусторонних явлений. «Марфа Петровна <...>, почти столько же, как супруг ее, боялась при-

видений» (312). Характерно, что Прыжков, столичный житель, от этой веры свободен и пугающие Дюндиков таинственные события объясняет исключительно естественными причинами (294, 314—315). В еще меньшей мере суевериям подвержены истинно просвещенные герои — Анюта и Блистовский.

Намечается, таким образом, еще одна точка соприкосновения концепции «Монастырки» и готического романа. Но, будучи проведено последовательно, просветительское неприятие «суеверий» грозило уничтожить самую проблему потенциального сверхъестественного, лежавшую в основе философии и поэтики романа тайн и ужасов: оно уже изначально предполагало рациональное объяснение любых таинственных явлений. «Тайна» превращалась в «загадку». Как мы увидим далее, это вело к изменению самой модальности повествования.

О связи второй части «Монастырки» с «традиционными романтическими приемами романов Анны Радклиф и ее многочисленных последователей» упомянул Г.М. Фридендер⁹. Указывала на нее и прижизненная критика. Уже в первой части романа есть сцена, наводящая на такую ассоциацию: это глава 10 («Смертоубийство»), где Блистовский, выйдя из сломанной повозки, теряет дорогу в ночном лесу. Двигаясь ошущупь в совершенной темноте, он замечает мелькнувший огонь и слышит разговор о зарезанном накануне «Ваське». Треск хвороста выдает его; он схвачен и приведен к жилищу, которое принимает за вертеп разбойников. Как мы помним, именно такое развитие событий прочно связывалось с именем Радклиф. У Погорельского оно переведено в план почти пародийный: «вертеп» оказывается убежищем уже знакомого Блистовскому цыгана Василия, зарезанный Васька — козел, шкуру которого хозяин вынужден был продать, чтобы выплатить недоимку (231—232). Этот эпизод, в котором ощущается сознательное травестирование готики, вызвал ироническую реплику в «Северной пчеле», где в 1830 г. было напечатано «Письмо Курье к г-же Пигаль. 1 ноября 1807 г.» со «страшным» рассказом «в духе Радклиф», построенном на похожей ситуации. В сноске переводчик, подписавшийся инициалом «О», сделал примечание: «Очевидное подражание (в 1807 году!) истории о козле в “Монастырке” г. Погорельского!»¹⁰

Во второй части «Монастырки» события развиваются по типовой схеме готического романа. Неопытная девушка, сирота отдана во власть ненавидящих ее опекунов, их волей она изолирована от своих защитников и покровителей; ее везут в дом («замок») ее гонителей, который становится для нее тюрьмой. Это схема «Тайн Удольфо» Радклиф и «Видений в Пиренейском замке» К. Катбертсон; с некоторыми вариациями она присутствует и в «Братоубийце» Маккензи.

Дом Дюндиков, куда привозят Анюту (якобы в гости), при всех его отличиях от готического замка, имеет с ним общие черты. Он не достроен, и в нем есть нежилая часть — комнаты верхнего этажа. Через эти пустые покои в дом проникает цыган Василий, доставляющий ей письмо, где приоткрываются козни Дюндиков. Это посещение описано в духе поэтики тайн: ночью Анюту поднимает с постели тихий стук в дверь из

пустых комнат, куда нет входа извне. Доведенная до отчаяния преследованиями Дюндиков, она готова допустить, что ей явилась «священная тень покойного отца», «при этой мысли холодный пот выступил по ней» (295). Едва ли это не отдаленная реминисценция знаменитой сцены в «Удольфо», когда Эмили кажется, что она видит в комнате призрак покойного Сент-Обера.

Вместе с тем эта глава («Незнакомец») ясно показывает пути травестирования готического материала в романе Погорельского.

Как нам уже известно, чувство страха в готическом романе неразрывно связано с представлением о величественном. Замок как образ и как сюжетный мотив поэтому всегда носит на себе черты экзотики: они сказываются и в ландшафте, его окружающем, и в самом описании здания, классическим примером которого является описание замка Удольфо. Эта экзотичность может выступать в имплицитном виде — как предание или суеверная легенда, связанная с замком, домом; или как совершающиеся в них необъяснимые события. Замок, дом — это *locus terribilis*, но, чтобы сохранить это качество, он должен стать «чужим», обжитым и освоенным лишь в небольшой своей части, в остальной же — таинственным, скрывающим угрозу¹¹. Дом Дюндиков, как мы видели, сохраняет некоторые из этих атрибутов, но в сниженном, полупародийном виде.

Снижение достигается уже знакомым нам переводом готических образов и ситуаций на язык реалий провинциального помещичьего быта. Нежилая часть дома и внешний его вид есть знак не драматических событий, в нем происходивших, а скупости хозяина и неспособности строителей, о чем рассказывается подробно, с анекдотическими деталями. Дом Дюндиков — тоже в своем роде хронотоп, но предыстория его скорее комическая, чем трагическая. Между ним и готическим замком та же дистанция, что между Дюндиком и Монтони или Марфой Петровной и маркизой Мадзини: вторая способна на преступление, первая — на интригу и скандал. При всем том основные константы готического сюжета сохраняются, хотя и переключенными в другой повествовательный регистр, — и возникают довольно симптоматичные точки схождения. Так, эпизод «бунта» Анюты против произвола опекунов, пытающихся вырвать у нее согласие на брак с Прыжковым, близок цитированной нами сцене спора Эмили с Монтони в «Тайнах Удольфо»:

«— Я серьезно спрашиваю вас, хотите ли вы выйти за Онисима Федоровича?

— Не хочу. Пожалуйста, оставьте меня в покое.

— Что с вами случилось, Анна Трофимовна? Я спрашиваю у вас решительно, принимаете ли вы его предложение?

— А я вам отвечаю решительно, нет!

— О, о! Так-то вы слушаетесь вашего опекуна? Вы забыли, что я могу вам приказать?

— Этого вы приказать мне не можете. А если и прикажете, то я не имею обязанности вам повиноваться» (305, ср. также 285—286).

Травестирование готической поэтики идет, однако, еще далее. Таинственный незнакомец, стучавшийся в комнату Анюты, одетый как «чудовище», обладающий необычайной силой и ловкостью, для Анюты не страшен, а благодетелен. Он страшен для ее гонителей — Дюндиков: именно они готовы счесть его «оборотнем». Здесь вступает в действие та просветительская концепция характеров, о которой нам пришлось уже говорить и которая наиболее явственно развернута в главе «Уединенный хутор».

Уединенный хутор Шендра, куда обманом привозят Анюту, — еще более близкий аналог готического замка. В соответствии с традицией он предстает при вечернем освещении, в окружении зловещего пейзажа. «Густая тьма окружила их, когда въехали они в частый сосновый бор, куда не могли проникнуть слабеющие лучи вечернего солнца. Бессчетное множество ворон и галок, собираясь на ночлег, тесными стаями тянулись над ними и с пронзительным гарканьем опускались на высокие вершины деревьев. Усталые кони едва подвигались вперед по глубокому песку, и крик кучеров, их понуждающих, раздавался по лесу диким гулом» (310). В отличие от дома Дюндиков, это уже несомненно *locus terrificus* с чертами готической хромотопичности: он выстроен на «проклятом месте»: там, где некогда разбойник Гаркуша зарезал женщину с грудным ребенком и где, по слухам, по ночам появлялись два огонька и слышались пронзительные стоны.

Мотив проклятого места не свойствен готическому роману (он не зарегистрирован, в частности, и в упоминавшемся уже указателе Энн Трэси). Строго говоря, он противоречит самой философии этого последнего: появление призрака в замке должно быть мотивировано совершившимся в нем преступлением. Проклятое место — понятие, принадлежащее не истории, а праистории; оно разрушает рациональную логическую цепь причинно-следственных связей в сюжетной структуре романа. Это мотив фольклорный, уходящий своими корнями в народную мистику и демонологию.

Погорельский вводит его, однако, совершенно сознательно как вариант мотива суеверных слухов. Он вновь воспроизводит элементы типовой схемы готического романа — и вновь с существенными отклонениями. Источником суеверной легенды у него оказываются не окрестные жители, как следовало бы ожидать, — а сами хозяева «замка», «непросвещенное» сознание которых открыто, как мы говорили, для проникновения суеверий, причем как раз в фольклорном их варианте, и здесь мы прямо подходим к уже обозначенной нами проблеме изменения модальности готического повествования.

Атмосфера страшного и таинственного в готическом романе создается вокруг главного героя (героини), и в нее тем самым оказывается втянут сочувствующий ему читатель. Без этого неперемennого условия роман тайн и ужасов не может существовать. В «Монастырке» вектор страха направлен прежде всего в сторону «гонителей», и, стремясь напугать свою жертву, они пугают лишь самих себя. Зловещий вид хутора Шендры заставляет барышень Дюндиковых молча прижаться друг к другу

и вспомнить «все им известные повести о разбойниках, привидениях и леших»; «у Марфы Петровны сердце также не совсем было на месте». «И мать и дочери за то внутренне проклинали бедную монастырку, которая между тем ни мало не помышляла ни о разбойниках, ни о привидениях» (310). Этот контраст двух типов реакции проходит лейтмотивом по всей главе. «Из всех путешественников одна, может быть, Анюта легла спать без всяких предубеждений против этого хутора, который на всех других произвел более или менее неприятные впечатления» (311). Дюндики проводят ночь почти без сна; Марфе Петровне мешают уснуть злоеший крик филина; Анюта, напротив, спит крепким сном.

Наутро рассказы Дюндика еще подогревают общий суеверный страх, а на хуторе происходят загадочные события, дающие повод к толкам, что в нем «что-то неладно» (313). Дюндики ждут возможности «скорее отсюда убраться» (312); в Анюте же все происходящее не только не пробуждает веры в привидения, но укрепляет убеждение, что она находится под чьим-то незримым и сильным покровительством, в котором нет «ничего сверхъестественного» (318). Рациональное объяснение подсказано ей и читателю заранее главой «Незнакомец» и описанием цыгана Василия, доброжелателя влюбленных, ненавидящего Дюндиков.

Все эти частные мотивы и мотивировки определяют эмоциональную окраску одного из центральных эпизодов в сюжетной структуре «Монастырки» — главы «Побег».

Побуждаемая известием о болезни тетушки и о новых злокозненных замыслах Дюндиков, Анюта решает бежать. Письмо, полученное ею, намечает план действий: она должна идти одна по тропинке через густой лес, пока не встретит карету, которая отвезет ее к родным. Совершенно таким же образом совершает свой побег Аделина в «Лесе» Радклиф, предупрежденная слугою Ла Мотта Питером, обещавшим ей помощь. Обе героини в сгустившихся сумерках выходят на тропинку в лесу в надежде на избавление. И в том, и в другом случае побег оказывается ложным и оборачивается похищением. Тот, кто выдавал себя за Питера, на деле был посланным маркиза Монтальта; он сажает Аделину на лошадь, крепко привязав ее, и привозит в загородный дом маркиза. Посланный от Блистовского, усадивший Анюту в карету, также оказывается мнимым: в карете находится переодетый женщиной Прыжков. Глава «Побег» («Монастырка») прямо варьирует главу «Леса»¹², и это, конечно, не просто типологическое сходение. Мы можем даже предположить, что между фигурами Прыжкова и Монтальта существуют более глубинные внутренние связи, чем это может показаться на первый взгляд: как и персонаж «Леса», Прыжков — тип безнравственного развратителя, с внешним лоском и светскостью, хотя, конечно, без утонченной философии своего образца.

Далее, однако, параллельные сюжетные линии расходятся. Аделине с помощью Теодора удается бежать из дома Монтальта. Анюту ждет новая перипетия: карета останавливается перед загородившим дорогу деревом (как потом оказывается, намеренно положенным Василием), Анюта выскакивает из кареты и убегает от своих преследователей в темную и

непроходимую чашу, продираясь через кустарники, с нестерпимой болью в ногах от колючего хвороста. Изнемогающую от страха и усталости, ее настигает погоня. «Кричите, сколько угодно. — сказал Прыжков. — Здесь никто вас не услышит, кроме людей моих. Кричите на здоровье, кричите!»

«В самом деле, Прыжков нимало не опасался ее крика и уверен был, что он послужит только к тому, чтоб привлечь людей его, которые тогда помогли бы отнести ее в карету. Уже слышно было, что они приближались... Вдруг кто-то сзади накинул на него мешок, и не успел он опомниться, как голова его была крепко-накрепко закутана. От одного удара по руке его фонарь отлетел в сторону и потух; а от другого, еще сильнейшего, он принужден был пустить Анюту, которую держал за платье. <...> Непреодолимая сила мигом связала ему руки и ноги и бросила его наземь, как пук соломы». Ничего не понимающая Анюта «покусилась было встать, чтоб идти далее, но невидимая рука приподняла ее с земли, и она почувствовала, что ее понесли скорыми шагами. Ей пришлось на ум, что она попалась в руки разбойников; она хотела закричать, но не могла: мысли ее смутились, и она лишилась чувств» (325—326).

Аналог этой сцены — в «Полночном колоколе» Лэтома. Лауретта пытается скрыться в лесу от насильника Теодора; Теодор со своими людьми настигает беглянку. Голос, зовущий «Лауретту Бирофф», отвлекает его внимание; «приказав товарищу своему не оставлять ее», он со шпагой в руке «побежал в ту сторону леса, откуда слышен был голос».

«Лауретта и удивленный ее возжак провожали его взорами несколько времени. Вдруг жестокий удар, нанесенный, как казалось, невидимой рукою, поверг на землю провожатого Лауретты, повергнувшего с собою в падении своем и красавицу. Человек, окутанный в широкий плащ, в ту ж минуту поднял ее и сказал ей на ухо «Молчи!». Взял за руку и с скоростью удалился с нею»¹³.

Рецензент «Московского телеграфа» (возможно, сам Н.А. Полевой) очень точно уловил в эпизоде «Побега» отзвуки готики. Автор «Монастырки», писал он, «естественно вел происшествия своего романа. Только в одном месте он отступил от этого, а именно в конце второй части, когда Анюта странствует в лесу, под защитою Василья. Радклифизм (просим извинения!) как-то не у места в романе из семейной жизни. Но зато как хорошо явление таинственного посланника в доме Дюндиковых, хорошо именно потому, что оно естественно и необходимо для развязки романа»¹⁴.

Любопытны здесь и замечание, и оговорка. Рецензент словно намеренно выбирает из романа две сцены, где Погорельский ближе всего к готической технике и ситуациям, и отдает предпочтение той, в которой та и другая подверглись наиболее радикальному переосмыслению, почти потеряв свою эстетическую основу. Превращенная в чистую сюжетно-композиционную схему, типовая структура готического романа уже не воспринимается как «радклифская» и не мешает «естественности» рассказа.

Рецензент «Молвы», постоянной противницы «Московского телеграфа», был гораздо менее снисходителен к сюжетному развитию вто-

рой части и прямо проецировал его на архаическую традицию. «Злой опекун, подложное завещание, ночные явления, хутор в диком лесу, похищение» — все это для него «основа давно избитая», «старинное бердо* Дюкредюменилевской и Коттеневской фабрики»¹⁵. Отзыв не менее интересный: в нем не называется имя Радклиф. Перечисляя сюжетные элементы готического романа, критик связывает целое, однако не с ним, а с романом авантюрно-историческим и сентиментальным романом тайн. С романом «ужасов» «Монастырка» для него не ассоциируется — и совершенно справедливо.

Все это было закономерным результатом той деформации, которую претерпела под пером Погорельского готическая традиция.

В одном отношении критики, однако, ошиблись: она не ушла в прошлое; ей предстояло еще проявиться неоднократно — и именно в пределах «семейственного романа».

* * *

Мы должны теперь несколько отступить от нашей непосредственной темы и сделать экскурс в область поэзии, чтобы проследить литературную судьбу одного из центральных мотивов готической литературы — именно мотива замка.

Этого мотива нам так или иначе приходилось касаться на всем протяжении нашего исследования. «Остров Борнгольм» Карамзина, ливонские повести Бестужева, его же «Вечер на Кавказских водах в 1824 году», романы Лажечникова и Загоскина давали нам разные варианты «замков», в большей или меньшей мере окрашенных готическими ассоциациями. В «Марьиной роше» Жуковского он едва ли не впервые выступил в национальном обличье, в нравоописательном романе 1830-х годов его функции принял на себя старообрядческий скит и уединенный хутор в лесу.

В русской поэзии этого времени есть произведение, в котором городская постройка нового времени проецирована на английский готический роман. Мы имеем в виду стихотворение В.Г. Телякова «Чудный дом» (1831).

Виктор Григорьевич Теляков (1804—1842), замечательно одаренный поэт и прозаик, получивший высокую оценку Пушкина, был весьма начитан в готической литературе. Сохранилось несколько писем к нему, косвенно указывающих на этот его интерес. Одно из них, принадлежащее князю Леониду Голицыну и относящееся, вероятно, к 1828 г., в шутивно-непринужденном тоне описывает странствия корреспондента в окрестностях Тамани: «Заблудившийся гусар, сельской храм, доброй пастырь, не достает миленькой питомицы, роман был бы совершенный и держис Ратклиф: не правда ли»¹⁶. В другом письме, от 5 января 1833 г., одесский библиотекарь А.Ф. Спада благодарит Телякова за получен-

* Бёрдо — принадлежность ткацкого станка, род гребня (*Даль В.* Толковый словарь. М., 1955. С. 81. — *Ред.*).

ное издание «Мельмота Скитальца» Метьюрина и дает свой отзыв о романе¹⁷. М.П. Алексеев, упомянувший об этом эпизоде в своем фундаментальном исследовании о Метьюрине в России, полагал, что в руках у Теплякова и Спады был русский перевод «Мельмота», вышедший в 1833 г. Однако эта книга появилась позднее: она была объявлена в газетах только в июне 1833 г.¹⁸ и отрецензирована во втором июльском номере «Московского телеграфа»¹⁹. По-видимому, все же и адресат, и корреспондент, француз по национальности, пользовались французским переводом знаменитого романа — скорее всего, переводом Жана Коэна 1821 г.²⁰

В марте 1829 г. Тепляков отправился в путешествие по только что освобожденным от турецких войск болгарским землям с научными, более всего археологическими целями. Результатом поездки были его «Письма из Болгарии», в основе которых лежали подлинные путевые письма, — один из лучших образцов русской эпистолярной прозы 1830-х годов. В книге Тепляков вспоминает сцену из 4-й главы «Мельмота Скитальца», в которой демонический герой демонстрирует вызывающее равнодушие к судьбе гибнущих моряков («Пусть погибают»)²¹. В письме же от 14 апреля 1829 г., адресованном брату Алексею Григорьевичу и написанном из Варны, мы находим имя Радклиф. Тепляков вновь отсылает своего адресата к популярной сцене, на этот раз в «Тайнах Удольфо». «Поверите ли, что все магнетические бредни Гоффмана, черная комната г-жи Радклиф и чудесные чудеса чудес включительно, суть ничто в сравнении с этими уродливыми преданиями, которые существуют здесь о некоторых из окрестных монастырей и развалин?»²²

Когда печаталось это письмо, за плечами Теплякова был уже собственный опыт пребывания в доме, окруженном «уродливыми преданиями». Вернувшись в Одессу, он нанял квартиру в доме в центральной части города, на углу Преображенской и Елисаветинской улиц. Это был знаменитый «Чудный дом», существовавший до конца XIX в; известный исследователь пушкинской эпохи Н.О. Лернер, еще заставший полуразрушенную постройку, попытался собрать устные легенды о доме, но записать уже почти ничего не смог и свел воедино, проанализировав, опубликованные источники²³. Одним из них было письмо В.Г. Теплякова к брату, которое тот привел в примечании к стихотворению «Чудный дом» в изданном им сборнике «Стихотворения Виктора Теплякова» 1832 г.

«...Для объяснения случая, породившего сие странное произведение, — писал здесь издатель, — мы не излишним почитаем предложить нашим читателям отрывок из письма, полученного нами от автора из Одессы от 15 августа прошлого [1831. — В.В.] года... “Все нынешнее лето, — говорит он, — прожил я в странном, нелепом строении, известном в *** под привлекательным названием *Чудного дома*. Представьте себе обширное каменное строение, не принадлежащее ровно ни к одному архитектурному ордену или, лучше сказать, — заключающее в себе все роды зодчества, со вре-

мен создания Храма Соломонова до нашего века. Главный фас представляет совершенный снимок с этих рыцарских замков, из коих один столь ужасен и вместе столь привлекателен в романе Горация Вальполя. Огромный осмиугольный двор, узкие маленькие окна, разные лепные украшения, разбросанные по массивным стенам здания, и проч. и проч. Один из боковых фасов — призматический, между тем как другой тянется длинной крепостной стеною с бесчисленным множеством окон, подобных узким амбраурам, вдоль боковой улицы, и, по черной своей закоптелости, кажется с противоположного балкона выпачканным сажею из-под котла, в коем варится враг рода человеческого. Внутреннее расположение комнат еще необыкновеннее: параллелограммы, квадраты, треугольники, залы, конурки и проч. и проч. — Там, по какому-то особому устройению комнат, звуки, пробуждаемые в одной, слышатся со стороны совершенно противоположной. Кроме сего — эта архитектурная нелепость населена преданиями еще более уродливыми <...>».

Здесь мы должны прервать цитацию, чтобы обратить внимание на свидетельство, едва ли не единственное в русской литературе пушкинского времени: свидетельство знакомства русского поэта с текстом «Замка Отранто».

Мы можем только строить предположения, что заставило Теплякова обратить внимание на произведение, казалось бы, прочно забытое, и когда и по какому изданию он с ним познакомился. Круг чтения Теплякова был обширен, а интересы иной раз столь же необычны и парадоксальны, как и вся его судьба. Его примечания к «Фракийским элегиям» содержат цитаты из источников и поэтических текстов на французском, немецком, английском и латинском языках; Байрона он читал в подлиннике и испытал его влияние. Существовало его не дошедшее до нас письмо П.П. Каверину с отзывом о Байроне, написанное под впечатлением гибели поэта; за это письмо Каверин «особенно благодарил» своего молодого друга: «из него видно, что вы понимали, любили и почитали умершего»²⁴. Возможно, читая Байрона, он обратил внимание на высокую оценку им «Замка Отранто» в предисловии к трагедии «Марино Фальеро, дож Венецианский».

Почти нет сомнения, что «Замок Отранто» был прочитан им задолго до 1831 г., когда он упомянул о романе в письме к брату. Он писал о произведении, известном обоим, — между тем с Алексеем Григорьевичем он общался лично в последний раз в 1824-м и совсем недолго в 1826 г., когда посетил имение Тепляковых в Твери после своего заключения в Петропавловской крепости²⁵. Скорее всего, в руках у братьев был не французский перевод (последний вышел в 1798 г., после чего «Замок Отранто» во Франции не переиздавался), а ближайший по времени выхода английский подлинник — в пятом томе «Баллантайновской библиотеки романистов», лондонское издание 1823 г., — как мы уже упоминали, бывшее в библиотеке Пушкина.

Если это предположение правильно, то Теплякову должно было быть известно и жизнеописание Уолпола, помещенное в этом издании. Оно принадлежало Вальтеру Скотту, было написано еще в 1811 г. для первого баллантайновского издания «Замка Отранто», перепечатано в 1823 г. в несколько расширенном виде и затем вошло в его шеститомное собрание «Разных сочинений в прозе» (1827).

Ограничимся пока этими справками — нам вскоре придется к ним вернуться — и продолжим чтение письма Теплякова. Ироническое описание постройки сменяется у него столь же ироническим изложением «уродливых преданий».

«Говорят, что первоначальный хозяин и строитель дома, существо, подобное Байронову Манфреду, поселился, со времен русского завоевания мест сих, посреди огромных развалин, коих начало относится, по мнению некоторых антиквариев, ко временам одного (не помню, которого именно) из царей тавро-скифских; что мудрец сей возобновил часть строения и мало-помалу осуществил необыкновенные мечты свои созданием нынешнего *Чудного дома*. Соседние кумушки утверждают, что чужак сей был богопротивный колдун; рассказывают о подземельях, простирающихся из-под *Чудного дома* вплоть до самого моря; о чудесах, о сокровищах, о необыкновенных видениях, обитающих во глубине обворожённых пещер — там, где чернокнижник творил обыкновенно свои заклинания, вызывая духов, подчиненных его премудрости. Рассказывают, что одной из моих соседок видится каждую ночь коляска, подъезжающая без лошадей к окнам *Чудного дома* с *безголовым* человеком, сидящим в глубине оной; что к этому *безмозглому* рыцарю спускается из окна дева — чудо прелестей и вместе с ним исчезает до следующей ночи... Правда, что наши молодые забавники обогащают всю эту историю комментариями более нежели естественными; но как бы то ни было, — в первую ночь дом мой не был спокоен. Храбрый мой паж Франсуа согласился спать не иначе, как только выставив голову из растворенной двери в мою комнату, между тем как мой русский Фаревич [отсылка к «Роб-Рою» В. Скотта. — *В.В.*], беседующий, как вам известно, и во сне, и наяву, и в чудных, и в обыкновенных домах с нечистою силою, в скором времени захрапел, застонал и вступил в нескончаемую конференцию с домовыми. Я один пробыл между сном и бдением почти до самого света».

Тепляков шутит — но вместе с тем он отбирает и стилизует «предания». Подобные же легенды существовали и о других одесских строениях. П.Т. Морозов, живший в Одессе в 1830-х годах, упоминал в этой связи о могиле «девицы де Шабер» на старом христианском кладбище и о некоем «Либентальском привидении», о котором Лернеру не удалось уже разыскать сведений. «Глухие предания, — писал он, — сохранились о “страшном” доме на Софиевской улице, о подземелье вблизи Дюковс-

кого сада, где жили когда-то ссыльные братья графы Разумовские». Что же касается «Чудного дома», то Лернер приводил рассказ о нем Э.С. Андреевского, «воронцовского доктора» и одесского старожила; согласно его рассказу (относящемуся к 1867 г.), дом долгое время принадлежал барону Рено. Он построен был «каким-то взбалмошным поляком, который всю жизнь свою пил, кутил и фантазировал. Пропивши, прокутивши и профантазившись вдоволь, поляк и его дряхлая пани жили под старость в чудном доме». Нужда и «воспоминания из прежней разгульной жизни» заставили их продать дом барону Рено; покупатель, убежденный, что жизнь их будет весьма непродолжительной, предложил им в уплату пожизненную пенсию. Расчет оказался неверен: старики уехали, поправили свое здоровье и пережили самого Рено, скончавшегося в 1845 г.; пенсию же им выплачивали еще внуки барона²⁶.

На фоне этого анекдотического рассказа особенно рельефно выступает «готическая» природа реконструированного Тепляковым предания. Ироническая интонация не меняет дела по существу: мы постоянно встречались с ней, рассматривая принципы трагедии готики. «Чудный дом» выступает как средневековый замок, подобный замку «Горация Вальполя». Он построен на развалинах, несущих на себе печать праистории. Владелец его — существо, подобное байроновскому Манфреду, т.е. прямому наследнику готических героев-злодеев. (Не исключено, что здесь есть некая, быть может не вполне осознанная, ассоциация и с «Замком Отранто», владелец которого также носит имя Манфред.) О нем говорится как о лице, принадлежащем историческому прошлому, а начало «Чудного дома» относится к 1789 г. — времени завоевания территории, на которой затем возникла Одесса, — реальный строитель «Чудного дома», по рассказу Андреевского, в 1831 г. был жив. Личность его таинственна и стоит на грани сверхъестественного («колдун», вызывающий духов в очарованных пещерах), — заметим, впрочем, что подобного рода слухи в самом деле существовали: говорили, что в «Чудном доме» жил алхимик, занимавшийся черной магией²⁷. Отсюда — видения, появляющиеся и сейчас в «Чудном доме». Перед нами — сюжетная структура готического романа. В этом доме Тепляков и проводит ночь:

«Все обогащающие квартиру мою предания представлялись уму моему сначала в беспорядке, потом в какой-то чудной последовательности и, наконец, совокупно с роем посторонних размышлений составили какую-то странную фантазмагорию, коей посильное описание в стихах при сем вам посылаю... и проч.»²⁸

Здесь нам вновь приходится вспомнить биографический очерк В. Скотта об Уолполе.

Помимо высокой общей оценки «Замка Отранто» как историко-литературного и художественного явления, он содержал сведения и об истории самого романа. В нем было процитировано (без указания ад-

ресата) письмо Уолпола к Вильяму Колю от 9 марта 1765 г., которое затем постоянно приводилось как один из основных источников по творческой истории «Замка Отранто». «Однажды утром в начале июня прошлого года, — писал Уолпол, — я проснулся, и единственное, что я мог вспомнить из своего сна, — то, что я нахожусь в старинном замке (сон, естественный для того, чья голова, подобно моей, набита готическими историями) и что на самых верхних перилах высокой лестницы я увидел гигантскую руку в латах. Вечером я уселся и начал писать, не имея ни малейшего представления о том, что я намерен рассказывать. Работа захватила меня и все больше мне нравилась. <...> Одним словом, я был настолько поглощен своей историей, что закончил ее меньше, чем в два месяца...»²⁹ Это письмо устанавливало прямую связь между готическими интерьерами Струберри Хилла и фантастической образностью рожденного здесь романа, — и несколько далее В. Скотт посвящает особое рассуждение психологическим основам «готических» суеверий. «Всякий, кому в ранней юности довелось провести одинокую ночь в одной из немногочисленных старинных усадеб, которые пошадилла новейшая мода, оставив неразоренным их изначальное убранство, вероятно, испытал мистический страх или даже ужас, вызываемый всей окружающей обстановкой и общей атмосферой: огромными и нелепыми фигурами, едва проступающими на поблекших гобеленах; далеким, глухим стуком дверей, отделяющих временного обитателя этих стен от всех живых; глубоким мраком, в котором тонут высокие лепные потолки; едва различимыми во мгле портретами древних рыцарей, некогда знаменитых своей доблестью, а может быть — и своими преступлениями; разнообразными неясными звуками, тревожащими утрюемое безмолвие полузаброшенного замка, и, наконец, ощущением, будто ты перенесен назад, в века феодального владычества и папских суеверий. В таких обстоятельствах суеверие становится заразительным, и мы почтительно и даже с содроганием внимаем легендам, которые только забавляют нас при ярком солнечном свете среди рассеивающих наше внимание зрелищ и звуков обыденной жизни»³⁰.

Все это написано как будто о стихотворении Теплякова: «Чудный дом» возникает почти в тех же условиях и почти таким же образом, как «Замок Отранто», и временное обиталище поэта играет в генезисе стихотворения роль Струберри Хилла. Близость жизненных ситуаций породила близкие литературные следствия — тем более что на периферии литературного сознания, а может быть, и в подсознании русского поэта-эрудита присутствовал роман его предшественника, — и это направляло течение ассоциаций и налагало свою печать на самую образность его создания.

Было бы совершенно непродуктивно искать в «Чудном доме» прямых заимствований из «Замка Отранто». Стихотворение Теплякова — аллегория, показывающая эфемерность всех жизненных благ и иллюзий, т.е. произведение совершенно иной природы, нежели готический роман. Тем не менее в тексте «Чудного дома» мы без труда обнаружим

мотивы готики, в том числе и те, которые есть в «Замке Отранто». Стихотворение открывается ночной экспозицией, когда «воспрянувший ум» покидает «вещественный мир» и летит «к духам бестелесным»:

Уж сумрак глубокий обнялся с землей;
Вы слышите ль: полночь на башне седой,
Как дальний орган, завывает!

В час полночи поэту является призрак друга, убитого в сражении на его глазах.

Эта сцена прямо варьирует знаменитую элегию Батюшкова «Тень друга», но готическая атмосфера деформирует элегическую ситуацию почти до неузнаваемости. У Батюшкова элегический вечерний пейзаж питает «сладкую задумчивость» и самый призрак погибшего друга гармонирует с созданным настроением:

...вид не страшен был; чело
Глубоких ран не сохраняло,
Как утро майское, веселием цвело
И все небесное душе напоминало³¹.

У Теплякова явление «тени» хотя и не страшно, но мрачно и злое:

Я слышу тяжелый, медлительный шум,
Я вижу: при лампе горящей,
Туманным покровом одеянный лик.
Как ветер воплощенный, мелькнул он — и вмиг
К одру моему приклонился...

Тепляков переступает ту грань, которая в сознании еще первых теоретиков элегии отличала этот жанр от элегии надгробной, от «страшного» романа и т.п.: элегии противопоставлено страшное в чистом виде; эмоциональный тон ее — сладкая меланхолия³². Но различие простирается и далее; и лирический субъект тепляковского стихотворения, и явившийся ему друг — разочарованные скептики; загробная тень появляется не для того, чтобы исчезнуть — как у Батюшкова, но чтобы показать своему живому еще собеседнику «ничтожество», ожидающее за гробом все человеческие идеалы: поэзию, искусства, знание и любовь. Подобно Вергилию у Данте, призрак ведет поэта за собой, демонстрируя ему смену радостных аллегорических картин мрачными и разрушительными. Он влечет поэта через покои дома «непонятной силой», — так сошедший с портрета призрак Альфонсо заставляет Манфреда следовать за ним по галерее замка Отранто. Двери сами отворяются перед тенью, от которой исходит бледный луч; по лестнице, покрытой древним мхом, они сходят в подземелье.

Сошли. Запустенье пред нами брело
По мрачно-глухим переходам;

Протяжное эхо, очнувшись, пошло,
Шепча, замирая по сводам.

У Уолпола Изабелла, спасаясь от преследования, скрывается в подвальной части замка, которая «состояла из множества низких сводчатых коридоров» (was hollowed into several intricate cloisters); в них царит «пугающее безмолвие» (awful silence), лишь иногда порывы ветра сотрясают скрипящие на ржавых петлях двери, отдаваясь эхом по всему мрачному лабиринту (were reechoed through that long labyrinth of darkness)³³. (Сравним в «Сицилийском романе» А. Радклиф описание подземелья в замке Мадзини, куда входит Фердинанд с сестрами:

«Огромная галерея представляется их взорам. Фердинанд, с свечою в руке первый в нее входит. Его сестры и г-жа Менон следуют за ним в молчании.

Время произвело страшные опустошения в сей галерее. Стены совсем почти развалились, потолок обламывался постепенно, и части его разбросаны были по полу. Все заставляло ожидать, что очень скоро сие здание превратится в развалины.

Он шел медленными и несмелыми шагами; едва сестры его и г-жа Менон от страха дотрогивались до земли. Унылое эхо повторяло шум от их походки, отражение голоса было столь скоро и столь явственно, что Эмилия и ее сестра часто оглядывались назад, думая, что кто-нибудь кричал им вслед. <...> Наконец не без труда достигли они конца галереи, где увидели старую большую лестницу, по которой должно было сходить в огромный перистиль»³⁴.)

Открывающиеся взору поэта «чудеса подземелья», как уже сказано, представляют собою аллегорические картины, — и для них Теплякову понадобилась не суггестивная образность готического романа радклифьянского типа, а именно сказочная фантастика Уолпола — та самая, которую В. Скотт считал художественным недостатком романа: «Сверхъестественные явления в “Замке Отранто” озарены слишком ярким дневным светом, обладают чрезмерно отчетливыми, жесткими контурами. Таинственная мгла более согласуется или даже обязательно сопрягается с нашим представлением о бесплотных духах»³⁵. Аллегорическая образность «Чудного дома» в основной своей массе, конечно, к «Замку Отранто» не восходит, как не восходит и к готическому роману вообще, — но создается она по «уолполовской модели» и иногда очень близко подходит к своему образцу. Таково описание «собора мудрецов», склонившихся над «орудиями знаний людских»:

И зал необъятный, как храм вековой,
Нас принял под темные сени.
Там в странных одеждах, с поникшим челом,
Чудесные лица за длинным столом
Сидели безмолвно, как тени.

Поэт хочет приобщиться «к мудрой беседе» и обнаруживает, что перед ним — скелеты:

Недвижных скелетов безжизненный ряд
 Над прахом ничтожным столпился
 И, будто для славы, средь грозных палат,
 Подобно живущим, трудился.

Мгновенный переход от живого к мертвому, символизируемому скелетом под длинной одеждой, — это уолполовский «литературный жест». В 5-й главе «Замка Отранто» маркиз Виченца застаёт в темной молельне коленапреклоненную фигуру в длинной власянице, обращенную к нему спиной, и заговаривает с ней; неизвестный оборачивается, и маркиз видит «обнаженные челюсти и пустые глазницы скелета под капюшоном отшельнической власяницы»³⁶. Вальтер Скотт свидетельствовал, что эта сцена считалась образцом «ужасного»³⁷. Тепляков еще раз варьирует этот «литературный жест»; то, что было по видимости живым существом и вело себя как живой человек, оказывается мертвецом или преображается в скелет, как идеальная красавица в конце стихотворения:

Скелет безобразный мне в очи глядел
 И к персям моим прижимался³⁸.

(Ср. в «Пещере смерти» псевдо-Радклиф: герой пытается обнять призрак отца, но «все его вещество исчезает», и Родольф видит, «что он не что иное прижал к своей груди, как скелет» — «Пещера смерти...»). М., 1835. С. 44.)

«Чудный дом» был одной из весьма значительных и своеобразных готических интерпретаций «дома с привидениями». В одесских литературных кругах он был отмечен особо. «Лучшее стихотворение из целого собрания, — писал «Одесский вестник», рецензируя сборник «Стихотворения Виктора Теплякова» 1832 г., — бесспорно, есть “Чудный Дом”; мрачное содержание и цветистая одежда сего произведения делают сильное впечатление на душу, противуполагая величие и пышность земного всей его брэнности»³⁹. Любопытно, что самое название его приобрело значение своего рода формулы: когда в одесских «Литературных листках» в 1833 г. появился перевод повести Бальзака «Большая Бретеш» (la Grande Bretèche, 1832), переводчик дал ей название «Чудный дом»⁴⁰. Переводчиком повести (подписавшимся инициалами «М.Р.») был, несомненно, М.П. Розберг, впоследствии довольно известный литератор, знакомый Теплякова по Одессе; в этой повести, в свою очередь, находили «радклифские мечтания»⁴¹.

<...>

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Северная пчела. 1830. № 5. 11 янв. О русском варианте авантюрного романа см. замечания Г.М. Фридендера (Нравоописательный роман: Жанр романа в творчестве романтиков 30-х годов // История русского романа: В 2 т. М.; Л., 1962. <Т.> 1. С. 251 и след.)

² *Надеждин Н.И.* Литературная критика. Эстетика. М., 1972. С. 96.

- ³ Степанов А. Тайна. СПб., 1838. Т. 1. С. 151.
- ⁴ Северная пчела. 1831. № 42. 21 февр.; Булгарин Ф. Полн. собр. соч.: Новое, жатое (компактное) изд., испр. и умнож. СПб., <1839>. Т. 4: Петр Иванович Выжигин. С. 191. (Далее ссылки в тексте на стр. этого тома).
- ⁵ Радклиф А. Тайнства Удольфские... М., 1802. Ч. 3. С. 182—183.
- ⁶ О полемике вокруг «Монастырки» см.: *Smaga J. Antoni Pogorelski. Życie i twórczość na tle okoli. Wrocław; Warszawa; Kraków, 1970; Турьян М.А. Жизнь и творчество Антония Погорельского // Погорельский А. Избранное. М., 1985. С. 17—21.*
- ⁷ Монастырка // Погорельский А. Избранное. С. 94. (Далее — ссылки в тексте на стр. этого издания).
- ⁸ Радклиф А. Юлия, или Подземелье Мадзини / Пер. с фр. 2-е испр. изд. М., 1819. Ч. 1. С. 44, 45; Ч. 2. С. 68, 69.
- ⁹ Фридендер Г.М. Нравоописательный роман. С. 261.
- ¹⁰ Северная пчела. 1830. № 114. 23 сент.
- ¹¹ См.: *Zacharias-Langhans. S. 40.*
- ¹² Радклиф А. Лес, или Сен-клерское аббатство... Орел., 1823. Гл. 11; Радклиф А. Роман в лесу. М., 1999. Гл. X-2.
- ¹³ Лэтом Ф. Полночный колокол... СПб., 1802. Ч. 1, кн. 2. С. 100, 101; Вауцуро В.Э. «Полночный колокол...» С. 11, 12.
- ¹⁴ Московский телеграф. 1833. № 8 (апрель). С. 582, 583. Рецензия не подписана; атрибутирована Н.А. Полевою по отношению к некоторым статьям «Московского телеграфа» // Романтизм в художественной литературе. Казань, 1972. С. 17). Атрибуция затем была принята в библиографических указателях; см.: *Шикло А.Е. Исторические взгляды Н.А. Полевого. М., 1981. С. 201; Попкова Н.А. «Московский телеграф», издаваемый Николаем Полевым: Указ. содержания. Вып. 2: 1829—1834. 2-е изд. Саратов, 1990. С. 168 (№ 3160 в).*
- ¹⁵ Молва. 1833. № 63. 27 мая. С. 250.
- ¹⁶ Сборник старинных бумаг, хранящихся в музее П.И. Щукина. М., 1902. Вып. 10. С. 468.
- ¹⁷ Русская старина. 1896. Т. 85. Март. С. 671.
- ¹⁸ См.: Северная пчела. 1833. № 132. 15 июня.
- ¹⁹ Московский телеграф. 1833. № 14 (июль). С. 253—262.
- ²⁰ Алексеев М.П. Чарльз Роберт Метьюрин и русская литература // От романтизма к реализму. Л.: Наука, 1978. С. 11, 28, 29.
- ²¹ См.: Метьюрин Ч.Р. Мельмот Скиталец / Изд. подгот. М.П. Алексеев и А.М. Шадрин. Л.: Наука, 1976. С. 67. (Лит. памятники); Теляков В. Письма из Болгарии. М., 1833. С. 207.
- ²² Теляков В. Письма из Болгарии. С. 63, 64.
- ²³ Н. Л<ернер>. «Чудный дом»: (Из преданий русской провинции) // Столица и усадьба. 1917. № 89/90. С. 19, 20.
- ²⁴ Письмо Каверина Телякову от 24 июня 1824 г. // Сб. старинных бумаг, хранящихся в музее П.И. Щукина. Вып. 10. С. 467.
- ²⁵ См. подробнее в нашей ст.: К биографии В.Г. Телякова // Пушкин: Исследования и материалы. Л.: Наука, 1983. Т. 11. С. 192—212; [перепеч. под загл.: Юность «Мельмота» // Вауцуро В.Э. Пушкинская пора. СПб., 2000. С. 370—381. — *Ред.*].
- ²⁶ Морозов П. Праздники Рождества Христова и Новый год в Одессе // Подарок бедным: Альманах на 1834 г. Одесса: Изд. Новорос. женского о-ва призрения бедных, 1834. С. 97; Андреевский Э.С. Записки. Одесса, 1914; Т. 2. С. 208—210; Лернер Н. Указ. соч. С. 19, 20.
- ²⁷ Коханский В. Одесса за сто лет. Одесса, 1894. Ч. 1. С. 122. Ср.: Лернер Н. Указ. соч. С. 20.
- ²⁸ Теляков В. Стихотворения. М., 1832. <Т. 1>. С. 193—196; см. также: Поэты 1820—1830-х гг. / Вступ. ст. и общ. ред. Л. Я. Гинзбург; Биогр. спр., сост..

подгот. текста и примеч. В.Э. Вацуру. Л., 1972. С. 776, 777. (Б-ка поэта. Большая серия. 2-е изд.); *Лернер Н.* Указ. соч. С. 20.

²⁹ *Scott W.* Horace Walpole // *The Miscellaneous Prose Works.* Edinburg, 1841. Vol. 1. P. 72 (3 pag.); *Walpole* (Yale). Vol. 1. P. 88.

³⁰ Фантастические повести. С. 236, 237; *Scott W.* *The Miscellaneous Prose Works...* Vol. 1. P. 74.

³¹ *Батюшков К.Н.* Опыты в стихах и прозе / Изд. подгот. И.М. Семенко. М., 1977. С. 222, 223. (Лит. памятники).

³² См. об этом в нашей книге «Лирика пушкинской поры». С. 59.

³³ *Walpole H.* *The Castle of Otranto: a Gothic story.* Parma, 1791. P. 26, 27. См. пер. В.Е. Шора: Фантастические повести. С. 26.

³⁴ *Радклиф А.* Юлия, или Подземелье Мадзини. М., 1819. Ч. 1. С. 104, 105. Как мы уже говорили, этот перевод — свободный пересказ подлинника. Ср. в ориг.: «The gallery was in many parts falling to decay, the ceiling was broke, and the window-shutters shattered, which, together with the dampness of the walls, gave the place an air of wild desolation.

They passed lightly on, for their steps ran in whispering echoes through the gallery, and often did Julia cast a fearful glance around.

The gallery terminated in a large old stair-case, which led to a hall below...». (*Radcliffe A.* *A Sicilian Romance* / Ed. by A. Milbank. Oxford, N.-Y.: O. U. P., 1993. P. 40. (The World's Classics)).

³⁵ Фантастические повести. С. 240.

³⁶ Там же. С. 96.

³⁷ Там же. С. 240.

³⁸ Поэты 1820—1830-х гг. Т. 1. С. 668—674.

³⁹ Одесский вестник. 1832. № 41. 21 мая. С. 163.

⁴⁰ Чудный дом: (Повесть Бальзака) / Пер. М. Р. // Литературные листки: Прибавление к «Одесскому вестнику». 1833. № 18. С. 143—146; № 19. С. 149—154.

⁴¹ Там же. № 19. С. 149.

Бытовой роман

Об авторе «Села Михайловского», Варваре Семеновне Миклашевич (1772(?)—1846), писали довольно много, главным образом исследователи Грибоедова, в жизни которого она сыграла известную роль¹. Дочь пензенского помещика Смагина, жена губернского чиновника, поляка по происхождению, служившего 47 лет в Польше и Центральной России, она впервые появляется перед нами в Пензе, в обществе кн. И.М. Долгорукова, вице-губернатора и поэта с репутацией «якобинца». Пренебрегая общественным мнением, молодая дама ездит с визитами к опальному и оставленному всеми чиновнику, что в годы павловского царствования было вовсе не безопасно; Долгоруков запомнил это и посвятил Миклашевич несколько благодарных строк в «Капище моего сердца». Вскоре и она сама испытала превратности судьбы: муж ее был арестован и заключен, затем, прощенный императором, получил назначение в станицу Михайловскую на Дону. Это было в 1800 г.; беременная жена последовала за ним и в пути родила ребенка. Все эти впечатления так или иначе отразятся в ее романе, имеющем автобиографическую основу; по рассказам А.А. Жандра, в Оленьке Пениной Миклашевич изобразила собственную молодость. В 1808 г. она теряет восьмилетнего сына, потом мужа и остается совершенно без средств; в это время на помощь к ней приходит А.А. Жандр, знакомый с семьей Миклашевич и, кажется, чем-то обязанный ее мужу. Миклашевич становится женой Жандра, вначале гражданской, позднее официальной, и укрепляет свои связи в литературных кругах; уже в середине 1820-х годов она — свой человек для Грибоедова, А. Одоевского, Греча, Булгари-

на, — вероятно, и для Рылеева, чей облик и судьба в своеобразном преломлении отразились в ее романе. 14 декабря 1825 г. ее сочувствие полностью на стороне восставших; она пытается спасти А. Одоевского, приютив его у себя и снабдив платьем для побега. Арест Одоевского повлек за собой привлечение к следствию Жандра, и Миклашевич еще раз становится перед лицом угрожающей полной катастрофы; Жандр, однако, был вскоре освобожден. Власти знали о резко недоброжелательном отношении к правительству «старой карги Миклашевич», которая «своим змеиним языком» распускала «слухи» о собраниях у вдовы Рылеева². Она начинает писать свой роман по свежим следам событий; Греч рассказывал, что она уступила настояниям Грибоедова, слышавшего из ее уст историю «ужасного преступления одного помещика». «Грибоедов успел, пред последним выездом своим из Петербурга (в 1828 г.), прочитать первые главы “Села Михайловского” и именем дружбы убеждал Варвару Семеновну окончить начатое. Она исполнила свое обещание в 1836 г. и тогда же подарила издательнице свое творение с условием напечатать, когда представится к тому случай»³. Отрывки из романа (без обозначения его названия) были напечатаны в 1831 г. в «Сыне отечества и Северном архиве»⁴; что же касается полного текста романа, то все попытки издать его в 1840-е годы наталкивались на решительное противодействие цензуры. Память П.П. Порецкой, воспитанницы Миклашевич и будущей (после смерти Варвары Семеновны в 1846 г.) жены Жандра, сохранила сказанные Миклашевич слова цензора А.В. Никитенко, — вероятно, с некоторыми преувеличениями: «Закрываю, что вы намекали на Н<иколая> I. В помещике рисуете государя. (Желчь после 14 дек. 1825)»⁵. В официальном заключении цензурного комитета такое подозрение, конечно, не высказывается, но и оно звучит достаточно определенно: роман, при всех его несомненных художественных достоинствах, «есть одно из тех сочинений, которых не может разрешить к напечатанию ни один гражданский цензор. <...> Неистовства помещика Пенина напоминают какой-то уголовный процесс, возле благочестия и самоотвержения встречаются роскошнейшие и вовсе недвусмысленные картины, губернское начальство на откуп у закоренелого разбойника и сластолюбца богатого помещика Пенина, мерзавец секретарь, верный пособник сего изверга, ворочает и губернатором и губернией»⁶. Роман удалось издать только через двадцать лет после смерти Миклашевич, в 1864—1865 гг. В кратком предисловии Н.И. Греч сообщал, что «“Село Михайловское” до того понравилось Александру Сергеевичу Пушкину, что он хотел написать к нескольким главам эпитафии и для того взял к себе рукопись первой части. Василий Андреевич Жуковский, найдя ее в бумагах Пушкина после его кончины, привез ее к сочинительнице, выпросил у нее остальные три тома и прочел в три дня. Возвращая рукопись, он сообщил сочинительнице с увлечением, что особенно ему понравилось, и сказал при прощаньи, что ничего так не желал бы, как видеть “Село Михайловское” в печати». Характеризуя роман, Греч приводил свой прежний отзыв о нем, в своих чтениях по русской литературе («за 25 лет пред сим»): «У нас есть роман, пока еще

существующий в рукописи и известный только немногим. <...> Этот роман, если только выйдет в свет, займет первое место, как верностью изображения русских нравов, так и оригинальностью характеров, занимательностью содержания, высокою нравственною целью, теплотою чувства и мастерским русским слогом. Всего достойнее замечания то, что он написан дамою»⁷.

Этот отклик почти текстуально повторяет краткое извещение «Новый роман», помещенное Пушкиным в 3-м томе «Современника» 1836 г.: «Недавно одна рукопись, под заглавием: *Село Михайловское*, ходила в обществе по рукам и произвела большое впечатление. Это роман, сочиненный дамою. Говорят, в нем много оригинальности, много чувства, много живых и сильных изображений. С нетерпением ожидаем его появления»⁸.

* * *

О реальной основе романа впервые намеком сказал Греч в уже цитированном нами Предисловии. «Истинное происшествие, случившееся в осьмидесятых и девяностых годах минувшего столетия в одной из низовых губерний» явилось, согласно Гречу, «содержанием повести». Подлинность описанных событий подтвердила затем П.П. Жандр, добавившая, что действие происходит в Пензенской, Тамбовской и Нижегородской губерниях. Наиболее полные сведения о бытовой основе сюжета мы находим в письме А.А. Жандра, бывшем в руках И. Данилова и до нас не дошедшем. Жандр свидетельствовал, что Миклашевич изобразила «злодейства, действительно совершенные богатым, необузданным в страстях помещиком. Сочинительница не выдумывала ничего: в ее книге нет ни одного лица, которое не жило бы во время происшествия и не действовало так, как она его описала»⁹. По его словам, старожилы узнавали каждое лицо романа. В Пенине был изображен Панов, соблазнивший свою племянницу, убивший ее и скрывший труп; его затем судили, наказали кнутом и сослали в Сибирь. В дочери Пенина, Оленьке, как уже сказано, Миклашевич описывала свою собственную молодость. В княжне Эмировой узнавали княжну С.И. Девлеткильдееву; по рассказу Жандра, заставшему ее уже монахиней, причиной пострижения ее (как и в романе) была религиозная экзальтированность матери, усилившаяся в княжне до фанатизма. П.П. Жандр передавала Данилову, что «затворник Феодор» романа также существовал в действительности: это был богатый дворянин из рода Ушаковых, имевший несчастье привлечь к себе слишком благосклонное внимание императрицы Екатерины II и, не желая стать фаворитом, постригшийся в монахи. Наконец — что особенно важно — в Александре Ивановиче Заринском современники угадывали черты Александра Ивановича Одоевского, в Ильмене — Рылева, в Рузине — Грибоедова.

Все эти свидетельства, не исключая и свидетельств весьма осведомленных Жандра и Порецкой, требуют, однако, критического отношения: они игнорируют дистанцию между прототипом и художественным

образом. Реальные происшествия и подлинные биографии предстают в романе Миклашевич в трансформированном виде; они подчинены литературному заданию и каждый раз требуют вычленения из сложной системы сюжетных связей, иногда побочных и ассоциативных. Время действия романа занимает около шести или семи лет: глава 9 третьей части оканчивается известием о смерти Екатерины II (6 ноября 1796 г.), глава 12 четвертой части начинается датой: 11 июля 1803 г. В этих временных рамках действуют и молодые герои романа — Заринский, Ильменев («декабристы»), Рузин («Грибоедов»). Все они в той или иной мере связаны с масонскими обществами, и в этом, по указанию Жандра, заключается аллюзия. «Они сочинительницею перенесены в прежнее время и представлены тогдашними масонами. Они, не жалея себя, шли против власти губернатора. Это еще ничего. Во время царствования императора Павла они не боялись ни ссылки, ни истязаний и подвергались всему этому за угнетенное человечество. Вот истинный их характер. В конце XVIII века были в России такие люди, предшественники новых деятелей, и это в романе очень интересно в историческом отношении»¹⁰.

Новиковский масонский круг проецируется на деятелей декабристского движения — и это сразу же определяет угол зрения и меру исторической аутентичности персонажей романа. Никаких намеков на политическую деятельность Ильменева и Заринского в «Селе Михайловском», разумеется, нет; их сфера — практическая филантропия, последовательная защита крестьянских интересов (все персонажи-крестьяне изображены в чрезвычайно сочувственных тонах), борьба с тиранией помещика. Это программа и «Союза благоденствия» — в этом отношении роман может претендовать на историко-психологическую достоверность. Если добавить к этому некоторые черты общественного и личного поведения молодого человека декабристской ориентации — независимость перед богатыми и знатными, особую мягкость в обращении с солдатами и крестьянами, пылкий протест против социального угнетения, — то этими общими чертами «декабризм» Заринского и Ильменева почти исчерпывается. Вместе с тем современники, конечно, улавливали какие-то ускользающие от нас сейчас черты и биографического, и, вероятно, портретного сходства; они подмечали и словесные, и ситуативные аллюзии, рассыпанные в побочных эпизодах романа¹¹.

Все эти исторические и биографические реалии заключены в художественную раму романа тайн, с чрезвычайно усложненной конструкцией, где переплетаются несколько сюжетных линий. В доме помещика Пенина воспитываются вместе его дочь Ольга и безродный сирота Александр Заринский; молодые люди любят друг друга. Отец не чает души в дочери и презрительно третирует воспитанника. Ближайшие друзья Ольги и Александра — брат и сестра Ильменевы, которых воспитывает их родственник Подшивалкин, «мерзавец-секретарь», стряпчий, постепенно овладевающий состоянием Пенина. Судьбы этих героев да еще друга и сослуживца Ильменева Валерия Рузина и составляют сюжетную канву романа, в которую влетают многочисленные побочные линии, свя-

занные с племянницей Пенина княжной Эмировой и другими персонажами, населяющими периферию романа. Многие из них — жертвы преступлений Пенина, и, собственно, с попытки молодых деятелей раскрыть тайну одного из них — самого свежего и безусловно наказуемого (закрепощение дворянина) — начинается война молодых героев с помещиком, составляющая сюжетную основу «Села Михайловского».

* * *

Пенин в романе Миклашевич наделен почти гиперболическими чертами злодея. Доминирующие качества его личности — жестокость, своеволие и сладострастие; в социальном его поведении преобладает высокомерие и самоощущение феодала, что не мешает ему, впрочем, в нужных случаях заискивать перед сильными. Биография его разворачивается в цепь преступлений: он не только вершит суд и расправу над крепостными, но не останавливается перед убийством соседки-помещицы, чтобы завладеть ее имением; в реестре его смертных грехов — убийство собственного сына, прижитого им с любовницей, утопленной по его приказанию. Подобно готическим злодеям, он держит своих жертв в заточении в цепях, доводя их до смерти, или подвергает истязаниям. Все это — реальные черты крепостнического быта, зафиксированные многими мемуаристами, но в фигуре Пенина сведенные в единый фокус. Не только своим крепостным, но и окрестным бедным дворянам он внушает страх, граничащий с суеверием; именно его преступления, о которых рассказывают неясными намеками, формируют в романе атмосферу тайны; они же определяют и биографию одного из центральных героев романа — Заринского. Его первое описание дано крупными, плакатными мазками; внешний облик сразу же раскрывает внутреннюю сущность, что, впрочем, вообще характерно для романа Миклашевич: ее идеальные героини внешне прекрасны и благородны, отрицательные персонажи отталкивающие и безобразны. Пенин — человек в возрасте около пятидесяти лет, «среднего роста, статный, полный; лицо смуглое, круглое, в красных пятнах, глаза большие; нос длинный, несколько с наклониной; зубы белые, из которых два глазные не прикрывались губою; борода небритая; волосы черные с проседью, всклоченные и все в пуху»¹². Эти пятна на лице и оскаленные зубы придают его облику нечто звериное; ассоциация поддерживается его порывистыми движениями (он не ходит, а бежит, мечется и т.п.); она выходит на поверхность в прямом авторском описании этого характера, несколько напоминающем подобную же характеристику Монтони в «Тайнах Удольфо»: «он ни в чем, никогда не побеждал себя, но с большим искусством умел скрывать то, чего необходимость требовала для исполнения какой-нибудь преступной цели. В случае же неудачи он, как окованный зверь, в ярости драл когтями землю и ничего не щадил, чтоб разорвать цепи, служащие ему препятствием» (2, 126). В таком пароксизме физической страсти и ревности мы застаем Пенина в третьей части романа. «Посинелые его губы тряслись, окровавленные клыки торчали снаружи,

волосы поднялись дыбом». «С диким хохотом» он вглядывается в зеркало, не узнавая самого себя. «“А, а! это я!.. Точно я! Нет, нет, это не я!.. — повторил он, отскочивши от зеркала, когда лицо его скривилось ужасным образом. — Да, это дьявол восприял плоть мою!..” Исступленный Пенин упал без памяти» (3, 252—253).

Слова «дьявол восприял плоть мою» — не совсем метафора. Они подчеркивают inferнальную природу овладевшей Пениным страсти. На протяжении всех предшествующих частей писательница подготавливает читателя к мысли, что злодей готовит исключительное по своей аморальности преступление, пугающее его самого и требующее отчаянной решимости. «Расхотавшись до слез, он <...> в неистовом восторге, хлопнув табакеркой о стол, вскричал: “Исполняйся, мера беззаконий! Довершай свой похвальный подвиг, обреченный черту Пенин! *Двух смертей не будет — одной не миновать!*”» (2, 140). Это преступление — инцест, страсть к племяннице, которой он не может противостоять.

Нам известно уже, что инцест с последующим убийством своей жертвы совершил прототип Пенина Панов. Однако установление реальной основы мотива совершенно недостаточно для определения его литературного качества. «Село Михайловское» — не уголовная хроника, а художественный текст, организованный по своим законам, и в сцене неудавшегося покушения Пенина на честь княжны Эмировой Миклашевич прямо соприкасается с готическим романом, конкретнее — с двумя эпизодами «Монаха» Льюиса. Монолог Пенина, обращенный к Эмировой, очень близок к монологу Амброзио перед обесчещенной им Антонией и в иных местах производит впечатление прямой вариации.

«Тогда как ты играла в куклы, у меня на коленях, тогда еще я обрек тебя на бесчестье, а себя на погибель! Безрассудная твоя мать, узнав о моей, по ее мнению, непозволительной любви, перестала брать тебя ко мне и тем более воспламенила страсть мою. Я впал в пороки, преступления, бесчестил, грабил, убивал, и всему этому виновница ты! Позор, в честь тебе, мною обесчещенных взыщется на тебе! <...> Когда ты была еще ребенком, я жену возненавидел и почти убил: все из любви к тебе! Эта неслыханная, неизъяснимая страсть, как ядовитая змея, облегла вокруг моего сердца, сосет его, сжигает! Да, я утомился, алкаю твоей крови. Здесь в комнате или на твоей могиле конец испуганной страсти, какой никто никогда не чувствовал и какой ничто, кроме твоей глупой красоты, разжечь не может! Здесь честь и жизнь твоя принесутся ей на жертву!..» (3, 258—259).

Ср. у Льюиса:

«Для тебя, роковая красавица! — говорил недостойный монах, взирая на добычу свою, — из одной любви к тебе я пустился на убийство сие — предал себя вечным мучениям. Наконец! ты теперь во

власти моей, по крайней мере я наслажусь плодом моего преступления».

И далее:

«Ты здесь останешься, чтоб быть свидетельницей моих мучений, чтоб видеть, как живут недовольные сами собою и умирают в отчаянии среди блядословия и проклятия. Да и на кого я в том должен жаловаться? Кто вовлек меня в сии преступления, о которых одно воспоминание приводит меня в трепет? Роковая обаятельница! не твоя ли красота, не ты ли ввергнула меня в бездну бесславия? Не ты ли учинила меня вероломным лицемером и убийцею...?»¹³

Преступление не осуществляется: когда Пенин (совершенно так же, как Амброзио Льюиса) уже готов овладеть изнеможенной княжной, неожиданно приходит спасение. Общий рисунок сцены, в которой Пенин убивает бросившуюся на него собаку и разряжает пистолет в Ильменева, несколько напоминает эпизод главы 8 третьего тома «Монаха» (по английскому изд.), где Амброзио впервые и неудачно пытается посягнуть на спящую Антонию и убивает помешавшую ему мать Антонии Эльвиру.

Трудно сказать, имеем ли мы дело с сюжетными реминисценциями или типологической близостью: у нас нет никаких сведений о знакомстве Миклашевич с романом Льюиса; несомненно, однако, что в разработке темы она идет по его путям. Инцест — кульминация в цепи преступлений Пенина и начало его падения; преданный суду и осужденный на телесное наказание, он имитирует смерть и скрывается в тайном убежище колдуньи-цыганки, иногда появляясь в виде белого привидения. Рассказывают, что мертвец «ночь всю напролет ходит», а под утро оборачивается волком (4, 223), — суеверные слухи облекаются в форму фольклорных рассказов об оборотнях. Его находят удушенным рядом с повесившейся ненавидящей его цыганкой: конец-возмездие, вполне укладывающийся в модель готического романа.

Пенин в романе Миклашевич — это герой-злодей готического романа, выросший на почве национального социального быта, «помещик XVIII столетия». К его образу стягиваются готические мотивы повествования. Его опустелый дом — затененный огромными деревьями, чьи ветви «сплелись с поросшим на обветшавшей крыше кустарником», — своего рода аналог готического замка. «В выбитые окна влетали станицами вороны и, возвращаясь из дому голодные, навели ужас своим карканьем» (4, 114). Описание дома приобретает хронотопические черты: «это жилище преступления», в связи с которым рассказывается история хозяина. На этой же фигуре замыкается и дублированный мотив инцеста, организующий последние книги романа: желая помешать браку своей дочери с Заринским, Пенин сообщает ей, что Заринский — его неза-

конный сын. К этому времени брак уже совершен тайно, и молодые супруги вынуждены расстаться в убеждении, что совершили неумышленное преступление, — коллизия, известная нам, в частности, по «Убежищу» С. Ли.

Этот центральный образ и определяет собой поэтику романа. Как уже сказано, «Село Михайловское» — роман тайн, и почти все они — тайны преступных деяний Пенина, о которых все действующие лица говорят намеками. В большинстве своем это тайны для читателя и для центральных героев; потенциальное сверхъестественное за редкими исключениями (пророческие сны, предсказания безумной Даши и пр.) в них отсутствует. Роман имеет своеобразную «вершинную композицию»; он строится как серия относительно автономных глав, иногда разрывающих общее течение сюжета; в них действуют многочисленные персонажи, нередко — жертвы Пенина, с которыми связаны столь же многочисленные побочные сюжетные линии. В соответствии с общим законом «вершинной композиции», они являются перед читателем в кульминационный, наиболее драматический момент своей биографии, предьстория которой ему неизвестна; их слова и поступки, лишенные мотивировок, становятся загадочными. Цепь событий выстраивается в обратной хронологической последовательности, как разрешение тайны.

Этот принцип, жестко проведенный на протяжении всего романа, затруднял даже самых квалифицированных его читателей. По рассказу А.А. Жандра, Пушкин говорил ему: «Как все это увлекательно. Но как до сих пор *décousu!** Как-то она сведет концы?» И, убедившись в точности ведения сюжета, заметил: «...удивляюсь, как все, что мне казалось *décousu*, у нее прекрасно разъяснилось и как интерес всей книги до самого конца увлекателен»¹⁴. Совершенно таким же образом воспринимал роман и В.А. Жуковский. По воспоминаниям П.П. Жандр, конспективно записанным И.А. Шляпкиным, Миклашевич давала Жуковскому по одной части романа. «Если вы понимаете, то завтра. В.А. экзаменовался по 1 части. Я не могу сразу понять. Думаешь, конец. Сразу нельзя. 3 раза читал»¹⁵. И Пушкин и Жуковский говорят об особенностях поэтики романа, которые Миклашевич намеренно проверяла на своих читателях.

В первой части намечаются сюжетные линии, не получающие разрешения вплоть до последних частей, как это было и у Анны Радклиф, и они не поддаются разгадке «сразу». В большинстве своем они даны имплицитно и лишь постепенно выходят на поверхность повествования, причем Миклашевич постоянно прибегает к средствам суггестии. Излюбленное из них — диалоги с намеками, и это почти всегда диалоги слуг. Миклашевич пользуется, таким образом, хорошо известным приемом готических романов, но с существенным отличием: как правило, рассказы о Пенине не есть порождение наивного суеверного сознания (хотя выше мы отмечали и такие случаи), но результат точного знания или умозаключения, скрываемого или зашифровываемого из-за страха

* *décousu* --- бессвязный (*фр.*) *Ред.*

перед помещиком. Эти намеки и обиняки создают общую атмосферу зловещей тайны и указывают на ее источник: реальные преступления Пенина. В той же функции выступают иносказания в устах «колдуньи»-цыганки и безумной Даши — также жертв помещика. «Еремкина кровь отмщенья просит! Отомщу, — отомщу!.. и за себя, и за него». «Убей буку <...>! <...> Убей за меня, за Акульку, за Аришку, за Афроську!» (1, 49, 72). Все эти темные намеки, спонтанные, немотивированные реакции, «вершинные» эпизоды биографий действующих лиц с непроясненными причинно-следственными связями к концу романа укладываются в историю Пенина, конспективно очерченную нами выше; это обстоятельство и отметил Пушкин, разговаривая о романе с Жандром. Сuggestивная атмосфера создается и внесюжетными средствами, к числу которых принадлежат, в частности, эпитафы. Почти все они имеют зловещий оттенок и иногда предвосхищают дальнейшее течение событий или дают ключ к разгадке очередной тайны. Один из них предпослан, например, главе 4 первой части, где в обрывочном разговоре упоминается некая история с «бухарцем»: «Гей вы, вороны, совы, залетные гости! Гей вы, серые волки, собирайтесь ко мне! Вам обед приготовлен: и мясо, и кости — Я убитый лежу на чужой стороне» (1, 43). Смысл проясняется лишь тогда, когда становится очевидным, что заезжий бухарский купец был убит людьми Пенина. По-видимому, этот характер связи эпитафы и текста и обратил на себя внимание Пушкина, собиравшегося написать к роману эпитафы: в дошедшем до нас тексте романа они имеются лишь при нескольких главах.

В этой последовательно выдержанной поэтике тайн особое место принадлежит тайне рождения — одному из основных мотивов в концепции романов о «случайном семействе». Разрешение тайны рождения традиционно требовало «узнавания» — и здесь Миклашевич вновь попадает в русло, уже проторенное готическим романом. Инструментом узнавания в «Селе Михайловском» становится семейное сходство — мотив, который приобретает характер почти физиономического закона.

Сонюшка Ильменева, падчерица Подшивалкина, поразительно похожа на своего брата (1, 155; 2, 245), а ее новорожденный сын похож на нее (4, 146). Сходство Заринского с покойной Анной Андреевной Адашевой подсказывает Тигорской разгадку тайны его рождения (2, 80). «Разительным» родовым сходством обладает Валерий Рузин: «Знаешь, мамушка, ведь я его во сне видела, — признается Ольга Пенина, — и обрадовалась ему, как брату». — «Да уж и впрямь, что можно почесть за братца, — отвечает старая няня, — он на тебя из личика-то больно всхож» (2, 183). Так оно впоследствии и оказывается: Рузин — незаконный сын Пенина. Грушенька (Анна), первенец Заринского и Ольги, — «две капли воды отец» (4, 39). Кузьма — внебрачный сын Рузина и графини Миневской — в детстве был «вылитый, блаженной памяти, родительница» (2, 255). Родовым сходством обладают и второстепенные герои романа — княжна Эмирова, Фимуша, отец Иларий.

Родственные связи, даже неосознаваемые, направляют поведение героев романа.

Если бы их характеры были менее схематизированы и больше мотивированы психологически, мы могли бы предположить, что автор романа вторгся в область подсознательных влечений. Но это не так. Родство здесь скорее социально-этический императив, предписывающий совершенно определенную логику поведения и даже духовного отношения. Нам пришлось уже мельком затрагивать этот вопрос в связи с фигурой Рузина: еще не зная, что его подлинный отец — Пенин, он испытывает к нему странное влечение и возбуждает в нем те же чувства (3, 163—168); родство подтверждается и их поразительным внешним сходством (3, 164). К номинальному своему отцу — Рузину — он относится с недоброжелательной холодностью; мать, напротив того, любит. Со своей стороны, старший Рузин равнодушен к Валерию, зато чувствует необъяснимую симпатию к крепостному Пенина Кузьме, который оказывается его внебрачным сыном (2, 14—15).

Этот феномен — «голос крови» — не перерастает под пером Миклашевич в характерологическую концепцию с доминирующими подсознательными импульсами. Как мы уже сказали, характеры в ее романе очень слабо мотивированы психологически; это рациональные схемы, где «родство душ» как бы непосредственно вытекает из родства по крови и принадлежит этому последнему по определению. С подобным же явлением мы встречались и в готическом романе; вспомним «Подземелье» Софии Ли, где Матильда и Эллином испытывают неосознанное влечение к портрету своей матери — Марии Стюарт. Совершенно такие же чувства испытывает Заринский, глядя на потрет Анны Андреевны Адашевой, еще не зная, что он ее сын. Портрет висит в спальне дома, где Заринский и Ольга Пенина проводят свою первую брачную ночь, и оба супруга сразу обращают на него внимание. «Как странно! — подумала Ольга, взглянув на портрет, а потом на Заринского, который рассматривал, с большим вниманием, правильные черты и благородное выражение нарисованной на картине женщины.

После некоторого молчания он сказал с каким-то особенным чувством:

— Почтенная женщина! Я наслышался о твоих редких добродетелях и великодушии. Если голос смертного может до тебя достигнуть, — благослови меня, как сына!» (3, 98). На следующий же день он выражает желание, чтобы его дочь носила имя «этой необыкновенной женщины» (102), и, уезжая, берет с собой портрет, на который смотрит «с чувством, в котором не мог дать сам себе отчета» (105).

Приведенная сцена могла бы быть примером предельно упрощенного толкования «голоса крови» — но она сложнее, чем кажется на первый взгляд. Дело в том, что Миклашевич подготовила ее психологическую мотивировку, которую, однако, не реализовала до конца. В начале третьей книги романа у Заринского пробуждаются неясные детские воспоминания как раз об этом доме, где прошло его младенчество; как в смутном сне, ему представляются окошки в сад, обои, медный крючок; «мне кажется, — вспоминает он, — я закидывал на него снизу кольцо и никогда не мог попасть, потому что тогда это для меня было очень

высоко». «Что ж это такое? — сказал наконец Заринский очень серьезно, — или я очарован, или здесь живат в самом деле. В той комнате должна быть из зеленых изразцов печка. <...> В какое же он пришел удивление, когда растворил дверь, и зеленая печка с баясами представилась его взору! <...> Нет сомнения, что я здесь провел мое младенчество» (3, 17—18). Мотив обнаруживает свои психологические потенции: Миклашевич не владеет еще методом анализа детского сознания, но она делает очевидный шаг в этом направлении.

Эти два мотива — «голоса крови» и семейного сходства — постоянно появляются в авантюрном романе тайн. В «Иване Выжигине» (1829) Булгарина тайной облечено происхождение главного героя. Неосознанное взаимное тяготение связывает его с Аделаидой Петровной, которая рекомендуется его родной теткой (сестрой матери). «У тетушки моей, — рассказывает Выжигин Вороватину, — есть два весьма схожие портрета моего отца: один, писанный в его детстве, именно в том возрасте, в котором она встретила меня в магазине; другой, на 25-м году от рождения, в год его женитьбы на моей покойной матушке. Я видел эти портреты и признаюсь, что такого сходства, как между мною и отцом моим, трудно найти в целом мире. Здесь даже две капли воды недостаточны для сравнения. Тетушка говорит, что, кроме того, голос мой, походка, улыбка и даже все ухватки день ото дня становятся все более и более сходными с отцовскими, и что кто раз в жизни видел моего отца в молодости или на портрете, тот с первого взгляда узнает во мне его сына»¹⁶. Мнимая тетушка оказывается матерью Ивана Выжигина; отец его — князь Милославский, вскоре после рождения сына убитый в сражении¹⁷.

В «Черной женщине» Греча «тайная, неизъяснимая симпатия» влечет героя романа Кемского к «необразованному простяку», талантливому художнику Берилову, который оказывается его братом, в младенчестве пропавшим без вести во время восстания Пугачева. Тайна раскрывается у гроба Берилова устами доктора Алимари, который еще при жизни художника замечал «необыкновенное сходство» его с Кемским, сходство, «возраставшее с течением лет» и достигшее апогея на смертном одре. «И я любил его как брата!» — восклицает Кемский¹⁸. Мотив семейного сходства в романе варьирован: в кабинете Кемского висит портрет ангелоподобного ребенка и автопортрет Берилова, и Алимари, «вооружась увеличительным стеклом», «в недоумении» рассматривает обе картины, то и дело переводя взгляд на князя Кемского. Все три лица сходны, и это — родовое сходство: девочка на портрете, которую Бериллов выдает за свою дочь, — на самом деле дочь Кемского Надежда, подброшенная в повозку Берилова по козням злых родственников, стремившихся сбрызнуть с рук новорожденную наследницу имения. Семнадцати лет Надежда становится похожей на свою мать, — и Кемский при первом свидании принимает ее за свою мнимоумершую жену. «Наташа! — восклицает Кемский и заключает дочь свою в объятия». Наконец, Надежда с первого взгляда привязывается к живущей в монастыре сестре Елене, к которой испытывает дочерние чувства («Такою я

воображаю свою маменьку)), — это и есть ее мать, Наталья, принявшая чужое имя¹⁹.

* * *

Пенин — едва ли не самый запоминающийся тип в романе Миклашевич, но его клишированность ощущается достаточно ясно при сопоставлении с его аналогами в литературе 1830-х годов. К их числу принадлежит, например, «начальник Камчатки» Антон Григорьевич в «Камчадалке» (1833) И.Т. Калашникова (1797—1863). «Камчадалка» обычно рассматривается в ряду историко-этнографических романов о Сибири и Камчатке, и к тому есть основания, так как действие ее отнесено «к концу прошедшего столетия», т.е. XVIII в., по-видимому, к 1780-м годам (Ивашкин, сосланный после казни Волынского, в 1740 г., говорит, что «леса и дебри» Камчатки знакомы ему уже сорок лет)²⁰; в роман введены исторические лица (Зуда) и описания камчадалских обрядов, по словам Калашникова, сильно изменившихся за последние 50 лет. Однако движение событий в «Камчадалке» не соотносено с историческим процессом, как это обычно в историческом романе: история нужна Калашникову как некая дистанция, перспектива, мотивирующая появление типа феодального тирана, обладающего абсолютной властью. Согласно представлениям автора, подобный тип исчезает с развитием гражданского общества и распространением просвещения по всей территории страны. Антон Григорьевич — по существу, такой же самовластный тиран, как и «помещик XVIII столетия» Пенин; это та же система исторических мотивировок, какую практиковал готический роман, и «Камчадалка» «исторична» в том же смысле, что и «Лес», и «Удольфские тайны» А. Радклиф.

С «Лесом» «Камчадалку» сближает и концепция характера «тирана». Подобно Монтальду, Антон Григорьевич — носитель индивидуалистической философии и этики, порожденной «вольнодумством» XVIII столетия. Борьба с ней во имя идеалов христианского смирения, повиновения власти предрержащим и утверждения евангельских нравственных норм составляет пафос нескольких произведений Калашникова, в особенности поздних, — но уже в «Камчадалке» она в значительной мере определяет собой расстановку персонажей. «Вольнодумство есть то же, что злодеяние», — говорит один из персонажей романа, играющий роль резонера, — и его собеседник развивает мысль, лежащую в основе крыловской басни «Сочинитель и разбойник»: грабитель, убийца наносит вред частный и нередко гибнет на эшафоте; вольнодумец же, «подкапывая основание Веры и Престола, погубляет целое царство» и иногда наслаждается «всеми выгодами жизни, как, например, какой-нибудь Вольтер» (4, 172—173). Символом этого «философского имморализма», осмысленного и проиллюстрированного Калашниковым с необыкновенной примитивностью, является портрет иезуитского патера в кабинете Антона Григорьевича; иезуит этот был «наставником его детства» и «старался напечатлеть на <...> детском уме,

что ни добрые дела не могут спасти нас, ни погубить худые». Решаясь на убийство жены, он снова обращается к портрету: «Иуда! я помню твой обольстительный взор, твои сладкие речи! Хорошо! Я теперь исполню твои наставления...» (2, 182).

Здесь рисунок характера Антона Григорьевича начинает сближаться с концепцией характера Скедони в «Итальянце» Радклиф. Это тип лицемера, проводящего дни в благочестивых чтениях и размышлениях, за которыми скрывается не божественное, а дьявольское начало. «Кто это помогает мне? Какой злой дух разделяет со мной мои желания?». «Но так и быть: демон или судьба помогает мне, я воспользуюсь этою помощью!» (2, 45—46). «Адские тоны» слышатся в «диком, дьявольском» хохоте, сопровождающем каждое новое его злодеяние (3, 163), самые преступники поражаются заключенной в нем «бездне коварства, хитрости и злодейства» (3, 165). Все эти inferнальные черты мы уже видели в Пенине из «Села Михайловского»; единый метод изображения порождает почти текстуальную близость сцен. Но еще более существенной оказывается общность всей сюжетной линии, связанной с этими двумя образами: как и Пенин, Антон Григорьевич охвачен неистовой страстью к юной Марии, воспитавшейся в его доме, и страсть эта приобретает черты инцестуальной, ибо Мария оказывается женой его сына; подобно Пенину, он пытается совершить над ней насилие, прерванное появлением ее возлюбленного (2, 193 и след.); наконец, оба злодея устраняют жену, препятствующую их желаниям и наделенную чертами «ангела», — но если Пенин доводит ее до смерти, то Антон Григорьевич отравляет ее руками своих наемников. Сходство идет и далее: подобно Пенину, Антон Григорьевич не без колебаний уступает своим страстям. «Ах, эта проклятая девчонка не выходит у меня из ума!.. Но что я могу сделать?.. Она имеет жениха; я — жену!..» (2, 37). Решившись овладеть ею, он сознает, что идет на преступление. «Да! Это ужасно, но это должно быть!.. А мучение совести? А мука за гробом?..» (2, 38). Это именно та сцена, в которой он ищет поддержки у портрета иезуита-наставника. «Ты молчишь? Так пусть же тягость моего злодеяния обрушится над тобою! Пусть же от тебя потребуют ответа в моем преступлении, если ты обманул меня... Я решил, и дело кончено!..» (2, 39).

Этот мотив угрызений совести преступника Калашников проводит более последовательно, чем Миклашевич, потому что наказание за преступление в его концепции принадлежит не столько людям, сколько Провидению. В муках раскаяния кончают свою жизнь сообщники Антона Григорьевича, проклиная своего губителя; в его собственной душе «была адская тьма с неопределенными, безобразными видениями теней. Душегубец сам был в сие время почти в иступлении и с ужасом увидел въяве грозную тень отравленной им супруги, которая, бросив на него взор, поражающий, как молния, казалось, глухо прошептала: “Несчастный! вспомни о душе!”» (3, 249). Но в числе этих орудий казни преступника есть один персонаж, на котором следует задержаться. Это «Караулиха», она же цыганка Марина.

Вспомним «колдунью»-цыганку, сообщницу Пенина, обесчещенную им и ожидающую часа мести, который наконец приходит. В «Камчадалке» этот образ выдвигается на передний план повествования.

Некогда Антон Григорьевич встретил в Бухаресте юную цыганку, в которую влюбился без памяти и соблазнил ее, дав клятву на ней жениться. Он нарушил клятву, и вся жизнь Марины стала с тех пор непрерывной цепью страданий и гонений; озлобленная, она жила теперь только мыслью о мести обидчику и всему его роду. Она похищает его ребенка (этот ребенок и есть мичман Виктор, герой романа) и вступает в сообщничество с Антоном Григорьевичем, который смутно подозревает в ней некогда знакомую ему девушку. Ни перед каким преступлением она не останавливается; хладнокровно убивает своих детей и, выполняя волю тирана, отравляет его жену. «Празднуй, злодей, праздник твой не долог! Теперь пойду потешусь над твоим выродком, а там наступит и твоя очередь!» (4, 50). Ее триумф наступает тогда, когда она с адским злорадством сообщает своему врагу, что он погубил собственного сына, и тот в отчаянии закалывается кинжалом.

И в «Селе Михайловском», и в «Камчадалке» мы имеем дело с одним типом — «роковой женщины», жертвы-мстительницы. Этот тип был известен готическому роману, но несколько в других вариантах (ср. маркиза Мадзини в «Сицилийском романе» Радклиф), позднее он получает распространение в романтической литературе²¹.

* * *

В «Селе Михайловском» бытовой роман подошел ближе других к готической модели. Едва ли не наиболее существенной чертой сходства оказался здесь тип феодала — готического «злодея», которого писательница нашла в толще русского социального быта XVIII столетия. То, что Пенин был списан с реального лица, ничуть не меняло дела. Самая дилемма: взят ли герой «из жизни» или «из литературы» — была порождением упрощенных представлений, распространившихся в литературоведении 1940—1950-х годов. Злодеи готических романов также не были плодом чистой художественной фантазии и имели в исторической действительности большое число аналогов; крепостной быт России XVIII—XIX вв., в особенности быт провинциальный, давал писателю еще более богатый материал. Но помещик Панов с его преступлениями мог быть описан в любом художественном ключе; подобный же феодал, генерал Л.Д. Измайлов, спустя сорок лет стал героем не романа, а обширного очерка на документальном материале (С.Т. Славутинский. «Генерал Измайлов и его дворня. Очерк помещичьего быта первой четверти нынешнего столетия», 1876). Нам предстоит еще проследить, как документ и предание приобретают в «Латнике» Марлинского формы готического повествования; вернувшись же к роману Миклашевич, заметим, что в нем происходит оживление и активизация целого комплекса готических мотивов, образующих в своей совокупности роман тайн и в значительной мере роман тайн и ужасов. Делаем эту оговорку потому, что от классического

готического романа «Село Михайловское» отступает в нескольких существенных чертах. Прежде всего, из его концепции полностью исключено потенциальное сверхъестественное, и «тайна» в нем, по уже известной нам терминологии, скорее «загадка», изначально предполагающая совершенно реальное объяснение. Это сближает «Село Михайловское» с уголовным романом, с позднейшим детективным романом и т.п. Поэтому Миклашевич обходится и без хронотопа замка или дома с привидениями. Он либо выпадает из общей структуры романа, либо смещен на периферию, не попадая в фокус внимания романистки. Обстоятельство это существенно: как мы уже неоднократно имели случай заметить, замок в готическом романе — не частный, а центральный мотив, определяющий иной раз самую его эстетику. Между тем такие «замки» существовали в действительности; крепостной быт, в особенности провинциальный, породил многочисленные аналоги средневековым феодальным замкам с подземными тюрьмами. В.И. Панаев рассказывал, как М.Л. Магницкий, в бытность свою губернатором в Симбирске, нагрнулся с командой в имение помещика Наумова Головкино: до него дошел слух, что Наумов «тиранствует над своими людьми, заковывает их в цепи, сажает в колодки, в рога». «Собрав всех крестьян», губернатор «идет прямо к подвалам старинного барского дома. С трудом открыты были заржавленные замки и отодвинуты засовы. В подвалах действительно найдены цепи, колодки, рога, оставшиеся от прежних владельцев Головкина и несколько десятков лет лежавшие без употребления. Губернатор приказывает взять их и торжественно, при стечении всего народа, бросить в реку»²². Об этом эпизоде упоминает и Д.Н. Свербеев²³.

Устное предание сливалось с литературными впечатлениями. Огромное белое здание Казанской гимназии с ярко-зеленой крышей и куполом кажется мальчику С. Аксакову «страшным очарованным замком», о котором он «читывал в книжках», «тюрьмою», где он будет «колодником»²⁴. Еще показательнее воспоминания Н.П. Макарова, где описывается имение Н.Ф. Катенина, в Чухломском уезде: оно, сообщает мемуарист, «со всех сторон было окружено дремучим лесом, словно притон сказочного атамана разбойника». «Долетали страшные, невероятные слухи о степени <...> жестокости» его хозяина. «Например: у него была устроена в подземелье тюрьма или, вернее, застенок с палачом, с цепями, кандалами, со множеством различных орудий телесных наказаний, истязаний, почти пыток. Говорили, что он «распинал на кресте», т.е. не пригвозждал, а только прикреплял к кресту железными обручами за шею, за руки и за ноги, и так оставлял несчастных в подземелье на сутки и более, без пищи и питья...»²⁵ Хозяин и его усадьба вызывали в памяти Макарова боярина Кручину-Шалонского и его дом в романе Загоскина «Юрий Милославский»: как нам придется говорить далее, критики Загоскина как раз в этих сценах находили «радклифизм».

«Былое и думы» дают нам выразительный пример перерастания живых впечатлений в художественный образ. Мы имеем в виду блестящий портрет Александра Алексеевича Яковлева (1762—1825), дяди Герцена, отца Н.А. Захарьиной — будущей его жены, и описание москов-

кого дома и усадьбы в Перхушкове. «Он был человек даровитый от природы и всю свою жизнь делал нелепости, доходившие часто до преступлений». Образованный «на французский манер», очень начитанный, он «проводил время в разврате и праздной пустоте», ни дипломатический круг, в который он входил одно время по службе, ни обер-прокурорство в Синоде «не могли укротить необузданный характер его». Он был вынужден выйти в отставку, «уехал в свое тамбовское имение; там мужики чуть не убили его за волокитство и свирепости». В своем московском доме он завел богатую библиотеку и «целую крепостную сераль», «притеснял свою дворню и разорял мужиков». «Братья и сестры его боялись и не имели с ним никаких сношений, наши люди обходили его дом, чтоб не встретиться с ним, и бледнели при его виде; женщины страшались его наглых преследований, дворовые служили молебны, чтоб не достаться ему»²⁶. Уже после смерти дяди мальчик Герцен, подружившись с его сыном, посещал дом на Тверской. В «Былом и думах» этот дом описан в стилистическом ключе готического романа: почерневшие канделябры, антикварная мебель и раритеты, якобы принадлежавшие то Петру I, то Станиславу Лещинскому, заполняли нетопленные и неосвещенные залы; слуга со свечой вел мальчика через эти залы, где «густые слои пыли покрывали рогатые и курьезные вещи, отражавшиеся и двигавшиеся вместе со свечой в вычурных зеркалах»; в конце анфилады комнат была завешанная ковром дверь в кабинет хозяина — комнату, где родился Герцен и «где совершались за несколько лет страшные, вопиющие дела»²⁷. Последнее замечание уже открывает пути к осмыслению хронотопического значения описания. Почти те же краски употребляет Герцен при описании «запущенного барского дома» в Перхушкове: «В доме покоробленные полы и ступени лестницы качались, шаги и звуки раздавались резко, стены вторили им будто с удивлением. Старинная мебель из кунсткамеры прежнего владельца доживала свой век в этой ссылке...»²⁸ Этот дом в другом месте своих мемуаров Герцен прямо называет «радклифским замком»²⁹.

О Шуранском замке — в 20 верстах от Лаишева вверх по Каме — упоминал в 1833 г. «Заволжский муравей». Село, по сообщению журнала, «принадлежало прежде помещику Н...., который, говоря, производя себя какими-то судьбами от герцогов нормандских, и действовал по примеру норманнов, только не по Балтийскому морю, а по Каме».

«Огражденный каменной стеною огромный готический замок сего древнего владельца, — сообщалось в журнале, — существует до сего времени. <...> Но недолго Н.... рыцарствовал в сем великолепном и доселе еще, по предубеждению, грозном замке и за упомянутые подвиги или, как иные уверяют, за другие какие-то преступления осужден на удаление в Сибирь, где и кончил жизнь свою в волнах Иртыша, во времена Чичерина. Сказывают, что из внутренности сего замка был сделан подземельный ход на Каму, откуда сей новый Роллон, во славу своих предков, производил рыцарские набеги на проезжающих»³⁰.

В 1879 г. археолог и этнограф П. Пономарев, посетивший Шуран по приглашению тогдашнего владельца поместья К.Г. Дембровского, собрал

легенды и исторические сведения о «замке» и помещике «Н...» — капитане Андрее Петровиче Нармацком. Барский дом он уже застал перестроенным. «В прежнее время, — сообщал он со слов Дембровского, — он был гораздо больше и действительно смотрел средневековым замком: с боков его выступали высокие башни, над средней частью высился купол; толстые стены прорезаны были узкими окнами с массивными железными решетками; пространные с тяжелыми сводами комнаты смотрели мрачно; в нижнем этаже находилась тесная и совершенно лишенная света тюрьма с рогатками и железными цепями; из подвала на Каму проведен был подземный ход». Этим подземным ходом Пономарев интересовался специально, сомневаясь в его существовании; крестьяне, засыпавшие его, удостоверяли, что видели его своими глазами и что он был заперт железной дверью. При перестилке пола была обнаружена каменная лестница, ведущая вниз³¹.

Внук Г.Н. Дембровского П.П. Суворов, родившийся в 1839 г., передавал рассказы своей бабушки, заставшей Шуран «в его старинном, феодальном виде». «То было громадное здание, в несколько десятков комнат, с двумя длинными боковыми флигелями. Его окружали высокие каменные стены, по уступам которых чернели длинные пушки. Божий храм находился посредине двора». Она видела и одно из шуранских подземелий — «небольшую комнату с кирпичным полом и наглухо замуравленную»³².

А.Н. Овсяников, племянник владельца Шурана, получившего в наследство каменный дом Нармацких сразу после окончания Турецкой кампании 1829 г., рассказывал, что уже в то время дом «представлял из себя <...> руину: стены дома, толщиной в несколько аршин, оклеены были шелковыми и бархатными обоями, но все было попорчено, так как крыша давала издавна течь. Несмотря на столетнюю давность, дом сохранил все свои типические особенности: в нижнем этаже комнаты со сводами, восьмиаршинной вышины, окна с толстыми железными переплетами, с цветными стеклами, службы все каменные. Стоило больших денег привести дом в порядок, так как он был построен с башнями, тайниками и подземельями. Предание говорит, что в доме находились подземные тюрьмы с цепями, кольцами, с чугунными стульями, колодками, рогатками и прочими орудиями, устроенными А.П. Нармацким». «Я видел, — продолжает мемуарист, — в шуранской церкви тяжеловесный чугунный стул, к которому, по преданию, Нармацкий приковывал попадавших в его когти. Этот стул обыкновенно подавали после окончания свадьбы невесте и тут же убирали ей голову»³³.

Эти подробные описания — плод не только археологических, но в большей мере социально-исторических и даже художественных интересов. Шуран был очень ярким памятником крепостного быта в его экстраординарных формах, и в поле зрения мемуаристов и исследователей совершенно естественно оказывалась фигура Нармацкого. По разысканиям Пономарева, его владычество приходится на середину XVIII в.: в 1760 г. он упоминается в числе почетных гостей на торжестве в Казанской гимназии, где в это время учился его сын. Почти все остальные

сведения о нем почерпнуты из предания. Оно передает, что Нармацкий образовал из своей дворни и пришлых «гуляющих» людей вооруженный отряд, грабивший проходящие по Каме суда; на разбой выходили по подземному ходу. Жалобы на него оставались без рассмотрения: «сильные люди» «были его друзья и приятели», мелких чиновников он сек на конюшне. В числе его жертв был кто-то из его родственников, «запаренный» в бане, — и это, наконец, погубило Нармацкого; поднялось дело об убийстве, дошедшее до Екатерины II. Нармацкий был сослан в Сибирь, откуда подал донос на губернатора, — по сведениям «Заволжского муравья», губернатором был в это время Д.И. Чичерин (1763—1781), при котором он «и кончил жизнь свою в волнах Иртыша».

По другой, также устной, версии причиной ссылки были любовные похождения Нармацкого, — и также преступные. «Сестру свою он изнасилничал... Ну, та прямо к царице — и предъявилась. Тут ему и конец предела пришел. <...> Привязали к бревну, да и с кругой горы прямо в реку и скатили»³⁴.

П.П. Суворов передает семейную легенду, близкую по смыслу. В Шуранском подземелье бабушка его видела «тяжелое кресло у окна, выходившего на Каму». «К креслу была прикована молодая женщина замечательной красоты, с распущенными косами. При открытии подземелья, когда струя свежего воздуха коснулась чудного призрака, он мгновенно распался. Остались одни кости и волосы. Предание передает, что Нармацкий влюбился в свою прекрасную соседку, Доможирову. Отвергнутый ею, он прибегнул к хитрости. В одну осеннюю темную ночь, его дворецкий похитил Доможирову. Нармацкий силою хотел овладеть своей пленницей. Она отвечала пощечиной оскорбителю, и за то поплатилась ужасно. Спустя несколько лет Нармацкий был сослан в Сибирь...»³⁵ За этим преданием, внешне столь литературным, стоят, как и в других случаях, какие-то реалии; так, в списке дворян Казанской провинции 1771—1773 гг. числятся как А.П. Нармацкий, так и Иван Доможиров, его сосед по имению в Алатской волости³⁶. Ссылка Нармацкого и его гибель, таким образом, должна быть отнесена ко второй половине 1770-х годов.

Попав в чужие руки, сообщает Пономарев, «“замок” запустел; обширный двор его зарос сорной травой, купол обвалился, окна были забиты, службы стали рушиться... Мрачная руина, окруженная страшными легендами, наводила ужас на окрестных жителей. Под влиянием этих страхов новые владельцы не решались селиться в запустелом доме и потому не только не поддерживали его, но даже, по мере сил, сами способствовали его окончательному разрушению»³⁷.

Исторические реалии и предания о поместье Шуран сами собой образовывали сюжетную структуру готического романа с реальными прототипами. Каждое из приведенных мемуарных свидетельств соответствовало типовому сюжетному мотиву: полуразрушенный замок, окруженный суеверными легендами, преступный владелец, заточивший свою жертву в подземелье и добившийся обладания ею, повинный, вероятно, и в грехе инцеста, — все это, перейдя из области быта в сферу литера-

туры, начинало функционировать так, как того требовали законы жанра. Законы эти менялись, как это произошло в «Латнике» (1831) Марлинского, также созданном с опорой на легенды о Шуранском замке.

* * *

Исследователи Бестужева-Марлинского, сосредоточив свое внимание на социальном содержании, мировоззренческих основах и особенностях индивидуальной художественной концепции «Латника», не обратили внимания, что «Латник» имел своего предшественника в сентиментальной литературе. Этим предшественником была повесть «София и Алексей, или Красный замок на диком берегу Камы», напечатанная в двух мартовских номерах «Дамского журнала» за 1825 г.³⁸

Об авторе этой повести, князе Егоре (Георгии) Александровиче Дадьяне (Дадиани), мы располагаем лишь скудными сведениями. Он принадлежал к той ветви грузинских князей Дадиани, которые поселились в Москве еще в начале XVIII в., обрусели и сохраняли тесную связь лишь с московской грузинской диаспорой; по эпизодическим выступлениям Дадьяна в «Дамском журнале» можно судить, что он был близок к П.И. Шаликову и его кругу (например, к кн. М.Д. Цицианову). Дадьян был образованным дилетантом, театралом и меломаном; в его московском доме устраивались концерты, где выступали Анжиолини, Булахов, Лавров, Титов; он был автором обширной биографии Е.С. Сандуновой, об игре которой писал, несомненно, и по личным впечатлениям: так, он особо отмечал превосходное исполнение ею роли Камиллы в «Подземелье» Марсолье. Повесть «София и Алексей» — один из многочисленных известных нам образцов его литературного творчества; как сообщал в издательском примечании Шаликов, автор ее «никогда не писал *по-русски* и сочинил <...> повесть на французском языке!»³⁹. Впрочем, в последующих номерах шаликовского журнала он поместил несколько своих сочинений.

«София и Алексей» — это «народная молва», предание, якобы рассказанное путешественнику простой крестьянкой в окрестностях «красного замка» на берегу Камы. «Крутой утес, на котором возвышается замок, и у подошвы которого протекает река между бесплодными берегами, придает этому ландшафту мрачный, меланхолический вид, имеющий свои прелесть». К этому описанию в духе сентиментальной готики автор делает примечание: «Этот замок не есть вымысел: он действительно находится в Лаишевском уезде Казанской губернии и мрачным видом своим соответствует преданиям, частью баснословным, между тамошним народом о жестокостях владельца. Уже 60 лет, как сей замок необитаем. Уверяют, что видимые там большие погребки служили к заключению несчастных, которые попадались в руки его господина. Автор повести был в замке и, пробегая его подземелья, зная о рассказываемых злодеяниях, которым сие место было свидетелем, вздумал написать ее. Злодей понес наказание за свои преступления: он был сослан в Сибирь, где кончилась, говорят, жизнь его трагическим образом. Соч.»⁴⁰.

Географические и гораздо менее точные хронологические указания не оставляют сомнений, что речь идет именно о Шуранском замке и об Андрее Нармацком; заметим, что родовое имение князей Дадяни находилось в Сенгилеевском уезде Симбирской губернии⁴¹.

Этот-то владелец замка, получивший в повести имя Барбур, и выступает в роли гиперболизированного готического злодея. «Свирепая душа его способна была ко всем злодеяниям; ужас, разливаемый им в окрестностях, равнялся с его жестокостями; ничто не было для него священным: видел ли он молодую девушку, и тотчас похищал ее; ни один путешественник, застигнутый ночью в дороге, не был пощажён, и горе тем, которые хотели обороняться»⁴². Как и у других тиранов готического романа, своеволие и сладострастие суть движущие начала его поведения, а сюжетная функция — преследование невинной и кроткой жертвы, противящейся его домогательствам. Эта «жертва» и есть прекрасная Софья, дочь крестьянина, обрученная с любимым ею работником Алексеем, похищенная Барбуром накануне свадьбы и заточенная в замок. «...Ты так хороша, что я никогда не соглашусь расстаться с тобою, — говорит ей тиран, — брось же мысли получить когда-нибудь свободу; старайся нравиться мне: вот одно средство тебе быть счастливою». И в другом месте: «Не думайте, чтобы вы могли привести в жалость Барбура, и ваши слезы только что раздражают меня. Ты мне понравилась, Софья, а я никогда еще не отказывал себе в том, что мне нравится»⁴³. Алексей, проникнув в замок под видом наемного работника, пытается устроить побег, и Барбур, извещенный об их намерении, с адской злобой лелеет обдуманную месть: он появляется перед Софьей в самый момент ее мнимого освобождения, за ним ведут скованного Алексея, а затем на глазах возлюбленной бросают его в реку.

Наказание злодея вершится сверхъестественным персонажем — духом «черемисянки» Мартазы, при жизни очень любившей Софью. «Я избрал черемисянку в колдуньи, — делает примечание Дадьян, — потому что все сии завоеванные народы — черемисы, чуваша, мордва — до сих пор соединяют с греческою религиею, которую ныне исповедывают, множество смешных обрядов, наследованных ими от предков своих; и это служит к предубеждению народа, что между ними есть колдуньи»⁴⁴. Как типичный просветитель-рационалист, Дадьян оправдывает введение сверхъестественного суевериями, принадлежащими народному преданию.

Дух Мартазы появляется перед Софьей, прикованной цепью к стене замковой темницы. Около полуночи яркий свет озаряет темницу, он переходит в огненный дым, тотчас исчезнувший; на его месте оказывается отвратительная старуха, взгляд которой приводит Софью «в смертный ужас». Эта фурия приходит, однако, чтобы спасти Софью и казнить ее тирана; она не могла прийти ранее, ибо ей разрешается явиться на землю лишь раз в год и в определенный день. По знаку ее распадается цепь; перед беглецами открываются все двери; при выходе привидение оставляет на земле окровавленный кинжал. Слышен шум погони; Мартаза проводит на земле черту, которую не могут перейти преследователи, и является им в черной мантии с блестящими звездами, обвитая

змеями, изрыгающими пламя, и с огненным жезлом в руке. Замок охвачен огнем; Барбур в неистовстве поражает себя найденным им кинжалом Мартазы. Возмездие осуществилось, «слотая душа» тирана «сошла туда, где вечные муки, им заслуженные; и ни один из сообщников его не спасся». Мартаза исчезает, предрекая, что тени Софьи и Алексея «будут являться каждый год в день его смерти над этой рекою» (и день этот будет праздноваться молодежью)⁴⁵. Софья, не в силах пережить Алексея, бросается в Каму на месте его гибели.

Под пером Е. Дадьяна исторические реалии Шуранского замка породили своеобразный сплав сентиментальной повести о разлученных любовниках с готическим романом.

«Латник» знаменовал собой качественно новую стадию разработки этих мотивов.

Исследователи уже обращали внимание на прихотливую и изысканную композицию этой повести. В ней собственно две сюжетные линии, развивающиеся параллельно и соотносящиеся друг с другом, в иных случаях по закону контраста. Рассказ Зарницкого о поместье Шуран строится по той же сюжетной схеме, что и рассказ дворцового замка Треполь, а затем и самого Латника о его любовной трагедии. В обоих случаях тиран (владелец замка) преследует женщину, доводя ее до безвременной гибели; в обоих случаях сценой действия является замок, который после совершенного в нем преступления становится «замком с привидениями»; обоих тиранов настигает месть, и орудием казни выступают псевдопризраки; наконец, оба рассказа представляют собой повести о тайне с объясненным сверхъестественным, построенные по канонам готического романа, с нарастающим напряжением, с повествовательными приемами, отличающими романы Радклиф и ее последователей (перерыв рассказа в кульминационном моменте).

Вспомним эпизод с посещением Зарницким Шурана, влекущего и интригующего мрачной историей о гибели Лизы Баяновой. «Карнизы обвалились, и часть их лежала на столах», «обои висели длинными лоскутьями. Занавесы окон под густым слоем пыли источены были молью. Дождевые потоки навели еще мрачнейшую краску на стены, и на них несколько портретов проглядывали сквозь копоть, будто сквозь туман забвения»⁴⁶. В такой обстановке оживают в рассказчице семейные воспоминания, подкрепленные преданием, и он непроизвольно совершает акт вызова духа: «Лиза! — вскричал я, — прелестная Лиза! Я защитник твоей чести!». В этот момент ему слышатся шаги. Нарастающая суггестия достигает кульминации, когда Зарницкий обнаруживает в дальней комнате «призрак» Лизы. В этом месте рассказ прерван появлением Латника...

Разрешение тайны происходит позже; Лиза — дочь погибшей пленницы, как две капли похожая на мать. Прием ретардации на этих страницах романа проявлен, быть может, в наиболее концентрированном и хрестоматийном виде.

Однако в основной сюжетной линии повести реликты готического романа меняют свою функцию. Мало того, в ней оказывается изменен-

ной вся художественная концепция. Герой, по силе страстей, воле, презрению к жизни сопоставимый именно с «тиранами» готических романов, здесь выдвинулся на первый план. В характере Латника неистовство любви сочетается с титаническим, гиперболически подчеркнутым страданием. Это концепция уже байронического «героя-злодея».

В его рассказе трансформируется вся традиционная схема готического повествования. Все то, что составляло его типовой сюжет, служит теперь раскрытию характера центрального героя, составляя его психологическую предысторию. Самая техника тайны реализуется более всего в сюжетных эллипсисах и в необъясненных кульминационных вершинах; центр тяжести ложится не на потенциально присутствующее сверхъестественное, а на смутно угадываемую драматическую историю любовных взаимоотношений и любовной трагедии, прежде всего основного героя; центром рассказа становится его исповедь. Все это — особенности байронической лирической поэмы, с ее «вершинной композицией», и сюжетная линия Латника представляет собою ее прозаический вариант. Два генетически связанных, литературно родственных типа повествования стали рядом в повести Бестужева и оказались соотносительными по принципу и подобию, и контраста, образовав почти музыкальную композицию с параллельно развивающимися и варьирующими друг друга темами.

Это был последний случай обращения Бестужева-Марлинского к готическому роману как литературной системе, последний — и наиболее яркий в его наследии эпизод творческого преломления старого, но все еще продуктивного жанрового образования.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Назовем здесь основные работы, посвященные биографии и творчеству писательницы: *Грибоедов А.С.* Полн. собр. соч. СПб., 1889. Т. 1. С. 407, 408 (сводка данных в именном указателе, составленная И.А. Шляпкиным, в том числе и по устным рассказам П.П. Жандр); *Данилов И.* Забытая писательница // Исторический вестник. 1900. № 7 (перепеч. в кн.: *Миклашевич В.С.* Село Михайловское: Роман в 4 ч. СПб., 1908. С. 1—24); *Бобров Е.А.* Пушкин и Миклашевич // Сб. Учено-литературного о-ва при Имп. Юрьевском ун-те. Юрьев, 1908. Вып. 3. С. 98—108; *Пиксанов Н.К.* Грибоедов и А.А. Жандр // Горе от ума. Комедия А.С. Грибоедова: Текст Жандровской рукописи... / Ред., введ. и примеч. Н.К. Пиксанова. М., 1912. С. III—XXVI; *Попова О.И.* А.С. Грибоедов. Четыре письма // Звенья. М.; Л., 1932. Т. 1. С. 17—28; *Вацууро В.Э.* Грибоедов в романе В.С. Миклашевич «Село Михайловское» // А.С. Грибоедов: Творчество. Биография. Традиции. Л., 1977. С. 235—256. [Перепеч. в кн.: *Вацууро В.Э.* Пушкинская пора. СПб.: Акад. проект, 2000. С. 308—332. В дальнейшей ссылке на это изд. — *Ред.*]

² *Нечкина М.В.* Грибоедов и декабристы. 3-е изд. М., 1977. С. 166.

³ *Греч Н.* [Предисловие] // *Миклашевич В.М.* Село Михайловское, или Помещик XVIII столетия: Роман в 4 ч. / Соч. В.М. Миклашевичев-ой. СПб., 1864—1865. Ч. 1. С. II.

⁴ Сын отчества и Северный архив. 1831. № 19, 20, 43, 44.

⁵ ИРЛИ. Ф. 496. Оп. 2. № 45; ср. в печатном тексте: «Заключаю, что вы намекаете на Государя самовластного, у вас желчь накипела после 14 декабря»

// *Грибоедов А.С.* Полн. собр. соч. СПб., 1889. Т. 1. С. 408. Подробнее о цензурной истории романа см.: *Вацуро В.Э.* Пушкинская пора. С. 312, 313, 329, 330.

⁶ РГИА. Ф. 777. Оп. 27. № 43. Л. 57—58; *Вацуро В.Э.* Указ. соч. С. 330.

⁷ *Миклашевич В.М.* Село Михайловское. Ч. 1. С. III, IV.

⁸ *Пушкин*, XII, 183.

⁹ *Данилов И.* Забытая писательница // *Миклашевич В.М.* Село Михайловское. СПб., 1908. С. 12.

¹⁰ Там же. С. 11.

¹¹ См. подробнее: *Вацуро В.Э.* Указ. соч. С. 313 и след.

¹² *Миклашевич В.М.* Село Михайловское. СПб., 1864—1865. Ч. 1. С. 20. Далее ссылки в тексте на это изд.: часть, стр.

¹³ *Льюис М.Г.* Монах, или Пагубные следствия пылких страстей. СПб., 1803. Ч. 4. С. 148, 159. Приводим здесь также французский перевод в котором, вероятно, читала «Монаха» Миклашевич: «C'est pour vous, beauté fatale, — disait l'indigne religieux, en contemplant sa proie, — c'est pour l'amour de vous que j'ai commis ce meurtre, et que je me suis voué à des tourmens éternels. Enfin vous êtes en mon pouvoir, et du moins je jouirai du fruit de mon crime».

«Vous resterez ici pour être le témoin de mes souffrances, pour y voir ce que c'est que de vivre en abomination à soi-même, et de mourir en désespéré au milieu des blasphèmes et des malédictions... Et à qui dois-je m'en prendre? qui m'a entraîné vers ces crimes, dont le seul souvenir me fait frissonner? Fatale enchantresse! N'est-ce pas ta beauté, n'est-ce pas toi qui m'a plongé dans l'abîme de l'infamie? N'est-ce pas toi qui m'as rendu perfide, hypocrite et meurtrier?» (*Lewis M.G.* Le Moine... Paris. 1802. Т. 4. Р. 96, 106.).

¹⁴ *Данилов И.* Забытая писательница. С. 4.

¹⁵ ИРЛИ. Ф. 496. Оп. 2. № 45; *Вацуро В.Э.* Указ. соч. С. 317.

¹⁶ *Булгарин Ф.* Полн. собр. соч. СПб., <1839>. Т. 1. С. 55.

¹⁷ Там же. С. 142.

¹⁸ *Греч Н.* Черная женщина // Три старинных романа: В 2 т. / Сост., подгот. текста и примеч. В.Ю. Троицкого. М.: Современник, 1990. Т. 2, кн. 3. С. 285.

¹⁹ Там же. С. 260, 261, 297, 310.

²⁰ *Калашников И.* Камчадалка: Ч. 1—4. СПб., 1833. Ч. 2. С. 146. (Далее ссылки на это изд.: часть, стр.).

²¹ *Praz M.* The romantic Agony / Transl. from the Italian by A. Davidson. N.-Y., 1960. P. 190—286.

²² *Панаев В.И.* Воспоминания // Вестник Европы. 1867. № 12. С. 75.

²³ *Свербеев Д.Н.* Записки: 1799—1826. М., 1899. Т. 1. С. 200.

²⁴ *Аксаков С.Т.* Собр. соч.: В 3 т. М., 1986. Т. 2. С. 20.

²⁵ *Макаров Н.* Мои семидесятилетние воспоминания и с тем вместе моя полная предсмертная исповедь. СПб., 1881—1882. Ч. 1. С. 31, 32.

²⁶ *Герцен А.И.* Соч.: В 9 т. М., 1956. Т. 4: Былое и думы. С. 25, 26.

²⁷ Там же. С. 111, 112.

²⁸ Там же. С. 71.

²⁹ Там же. С. 134.

³⁰ *Р...нь.* Поездка в Болгары и Билярск // Заволжский муравей. Казань, 1833. Ч. 1. № 4. С. 205, 206.

³¹ *Пономарев П.* Потомок нормандских герцогов на Каме: (Из преданий прошлого века) // Исторический вестник. 1881. № 4. С. 623, 624, 629, 630.

³² *Суворов П.П.* Записки о прошлом. М., 1899. Ч. 1. С. 5.

³³ *Овсяников А.* Из воспоминаний старого педагога // Русская старина. 1899. № 5. С. 418.

³⁴ *Пономарев П.А.* Указ. соч. С. 626, 628.

³⁵ *Суворов П.П.* Указ. соч. Ч. 1. С. 5.

³⁶ Список алфавитный Казанской провинции дворянам и прочим владельцам: составлен в 1771—1773 гг. Казань, 1908. С. 10, 21, 22.

³⁷ Пономарев П. А. Указ. соч. С. 629.

³⁸ К. Е. Д.... [*Дадьян*]. София и Алексей, или Красный замок на диком берегу Камы. (Посвящается Варваре Александровне Фонвизиной) // Дамский журнал. 1825. № 5. С. 171—192; № 6. С. 207—233.

³⁹ Там же. № 5. С. 172.

⁴⁰ Там же. С. 176, 177.

⁴¹ Мартынов П. Князь Дадьян, флигель-адъютант императора Николая I // Древняя и новая Россия. 1876. № 3. С. 290.

⁴² Дамский журнал. 1825. № 5. С. 184, 185.

⁴³ Там же. С. 189, 190.

⁴⁴ Там же. 1825. № 6. С. 207.

⁴⁵ Там же. С. 229.

⁴⁶ Бестужев-Марлинский А.А. Соч.: В 2 т. М., 1958. Т. 1. С. 579—580.

Исторический роман

<Фрагменты>

* * *

<И.И. Лажечников>

Лажечников дебютировал как сентименталист, уже затронутый преромантическими веяниями. Его маленькая повесть «Спасская лужайка» (1812)¹ отражает воздействие «Острова Борнгольма» и «Сиерры-Морены» Карамзина: любовники, неожиданным браком их родителей лишённые надежд на соединение, оканчивают счёты с жизнью в волнах реки. Песня Леонса («Судьбы определенье велит тебя забыть!..») — прямое подражание знаменитому романсу в «Борнгольме» («Законы осуждают...») — подчеркивает мотив инцестуальной связи (разумеется, чисто формальной и к тому же неосуществившейся); кульминационный же момент и одновременно развязка повести предвосхищает характерный романтический мотив смерти в момент любовного соединения, который будет развернут в одном из центральных эпизодов «Ледяного дома». Повесть, как и многие другие ранние сочинения Лажечникова, появилась в «Аглае» П.И. Шаликова, и в том же году Лажечников помещает здесь рассуждение «О воображении» с следующим характерным замечанием: «Скажут, что воображение бывает часто злом. Правда, но только тогда, когда оно без предела и усилилось от худых причин. Тогда с факелом суеверия ходит оно по грудам тел и на развалинах городов ставит алтарь свой с адскою усмешкою; тогда острит оно меч для погубле-

ния невинности или, подружившись с бредами Радклифы, ищет грозных происшествий по мрачным подземельям»². Итак, в отличие от издателя «Аглаи» Шаликова, его молодой сотрудник уже движется в общем потоке критики «черного» романа, ознаменовавшем спад «готической волны».

«Ледяной дом»

То обстоятельство, что «Ледяной дом» создавался под сильным влиянием «неистой словесности», было замечено уже первыми его критиками. Н. Полевой, внимательно следивший за новейшей французской литературой и сам отдавший ей дань, иронизировал: «Роман этот страшнее романов Евгения Сю, замысловатее романов Бальзака, и разве только с романами Сулье можно сравнить его. Чего вы хотите? *страстей?* Каких же вам страстей, сильнее страстей Вольтского, Мариорицы, цыганки — матери ее, Бирона? *Происшествий?* Чего вам еще, начиная с ледяной статуи до последней сцены в ледяном доме, и с погребения замороженного малороссиянина до пытки Вольтского?»³

Для Полевого ориентация Лажечникова на французскую романтическую школу была изменой принципам, заявленным писателем в «Последнем Новике», и первым шагом на пути к полному падению. Через двадцать лет Аполлон Григорьев будет настаивать, что именно французская словесность» помогла Лажечникову подняться до «Ледяного дома», который критик считал «полнейшим выражением русского романтизма», — и вспоминал в этой связи «Собор Парижской богородицы» В. Гюго⁴. Почти одновременно с Полевым А.Д. Галахов, рецензируя «Басурмана» (третий роман Лажечникова, 1838 г.), указывал на прямые соответствия между «Ледяным домом» и «Сен-Маром» А. де Виньи, вплоть до проблематики и расстановки действующих лиц⁵. <...>

«Собор Парижской богородицы», по-видимому, дал Лажечникову творческий импульс, как и «Шпион» Ф. Купера. «Собор» вышел в свет в марте 1831 г.; в том же году появилось еще шесть его изданий⁶. Он становится известен в Петербурге в мае; тогда его читает Пушкин. Тогда же, в мае, Н. Полевой извещает о романе в «Московском телеграфе», вслед за тем печатает переводы двух глав и начинает критическое обсуждение творчества Гюго. И.И. Панаев вспоминал, что вскоре «весь читающий по-французски Петербург начал кричать о новом гениальном произведении Гюго. Все экземпляры, полученные в Петербурге, были тотчас же расхвачены»⁷. По-видимому, новинка дошла до Лажечникова, жившего в Твери, не ранее второй половины 1831 г., а в январе 1833 г. он сообщает О.М. Сомову, что работает над новым романом, содержание которого ему уже в общих чертах ясно⁸.

«Собор Парижской богородицы» был ярким образцом французской романтической интерпретации готики. Помимо общих характерных для жанра мотивов, пишет А. Киллен, как тайна рождения, узнавания, преследования молодой девушки и т.п., здесь есть черты персонального сходства с «Монахом» Льюиса. «В обоих романах действует священник,

исключительный по суровости своего поведения и аскетизму. Оба они окружены своего рода ореолом таинственности. Если Амброзио предаётся магии, то и Клод Фролло стремится при помощи алхимии проникнуть в охраняемые тайны невидимых сил. Оба становятся жертвами одинакового искушения, и если Клод Фролло, столь же грубый, как и Амброзио, не достигает своей цели, то единственно из-за стечения обстоятельств. Положение Эсмеральды в темнице напоминает заключение Агнесы в пещерах монастыря Сен-Клер, а ужасная смерть Монаха, по видимому, послужила моделью для изображения гибели Клода Фролло⁹. И далее исследовательница цитирует знаменитую сцену «Собора», о которой мы уже упоминали в связи с «Монахом» Льюиса и о которой Пушкин писал Е.И. Хитрово в июньском письме 1831 г.: «...падение священника со всех точек зрения великолепно, от него дух захватывает»¹⁰.

При всем том именно «Собор Парижской богородицы» показывает совершенно ясно, что исторический роман французских романтиков усваивал себе не традиции готики в целом, а отдельные сцены, образы и мотивы, — и более всего это очевидно, когда мы обращаемся к интерпретации «замка».

Этот мотив у Гюго был превосходно проанализирован Б.Г. Рейзовым¹¹. Собор Парижской богородицы по своему символическому значению гораздо шире и глубже замка или аббатства готических романов: это не площадка, где сосредоточено действие, обнимающее судьбу одной семьи (или рода), хотя бы и в хронологической перспективе, — но топографический центр целой панорамы событий общих и частных, в совокупности своей представляющих французский XV век — переломный момент в истории народа и государства. Судьба Квазимодо, Клода Фролло, Эсмеральды — органическая часть этой истории, органическая, но не исчерпывающая, ибо она предопределена историческим бытом и историческими нравами, с религиозным фанатизмом, суевериями, карнавальными шествиями, казнями на Гревской площади и бродячими поэтами-школярами. Архитектура — «каменная летопись эпохи», и Собор Парижской богородицы является вместилищем этого народного исторического опыта.

Функция архитектурного сооружения в «Ледяном доме» принципиально та же, что и в «Соборе», при всей ощутимой разнице художественных и философско-эстетических масштабов. Метафорические коннотации, облекающие «ледяной дом», — это и полудиккий произвол деспотического правления (с князьями-шутами, «родинами козы»), и его бесчеловечная жестокость (лед — аллегория безжизненности и смерти), и в то же время эфемерность (ледяной дворец исчезает с наступлением весны). Он — исторический символ бироновщины в понимании Лажечникова; он вбирает в себя и ассоциацию с казнью Горденко, превращенного на морозе в ледяную статую. Ледяной дом призван метафорически обозначать бироновщину, но природа этой метафоры аллегорична, а не символична, как это происходит в романе Гюго. В этом отношении Лажечников еще сохраняет связи с преромантической и просветительской прозой.

Художественный опыт, накопленный готическим романом, прямо подсказывал ему пути и методы разработки избранных тем. Самое обращение его к эпохе Анны Иоанновны провоцировало на введение сюжетобразующих легенд — на роман с «призраками», хотя бы и ложными: ни один период новейшей русской истории не породил такого числа рассказов о таинственных событиях, причем большинство из них было связано именно с казнью Волынского. «Говорят, — писал Н.И. Тургенев в книге «Россия и русские», — что, подобно королеве Елизавете после казни Эссекса, императрица Анна не знала более покоя после ужасной казни Волынского. Ее беспрестанно преследовал изувеченный и окровавленный призрак ее старого министра. Даже на смертном ложе ей казалось, что она видит его; испуская дух, она обнаружила признаки неопишуемого ужаса»¹². Одно из таких преданий составило сюжетную основу думы Рыльева «Видение императрицы Анны» (в другой редакции (1822) — «Видение Анны Иоанновны»). «Какой-то призрак» преследует царицу «и день и ночь». В тронной зале она видит отрубленную голову Волынского:

Лик смертной бледностью покрыт,
Уста раскрытые трепещут;
Как огонь болотный в ночь горит,
Так очи в ней неясно блещут.

Кругом главы во тьме ночной
Какой-то чудный свет сияет,
И каплющая кровь порой
Помост чертога обагряет¹³.

Обращенные к царице «укоризны» призрака: «Что медлишь ты?.. Давно я жду / Тебя к творцу на суд священный...» — являются своего рода пророчеством, предвещающим смерть (ср. в пушкинском «Андрее Шенье»: «Теперь иду... пора... но ты ступай за мною; / Я жду тебя»). «Окончив грозные слова», призрак не исчезает, но «по-прежнему из мрака ночи» смотрит в упор на «трепетную» царицу, которая так и не возвращается к покинутым гостям. Описание призрака здесь не суггестивно; оно скорее в духе балладной поэтики. Известны и другие легенды о «видении Анны»: так, И.И. Дмитриев сообщал в своих записках о предании, «с давних лет и поныне» переходящем из уст в уста. «Вот как многие о том рассказывают. В глубокую ночь, когда уже во всем дворце на внутренних только притинах светились ночники, два кавалергарда, стоявшие на часах у дверей тронной комнаты, вдруг видят императрицу, ходящую тихим шагом взад и вперед мимо трона. Они посылают подчаска донести о том своему капралу и караульному гвардии капитану. Оба они приходят к часовым и уверяются в сказанном собственными глазами. Капитан доносит о том дежурному генерал-адъютанту принцу Бирону, любимцу императрицы. Тот не хочет верить, говоря, что он лишь только вышел от государыни, и она уже в постели. Однако же, будто он пошел сам на притин с капитаном и видит то же явление. Он побежал

во внутренние покои императрицы, приказывает разбудить ее под предлогом важной необходимости. Государыня, выслушав его, подозревает быть заговору, и что тень ее не другое что, как цесаревна Елисавета Петровна; приказывает капитану поспешно привести взвод гренадер с заряженными ружьями, и потом идет в тронную комнату, сопровождаемая Бироном, караульным капитаном и гренадерским взводом. Дойдя до кавалергардских часовых, она поражена тем же видением. Это не удерживает ее ступить шаг вперед. — “Кто ты?” — спрашивает она призрак. Тот молча идет и садится на трон. Императрица спрашивает в другой и третий раз: нет ответа. Она, возвыся голос, приказывает стрелять. — И миг призрак исчез. Прибавляют еще, будто государыня, затрепетав, сказала Бирону: “это вестник моей смерти”, и что на другой же день слегла в постель и вскоре потом скончалась». Протокольный тон рассказа вполне соответствует скептически-рационалистическому комментарию Дмитриева: «Эта сказка, вероятно, выдумана была около двора и разглашена недовольными правлением императрицы»¹⁴. Наконец, ходила легенда о призрачном шествии из Адмиралтейства в Зимний дворец накануне смерти Анны; ее передавал Н.И. Гречу астроном И.-И. Шретер, якобы сам его видевший; его рассказ Греч включил в свой роман «Черная женщина» как рассказ доктора Алимари.

«Это было в тысяча семьсот сороковом году — последнем царствования императрицы Анны Иоанновны. Мне был тогда семнадцатый год от роду. Я жил у датского резидента, в доме, где теперь трактир “Париж” на Дворцовой площади, на углу Ледокольного переулка. Это было в августе месяце. Ночь была темная, но чрезвычайно теплая. <...> Было десять часов; я простился... и пошел к себе вверх. Вдруг, вижу я, освещаются средние ворота Адмиралтейства, идущие к Гороховой улице. Из ворот выходит какая-то процессия с множеством факелов и поворачивается налево, к Дворцовой площади. Дома, лежащие насупротив Адмиралтейства, озаряются ярким светом. И свет этот, наравне с невидимую процессию, движется ближе и ближе ко дворцу. Смотрю и недоумеваю. Резидент присылает за мною человека. Схожу к нему и вижу, что он со всеми домашними стоит у окна и смотрит на непонятное явление — что за процессия может идти из Адмиралтейства в ночное время? <...> Между тем процессия, обогнув угол адмиралтейского вала, направилась к средним воротам дворца и вошла в них; факелы, по мере вступления в ворота, исчезали, и чрез несколько минут водворилась прежняя темнота». Посланный слуга спросил у дворцовых часовых, «что это было за шествие с факелами, и куда оно прошло. Часовые отвечали, что он бредит, что никакого шествия не было, и чтоб он убирался по-здорову»¹⁵.

Лажечников мог воспользоваться этими легендами, без сомнения, ему известными, лишь в очень ограниченном объеме. Устные предания об особах царствующего дома не пропускались цензурой в печать, тем более если они могли набросить тень на их личность; «Дума» Рыльева не была напечатана из-за цензурных препятствий; в 1832 г. был запрещен целый роман из эпохи Анны Иоанновны — «Эшафот, или Утро вечера

мудренее» В.Н. Олина¹⁶. Однако Лажечников прошел мимо них вовсе: для развития сюжета они были ему не нужны.

Совершенно таким же образом он, словно преднамеренно, обходит все возможности превращения ледяного дома в готический замок. Самый выразительный пример тому — сцена явления ложного призрака в только что открытом ледяном дворце, где с минуты на минуту должна появиться императрица. Бирон, обходя залы, обнаруживает фигуру замороженного малороссиянина с челобитной в руках: из углубления, «сделанного наподобие стоячего гроба», «выступил... человек с бледным лицом мертвеца, в обледенелой рубашке, босой...», «по лицу его выступали капли предсмертного пота». Бирон разбивает фигуру тростью, с хохотом, хотя испытывает замешательство «от страха и гнева»¹⁷. То, что «выходец с того света» — не сверхъестественное явление, а результат работы искусных мастеров, ясно Бирону и его клеветам с самого начала, и страх их — перед реальными противниками, а не перед потусторонними силами.

Сцена с «призраком», на которой в готическом романе стоял бы сильный акцент, полностью материализована и лишена суггестивных черт, однако она влечет за собою другие, где суггестивное начало проявляется с очевидностью. Так, Бирон с большим трудом отцепляет от шубы ледяную руку куклы с торчащей проволокой, — деталь, имеющая ясный метафорический смысл. Косвенно рефлексы ее падают и на описание отъезда императрицы — в окутавшем все морозном тумане, скрывавшем очертания предметов; эта превосходная сцена овеяна почти готической атмосферой необъяснимого страха: «По временам мелькали — то голова лошадиная, то хвост, то воин, плывущий будто по воздуху, то сани без коней, несущиеся как бы волшебною силою, то палаш, мгновенно змейкою блеснувший. Большие огненные пятна (от свету из домов), как страшные очи привидения, стояли в воздухе; по разным местам мелькали блудящие огоньки (от ходивших с фонарями). Невидимые лошади фыркали и ржали; невидимые бичи хлопали». Хаос увеличивался от треска сцепившихся карет, стонов задавленных, суеты полицейских. «— Боже! что это?.. Господи помилуй! — сказала испуганная императрица, крестясь...». И далее: «Да — это гроб! Это похороны!.. меня живую хотят похоронить!.. — вскричала Анна Иоанновна, еще более перепуганная этим зрелищем и готовая упасть в обморок» (164—165).

Готический мотив, таким образом, не исчезает полностью, но деформируется, утрачивая свои первоначальные функции, оставляя свой след уже в иной художественной системе. То же мы видим в главе «Ночное свидание», где вводится типично готический мотив разрушающегося замка. «Любовники остановились у дверей ледяного дома. Чудное это здание, уж заброшенное, кое-где распадалось; стража не охраняла его; двери сломанные лежали грудю. Ветер, проникая в разбитые окна, нашептывал какую-то волшебную таинственность. Будто духи овладели этим ледяным дворцом. Два ряда елей с ветвями, густо опущенными инеем, казались рыцарями в панцирях матового серебра, с пышным страусовым панашом на головах» (274). Это уже почти стилизация готи-

ческого клише, с «рыцарскими» ассоциациями. — но разрешается экспозиция совершенно иначе, чем в готическом романе: в разрушающемся ледяном доме происходит «тайный брак», с апофеозом страсти, испепеляющей Волынского и Мариюрицу: для последней кульминация любовного чувства есть одновременно и смертный час. Здесь в полной мере сказывается и та поэтика контрастов, которая отличает весь роман Лажечникова: «пламень» чувства разгорается в «ледяном» интерьере. И уже непосредственно с Гюго связан и следующий трансформированный готический мотив «Ледяного дома»: мотив родового сходства Мариюрицы и матери ее, цыганки Мариулы. Вся эта линия варьирует историю Эсмеральды и ее матери-цыганки в «Соборе»; родовое же сходство приходит из готического романа, словно специально затем, чтобы быть уничтоженным: мать панически боится его, потому что стремится сохранить, а не раскрыть тайну происхождения дочери, и «стирает» его, облив лицо кислотой и изуродовав себя до неузнаваемости. Все это — готические мотивы, переосмысленные и деформированные поэтикой «неистойовости». <...>

* * *

<Б.М. Федоров>

24 ноября 1822 г. К.С. Сербинович записывает в дневнике о своем разговоре с Б.М. Федоровым о французской и немецкой литературах — «о Шписсе, Виланде, Лафонтене [имеется в виду Август Лафонтен — *V.B.*], — о романе г-жи Радклиф “Монах”», — и у собеседников возникают проекты «собрать все лубочное, собрать все странное»¹⁸.

Через неделю, в субботу 2 декабря, зайдя к Федорову, Сербинович обнаруживает, что тот «читает странный роман: Радклифова “Монаха”»¹⁹.

Есть все основания считать, что в руках Федорова был даже не французский, а известный нам русский перевод «Монаха», сделанный Росляковым и Павленковым и вышедший под именем Радклиф «для большого расхода оного на русском». Это обращение к архаическому и, казалось бы, прочно забытому роману и изданию, очевидно, было не случайным. В этом убеждает нас и упоминавшаяся уже небольшая рецензия, написанная Федоровым тринадцать лет спустя, в связи с переизданием в 1835 г. «Пещеры смерти», также приписанной Радклиф. «Должно заметить, — писал он здесь, — что славной английской писательнице, которой Вальтер Скотт торжественно отдал справедливость в своих жизнеописаниях романистов, не посчастливилось у нас от книгопродавцев, переводчиков и журналов. Первые, превознося ее знаменитость, издавали под ее именем чужие сочинения, одно другого хуже, напр., *Пещеру смерти*, *Живой мертвец* и проч.; а журналисты, подшучивая над ее замками и аббатствами, не были справедливы к ее достоинствам и несколько раз порицали ее за чужие романы, особенно за “Францисканского монаха”, изданного у нас под ее именем и сочиненного англичанином Левисом. Впрочем, должно сказать мимоходом, что роман Левиса, один из самых замечательных в европейской словесности,

у нас не оценен по достоинству. Байрон и Вальтер Скотт не так судили об этом романе, который едва ли не был образцом многим фантастическим вымыслам новейших романистов»²⁰. В этой характеристике многое уже принадлежит позднему времени; в 1822 г. Федоров еще не мог знать отзывов о Льюисе Байроне и тем более В. Скотта, еще не создавшего свои «Жизнеописания», но осведомленность его в массовой готической литературе, конечно, восходит еще к 1810-м годам. Не исключено, что подлинный автор «Монаха» уже тогда был ему известен, как он был известен, например, Соликову или переводчику «Разбойника в Венеции», и что ошибка в дневниковой записи остается на совести Сербиновича, — но с уверенностью об этом говорить трудно. Как бы то ни было, Федоров вспомнил в своей рецензии и о русских откликах на перевод Рослякова, — конечно, прежде всего об отзыве П.И. Макарова.

Причины же повышенного интереса Федорова к «Монаху» в 1822 г., по-видимому, следует искать в его собственных творческих замыслах этого времени.

* * *

Борис Михайлович Федоров (1798—1875) был в 1810—1820-е годы довольно заметной литературной фигурой. Его ранние дебюты (он начал печататься шестнадцати лет, а может быть, и ранее) и из ряда вон выходящая плодовитость вызывали неизменно ироническое отношение современников; его стихи, как замечал в 1829 г. «Московский телеграф», «как одуванчики, как клевер расцвечивают голые поля, видны везде: в журналах, альманахах, книгах, газетах, и покрывают хоть чем-нибудь бесплодные нивы нашей поэзии. Праздник, победа, рождение, смерть — везде Б.М. Федоров!»²¹. В 1815 г. он выступил как один из издателей «Кабинета Аспазии» — прециозно-сентиментального журнала, получившего репутацию «безграмотного» изделия столичных школяров. Его литературное воспитание эклектично; он писал баллады, тронутые и романтическими веяниями; в начале 1820-х годов он, однако, заявил себя непримиримым противником новейшего «романтизма», выступив с целой серией эпиграмм и стихотворных памфлетов на «союз поэтов» — Дельвига, Баратынского и др. Он был активным участником Общества любителей словесности, наук и художеств и журнала «Благонамеренный»; здесь, как и в других столичных журналах, он помещает драматические сочинения, басни, стихи на случай, оды, элегии, критические статьи; позднее он выступил как детский писатель.

В начале 1820-х годов он усиленно занимается историческими штудиями и становится постоянным посетителем Карамзина, оказывавшего ему покровительство; впрочем, другим покровителем Федорова оказывается А.С. Шишков. Тесные узы связывают его с А.И. Тургеневым, его начальником по Департаменту духовных дел иностранных исповеданий; эти связи сохраняются и много позднее. В кругу Карамзина зарождается и исторический роман Федорова «Князь Курбский».

Этот роман и должен теперь занять наше внимание.

24 марта 1824 г. А.И. Тургенев пишет П.А. Вяземскому о продолжающихся публичных чтениях Федоровым своего романа. «Право, хорошо писано, и все подробности почерпнуты из хроник. Карамзину и императрице Елисавете очень понравилось. Она видит в нем начало нашего Вальтера-Скотта»²². На этот отзыв Федоров сделал намек в первом полном издании «Князя Курбского»: «Многие знаменитые литераторы и любители словесности одобряли труд мой, в котором видели начатки русского исторического романа»²³. Белинский в рецензии на книгу поставил под сомнение это утверждение, — однако в 1824 г. оно вовсе не было столь же невероятным, как двадцатью годами позже.

«Князь Курбский», первые главы которого печатались в 1825 г. в «Отечественных записках», растянулся почти на два десятилетия и в момент выхода полного издания был, конечно, совершенным анахронизмом. Ранние же читатели и слушатели искали в нем прежде всего исторический быт; Пушкин, только что закончивший своего «Бориса Годунова», писал Плетневу из Михайловского 4—6 декабря 1825 г.: «Кстати: Борька также вывел Юродивого в своем романе. И он байроничает, описывает самого себя! — мой Юродивый, впрочем, гораздо милее Борьки — увидишь»²⁴.

При всем ироническом отношении к самому «Борьке», Пушкин должен считаться с его литературными находками, которые он даже соотносит со своими собственными. Причина здесь понятна: она открыта отзывом Тургенева и реакцией Карамзина: Федоров пытался создать русский роман с «подробностями, почерпнутыми из хроник», активизировав весь тот обширный документальный материал, который был собран Карамзиным во время работы над 9-м и 10-м томами «Истории государства Российского».

Эта историческая достоверность «подробностей» была главной заботой Федорова при работе над романом; в предисловии «От сочинителя» он признавался, что «на соображение материалов» он «употребил более времени, нежели на самое сочинение» (1, IV). В предисловии и примечаниях он делает ссылки на источники, в самый текст вставляет обширные цитаты из документов (например, из переписки Курбского с Грозным) и с особой тщательностью выписывает бытовые и этнографические детали. Но этим и ограничивается его следование В. Скотту. Ни проблема исторических характеров, ни задача построения исторического сюжета решена им не была.

В уничтожающей рецензии Белинского на отдельное издание романа был вскрыт именно этот органический порок замысла. «Князь Курбский <...> низведен до степени недалевого и пошло чувствительного резонера»; Иоанн Грозный, «нерешенная загадка русской истории», представлен «бездушным тираном, злодействующим по внушению глупых и неискусно сплетенных клевет...». Моральный и исторический дидактизм и прямолинейно понятая религиозность полностью предопределили концепцию характеров и самый сюжет романа, и критик имел основания резюмировать свой разбор: «Борис Михайлович сделал свое дело: он представил нам в своем романе несколько умирительно тро-

гательных встреч и прощаний нежных чад с дражайшими родителями, мужей с женами, сестер с братьями, вывел на сцену юродивого, без которого ни один плохой исторический русский роман обойтись не может, наградил добродетель, наказал порок, — а до исторической верности характеров, до колорита места и времени и до всего прочего, что требуется от исторического романа, ему нет и дела. Было бы доказано, что злодей в самой славе не может быть счастлив и казнится в собственной совести; все же прочее — вздор!..»²⁵ Все это было совершенно справедливо не только для 1843-го, но и для начала 1820-х годов, когда Федоров только начинал свою работу: достаточно сравнить опубликованные главы с одновременно написанными историческими повестями А.А. Бестужева, — однако в 1820-е годы в русской литературе не существовало разработанных типов романного повествования, как это было к моменту появления рецензии Белинского. Скованный априорной дидактической задачей, стремясь сохранить верность историческому документу, не обладая силой творческого воображения, Федоров естественно обратился к готовым моделям авантюрно-исторического романа.

Здесь ему и понадобилась традиция готики.

У нас есть основания думать, что след чтения «Монаха» остался в сценах с участием Левкия.

Об архимандрите Чудова монастыря Левкии, ездившем вместе с архиепископом новгородским Пименом в Александрову слободу накануне учреждения опричнины, пишет Курбский как о «вселукавом мнихе»²⁶. Под пером Федорова фигура эта изменила свои исторические пропорции; в ней сконцентрировались черты и других князей церкви, «ласкавших» Иоанну, также упоминаемых у Курбского: Вассиана Топоркова, «неистового» иосифлянина, коломенского епископа, некогда бывшего советником Василия III, и «знаменитого злобою» Мисаила Сукина — участников собора, изгнавшего Сильвестра и Адашева. Вассиан и Мисаил в романе Федорова — совершенно эпизодические фигуры, «приверженцы» Левкия. В последнем же брезжат почти демонические черты.

Следует иметь в виду, что религиозная ортодоксия Федорова доходила почти до ханжества. В 1830-е годы он добровольно будет брать на себя функции духовного надзора над выходящими книгами. В его романе религиозность, наряду с приверженностью к законному государю, является основным мерилom моральной и социальной правомочности действующих лиц; святой юродивый Никита Салос, Феодорит, митрополит Макарий являются в «Князе Курбском» верховными арбитрами духовной и государственной жизни. Ввести в роман из русского Средневековья фигуру, подобную Амброзио Льюиса, с его преступной биографией, с концепцией характера, сформированной антиклерикальными идеями французского революционного театра или немецких штюрмеров, было бы для него решительно невозможно. Но тип монаха-лицемера, «многомолитвенного постника и воздыхателя» (1, 90), он набрасывает осторожно, но недвусмысленно. Подобно Амброзио, Левкий одержим страстью честолюбия и властолюбия, и Федоров сообщает об этом в

прямом авторском комментарии в центральной сцене встречи Левкия и митрополита Макария. «Зависть к Сильвестру, ненависть к Адашевым, обличавшим его лицемерие, побудили его присоединиться к Захарьным, но когда лестью и мнимым смирением он уловил внимание Иоанна, властолюбие овладело сердцем Левкия. Если Сильвестр думал он, силою увещаний смиряя страсти царя, вошел в милость и овладел его волею, то послабляя, угождая страстям державного, можно еще вернее обратить к себе сердце его. Левкий с радостью услышал, что митрополит намерен оставить паству; он видел в Макарии строгого ревнителя благочестия и желал его удаления, чтоб удобнее успеть в своей цели: властвовать, нося одежду инока» (2, 24—25). В самом его облике просматриваются черты «злодея-монаха», не столько даже Амброзио, сколько варианта этого типа — Скедони из «Итальянца» Радклиф: «и в тихих речах его обнаруживались порывы страстей; в самой холодности можно было приметить пламень злобы» (2, 14). Его функция — наушничество, клевета, прикрываемая маской чистосердечия и простодушия, — но, быть может, еще важнее его роль искусителя, соблазнителя, «внушителя пороков» (2, 43), побуждающего царя к плотским наслаждениям и так же предающегося им в окружении развратников-бояр, карликов и шутов. Его совет учредить опричнину приобретает характер прямого «дьявольского наушения», так как он мыслит ее в виде травестированной, кошунственно пародийной монастырской службы. «Пусть никому не служат *опричь* тебя, — молвил Левкий, — и назови их *опричниками*, а сам будь нашим игуменом; воздержания, государь, от тебя не требуем, довольно твоего благочестия, ты благочестив и милостив...» (2, 106). Следуя этому совету, Иоанн соединяет в Александровской слободе «и богомольство и свободу разгула» (3, 165). В описании «веселий» Иоанна Федоров достигает иногда довольно большой выразительности. «В то самое время ударили в колокол; параклисарх Малюта Скуратов благовестил, и скоро, при оглушающем звоне, с высокого крыльца средней палаты появились братья дивной обители. Они спускались по мосту, к воротам, ведущим сквозь вал, и шли на соборную площадь; головы их прикрыты были тафьями; но под черными рясами заметны были кафтаны, блестящие золотом и опушенные дорогими мехами. За ними, опираясь на жезл, шел в черной мантии чудный игумен. Шествие направлялось к великолепному соборному храму, увенчанному разноцветными главами» (3, 169). Этот шутовской, пародийный, игровой характер опричнины, организованной как «антимонастырь», «с монашескими одеждами опричников как антиодеждами, с пьянством как антипостом, со смеховым богослужением», был вполне в духе психологии средневекового человека²⁷; подобные же явления хорошо известны и западному Средневековью. Ко времени создания этой главы Федорову уже мог быть известен «Собор Парижской богородицы», где В. Гюго изображал сцену избрания «папы шутов» как обычное явление средневекового быта. Для Федорова, рационалиста и церковного ортодокса, травестия богослужения и монашества — кошунство; параллелью этой сцене является рас-

сказ о мученичестве святителя Филиппа. Опричники — *кромешники*, казавшиеся «воинством тьмы кромешной» (3, 167). Иницирующим началом дьявольской оргии оказывается монах Левкий.

Легко проследить, как тип монаха-лицемера готической литературы преобразуется под его пером. Левкий лишен биографии и почти лишен психологии; «страсти», направляющие его поведение, декларированы и разве что проиллюстрированы. Вероятно, не решаясь отступить от документальной основы романа, Федоров не описывает его смерти, а лишь сообщает о болезни, сведшей его в могилу, и тем самым отступает от готического канона, где смерть преступника — одна из акцентных сцен, содержащая катарсис.

Готический канон сказанся в других сценах романа Федорова — именно в тех, в которых он не считал себя обязанным следовать исторической канве событий. Здесь возникала проблема сюжетной организации повествования, в первую очередь проблема драматизации сюжета, и малодаровитый беллетрист обратился, как мы уже говорили, к готовым моделям.

Исторические документы хранят молчание о судьбе семьи Курбско-го. Восполняя лагуну, Федоров заставляет князя поручить свою жену и сына попечениям ливонского рыцаря Тонненберга, сумевшего снискать его доверие. Тонненберг вызывается сопровождать их и укрыть в безопасном месте.

«Дорога пролегла местами дикими; с одной стороны вдоль залива темнели сосновые рощи, с другой вспыхивали огоньки на болотах: кое-где на горных крутизнах мелькали озаряемые луною развалины рыцарских замков, опустошенных войною и междоусобием. Мрачные деревья, как великаны, стояли на пути, колебля черными ветвями. Но уже приближался рассвет: красноватая полоса показалась на востоке, края туч вспыхнули огнистым пурпуром, и скоро весеннее солнце, яркими лучами расторгнув облака, осветило окрестности. Дорога по отлогому скату горы поворотила в дремучий лес» (3, 5—6).

В полном соответствии с традицией, зловещий пейзаж предвосхищает появление замка.

«В виду княгини поднималась крутизна, с коей стремительно бежал источник, прорывая себе путь между корнями дерев. Из-за кустарников чернела в горе пещера; княгиня услышала шум; четверо сухощавых эстонцев, высокого росту и угрюмого вида, выбежали вооруженные топорами и дубинами. Тонненберг, подъехав к ним, что-то сказал; они скрылись в пещеру. Несколько далее открылись из-за деревьев, на возвышении утеса, чернеющие башни старого замка; зубцы их поросли мхом, подъемный мост чрез проток вел к воротам, загражденным решеткою» (3, 6—7).

Этот типовой суггестивный пейзаж готического романа включен в целый пучок столь же типовых мотивов. Вся сцена ближе всего к сюжетному варианту «Удольфских тайн», где Монтони везет в свой замок Эмили, полную тревожных предчувствий. Как это обычно в готическом романе, Тонненберг оказывается «тираном», разбойником-рыцарем, движущая страсть которого своеволие, жадность и сладострастие: Гликерия Курбская становится предметом его домогательств; при этом он держит в замке другую пленницу, также привезенную сюда обманом, — Минну, а также влюбленного в нее Вирланда, которого оковывает цепями «и держит <...> в подземелье; иссушил бедняка, в чем душа в теле!» (3, 22). Все это совершенно традиционно, как и случайное освобождение Гликерии, и последующее путешествие ее с маленьким сыном через полный опасностей лес: «Небо закрыто было тучами; крупный дождь шумел, порываясь с ветром сквозь листья древесные; пред нею был мрак в глубине непроходимого леса; ноги ее обмокли от влажной земли, руки были изъязвлены древесными ветвями; по временам вдалеке ей слышался вой голодного волка... Может быть, в это же время бродили по лесу злодеи, готовые на убийство» (3, 36). Такие описания затем будут считаться неперменным признаком «радклифианства». Ср. у А.А. Бестужева («Еще листок из дневника гвардейского офицера»):

«— Наше путешествие — славная сцена для чудесного романа, — сказал я, усмехаясь, товарищу.

— Да, и ночь самая Радклифская, — отвечал он, — чернее коней шестого эскадрона; недостает только вертепа и разбойников»²⁸.

Путешествие княгини Курбской словно осуществляет это ироническое пожелание. В безлюдном лесу, где «только дикие птицы с шумом пролетали... и робкий заяц перебежал дорогу», она встречает эстонца, вид которого «показывал и тупое понятие, и зверскую дикость» (3, 39); в хижине его она с сыном находит пристанище, но подвергается опасности быть убитой и ограбленной хозяином; от гибели ее спасает жена злодея, пожалевшая беспомощную женщину и ребенка (гл. «Эстонская хижина»)²⁹.

Наконец, к готическому роману в «Князе Курбском» восходят и некоторые сцены с потенциальным сверхъестественным.

В трактовке сверхъестественного Федоров верен своей уже определенной концепции исторического романа как «основанного на документах».

«Документ» для него — летопись и «История государства Российского», откуда он берет, например, описания знамений, якобы воспрепятствовавших Иоанну уничтожить Псков: грозы в зимнее время, молнии, поразившей его любимого коня (гл. «Заступник Пскова»). Чудесное ограничивается областью пророческих снов (сон Турова в гл. «Пир у посадника»), предсказаний (гл. «Провидец») и знамений. Этот легендарный пласт летописного материала в значительной своей части, по видимому, для самого Федорова принадлежал к сфере сакрального, не допускающей рационального анализа. Зато дважды он вводит в свой

роман описание «дома с привидениями». Одно из них появляется там, где Грозный, утомясь охотой, заходит в опустелый дом умерщвленного им Владимира Старицкого и, встревоженный воспоминаниями, бродит по зданию. «Не видя никого и слыша только собственный голос, он вдруг показался себе существом посторонним; быстро озираясь вокруг, он переходил из покоя в покой, никого не встречая; двери скрипели на петлях, и ставни створчатых окон колыхались и стучали от ветра...» (3, 173). В готическом романе это экспозиция сцены с призраком, но Федоров на ней и останавливается, снимая суггестию прямым авторским комментарием: «Иоанн смутился, как бы ошущая присутствие чего-то невидимого; ему стало страшно себя; он затрубил в рог, висевший на золотой цепи, сверх его терлика. Рынды и ловчие прибежали на зов и ужаснулись: волосы Иоанна поднялись дыбом, глаза вращались, борода разметалась вихрами. <...> Страшный мир призраков возмущал мечты его» (3, 173). Вторая сцена, которую почти полностью выписал Белинский, иронически аттестовав ее «чисто шекспировской», — явление Курбскому призрака Грозного. Видение посещает князя в корчме, ночью, в ненастье; повторяется уже известная нам готическая экспозиция. «Мрачна была ночь; бушевал холодный ветер с свистом и воем. Курбский лежал на одре, но тревожен был сон его, и глаза по временам открывались в смутной дремоте. Внезапно слышит он шум... слышит, как хлопнуло окно при сильном порыве ветра... и в сию минуту кто-то появился. Курбский не верит глазам своим: при свете лампы он видит самого Грозного, в черной одежде инока; его волнистая борода, его посох остроконечный! <...> — Я пришел за тобою, — сказал гробовым голосом призрак, остановив на нем впалые, неподвижные глаза, и, стуча жезлом, приближался к одру князя» (4, 109). Бугафорский характер этой сцены обнаруживается развязкой: Курбский вырывает жезл и обращает в бегство злоумышленника в маске Грозного. Объясненное сверхъестественное предстает почти в пародийном варианте. <...>

* * *

<Ф.В. Булгарин>

<...>

Исторический роман Булгарина представляет нам тип героя-преступника, пожалуй, в наиболее ясных формах, приближающихся к своему первоначальному, готическому образцу. Его первый абрис — в «Димитрии Самозванце» (1830), который в изображении Булгарина — существо необыкновенное, «превыше всех его окружающих». «На устах Димитрия мед убеждения, в сердце смелость львиная; душа его закалена как сталь»³⁰. Его авантюрная биография облечена тайной, раскрываемой не до конца. В предисловии автор обосновывает такой подход ссылкой на сомнительность исторических известий: ни широкая образованность Лжедмитрия, знавшего основательно польский и латинский языки и «науку государственного управления», ни искусенность его в воинском искусстве не могли быть приобретены сыном бедного галицкого дворянина,

монахом, бежавшим из России в 1603 г. и уже в 1604-м выступившим на политической арене. Булгарин (вслед за митрополитом Платоном и некоторыми другими историками) считал, что Самозванец, кем бы он ни был по происхождению, готовился заранее для своей роли иезуитским орденом, преследовавшим собственные политические цели. Отсюда и светский характер его воспитания, и, между прочим, свобода в обращении с женщинами, свойственная польскому, но не русскому обществу XVI—XVII вв.

Булгарин сталкивает своего Лжедмитрия с Борисом и Ксенией Годуновыми, которым он толкует их зловещие и пророческие сны; с польскими военачальниками и дипломатами, иезуитами; он проводит его через шайки разбойников, Запорожскую Сечь, через нищету и неизвестность до царского трона. Смелость и хладнокровие в критических обстоятельствах, сочетающиеся с психологическим расчетом, дают ему власть над людьми. Простой чернец выигрывает психологический поединок с царем, играя на его суевериях; отчаянной смелостью располагает к себе злодея Хлопку и привлекает на свою сторону народ и значительную часть боярства, приводя доказательства своего царского происхождения. В этом последнем случае Булгарин полностью подчиняет художественную концепцию политической: определяющая черта русского народа, с его точки зрения, есть любовь и преданность законному монарху; это монархически-патриотическое чувство явилось причиной общего заблуждения: «у всех руки опустились, когда Самозванец объявил, что он истинный царский сын» (IX). В «Предисловии» он прямо полемизирует с пушкинской характерологической концепцией³¹. Лжедмитрий «не открывается никому в том, что он — обманщик и самозванец», ибо потерял бы всех сторонников и среди русских, и среди поляков: все они, в том числе и Марина Мнишек, «презрели бы подлого обманщика», посягнувшего на царский престол (IX—X). Эта идея подчеркивается, в частности, параллельно развивающейся историей Алексея (Леонида) Криницына, ближайшего сподвижника Дмитрия в начале его деятельности: даже сделавшись жертвой преступления Самозванца и став смертельным врагом его как личности, Леонид не может восстать против того, кого считает законным наследником престола (239—241).

Эта полемика помимо своей социальной и политической стороны имеет еще и эстетическую: она показывает метафизичность булгаринской характерологии. Рисунок характера булгаринского Самозванца очень упрощен в сравнении с пушкинским: он лишен подлинного аналитизма. В «Сцене у фонтана» любовное чувство и трезвый политический расчет в психологии Лжедмитрия находятся в динамике и взаимодействии, составляя нерасторжимое целое; в личности же булгаринского Самозванца они сосуществуют на паритетных началах, как некие автономные атрибуты с не переменным положительным или отрицательным моральным знаком. В «Мазепе» (1833—1834), где Булгарин также стремился дать очерк исторического характера, он определил Мазепу парафразой характеристики Годунова в «Истории» Карамзина: «один из умнейших и ученейших вельмож своего века», которому, «чтобы быть

великим мужем, <...> недоставало только — добродетели!»³². Это — и концепция личности Лжедмитрия. Его твердость и хладнокровие перестают быть моральными достоинствами, когда он бестрепетно берет на себя роль убийцы и палача; его ум употреблен на то, чтобы оправдать правило «все средства хороши, которые скорее и надежнее ведут к цели» (100). Последняя реплика особенно любопытна, если вспомнить ее контекст: в борьбе против Годунова Лжедмитрий готов воспользоваться услугами Хлопки, «ожесточенного кровопийцы», жаждущего отомстить своим врагам, запалив Россию «с одного конца до другого», перебив и перерезав всех «от мала до велика» (97). Для Лжедмитрия Хлопка — злодей, «ужасный человек», но нужный «в нынешних обстоятельствах». «Правило адское», — возражает Леонид, но Лжедмитрий (в это время он выступает под именем Иваницкого, доверенного царевича Димитрия) ссылается на то, что это правило разделяют «люди мудрые» в государственных делах. Речь идет об иезуитах: папский нунций Рангони прямо перефразирует эту формулу: «какое дело до средств, были бы последствия благоприятны» (148).

Такой характерологический рисунок имеет аналоги в готическом романе. Это Скедони в «Итальянце» Радклиф и родственные ему типы монахов-имморалистов.

Разумеется, о литературных прототипах или, скорее, модели болгаринского Самозванца следует говорить с большой осторожностью за неимением прямых свидетельств; очень вероятно здесь посредничество более современных ему образцов. Нам известно, однако, юношеское увлечение Булгарина готическим романом; притом есть и косвенные свидетельства отражения этой традиции в «Димитрии Самозванце». <...>

С типом готического «злодея-монаха» Лжедмитрия сближает еще одна важная черта — чувственная пылкость страстей. Ксения Годунова страшится его «сурового» лица. «Он так ужасно, так пристально смотрел на меня своими серыми глазами; на правах доктора он берет руку Ксении, при этом «устремив пронизательный взор на прекрасное ее лицо». «Святой отец! — воскликнула царевна. — Рука твоя как огонь, и ты крепко жмешь мою руку. Оставь меня в покое!» Монах опустил руку царевны; краска выступила на бледном лице его» (20, 22). Сцена близка к подобному же эпизоду оболыщения «монахом» невинной и наивной девушки в романе Льюиса.

Как и в других случаях, Булгарин вышивает свое повествование по канве исторических источников: «Известно, что Лжедмитрий был распутен и не дорожил честью женскою» (XI). Однако взаимоотношения Самозванца и Ксении он строит по законам художественной реальности. Так, некоторые из источников содержат указания, что после воцарения Лжедмитрия Ксения, единственная оставшаяся из семьи Годунова, была взята им в наложницы³³.

Карамзин-историк вынужден доверять этим свидетельствам. «Красота сей несчастной царевны, — комментирует он, — могла увянуть от горести; но самое отчаяние жертвы, самое злодейство неистовое каза-

лось прелестью для изверга, который сим одним мерзостным бесстыдством заслужил свою казнь...»³⁴

Булгарин-романист спасает Ксению от надругательства; он создает иную коллизию — неразделенной страсти Самозванца к дочери Годунова и одновременно наделяет слабую жертву-пленницу необыкновенной душевной стойкостью, дающей ей силы противостоять домогательствам «демона», — мотив также литературный, накладывающийся и на готические образцы.

Он вводит еще одну любовную линию; она связана с Калерией, сводной сестрой конфидента Самозванца Леонида, — и в ней появляется тип жертвы-мстительницы, также уходящий истоками в готическую традицию. Булгарин снова ссылается на историческое предание, согласно которому Лжедмитрий «обманул в Польше какую-то девицу, которая преследовала его до конца жизни» (XI), — и снова развивает его по литературным моделям. «Пылкая, иступленная страсть» Лжедмитрия вызывает ответное чувство, но вскоре любовь начинает мешать его честолюбивым планам, и он топит свою любовницу, уже беременную, в водах Днепра. Обдуманное заранее убийство пробуждает в нем, однако, угрызения совести; проклятие жертвы тяготеет над ним. Наказание приходит накануне решающего момента его борьбы за престол. Ночью, на дороге через кладбище, он видит возле надгробного памятника женщину в белом платье под белым покрывалом.

«Женщина скорыми шагами подошла к Лжедмитрию, отбросила покрывало, и ужас проник его до глубины сердца: волосы поднялись дыбом, трепет пробежал по всем членам, смертная бледность покрыла лицо, уста посинели, и он замирающим голосом воскликнул: “Калерия!”

— Так, это я, — сказала женщина тихим и протяжным голосом, — это я, убиенная тобою, брошенная в волны Днепра, за любовь мою, за мою слабость! Гнусный оболститель, изверг, чадодубийца! И ты думал избегнуть казни небесной, забыть свое ужасное преступление и наслаждаться плодами своего злодейства? Нет! преступление твое и казнь предначертаны на небесах! <...> Видишь ли это железо? (женщина обнажила кинжал). Ты заплатишь мне кровью за душегубство. Я буду невидимо следовать за тобою и, вооруженная мезью Бога, приготовлю тебе достойную участь, обнаружу злодея!»...

«“Калерия! — воскликнул Лжедмитрий. — Сжался надо мною!” Но он не мог долее выдержать этого ужасного испытания: силы его оставили, рассудок помрачился, и он без чувств упал на землю» (149).

Эта сцена, как и последующие эпизоды с Калерией («призрак» ее оказывается, как и следовало ожидать, реальной Калерией, спасшейся, но потерявшей ребенка), вызывала в памяти критиков имена Радклиф и

Дюкре-Дюмениля³⁵. «Радклиф» здесь, конечно, в значительной мере оценочная характеристика, призванная подчеркнуть архаичность болгаринского романа. Здесь критик, несомненно, прав, хотя и не до конца. Булгарин черпает из арсенала готики — и сцена с призраком построена по всем канонам романов с объясненным сверхъестественным. Но далее «призрак», обнаруживший себя, начинает играть сюжетную роль — и уже не по радклифианским канонам. Как *deus ex machina*, Калерия появляется в поворотной сцене сюжета: она приводит Марину Мнишек в покои, где Лжедмитрий готов силой овладеть Ксенией, и разрушает его любовные планы; она готовит гибель Самозванцу и присутствует при его убийстве. В момент его смерти в толпе «раздался хохот, все с ужасом оборотились в ту сторону и увидели женщину, бледную, с блуждающими взорами. Она срывала с головы повязку и фату и попирала их ногами; захохотала в другой раз, страшно взглянула на небо и упала без чувств». «Несчастливая жаждала мести, насытилась и не перенесла удара! Она умерла!» (332—333). Это уже типовой образ и клишированное поведение inferнальной мстительницы; в готическом романе существовали лишь предпосылки к его развитию, но в новом романе он уже сложился, и русская проза начала 1830-х годов стала постепенно его осваивать.

* * *

Рисунок образа Калерии почти аналогичен Ильзе — Елисавете Трейман в «Последнем Новике» Лажечникова. Романы писались почти одновременно; Лажечников даже начал ранее (в 1826 г.), и хотя последние части романа уже учитывают опыт Булгарина, есть все основания думать, что образ Ильзы создан совершенно независимо. Тем показательнее типологические черты схождения: Ильза так же в юности была соvrащена обольстителем — бароном Фюренгофом, которого любила «со всею силою первой и последней страсти»³⁶, и так же любовник собирается ее убить, когда она становится ему обузой. Ильза была соучастницей преступления Фюренгофа, подделавшего завещание отца и завладевшего наследством; спасшись от преследований и смерти, она посвящает себя мщению. Помогая русским в сражении со шведами, она пронесится по рядам воинов на вороном коне как «ужасное видение», «высокое, страшное, окровавленное до ног, с распущенными по плечам черными космами, на которых запеclась кровь» (295). Она врывается в церковь, где преступник уже готов осуществить свой план повенчать племянника с наследницей рода Зегевольдов; экспозиция сцены — зловещий пейзаж («черные тучи собрались со всех сторон и повисли над храмом; бушевал ветер, и оторванный лист железа на кровле, стоная, раздирал душу»). Ильза является «в нищенской одежде», с распущенными по плечам черными волосами; «глаза ее ужасно прыгали и, казалось, издавали от себя пламень». От нее отступают «с трепетом»; «но более всех, видимо, перепугался Фюренгоф: лицо его начало подергивать ужасными конвульсиями» (367). Это описание остановлено на кульминации (обычный прием в готических романах) и продолжено уже в конце повествования;

обличающий монолог Елисаветы-Ильзы даже текстуально соприкасается с монологом Калерии. «Он убийца своего отца, делатель фальшивых завещаний, развратитель дев, грабитель, кровопийца, гробный тать, сдирающий последнюю одежду мертвеца, — это все — вот он. Балдуин Фюренгоф! С ним-то волею и неволею сочеталась я на здешнюю и будущую жизнь. Да, злодей! не оставлю тебя и в другом мире: и там вольюсь когтями в твою душу и не покину тебя вечно...» (496). Их обоих заключают в одну тюремную камеру, разделенную перегородкой; Фюренгоф удавливается собственными цепями, «чему Елисавета Трейман за перегородкою много хохотала»; она умирает в сумасшедшем доме, «проклиная своего обольстителя и изъявляя надежду соединиться с ним в аду» (497—498).

Мелодраматизм этих и подобных сцен — и у Булгарина, и у Лажечникова — идет от «неистойвой словесности» и, может быть, штурмерской драматургии, а не готического романа, с иным типом героини и иными средствами создания атмосферы «ужасного». Как мы видели, Лажечников вообще проходит мимо традиции готики, Булгарин стоит к ней значительно ближе и черпает из нее ситуации и сцены, выдающие свою литературную генеалогию. Однако мотивы эти и ситуации уже трансформированы и поставлены в иной общий контекст.

* * *

В «Мазепе» (1833—1834) готические мотивы становятся характерологическим средством.

Как это было обычно для Булгарина, в «Предисловии» он разъяснил свои художественные намерения. Исторический роман требует «занимательности», но это — не цель; а средство; цель же — «развитие какой-либо философической идеи», «освещение тайников сердца человеческого» или «пояснение характера исторического лица» (368)³⁷. Задача романиста — «почувать *забавляя*»; автор «Мазепы» остается верен дидактической установке своих нравственно-сатирических романов и берет себе в союзники «отличнейших современных писателей Англии и Франции» — без сомнения, В. Скотта и, вероятно, В. Гюго и А. де Виньи. «Лорд Байрон и А.С. Пушкин воспользовались лучшими эпизодами из жизни Мазепы: романтической любовью его в юности и в старости, с занимательными и ужасными последствиями сей необузданной страсти». Булгарин предупреждал читателя, что он не стал «входить в совместничество с столь отличными дарованиями» и «ограничился политическим характером Мазепы, представив его <...> в рамках частной его жизни» (369).

Это замечание симптоматично: как исторический романист, Булгарин еще во многом во власти доромантического, просветительского понимания истории; «необузданные страсти» правителя для него — часть его политического характера. В этом отношении он ближе к рылеевским «думам», нежели, например, к «Борису Годунову» или к «Полтаве» Пушкина; самая измена Мазепы Петру для него есть отчасти результат

неконтролируемой старческой страсти Мазепы к княгине Дульской, которая «совершенно овладела его умом и сердцем» (484). Линия «Мазепа—Дульская» — это схематическое воспроизведение линии «Самозванец—Марина» в «Борисе Годунове», но с прямо противоположной концепцией: у Пушкина политические интересы вытесняют любовную страсть; у Булгарина умный и опытный политик «по одному слову» красавицы-интриганки подписывает себе, как он сам говорит, «смертный приговор», вступая в союз с врагами Петра и вверяя «волнам политической бури» свою «жизнь <...>, честь и достоинства» (572).

Все это — результат характерологической концепции «ведущих страстей», по своему происхождению доромантических, но возродившихся на новой основе в романтический период. В «Мазепе» ведущая страсть — любовь. Стихийное, непреодолимое, слепое чувство почти безраздельно царит на страницах романа, подчиняя себе центральных героев и направляя их поведение. Быть может, только у Мазепы оно соседствует с другой ведущей страстью — властолюбием. Страсть к Наталье заставляет Огневика пробраться в дом Мазепы, в безнадежной и самоубийственной попытке похитить возлюбленную, молчать под пыткой и даже покинуть своего любимого вождя Палея, навлекая на себя его негодование. Как в байронической поэме, любовь для него — бóльшая ценность, чем жизнь («не дорожу ни жизнью, ни смертью, дорожу одною твоею любовью»; 446), и, утратив ее, он всецело посвящает себя мести, а затем кончает с собой. Его возлюбленная предпочитает смерть или монастырь нарушению клятвы в вечной верности. Мария Ивановна Ломиковская, обуреваемая чувственной страстью к Огневику, раскрывает ему козни Мазепы, поплатившись за это жизнью. Любовные сцены романа приобретают напряженно-эротический или мелодраматический характер. «Я люблю тебя, люблю со всем бешенством, со всем исступлением страсти, — признается Огневику Мария, — мучусь, терзаюсь с той самой минуты, как увидела тебя, и пока руки мои не окрепнут, прижимая тебя к сердцу моему, пока я не вопьюсь в тебя моими устами, пока не задохнусь дыханием твоим, до тех пор адское пламя, жгущее меня, не утихнет...» (518). Эти эксцессы чувства, как правило, сочетаются с «неистовыми» сценами или разрешаются ими; так, Наталья бросается на бесчувственное тело Огневика, снятого с дыбы; Мария, предавшая Мазепу, обезглавлена его клеветом — немым татаринном, который, держа за волосы отрезанную голову, любит своей добычей (595).

Здесь Булгарин воспринимает явные черты «марлинического стиля», но идет значительно дальше Бестужева по пути «неистойной словесности»; описание трупы Натальи, умершей от голода, с открытыми глазами, изглоданными руками и запекшейся кровью на губах (599), — вполне в духе поэтики «неистойной школы», равно как и описание последующей судьбы полубезумного Огневика, переданное отшельником: «по прошлой осени», рассказывает старик, он бродил в лесу и был привлечен «сильным запахом гнилости»; идя на запах, он набредает на поляну, где лежит «издыхающий конь» и возле него на камне сидит «человек с всклокоченными волосами, с зверским взглядом, бледный,

изнуренный... Он держал на коленях полусогнивший труп женщины» (603). Эта сцена вполне могла бы найти себе место у Жюль Жанена или Петрюса Бореля.

Готические мотивы в «Мазепе» неразрывно связаны с общей концепцией романа. Как и следовало ожидать, в «Мазепе» появляется мотив тайны происхождения, почти неизбежный в авантюрном сюжете нравственно-сатирической ориентации. Таинственно происхождение Натальи — воспитанницы Мазепы; правда, оно — загадка только для окружающих: сам Мазепа знает, что воспитывает свою незаконную дочь, и питает к ней чувство отцовской любви. Родовой чертой в ней оказывается сила характера. «Железная душа! — говорит себе о ней Мазепа. — Недалеко яблоко падает от яблони! Настоящая кровь моя! Нет, с ней нельзя ничего сделать силою!» (550).

Сложнее сюжетная линия, связанная с Огневиком. Антипод и враг Мазепы, он в то же время и его двойник; намек на это делает Мария, готовящая его в гетманы на место Мазепы. «Мне нужен <...> человек с душою адамантовою, с волею железною, с головою Мазепиною, с сердцем человеческим. Этот человек должен быть — ты!» (515). «Сердце человеческое» отличает Огневика от Мазепы. Если угодно, это Мазепа, наделенный «добродетелью» — и потому «заблуждения» его «страстей» облагорожены. Очень характерны размышления о нем Мазепы накануне допроса и пытки: он чувствует в своем противнике «присутствие великой души, способной на все отважное, отчаянное <...>. Иезуит говорит, что обширность ума его равна твердости его характера. <...> Этот Огневик создан по размеру Мазепы, и оттого-то сердце мое сожалеет его» (403).

Такое рациональное объяснение ложно: влечение Мазепы к Огневiku — уже знакомый нам по другим текстам «голос крови». Огневик — его сын. Это не известно никому — ни Огневiku, ни Мазепе — и выясняется лишь в заключительной сцене казни Мазепы, когда он узнает на Огневике образ, который некогда надел на своего ребенка, пропавшего младенцем во время набега запорожцев.

Заключительное узнавание обнажает «готическую» природу целого комплекса мотивов.

Любовь Огневика и Наталии — это неосуществившийся инцест брата и сестры; в существе своем инцестом является и сближение Огневика и Марии, так как Мария была любовницей его отца. И в том, и в другом случае грех произволен, как это часто случается в готическом романе.

Сцепление несчастных обстоятельств приводит к тому, что Наталья, запертая Мазепой в башню на краткий срок и единственно, чтобы помешать ее побегу, превращается в узницу башни, умирающую там от голода (традиционный мотив заключения женщины).

Суд и казнь, совершаемые над Мазепой Огневиком, из акта справедливой мести превращаются в отцеубийство.

В готическом романе эта цепь произвольных преступлений характеризует злодея; в «Мазепе» их совершает герой, которому отдано ав-

торское сочувствие. Но вина его — трагическая вина; авторский замысел раскрывается в предсмертных покаянных монологах Мазелы. «Я навлек казнь на все мое семейство... Я один преступник! Вы очистительные жертвы! Для вас небо... для меня ад и проклятие в потомстве...» (632). Так обозначается абрис идеи родового проклятия, которое получает законченное оформление в произведениях, родственных по методу болгаринским романам, — например, в «Последнем из князей Корсунских» В.А. Ушакова. <...>

ПРИМЕЧАНИЯ

- ¹ *И. Лажчнкв* <И.И. Лажечников>. Спасская лужайка... // *Аглия*. 1812. Ч. 13. Март. С. 3—22; вошло в кн: *Лажечников И.* Первые опыты в прозе и в стихах. М., 1817; перепеч. в кн.: *Ландшафт моих воображений: Страницы прозы русского сентиментализма*. М., 1990. С. 232—238.
- ² *Лажечников И.* О воображении // *Аглия*. 1812. Ч. 14. Май. С. 52.
- ³ Сын отечества. 1838. Т. 5, отд. 4. С. 69.
- ⁴ *Григорьев А.* Взгляд на русскую литературу со смерти Пушкина: Статья вторая // *Григорьев А.* Соч.: В 2 т. М., 1990. Т. 2. С. 113.
- ⁵ *Отечественные записки*. 1839. Т. 2, отд. 6. С. 13.
- ⁶ См.: *Томашевский Б.В.* Пушкин и Франция. Л., 1960. С. 375.
- ⁷ *Панаев И.И.* Литературные воспоминания. М.; Л., 1950. С. 32, 33, 359 (коммент. И.Г. Ямпольского).
- ⁸ Сведения о творческой истории и источниках романа см. в комментариях к нему Н.Г. Ильинской // *Лажечников И.И.* Соч.: В 2 т. М., 1986. Т. 2. С. 641—659.
- ⁹ *Killen A.M.* Le roman terrifiant ou roman noir... P. 183, 184.
- ¹⁰ *Пушкин*, XIV, 172 (фр. текст), 427 (перевод).
- ¹¹ *Реизов Б.Г.* Французский исторический роман в эпоху романтизма. Л., 1958. С. 496 и след.
- ¹² *Тургенев Н.* Россия и русские. М., 1915. Ч. 2. С. 305. Подл. по-фр.; ср. в нашей ст.: К изучению «Дум» К.Ф. Рылеева // *Рус. литература*. 1975. № 4. С. 104. [См.: *Тургенев Николай*. Россия и русские / Пер. с фр. С.В. Житомирской. М.: ОГИ, 2001. С. 173.]
- ¹³ *Рылеев К.Ф.* Думы / Изд. подгот. Л.Г. Фризман. М., 1975. С. 108—110. (Лит. памятники). Цит. текст опубликован по обследованному Л.Г. Фризманом автографу РГАДА.
- ¹⁴ *Дмитриев И.И.* Соч. / Ред. и примеч. А.А. Флоридова. СПб., 1895. Т. 2. С. 153, 154. Ср.: *Маслов В.И.* Литературная деятельность К.Ф. Рылеева. Киев, 1912. С. 230.
- ¹⁵ *Греч Н.И.* Соч. СПб., 1838. Ч. 1. С. 60—62; перепеч.: Три старинных романа: В 2 кн. М., 1990. Кн. 2. С. 42, 43.
- ¹⁶ См.: *Поэты 1820—1830-х гг.* Л., 1972. Т. 1. С. 118 (заметка В.П. Степанова); ср.: *Станько А.И.* Русские газеты первой половины XIX в. Ростов н/Д., 1969. С. 57.
- ¹⁷ *Лажечников И.И.* Ледяной дом // *Лажечников И.И.* Соч.: В 2 т. М., 1986. Т. 2. С. 162, 163. (Далее ссылки в тексте на стр. этого тома).
- ¹⁸ РГАЛИ. Ф. 195. Оп. 1. № 5585. Л. 105, 105 об. Год устанавливается по соотношению числа и дня недели («пятница»).
- ¹⁹ Там же. Л. 110.
- ²⁰ *Федоров Б.М.* Обзорение книг, вышедших в России в 1835 г. // *Журн. м-ва нар. просвещения*. 1838. Ч. 19. № 9. Сент. С. 718, 719.

²¹ Московский телеграф. 1829. № 18. С. 255.

²² Остафьевский архив. СПб., 1899. Т. 3. С. 25.

²³ Федоров Б. Князь Курбский: исторический роман из событий XVI века. СПб., 1843. Ч. 1—4. От сочинителя. Стр. нenum. (Далее ссылки в тексте на это изд.: часть, стр.).

²⁴ Пушкин, XIII, 249. Глава 1 романа («Юродивый») была напечатана в «Отеч. записках» (1825. № 58. Февр. С. 293—308) и затем полностью перепечатана в рецензии в «Новостях литературы» (1825. Нояб. С. 120—128).

²⁵ Белинский В.Г. Полн. собр. соч. М., 1955. Т. 7. С. 593.

²⁶ Сочинения князя Курбского. СПб., 1914. Т. 1. Стб. 269. (Рус. ист. б-ка. Т. 31); свод сведений о нем см.: Кобрин В.Б. Две жалованные грамоты Чудову монастырю: (XVI в.) // Записки отд. рукописей Гос. б-ки им. Ленина. М., 1962. Вып. 25. С. 300, 301.

²⁷ См. характеристику этого явления Д.С. Лихачевым: Лихачев Д.С., Панченко А.М. «Смеховой мир» Древней Руси. Л., 1976. С. 61.

²⁸ Бестужев-Марлинский А.А. Полн. собр. соч. СПб., 1840. Ч. 12: Повести и прозаические отрывки, оставшиеся после смерти автора. С. 37.

²⁹ Впервые опубл.: Северная пчела. 1831. № 39, 40.

³⁰ Булгарин Ф. Полн. собр. соч.: Новое, сжатое (компактное) изд., испр. и умнож. СПб., 1843. Т. 2. С. 240. (Далее ссылки в тексте на стр. этого тома).

³¹ Вопрос о знакомстве Булгарина с полным текстом пушкинской трагедии до выхода «Димитрия Самозванца» (в феврале 1830 г.) не решен окончательно.

³² Булгарин Ф. Соч. М., 1990. С. 69. Ср. у Карамзина: «Величественною красотою, повелительным видом, смыслом быстрым и глубоким, сладкоречием обольстительным превосходя всех вельмож (как говорит летописец), Борис не имел только... добродетели» // Карамзин Н.М. История государства Российского. СПб., 1824. Т. 10. С. 12, 13.

³³ Карамзин Н.М. История государства Российского. СПб., 1824. Т. 11. С. 116, 117 (Примеч.).

³⁴ Там же. С. 227.

³⁵ См., напр.: Московский вестник. 1830. Ч. 2. № 5. С. 184.

³⁶ Лажечников И.И. Соч.: В 2 т. М., 1986. Т. 1. С. 355. Далее ссылки в тексте на стр. этого тома.

³⁷ Ссылки на страницы указываются по изданию: Булгарин Ф.В. Соч. М., 1990.

Лермонтов и М. Льюис

Ни в сочинениях и дошедших до нас письмах Лермонтова, ни в воспоминаниях о нем нет никаких следов, которые указывали бы на знакомство его с готическим романом XVIII в. Имена Радклиф и Льюиса должны были, однако, попасть в поле его зрения. В 1830 г. юноша Лермонтов с особым вниманием читает «Письма и дневники лорда Байрона с заметками о его жизни», изданные Томасом Муром, отмечая черты сходства между своей и Байроновой биографией¹. В процессе этого чтения Лермонтов неизбежно должен был встретиться с упоминанием Льюиса, с которым Байрон тесно общался в 1813—1817 гг. в Англии и Италии. Характеристики Льюиса у Байрона говорят о несомненной и прочной привязанности, но не лишены доли иронии. Это «добрый и добродушный человек», хотя слишком словоохотливый и утомительный, «склонный к парадоксам и личностям» (дневниковая запись от 30 ноября 1813 г. — Мур, 209, Б., 67)², вполне достойный собеседник г-жи де Сталь: «оба упрямы, умны, чудаковаты, болтливы и визгливы» (запись от 16 января 1814 г. — Мур, 217, Б., 79). «Он очень хороший человек и очень вам предан», — пишет Байрон Муру 10 июля 1817 г. (Мур, 362, Б., 150). Из кратких характеристик и попутных зарисовок выступают контуры весьма незаурядной литературной фигуры: Льюис разговаривает с г-жой де Сталь о «Клариссе Гарлоу» Ричардсона (которую Сталь называет «совершенством»), о Байроне и о его, Льюиса, собственной литературной деятельности, причем знаменитая собеседница «до тошноты надоела» Льюису своими похвалами (Мур, 216—217, Б., 79). Подтрунивая над простодушным авторским тщеславием Льюиса, Байрон, однако, согла-

шается, что «как писатель он очень хорош» (цитированная запись от 30 ноября 1813 г.), а в письме С. Роджерсу от 4 апреля 1817 г. из Венеции вспоминает, как Льюис в Дюнах осенью прошлого, 1816 г. перевел ему «Фауста» прямо с листа (Мур, 349). В этой связи становится особенно интересным резко критический отзыв о «Монахе», содержащийся в записи от 6 декабря 1813 г., где Байрон напал на «неестественность» и экзальтированный эротизм романа. «Не могу себе представить, как можно написать такое в двадцать лет — тогдашний возраст автора. <...> Я никогда не читал этого издания и заглянул в него из любопытства, вспомнив, сколько шуму оно наделало и какую репутацию создало Льюису» (Мур, 213, Б., 73—74). Если этот отзыв попал на глаза Лермонтову, он должен был пробудить его интерес к роману. Родственник Лермонтова А.П. Шан-Гирей свидетельствовал, что одновременно с Байроном Лермонтов читал и «поэтические произведения Вальтера Скотта» в английском оригинале; английского В. Скотта несколько позднее, в 1832—1834 гг., видел у Лермонтова и А.М. Меринский³. К сожалению, мы не знаем, какое именно это было издание. Естественно предположить, однако, что в руках у Лермонтова было собрание поэтических произведений Скотта, вышедшее (и может быть, купленное) почти одновременно с «Письмами и дневниками» Байрона в 1830 г.; известие о выходе его очередного тома появилось в русской печати в начале февраля 1831 г.⁴ Именно в этом издании было помещено написанное Скоттом в апреле 1830 г. обширное предисловие к «Гленфинласу», где была рассказана история публикации его баллад в сборнике Льюиса «Удивительные рассказы» (Tales of Wonder). Портрет самого Льюиса, «друга» В. Скотта, вставал с этих страниц чрезвычайно выразительно: «один из самых щедрых и доброжелательных из всех людей» был совершенно не искушен в делах книгоиздания и книжной торговли, и сборник, им изданный, потерпел сокрушительный провал; журнальная и газетная критика, пародисты и публика, говорит Скотт, осмеивали его с тем же одушевлением, с каким ранее аплодировали. Между тем ждали от него многого, — и в этом месте предисловия Скотт несколькими штрихами обрисовывает литературную репутацию издателя: популярность его и его сочинений «казались гарантией успеха, необычайная благосклонность, с какой была встречена постановка его “Призрака в замке” [The Castle Spectre] еще более поддерживала веру в надежность его нового предприятия. Я с готовностью согласился предоставить баллады “Гленфинлас”, “Канун Иванова дня” и еще одну или две менее значительных <...> Мистер Саути, истинный столп поэтической мощи [a tower of strength], добавил “Старуху из Беркли”, “Лорда Вильяма” и несколько других интересных баллад в том же роде в готовящееся собрание». Скотт рассказывал далее о редакторской работе Льюиса, на которую он имел право, ибо «немногие лучше него владели рифмой и мелодикой стиха»⁵. Напомним, что почти все названные Скоттом баллады из «Tales of Wonder» были переведены Жуковским и вошли как классика в русскую поэзию: «Канун Иванова дня» был известен русскому читателю как «Смальгольмский барон», «Старуха из Беркли» как «Баллада о том, как

одна старушка ехала верхом на черном коне...», «Лорд Вильям» как «Варвик». Если Лермонтову попали на глаза эти фрагменты, они должны были стимулировать его интерес к собственной деятельности короткого приятеля Байрона и Вальтера Скотта.

Быть может, неслучайны поэтому те связи, которые обнаруживаются между известной нам уже балладой Льюиса «Алонзо и Имогена» и стихотворением Лермонтова «Гость».

«Гость» («Кларису юноша любил...») разрабатывает балладный сюжет о мертвом женихе, пришедшем покарать изменившую невесту. В резюмирующей статье в «Лермонтовской энциклопедии» Р.Ю. Данилевский вспоминает «Духовидца» Шиллера и «Монаха» Льюиса как примеры распространенности этого сюжета в преромантической литературе и вслед за другими исследователями называет в качестве наиболее вероятного источника «Ленору» Бюргера⁶. Этим практически исчерпывается историко-литературный комментарий к тексту стихотворения.

Между тем сюжет «Леноры» не только не близок, но прямо противоположен сюжету «Гостя». Ленора не изменяет мертвому жениху — напротив, она вызывает его из могилы постоянной верностью его памяти.

Выше мы указывали, что преромантическая литература вынуждена была менять фольклорную мотивировку «наказания» Леноры, ставя ей в вину ропот на Провидение. О наказании за измену можно говорить только в отношении сюжетов типа «Вильям и Маргарет», о которых у нас уже также шла речь, — однако лишь один из известных нам балладных текстов содержит все те сцены, мотивировки и детали, которые мы находим в «Госте». Этот текст — баллада Льюиса об Алонзо и Имогене.

Обе баллады начинаются сценой отъезда любовника на войну и прощания с возлюбленной, которая дает клятву сохранять своему суженому верность и за гробом. Лермонтов развертывает эту сцену, усиливая звучание клятвы: Калмар вынужден уехать в самый канун венчания, когда уже «в церкви поп с венцами ждет». При расставании он требует от Кларисы загробной верности и получает ответ:

С тобою в храм и в гроб с тобой!.

Это довольно точно соответствует льюисовскому:

Mort ou vivant, je te promets
De te rester toujours fidèle.

Мы пользуемся не оригиналом, а французским переводом, ибо баллада Лермонтова ближе к нему, нежели к френетической версии английского текста, что особенно ясно в концовке. Следует иметь в виду также, что во французском переводе баллада распространялась и вне романа, как самостоятельный текст. Подлинник ее Льюис перепечатал в тех самых «Tales of Wonder», о которых рассказывал Скотт, — но у нас нет оснований допускать, что Лермонтов был знаком с этим редким изданием. И в оригинале, и в переводе, как мы знаем, возлюбленная произносит клятву, предвосхищающую дальнейшее течение событий: если я нарушу обещание, говорит она, пусть тогда призрак Алонзо явится на

брачном пиршестве и унесет меня с собой в могилу, воскликнув: «Она была моей женой!» (Elle était ma femme!). Этого у Лермонтова нет, хотя, как мы говорили, брачный обряд уже готовился. Проходит год (у Лермонтова: «Вот и весна явилась вновь», у Льюиса: «douze mois se sont écoulés»), и девушка отдает свою руку другому (у Льюиса — барону, соблазнившему ее богатством и блеском имени, у Лермонтова претендент не описывается). Следует картина брачного пира. И у Лермонтова, и у Льюиса она занимает всю строфу и контрастно завершается стихом о появлении незнакомого гостя:

Joyeux festin va commencer;
En chantant l'épouse nouvelle,
Chaque ami vient de se placer...
Un étranger est d'aupres d'elle.

С невестой под руку жених
Пирует за столом,
Гостей обходит и родных
 Стакан, шипя вином.
Пир брачный весело шумит;
Лишь молча гость один сидит.

Далее описывается гость. Он в воинском облачении; его лицо закрыто шлемом («Под холодной сталью лик»; «Son casque le couvrait si bien / Que chacun en vain l'examine»); он сидит неподвижно, безмолвно и вызывает страх:

Сидит он прям и недвижим,
И речь начать боятся с ним...

Son air, son maintien, son aspect
Et surtout sa taille imposante
Semblent imprimer le respect,
Et je ne sais quelle épouvante.
.....
Immobile, il ne disait rien...

Близость этих деталей не предопределена фольклорным архетипом сюжета (муж на свадьбе жены в этом последнем является неузнанным), но мотивировка — закрытый шлем, из-под которого не видно лица, — принадлежит литературной балладе. Мы имеем дело не с общностью сюжета, а с близостью текстов.

Невеста обращается к нему с просьбой открыть лицо и принять участие в пиршестве.

Не стон, не вздох он испустил —
 Какой-то странный звук
Невольным страхом поразил
 Мою невесту вдруг.
Все гости: ах! — открыл пришлец
Лицо свое: то был мертвец.

Здесь стихотворение Лермонтова превращается уже в вольный перевод. У Льюиса:

Le guerrier se rend à ses vœux
O ciel! ô surprise effroyable!
Son casque ouvert à tous les yeux
Présente un spectre épouvantable.

В этом месте перевод существенно отклоняется от английского подлинника, где далее следует натуралистическое изображение мертвого лица, по которому ползут черви. Французский переводчик убрал все эти детали; изменил он и концовку, в которой описаны ежегодные призрачные оргии в опустевшем замке, со скелетами, пьющими кровь из черепов. У Лермонтова также нет этих деталей: перед его глазами явно был не подлинник, а французский перевод баллады.

Концовка «Гостя» — три заключительные строфы — соответствует семи заключительным катренам французского текста. И Алонзо и Калмар открывают свое инкогнито:

Reconnais-tu bien maintenant
Alonzo mort en Palestine?

Калмар твой пал на битве — там,
В отчаянной борьбе.

Оба напоминают изменнице ее клятву в загробной верности:

Tu disais: «Il me trouvera
Mort ou vivant, toujours fidèle».

«Ты помнишь ли, — сказал скелет, —
Свою прощальную речь:
Калмар забыт не будет мной;
С тобою в храм и в гроб с тобой!»

Оба увлекают невесту в могилу:

Il saisit de ses bras hideux
Son infidèle qui l'implore...
Ils avaient disparu tous deux...

Он обхватил ее рукой,
И оба скрылись под землей.

Любопытно, что в этой сцене у Лермонтова появляются мелкие детали, которые есть только в подлиннике баллады. Так, призрак Алонзо утаскивает свою кричащую жертву именно под землю, как у Лермонтова, а не исчезает с ней, как во французской версии (ср. ориг.: «sank with his prey through the wide-yawning ground»). Возможно, впрочем, что это случайное совпадение.

Заключительная строфа баллады, смягченная французским переводчиком, еще более смягчена у Лермонтова:

Imagine y vient tous les ans
Dans ses habits fiancée;
Poussant toujours des cris perçants,
Toujours par le spectre embrassée.

В том доме каждый круглый год
Две тени, говорят,
(Когда меж звезд луна бредет,
И все живые спят)
Являются, как легкий дым,
Бродя по комнатам пустым!..⁷

Переработка Лермонтовым баллады об Алонзо и Имогене позволяет предположить с большой степенью вероятности знакомство молодого поэта с французским текстом «Монаха» — но еще не говорит о воздействии на него готической традиции. Он использует балладный сюжет в ряду других, разрабатывающих тему измены возлюбленной, и, по-видимому, рассматривает его как фольклорный. «Гость» носит подзаголовок «Быль» и разворачивает ту же тему возвращения мертвого жениха к изменнице, которая намечена уже в «Русской песне» 1830 г. («Клоками белый снег валится...»); как и эта последняя, «Гость» имеет автобиографический подтекст. К сожалению, баллада не поддается датированию, и потому нельзя определить направление эволюции темы. Впрочем, с этим сюжетом мы встретимся еще раз — в историческом романе «<Вадим>», который пишется в 1833—1834 гг.

Связь «<Вадима>» с традицией французской «неистойной словесности» представляется несомненной. Еще С.И. Родзевич установил переклички и аналогии в самой обрисовке героев между юношеским романом Лермонтова и «Бюгом-Жаргалем» (и в особенности «Собором Парижской богородицы») В. Гюго⁸; позднее Б.В. Томашевский указал на сюжетную реминисценцию из «Шуанов» Бальзака⁹. В этой связи Томашевский вспоминал и «Монаха» Льюиса, впрочем избегая прямых аналогий¹⁰. Вообще то, что успел написать Лермонтов, — а роман прерывается в самый момент завязки — не дает возможности судить о замысле в целом; нам важно, однако, обратить внимание на точки соприкосновения и — что, быть может, еще важнее — на точки отталкивания от типовой структуры готического романа, уже частью отмеченные исследователями. В абсолютной своем большинстве они связаны с образом Вадима и с той сюжетной линией, которая этим образом предопределена.

Сам тип Вадима находится в отдаленном генетическом родстве с героями-злодеями готических романов. Его ближайшие аналоги — Квазимодо и Клод Фролло из «Собора Парижской богородицы» и, возможно, Хабибра из «Бюга-Жаргала»; вероятно, к ним следует причислить еще горбуна-карлика Эльски из «Черного карлика» В. Скотта. Каждый из этих аналогов дал Лермонтову краски для общей характерологиче-

ской картины, но по концепции образ не тождествен ни одному из них: гиперболизированный характер с чертами демонизма, наделенный сверхчеловеческой волей, страстями и страданием, он является своеобразным предвосхищением лермонтовского Демона. Интеллект и рефлексия отличают его от Квазимодо, отверженность и физическое уродство — от Клода Фролло. Нельзя, однако, выпускать из вида, что история Вадима могла в дальнейшем быть развита по-разному: владеющая им идея мести могла самоуничтожиться и привести к гибели героя (как в «Куно фон Кибурге» Цшокке или в «Гуго фон Брахте» Николая Бестужева), погубить героиню (вариант «Демона») и т.п., — иными словами, по написанной части романа мы не можем сколько-нибудь определенно судить о концепции образа. Несомненно, однако, что в написанной части романа черты готического героя-злодея слабо проступают в облике и самом строе чувств Вадима и что эти черты приходят не непосредственно из готического романа, а пропущенными через призму френетической и байронической традиции. Таков прежде всего мотив инцестуальной любви к сестре, который обычно связывают с «Рене» Шатобриана. В «Рене», однако, совершенно иной рисунок образа и иной характер чувства: это не испепеляющая страсть, в которой столько же духовного, сколько физического начала, и которая действительно сближает Вадима с Амброзио из «Монаха». Заметим, что именно здесь Лермонтов ближе всего к Гюго: признание Вадима Ольге, вплоть до детали, материализующей страсть (грудь любовника, истерзанная им самим), повторяет сцену любовной мольбы Клода Фролло перед Эсмеральдой¹¹; в свою очередь Гюго в этой и подобных сценах довольно близко следует именно «Монаху» — да и сама концепция образа священника, попавшего во власть стихийного и непреодолимого чувства, подсказана Гюго Льюисом¹². Другая деталь, опосредованно идущая из готического романа, — описание взгляда Вадима: «Этот взор был остановившаяся молния, и человек, подверженный его таинственному влиянию, должен был содрогнуться и не мог отвечать ему тем же, как будто свинцовая печать тяготела на его веках»¹³. Эта портретная черта восходит к «Гяуру» Байрона, а через него — к портрету Скедони в «Итальянце» Радклиф, на что уже указывала современная Лермонтову критика.

Чрезвычайно интересный пример контаминации готического мотива представляет «народное предание» (включенное в 9-ю главу романа) о девушке, чей жених был убит на войне. «Долго ждала красавица своего суженого; наконец вышла замуж за другого; на первую ночь свадьбы явился призрак первого жениха и лег с новобрачными в постель; “она моя”, говорил он — и слова его были ветер, гуляющий в пустом черепе; он прижал невесту к груди своей — где на месте сердца у него была кровавая рана; призвали попа со крестом и святой водою; и выгнали опоздавшего гостя; и, выходя, он заплакал, но вместо слез песок посыпался из открытых глаз его. Ровно через сорок дней невеста умерла чахоткою, а супруга ее нигде не могли сыскать» (36). Здесь как бы сплетаются сюжетные мотивы раннего «Гостя» («Как пришлец иноплеменный...», 1830) — измена прежней возлюбленной не наказывается, а опла-

квивается; «Гостя» («Кларису юноша любил...») и «Русской песни» 1830 г. с фольклорно-балладным сюжетом, в сознании Лермонтова ассоциативно связанным со «Светланой» Жуковского¹⁴; они осложнены деталями, заимствованными из русского фольклора и быта, а с другой стороны — из стилистического арсенала «неистой словесности» (мертвец прижимает невесту к «кровавой ране» на месте сердца). Подобную же трансформацию претерпевают и другие мотивы и детали, вероятно восходящие в конечном счете к готической традиции. Они концентрируются в сценах бунта. Так, едва ли не к «Монаху» Льюиса восходит сцена у ворот монастыря в главе 15, где толпа убивает Наталью Сергеевну Палицыну. Как мы помним, в «Монахе» этот эпизод (расправа над настоятельницей обители Святой Клары) развернут и детализирован; у Лермонтова он дан почти намеком — но описание трупa жертвы («обезображенный, он едва походил на бранные остатки человека» — 64) находит почти текстуальную параллель у Льюиса.

С готической традицией оказалось связанным и «рембрандтовское освещение» — одна из характернейших особенностей поэтики лермонтовского романа. На эту связь обратил внимание Б.М. Эйхенбаум в своей работе 1924 г. «Контрасты яркого света и тени», замечал исследователь, придавали описываемым сценам «характер мрачной фантастики — живописная деталь, тоже роднящая роман Лермонтова с романом ужасов (в том числе и с Гюго)». Пятно света выхватывает из темноты лоб и щеку Ольги, сидящей перед свечой, губы Вадима, «скривленные ужасной, оскорбительной улыбкой», часть интерьера храма. Совершенно такое же описание исследователь разыскал в «Мельмоте Скитальце» Метьюрна¹⁵. <...>

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ См. об этом подробно: *Гласе А.* Лермонтов и Е.А. Сушкова // М.Ю. Лермонтов: Исследования и материалы. Л.: Наука, 1979. С. 91—101.

² Во внутритекстовых ссылках применяются сокращения (с указанием стр.): Мур — *Moore Th.* The Life, Letters and Journals of Lord Byron. New and complete ed. London, 1860; Б — *Байрон Дж.* Дневники; Письма / Изд. подгот. З.Е. Александрова, А.А. Елистратова, А.Н. Николукли. М., 1963. (Лит. памятники).

³ М.Ю. Лермонтов в воспоминаниях современников. М., 1989. С. 36, 174.

⁴ Колокольчик. 1831. № 10. 3 февраля. С. 40. *Левин Ю.Д.* Прижизненная слава Вальтера Скотта в России // Эпоха романтизма. Л., 1975. С. 59. (№ 500).

⁵ *Scott W.* Glenfinlas, or Lord Ronald's Coronach: Introductory note // The poetical works of Sir Walter Scott, with the author's introd. and notes / Ed. by J.L. Robertson. London: O.U.P., 1913. P. 685.

⁶ Лермонтовская энциклопедия. М., 1981. С. 118.

⁷ *Лермонтов М.Ю.* Соч.: В 6 т. М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1954. Т. 2. С. 218—220; *Lewis M.G.* Le Moine... Paris, 1802. Т. 3. P. 143—146; Ср.: *Lewis M.G.* The Monk. London; N.-Y., 1959. P. 306—308.

⁸ См.: *Родзевич С.И.* Лермонтов как романист. Киев, 1914. С. 13 и след.

⁹ *Томашевский Б.В.* Проза Лермонтова и западноевропейская литературная традиция // Лит. наследство. М., 1941. Т. 43/44. С. 469—516. Ср. также: *Якубович Д.П.* Лермонтов и Вальтер Скотт // Изв. АН СССР. VII сер. Отд-ние обществ. наук. 1935. № 3. С. 246—249.

¹⁰ Вслед за Б.В. Томашевским на эту связь указывали также Е. Гошило (*Gosciolo H.* «Vadim»: Content and Context // *Lermontov M. Vadim.* Ann Arbor: Ardis, 1984. P. 9—32) и М.Г. Альтшуллер (*Альтшуллер М.Г.* Эпоха Вальтера Скотта в России. СПб., 1996. С. 262—263).

¹¹ *Родзевич С.И.* Указ. соч. С. 14.

¹² *Baldensperger F.* Le Moine de Lewis dans la littérature française // *The English Gothic Novel: A Miscellany in 4 vols.* <...> Salzburg, 1986. Vol. 4. P. 175.

¹³ *Лермонтов М.Ю.* Соч.: В 6 т. М.; Л., 1957. Т. 6. С. 9. (Далее ссылки на стр. этого издания).

¹⁴ См. об этом: *Уилкинсон Дж.* К источникам «Русской песни» Лермонтова // *Лермонтовский сборник.* Л.: Наука, 1985. С. 251—254.

¹⁵ *Эйхенбаум Б.М.* Лермонтов: Опыт историко-литературной оценки. Л., 1924. С. 132, 133.

Эпизод из истории русского байронизма («Вампир»)

Публикуемый ниже текст — весьма примечательное явление в историко-литературном отношении. Он сохранился в тетради, заключающей в себе протоколы и рукописи произведений, читанных в заседании известного в 1820-е годы петербургского салона С.Д. Пономаревой, носившего название «С. Д. П.» — «Сословие друзей просвещения» (аббревиатура совпадала с инициалами хозяйки). Общество это, как и относящиеся к нему рукописные материалы (и в числе их названная тетрадь), уже были предметом изучения, частично публиковались А.А. Веселовским и в последнее время автором этих строк¹; однако текст, о котором идет речь, не привлекал к себе внимания. Между тем он интересен во многих отношениях: и для исследователя русской прозы пушкинского времени, и для историка русского литературного быта, и, быть может, более всего — для изучающего русско-французские и русско-английские литературные связи. Дело в том, что «Отрывок: (Из Лорда Байрона)», как озаглавлен публикуемый фрагмент в рукописи, является первым из известных русских переводов «Фрагмента» Байрона, представляющего собою авторский вариант знаменитого «Вампира», получившего известность в пересказе-переделке Дж. Полидори. Перевод подписан «Ар...н», то есть «Арфин» — псевдоним, под которым выступал в дружеском обществе О.М. Сомов, в дальнейшем известный прозаик пушкинского окружения, ближайший помощник А.А. Дельвига по изданию «Северных цветов» и «Литературной газеты», а в начале 1820-х — активный

участник литературного кружка А.Е. Измайлова, руководимого им Вольного общества любителей словесности, наук и художеств, «домашнего» филиала Общества — пономаревского кружка — и измайловского журнала «Благонамеренный». В это время он ведет полемику с «союзом поэтов» — Дельвигом, Баратынским, Кюхельбекером, Плетневым — и резко критически настроен к романтическим тенденциям «новой школы поэтов» — прежде всего Жуковского и его учеников. В то же время собственную его позицию нельзя определить как антиромантическую в точном смысле: он обнаруживает явное тяготение к поэзии Байрона, а через два года выступит как автор одной из самых заметных теоретических работ 1820-х годов — обширной статьи «О романтической поэзии» (1823), написанной под явным воздействием г-жи де Сталь и проникнутой идеями гражданского романтизма.

То, что Сомов в 1821 г. становится переводчиком интересующего нас сейчас текста, таким образом, совершенно естественно и не дает оснований для постановки какой-либо особой проблемы. Проблемы возникают тогда, когда мы начинаем восстанавливать конкретную обстановку, условия и причины его появления.

* * *

История возникновения псевдобайроновской повести «Вампир» известна, и мы коснемся ее здесь лишь в той мере, в какой она понадобится нам для наших непосредственных целей. В июне 1816 г. компания путешествующих англичан, среди которых были Байрон, Шелли и личный врач и секретарь Байрона Джон Вильям Полидори (1795—1821), собралась на вилле Диодати близ Женевского озера скоротать ненастные вечера; Байрон предложил, чтобы каждый из присутствующих рассказал историю о призраках. Сам он рассказал «Вампира». Сюжет его устного рассказа был обработан доктором Полидори, и в 1819 г. «Вампир» был опубликован в Англии как повесть Байрона в апрельской книжке журнала «New Monthly Magazine», а затем и отдельным изданием (1819). В апреле того же года парижский журнал «Galignani's Messenger» анонсировал новое издание, уже в издательстве Галиньяни.

Байрон, находившийся в Венеции, 27 апреля 1819 г. отправил издателю письмо с корректным, но решительным возражением². Одновременно у него возникла мысль опубликовать свою версию рассказа, хотя бы в качестве небольшого отрывка, как образец подлинного текста; этот текст, озаглавленный им «Фрагмент» [«Augustus Darvell»], имеющий дату «17 июня 1816 г.», он послал Д. Меррею 15 мая 1819 г. «Посылаю вам начало своей повести, — писал он в сопроводительном письме, — можете судить, сколь она похожа на то, что издал м-р Колберн. Если пожелаете, можете напечатать ее в “Эдинбургском журнале” (Вильсона и Блэквуда), указав *почему* и снабдив пояснением, какое сочтете нужным. Я не продолжил ее, как видно по дате»³. «Фрагмент» был напечатан в том же году, но не в «Эдинбургском обозрении», а в качестве приложения к изданной отдельной книжкой поэме «Мазепа» и «Оде к Венеции»⁴.

Тем временем Галиньяни готовит парижское издание «Вампира» Полидори с обширным предисловием автора, написанным в форме частного письма, где сообщались сведения о его совместном путешествии с Байроном и об истории повести. К этому изданию был приложен и подлинный байроновский «Фрагмент»⁵. Почти одновременно выходит французский перевод А. Фабера под названием «Вампир, повесть, переведенная с английского, из сочинений лорда Байрона»: здесь не было ни «Фрагмента», ни даже письма-предисловия Полидори, из которого читатель мог установить авторскую принадлежность «Вампира»⁶.

Перевод Фабера вызвал подробную рецензию Ш. Нодье, в которой самое произведение оценивалось очень высоко. Добавим, что Нодье рецензировал «Вампира» как перевод повести Байрона, а в дальнейшем сам варьировал эту тему. Статья Нодье была в России известна: по-видимому, к ней восходят строки «Евгения Онегина», посвященные «задумчивому Вампиру»: «Британской музы небылицы / Тревожат сон отроковицы...»⁷. Для «Вампира» начинается полоса неслыханного литературного успеха. Наряду с подлинными поэмами, он включается во 2-й том первого полного собрания сочинений Байрона на французском языке, которое в 1819 г. начинает издавать знаменитый парижский книгоиздатель Лавока: переводчиком был молодой литератор, будущий активный пропагандист английской романтической литературы во Франции Амедей Пишо (Amédée Pichot, 1795—1877), в сотрудничестве с Эзбем де Саллем (Eusèbe de Salle); со второго издания Сочинений Байрона они избирают себе единый псевдоним-анаграмму «А.Е. de Chastopalli»⁸.

1820 год был годом взлета популярности «Вампира» во Франции и одновременно годом мистификаций. В феврале выходит двухтомный роман Сиприена Берара (Surgien Bérard), старинного знакомца А. Пишо, «Лорд Рутвен, или Вампиры, роман С. Б., изданный автором Жана Сбогара и Терезы Обер», сразу же переизданный. 27 февраля «Journal des Débats» провозгласил его автором самого Нодье, выступившего с опровержением. Отзвуки этой полемики слышались на страницах журналов еще в августе; но еще ранее Нодье, Кармуш и Жоффруа переделали этот роман в мелодраму; премьера ее состоялась 13 июня 1820 г. в Théâtre de la Porte Saint-Martin и имела грандиозный успех. В газетах писали о «пьесе, импровизированной за веселым ужином тремя остроумными людьми», эффект которой был «катастрофичен»⁹.

Все эти литературные события развертывались буквально на глазах русского переводчика байроновского «Фрагмента» — О.М. Сомова.

* * *

Сомов был в числе нескольких молодых русских литераторов, посетивших Европу в 1819—1820 гг., вместе с двумя русскими вельможами — А.Л. Нарышкиным и кн. П.П. Щербатовым. С первым — в качестве секретаря — ехал В.К. Кюхельбекер; они отправились из Петербурга 8 сентября 1820 г.¹⁰ Группа, куда входили Сомов и В.И. Туманский, выехала

годом раньше; 8 (20) сентября 1819 г. Д.М. Княжевич, живший в то время в Вене, записал в своем дневнике, что приехал князь Щербатов с А.К. Свешниковым, Сомовым и Туманским и они вместе совершили прогулку по городу¹¹. По-видимому, Сомов, подобно Кюхельбекеру, исполнял обязанности секретаря; но, в отличие от последнего, у него сохранились с его патроном почти домашние отношения, продолжавшиеся и после их возвращения в Россию; его дневниковые записи 1821 г. полны упоминаниями о князе и его семействе, в кругу которого Сомов проводил целые дни¹². С начала октября 1819 г. он живет в Париже и проводит здесь несколько месяцев; его январское письмо-корреспонденция 1820 г. еще носит помету «Париж»; 5 (17) апреля он отправляет письмо уже из Дрездена¹³. Внутри маленькой русской колонии установились, по-видимому, довольно тесные дружеские отношения; во всяком случае, в дневниках 1821 г. Сомов с чрезвычайной теплотой пишет о Туманском: «...мой милый Василий возвращается из путешествия и уже в дороге; какие-то новости он привезет из Парижа?» (запись от 2 июня). В августе он сообщает С.Д. Пономаревой: «Мои друзья, Шидловский и Туманский, вернулись...»¹⁴

Было бы важно представить себе круг культурных впечатлений и контактов русских путешественников во Франции, тем более что трое из них — Кюхельбекер, Сомов и Туманский — находились в центре литературного движения. Ю.Н. Тынянов с возможной полнотой собрал данные о французских литературных и политических связях Кюхельбекера. Но Кюхельбекер приехал в Париж в конце марта (н. ст.) 1821 г.¹⁵, когда Сомова уже во Франции не было, и застал только Туманского. О времяпровождении же русских литераторов в Париже в 1819—1820 гг. мы располагаем разрозненными и большей частью косвенными сведениями. Мы знаем, впрочем, от них самих, что в это время они усиленно посещают спектакли, концерты, выставки; подробные описания парижских театров мы находим в корреспонденциях Сомова и Туманского, помещенных в «Благонамеренном»¹⁶. Туманский посещает в качестве вольнослушателя «Коллеж де Франс», где читают Кузен, Араго, П.-Ф. Дону и др.; в Лувре он видит новую картину А.-Л. Жироде-Триозона «Пигмалион и Галатей», о которой сообщает в упомянутом письме к издателю «Благонамеренного» в ноябре 1819 г.; о необычайном успехе картины писал в декабре 1819 г. и Сомов¹⁷; на этого художника позднее обратил внимание Кюхельбекер¹⁸; ранней его работе — «Эндимион» — Туманский посвящает свое парижское стихотворение («Картина Жиродета»)¹⁹. Художественные интересы трех литераторов как бы сходятся в одной точке. О том, насколько живо откликается Туманский на наиболее значительные явления литературной и политической жизни Парижа, свидетельствует, в частности, его перевод «Священного союза народов» Беранже: эти стихи, в короткое время снискавшие особую популярность, были новинкой: они появились в конце 1818 г. в «Минерве»²⁰, которую внимательно читали русские «либералисты». С издателями «Минервы» будет в 1821 г. встречаться и Кюхельбекер. По-видимому, тогда же Туманский приобретает томик

стихов А. Шенье (*Poésies d'André Chénier*, Paris: Baudouin frères, 1820) с примечаниями А. де Латуша²¹.

Корреспонденции и последующие публикации Сомова указывают на чрезвычайно широкий круг его литературных связей и впечатлений, а также просмотренных им изданий. Он переводит из «*L'Hermite de Londres*» Ф. Мак-Дона (Mac Donogh), «*L'Hermite en province*» В.Ж.Э. де Жуи (Jouy) — из «*Recueil de l'Académie des Jeux Floraux de 1812*» (Toulouse)²². Есть основания думать, что за деятельностью этой «Тулузской Академии словесности» (как Сомов переводит ее метафорическое средневековое название) он следил довольно внимательно: об этом говорит хотя бы его перевод «Смерть рыцарей Храма»: (Из трагедии Ренуара «*Les Templiers*», действие 5, явл<ение> послед<нее>), напечатанный в 1821 г.²³ Трагедия Ф.Ж.М. Ренуара, поставленная впервые в 1805 г., считалась лучшей французской исторической трагедией за два последних десятилетия; ее антииранический пафос стяжал ей репутацию резко оппозиционной²⁴; к тому же в 1819 г. интерес к ней оживился: она была переиздана и вместе с историческими работами ее автора 13 августа представлена в Тулузскую академию, в родном Ренуару Провансе; через несколько месяцев драматург стал ее членом²⁵.

Добавим к этим справкам и одно имя петербургского французского литератора, о котором известно, что он тесно общался с Сомовым в Париже и даже осуществлял при его помощи перевод на французский язык «Истории государства Российского», — это был Огюст Сен-Тома. (Saint-Thomas), воспитатель сына генерала Бороздина²⁶. Связь с ним Сомов сохранял и позднее, после возвращения в Россию; в 1821 г. они обращаются к одному и тому же стихотворению польского поэта Л. Рогальского: Сомов переводит его на русский язык («Песнь о Богдане Хмельницком, освободителе Малороссии»), С.-Тома — на французский («*Chant ukrainien. Sur les exploits de Khmelnitzky, libérateur de l'Ukraine*»)²⁷; тогда же Сомов публикует в своем переводе отрывок из романа С.-Тома «Разлука на восемь дней, или Гостиница на горе Ценис»²⁸.

* * *

Сомов, таким образом, был достаточно ориентирован в литературной жизни Франции и мог черпать свою информацию не только из печатных источников. Волна нарастающей популярности Байрона не могла пройти мимо его внимания. Издание, предпринятое Галиньяни, уже в 1820 г. было замечено в России; 4 октября в Вольном обществе любителей российской словесности читается «Критика на книгу "Полное издание сочинений лорда Байрона, содержащее в себе и те поэмы, которые прежде не были напечатаны"», переведенная из «*Revue encyclopédique*»; вскоре она появляется на страницах «Соревнователя»²⁹. У нас нет данных, говорящих о том, что Сомов в период своего путешествия испытывает повышенный интерес к Байрону, как это известно о Кюхельбекере³⁰, — однако в 1821 г. он становится первым переводчиком «Тьмы», и

к тому же году относится его перевод «Отрывка из поэмы “Ирнер”, соч. лорда Байрона», прочитанный им в заседании Общества любителей словесности, наук и художеств 14 июля 1821 г. и вслед за тем напечатанный в «Благонамеренном». Этот перевод — любопытный литературный факт; он показывает, с одной стороны, что Сомов следил за новыми сочинениями английского поэта, а с другой — что ему пришлось соприкоснуться с явлениями французской псевдобайронианы и, вероятно, с полемиками вокруг них.

В 1821 г. в Париже вышла в двух томах книга под названием «Ирнер, соч. лорда Байрона, переведенное с английского и изданное переводчиком полного собрания сочинений лорда Байрона». Автором его был уже известный нам Э. де Салль, сотрудник Амедея Пишо, выступивший с ним, как сказано, под единым псевдонимом «A. E. de Chastopalli» (затем под инициалами «M. A. P. et E. D. S.»). Начиная с 8-го тома третьего издания (1821) инициалы E. D. S. исчезают; в 6-м томе было напечатано объяснение Пишо: «Несколько месяцев тому назад мы протестовали против публикации романа, который один из наших сотрудников якобы перевел из лорда Байрона. Вот причина, почему продолжение этого перевода не будет иметь на титуле инициалов г-на E. D. S., который больше не участвует в нашем труде. А. П.»¹¹. Этим романом, ставшим причиной разрыва литературного альянса, как раз и был «Ирнер».

Сомов, конечно, не мог знать деталей всей этой истории; имя «переводчика полного собрания сочинений лорда Байрона» служило гарантией подлинности «Ирнера», а примечание А. Пишо дошло до него поздно, — да и «Ирнер» в нем назван не был, что затрудняло идентификацию.

Перевод из «Ирнера» включался, однако, в русскую байрониану: автор его предстает как певец неистовой страсти, что противостояло традиции сентиментального истолкования Байрона, еще преобладавшее в начале 1820-х годов:

<...> Приветствую вас, мраки ночи!
 Приветствую вас, ужасы громов!
 Мне яркий молний блеск не ослепляет очи,
 Не страшен мне перун, летящий с облаков.
 В сих ужасах, в сем реве отдаленном
 Я голос брата узнавал...
 О как бы я, в моем восторге иступленном,
 Вмешаться в брань стихий желал!
 Ты, дочь Аравии! страшись, цветок прекрасный!
 Тебе знаком Симум ужасный:
 Коль он дыханием губительным дохнет,
 Цветок увянет и падет¹².

Первые абрисы «байронического типа» подсказывались, таким образом, и подлинными сочинениями Байрона, и продукцией его имитаторов и подражателей. Так происходило и во Франции, где повесть Полидори включалась в общую волну европейского байронизма.

Почти нет сомнений, что во время пребывания в Париже Сомов познакомился с «Вампиром» — либо по переводу Фабера, либо по первому французскому изданию байроновских сочинений — и что ему хотя бы по слуху были известны постановки, занимавшие парижские салоны. Такое предположение тем более правдоподобно, что сюжет повести должен был иметь для него совершенно специфический интерес.

* * *

Тема «вампиризма» не была чужда Сомову-литератору. Исследователи уже обращали внимание на то, что именно она организует сюжет одной из лучших его повестей «Киевские ведьмы» (1833), где героиня повествования, Катруся, высасывает кровь из сердца любимого мужа, случайно узнавшего ее тайну. В такой интерпретации тема подсказывалась, например, «Коринфской невестой» И.-В. Гете; однако в 1830-е годы для Сомова она возникает в первую очередь как фольклорная, в ряду народных преданий и демонологических сюжетов. Истоки такого представления восходят еще к концу 1810-х³³, в 1818 г. Сомов переводит (с французского) несколько глав из первого тома «Путешествия по Далмации» аббата А. Фортиса³⁴, где один параграф (№ 8) специально посвящен суевериям морлаков, в том числе и вере в вампиров. Этот параграф не был Сомовым переведен, однако, без сомнения, был им прочитан; напомним, что книга Фортиса оказала сильное воздействие на последующее развитие темы «вампиризма» как преимущественно славянской — у Нодье, в той же «Коринфской невесте», а затем и в «Гузле» Мериме. Вместе с тем, культивируя тему как фольклорную, Сомов в поздние годы резко иронически отзывается о «вампирах» неистовой словесности: «Корсары, Пираты, Гяуры, Ренегаты и даже Вампиры» для него явления одного порядка; это «живые и мертвые страшилища», делавшие «набеги» на русскую словесность; «щелканье зубов Вампира» для Сомова иронически символизирует поэтику «ужасов». «Вампиры» — конечно, отсылка к повести Полидори и к ее вариациям, которые, впрочем, стоят здесь наряду с подлинными поэмами Байрона — «Корсаром» и «Гяуром».

В 1828 или 1829 г., когда пишется «Оборотень», откуда заимствованы эти цитаты³⁵, уже хорошо известно, что «Вампир» — псевдобайроновская повесть. В начале десятилетия положение было иным. Ни Фабер, ни рецензировавший его Нодье, ни издатель Ладвока не сомневались в его авторстве; не сомневался в этом, по-видимому, и Сомов, не владевший английским языком и скорее всего не знавший о байроновских рекламациях.

Положение изменилось, когда Ладвока предпринял второе издание сочинений Байрона, начатое еще до окончания первого, в 1820 г.

История этого издания не вполне прояснена даже в специальных работах о Байроне во Франции и его переводчике А. Пишо; полного комплекта (как и первого издания) нам не удалось разыскать в библиотеках Москвы и Петербурга. По описанию Э. Эстева, оно заключало в

себе 5 томов, вышедших на протяжении 1820—1822 гг., и не было закончено.

Между тем в 1820 г. Ладвока издает новый перевод «Вампира», отдельной брошюрой, в переводе А.Е. Chastoralli³⁶. Очевидно, он колебался между желанием удержать в своих руках ставший почти сенсационным текст и необходимостью считаться с протестами Байрона, о которых ему уже известно. Он изъял (или согласился на изъятие) «Вампира» из готовящегося нового собрания сочинений, но столкнулся с противодействием подписчиков. Выпуская «Вампира» отдельной брошюрой, Ладвока снабжает его «Уведомлением от издателя», в котором пытается примирить интересы словесности и коммерции:

«Опубликовав эту повесть в первом издании Сочинений лорда Байрона, — пишет он, — мы, как и публика, были введены в заблуждение насчет истинного автора, который спекулировал на имени благородного лорда. В то время, как нам представлялась возможность судить об этом ультрагерманическом сочинении по элиграфу “Aegri somnia” (“фантазии больного”), мы могли бы назвать его “medici somnia” (“фантазии врача”), ибо автором “Вампира” признал себя доктор Полидори, молодой эскулап, который жил некоторое время в Женеве вместе с лордом Байроном. “Вампир”, осененный именем автора “Корсара” и “Лары”, имел успех в салонах. Он вдохновил вошедший в моду роман [“Лорд Рутвен, или Вампиры”. — В.В.]; им были захвачены театры, и он почти все лето утешал парижских дам в отсутствие неподражаемого Потье. Поэтому-то со всех сторон идут жалобы на то, что “Вампир” изгнан из второго издания Сочинений лорда Байрона; мы уступаем требованиям многочисленных подписчиков, воскрешая “Вампира” в пересмотренном и исправленном виде»³⁷.

Повесть была возвращена в собрание сочинений; по данным Эстева и Биссона, она помещена в 3-м томе, с особой пагинацией (по предположению биографа А. Пишо, это было сделано по настоянию последнего)³⁸.

Однако в РГБ (ГБЛ) сохранился экземпляр 4-го (!) тома (1821)³⁹ с тем же текстом «Вампира», с тем же Уведомлением от издателя. К нему добавлено краткое изложение истории повести:

«NB. Мы считаем своим долгом сообщить читателю о происхождении повести о вампире. Во время своего пребывания в Женеве лорд Байрон часто бывал в обществе, собиравшемся у г-жи Брюс. Она была русской графиней, которая объединяла у себя всех выдающихся иностранцев. Там читали стихи, рассказывали истории и т.п. Однажды вечером, когда каждый из посетителей должен был внести свой пай в виде истории о призраках, лорд Байрон рассказал в свою очередь повесть о Вампире. Присутствовавший при этом издатель настоящей повести, вернувшись домой, поспешил восстановить ее и напечатать в том виде, в каком мы ее переводим»⁴⁰.

В изложении этой истории автор (или авторы) воспользовался «Отрывком письма из Женевы» Полидори, приложенным к английскому

изданию 1819 г. Галиньяни, но рассказал об обстоятельствах создания «Вампира» неполно и неточно: он опустил все сведения о вечерах на вилле Диодати, где собрался кружок Байрона и Шелли, и перенес место действия в салон «графини Брюс» (Breuss) — Е.Я. Мусиной-Пушкиной-Брюс⁴¹, где бывал Полидори, но не Байрон и где, конечно, не могло состояться литературное состязание, давшее начало «Вампиру». Согласно версии Полидори, он лишь пересказал там начатую и не оконченную Байроном новеллу, и внимание слушателей, а еще более сомнения их в том, что из этого начала может выйти история о сверхъестественном, побудило его записать и продолжить этот рассказ...

Такова была обстановка вокруг повести Полидори, взбудоражившей и читателей и издателей. Всего этого было достаточно, чтобы уберечь Сомова от соблазна перевести в качестве байроновского сочинение Полидори.

Что же касается подлинного «Фрагмента», то вспомним, что он появился впервые в приложении к «Мазепе» и «Оде к Венеции», вышедших отдельным изданием в 1819 г. Книга становится известна в России сразу же; экземпляр английского издания прислал Жуковскому Д.Н. Блудов. Он был в это время в Лондоне и собственными глазами наблюдал растущую популярность Байрона; 25 марта (6 апреля) 1820 г. он писал И.И. Дмитриеву, что англичане, в особенности принадлежащие к оппозиции, «не позволяют никого сравнивать с лордом Байроном»⁴². Летом 1819 г. он покупает книгу для Жуковского; 5 августа А.И. Тургенев уже сообщает Вяземскому: «Блудов прислал Жуковскому “Мазепу”, лорда Байрона, и я сегодня читал его <...>»⁴³. 31 августа И.И. Козлов записывает в дневнике: «Жуковский мне прислал (из Павловска) “Мазепу”»⁴⁴.

В том же 1819 г. «Фрагмент» издан был еще дважды, уже во Франции: Галиньяни (как приложение к парижскому изданию «Вампира») и Ладвока (в 3-м томе первого издания сочинений Байрона). Но, в отличие от «Вампира», «Фрагмент» при своем появлении не вызвал практически никакой реакции. Не заинтересовал он и первых русских читателей «Мазепы»: А. Тургенев в своих письмах Вяземскому не обмолвился о нем ни словом. <...>

Тем не менее Сомов выбирает подлинный текст Байрона, и этот выбор становится актом литературного самоопределения переводчика.

* * *

«Отрывок», переведенный Сомовым, как бы сводил в единый фокус несколько тенденций литературного развития, как общих, так и принадлежащих индивидуальности переводчика.

Он был прямым результатом становления той фазы романтического движения, знаком которой был русский байронизм и которая знаменовала собой переход от сентиментальной концепции «чувствительного человека» к преромантической, а затем и романтической концепции

характера — к байроническому герою, герою экстремальных чувств и трагической судьбы. В то же время он принадлежал еще начальной стадии такого становления, подобно тому как и самый «Фрагмент» был только первыми страницами «Вампира». Герой-преступник не мог быть героем Сомова; герой таинственный, с потенциальной способностью преступить нравственный закон, герой с суггестивно обозначенной, но не реализовавшейся окончательно в тексте сверхъестественной природой, — иными словами, герой готического романа, а не «неистойвой словесности» мог быть поставлен в центр повествования русским переводчиком, просветителем, рационалистом, делающим шаг к романтической эстетике. Ему оказывалась близка и интересна «готическая» суггестивная техника повествования, с таинственными предчувствиями, неопределенными мотивировками и вместе — со стремительным развитием действия, блестяще продемонстрированная Байроном.

Важным было и то обстоятельство, что в начале 1820-х годов исходный текст облакался дополнительным ассоциативным ореолом. «Греческий колорит» повествования соответствовал росту эллинофильских настроений в русском обществе, с крайним сочувствием следившем за началом освободительного движения греков; в ближайшие же годы Сомов, захваченный этим эллинофильством, будет переводить сочинения о Греции. Уже к 1819 г. относится один из его переводов этого рода — «Письма Савари к г-же *** о Греции». Интерес распространяется на географию, историю, этнографию, фольклор и в области «народных суеверий» — веры в вампиров — смыкается с усиленным вниманием к фольклору славян Средиземноморья. Европейские впечатления могли лишь усилить этот уже определившийся интерес, как это случилось с Кюхельбекером и Туманским.

Перевод Сомова был сделан для чтения в «Сословии друзей просвещения» — дружеском литературном обществе в доме С.Д. Пономаревой, — где и был прочитан 16 ноября и 21 декабря 1821 г. Автограф перевода, как уже сказано, подписанный литературным псевдонимом «Ар...н» («Арфин»), Сомов передал в общество для публикации в журнале «Благонамеренный», где печаталась основная часть литературной продукции участников кружка, — и, по-видимому, тогда же его стали готовить для ближайших номеров. В автографе есть следы редакционной правки издателя журнала А.Е. Измайлова, исключительно стилистической.

Судьбу этого перевода раскрывает нам помета Измайлова на первом листе рукописи: «Не позволено печатать». И так, уже готовый и отредактированный перевод натолкнулся на противодействие цензора А.С. Бирукова. Причины этого запрещения понять нетрудно: христианская ортодоксия в понимании Бирукова не могла санкционировать те фольклорно-романтические представления о смерти и посмертной жизни, которые нашли выражение в «Вампире», равно как и мотив торжествующего зла, неприемлемый для ревнителей строгого благочестия.

Такова раскрывшаяся нам впервые история первого перевода на русский язык весьма примечательного сочинения Байрона⁴⁵.

Не позволено
печатать
<рукой А.Е. Измайлова>

О.М. Сомов. Автограф
ПД. № 9623, л. 160—167 об.

Отрывок
(Из Лорда Байрона)

17 Июня 1816-го

С некоторого времени я собирался путешествовать в такие страны, кои не часто были посещаемы европейцами. Я отправился в 17... году, с одним приятелем, которого назову Августом Дарвелль.

Он был старше меня несколькими годами, богат и происходил от старинной фамилии; возвышенный ум не допускал его слишком дорого ценить и совершенно презирать сии преимущества. Некоторые странные обстоятельства его жизни сделали его для меня предметом особенного внимания; холодные и осторожные его поступки, явные знаки беспокойства, л. 160 об. // которое временем походило на помешательство ума, нимало не ослабили участия и уважения, кои он мне внушал.

Я был еще молод, и несколько времени обращался уже в свете; но связь моя с Дарвеллем была недавняя, хотя мы и воспитывались в одной коллегии и в одних университетах; он всегда гораздо более меня успевал в науках и я был еще совершенно нов*, тогда как он уже постиг все тайны общественной жизни.

Мне много говорили о его жизни, прошедшей и настоящей, и хотя в сих рассказах часто вмешивались такие происшествия, которые по-видимому противоречили друг другу, однако ж я все мог вывести заключение, что Дарвелль<ь> был человек не обыкновенной, а одно из тех странных существ, кои, сколько бы ни старались быть незамеченными, но их всегда заметят. // л. 161.

Я возобновил с ним знакомство и [ничего не упустил, что] старался всеми мерами заслужить его дружбу; но это было [дело не легкое]**. Естли сердце его и было некогда способно для каких-либо нежных чувствований, то одни из них, казалось, угасли, а другие были заключены в нем самом. Однако ж я имел случай увериться, что он чувствовал живо; ибо хотя он и [умел]*** мог притворяться, [но] со всем тем не мог скрываться совершенно. Но он умел одной страсти давать вид другой, и так искусно это делал, что нетрудно было определить свойство той, которая владела в это время его душою. Выражение [его] лица его было столь переменчиво, что <по зачерк-

* Рукой Измайлова исправлено: неопытен. — В.В.

** Исправлено рукой Измайлова: не так-то легко. — В.В.

*** Правка рукой Измайлова: хотя и мог он. — В.В.

нутому> напрасно бы кто-нибудь старался угадать тайные его мысли.

Не оставалось сомнения, что он был жертвою какого-нибудь непрерывного беспокойства; но было ли оно последствием честолюбия, любви, угрызений горести, или всех сих причин л. 161 об. вместе? // должно ли было приписать ее такому сложению тела, которое близко к болезненному состоянию? этого я никак не мог открыть. Во всем том, что рассказывали на счет Дарвелля, было чем оправдать каждое из сих предположений; но я уже сказал однажды, все сии рассказы были столько разногласны и так разно перетолкованы, что нельзя было вывести из них никакого основательного заключения.

Где есть тайна, там вообще предполагают, что она скрывает преступника. Не знаю, до какой степени это справедливо; и хотя я уверен, что таинство окружило моего приятеля, но не могу сказать, чтобы зло, которое оно скрывало, было в нем действительно, и мне противно было даже подозревать о том.

Старания мои с ним познакомиться были приняты довольно холодно, но я был молод и ни в чем не отчаивался; я успел л. 162 // наконец свести с ним, хотя до некоторой степени, сей род равнодушной связи, сию незначущую доверенность относительно к вседневным приключениям, которая рождается между двумя человеками, соединяемыми часто одинакою целью, которую называют приязнью, или дружбою, смотря по понятиям того, кто употребляет какое-нибудь одно из сих выражений.

Дарвелль объехал уже самые отдаленные земли, и я спрашивал его, чтобы собрать нужные сведения касательно предполагаемого мною путешествия. Тайное желание мое было согласить его быть моим спутником; мрачное беспокойство, которое я в нем примечал, подавало мне к тому надежду: я еще более утвердился в моей мысли участием, какое он по-видимому принимал в предметах отдаленных, и равнодушием л. 162 об. его ко всем тем предметам, которые его окружали. // Сначала я наметнул слегка о моем желании; после объяснился с ним откровеннее. Ответ его, хотя я почти и ожидал подобного, приятным образом удивил меня: он согласился ехать со мною. Сделав нужные распоряжения, мы начали свои путешествия*.

Объехав разные страны южной Европы, мы отправились на Восток, который был главною целию наших странствований; и в сих-то странах случилось происшествие, о коем я хочу рассказать.

По всему видно было, что Дарвелль в первой своей молодости имел самое крепкое сложение; но с некоторого времени здоровье его приметно расстроивалось; без всякой явной болезни, он ослабевал каждый день более и более, несмотря

* Исправлено Измайловым(?): свое путешествие. · В.В.

л. 163

на то, что был во всем умерен, никогда не отказывался от самой трудной ходьбы и не жаловался на усталость. Мало по малу, он сделался еще молчаливее; сон // убежал от глаз его; мне казался он в такой крайней опасности, что я с трудом мог скрывать мое беспокойство.

По приезде в Смирну мы предполагали посетить развалины Эфеза и Сард; но положение Дарвелля так меня напугало, что я старался его отговорить от сего намерения; он настоял, несмотря на все мои возражения. В нем заметно было ослабление душевных сил и что-то необыкновенное в поступках; все сие ни мало не соответствовало пылкому его желанию пуститься в такое путешествие, которое я считал только развлечением или удовольствием, отяготительным для человека со слабым здоровьем. Должно было уступить его упорству; чрез несколько дней мы отправились вместе, взяв с собою небольшую турецкую повозку для поклажи и одного только янычара. //

л. 163 об.

Мы проехали уже половину дороги к древнему Эфезу; позади нас остались плодоносные окрестности Смирны и мы вступили в страну дикую и необитаемую по узким, между болот лежащим путям, которые ведут в сии места, где изредка только видны хижины, построенные на обломках колонн Дианина храма; несколько домов без кровель, обитаемых некогда христианами, коих выгнали магометане, и развалины гораздо позднейшие, но гораздо более потерпевшие, опустелых мечетей. Здесь болезнь моего спутника вдруг усилилась так, что мы принуждены были остановиться на Турецком кладбище, коего могилы, с высеченными над ними из камня чалмами, показывали только одне, что человек некогда жил в сей пустыне, Караван-сарай один, который мы нашли на дороге, остался в нескольких часах пути позади нас, не видно было никакого города, никакой деревни; мы лишились даже надежды найти что-нибудь // подобное в отдаленности; и сия обитель умерших была единственным убежищем для моего несчастного друга, который, по-видимому, скоро готов был сделаться последним ее обитателем.

л. 164

Я смотрел во все стороны, чтобы найти по крайней мере такое место, где бы Дарвелль мог отдохнуть покойнее: это кладбище отличалось от других кладбищ мусульманских тем, что на нем едва находилось несколько дерев, рассеянных вдаль одно от другого; гробы почти все были разрушены или повреждены рукою времени. Мы перенесли Дарвелля к одному надгробному камню, который лучше других сохранился и был осенен черным кипарисом: больной прислонился к нему, склоня болезненно голову, и попросил воды. Я боялся, что нам не легко будет найти ее, и хотел идти сам искать, в нерешимости

л. 164 об.

отчаяния; но он // велел мне остаться и сказал Сулейману, нашему янычару, который, сидя подле нас, весьма спокойно курил трубку: Сулейман, *вербана су*, т.е. поди сыщи воды; он

рассказал ему место, где можно найти ее, с величайшею подробностью и точностию: в нескольких стах шагах направо, в небольшом колодязе, вырытом для водопоя верблюдов; я не мог утерпеть, чтобы не сказать Дарвеллю: «Отчего ты так хорошо знаешь этот колодязь? — Это место меня в том удостоверяет, отвечал он: ты конечно заметил, что оно было некогда обителью, и потому должно, чтобы здесь были источники; да к тому ж я здесь уже не в первой раз». //

л. 165

«— Как! ты уж здесь не в первой раз? сказал я ему: для чего ж ты мне никогда об этом не говорил? что же ты делал в таком месте, где никакой человек не захотел бы остановиться ни на минуту?»

Вопрос мой остался без ответа; Сулейман возвратился с водою: он оставил у источника лошадей и повозку.

Когда Дарвелль утолил свою жажду, то, казалось, он немного укрепился, и я начинал уже надеяться, что мы можем или ехать далее, или возвратиться назад. Я попытался его к тому склонить; он несколько времени наблюдал глубокое молчание и как бы сбирался с силами, чтоб говорить со мною.

«Вот здесь, сказал он, конец моему путешествию. Здесь я должен умереть! // У меня есть к тебе просьба, даже приказание, ибо это последние слова, которые ты от меня услышишь: обещаешься ли ты их исполнить?»

— Конечно, исполню; но ты должен иметь надежду отраднее этой.

— Для меня нет больше надежды, я хочу только одного: именно, чтоб ты скрыл участь мою от всех живых существ.

— Надеюсь, что это приказание будет бесполезно, что ты останешься жив и будешь здоров.

— Нет, нет! будет то, что я тебе сказываю. Клянись мне в том, что соблюдешь свое обещание.

— Клянусь! //

л. 166

— Клянись всем тем, что для тебя...

Тут он проговорил мне клятву торжественную и ужасную.

— Для чего такая клятва? отвечал я ему; в ней нет никакой нужды: я выполню и без того мое обещание; сомневаться в этом было бы...

— Клянись, прервал он: я этого требую!

Я произнес клятву; казалось, что это его облегчило. Он снял с пальца перстень, на камне которого вырезаны были арабские слова, и отдавая его мне, сказал:

— В девятый день месяца, все равно которого б ни было месяца, но помни только: в девятый день, ровно в полдень, брось этот перстень в соляные ключи, протекающие в залив Элевзинский: на другой день, в том же часу, пооди к развалинам храма Церерина, и жди там один час.

- Для чего?
— Тогда увидишь!
— В девятый день месяца, говоришь ты?
— В девятый день месяца!

Когда я ему заметил, что этот самый день был девятый того месяца, то он переменялся в лице и прилег ко мне голо- л. 166 об. вою. // Я видел, что он приметно ослабеваает; как вдруг журавль, держа во рту змею, прилетел и сел на ближайшую могилу* и, не съедая своей добычи, смотрел на нас пристально. Не понимаю, почему мне хотелось согнать эту птицу, я никак не мог в том успеть; она облетела вокруг нас и села на том же самом месте. Дарвель <так!> указал на нее пальцем и улыбнулся. Он проговорил несколько слов; не знаю, ко мне ли они относились, или к нему самому, но я услышал только одно: «Хорошо!».

— Что такое хорошо? Что ты хочешь сказать?

— Какая до того нужда! отвечал он: Здесь ты меня похоронишь нынешним вечером, на том самом месте, где сидит птица; помни другие мои приказания.

Он говорил мне потом о средствах сокрыть смерть его в неизвестности, и когда кончил, то вскричал: Видишь ли эту птицу?» — Да, вижу. — «И змею, которую она держит во рту?» — Без сомнения; // это нимало не удивительно, что она поймала змею: журавли питаются [сами]** этими тварями; странно только, почему он держит ее [не съедая] и не ест **.

л. 167

Дарвель с ужасом** улыбнулся [странной] [ужасной улыбкою]** и сказал слабым голосом: «Еще не время!» При сих словах птица улетела. Я смотрел за нею вслед около десяти секунд. Я [чувствовал] почувствовал**, что Дарвель с двойною тяжестью лежал на плече моем, обернулся, чтобы на него взглянуть, — и** увидел, что он уже умер.

Я ужаснулся от признаков, которые отняли у меня всякое в том сомнение. Лицо его почти совсем почернело в несколько минут. Я приписал бы столь скорую перемену яду, если б не рассудил, что Дарвеллю никак нельзя было принять его чтобы я не приметил.

День клонился к вечеру; труп быстро разрушался; [мне]** не оставалось мне** более ничего, как исполнить последнюю л. 167 об. волю моего друга. Сулейман своим // ятаганом, а я саблею, вырыли могилу на том месте, которое назначил Дарвель. Земля легко уступала нашим усилиям, потому что служила уже могилою какому-то магометанину. Мы вырыли до такой глубины, сколько время нам позволило; и набросав землю на брэн-

* Было: ближайший гроб. Исправлено Измайловым. — В.В.

** Исправление Измайлова. — В.В.

ные остатки необыкновенного существа, которое здесь рас-
сталось с жизнью, вырезали несколько пластин дерну и по-
крыли ими могилу.

Делясь между горестию и изумлением, я никак не мог плакать...

.....

Ар...нь

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ *Веселовский А.А.* Сословие друзей просвещения: дружеское литературное общество С.Д. Пономаревой // *Русский библиофил.* 1912. № 4. С. 58—65; *Вацуро В.Э.* С. Д. П.: Из истории литературного быта пушкинской поры. М.: Книга, 1989.

² *Byron G.* The Works of Lord Byron: a new, revised and enlarged ed. <...> / Ed by R.E. Prothero. London: J. Murray, 1900. Vol. 4: Letters and journals. P. 286—288.

³ *Байрон Дж.* Дневники. Письма. М., 1963. С. 165. (Лит. памятники).

⁴ Там же. С. 390; см. также: *Polidori J.* The Vampyre and other tales of macabre / Ed. with an introd. and notes by R. Morrison and C. Baldik. Oxford; N.-Y.: O.U.P., 1997. P. VIII. (Oxford World's Classics).

⁵ [*Polidori J.*] The Vampyre: a Tale / By the right honourable Lord Byron. 2 ed. Paris: Galignani, 1819.

⁶ [*Polidori J.*] Le Vampire: Nouvelle / Trad. de l'anglais de lord Byron par A. Faber. Paris: Chaumerot jeune, 1819.

⁷ *Nodier Ch.* Mélanges de littérature et de critique. Paris, 1820. Т. 1. P. 416; *Измайлов Н.В.* Тема «вампиризма» в литературе первых десятилетий XIX в. // Сравнительное изучение литератур: Сб. ст. к 80-летию М.П. Алексеева. Л.: Наука, 1976. С. 514 и др.

⁸ *Bisson L.A.* Amédée Pichot: A Romantic Prometheus. Oxford, s.a. P. 202.

⁹ *Maixner R.* Charles Nodier et l'Illyrie. Paris, 1960. P. 70.

¹⁰ *Тынянов Ю.Н.* Французские отношения Кюхельбекера // Тынянов Ю.Н. Пушкин и его современники. М., 1968. С. 301.

¹¹ *Вацуро В.Э.* «Священный союз народов» // Литературное наследие декабристов. Л., 1975. С. 269.

¹² См.: *Вацуро В.Э.* С. Д. П. С. 103, 104, 108, 134—136, 371—387.

¹³ *Сомов О.* Извлечение из письма к кн. Н.А. Цертелеву. Париж, 6 (18) янв. 1820 // Соревнователь. 1820. Ч. 10. С. 357—370; *Сомов О.* Письмо к Ф.Н. Глинке. Дрезден, 15 (17) апр. 1820 // Там же. Ч. 11. С. 370—376.

¹⁴ *Вацуро В.Э.* С. Д. П. С. 108, 154.

¹⁵ *Тынянов Ю.Н.* Указ. соч. С. 307.

¹⁶ *Сомов О.* О парижских театрах: (Письма к кн. Н.А. Цертелеву) // Благонамеренный. 1820. № 10. С. 278—285; № 11. С. 348—355; *Туманский В.* Новости: (Из письма к издателю) // Там же. 1819. № 23/24. С. 339—344. (Письмо от 14 нояб. 1819).

¹⁷ *Сомов О.* Новые произведения изящных искусств, выставленные в Лувре (1819): (Письмо к А.Р. Шидловскому 16 (28) дек. 1819) // Сын отечества. 1820. № 51. С. 221—223.

¹⁸ *Тынянов Ю.Н.* Указ. соч. С. 270, 308, 410.

¹⁹ См. уго стих.: Поэты 1820—1830-х гг. Л., 1972. Т. 1. С. 255, 256.

²⁰ *La Minerve Française.* 1818. Vol. 4. P. 49—51; подробнее см.: Литературное наследие декабристов. С. 270—272.

²¹ См.: *Оксман Ю.Г.* Борьба с Байроном в александровскую и николаевскую эпоху // Начала. Пг., 1922. С. 262; *Quénard. Т. 2.* Р. 173; ср.: *Гречаная Е.П.* Пушкин и А. Шенье: (Две заметки к теме) // Временник Пушкинской комиссии. Л.: Наука, 1988. Вып. 22. С. 98—108.

²² Из этого сборника взято стих. Ардана (Ardant), переведенное Сомовым в 1822 г. («Греция: Подражание Ардану») // Соревнователь. 1822. Ч. 17. С. 195. См.: Поэты 1820—1830-х гг. Т. 1. С. 220—222, 721.

²³ Благонамеренный. 1821. № 14. С. 73—75.

²⁴ См. подробный анализ трагедии: *Реизов Б.Г.* Между классицизмом и романтизмом: Спор о драме в период первой Империи. Л., 1962. С. 32—39.

²⁵ *Ségu F.* L'Académie des Jeux Floraux et le romantisme de 1818 à 1824 d'après des documents inédits. Paris, 1935. Т. 1. Р. 36, 37.

²⁶ Первые 8 книг «Истории...» на французском языке в переводе С.-Тома и Л.Ф. Жоффре (Jauffret) вышли в Париже в 1819 г. Совместная работа Сомова с С.-Тома запечатлена в сатирическом куплете Баратынского и Дельвига «Певцы 15-го класса» («Поймав в Париже Сен-Томаса, я с ним историю скропал» — *Дельвиг А.А.* Соч. Л., 1986. С. 273). С.-Тома не знал по-русски, и ему переводили текст построчно сначала К.С. Сербинович, потом Сомов. О продолжении их знакомства свидетельствует письмо Сомова к С.Д. Пономаревой в августе 1821 г. «С.-Тома здесь, чтобы рассказывать мне о своих приключениях в Италии и Испании, чтобы напоминать мне о своей прекрасной родине и время от времени докучать мне градом острот и каламбуров» (*Вацуро В.Э.* С. Д. П. С. 154, подлинник по-фр.). В это время С.-Тома искал в России места гувернера, секретаря или библиотекаря, и Карамзин сообщил И.И. Дмитриеву: «Можешь смело хвалить его как умного, знающего, приятного, честного француза» (Письма Н.М. Карамзина к И.И. Дмитриеву. СПб., 1866. С. 322). Возможно, по его же рекомендации С.-Тома в начале 1822 г. был секретарем у гр. Лавалья (очень короткое время); кроме того, Карамзину удалось выхлопотать для него единовременное пособие в 10 тыс. руб. (Там же. С. 324, 325). Свой роман «Разлука на восемь дней...» С.-Тома в 1822 г. посылал Дмитриеву, который ответил комплиментарным письмом (*Дмитриев И.И.* Соч. СПб., 1895. Т. 2. С. 280—282). К 1825 г. относится второе письмо Дмитриева к С.-Тома с благодарностью за посланное ему сочинение «L'inondation». СПб., 1824 (Там же. С. 288, 289). В 1831 г. Сен-Жюльен, издатель газеты «Le Furet», просил разрешения передать ее С.-Тома с правом на издание и с переименованием в «Le Miroir»; разрешение было получено (РГИА. Ф.777. Оп. 1. № 322, 1831 г.), но уже в 1832 г. С.-Тома передал его г-же Плушар, которая снова ходатайствовала об изменении названия и программы, в чем ей было отказано (Там же. № 484, 1832 г.). Позднее С.-Тома был библиотекарем Тифлисской публичной библиотеки, в чине титулярного советника; он умер в 1857 г. (см.: *Барамидзе А.А., Ватейшвили Д.Л.* П.И. Иоселиани. Тбилиси, 1978. С. 50).

²⁷ Благонамеренный. 1821. № 14. С. 76, 77; Там же: Прибавление к № 19/20. С. 23, 24.

²⁸ Там же. № 19/20. С. 39—69.

²⁹ *Базанов В.Г.* Ученая республика. М.; Л., 1964. С. 386; *К. П. Б.* О сочинениях лорда Байрона: (из *Revue encyclopédique*) // Соревнователь. 1820. Ч. 12. С. 100—120; см. также: *Вестник Европы.* 1821. Ч. 121. № 23 (дек.). С. 213—221. О критич. отзыве в «*Revue...*» см.: *Estève E.* Byron et le romantisme française. 2 ed. Paris, 1929. Р. 81.

³⁰ *Тынянов Ю.Н.* Указ. соч. С. 324.

³¹ *Bisson L.* Op. cit. Р. 214; *Estève E.* Op. cit. 1 ed. Paris, 1907. Р. 527, 528.

³² Сомов О. К Мирзе: (Отрывок из поэмы «Ирнер», соч. лорда Байрона) // *Благонамеренный*. 1821. № 16. С. 211, 212. Перед текстом загл. ошибочно: «К Мире».

³³ См., напр., об этом: *Вацуро В.Э.* Болгарские темы и мотивы в русской литературе 1820—1840-х гг.: (Этюды и разыскания) // *Русско-болгарские фольклорные и литературные связи*: В 2 т. Л., 1976. Т. 1. С. 240, 241.

³⁴ О нравах и обычаях морлаков или славян далматских: Соч. Аббата Форти-са / [Пер.] О. Сомов // *Соревнователь*. 1818. Ч. 4. С. 17—56.

³⁵ См.: *Сомов О.* Купалов вечер. Киев: Дніпро, 1991. С. 205, 206.

³⁶ [*Polidori J.*] *Le Vampire: Nouvelle, attribuée à lord Byron / Trad. de l'anglais par A.-E. de Chastopalli [Eusèbe de Salle]. Paris: Ladvocat, 1820. In—8^o. 45 p. Ср.: Catalogue général des livres de la Bibliothèque Nationale. Paris, 1905. Т. 21. P. 1227.* Это издание описано у Керара (Quérard. Т. 1. P. 581 с примеч.: «Traduction donnée par son auteur sous le pseudonyme de A. E. Chastopalli: elle était destinée à compléter la seconde éd. des Oeuvres de Byron en 3 vol.»). В обоих библиографических изданиях псевдоним переводчика раскрывается как «Э. де Салль», что требует коррекции после разысканий Л. Биссона.

³⁷ *Le Vampire... Paris, 1820. P. 5.*

³⁸ См. содержание вышедших книг первых изданий: *Estève E.* *Op. cit.* P. 527; ср.: *Bisson L.* *Op. cit.* P. 214.

³⁹ РГБ, шифр 55/19. Благодарю Е.Е. Дмитриеву за помощь и содействие в этих разысканиях.

⁴⁰ *Byron G. Oeuvres complètes de lord Byron / Trad. de l'anglais par M.A. P***** [Pichot]. Paris: Ladvocat, 1821. Т. 4 (стр. нелум.); ср.: Byron G. Oeuvres de Lord Byron / Trad. de l'anglais. Paris: Ladvocat, 1819. Т. 2. P. 161.*

⁴¹ См.: *Алексеев М.П.* Русско-английские литературные связи. М., 1981. С. 541. (Лит. наследство. Т. 91).

⁴² Письма разных лиц к И.И. Дмитриеву: 1816—1837. М., 1867. С. 60.

⁴³ Остафьевский архив. СПб., 1899. Т. 1. С. 281, 282.

⁴⁴ *Старина и новизна*. СПб., 1906. Кн. 11. С. 41.

⁴⁵ Об истории его позднейшего перевода П. Киреевским см. нашу ст.: *Нена-стное лето в Женеве, или История одной мистификации* // *АРС: Тематич. вып. «Бездна»*. СПб., 1992. С. 36—63.

ОСНОВНЫЕ УСЛОВНЫЕ СОКРАЩЕНИЯ

Пушкин — *Пушкин*. Полн. собр. соч. Т. 1—16. М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1937—1949.

Сопиков — *Сопиков В.С.* Опыт российской библиографии. Ч. 1—5 / Ред., примеч., доп. и указ. В.Н. Рогожина. СПб., 1904—1905.

Фантастические повести — *Уолпол Гораций*. Замок Отранто; *Казот Жак*. Влюбленный дьявол; *Бекфорд Уильям*. Ватек / Изд. подгот. В.М. Жирмунский и Н.А. Сигал. Л.: Наука, 1967. (Лит. памятники. На обл.: Фантастические повести).

Foster — *Foster J.R.* The History of the pre-romantic Novel in England. N.-Y.; London, 1949.

Killen — *Killen A.M.* Le roman terrifiant ou le roman noir de Walpole à Ann Radcliffe et son influence sur la littérature française jusqu'en 1840. Paris, 1923.

Lévy — *Lévy M.* Le roman "gothique" anglais 1764—1824. Paris: A. Michel, 1995.

Mehrotra — *Mehrotra K.K.* Horace Walpole and the English Novel: A Study of the Influence of "The Castle of Otranto". 1764—1820. Oxford, 1934.

Quérard — *Quérard J.M.* La France Littéraire... Paris, 1830—1835. Т. 4—7.

Railo — *Railo E.* The Haunted Castle: A Study of the Elements of English Romanticism. N.-Y., 1974.

Summers — *Summers M.* The Gothic Quest: A History of the Gothic Novel. N.-Y., 1964.

Varma — *Varma D.* The Gothic Flame: Being a History of the Gothic Novel in England. London, 1957.

Zacharias-Langhans — *Zacharias-Langhans G.* Der unheimliche Roman um 1800. Bonn, 1968.

Публикации работ В.Э. Вацуро по «готической теме»

Литературно-философская проблематика повести Карамзина «Остров Борнгольм» // XVIII век. Сб. 8: Державин и Карамзин в лит. движении XVIII — начала XIX века. Л.: Наука, 1969. С. 190—209.

Уолпол и Пушкин // Пушкин: Временник Пушкинской комиссии. 1967—1968. Л.: Наука, 1970. С. 47—57.

Роман Клары Рив в русском переводе // Россия и Запад: Из истории лит. отношений. Л.: Наука, 1973. С. 164—183.

Г.П. Каменев и готическая литература // XVIII век. Сб. 10: Русская литература XVIII века и ее международные связи. Л.: Наука, 1975. С. 271—275.

Последняя повесть Лермонтова // М.Ю. Лермонтов: Исследования и материалы. Л.: Наука, 1979 (С. 240 и след.: поэтика «Штосса».)

Ненастное лето в Женеве, или История одной мистификации // АРС. Темат. вып. «Бездна». СПб., 1992. С. 36—63.

Из истории «готического романа» в России (А.А. Бестужев-Марлинский) // Russian Literature. 1995. Vol. 38 № 2. P. 207—225.

«Полночный колокол»: Из истории массового чтения в России в первой трети XIX века // Чтение в дореволюционной России: Сб. науч. трудов / Рос. Гос. биб-ка. М.: Новое лит. обозрение, 1995. С. 5—28.

Два стихотворения Анны Радклиф в русских переводах // Россия. Запад. Восток. Встречные течения. К 100-летию со дня рождения акад. М.П. Алексеева / РАН. Ин-т рус. лит. СПб.: Наука, 1996. С. 247—255.

А. Радклиф, ее первые русские читатели и переводчики // Новое лит. обозрение. 1996. № 22. С. 202—225.

«Сиерра-Морена» Карамзина и литературная традиция // XVIII век. Сб. 21: Памяти П.Н. Беркова. СПб.: Наука, 1999. С. 327—336.

Готический роман в России (1790—1840): Фрагменты из книги // Новое лит. обозрение. 2000. № 42. С. 125—145. Содерж.: Псевдо— Радклифiana; Из главы «Шиллеризм» [Н. Гнедич]; [Лермонтов и традиции западноевропейского романа (М. Льюис)]

Орест Сомов и Вашингтон Ирвинг // Res traductologica: Перевод и сравнительное изучение литератур: К 80-летию Ю.Д. Левина. СПб.: Наука, 2000. С. 138—145.

Из домашней истории «Готического романа»

Это — не воспоминания ученого или коллеги В.Э. Вацура; это заметки человека, на чьих глазах рождалась данная книга. В памяти сохранились некоторые эпизоды ее «биографии», их я и хочу предложить вниманию читателя с тем, чтобы добавить несколько штрихов к «портрету» как самой книги, так и ее автора.

* * *

Милому
Вадиму Эразмовичу
Вацура

несклоняемому и несгибаемому герою «черного романа» на рубеже 60-х годов, когда эти романы уже несколько устарели.

С сердечным приветом и любовью

В. Мануйлов —
коллекционер коллекционеров
и призраков

1 января
1960
Ленинград

(Надпись на книге: М.Ю. Лермонтов в портретах, иллюстрациях, документах: Пособие для учителей / Сост. Е.А. Ковалевская, В.А. Мануйлов. Л., 1959).

Перед нами — надежное свидетельство раннего интереса В.Э. к литературной готике.

Учитель слегка подтрунивает над своим любимцем, а мы, его окружение...

Большинство из нас и узнало-то об этом «готическом романе» только от самого Вадима; но понять и разделить его увлечение мы не умели. В нашу, условно говоря, хемингуэвско-ремарковскую эпоху интерес к этим искусственным страстям и ужасам казался чем-то несерьезным, даже для такого парадоксалиста и эрудита, каким считался Вадим Вацура.

Он был для нас эстет, знаток и собиратель поэтов Серебряного века, тончайший ценитель восточной поэзии, Катулла, греческой эпиграммы, бредивший немецкими романтиками. Влечение к этим последним было

сродни страсти, и приятель наш пустил слух, будто Вадим собирается жениться на директоре Публичной библиотеки, «потому что у него (!) имеется 2-й том Гофмана».

Студенческий интерес В.Э. — тоже романтики, русские. Диплом: «Бестужев-Марлинский и Лермонтов». Когда понял, что будет заниматься Пушкиным, сразу определил тему диссертации: «Пиковая дама».

(Ах, кабы так и шло своим чередом! Двигался бы человек со «средней скоростью», была бы и диссертация в срок, и докторская вовремя, и «Творческий путь Лермонтова» (мечта молодости) был бы написан... Но Вацуру был человек «неправильный»...)

Когда Вадим чем-либо увлекался, то готов был говорить об этом бесконечно. Так бесконечно «душил» он нас готическими историями. Они были не обязательно пересказом конкретных произведений, чаще — импровизацией на тему: В.Э. нередко сочинял их сам, выстраивая по литературной модели, и при этом густо уснащал рассказ устрашающими деталями. Одна почтенная дама, услышав такой *сюжетец*, решительно воспротивилась: «Я не люблю ничего упадочного!» Фраза стала расхожей. Рассказчик он был восхитительный, артистичный. Так и вижу его подчеркнуто-сосредоточенное лицо, слегка нахмуренный лоб и хитро блестящие глаза: ему нравилось экспериментировать над слушателями. Впрочем, над собой тоже. На Пушкинской конференции в Пскове (1967) намеренно отстает от экскурсии по подземельям Печорского монастыря; потом записывает: «Мне хотелось проверить ощущение человека, затерявшегося в катакомбах» и добавляет: «См. Мраморный фавн».

В этой ссылке на Готторна и заключается разница между нашим восприятием готики и его, Вацуру. Он был прирожденный исследователь; как говорил В.А. Мануйлов, «У Вадима от природы поставлен филологический “голос”». Щекочущее нервы «чтиво» было для него литературным жанром, а за «черепами» и «скелетами» он ощущал некую, может быть, еще не вполне определенную, но вполне научную перспективу.

Она определилась с переходом его в ИРЛИ (апрель 1962)*.

Следует признать, что наше поколение в целом профессионально созревало довольно медленно, тому были свои причины. Профессионализм Вадима проявился очень рано, и вполне закономерно, что Мануйлов привлекает его, еще студента, к серьезным изданиям Лермонтова. Он был типичный *self made man* — человек, сделавший себя сам. В его семье не было филологов, никто им не руководил. Но он как-то не по возрасту продуманно, я бы сказала, запасливо и точно обогащал себя как ученого. Много лет спустя его сокурсники по университету вспоминали о том же. Где бы «посачковать», поманкировать чем можно, как полагаются нормальному студенту, Вацуру посещает семинары, слушает несколько спецкурсов, изучает второй иностранный язык (французский),

*Сейчас невозможно поверить, что в истории литературоведения имени В.Э. Вацуру могло бы и не оказаться: после школы серебряный медалист поступил в Медицинский институт (влияние отца). Через год, правда, подал заявление с просьбой отчислить его «за отсутствием склонности к естественным наукам».

плюс латынь, да еще — древнегреческий! Сегодня интерес к древним языкам явление обычное, а тогда это воспринималось как экзотика. Его преподавательница С.В. Полякова учеником довольна; на изданной ею книжке «Ксенофонт Эфесский. Повесть о Габрокоме и Антии» (1956) — дарственная надпись: «Дорогому Вадиму в благодарность за энтузиазм в латино-греческих студиях». Словом, как сказал бы сам В.Э. вслед за Н. Эйдельманом, «в то время как другие мальчики, Моня читал книг»...

Вот и в Пушкинском Доме. Не знаю, многие ли сотрудники систематически и добровольно участвовали в работе смежных секторов и групп. Вацуро почел это для себя обязательным: «Как же можно заниматься Пушкиным без 18 века и компаративистики!» (Последняя, к слову сказать, к тому времени только-только была реабилитирована). И мало кому еще известный научно-технический сотрудник Пушкинской группы, не обучавшийся в аспирантуре, по собственной инициативе регулярно посещает (в том числе в непричастные дни) заседания группы XVIII века (руководитель П.Н. Берков) и сектора взаимосвязей литератур (М.П. Алексеев); довольно скоро становится там своим, равным.

Как-то захожу в Пушкинский Дом и вижу его в вестибюле с человеком почтенного возраста. Оба похожи на заговорщиков, у Вадима слегка дергается плечо (признак предельной сосредоточенности), собеседник жестикулирует...

— Кто это был?

— Как! Это же Михаил Павлович!

Академик М.П. Алексеев, объект восхищения, научный ориентир! О чем ему так по-детски увлеченно толковать с начинающим ученым? — О «Мельмоте Скитальце» Ч. Мэтьюрина! Тогда имя автора знаменитого готического романа писалось и произносилось еще то как Матюрэн, то как Мейчурин.

Он искал в Пушкинском Доме прежде всего профессиональную среду и квалифицированную аудиторию; он обрел и то и другое. (Намеренно не называю имен, пришлось бы перечислять многих). В этой профессиональной среде его странное увлечение «тайнами и ужасами» оформляется в определенную научную тему о русской литературной рецепции английского готического романа.

Правда, там над ним тоже подшучивают. А.Н. Егунов уже через год (1963) дарит отгиск своей работы, с надписью: «Готическому сопернику Максима Тирского Вадиму Эразмовичу Вацуру с симпатией и благодарностью». Из недр среды выходит и эпиграмма:

В подземельях роюсь рьяно,
Не увидел он ни зги;
Лишь готическим романом
Засорил нам всем мозги.

Но подшучивания — косвенное признание плодотворности исканий молодого коллеги. Теперь уже очевидно: проблема, им поставленная, реальна и научно обоснована. *Зльдень Готтенттович Вацу-у-ро* дока-

зывает это своим «готическим» дебютом — блестящей статьёй об «Острове Борнгольме» Карамзина.

Статья далась не сразу. Он начал ее в 1965, а свет она увидела лишь через 4 года: не получалась, откладывал на некоторое время, снова возвращался; потом определял ее вольтеровско-пушкинской формулой «побежденная трудность».

Ее и нужно считать началом работы В.Э. над монографией «Готический роман в России».

Он уже хорошо знаком с западными исследованиями по истории готического романа в Европе (множество тетрадей с их конспектами и выписками, сделанными крупным, еще студенческим почерком). Молодой ученый честолюбив и дерзок. Он задумывает написать подобное же исследование о судьбе готического романа в России. Тем самым он намерен заполнить лауну в общеевропейской истории готического жанра, вписав в нее отсутствующую русскую страницу.

Известно, что отношение к работам и проектам Вацура всегда было несколько настороженное. Не то чтобы в них было что-то идеологически вызывающее (он никогда не политиканствовал), но было в них что-то «не то», не укладывались они в привычные научно-исследовательские стандарты и стереотипы. Он знал это и, закончив очередную статью, посмеивался: «Ну вот. Теперь можно обвинять меня в *буржуазном объективизме*».

— Я принципиальный буржуазный объективист, — поддразнивает он редакторов; те кисло улыбаются шутке. Это не шутка. «Объективизм», как и «культ факта», — полемическая реакция его научного поколения на предшествующую эпоху, когда факт корезжился, подминался или отбрасывался во имя априорной идеологической конструкции. Может быть, и декларируемая им нелюбовь к «теориям» — следствие того же отторжения.

Новое исследование — тоже из подозрительных. Лет за 20 перед тем его автор со своими рецепциями наверняка угодил бы в компанию (и кампанию) «безродных космополитов». Но и сейчас, в начале 1970-х, взгляд на отечественную словесность сквозь призму какого-то готического романа могла насторожить и отпугнуть любого стороннего рецензента.

Он готов ждать. Тем более что у будущей монографии еще нет названия, не определены объем материала, хронологические рамки, структура — много еще неясного. Кроме одного: она обречена быть «тайным ребенком», о ее официальном статусе и помыслить невозможно: ни тема, ни возраст, ни положение автора (он еще только через год станет кандидатом наук, а монографии, за редчайшим исключением, включаются в план только докторам), ни общая ситуация в науке не оставляют надежд на издательскую перспективу. Его это не смущает. Он умеет вполне профессионально обходить многие «нельзя». Нельзя рассчитывать на монографию? Что ж, он будет публиковать отрывки из нее (главы будущей книги) — по мере их написания. Так в 1970 г. появляется вторая работа Вацура о готике — «Уолпол и Пушкин»; вслед за ней, в 1973-м — «Ро-

ман Клары Рив в русском переводе» и в 1975-м — «Г.П. Каменев и готическая литература».

В 1969 г., печатая статью о повести Карамзина, он должен был заметить ее первоначальное название: «“Остров Борнгольм” и “готическая” литература: (Опыт сравнительно-стилистического анализа)» — на: «Литературно-философская проблематика повести Карамзина “Остров Борнгольм”». В 1975-м сочетание «Каменев и готическая литература» уже не отпугивает, возражений не вызывает.

Если бы он закончил монографию в 5 лет (как предполагал), она бы появилась как раз вовремя, ибо время, хотя и медленно, менялось в ее пользу.

Но то же самое время работало и против нее. *Личное* время В.Э. Оно мчалось стремительно; начинающий ученый как-то очень быстро стал известным ученым и перестал принадлежать самому себе. 70-е годы были самой счастливой порой для книги; она писалась запоем, в состоянии почти эйфории, когда все внове и все получается. Эти ночные разговоры, чтение вслух написанного и много смеха, и часто весело...

80-е годы — период глухой. Измотала «Лермонтовская энциклопедия», навалился словарь «Русские писатели», 5—6 работ одновременно (далеко не всегда по собственному выбору); переключение с одной темы на другую — почти нервный срыв; а в сутках те же 24 часа. Нет сна, нет отпусков, нет «процесса работы», а есть хаос, вихрь и — жалкие, контрабандные клочки времени на «Готику». Правда, она понемножку все-таки толстеет: вот появилась еще одна папка; но говорим о книге все реже, я боюсь даже спрашивать о ней — чтобы не травмировать В.Э.

И вообще вдруг замечаю, что мое восприятие ее становится все более эмоциональным; что она для меня уже не научный труд, а прочно поселившееся в доме некое таинственное существо, к которому неизвестно, как относиться.

Если В.Э. садится за «Готику», значит ему либо очень плохо, либо очень хорошо. Либо он на грани срыва, либо, наоборот, может позволить себе немного расслабиться. Я замечаю: «существо» помогает снять стресс, восстановить душевное равновесие. Тогда я благословляю судьбу за то, что оно есть.

То, напротив, возникает суеверный ужас — как у «болтливой слуги» готического романа (охотно принимаю на себя эту роль). Мне вдруг начинает казаться, что *она* затягивает В.Э. в свои сети, что непонятное *нечто*, как вурдалак, высасывает из него жизненную энергию, что сам он тайными нитями связан с пугающим «черным» миром — то ли свой в нем, то ли вечный пленник... Тогда мне хотелось скорее освободить его и немедленно выгнать впившееся в него *это* из дома...

Но чаще, глядя на пылящиеся папки, мне становилось по-человечески жаль это, еще недавно самое любимое, а ныне почти заброшенное дитя. Другие «дети» заняли внимание хозяина, они съедают его время и жизнь, а это терпеливо и покорно лежит и все ждет, не дойдут ли до него руки?

Они дошли. Но, увы, почти как в той байке: «Наконец я нашел время и место...» Время — 1994 год. Инфаркт. Место — Академическая клиника.

...Везут его на каталке, а он сыплет «черными» анекдотами, коих был большой любитель: «Сестра, может, меня в реанимацию? — Доктор сказал в морг, значит, в морг. — Так я же еще не умер! — Так мы еще и не доехали»...

Едва перевели его в палату, первая просьба: книг! Он всегда обращал ими, где бы ни находился, без них чувствовал себя беззащитным. Однажды мы попали в дом, где не было ни одной книги! Ни даже тетрадки, ни клочка бумаги не было нигде, хотя в семье жил мальчишко-школьник. Воспитанный и ритуальный В.Э. вышел через десять минут на лестницу «покурить» и больше не возвращался. «— Знаешь, — признался он потом, — мне стало по-настоящему страшно!» Думаю, он никогда бы не согласился на компьютерную библиотеку: книги ему были нужны живые, теплые...

Конечно, ему привозили то, что просил. Поскольку пациентов опекой не угнетают, больной не лежит, а, притулившись за тумбочкой, что-то набрасывает в тетрадку. (В.П. Степанов: «Представляешь, прихожу к нему, а на тумбочке том, и на нем огромный заголовок: ВАМПИР!»)

Потом был морозный декабрь, санаторий в 40 км от города, ледяной залив перед окнами, остро пахнет хвоей. Синичка прилетает в комнату за кормом; она — единственное общение В.Э. с природой, потому что он — больной «неправильный»: терпеть не может «гулять», не умеет «дышать воздухом», «соблюдать режим». Он умеет работать, и если работа в удовольствие, она и есть лечение. А там, впервые за многие годы, он вдруг почувствовал себя свободным от всех проклятых *надо!* и погрузился в родную стихию. Пишется глава «Готики» «Исторический роман». Наступает последний и, наверно, самый активный период работы над книгой, потому что теперь «пора спешить». Он так и не оправится от болезни, но с «Готическим романом» уже не расстанется.

Если бы тогда, в 95-м, В.Э. ушел из Пушкинского Дома, мы бы имели сейчас совсем иную рукопись. Года за два он дописал и прописал бы ее, как должно, как хотел. Но он намертво был прикован к «галере» — Полному собранию сочинений Пушкина.

* * *

А времена меж тем наступили совсем иные. Готический роман вышел из подполья и получил права гражданства; уже издательство «Ладомир» выпускает серию готической классики; с ним завязываются отношения: к В.Э. обращаются за консультациями; возникает проект издания русской готики с его участием (не осуществилось). Теперь уже можно просить прислать книги из-за границы — он и просит. Шлют молодые друзья (А. Долинин, А. Осповат, О. Проскурин, Е. Салманова...); старый товарищ Марк Альтшуллер готов пригласить в Питтсбург, поработать в библиотеке; в Мэдисоне (куда В.Э. приглашен читать лекции) мы

копируем вожделенное Йельское издание Уолпола. Уже русская готика привлекает внимание зарубежных славистов; появляется и новое отечественное поколение исследователей-«готиков»; одного из них (С.А. Антонова) В.Э. немножко опекает: рад, что кому-то может быть полезен (как всегда, как всегда).

В далекие 70-е ему не просто было знакомить читателя со своей работой. Если бы не «Временник Пушкинской комиссии» (все тот же Михаил Павлович!) и сборники «XVIII век» — издания сугубо профессиональные — не знаю, где бы еще молодой ученый мог публиковать свои «готические дебюты». Ныне — издания самые разные, в том числе зарубежные, они уже сами приглашают к участию и просят материал. Он охотно его предоставляет.

В 1995—96 гг. появляется 4 больших публикации из книги (последнюю, пятую, он уже не увидел). А ведь с 1979 г. не появилось ни одной! Таинственный «Готический роман» В. Вацура исчез; 13 лет никто о нем не слышал и существует ли он, никто не знал. Горжусь, что журнал, в котором я работала («Искусство Ленинграда»), был первым, кто уговорил (убедил, заставил) В.Э. нарушить молчание: в 1992 г. мы напечатали «Ненастное лето в Женеве...» — историю «Вампира» Байрона—Полидори—Киреевского.

И — вот уж поистине изменились времена! — издательство «НЛО» готово напечатать и самую монографию! Мог ли В.Э. надеяться на такое 30 лет назад?..

Он умел выбирать перспективные темы. Умел рисковать, но умел и ждать. Не было ни одной его работы, которая не дождалась бы своего часа. Когда же этот час наступил для «Готического романа», произошло небывалое, невероятное: он оказался не готовым! В буквальном смысле. Более того. Когда В.Э. не стало, я рванулась к заветным папкам... Я не поверила своим глазам: книги не было! Передо мной лежала гора бумаги, как будто кем-то намеренно перепутанные листки и листочки, перемешанные, сгрудившиеся без всякого плана и порядка. И только яркими пятнами выделялись газетные обложки с написанными цветными фломастерами названиями глав. Это была мистика, «необъясненное сверхъестественное»...

У него никогда не было зафиксированного на бумаге плана: он оставался в голове. Следуя в целом хронологическому принципу, писал выборочно. Писалось то, что в данный момент более всего интересовало, что было «важно», что диктовал материал. Так было уже с самой первой главой «Русские знакомства Уолпола». Глава пишется неспешно, обстоятельно. Но вот на полях запись: «Пушкин ничего не говорит об Отранто, хотя в его б-ке этот роман есть» и стоит жирный знак вопроса. Глава дописывается наскоро (если вообще не прерывается?), и мысль занята новым сюжетом: «Уолпол и Пушкин», новая глава-статья, впервые в пушкиноведении поставившая подобную проблему.

Бывало наоборот. Скажем, мемуары Санглена исследуются для иных целей. Потом признание: «Какая потрясающе интересная литературная

фигура!» Появляется одна из любимых им глав, связывающая воспоминания неофициального главы тайной полиции с немецким романом о тайных обществах.

Иногда он ощущает нехватку материала. Молодой коллега, чей преимущественный интерес — Анна Радклиф, интересуется, правда ли, что у В.Э. есть специальная работа о поэтике «Удольфских тайн»? — Да, есть. Вообще-то это ваше дело, зарубежных, но так как я не нашел в литературе ответов на интересующие меня вопросы, пришлось писать самому (1995—96 гг.; речь идет о главе «Тайны Удольфо»).

Он постоянно возвращается к уже написанному: то для того, чтобы расширить раннюю публикацию (глава о Каменеве), или чтобы учесть новейшую литературу (едва ли не все главы), либо уточнить свою прежнюю точку зрения («Уолпол и Пушкин», «Остров Борнгольм» и др.). Порой какое-нибудь литературное событие дает толчок сюжету: в 1993 г. выходит Оксфордское издание стихотворений Шарлотты Смит — и появляется «английский» фрагмент главы «В.А. Жуковский».

Среди глав, относящихся к последним годам, есть пространные, подробные, но есть и сжатые, конспективные («Шиллеризм», «Псевдорадклифиана»; таковы и части «Исторического романа»): автор как будто спешит заполнить лакуны в общем движении сюжета... Словом, творческая история рукописи достаточно прихотлива, но при необходимости восстановить ее было бы возможно.

Сложнее объяснить то, что оказалось в рукописи незаконченным, прерванным. Этих частей книги мне касаться особенно больно.

Возьмем главу о Жуковском. Уж сколько о ней было говорено! Приводя в порядок уже осиротевшую рукопись, я следила, как автор все время подводит читателя к этой теме: вот-вот, сейчас появится Жуковский! (Появится как литературное явление и как глава книги). И была обескуражена, обнаружив лишь фрагменты ее. Опять что-то отвлекло В.Э.

Или глава «Перевод “Полночного колокола” Ф. Лэтома и “Монаха” М.Г. Льюиса». В ней отсутствует заявленный, но не осуществленный стилистический анализ русского перевода «Монаха». Сохранились страницы с выписками из романа; среди них и знаменитый «шокирующий» финал. Этим материалом В.Э. почему-то не воспользовался. Самая же глава явно оборвана.

«Латник». Для В.Э. это было одним из самых важных (если не самым важным) произведением Марлинского, работающим на концепцию книги. Об этом — его превосходная, с полемическим оттенком статья 1995 года в *Russian Literature* (1995. Vol. 38. № 2). Но главы такой нет: Бестужев-Марлинский представлен в рукописи Ливонскими повестями. Заметки же о «Латнике», в виде фрагмента из названной статьи, приложены к главе «Бытовой роман».

Таких случаев, увы, немало.

Чем объяснить их? Конечно, здесь были причины и профессионального, и психологического характера, но в любом случае они не были результатом охлаждения к работе или, тем более, каким-либо «творческим кризисом». Самым правильным здесь объяснением будет, вероятно,

и самое банальное: ему некогда было писать! Нагрузки, обязательства съедали все его время.

Теперь о том, что не написано было вовсе.

Кое о чем можно судить по оставшимся наброскам, кратким заметкам, просто упоминаниям:

БЕКФОРД. Остался лист с записью: «Здесь должен быть Бекфорд» (точное место главы не обозначено).

«ЮЛИЯ» («Сицилийский роман») А. Радклиф. Запись в пределах главы «Тайны Удольфо»: «Сюда — Юлия». Стопка карточек с перечнем готических мотивов романа, отсылками к тексту и выписками из него.

ЗАГОСКИН. Страница с заголовком и два наброска: «Вечер на Хопре» и «Юрий Милославский». (Это — к гл. «Исторический роман».)

В. УШАКОВ. «Киргиз-кайсак» и «Последний из князей Корсунских». Обе вещи должны были быть проанализированы в главе «Нравоописательный роман»...

В 1996 г., на вопрос начинающего исследователя, действительно ли он, В.Э., пишет «целую монографию» о готическом романе, он отвечает:

— Да, пишу. Только не распространяйтесь об этом: до окончания еще далеко.

В том же 1996-м, в Мэдисоне, он говорил мне, что «конечным пунктом» будет *русская фантастическая повесть*; однажды заметил: «Возможно, это будет “Штосс”, хотя мне сейчас возвращаться к нему будет трудно» (имелась в виду его статья 1979 года в книге «М.Ю. Лермонтов. Исследования и материалы»).

От этого, возможно, завершающего раздела книги остались: машинописная страница с заголовком; начало анализа романа Греча «Черная женщина» (фрагмент которого вошел в главу «Бытовой роман») и намерение остановиться специально на «Двойнике» А. Погорельского: «...*как нам придется говорить далее*, книга эта сыграла важную роль в становлении русской фантастической повести и тем самым — в судьбе готического романа в России» (см. главу «Нравоописательный роман»). Вот, пожалуй, и все, если не считать специальной подборки литературы (в том числе мистического, характера).

Хочу в связи с этим обратить внимание на две публикации В.Э., как будто формально не связанные с «Готическим романом». Это — «Василий Ушаков и его “Пиковая дама”» (1993) и «София: Заметки на полях “Косморамы” В.Ф. Одоевского» (1999). Они кажутся не случайными. Коль скоро мысль его шла в направлении русской фантастической повести, то и «Густав Гацфельд» Ушакова, и фантастические повести В. Одоевского (в том числе «Косморамы») безусловно должны были найти в ней место. В таком случае названные статьи В.Э. тоже, вероятно, можно было бы рассматривать как потенциальные части книги.

Увы, все это предположения, хотя и не лишние основания. Что говорить, я нещадно корю себя за то, что не расспросила, не выспросила обо всем подробно. Но, признаюсь, мои мысли почти всецело были заняты его здоровьем. Я жила в состоянии непрерывного ужаса перед надвигающейся катастрофой, и незавершенная «Готика» была не глав-

ной составляющей этой катастрофы, — она лишь проступала ее постоянным, настойчивым, пугающим фоном...

Он отчаянно пытался спасти свое, оказавшееся таким неблагополучным, детище. Если знать, сколько напряжения ему потребовалось, и какого мужества, должно назвать это подвигом. Подвиг нельзя описать, его надо видеть. Я видела, наблюдала. В нем не было ничего эффектно-геройского, он не был бунтарским сопротивлением судьбе, которая все была и была его. Это был подвиг незаметный, тихий, карамзинский: человек просто шел своим путем, сколько мог, и возделывал свой сад.

* * *

...Время спрессовывается. Я вижу молодого Вадима, спешащего с неподъемным портфелем, набитым книгами, возбужденного, с горящими глазами, готового без конца говорить о замыслах, сюжетах, открытиях. И вижу Вадима Эразмовича, молчаливого, тяжело, но упорно бредущего, с палкой и сумкой, перекинутой через плечо и грудь — как путник с посохом и котомкой, изнемогший и полуслепой...

Все это — тоже «Готика», которая пунктиром прошла через всю его научную и человеческую биографию, вобрав в себя и отразив все ее этапы. Она испытала на себе его взлеты, надежды и разочарования; добро она была или зло, но она была потаенной жизнью своего создателя, приносившей ему наслаждение.

И он не был бы В.Э. Вацуро, если бы не соблазнился возможностью сымпровизировать блестящую «готическую» концовку этой жизни:

Февраль 95-го. Мы с В.Э. в гостях. Рассказываю присутствующим, как, лежа в клинике, он наконец «дорвался» до своего «Готического романа» и «теперь у него все только к этому».

И, конечно же, шучу: «Я думаю, что он и инфаркт-то себе придумал специально, чтобы там, вдали от всех, спокойно писать».

В.Э.:

— Должен сказать, что это единственная тема, которую нужно писать не только в инфаркте или с инфарктом, но и после смерти...

(?!)

(Посмеиваясь):

...Представляете себе: Призрак...

который пишет... дописывает монографию о готическом романе... и каждую ночь...

в 12 часов... с ударами колокола...

является в библиотеке, садится за стол и читает *тени* книг...*

*Аудиозапись сделана Оксаной Супронюк в доме у А.В. Тоичкиной 1 февраля 1995 г.

Указатель имен

- Адамс, арфист 401
Адашев А.Ф. 474
Аддисон Дж. 25, 115, 219
Азадовский М.К. 333, 413, 417
Айрленд В.Г. (Ireland W.H.) 185, 198, 306—311
Акохов, книгопродавец 129, 320
Аксаков С.Т. 455, 463
Александр I 117, 218, 244, 245, 257—259
Алексеев М.П. 32, 34, 149, 226, 235, 236, 272, 279, 298, 401, 402, 408, 431, 439, 512
Алексей Михайлович, царь 404
Альбрехт И.Ф.Э. (Albrecht J.F.Э.) 323, 332
Альтшулер М.Г. 348, 370, 371, 496
Андреевский Э.С. 434, 439
Анджиолини Д.-М.-Г. 459
Анна Иоанновна, имп. 468—470
Антоновский М.И. 53, 54, 60, 66—68
Апухтин Н.Я. 320
Араго Д.-Ф. 500
Арбузова М.А. 265, 272
Ардан (Ardant) 513
Арзуманова М.А. 112
Аринштейн Л.М. 165
Арленкур Ш.В.П. (d'Arlincourt Ch.V.P.) 114
Армфельт 258, 259
Арсеньевы 130
Архангельский А.С. 300
Архипов В.А. 370
Ауфдинер К. (Aufdiener C.; урожд. Wuiet) 339, 348
Бабкин Д.С. 66
Базанов В.Г. 353, 369, 370, 513
Байльи Дж. (Бейли; Baillie J.) 395
Байрон 92, 130, 153, 154, 176, 199, 364, 371, 432, 433, 472, 483, 488—490, 494, 495, 497—499, 501—507, 512—514
Бакюляр д'Арно Ф.Т.М., де (d'Arnauld Fr.-Th.-M. de Vaculard) 83
Балашов А.Д. 240, 244, 245, 248, 258
Баллантайн Дж. 29
Бальзак О. 376, 466, 493
Бантыш-Каменский Н.Н. 219, 220
Барамидзе А.А. 513
Баранов Д.О. 413
Баратынская А.Ф. 328
Баратынский (Боратынский) Е.А. 328, 333, 472, 498, 513
Барсуков Н.П. 349
Баргенов П.И. 130, 149
Барятинский И.С. 22
Батте Ш. (Batteux Ch.) 285

- Батюшков К.Н. 34, 40, 51, 140, 282, 290, 436
 Бахтин М.М. 85, 102
 Бачко Л. 243
 Башинский С. 328
 Башмаков П.А. 116
 Башмаковы-Верещагины 147
 Бебер И.В. 244
 Безнина А. 400, 401, 408
 Безобразовы 130
 Бейкер Э.А. 154
 Бекетов П.П. 313, 318
 Бекфорд У. (Beckford W.) 31, 49, 51, 52, 93
 Белинский В.Г. 304, 311, 346—348, 350, 391, 473, 474, 487
 Белинский К.Г. 347
 Белозерская Н. 102
 Беме Я. 245
 Бенкендорф А.Х. 240, 245, 260
 Бентлей Т. (Bentley T.) 394
 Бенуа П.В. (Benoist P.V.) 161, 165
 Беранже П.-Ж. 500
 Берисфорд Б. (Beresford B.) 279
 Берк Э. 11, 25, 85, 107, 124, 160, 227, 285
 Берков П.Н. 67, 98, 104, 228, 236
 Бернарден де Сен-Пьер Ж.А. (Bernardin de Saint-Pierre J.A.) 114
 Берри М. 28, 31, 46
 Берри Р. 28
 Берри Э. 46
 Бертран Г. 243
 Бестужев А.А. (Бестужев-Марлинский А.А.) 41, 242, 327, 328, 333, 351—371, 376—378, 385—392, 409, 430, 454, 459, 462, 464, 474, 477, 484, 487
 Бестужев А.Ф. 327, 415
 Бестужев М.А. 327, 355, 356, 411—415
 Бестужев Н.А. 354, 358, 360—363, 365, 376, 370, 371, 377, 386, 409, 411—417, 494
 Бестужевы 333, 369, 417
 Бизе (Bizet), книгоиздатель 301, 311
 Бирон Э.-И. 8, 468—470
 Бируков А.С. 506
 Бланк Б.К. 129, 149
 Блюдов Д.Н. 29, 115, 130, 149, 282, 290, 505
 Блюдова Е.Е. 130
 Блэквуд У. 498
 Бобович А.С. 392
 Бобринская Л. (урожд. княжна Горчакова) 410
 Бобринский В.А. 410
 Бобров Е.А. 51, 148, 234—236, 298, 462
 Бобров С.С. 90, 92, 104
 Богданович И.Ф. 113
 Боде И.-Э. 246
 Божан М. (Beaujean M.) 238, 260, 323, 332
 Бок Ж.-Н.-Э. (Bock) 330
 Боленко К.Г. 349
 Болотов П. 77
 Болховитинов Е.А. 119
 Бомарше П.О. 26, 114, 235,
 Борель П. (Borel P.) 485
 Боровков А.Д. 121, 148
 Бороздин 501
 Бочков А.П. 352, 357, 370
 Бранг П. (Brang P.) 102, 282, 283, 299
 Бринк Ал. 103, 235, 236, 333
 Бродский Н.Л. 350
 Брюс — см. Мусина-Пушкина Е.Я.
 Буало Н. (Boileau-Despréaux N.) 51, 113
 Булахов П.А. 459
 Булгаковы 115
 Булгарин Ф.В. 38, 121, 345, 349, 418, 420—423, 439, 441, 451, 463, 478—484, 487
 Бунин А.И. 130
 Бунина (Арсеньева) М.Г. 130
 Бунина (Безобразова) М.Г. 130, 131
 Бунины 130
 Буржуа А. 153
 Буринский З.А. 119—122, 127, 148, 265, 275, 313
 Буслаев Ф.И. 346, 350
 Бутурлин Д.П. 7, 8, 16, 29, 30, 34
 Быкова Т.А. 273
 Бычков И.А. 260, 262
 Бюргер Г.А. (Bürger G.A.) 101, 158, 159, 165, 233, 236, 282, 284, 286, 295, 366, 490
 Вадбольские 130
 Ваде Ж.-Ж. 38
 Вакенродер В.-Г. 250, 262

- Валькер Г. — см. Уокер Дж.
 Вальполь О. — см. Уолпол Х.
 Варгас (Vargas E.) — см. Гроссе К.
 Варма Д.П. (Varma D.P.) 77, 103, 154, 199, 183, 197, 213, 298, 349, 392
 Василий III 474
 Васильчиков А.А. 15, 32
 Васиан (Топорков), епископ Коломенский 474
 Ватейшвили Д.Л. 513
 Вацуро В.Э. 34, 51, 66, 102—104, 235, 298—300, 317, 369, 439, 440, 462, 463, 512—514
 Вебер Файт (Weber Veit) 152, 155, 285, 286, 287, 289, 293, 299, 330, 362, 365
 Вейсгаупт А. 245
 Великопольский И.Е. 352
 Величко А. 356
 Вельтман А.Ф. 102, 385
 Вельяминова М.Н. 130
 Вельяминов-Зернов В.Ф. 114, 147, 373,
 Венгеров С.А. 391
 Веневитинов В.П. 129
 Вернадский Г.В. 66, 67
 Веселовский А.А. 497, 512
 Веселовский А.Н. 106, 111, 407
 Вехтер Г.Ф. (Waechter G.P.) — см. Вебер Файт
 Вещель И.-К. 296
 Вигель Ф.Ф. 115, 147, 240, 260,
 Виланд К.-М. (Wieland C.M.) 27, 83, 102, 141, 151, 282, 295, 296, 299, 471,
 Вилрайт Ч.А. (Wheelwright Ch.F.) 396, 397,
 Вильмот К. (Wilmot C.) 35
 Вильмот М. (Wilmot M.) 30, 35
 Вильсон Дж. 498
 Вильямс С.Т. (Williams S.T.) 375, 391
 Винья А. де (de Vigny A.B.) 365, 466, 485
 Виरोлайнен М.Н. 235, 298
 Висковатов С.И. 342
 Витворт Ч. (Witworth C.) 8
 Владимиров П.В. 228, 236
 Воейков А.Ф. 208, 275
 Воейкова А.А. 411, 417
 Волков А.А. 260
 Волков А.Г. 144
 Волконский П.М. 258
 Волконский С.Г. 240, 260
 Вольтер (Voltaire) 9—13, 16—22, 26, 28, 29, 31—33—35, 37—41—43, 45, 47, 50, 51, 114, 115, 155, 260, 261, 278, 345, 452
 Воронцов В. фон 96, 99, 104
 Воронцов А.Р. 7, 8, 9, 16, 27, 29, 30
 Воронцов М.И. 8, 9, 31
 Воронцов П.Р. 25, 34
 Воронцов С.Р. 26—28, 30, 401
 Воронцова Е.Р. 8
 Воронцовы 30
 Востоков А.Х. 135, 139—144, 150, 226, 227, 278
 Вронченко (Вронченко) Ф.П. 116—119, 147, 313, 339
 Всеволожский Н.С. 334, 348
 Вульпнус В. (Vulpius W.) 320, 332
 Вульпиус К.А. (Vulpius Chr.A.) 238, 274, 319—323, 326—329, 332, 333, 337, 348, 355, 356, 362
 Вюльфинг, содержатель пансиона 216
 Вяземская В.Ф. 410
 Вяземские 35, 417
 Вяземский П.А. 31, 37, 47, 48, 51, 111, 130, 140, 242, 357, 369, 409, 410, 417, 472, 505
 Гагарин А.П. 411
 Гайм Р. (Haum) 250
 Галахов А.Д. 345, 349, 466
 Галиньяни А. (Galignani A.) 498, 499, 501, 505, 512
 Галифакс Р. (Hallifax R.) 394
 Галифакс С. (Hallifax S.), епископ Глоустерский 394
 Гальяни Ф. (Galiani F.), аббат 12, 31, 32, 42, 51
 Ган Е.А. 115
 Гарий (Гари) Е. 272
 Гейм И.А. 248
 Гейне Г. 329, 333
 Гельвеций К.-А. 47, 424
 Генслер К.-Ф. 291
 Генцель Я. (Henzel J.) 353, 369
 Георг II, английский король 16
 Гердер И.-Г. (Herder J.G.) 94, 158, 281, 298
 Герцен А.И. 240, 260, 328, 329, 333, 455, 456, 463
 Гершензон М. 417

- Геснер С. 27
 Гете И.-В. 91, 92, 114, 141, 151, 206.
 216, 218, 219, 235, 249, 275, 276, 285.
 319, 320, 354, 410, 503
 Гиббон Э. 45, 48, 345
 Гизо Ф. (Guizot F.) 36, 37, 41, 51
 Гиллельсон М.И. 51
 Гинзбург Л.Я. 439
 Гинце Г.П. (Hinze H.P.) 246, 261
 Гиппиус Ф. 321
 Глазунов В.П. 129
 Глазунов И.П. 321
 Глазунов М.И. 121, 210
 Глассе А. 495
 Глейхен Э. 157
 Глинка М.И. 41
 Глинка С.Н. 29, 89, 113, 114
 Глинка Ф.Н. 409
 Гнедич Н.И. 29, 115, 119, 120, 127, 267,
 272, 275, 295, 313—318
 Гоголь Н.В. 83, 102, 214, 333, 349, 365
 Годвин В. (Godwin W.) 69, 116
 Годунов Борис, царь 479
 Годунова Ксения 480
 Голдсмит О. (Гольдшмит; Goldsmith O.)
 43, 269
 Голицын А.Б. 245
 Голицын Б.В. 26—30, 34, 401
 Голицын Д.В. 26, 30, 240, 260
 Голицын Л. 430
 Голицын М.П. 401
 Голицын Н. 32, 33
 Голицына Н.П. 26, 27, 34
 Голицыны 27, 29, 129
 Головкины 129
 Головчинер В.Д. 77
 Гордин Я.А. 261
 Готье И. 348
 Гофман Э.Т.А. 250, 375, 431
 Гошило Е. 496
 Гранин Ю. 102
 Грей Т. (Gray T.) 7, 13, 29, 50, 105, 107,
 138, 139, 144, 276, 278
 Греч Н.И. 81, 82, 85, 102, 117, 148, 240,
 241, 260, 338, 373, 441—443, 451,
 462, 463, 469, 486
 Гречаная Е.П. 513
 Грибоедов А.С. 115, 119, 148, 295, 441—
 443, 462, 463
 Григорьев А.И. 344, 349
 Григорьев Ал.А. 344, 466, 486
 Гримм Ф.-М. (Grimm F.-M.) 16—18,
 31—33, 45, 70, 76
 Гроссе К. (Grosse K.) 99, 240, 249, 251—
 255, 258, 259, 261, 262
 Гроссейт 401
 Грузинский Г.А. 252
 Губарев В. 128
 Губерти Н.В. 103
 Гуковский Г.А. 82, 102
 Гурова И. 164, 199
 Гутке К.С. (Guthke K.S.) 157, 160, 165,
 260, 299
 Гюго В. 37, 365, 466, 467, 475, 485,
 493—495
 Давыдов Д.В. 240, 260
 Далиани (Дадьян) Е. (Г.) А. 459—461,
 464
 Даламбер Ж.Л. (Д'Аламбер; Даламберт;
 D'Alembert) 12, 13, 16, 17, 33, 46—
 48
 Даль В.И. 430
 Данилевский Р.Ю. 99, 102, 104, 246,
 260, 261, 313, 317, 332, 334, 490
 Данилов И. 443, 462, 463
 Данте 41, 246, 436
 Дашков П.М. 25, 263, 401
 Дашкова Е.Р. 24, 25, 30, 34, 35, 48
 Девлеткильдеева С.И. 443
 Делиль Ж. 107
 Дельвиг А.И. 140, 242, 261, 472, 497,
 498, 513
 Дембровский К.Г. 456, 457
 Демидов Г.А. 26—28
 Депре Ж.Б.Д. 161, 165
 Державин Г.Р. 29, 66, 90, 115, 241, 344
 Десницкий В.А. 148
 Дешан Ж.М. (Deschamps J.M.) 161
 Джонсон С. 43, 50, 118, 119, 148
 Дидро Д. (Дидрот; Дидерот; Diderot D.)
 32, 45, 47
 Дизраэли И. 183, 297
 Дмитревский М.И. 317
 Дмитриев И.И. 29, 31, 35, 140, 219, 235,
 248, 249, 284, 299, 313, 344, 468, 469,
 486, 505, 513
 Дмитриев М.А. 318, 344, 349, 400, 408
 Дмитриева Е.Е. 514
 Довер — см. Эллис Дж.

- Долгоруков И.М. 441
 Доможиров И. 458
 Доможирова 458
 Дону П.-Ф. 500
 Дора К.-Ж. 17, 20, 49
 Драйден Дж. 401
 Дрейк Н. 169
 Дубровин Н. 334
 Дубровин Н.Ф. 261
 Дубшан Л.С. 148
 Дьячков Ф. 349
 Дю Деффан (Дюдеффан; du Deffand М.) 7, 12, 13, 16—18, 21—23, 31—33, 35, 41, 42, 45, 46
 Дюкре-Дюмениль Ф.Г. (Ducray-Dumetil F.G.) 114, 121, 274, 329, 337, 338, 340, 341, 345—348, 357, 419, 430, 482
 Дюмурье Ш.-Ф. 286
 Евгений, митрополит — см. Болховитинов Е.А.
 Евреинов Д.А. 347
 Егунов А.Н. 317
 Екатерина II 9, 14, 24, 26, 48, 56, 66, 240, 244, 247, 251, 257, 260, 443, 444, 458
 Елагин И.П. 55, 72, 75
 Елагина А.П. 149
 Елизавета Петровна, имп. 8, 24, 32, 469, 473
 Елизавета, королева Англии 44, 76, 468
 Елистратова А.А. 495
 Ельницкая Т.М. 298
 Ермолаев А.И. 140
 Жандр А.А. 441—444, 448, 449
 Жандр П.П. 442, 443, 448, 462
 Жанен Ж. (Janin J.) 485
 Жанлис Ф.С. (Jenlis F.S.) 88, 113, 114, 115, 147, 156, 235, 264, 265, 268, 271, 272, 285, 338, 340, 341, 344—346, 348, 354, 357
 Жеребцов А.А. 244, 245
 Жирмунский В.М. 31, 199, 235, 364, 371
 Жироде-Триозон А.-Л. 500
 Житомирская С.В. 486
 Жихарев С.П. 119, 120, 148, 249, 261, 401, 408
 Жоффре Л.Ф. (Jaufret) 513
 Жоффруа Ж.-Л. 499
 Жуи В.Ж.Э. де (Jouy) 501
 Жуковский В.А. 29, 31, 35, 105, 111, 127, 128, 130, 131, 138—141, 150, 155, 211, 228, 233—236, 272, 274—276, 278, 282—285, 288—300, 328, 344, 366, 379, 382, 392, 397, 401, 404, 407, 430, 442, 448, 489, 495, 498, 505
 Заборов П.Р. 33—35, 77, 147
 Загарин П. 392
 Загорский В.А. 118
 Загорский Г. 118
 Загорский П.А. 118
 Загорский Ф. 116—120, 147, 148, 211
 Загоскин М.Н. 182, 236, 323, 343, 349, 430
 Заикин И.И. 129
 Залкинд Г. 236
 Захарьина Н.А. 455
 Зейдель 333
 Зильберштейн И.С. 417
 Зорич С.Г. 47
 Иванисов А.Е. 346, 347, 348
 Иванисов Н.Е. 346, 347
 Иванов Д.П. 347
 Иванов И.А. 140
 Иезуитова Р.В. 298—299
 Измайлов А.Е. 53, 54, 66, 340, 498, 506—508, 511
 Измайлов В.В. 105, 111, 207, 255, 268—273, 391, 408
 Измайлов Н.В. 370, 512
 Ильинская Н.Г. 486
 Инсарский В.А. 346, 350
 Иоанн (Иван Антонович) VI 8, 417
 Иоанн IV (Иван Грозный) 473, 474
 Иоселиани П.И. 513
 Ирвинг В. (Irwing W.) 374—378, 382, 383, 385—388, 390—392
 Исаков С.Г. 370
 Истрина В.М. 298
 Иффланд А.-В. 241, 276
 Каверин П.П. 432, 439
 Казот Ж. 31, 155
 Кайсаровы 275

- Калашников И. 419, 420, 452, 453, 463
 Калашникова Н.В. (урожд. Левшина) 265
 Кальдерон де ла Барка П. 20
 Кальпренед Г. де ла (Calprenede) 44
 Каменев Г.П. 40, 88, 120, 123, 207, 216—218, 220—231, 234—236, 275, 276, 280, 282
 Камознс Л. 344
 Канунова Ф.З. 299, 333, 354, 369, 392
 Капелюш Б.Н. 417
 Карамзин Н.М. 28, 31, 34, 40, 42, 48, 53, 66, 78, 81—85, 87—107, 109, 115, 118, 140, 143, 151, 157, 165, 206, 208, 212, 216, 217, 219, 220, 224, 234, 235, 238, 248, 249, 255, 256, 264, 268, 269, 273, 283, 284, 340, 344, 357, 382, 404, 407, 410, 430, 465, 472, 473, 479, 480, 487, 513
 Каринцева Н. 333
 Кармуш П.Ф.А. 499
 Карнильев В.Д. 240
 Карпов И. 369
 Катбертсон К. 198, 327, 341, 355, 425
 Катенин Н.Ф. 455
 Кафтырев А.Я. 345
 Кафтырев Д. Я. 345, 349
 Кафтырева А.Б. 345
 Каченовский М.Т. 285
 Кашинг М. (Cashing M.G.) 77
 Кашпирова Е.В. 344
 Келлесаль 401
 Кер Портер М. 401
 Кер Портер Р. 401
 Кер А. (Ker A.) 338, 348
 Керар Ж.М. (Quérard J.M.) 67, 71, 77, 108, 112, 236, 273, 349, 513, 514
 Кернер Г. 320
 Кестнер А.-Г. 249
 Киллен А.М. (Killen A.M.) 59, 67, 68, 108, 112, 166, 236, 349, 365, 371, 466, 486
 Киреевские 130
 Кирилук З.В. 378
 Клаурен Х. (Clauren) 373, 391
 Клингер Ф.М. 155
 Клопшток Ф.-Г. 140, 286
 Ключарев Ф.П. 129
 Княжевич Д.М. 500
 Кобрин В.Б. 487
 Ковалевский Евг. 149
 Коварский Н. 352
 Козегартен Г.Т.Л. 217, 234
 Козлов И.И. 505
 Козловский А.А. 350
 Козмин Н.К. 51, 236, 274, 298, 299
 Козырев И. 129, 320
 Кокошкин Ф.Ф. 401
 Кокс В. (Coxe W.) 330
 Колберн Г. 498
 Кологривовы 129
 Колридж С.Т. (Кольридж: Coleridge S.T.) 153, 159, 183, 195, 197
 Колыбина Б.В. 34
 Коль В. 29, 435
 Кондильяк Э.-Б., де 345
 Кондорсе Ж.А.Н. 48
 Копп К.П. (Kopp) 330
 Корд Т. 279—281
 Коржавин Ф.В. 211
 Корнель П. (Corneille P.) 11, 20, 37, 38, 41, 113
 Корнеруп Э. (Kornerup E.) 249, 261
 Корнилович А.О. 41, 409
 Коровин В.И. 112
 Королева Н.В. 348
 Корф М.А. 34, 257, 259, 357
 Корф Ф.Ф. 351
 Корш М. 104
 Костюшко Т. 387
 Котляревский Н.А. 353, 369
 Коттен (Коттень; Cottin M.S.R.) 113, 275, 341, 344, 348, 357, 430
 Коханский В. 439
 Коцебу А. (Kotzebue A.) 206, 218, 241, 261, 275, 276, 312, 341, 342, 344, 345, 352, 369
 Кочеткова Н.Д. 90, 103, 149, 214, 272, 299
 Кошанский Н.Ф. 313
 Коэн Ж. 431
 Крамер К.Г. 274, 329, 340
 Красовский В.И. 144
 Крейвен 401
 Крестова Л.В. 104
 Кривоцов С.И. 411, 417
 Кривоцова В.И. 411
 Кросс Э.Г. (Cross A.G.) 28, 33, 34

- Кругликов Г.П. 352
 Крылов И.А. 41, 115, 410
 Кряжев В.С. 348
 Кугушев Н.М. 129, 149
 Кузен В. (Cousin V.) 500
 Кузиков В. 199, 333
 Купер Ф. 348, 466
 Куракин А.Б. 219
 Курбский А.М. 473, 474, 487
 Кутузов А.М. 67
 Кучина — см. Пассек Т.П.
 Кюхельбекер В.К. 140, 279, 338, 348, 375, 376, 386, 390, 391, 498—501, 506, 512

 Лабзин А.Ф. 245, 246
 Лаваль И.С. 513
 Лавров (Чиркин) Н.В. 459
 Лагарп Ж.Ф. (La Harpe J.F.) 22, 285
 Лажечников И.И. 373, 391, 430, 465—467, 470, 471, 482, 483, 486
 Лазаревы 311
 Ламар П. Б. (де Ламар; de la Mare, de Lamare P.B.) де 71, 72, 77, 161, 165
 Ламотт-Фуке Ф. (Ла Мотт Фуке; de la Motte Fouquier F.) 271
 Лаплас П.А. (La Place P.A.) 54, 55, 59, 60, 67, 68, 71
 Ларионова Е.О. 317
 Латуш А. де 501
 Лафонтен А. 271, 275, 276, 337, 338, 341, 345, 347, 348, 357, 471
 Леви М. — см.: Lévy M.
 Левик В. 333
 Левин В.Д. 215, 272
 Левин Ю.Д. 148, 149, 214, 234, 349, 356, 369, 370, 391, 408, 495
 Левис — см. Льюис М.Г.
 Левкий, архимандрит 474
 Левкович Я.Л. 354, 370, 417
 Левшин А. 349
 Левшин А.В. 228—230, 232, 234, 236, 265
 Лейтон Л. (Leighton L.G.) 354, 355, 369
 Лекен А.-Л. 13
 Лемке М.К. 349
 Лемонте П.-Э. 41
 Ленивец А.А. 245
 Лепехин М.П. 408

 Лермонтов М.Ю. 114, 279, 488—496
 Лернер Н.О. 431, 433, 439
 Лесажа А.-Р. 44, 418
 Леспинасс Ж.Ж.Э. де 13
 Лессинг Г.-Э. 120, 241
 Ле Телье Р.И. (Le Tellier R.I.) 250, 261
 Летурнер П. (Lettourneur; le Tournear P.) 51, 71, 77, 235
 Лешинский С. 456
 Лжедмитрий 479—481
 Ли Г. 69, 70
 Ли Дж. 69
 Ли С. (Lee S.) 52, 69—71, 75—77, 91, 93, 122, 161, 186, 188, 190, 256, 276, 357, 448, 450
 Либман В.А. 391
 Листов В.С. 165
 Лихачев Д.С. 34, 487
 Лихоткин Г.А. 150
 Лобанов В.В. 35
 Лозинский М.Л. 38
 Лойола И. 329
 Ломоносов М.В. 11, 113
 Лонгинов М.Н. 67
 Лонгфелло Г.-У. 376
 Лопе де Вега 20
 Лопухин И.В. 217
 Лопухин И.П. 56
 Лотман Ю.М. 34, 51, 66, 102, 104, 147, 235, 272, 273, 317
 Лохнер И.П.К. 243
 Лубьянович К.А. 53—68, 76, 256
 Лукин В.И. 75
 Лупанова И.П. 236
 Львов П.Ю. 340, 343
 Львов С.М. 400
 Льюис М.Г. (Lewis M.G.) 49, 51, 58, 83, 90—93, 100, 101, 104, 116, 127, 129, 151—165, 194, 195, 199, 200, 207, 210, 212, 214, 225—227, 232, 236, 238, 266, 272, 282, 283, 286, 288, 294, 307, 308, 316, 317, 332, 334, 341, 347, 364, 365, 371, 375, 382, 389, 392, 446, 447, 463, 466, 467, 471, 472, 474, 488—495
 Лэтом Ф. (Lathom) 116, 184—186, 190, 192, 199—202, 204, 205, 213, 214, 226, 341, 439
 Любий (Люби) Ф. 272

- Люблинский В.С. 32
 Людовик XIV 41. 51
 Лямина Е.Э. 104, 349
 Магницкий М.Л. 258, 455
 Мазепа И.С. 483
 Майков Л.Н. 51
 Майлс Р. (Miles R.) 183, 197, 198
 Макаров М.Н. 29, 79—81, 101, 400—403, 408, 455, 463
 Макаров П.И. 212, 213, 263—270, 272, 472
 Мак-Донно Ф. (Mac Donogh) 501
 Макинтайр К.Ф. (McIntyre C.F.) 176, 197, 395, 407, 408
 Маккензи А.М. 43, 116, 119, 122, 124, 126, 148, 184—186, 189, 190, 195, 198, 221, 235, 265, 341, 425
 Мак-Киллоп А. (McKillop) 183, 197
 Макогоненко Г.П. 104
 Максимович 116, 127, 128
 Макферсон Дж. 50, 405
 Малиновский А.Ф. 218
 Малле Д. 158
 Малыгина Е.И. 311
 Ман Н.С. 332
 Мануйлов В.А. 298
 Мария Федоровна, императрица 95
 Марло К. 371
 Мармонтель Ж.-Фр. 47, 114, 115, 268, 269, 283, 346
 Марсолье Б.Ж. (Marsollier des Vivetières V.J.) 151, 155, 459
 Мартынов И.И. 216
 Мартянов П. 464
 Марченко Н.А. 34
 Маршал В. (Marshal W.) 9, 31
 Масанов И.Ф. 127, 149
 Маслов В.И. 486
 Матиас Т.Дж. 169
 Маффен Ф. 11, 20
 Мей И. 348
 Мейлах Б.С. 299
 Мейснер А.-Г. 120, 329
 Мейсон В. 26
 Мейян Ж. 153
 Мерзляков А.Ф. 29, 119, 275, 279, 281, 283, 298, 344, 401
 Мериме П. 503
 Меринский А.М. 489
 Меррей Дж. 498
 Мерсье С. (Mercier S.) 92, 103, 115, 354
 Метьюрин Ч. 58, 93, 189, 225, 365, 431, 439, 495
 Миклашевич В.С. 419, 420, 441—455, 462, 462
 Милонов М.В. 119
 Мильтон Дж. 20, 41, 115, 119, 277
 Мильчина В.А. 34
 Миних Б.К. 8
 Мирович В.Я. 15, 417
 Мироненко С.В. 417
 Митьков Ф.М. 129, 320
 Михаэлис Л. 249
 Модзалевский Б.Л. 46, 50, 51, 260
 Мольер 114
 Монвель Ж.-М.-Б., де 88—90, 151, 155
 Монкс 401
 Монтегю Э. (Montagu E.) 394
 Монтегю Дж. (Montagu G.) 12, 29, 30, 35, 37
 Монтескье Ш.-Л. (Montesquieu Ch.-L.) 33, 345
 Монтолье И. де (Montolieu) 271, 273, 337, 348
 Мордовченко Н.И. 268, 272, 353, 369
 Морелле А. (Morellet A.) 265, 272
 Морншеналь Д. де 51
 Морозов П.Т. 433, 439
 Морозова Н.П. 147
 Москотильников С.А. 40, 120, 216—218, 220, 223, 225, 226, 234
 Мудров М.Я. 118
 Музафарова Р.Ш. 333
 Музеус К.А. (Musäus) 157, 160, 165
 Мур Дж. (Moore G.) 116, 147, 339, 341, 343
 Мур Т. (Moore Th.) 153, 488, 489, 495
 Муравьева А.Г. 411
 Муральто О. (Muralto O.) — см. Уолпол Х.
 Мусина-Пушкина Е.Я. 504, 505
 Мэнн Х. (Mann H.) 8, 9, 12, 14, 35
 Мюллер В. 291
 Надеждин Н.И. 113, 114, 419, 438
 Нарезный В.Т. 102, 117, 118, 128, 148, 313, 317, 322, 340, 418, 419
 Нармацкий А.П. 457, 458, 460
 Нарышкин А.Л. 499

- Науберт К.Б. (Naubert C.B.) 103, 116, 155, 160, 212, 215, 330, 362
 Наумов, симбирский помещик 455
 Неведомский М. 33
 Нейтральный Сергей 114, 147
 Нелединский-Мелецкий Ю.А. 401
 Неустроев А.Н. 118, 127, 148
 Нешумова Т.Ф. 349
 Нечаева В.С. 347, 350, 417
 Нечкина М.В. 417, 462
 Никитенко А.В. 344, 345, 349, 442
 Николай I 442, 464
 Николюкин А.Н. 391, 392, 495
 Новиков Н.И. 12, 32, 56, 67, 129, 245, 246, 261
 Новосильцев Н.Н. 117
 Нодье Ш. (Nodier Ch.) 499, 503, 512
 Нортон Р. (Norton R.) 396, 407
 Нортумберлендская, герцогиня 24

 Овсяников А.Н. 457, 463
 Одоевский А.И. 409, 441—443, 369
 Одоевский В.Ф. 182
 Оксман Ю.Г. 513
 Оленины 130
 Олин В.Н. 470
 Орд А. 394
 Орлов А.С. 235, 333
 Орлов В.Н. 147, 148, 150, 228, 236
 Орлов Г.А. 14
 Орлов Г.В. 410
 Орлов М.Ф. 410
 Орлов П.А. 234
 Оссиан 92, 106, 108, 206, 216, 234, 344, 405, 407
 Остербю М. (Østerby M.) 82, 102
 Остерман А.И. 401
 Остин Дж. 90, 190, 202
 Остолопов Н.Ф. 228
 Охотин Н.Г. 317

 Павел I 103, 148, 240, 247, 257—260, 444
 Павленков И. 199, 200, 207, 210—215, 227, 236, 267, 471
 Палицын А.А. 140
 Панаев В.И. 68, 455, 463, 466
 Панаев И.И. 68, 486
 Панин П.И. 47, 51
 Панченко А.М. 487
 Парни Э. 282, 290

 Пассек Т.П. 260, 357, 370
 Пассеки 240
 Пастернак (Давыдова) Е.Е. 104
 Пезе А.М. 17
 Пек Л.Ф. (Peck L.F.) 152, 154, 155, 157, 164, 165
 Пеллико С. 413
 Перовский А.А. — см. Погорельский Антоний
 Перси Т. 158
 Перцев В.Н. 260
 Песков А.М. 333
 Петр I 12, 126, 456, 483
 Петр III 8, 218
 Петрарка Ф. 290
 Петрунина Н.Н. 299, 300
 Печерин В.С. 115, 147
 Пиксанов Н.К. 462
 Пимен, архиепископ Новгородский 474
 Пиоцци Э.-Л. 394
 Пирон А. 266
 Писарев А.А. 264, 265, 272
 Пишо А. (Pichot A.) 405, 408, 499, 502—504, 512, 514
 Платнер Э. 246
 Платон, митрополит 479
 Плетнев П.А. 473, 498
 Плуталов Г.В. 417
 Плутарх 345
 Плюмике К.М. 322
 Плюшар, вдова А. Плюшара 513
 Пнин И.П. 327
 По Э. 376
 Победоносцев С.П. — см. Нейтральный Сергей
 Погодин М.П. 240, 241, 260, 344, 349
 Погорельский Антоний 389, 392, 422—427, 429, 430, 439
 Подшивалов В.С. 107, 118, 211, 217, 239
 Поздеев О.А. 245, 246
 Пойль Ж.К. (Paule; Poyle) 80, 102, 401—403
 Полевой Н.А. 240, 252, 376, 429, 439, 466
 Полонов В.Д. 15
 Поливанов Л.И. — см. Загарин П.
 Полидори Дж. (Polidori J.) 497—499, 502—505, 512, 514
 Полонский Я.П. 345, 349
 Полуленский П.С. 112

- Пономарев П.А. 456—458, 463, 464
 Пономарева С.Д. 497, 500, 506, 512, 513
 Поп А. (Попа; Pope A.) 20, 25, 119, 278, 401
 Попкова Н.А. 439
 Попов И.В. 272
 Попова О.И. 462
 Попугаев В.В. 144—146, 150, 227, 278
 Порецкая П.П. — см. Жандр П.П.
 Потоцкий Я. 410
 Потье Ш. 504
 Прахов А. 34
 Прац М. (Prag M.) 371, 463
 Прево А.-Ф. (Prévost), аббат 70, 72, 74, 75, 77, 83, 91, 103, 113, 342
 Прокопович-Антонский А.А. 54, 117, 313
 Проффер К.Р. (Proffer K.R.) 386, 392
 Пушкин А.С. 34, 36—51, 53, 66, 115, 165, 199, 235, 236, 260, 271, 295, 347, 365, 368, 371, 391, 392, 430, 432, 439, 442, 443, 448, 449, 463, 466, 467, 472, 483, 484, 486, 487, 512, 513
 Пыпин А.Н. 67
 Радищев А.Н. 56, 66, 67, 219, 235
 Радищев Н. 230
 Радклиф А. (Radcliffe A.) 29, 55, 58, 62, 64, 83, 86, 87, 90, 91, 93, 96, 101—103, 106—117, 121, 122, 127—135, 139—147, 149, 151, 154, 160, 161, 163, 169—173, 175—177, 180—186, 189—192, 194, 195, 197—201, 208, 210, 214, 215, 221, 243, 256, 263—270, 274, 275, 278, 280, 293, 297, 300—311, 317, 320, 327, 328, 330, 337, 338, 340, 341, 343—348, 353—357, 360, 364, 368, 372, 373, 375, 384, 387, 390, 393—407, 410, 411, 414, 415, 419—421, 425, 428—431, 437, 439, 440, 448, 452—454, 461, 466, 471, 475, 480, 481, 488, 494
 Радклиф В. 394, 402, 403
 Радклиф Д. 397
 Раевский Н.Н. 36—38
 Разумовская М.В. 34
 Разумовские 32, 434
 Разумовский Ал.К. 15, 16, 29
 Разумовский Ан.К. 15
 Разумовский К.Г. 14—15
 Разумовский П.К. 15
 Райло Э. (Railo E.) 154, 157, 165, 177, 180, 182, 185, 197, 198, 408
 Рак В.Д. 348
 Рамзей А. (Ramsay A.) 281
 Расин Ж. (Racine J.) 14, 20, 31, 37, 40—42, 51, 113
 Редин Е.К. 273
 Резанов В.И. 285, 298, 299
 Реизов Б.Г. 467, 486, 513
 Рейнгард Х.Е. 246
 Рейнке М.Ф. 413
 Рейхард Г.А.О. (Reichard) 319
 Рейхель И.Г.Л. 55, 246
 Реморова Н.Б. 285, 288, 299, 300
 Ренни А. 201
 Рено, барон 434
 Ренуар Ф.Ж.М. 501
 Решетников А.Г. 76, 311, 348
 Рив К. 43, 52, 53, 55, 58—66, 69, 75, 93, 133, 317, 393
 Риггенбах Х. (Riggenbach H.) 90—92, 102, 103
 Рисбек И.К. 34
 Ричард III 19
 Ричардсон С. 44, 45, 52, 71, 174, 269, 488
 Рогальский Л. 501
 Рогов К.Ю. 408
 Рогожин В.Н. 103, 120, 147, 148
 Роджерс С. 489
 Родзевич С.И. 493, 495, 496
 Родзянко С.Е. 128, 275
 Розанов М.Н. 103
 Розберг М.П. 348
 Розен А.Е. 417
 Розен Е.Ф. 40
 Роммель О. 238
 Росляков И.Ф. 199, 200, 206—214, 227, 236, 267, 471, 472
 Ростопчина Е.П. 115
 Роули (Rowley) 49, 50
 Рош Р.М. (Roche R.M.) 265, 272, 329, 343
 Румянцев С.П. 357
 Руссо Ж.-Ж. (Rousseau J.-J.) 15—18, 26—29, 45, 47, 103, 114, 171, 206, 260, 261, 264, 340

- Руссов Б. 358
 Рылеев К.Ф. 370, 409, 410, 412, 413, 442, 443, 468, 469, 486
 Сад Д.А.Ф. де, маркиз 133
 Сайтов В.И. 51
 Салль Э. де (de Salle E.) 499, 502, 514
 Салтыков 219
 Самборский А.А. 27
 Саммерс М. — см. Summers M.
 Санглен Я.И. де 239—252, 254—262
 Сандунов Н.Н. 312, 314, 322
 Сандунов С.Н. 89
 Сандунова Е.С. 459
 Сарразен А. 285
 Сауги Р. 366, 397, 489
 Сафиуллин Я.Г. 439
 Сафонович В.И. 53, 54, 60, 66
 Сафонович И.П. 54
 Сватонь В. 353, 369
 Сведенборг Э. 67
 Свербеев Д.Н. 455, 463
 Свербеевы 130
 Свешников А.К. 500
 Севастьянов А.Н. 148
 Селвин Э. (Selwyn) 397, 398, 407
 Селиванов А.В. 349
 Селиванов Н.А. 341, 342
 Селивановы 349
 Селивановский С.И. 311, 321, 349
 Селиверстовы 130
 Семевский В.И. 261
 Семека А. 261
 Семенников В.П. 66
 Сенковский О.И. 153
 Сен-Жюльен 513
 Сен-Ламберт Ж.-Ф. 107
 Сен-Тома О. (Saint-Thomas) 501, 513
 Сербинович К.С. 404, 471, 472, 513
 Сервантес 385
 Сибирский Ф. 106, 111, 278
 Сигал Н.А. 31
 Сильвестр 474
 Симмонс Д.-С.-Г. 148
 Симмонс Э. (Simmons E.) 112, 393, 407
 Симпсон М.С. (Simpson M.S.) 103, 355
 Сиповский В.В. 77, 147, 235, 236, 282, 299, 349
 Скаррон П. 28
 Скотт В. (Scott W.) 29, 43—45, 49, 50, 65, 69, 101, 157, 159, 165, 169, 170, 191, 195, 197, 201, 227, 234, 280, 286, 287, 298, 299, 304, 308, 311, 330, 333, 345—349, 351, 353—358, 360, 362, 364, 365, 367—372, 376, 377, 387, 393—396, 398—400, 402—407, 410, 433—435, 437, 438, 471—473, 485, 489, 490, 493, 495, 496
 Скюдямор Ч. 403
 Скюдери М. де 44
 Славутинский С.Т. 454
 Славятинский Н.Я. 318
 Смагин С.И. 441
 Смирдин А.Ф. 272
 Смит А. 345
 Смит Ш. (Шмит; Smith Ch.) 116, 144, 221, 270, 273, 278—282, 298, 393, 406
 Смоллетт Т.Д. 44
 Снегирев И.М. 249, 261
 Соконович И. 97, 104, 165
 Соколов В. 370
 Соколовская Т. 67, 68, 261
 Соллогуб В.А. 113, 114, 147
 Соловьев Н.В. 415
 Сомов О.М. 103, 205, 342, 343, 349, 377—385, 392, 466, 497—503, 505—507, 512—514
 Сопиков В.С. 129, 147, 148, 272, 339, 348, 472
 Сохацкий П.А. 118
 Спада А.Ф. 430, 431
 Сперанский М.М. 26, 34, 240, 257—260, 262
 Сперанский М.Н. 273
 Спиридов А.Г. 241, 244, 248
 Спрегпорт, барон 218—220
 Срезневский В.И. 150
 Сталь А.Л.Ж. де (de Staël A.L.G.) 29, 35, 113, 340, 488, 498
 Станько А.И. 486
 Степанов А.П. 419, 439
 Степанов В.П. 66, 148, 149, 408, 486
 Степанов Н.Л. 148, 352, 369
 Степовая Л.И. 412
 Стерн Л. 43, 254, 269, 414
 Стивенс Э. (Сперанская Е.А.) 26
 Стивенс Э. 26
 Стивенсон Р.Т. 376

- Столер Д.А. — см. Stoler J.A.
 Столыпин А.А. 279
 Строганов А.Г. 67
 Строганов А.С. 21
 Строганов С.Г. 112
 Строганова Е.П. 22
 Строганова С.В. 112, 397
 Строгановы 30
 Ступин И.И. 328
 Стюарт (Афинянин Стюарт) Дж. 394
 Суворов П.П. 457, 458, 463
 Сукин М. 474
 Сулье Ф. 466
 Сумароков А.П. 113, 346
 Сушков М.В. 115, 219, 220
 Сушков Н.В. 115, 117, 147
 Сушкова Е.А. 114, 147, 495
 Сушкова М.В. (урожд. Храповицкая)
 115
 Сушкова П.В. 115
 Сьюард А. (Севард; Seward A.) 395
 Сю Е. — Сю Э. (Sue) 466
- Талльен Т. 397
 Талфурд Т. (Talfourd T.N.) 396, 398, 402,
 403, 407, 408
 Талызины 129
 Тальман М. (Thalman M.) 236, 362, 370
 Тарасов Е.И. 298
 Тассо Т. 220
 Тепляков А.Г. 431, 432
 Тепляков В.Г. 430—439
 Тик Л. (Tieck L.) 231, 250, 262
 Тикотин М.А. 148
 Тимковский Е.Ф. 119, 120, 121, 127,
 148, 275, 356
 Тимковский И.Ф. 127, 313
 Тимковский Р.Ф. 313
 Титов В.П. 352
 Титов Н.С. 459
 Тихонравов Н.С. 149
 Тойнби П. (Toynbee P.) 33
 Толмачев А. 112
 Толстой И.И. 97, 98, 104
 Толстой Л.Н. 113, 147
 Томашевский Б.В. 36, 50, 51, 486, 493,
 495, 496
 Томпкинс Дж.М.С. (Tompkins J.M.S.)
 77, 148, 154, 169, 184, 197
 Томсон Дж. 105, 107, 144, 401
 Горслев П. 92
- Троицкий В.Ю. 463
 Трошинский Д.П. 211, 328, 333, 341
 Трубецкие 401
 Трэси Э. (Трасу А.В.) 103, 186, 198, 427
 Гуманский В.И. 499, 500, 506, 512
 Тургенев Ал.И. 31, 42, 115, 127, 128,
 218, 278, 286, 322, 397, 404—408,
 410, 417, 472, 473, 505
 Тургенев Ан.И. 115, 217, 218, 235, 275,
 276, 278, 298, 299
 Тургенев И.П. 217, 284
 Тургенев Н.И. 119, 218, 278—281, 298,
 408, 486
 Тургенев С.И. 218, 279
 Тургеневы 275, 298, 344
 Турьян М.А. 439
 Тынянов Ю.Н. 369, 500, 512, 513
 Тэйлор В. 158
 Тюммель Ф. 243
 Тюнькин К.И. 350
- Уайт А.М. — см. Маккензи А.М.
 Уваров С.С. 29
 Уварова С.В. 272
 Уилкинсон Дж. 496
 Уилл П. (Will P.) 250
 Уокер Дж. (Walker) 130, 149, 225
 Уолпол Р. 7, 16, 23
 Уолпол Х. (Уолпол Гораций; Walpole
 Н.) 7—35, 39, 40, 42—52, 60—63, 69,
 75, 86, 91, 106, 102, 103, 122, 132,
 133, 166, 174, 188, 198, 199, 293, 305,
 306, 364, 375, 393, 401, 433—435, 437
 Уорд А. — см. Радклиф А.
 Уортон Т. 280
 Урсинус А.Ф. 298
 Успенский Б.А. 34, 104, 272
 Ушаков В.А. 130, 419, 420, 486
 Ушакова П.А. 130
- Фабер А. (Faber A.) 499, 503, 512
 Федоров Б.М. 205, 214, 304, 311, 471—
 478, 486, 487
 Фильдинг Г. 44
 Фишер К.И. 345, 349
 Фламменберг Л. 99
 Флориан Ж.-П.-К. 83, 268, 274
 Флоридов А.А. 486
 Фомичев С.А. 165
 Фонвизин Д.И. 22, 33, 47—49, 51
 Фонвизина В.А. 464

- Фон-Фок (Фок М.Я., фон) 240
 Форбс А. 130
 Фортис А., аббат 503
 Фрейд З. 173
 Фридрих I Барбаросса 306
 Фридендер Г.М. 425, 438, 439
 Фризман Л.Г. 272, 486
 Фьеве Ж. (Fийвйе J.) 89, 90
- Харви Дж. (Harvey) 105
 Хардер Х.-Б. (Harder H.-B.) 99, 104, 246, 261, 318
 Хвошинские 129
 Херасков М.М. 130, 346
 Херд Р. (Hurd R.) 285
 Хертфорд Ф. 11—13, 29, 32
 Херицфельд Г. 156
 Хитрово Е.И. 467
 Хойн К. (Heup C.) см. Клаурен Х.
 Храповицкий А.В. 56
 Хьюджилл (Hugill) 348
- Царева Р.Ш. 334
 Цахариас-Лангханс Г. (Zacharias-Langhans G.) 86, 102, 104, 181, 186, 197, 236, 242, 277, 298, 303, 439
 Цертелев Н.А. 512
 Циннендров (Элленбергер) И.В., фон 55, 237
 Цицианов М.Д. 459
 Цоффка В.В. 34
 Цшокке Г. (Zschokke H.) 160, 192, 199, 210, 330—334, 347, 362, 363, 365, 370, 494
- Чаттертон Т. 28, 49, 50
 Чернопяттов В.И. 130, 149
 Чернышев П.Г. 26
 Чернявский П. 103, 116, 127, 130, 134—139, 147, 275
 Чинк К. (Tschink C.) 99
 Чичерин Д.И. 458
 Чудаков Г.И. 214, 333, 349
- Шадрин А.М. 439
 Шаймуратова Р.Ш. 334
 Шаликов П.И. 102, 106—112, 128, 129, 144, 254, 255, 264, 266, 268, 278, 343, 344, 400, 459, 465, 466
 Шамбон де Монто П. 118
- Шан-Гирей А.П. 489
 Шарыпкин Д.М. 235
 Шатобриан Ф.Р. де (Chateaubriand F.R. de) 91, 92, 114, 115, 285, 294, 296—298, 300, 494
 Шекспир 9—11, 16—21, 28, 32, 36—39, 41, 42, 45, 50, 59—60, 71, 77, 141, 154, 169, 176, 231, 234, 236, 307, 388, 401
 Шеллер А.И. 276
 Шелли М.У. (Shelley M.W.) 498, 505
 Шенье А. (Chénier A.) 501, 513
 Шенье М.-Ж. (Chénier M.-J.) 164
 Шереметев П.С. 34
 Шереметев С.Д. 35
 Шеридан Р.Б. 69
 Шидловский А.Р. 500, 512
 Шикло А.Е. 439
 Шиллер И.Ф. 27, 83, 96, 98—101, 104, 120, 126, 159, 182, 206, 218, 224, 237—239, 246, 250—252, 258, 260—262, 271, 275, 276, 282, 285, 297, 298, 312—318, 320—322, 325, 326, 328, 332, 347, 350, 363, 364, 374—375, 405, 490
 Шильдер Н. 261
 Ширлей Г. 15
 Шишков А.С. 29, 140, 263, 384, 472
 Шлегель А.В. 36, 38, 159, 249
 Шляпкин И.А. 448, 482
 Шмурло Е. 148
 Шозье Г. (Chausier H.) 301
 Шор В.Е. 51
 Шписс (Шпис, Шпиз, Списс) Х.-Г. 89, 103, 116, 155, 160, 218, 220, 221, 226, 232, 234—236, 274—276, 291, 298, 325, 333, 341, 347, 350, 361, 370, 373, 378—381, 392, 471
 Шретер И.И. 469
 Штеттке К. (Städtke K.) 294, 300
 Штиллинг — см. Юнг-Штиллинг
 Шторм Г.П. 34
 Шуазель Л.-О. де, герцогиня 18
 Шувалов А.П. 21, 22, 33
 Шувалов И.И. 8, 11—16, 21—24, 32, 33
 Шувалова Е.П. (урожд. Салтыкова) 22, 26, 33
- Шепотьевы 401
 Шербатов П.П. 499, 500
 Шербинины 129

- Эджуорт (Эджворт) М. 404, 408
 Эйдельман Н.Я. 259, 262
 Эйхенбаум Б.М. 369, 495, 496
 Эйхштедт Х. 299
 Эккартсгаузен К. 54, 60
 Эленшлегер А. 375
 Эллис Дж. 49, 50
 Эмин Ф.А. 75, 77, 91
 Энгельшаль И.Ф. (Engelschall) 83
 Эно Ж.Ж.Ф. (Hénault J.-J. Fr.) 12, 33
 Эрар М. 299
 Эртель Ф. фон 156
 Эстев Э.Э. (Estive E.) 503, 504, 513, 514
 Эсхил 10
- Юм Д. (Hume D.) 13, 16—18, 28, 29, 42, 45—49
 Юнг Э. (Joung E.) 77, 85, 105, 107, 115, 147, 216, 220, 224, 235
 Юнг-Штилинг И.Г. 54, 60, 67
 Юсупов Н.Б. 26
- Языков Д.И. 217, 234
 Языковы 130
 Яковлев А.А. 455
 Якубович Д.П. 333, 371, 495
 Ямпольский И.Г. 486
 Яновский Н. 149
 Янушкевич А.С. 296, 299, 300
 Ярославский Д. 349
- Aikin J. 111, 112
 Anderson R.B. 102
 Austen J. 214
- Baczko L. 243
 Bakounine T. 261
 Baldensperger F. 166, 496
 Baldik C. 512
 Barbauld A.L. 29, 111, 170
 Baron-Wilson C. 164
 Barrois Th. 71, 77
 Bateson F.W. 34
 Bathoe W. 33
 Bauer R. 299
 Béclard L. 103
 Bell J. 152, 164
 Bellen E.S. van 103
 Bentley 35
 Bérard C. 499
 Berger A.G. 165
- Berryman J. 164
 Bertin L.F. 311
 Besterman Th. 33
 Bisson L.A. 408, 504, 512—514
 Boufflers S. 41
 Bray F.G. de 358, 370
 Brückner J.J. 323, 332
- Carpenter J. 149, 198
 Chard Ch. 149
 Chastenay V. de 147
 Chastopalli A.E. (de Chastopalli) 499, 502, 504, 514
 Curran S. 298
- Davidson A. 371, 463
 Delbare F.Th. 149
 D'Epinay L.F. 41, 42
 Dibelius W. 68, 199
 Dobrée B. 197
 Ducos B. 147
- Edgeworth 404
 Ehrhard M. 299
 Eichstädt H. 299
 Eidou M.A. 35
 Evans B. 103
- Foster J.R. 77, 112, 197, 235, 272, 298
- Garber F. 197
 Garte H. 102
 Giesemann G. 261
 Gräff H. 332
 Greiner M. 299
 Gunzel C. 262
 Gwynn S. 32
- Harwell Th.M. 166
 Hendel Y.C. 261
 Holtzhauer H. 332
 Hookham T. 149, 198
 Hyde H.M. 35
- Janet L. 35
- Ketton-Cremer R.W. 31
 Kiely R. 197
- Ladvocat N. 499, 503—505, 514
 Lane W. 215, 272

- Lang C.L. 261
 Lebas P.L. 348
 Lescure M.-F.-A. de 33
 Lévy M. 32, 33, 67, 108, 112, 148, 197,
 215, 301, 311, 333, 348, 349, 397, 407,
 408
 Lewis W.S. 31
- Maixner R. 512
 Malo Ch. 35
 Marquand L.A. 149
 Maurer F. 299
 Mayo R.D. 102
 Mehrotra K.K. 32, 70, 77, 149, 198
 Michel A. 32
 Milbank A. 103, 198,
 Monvel B. 103
 Morley H. 165
 Morrison R. 512
 Müller-Fraureuth C. 103, 299, 333, 371
 Murphy A.G. 165, 260
 Myrray J. 512
- Nikliborc A. 147, 165
- Parreaux A. 236
 Prothero R.E. 512
- Reclam P. 298
 Reeve 52, 66—68
 Reichart W.A. 391
 Reineke O. 261
 Ringe D.A. 392
 Robertson J.L. 495
 Rollivain E.E. 103
 Rouargue A.C.A. 348
 Rupp H. 261
- Schreinert K. 333
 Ségu F. 513
 Smaga J. 439
 Souza A. 113
 Spacks P.M. 102
 Spieß Chr.H. 350
 Stoler J.A. 149, 181, 197—199
 Summers M. 35, 66, 67, 103, 111, 154,
 160, 164, 165, 200, 213, 299, 311, 333,
 369
- Tellier R.I. 261
 Tourneux M. 32
- Ware M. 111
 West C.-B. 77

Содержание

Об этой книге.....	I
В.Э. Вацуро. <Вместо предисловия>	III

Часть первая

Русские знакомства Х. Уолпола	7
Уолпол и Пушкин	36
Роман Клары Рив в русском переводе	52
София Ли	69
Н.М. Карамзин. «Остров Борнгольм». «Сиерра-Морена»	78
П.И. Шаликов	105
А. Радклиф. Ее первые русские читатели и переводчики	113
«Монах» М.Г. Льюиса и «френетическая» готика	151

Часть вторая

«Тайны Удольфо»	169
Перевод «Полночного колокола» Ф. Лэтома и «Монаха» М.Г. Льюиса. И. Росляков	200
Г.П. Каменев	216
Я. Санглен. «Гений» К. Гроссе.	237
Журнальная критика 1800-х годов. П. Макаров. В. Измайлов	263
В.А. Жуковский <Фрагменты>	274
Псевдорадклифиана	301

Шиллеризм (В. Нарезный. Н. Гнедич. Тривиальная литература) <Фрагмент>	312
Разбойничий роман («Ринальдо Ринальдони». «Куно фон Кибург». «Абеллино»)	319

Часть третья

Критика 1810-х годов. Читатель 1820-х годов. В.Г. Белинский...	337
А. Бестужев-Марлинский. Ливонские повести	351
Травестия готики. О. Сомов. А Бестужев-Марлинский.....	372
В. Скотт. Статья о Радклиф. Биография Радклиф. А. Тургенев	393
После 14 декабря 1825 г. Н. Бестужев	409
Нравоописательный роман.....	418
Бытовой роман	441
Исторический роман <Фрагменты>.....	465
Лермонтов и М. Льюис	488
Эпизод из истории русского байронизма («Вампир»)	497
Основные условные сокращения.....	515
Публикации работ В. Вацуро по «готической теме»	516
Т. Селезнева. Из домашней истории «Готического романа»	517
Указатель имен	527

Серия «ФИЛОЛОГИЧЕСКОЕ НАСЛЕДИЕ»

Вадим Эразмович Вацуро

Готический роман в России

Научное издание

Редактор *С. И. Панов*
Художник *А. А. Семенов*
Корректор *Л. Н. Морозова*
Верстка *С. М. Пчелинцев*

На 1-й стороне обложки воспроизведена работа Г. фон Рейтерна
«Татьяна. По мотивам романа Александра Пушкина
“Евгений Онегин“» (XIX век)

Налоговая льгота — общероссийский
классификатор продукции ОК-005-93, том 2;
953000 — книги, брошюры

ООО «НОВОЕ ЛИТЕРАТУРНОЕ ОБОЗРЕНИЕ»

Адрес издательства:
129626, Москва, а/я 55
тел. (095) 976-47-88
факс (095) 977-08-28
e-mail: nlo.ltd@g23.relcom.ru
Интернет: <http://www.nlo.magazine.ru>

ЛР № 061083 от 6.05.1997

Подписано в печать 30.09.2002 г.
Формат 70 × 100 ¹/₁₆. Бумага для ВХИ.
Офсетная печать. Усл. печ. л. 44,5.
Тираж 2000 экз. Заказ № 495.

Отпечатано с готовых диапозитивов
на ГИПП «Уральский рабочий»
620219, г. Екатеринбург, ул. Тургенева, 13.