

А. Н. МАЙКОВ

ПУТЕВОЙ ДНЕВНИК 1842—1843 ГГ.¹

(Публикация О. В. Седельниковой)

В истории русской культуры XIX в., кажущейся на первый взгляд детально и всесторонне изученной, немало белых пятен. Целый ряд их связан с историей творческой деятельности А. Н. Майкова — одного из значительных представителей русской поэзии послепушкинской эпохи. В советском литературоведении он считался апологетом «чистого искусства», который не заслуживает серьезного внимания исследователей по причине своей аполитичности. Подобные суждения давались поверхностно, без детального анализа его произведений и без привлечения материалов архива поэта. А. Н. Майков был не только одним из ярких представителей литературного процесса 1840—1890-х гг., в творчестве которого запечатлелись нюансы общественной и культурной жизни этой сложной эпохи. Он был активным участником эстетической полемики, прежде всего в 1840—начале 1850-х гг., когда в ведущих российских периодических изданиях печатались не только его произведения, но и статьи о литературе и живописи. Изучения требуют материалы архива поэта: дневники, обширный эпистолярный (в разные периоды своей жизни Майков вел активную переписку со многими значительными деятелями русской культуры от Достоевского и Гончарова до Никитенко и Страхова); безусловный интерес представляют рукописи художественных произведений, статей, черновые наброски разных лет. Большинство этих документов до сих пор не введено в филологический дискурс. Изучение архива поэта было начато И. Г. Ямпольским, результаты его представлены в ряде публикаций в «Ежегоднике Рукописного отдела Пушкинского Дома»,² но после смерти

¹ Исследование выполнено при финансовой поддержке РГНФ в рамках научно-исследовательского проекта РГНФ «Путевой дневник А. Н. Майкова 1842 г. в контексте становления мировоззрения и эстетики поэта» (проект № 07-04-0007.).

² Из архива А. Н. Майкова / Публ. И. Г. Ямпольского // Ежегодник Рукописного отдела Пушкинского Дома на 1974 год. Л., 1976. 23—41; Из архива А. Н. Майкова / Публ. И. Г. Ямпольского // Ежегодник Рукописного отдела Пушкинского Дома на 1976 год. Л., 1978. С. 30—57; *А. Н. Майков. Письма 1847—1867 годов* / Публ. И. Г. Ямпольского // Ежегодник Рукописного отдела Пушкинского дома на 1975 год. Л., 1977. С. 72—121.

исследователя, как показывают публикации последних 10 лет, эта работа не была продолжена. Документы архива А. Н. Майкова содержат ценную информацию как для анализа творчества самого поэта, так и для уточнения представлений современной науки о культурной ситуации середины XIX в., выявления ранее выпавших из поля зрения исследователей аспектов, характеризующих эпоху и дополняющих представления об истоках развития русской культуры второй половины XIX в.

В этом контексте особого внимания заслуживает объемный путевой дневник А. Н. Майкова 1842 г.³ — факт его становления как представителя русской культуры. В 1842 г. Майков окончил университет и дебютировал в литературе, опубликовав «Стихотворения Аполлона Майкова». Первые опыты молодого поэта получили высокую оценку таких требовательных критиков, как В. Г. Белинский⁴ и П. А. Плетнев.⁵ По представлению министра народного просвещения С. С. Уварова и последовавшему за этим распоряжению Николая I, с благосклонностью относившегося к академику живописи Н. А. Майкову и его семье, молодой поэт получил премию 1000 руб. и длительный отпуск для поездки за границу, о чем в семье мечтали давно.⁶ В конце лета 1842 г. А. Н. Майков вместе с отцом отправился в путешествие, в ходе которого он посетил все центры европейской культуры. В Россию он вернулся лишь в марте 1844 г., проехав за полтора года Данию, Францию, Швейцарию, Италию, Германию, Чехию. Особенно долго он находился в Италии, исследуя Рим, а затем переезжая из города в город, а также во Франции, в Париже, знакомясь с памятниками истории и искусства, слушая лекции в Сорбонне и Коллеж де Франс, работая вместе с В. А. Солоницыным и В. Н. Майковым в национальной библиотеке.⁷

Путевой дневник А. Н. Майкова интересен тем, что принадлежит эпохе становления поэта, становления творческого и человеческого (Майкову исполнился к тому моменту 21 год), периоду особенной открытости впечатлениям извне. Дневник представляет собой сравнительно небольшой документ — 42 листа in folio, сшитых в тетрадь. Он отражает события только первых месяцев путешествия, но отличается глубиной и разнообразием содержания. Информативность документа усиливается особым внешним фактором, обусловившим его появление, — ситуацией путешествия по европейским странам, давшего обилие и разнообразие внешних впечатлений, вызывающих размышления на самые разные темы: национально-исторические, социально-политические, этнографические, нравственные, этические, рефлексивно-поэтические, эстетические. Они задают доминанты проблемной и жанрово-стилевой структуре путевого дневника.

³ Майков А. Н. Дневник 1842 г. // РО ИРЛИ, 17305.

⁴ Белинский В. Г. Сочинения Ап. Майкова // Белинский В. Г. Полн. собр. соч.: В 13 т. М., 1953—1959. М., 1955. Т. 6. С. 7—31.

⁵ Плетнев П. А. Стихотворения Аполлона Майкова // Современник. 1842. Т. 26. С. 51.

⁶ Златковский М. Л. А. Н. Майков. 1821—1897 г.: Биографический очерк. 2-е изд., доп. СПб., 1898. С. 8, 25—26.

⁷ Баевский В. С. Майков Аполлон Николаевич // Русские писатели 1800—1917: биографический словарь. М.: Большая российская энциклопедия, 1994. Т. 3. С. 454.

А. Н. Майков не отличается вниманием к датировкам и четкому хронометражу записей и смыслопорождающих эмоциональных и рациональных интенций. Это, в свою очередь, определяет своеобразие жанровой формы данного путевого дневника и его очевидные отличия как от литературной фикциональной дневниковой традиции, начатой Л. Стерном, А. Н. Радищевым и Н. М. Карамзиным, так и от подлинных путевых дневников современников Майкова — М. П. Погодина, И. Гагарина, Стендаля. Классический дневник является «последовательностью регулярных записей, отражающих события дня в конкретном месте и в конкретные часы».⁸ Майков нарушает эту формальную особенность: его записи нерегулярны, не всегда датированы и не имеют четкого соотношения между отдельной записью и определенным днем, тем более не отражают внешних событий дня, как записи классического путевого дневника. Полагаю, что за этой внешней небрежностью скрывается осознанное целеполагание: молодому путешественнику не особенно важно просто отразить этапы передвижения по Европе: ему важно как можно больше увидеть и подметить в проезжаемых местах, а когда появится возможность (во время переезда, непогоды, остановки и т. п.) — зафиксировать то, что отложилось в душе, обратило на себя внимание, заставило переживать и размышлять. В связи с этим дневник Майкова имеет характерное авторское название: «Порядок путешествия беспорядочных путешественников»; на первом листе дневника нарисован герб, на котором изображены лира, палитра, кисти и флейта, что недвусмысленно указывает на внутренние приоритеты автора. Весьма характерен и эпиграф: «И в беспорядке есть порядок: взгляните только на течение небесных светил...». Вследствие этого наряду с типичными для дневниковой формы элементами жанровой структуры: поэтической пейзажной зарисовкой, бытовым, историко-культурным очерками и очерком нравов в дневник Майкова органично входят такие нетипичные жанровые формы, как конспект, культурологическое эссе и опыты перевода художественных и исторических произведений. Некоторые отрывки сопровождаются на полях набросками, что отражает важность для автора дневника визуального образа, идущего часто впереди его словесного оформления.

Важным в контексте нашего исследования является вопрос о датировке документа и его хронологической структуре. Первая запись, как и последняя, не имеет четкой датировки. Только прочитав ее всю, мы находим помету, свидетельствующую о том, что все это записано 5 сент. 1842 г. Однако уже изначально мы можем приблизительно определить, когда была сделана первая запись, опираясь на целый ряд авторских указаний: во-первых, Майков датирует последующие заметки сентябрем—октябрем 1842 г., во-вторых, уже на обложке дневника обнаруживаем более позднюю надпись, сделанную рукой Майкова: «Дневник, веденный мною о виденном и прочитанном во время первого путешествия в Париж и Рим в 1842 г.»;⁹ наконец, в начале первой

⁸ *Егоров О. Г.* Дневники русских писателей XIX в.: Исследование. М.: Флинта: Наука, 2002. С. 6.

⁹ *Майков А. Н.* Дневник 1842 г. // РО ИРЛИ, 17305, л. 1.

записи указана точная дата отправления на корабле из Кронштадта: «В 6 часов, в среду, 19 Авг<уста>», — она возникает потому, что это лично важный временной ориентир, с которого начинается разлука с близкими и друзьями. Далее читаем: «Теперь уже три недели прошло от этого дня...». Следовательно, первая запись сделана в начале сентября 1842 г. Она занимает пять с половиной листов и представляет краткое описание первых недель пути, первых впечатлений: от знакомства с Копенгагеном, его населением и культурными достопримечательностями, запавшими в душу автора дневника, короткого описания моря и разнообразия морских берегов, а также описания тяжести двенадцатидневного морского переезда и очерка знакомства с Гавром, первым французским городом на пути молодого путешественника. Судя по некоторым замечаниям, первую обширную дневниковую запись, представляющую ретроспективу прошедших недель путешествия, Майков делает по приезде в Париж.

Особенности содержания первой записи позволяют говорить о том, что функционально потребность в ведении путевого дневника возникает вследствие душевной неудовлетворенности в ситуации разлуки с близкими людьми (общение с которыми, обсуждение самых разнообразных вопросов было многолетней привычкой, сформировавшейся в домашнем кружке Майковых), душевной потребностью выразить свои впечатления и размышления, сохранить их в той форме, в которой породил их жизненный момент, чтобы потом обратиться самому к этим записям и поделиться впечатлениями с теми, кому молодой Майков привычно доверял свои мысли и чувства. На это указывает следующее замечание: «...друзья же мои, которые со временем увидят, быть может, это марание, из одного описания не поймут ничего».¹⁰

Парижские записи более упорядочены, подробны и тематически структурированы. Сопоставляя их с предшествующими и последующими, можно предположить, что это во многом обусловлено, с одной стороны, тем, что столица Франции — одна из целей путешествия, а с другой — даже самим характером жизни в Париже: более оседлым и физически спокойным, по сравнению с предшествующей дорогой, «особенно после бури, которая посылала беспрестанно вас от бога к черту». Они сделаны 5/14 сент. (обширная запись — представляющая нумерованный список осмотренных исторических и архитектурных памятников, включающая короткие и емкие характеристики, сопровождаемые анализом их нравственно-этических и эстетических особенностей), 17/29 сент. (уникальная среди всех парижских записей — не суммирует впечатления от двух недель прогулок по Парижу, как предыдущая, но короткая по сравнению с предыдущими и посвящена одному предмету — знакомству с французской Академией художеств и впечатлению от современной французской живописи, за которыми следует несколько коротких абзацев субъективно-эмоционального, шутливо-бытового и финансового содержания), 18/30 сент. (описание купленных книг, очерк посещения кладбища

¹⁰ Там же, л. 2.

отца Лашеза и впечатления от церкви Святого Роха), 19 сент./1 окт. (Люксембургский дворец, в том числе короткие и емкие характеристики живописи), 20 сент./2 окт. (Версаль в сравнении с Сен-Дени и в связи с этим символическая сцена), 22 сент./4 окт. (о посещении Теплякова и встреченных там).

На этом парижские записи заканчиваются, и вновь начинаются путевые заметки, не всегда датированные и нарушающие структуру «дневника как журнала подневных записей».¹¹ 29 сент./11 окт. начинается описание многодневного пути: Рона, вверх по течению которой подымается пароход, поэтические описания берегов Сены, Соны, Роны, Альпы, затем Савойя, в описании которой пейзажные зарисовки смешались с короткими и емкими этнографическими заметками, свидетельствующими о внимании Майкова к традициям, характеру и внешним особенностям жителей каждой новой местности. Затем Женева: бытовая зарисовка и очерк нравов, характеристика гостиничного и ресторанного сервиса и естественно вплетенная в текст дневника вставная новелла о печальной судьбе Сильвио Пеллико. После этих поражающих разнообразием фрагментов — описание перехода через Альпы, включившее в себя поэтические пейзажные зарисовки, рефлексивные и очерковые фрагменты. В записях опять утрачивается четкая хронологическая соотнесенность. Это описание пути в его последовательности, с характеристикой наиболее важных для автора его содержательных особенностей — социальных, нравственных, культурно-этнографических, поэтических — но без четкого указания времени и места, что видоизменяет традиционную жанровую форму дневника и вносит в нее новые черты.

С приездом в Рим в дневнике вновь появляются датировки, в том числе ретроспективного плана: «5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12 <декабря>. Приехал Лагода, с которым принялись за изучение Древнего Рима. В первый день были в Колизее». Далее Майков дает короткое описание истории возведения Колизея и его внутреннего устройства, которое сопровождается на полях схемой. За ним следует описание других мест, в том числе цирка Ромула (12 дек.), замечание о чтении Тацита и переводе двух глав первой книги <Анналов> (17 дек.), фрагмент «Об архитектуре». Датировки записей идут от случая к случаю и к концу дневника утрачиваются. Последняя: «9 марта» — появляется на л. 37. после заметки о польском вопросе, которой предшествуют отрывки переводов из сочинений Тацита, сопровождаемые местами коротким и емким анализом философско-эстетических особенностей его произведений, заметка конспективного характера «О правлении в Риме». Далее датировки отсутствуют. Последние листы содержат поэтические наброски, впечатления об итальянской драме, переводы двух отрывков из трагедии Д. Б. Никколини <Антонио Фоскарини>. Заканчивается дневник прозаическим наброском истории некоего Хлюстина, молодого человека, чьи благие порывы были сломлены российской действительностью. Из контекста жизни А. Н. Майкова того времени можно установить, что записи заканчиваются в начале 1843 г.

¹¹ Егоров О. Г. Дневники... С. 8.

Как факт внутреннего развития путешественника любой путевой дневник имеет сложную полисемантическую организацию дискурса, так как по своей жанровой природе напрямую соотносится не только с особенностями авторского сознания, но и обусловлен объективными предпосылками, так или иначе влияющими на автора и регулируемыми введением фактов внешней жизни и их трактовку. Анализ проблематики отдельных записей путевого дневника А. Н. Майкова позволяет выделить следующие проблемно-содержательные пласты, организующие дневниковый дискурс: формально-фактографический, этнографический, социально-политический, исторический, эстетический, аксиологический, рефлексивно-поэтический, стилистический. Такое вычленение проблем достаточно условно и абстрактно, так как большинство записей реализует последовательное внимание к разным аспектам проблематики. На наш взгляд, смысловой основой синтеза здесь выступает философско-эстетический дискурс.

Уже первый поверхностный взгляд на отдельные фрагменты путевого дневника Майкова делает очевидным его содержательную неоднородность, распадение на две части: первую составляют заметки о путешествии от Кронштадта до Рима, в том числе обширные парижские записи, вторую — римские записи. Их коренное различие реализовано в выборе объектов дневникового описания и, соответственно, проявлено в позиции автора дневника.

Первая часть содержательно близка традиционной форме путевого дневника, она отражает историю знакомства молодого поэта с посещаемыми им европейскими городами: Копенгагеном, Гавром, Парижем, Женевой и небольшими местечками. Поэтому совершенно закономерно, что средством объединения выделенных дискурсов оказывается формально-фактографический, а далее проблемная доминанта определяется особенностью впечатления Майкова от увиденного. Знакомство с каждым новым местом начинается с беглого, но емкого очеркового описания внешнего облика городов, нравов и обычаев населения, особенностей внешности и характера, отличающих датчан, французов, швейцарцев и т. д. друг от друга и от русских.

Майков фиксирует прежде всего свои собственные впечатления, не соотнося их с известным контекстом путевых заметок, с традиционным отношением русских путешественников. Особенно ярко это выражено в парижских записях, пронизанных острым критическим отношением молодого путешественника к фактам жизни центра европейской цивилизации: «В самом деле, положение иностранца в Париже как будто неестественное; да, кажется, что и самая жизнь французов — тоже *factice*:* поддельная жизнь чисто внешняя, которой предаваться могут только люди, у которых в голове и в душе должно быть очень пусто, происходит ли эта пустота от разочарования и утраты чувств, или от малого запаса знаний, составляющих источник тихих, более красивых наслаждений». Критическое отношение к Франции и Парижу было не очень характерно для русских путешественников того времени, тем более для молодежи. Поэтому такая позиция Майкова, реализованная им и в письмах родным, судя по их ответам, вызывала у них

* неестественная (*фр.*).

удивление.¹² Бегло анализируя особенности французской общественной жизни последних десятилетий. Майков обнаруживает за внешней «кипячкой европейской жизни» странную бессмысленность и безыдейность движения, обусловившую деструктивность культурных процессов в настоящем.¹³ С другой стороны, знакомство с Европой становится значимым моментом в процессе уяснения собственной национальной самобытности, особой формой самопознания. Вследствие этого в содержательную структуру дневника вводится проблема культурного самоопределения. Здесь Майков, очевидно, ориентируется на карамзинский подход, реализованный в «Письмах русского путешественника». Страницы дневниковых записей, а еще более писем родным и друзьям, посвященных описанию Франции, полны сравнений с Россией, Петербургом, русской историей, памятниками культуры, отражающими последовательность исторического движения и активность духовного подвигничества россиян, тогда как последние события французской истории демонстрируют забвение национальной идеи. Знаки высоты духовного развития французского народа Майков видит лишь в прошлом, осматривая соборы Парижа, которые порой поражают его своим совершенством и высотой выраженного в них напряжения духовных устремлений. Особенно привлекают внимание поэта готические соборы (Notre Dame, Saint-Denis) и церковь Святого Роха. В ее описании он подчеркивает органичность синтеза разных видов искусства, значительно усиливающего впечатление зрителя, его эмоциональное переживание увиденного.

Обращаясь к описанию осмотренных памятников культуры, Майков делает методологически значимую запись, обуславливающую принцип их ввода и осмысления, дающую ключ к пониманию своеобразия жанровой природы документа: «Жизнь в Париже таких беспорядочных путешественников, как мы, *самая неблагоприятная для ведения порядочного журнала*; надобно все осмотреть, запомнить сколько запомнится, и в этой суматохе впечатления сменяются так быстро, так мгновенно, что не успеешь еще надивиться одним, как является другое. *Вместо того, чтобы хорошенько отдать отчет в том, что мы видели, и присоединить к тому свои замечания, остается только делать перечень осматриваемых предметов*» (курсив мой. — О. С.). Далее действительно представлен нумерованный список, в каждом пункте которого заключено лаконичное описание какого-либо культурно значимого объекта. Некоторые записи (например, о Пале-Рояле) действительно коротки. Другие занимают целую страницу. В таких отрывках особенно очевиден проблемный синкретизм дневника Майкова. Они демонстрируют, как факты истории национального искусства становятся важнейшими объектами осмысления и проводниками к философско-культурологическим и общественно-политическим пластам дневникового дискурса. Через них Майков выходит к осмыслению широкого круга аспектов:

¹² О дискуссии, развернувшейся среди участников кружка Майковых вокруг французских впечатлений А. Н. Майкова, см.: *Седельникова О. В.* Ф. М. Достоевский и кружок Майковых. Томск, 2006. С. 79—81.

¹³ Там же. С. 78—86.

особенностей общественной жизни, нравственно-этических проблем, специфики национального характера. Эти аспекты вводятся и рассматриваются автором дневника посредством первичного внимания к известному памятнику культуры, который, естественно, не может существовать изолированно, вне влияния особенностей национального менталитета и социально-исторической проблематики, определяющей его судьбу. Очень показательным в этом отношении является очерк о церкви в Сен-Дени. Кроме перечисленных выше аспектов в этом отрывке привлекает внимание историзм суждений о памятниках искусства. Такой подход станет принципиальной основой позиции Майкова-критика в его статьях о выставках в Академии художеств 1847—1853 гг.¹⁴ Автор размышляет о том, какова была судьба этого склепа во время революции. Этот отрывок, как и примыкающие к нему тематически другие записи первой части дневника, позволяют судить и о политических взглядах молодого Майкова, разбивая известный тезис о его изначальной аполитичности и охранительном консерватизме. Коротко фиксируя впечатления от знакомства с целым рядом памятников французской культуры, судьба которых неразрывно связана с политической историей Франции, он выявляет суть кризиса, выразившегося в революции и ее последствиях. Трактовка проблемы свидетельствует о диалектике отношения Майкова к революции как явлению политической жизни государства. Королевская власть виновна в тирании и неуважении к личности, но и народ, вставший на путь разрушения, не может быть оправдан. Эта ситуация общественной смуты рассматривается Майковым, насколько позволяет судить об этом проблематика парижских записей, как высшая трагедия национальной истории и культуры. Прямое отношение к характеристике политических взглядов автора дневника имеет и появляющаяся далее вставная новелла, повествующая о печальной судьбе итальянского писателя, карбонария Сильвио Пеллико, проведшего 15 лет в заточении. Эмоциональность авторского отношения, эксплицированная в этом отрывке, и некоторые особенности стиля свидетельствуют об очевидном сочувствии Майкова судьбе Пеллико и его сподвижников и оппозиционности по отношению к власти, подавляющей духовную свободу человека и его творческие порывы.

Еще один важный аспект, проявившийся со всей определенностью в парижских записях, связан с посещением картинных галерей и Академии художеств и любопытными замечаниями о современной французской живописи и картинах художников прошлых эпох. Здесь уже проявляет себя основа тех суждений Майкова как теоретика и историка искусства, которая определит его трактовку проблемы современного искусства и общий круг требований, предъявляемых им к оценке произведений современных художников в статьях о выставках. Уже в 1842 г. он недвусмысленно и в гораздо более резких выражениях, чем позднее в статьях, говорит о неприязни к академической

¹⁴ *Седельникова О. В.* А. Н. Майков о значении исторического подхода в искусствоведении (на материале статей о выставках в Академии художеств) // *Язык в поликультурном пространстве: Сб. науч. трудов ИЯК / Под ред. С. Б. Велединской.* Томск, 2006. С. 331—340.

традиции и школе Давида — проявлению классицизма и риторики в изобразительном искусстве. Его симпатии вызывают те художники, которые отказались от театральных поз и «неразыгранных сцен» и запечатлели в своих полотнах самые разнообразные проявления современной жизни, раскрывая ее непосредственно, а не через обращение к застывшей мифологической форме. Он ценит свободу духа в композиционном решении и образной системе, требует психологической проработки лиц, фигур, сюжетов. В будущем именно эти аспекты определяют позицию Майкова-критика в понимании актуального содержания современного искусства и споре с риторикой и театральностью.¹⁵

Подспудно во всех записях последовательно реализуется важный уровень рефлексии Майкова-поэта и теоретика искусства: он не только историк искусства, описывающий факты, но исследователь сущности культурных процессов, закладывающий основы проблематики философии культуры XX в. Памятники искусства, их судьба, предпосылки их появления становятся для автора дневника выражением сути национального характера и получают аксиологическое осмысление в символических образах. Ярким примером этого является отрывок, посвященный сопоставительному анализу французов и англичан, вызванный раздумьями Майкова о значении Июльской колонны.

Проанализированные фрагменты выявляют жанровое своеобразие дневника Майкова: синкретизм записей определяется тем, что они не структурируются рассудочно, а представляют своего рода поток сознания субъекта дневникового нарратива, где сюжет определяется не внешними пространственно-временными координатами и хронологически выстроенным событийным рядом, а внутренним сюжетом знакомства с фактами европейской культуры и общественной жизни и их первичным осмыслением в форме субъективного впечатления, отбирающего наиболее важные аспекты, связанные с посещением каждого места. Проблемный синкретизм становится следствием необходимости отразить в дневниковых записях значительный объем впечатлений, обусловленный тем, что Майков вбирает все многообразие проявлений европейской культуры. Желание увидеть как можно больше приводит к кажущейся непоследовательности и беспорядочности ведения дневника. Формализованная логика уступает место имплицитному выстраиванию внутренних связей. Это, на наш взгляд, первый шаг к формированию оригинального метода Майкова-критика, специфики развертывания мысли в его статьях, идущей не от традиции жанра, а от содержательной необходимости. Критик характеризует все значительные произведения того или иного жанра, представленные на выставке, а в связи с их особенностями и недостатками касается широкого круга проблем теории и истории искусства. Очевидно и то, что важнейшие особенности архитектоники

¹⁵ Седельникова О. В. А. Н. Майков о проблеме современности в искусстве // Коммуникативные аспекты языка и культуры 2006: Сб. статей. Томск: Изд-во ТПУ, 2007. Ч. 1. С. 340—351.

путевого дневника Майкова органично связаны с поиском новых подходов к исследованию жизни в его поэтических произведениях: с интересом к очерково-описательному и повествовательному началу, с поиском опосредованных форм обобщения смысла. Эти тенденции определили особенности поэтики художественных произведений Майкова, написанных в период путешествия по Европе (цикла «Очерки Рима», поэмы «Две судьбы», прозаических очерков «Пикник во Флоренции» и «Прогулка по Риму с моими знакомыми»).

Дневниковые записи демонстрируют, что Майков уже в этот период отлично разбирается в истории европейской культуры и отличается самостоятельностью культурного мышления: то место, которое занимает описание каждого из памятников искусства в путевом дневнике, определяется не его культурным авторитетом у признанных теоретиков и историков искусства и в массовом сознании, а тем субъективным впечатлением, которое наталкивает автора дневника на дальнейшие размышления (ярким примером в этом отношении является короткое описание Лувра или сопоставление Нотр-Дам, церкви в Сен-Дени и церкви Святой Женеьевы). Глубокое постижение сути культурных процессов отдельных эпох выливается в емкость и содержательный синкретизм отдельных записей, обусловленный активным использованием разного рода вкраплений «чужого» слова.

В римской части дневника характер записей существенно меняется. Это обусловлено совершенно иным отношением Майкова к Италии, с пиететом перед памятниками древней культуры, знакомство с которыми и было важнейшей целью его путешествия. Любопытно, что здесь совсем нет ярких и емких очерковых описательных зарисовок, отражающих впечатления поэта от знакомства с Италией современной, как в парижской части дневника. О современном итальянском народе Майков не делает здесь ни одного замечания. Только в конце, после уже упомянутых выше конспектов и переводов он коротко характеризует политическую систему Италии в сравнении с российской и оставляет заметку об итальянской драме. Современная Италия с ее очевидными противоречиями между былым величием и нынешним порабощенным положением становится предметом описания в письмах поэта родным¹⁶ и в поэтическом цикле «Очерки Рима».¹⁷ А в дневнике об этом нет ни слова. Предметом детального рассмотрения становятся Колизей, цирк, колумбарии. Описание цирка Ромула сочетает фактографический лаконизм и емкость очеркового начала. Это характеризует позицию Майкова-поэта, его поиски нового взгляда на мир, новых принципов воссоздания мира в искусстве, его пресыщение романтическим субъективизмом, диктующее потребность в объективном воспроизведении шедевров древней культуры: «Для меня такое описание фактов гораздо более живописует величие римского народа, великого даже в своих забавах, нежели торжественная декламация писателей. Здесь каждая черта помогает разыграть воображению и не растягивает его, как возглас Шатобриана».

¹⁶ Из архива А. Н. Майкова. 1978. С. 40—42.

¹⁷ См.: *Седельникова О. В.* Ф. М. Достоевский и кружок Майковых. С. 176—192.

Характер этих записей свидетельствует о сочетании в них личных наблюдений с опорой на прочитанные сочинения об истории римской архитектуры.

В римских записях существенно меняется сам субъект дневникового повествования: теперь он уже не просто образованный путешественник, внимательно всматривающийся в характерные факты жизни европейской цивилизации, а историк культуры и искусства. Например, давая описание Колизея, он подробно со знанием предмета характеризует его строение, назначение отдельных частей, сопровождая на полях схемой, позволяющей представить этот грандиозный памятник римской культуры. Это, в свою очередь, предопределяет изменение жанровой формы дневника, который перестает быть дневником в традиционном смысле, приобретая нерелексивную и нехудожественную форму. Завершая описание цирка и его печальной судьбы, Майков лаконично выражает свое эмоциональное восприятие проблемы и в связи с историей падения Рима касается темы отношений между античностью и христианством, темы, волновавшей его на протяжении всей жизни, положенной в основу его зрелого шедевра — поэмы «Два мира»: «О Рим! Как плакали о тебе истинные твои сыны — последние язычники! Христианство разрушило все основы и все величие твоей общественной жизни, и его оружие было — невежество, вооруженное крестом!».

Очевидно, что для автора дневника особую значимость имела проблема стиля, ясного, четкого, емкого выражения мысли в прозаическом тексте. С этим аспектом, в частности, связано введение в дневник переводов отрывков из сочинений Тацита. Однако эта тема в силу своей специфики требует специального исследования. Отметим только, что слово Майкова в дневнике становится полифункционально, лишаясь однонаправленности реализации информативной или эстетической функции. Ему всегда сопутствует аналитическое начало. Порой это скрытый, потенциальный аналитизм описательного или поэтического слова, а порой — открытый, доминирующий над всеми другими функциональными аспектами.

Таким образом, путевой дневник Майкова 1842 г. отличается разнообразием проблематики и становится документом, дающим достоверную информацию об этапе становления поэта в комплексе социально-философских, этических и эстетических аспектов, важных как для понимания особенностей его творческого развития, так и для анализа культурной ситуации в России середины XIX в. Здесь закладываются все основы, которые определяют особенности мировоззрения и эстетики Майкова в последующие периоды его творческой деятельности. Они реализуются в проблематике его самых значительных произведений, в статьях о выставках в Академии художеств, в поэме «Клермонтский собор», написанной в разгар Крымской войны и сделавшей Майкова, по признанию Н. А. Некрасова, первым русским поэтом эпохи,¹⁸ в цикле рассказов из русской истории и поэме «Два мира» — итоге полувекowego осмысления темы столкновения

¹⁸ Современник. 1854. Т. 50. № 3. Отд. IV. С. 1—5.

античности и христианства. Дневник позволяет выявить истоки осмысления тех вопросов, которые определяют проблематику эпистолярного диалога Майкова с одним из ближайших друзей и единомышленников — Ф.М. Достоевским (1866—1871 гг.), а также представляет интерес для выявления особенностей культурной полемики в России второй половины XIX в. и изучения закономерностей развития как русской культуры этой эпохи в целом, так и ее отдельных представителей.

Текст путевого дневника А. Н. Майкова публикуется по сохранившейся в РО ИРЛИ авторской рукописи (РО ИРЛИ, 17305) с соблюдением современных норм орфографии и пунктуации, при этом характерные неправильности и особенности авторского написания максимально сохранены. Слова, подчеркнутые А. Н. Майковым, воспроизводятся курсивом, в квадратных скобках восстанавливаются зачеркнутые слова. В настоящей публикации представлены описание начала пути и часть парижских записей.

Дневник за 1842 г.

Порядок путешествия беспорядочных путешественников¹

И в беспорядке есть порядок:
взгляните только на течение небесных светил...

Как ни тягостна мне казалась мысль о разлуке с друзьями и, наконец, самая разлука,² однако, покамест я их видел, я не мог плакать. Когда же их пароход отплыл от того, который должен был везти нас, когда я увидел, что нас разделяет уже некоторое расстояние, я зарыдал. Это одна из тех минут, когда говорит одно чувство, не слушаясь более увещаний разума; мысль — не вечная ли эта разлука? все ли мы опять сберемса вместе? так же ли дружно мы опять сойдемся? лета, опыт, холодный расчет не охладят ли эту встречу? Что наконец ждет нас впереди? — эти вопросы сливаются в одно бессознательное чувство тягости, совершенно уничтожающее все поползновения рассудка. Да и что может против него рассудок? Чувство создано ли на то, чтоб понимать математику?

В 6 часов, в среду 19 Авг<уста> мы вышли из Кронштадта. Первая ночь была спокойна и тиха. Я спал превосходно, видел себя еще в том кругу, который покинул на столь долгое время. Теперь уже три недели прошло от этого [время] дня,³ и я могу сказать, что еще до сих пор жизнь моя разделяется на две половины: одна более посвященная настоящим происшествиям дня, другая — в волшебные часы сна, снова переносящие меня к тем, которых люблю и к которым постоянно стремится моя мысль и сердце.

Буря, волны, ветер, качка — все это слишком врезано в мою память; [чтобы] описывать их — *faire des sermons*; * друзья же мои, которые со временем увидят, может быть, это мараение, из одного описания не поймут ничего. В субботу утром мы остановились отдохнуть в виду острова Борнгольм, деревни *Allingle*.⁴ В воскресенье приплыли в Копенгаген.⁵

Я думаю, что молодому путешественнику, плывущему на пароходе во Францию, Копенгаген должен понравиться. Впечатление — при виде твердой земли, и еще более, когда чувствуешь ее под ногами, — так сильно: особенно после бури, которая посылала беспрестанно вас

* поучать кого-то (фр.).

от бога к черту. То, что было с нами на Балтии,⁶ ничего в сравнении с тем, что мы испытали на Немецком море⁷ и в Ламанше;⁸ но прежде о Копенгагене.

Копенгаген оставил во мне приятное впечатление по трем причинам: во-первых, как я сейчас говорил, потому, что я мог стоять и ходить, не опасаясь упасть; в 2 х, увидел город, выстроенный в самом немецком вкусе средних веков: [широкие] узкие улицы; дома длинные, высокие, выкрашенные темно-серою краскою. Народ, по-видимому, добрый, но жадный на деньги: особенная страсть у них провозжать. Один сукин сын провел меня почти через весь город (который весь уляжется на Васильевском острове), чтобы показать мне, где продают глиняные желтые трубки, и под конец, сказав, что эдаких нет, попросил на шнабс <sic!>. Я поразил его всеми проклятиями и бранью как самого, так и предков, породивших его, дал ему два русских гроша, сказав, что я ностранец <sic!> и плачу своим золотом. Экипажей в городе почти не видеть. Ни одной хорошенькой женщины, а хуже датских мужчин, и особенно солдат, трудно что-нибудь себе представить. Две конные статуи⁹ могут сравняться только с памятником Петру, воздвигнутым Павлом;¹⁰ весьма порядочны. Лучше же всего развалины недостроенного храма¹¹ и церковь с апостолами Торвальдсена.¹² Первое начато было, кажется, покойным королем, выложены стены и колонны из цельного мрамора, доведены до купола, с одной стороны, а с другой колонны до половины* выложены. Но чтоб докончить здание, требовалось бы еще несколько миллионов, да эти-то миллионы нужно, видите, занять у французского короля. Во всяком случае выстроенные руины, может быть, лучше настоящих. Время на них уже положило свою руку и хотело давно довершить труд, начатый человеком, употребив на то не мрамор и золото, а мох, цветы и дикие вьющиеся травы.

Собор понравился мне простотою и величием своей архитектуры: это настоящий реформатский храм, которого лучшее и прямое украшение есть великолепная простота. Боишься вымолвить громко человеческое слово, а готов молиться молча. Красоту его довершают превосходные мраморные статуи: [Апостолов] Христа, поставленного во глубине против дверей (где у нас алтарь) в медной сверху овальной и вынутой алькове, отчего вокруг головы Христа кажется настоящее сияние, а Христос, наклонив голову и простерши руки вниз, говорит: «Приидите ко мне»; вокруг по стенам, между колоннами, двенадцать апостолов; все превосходны, особенно Фома, Яков, Петр, Филипп. Павлу бы надобно быть повоинственнее. Все это работы Торвальдсена. Были в Академии. Замечательного ничего нет, кроме мастерской Торвальдсена, с некоторыми его работами. Видели тут одну даму, [m-lle] frau Merbst,¹³ которая лепит больших лошадей, и при нас она подскабливала у одного коня своего почти оконченного такие места, которые на человеческих статуях прикрываются фиговыми листочками и которых русской барышне знать и, видя, видеть и замечать не должно. Звание артистки, видно, открывает глаза на все. Vive la liberte des arts! **

* Исправлено автором; было: «...до половины колонны...».

** Да здравствует свобода искусства! (фр.).

Наконец, Копенгаген нам понравился потому, что нам дали славный обед и завтрак и весьма недорого, в трактире близ того берега, у которого остановился пароход. Другие пассажиры ели очень плохо в лучших гостиницах и платили дорого. Это не все; теперь главное. Здесь я ел в первый раз омары самые свежие. Они привели меня в восторг, и в лирико-гастрономическом энтузиазме я нашел им только одно подобие, как писал Валерику:¹⁴ если у Надиньки Вахрушовой¹⁵ отрезать пальчик, посолить его и потом есть его, беленький, свежепросоленный, холодный, наблюдая при этом строжайшую важность и приличное благоговение. Остается еще упомянуть о бирже,¹⁶ которой я не видал вблизи, о новом дворце новой архитектуры,¹⁷ и о круглой башне,¹⁸ на которую любил въезжать четверней Петр. Въехать не трудно, а каково съезжать! Дорога идет винтом. Вот и все.

Для любителей курить табак по-русски советую в России запастись глиняными трубками. В Копенгагене положительно нет ни одной, а есть какая-то мерзость: фарфоровые или земляные горшки, ужасно воняющие.

Проходя Зунд,¹⁹ мы заметили весьма любопытное зрелище природы Северного моря — это фосфорические шары, являющиеся во множестве в воде, рассеянной носом и колесами парохода. Если смотреть назад, то свет его кажется огненный. Во время ужасной погоды, стоявшей все время нашего переезда по Немецкому морю и Ламаншу, я устоял как нельзя лучше; наблюдал движения волн, кои сравнить могу только с Альпами:²⁰ Юкские горы и Токсовские²¹ перед ними ничто; ел изредка, скушал много, смеялся довольно, особенно при трагикомических явлениях с пассажирками [кои рвало], и даже написал русские стихи, до сих пор еще не отосланные:

Друзья мои, в Немецком море
Пишу вам русские стихи... и т. д.²²

Иногда посреди всеобщего бедствия, когда все лежали без памяти, я, обливаемый налетом страшных волн, декламировал, лишь бы не заметить их:

Друзья, я жизни бы хотел,
Но в мире жить не бедным прахом и т. д.²³ —

вспоминая при этом многих, которые любили эти стихи и слушали их с большим участием и вниманием, нежели эти волны, и говорили мне: «Это вы...». Тогда только гордое уныние переходило в тягостное отчаяние.

Сколько меня бесили разные сентиментальные обмороки Курочки²⁴ и гадкий башмашный нос Индейки,²⁵ столько, напротив, животные бессловесные вызывали жалость и участие: это унылый вид трех коней, которых вели для графини Самойловой в Париж. Кучер, первый боец на Нижегородской ярманке, обнимет, бывало, двух вороных, четырехлетних коней Орловского завода и плачет за них. Это сцена и у меня исторгала невольную слезу.

Берег Швеции утесист и видом с моря беловатый; берега Зеландии,²⁶ Ютландии²⁷ низки, ровны, скучны, точно Петербургские окрестности. Берега Англии — белый меловой скат, точно это бумага. Берега Бретани,²⁸ Арморики,²⁹ Нормандии³⁰ разнообразны, зелены, красивы...*

Наконец после 12-дневного плавания, в виду Гавра,³¹ утром я надел чистую срачицу, ибо в продолжение всего пути не раздевался — и в два часа дня 31 августа, дождавшись прилива, вошли в Гавр, в устье Сены.³²

Если б я не знал, что город, в котором я нахожусь, есть Гавр, я бы сказал, что это Париж. Конечно, после Парижа Гавр потеряет много [своего] блеску,³³ но русский, перенесенный прямо в этот город или, может быть, куда бы ни было на почву французскую, так поражен противоположностью жизни петербургской и французской, что сразу не опомнится. Во-первых, город хотя выстроен <нрзб.>, но так тесно, так узко, что человека давит человек, дом садится верхом на другой, громоздится на малейшей площадке; место, которого бы у нас достаточно было для двух могил, там обременено семизэтажным домом, по два, а иногда и по одному окошку в этаже. И все это неровно, четырёхугольно, потому-то крыши б<ольшей> ч<астью> плохие, отчего весь город как будто выстроен из карт! Зато все это набито народом; все это строено, чтобы поместиться как-нибудь; да для француза и не надобно хорошего помещения: жизнь его проходит на улице. Кофейные и кондитерские, занимающие целый этаж внизу, не имеют окон, а все состоят из дверей; стулья, лавочки, столики, скамейки стоят [по сторонам] перед [ними] дверями на улице, на них газеты и журналы. Тут же бородатые денди дельные и бездельные толкуют, шутят, курят, спорят; тут же и кухарка сидит на улице и чистит репу; прачка стирает; матросы** играют в деньги (вроде орлянки). Женщины превосходно одетые, с большим вкусом причесаны все, также свободно ходят, сидят и обедают в café, как и дома. Напрасно*** кто-то говорил, что французы — народ самый неучтивый на улице; напротив, они очень общительны и стараются по видимости соблюдать строгость нравов; что же делается под завесой этой строгости — этого, верно, нигде не делается. Одна женщина

* и местами гористы (дописано на полях. — *О. С.*). Любопытно, что цвет воды трех морей различен. Волны Балтийского моря темно-зеленые, мутные; в Немецком [море] — более голубые, а в Атлантическом светло-зеленые, а на воздухе настоящий изумруд (вписано внизу страницы мелко и неразборчиво. — *О. С.*)

** Слово вписано.

*** Внизу листа на полях сделана запись в направлении, противоположном основному тексту:

4 — втор<ник>

5 — ср<еда>

6 — четв<ерг>

7 — пят<ница> Кеп.

8 — суб<бота>

9 — вос<кресенье>

10 — пон<едедельник>

11 — втор<ник>

12.

très élégante,* за которой я однажды последовал вследствие пригласительного толчка с ее стороны и которую я взял под руку слишком крепко, сказала на это: «finissez donc, il faut des mœurs dans la rue».** [В Париже] Во Франции много в обычаях носит на себе отпечаток [этого] излишне <I нрзб.> в сравнении с местностью. Например, [на кроватях у них] в гостиницах у них отдаются не квартиры, а постели, а в постелях спят всегда по двое. Мы искали квартиры в Париже и спрашивали две комнаты о четырех кроватях. «Да сколько же вас?» — спрашивала в изумлении хозяйка. — «Всего четверо».³⁴ — «Как! Для четверых четыре постели?» — «Да кто же спит по двое на одной постели?» — «Ah, mais je crois bien que ça se fait comme ça dans tout pays» — «C'est selon le sexe madame, nous ne sommes que quatre garçons, que voulez vous donc que nous faisons deux ensemble dans un lit?»***

В Гавре особенно примечательных памятников и зданий нет; из древностей только башня, построенная еще Франциском I,³⁵ обростшая <sic!> теперь вся ползучими растениями. Зато в Руане много готических древностей,³⁶ но, к сожалению, мы приехали в Руан вечером в 9 часов, а в пять должны были сесть на другой пароход, так что не могли его обежать весь, а видели только то, что встречали на пути, поэтому говорить об этих вещах много не могу. Впрочем, меня поразило одно из древнейших готических зданий, дворец нормандских герцогов, построенный каким-то Робертом-Дьяволом. Теперь в нем [помещаются] имеют место <анисы>**** и он называется Palais de Justice*****.³⁷ Видели статую Иоанны д'Арк, воздвигнутую на площади, на том месте, где она была казнена (1491 г.),³⁸ [и еще] статую Корнелию,³⁹ ибо Руан есть его родина.

Я до сих пор не видел ничего разнообразнее и живописнее берегов Сены, по которой мы плыли на пароходе от Гавра до [Парижа] Сен-Жермена,⁴⁰ а оттуда по железной приехали в Париж: все это стоит 24 франка с персоны. Дикая скалы, украшенные зеленью разных кустарников, или голые, серые и белые,***** идущие длинными рядами то с той, то с другой стороны речки, веселые деревушки с двухэтажными домиками, крытыми весьма высокими крышами, еще более украшаются историческими воспоминаниями и поэтическими легендами, обитающими в развалинах готических замков: там chateaux Gaillard,***** залог и поприще кровавых распрей Франции и Англии,⁴¹ место, бывшее свидетелем подвигов Ричарда Львиное Сердце⁴² и Филиппа-Августа,⁴³ «здесь были храбрые»...⁴⁴ Там и Roc de deux Amants*****,⁴⁵ о котором рассказывают предание, что будто бы здесь, в Нейстрии, был какой-то король, обещавший отдать престельную дочь свою только тому храброму,

* очень элегантная (фр.).

** «прекратите же, нужно соблюдать приличия на улице» (фр.).

*** «Ну, я действительно думаю, так делается во всей стране». — «Это зависит от пола, мадам, нас же всего четверо мужчин, что же, вы хотите, чтоб мы были вдвоем на одной кровати?» (фр.).

**** Возможно, от греч. anisos — неравные.

***** Дворец правосудия (фр.).

***** Определения вписаны сверху.

***** замки Гаяр (фр.).

***** Утес двух влюбленных (фр.).

который внесет ее на руках на верх этой горы. Было много рыцарей, баронов и герцогов, но каждый изнемогал или на четверти, или на половине пути. Наконец, один, которого избрало сердце принцессы и который из Салерно⁴⁶ вывез [<1 нрзб.>], некоторое* зелье, укрепляющее силы человеческие, [понес ее] дотащил драгоценное бремя на верх горы, но упал в изнеможении и умер. Принцесса, обняв его, бросилась с трупом вниз, с утеса, а зелье, бывшее в склянке, разлила, отчего трава, выросшая на этом утесе, имеет целительное и укрепительное свойство.⁴⁷ Так воображение народа составило препоэтический миф единственно из того, что на этой скале растет какое-то аптекарское растение. Не так ли составились мифы и Греков и Римлян? Воображению нужно весьма немного, чтобы разыгаться: слыша гул тростника по берегу моря или ручейка — мы невольно придаем им жизнь, приписываем их существу одушевленному: и вот является Пан,⁴⁸ влюбленный в [Галатею] Syrinix,⁴⁹ убегающую козлоногого бога. Он ее преследует, достиг, обнимает, но бедная нимфа взывает к богам, к родителю своему старцу-ручью, и седой, мутноглазый, шепчущий, с бородою, с которой катятся потоки воды, является и превращает дочь свою в тростник... Грустный Пан бродит вокруг и, слыша, как ветер свистит в обломанных тростниках, слепливает их душистым воском гилитских пчельников, прикладывает к устам,⁵⁰

И оживленный тростник вдруг наполнился звуком
Чудным, каким оживлялся порою у моря,
Если внезапно Зефир, зарыв его воды,
Трости коснется и звуком наполнит поморье...⁵¹

Подснежник следует всегда за движением Солнца и закрывается при его закате: это была нимфа, влюбленная в бога света, который, жестокий, не ответил на ее любовь... «И этим милым заблужденьям и веришь, и не веришь ты!...»⁵²

Боже мой, Боже мой! Где я? Я из Парижа опять ушел туда, куда так часто переносило меня воображение с нашего ледяного Севера! Божественная Греция! Роскошные пейзажи! Скоро ли вас увижу! [Но что же, чем] Да, я увижу их, но увижу как*** Греческое королевство я Австрийскую Италию! Горько и больно. Но тогда, под лаврами Виргилия,⁵³ под [<3 нрзб.>] небом Пиндара⁵⁴ опять**** придите ко мне вы, блестящие видения, с которыми так сроднилось мое воображение и которые открыл мой ум во глубине науки. Тогда жизнь древних да воскреснет предо мною, а теперь дайте мне посмотреть на жизнь настоящую, новую,***** с которой так мало гармонирую. Теперь вокруг меня шумит Париж. Да, я в Париже.⁵⁵

Писано 5/14 сент. 184<2>.⁵⁶

* Слово вписано.

** Слово вписано.

*** Начало предложения вписано.

**** Три слова вписано.

***** Слово вписано.

Вот уже несколько дней, как я в любезной Лютеции Императора Юлиана,⁵⁷ но не имел духу приняться за журнал. Не потому чтобы не было времени; не потому что [не мог] был слишком поражен ее удовольствиями; нет... Мне стыдно сознаться, что я ожидал от нее гораздо более, судя по рассказам путешественников и восторженным отзывам французов. Приехавши в Гавр и будучи поражен образом жизни французов, я сравнил себя с Улиссом, попавшим на остров Итаку, а Калипсою назвал эту местную жизнь, полную обворожительной привлекательности. Что же? Улисс пробыл 10 лет на очаровательном острове и забыл свою отчизну;⁵⁸ для меня довольно было нескольких дней, чтобы наскучить своею Калипсою. Славные бубны за горами, — а когда они гремят вам прямо в уши, они оглушат, надоедят, наведут скуку и, наконец, прогонят как можно далее. В самом деле, положение иностранца в Париже как будто неестественное; да, кажется, что и самая жизнь французов — тоже *factice*:* поддельная** жизнь чисто внешняя, которой предаваться могут только люди, у которых в голове и в душе должно быть очень пусто, происходит ли эта пустота от разочарования и утраты чувств,*** или от малого запаса знаний, составляющих источник тихих, более красивых наслаждений.⁵⁹ *Paru qu' ils ont abusé de tout.***** Это все меня приводит к заключению, что люди везде одни и те же или что везде одно и то же, по крайней мере между Петербургом и Парижем нет безмерной разницы. Опять сознаюсь, сколь справедливы вы, изобретатели великих истин, сделавшихся пошлыми оттого именно, что они справедливы! Преклоняюсь перед вами, о, умники рода человеческого, проповедовавшие некогда, что за счастьем не нужно гоняться, не искать его по всему свету, а посмотреть, не подле ли нас оно, и не проходили ли мы двадцать раз мимо его, не замечая.

Итак, что же я увидел в Париже? Полно сентиментальничать. Общий вид города — хуже Петербурга. Улицы узки, нечисты, дома неправильны и могут служить скорее образцами архитектур разных веков, разных сословий и состояний. Если бы все население, помещающееся в этих строениях,***** перевести в Петербург, где бы оно все поместилось превосходно, тогда мы почти осуществили бы идеал города, столицы всемирной, всепоглощающего прекрасного Вавилона. Но если общий вид уступает Петерб^ургу, сколько в частности мест, каких, может статься, нет нигде! [Сколько зданий] Церковь Магдалины,⁶⁰ напр^{имер} — здание, построенное чисто в греческом вкусе, но в размере столь огромном, что в древности вряд ли было подобное. Его сравнивают с афинским Партеконом,⁶¹ и, судя по остаткам последнего, полагают, что Магдалина его превышает.⁶² У меня очень капризен вкус на здания, но, глядя на эту церковь, я ничего не нашел сказать против нее, кроме только одного барельефа, сделанного Лемером.⁶³

Жизнь в Париже таких беспорядочных путешественников, как мы, самая неблагоприятная для ведения порядочного журнала;⁶⁴ надобно

* неестественная (*фр.*).

** Слово вписано.

*** Словосочетание вписано.

**** Кажется, что они всем пресытились (*фр.*) (дописано на полях. — *О. С.*).

***** Фраза вписана.

все осмотреть, запомнить сколько запомнится, и в этой суматохе впечатления сменяются так быстро, так мгновенно, что не успеешь еще надивиться одним, как является другое. Вместо того, чтобы хорошенько отдать отчет в том, что мы видели, и присоединить к тому свои замечания, остается только делать перечень осматриваемых предметов.

1. Первое здание, которое мы посетили, есть церковь Магдалины; при входе в нее вас осаждают целая ватага старух, отставных солдат и мальчишек, которые, крича самым пронзительным голосом, суют вам в руки описание храма. Продрасться сквозь их толпу довольно трудно, но, продравшись, все еще слышите: «description de la Magdeleine, ce beau monument que nous avons tous <1 нрзб.>, à 2 sous; à deux sous la Magdeleine»* [Храм Магдалины] Как французы, так и иностранцы порицают художника Vignon⁶⁵ за то, что он выстроил церковь по архитектуре языческого храма. Впрочем, в этом упреке Виньон не виновен. Это здание, заложное в 1806 г. на месте прежних [построек] начатых работ для церкви Магдалины, [имело назначение] должно было [служить] быть*** храмом Славы. В 1816 г., через десять лет, назначение изменилось, и из храма славы оно сделано церковью Магдалины, как [читаем] гласит**** теперь надпись: *D<omus> O<ptimi> M<aximi> sub invocatione sanetae Magdalenae*,***** и кончено недавно. Итак, Виньон прав; но если бы он составил этот план и для христианского храма, — разве смелая мысль выстроить церковь совершенно в новом или совершенно в древнем виде достойна порицания? Порицать ее могут люди, которым нововведение кажется ересью, которые не могут выйти из вечного Status quo***** понятий. Церковь имеет вид языческого храма; похожа на афинский Пантеон, только больше его. Знаменитый барельеф Лемера мне очень не нравится: Христос — мужик рослый и плечистый, Магдалины вовсе не видно.⁶⁶ Забавно, что французы оправдывают это так: «разве земное может быть больше небесного?» — Прекрасно! Чтобы изобразить величие божье и ничтожество человека, надобно, по-ихнему, нарисовать Саваофа ростом сажень в десяток, а человека подле него карликом двух вершков? Давно ли нравственное величие выражается ростом? Петр — один составляет полное осуществление этой идеи, но гигантский рост его есть случайность, он мог быть и двух аршин и тоже великим.⁶⁷ Между колоннами, снаружи поставлены статуи святых:⁶⁸ есть превосходные, полные выражения и непринужденного движения, т<ак> ч<то> могут смело соперничать с антиками; по моему мнению, даже превосходят виденные мною античные статуи в этом роде, т<о> е<сть> одетые. О внутренности церкви нельзя судить по внешности, и в самом деле трудно, смотря на наружную сторону храма, представить его внутренность, и обратно, стоя внутри,

* Слово вписано.

** «описание Магдалины, этого красивого памятника, который мы все <...> 2 су, 2 су за Магдалину» (фр.).

*** Слово вписано.

**** Слово вписано.

***** Храм наилучший и наивысший под покровительством Святой Магдалины (лат.).

***** существующий порядок вещей (лат.).

не думаешь, чтобы ты стоял в том языческом здании, которое сейчас сравнивал с Пантеоном: так поражает противоположность вкуса — греческой простоты извне* и византийского блеска и богатства внутри. Внутри бесподобна группа обручения Марии и Иосифа, кажется, Захарием.⁶⁹ Особенно умно и искусно расположены руки последнего: когда будете на ее смотреть, обратите на них внимание. Прочие посредственны; группа крещения и живопись — дрянь.⁷⁰

2. *Луврская картинная галерея*.⁷¹ До Франциска I Лувр существовал; с давнего времени соединял в себе и королевский дворец, и тюрьму для государственных преступников, и был обнесен рвами.⁷² Нынешний Лувр строен: Франциском I (архитектор Pierre L'Escot),⁷³ Генрихом II,⁷⁴ Людовиком III (архитектор Lemercier),⁷⁵ Людовиком XIV, при котором Кольбер утвердил новый план, представленный на конкурс медиком Claude Perrault, построил галерею.⁷⁶ Говорят, что это самое великолепное здание в мире, уступающее только Колизею. Но, впрочем, я замечу, судя по тому, что он не оставил во мне никакого впечатления (снаружи), что в нем нет величия, приличного жилищам королей. Внутренность Зимнего дворца, кажется, тоже великолепнее, по крайней мере, те объекты, которые мы видели, ничем не превосходят, они даже гораздо беднее. Картинная галерея — мы ожидали более. Лучшая школа испанская; Мурилло⁷⁷ — бесподобен, много Рибейры;⁷⁸ Рубенс — история Марии Медичи,⁷⁹ Тициана есть славы. **⁸⁰ Удивительные картины Веронеза,⁸¹ Рафаэля,⁸² Корреджио,⁸³ Леонардо⁸⁴ — не лучшие; бесподобные — Жувенета, ***⁸⁵ Вандика,⁸⁶ Сальватора Розы,⁸⁷ Теньера,⁸⁸ <2 нрзб.> нет, и вообще пейзажи бедны. Французская школа — отвратительна!⁸⁹

3. Palais Royal⁹⁰ — богатый гостиный двор, [построен] или лучше сказать раскол, где есть все, где можно все видеть, все достать, пить, есть — от 2-франковых обедов до роскошных у Very, Frères Provençaux,⁹¹ и пр<очее>, спать, жить, играть, гулять, все что угодно. Построен Кард<иналом> Ришелье,⁹² который завещал его Людовику XIII; во дворце его жил Герцог Орлеанский.⁹³ Впрочем, о Пале-Рояле надобно говорить или много, или ничего, ибо его можно назвать столицей Парижа.

4. Notre Dame de Paris,⁹⁴ церковь в Сен-Дени,⁹⁵ церковь Св<ятой> Женевиевы⁹⁶ — три готических храма, в которых торжество готической архитектуры полное, впечатление после них (особ<енно> первых двух) остается на всю жизнь. Это игра воображения, легкие, стройные, воздушные явления, оригинальная и капризная фантазия. Ни перо, ни кисть, ни литография не в состоянии передать того, что существует, потому что едва вы перемените точку зрения на один шаг, и игривое, но величественное здание явится совершенно в новом виде. Одно средство вообразить его: читайте Гюго.⁹⁷

Парижская Notre Dame была заложена в 1163 парижским Епископом Maurice de Sully⁹⁸ при Филиппе Августе и кончена в 1450 г.⁹⁹ [Там называют] Из скульптуры замечательны в ней — Христос работы Кусту¹⁰⁰

* Слово вписано.

** Предложение вписано.

*** Предложение вписано.

и каменные [изваян] барельефы XII столетия, изображающие жизнь И<исуса> Х<риста>. ¹⁰¹ Фигуры странные, руки, ноги, носы исковерканные, но взгляните в эти старинные создания, <1 нрзб.> ваяния, и вы найдете в лицах и в фигурах бездну выражения, и каждая фигура превосходно выражает мысль, какую ей хочет дать художник. Из картин есть превосходные — Жувенета, ¹⁰² Пуссена, ¹⁰³ Филиппа Шампане ¹⁰⁴ и еще две или три из новых.

Сентденийская церковь, хотя менее Парижской, но древнее (она построена около 400 г. по Р<ождестве> Х<ристовом> Святым Deniv'ом, первым архиепископом Парижским), ¹⁰⁵ богаче резьбой, и производит впечатление более глубокое, потому, может быть, что она темнее. Храм этот заключает в себе всю историю Франции; в его подземельях покоились останки всех французских королей; [История Франции] вместе с тем и * история искусства начертана здесь самым мистическим образом, ибо каждое царствование от Кловиса ¹⁰⁶ до Людовика XVIII ¹⁰⁷ оставило здесь мраморный памятник. [Любопытн] С каким благоговейным [приходишь] любопытством взираешь на почтенные возрасты этого младенца — искусства, развивающего мало-помалу свои дивные члены, привыкающего мыслить, от одной мысли переходить к другой, усваивающего себе беспрестанно новую смелость, делающего покушения на успех, покушения, которые здесь [суть] составляют для него ** гигантский шаг, а потом [превращаются в обычное] делаются обыкновенными. Видно, как учится этот отрок; как берет он уроки у сильных наставников; [даруя бессмертие королям] от Галлической фигуры Кловиса и Клотильды ¹⁰⁸ до гробниц Франциска I и супруги его Катерины Медичи ¹⁰⁹ постоянный успех, переход нечувствительный к совершенству, которое принимает резец; особо уроками итальянского — он достиг уже совершенства. Никогда не забуду этого подземелья, где в полумраке покоятся с крещенными руками безмолвные белые статуи, венчанные коронами, облеченные в царские мантии, изсеченные тоже из мрамора; *** над этими сводами [<1 нрзб.> гудел] раздавался орган, и гул его, перекатываясь между гробниц, как бы старался пробудить почивших: покойтесь, еще это звуки человеческие, звуки, которых вы ждете, еще не раздались.

Да, не раздались еще звуки Страшного суда Божия, но над этими мраморами уже прогремел гром разрушения. ¹¹⁰ Слепленный народ, завоевавший себе свободу, пришел и у мертвых требовать отчета в делах их, и на прахе их вымещать угнетения и цепи, тяготевшие над ним столько веков. Кто прав, кто виноват? Деспоты, стеснявшие народ [своим] цепями самовластья, вместе с тем доставляли ему и ограду и защиту, под сенью коей он развился и сознал свою силу; они же привели его в то состояние, в котором оставалось только дать свободу. Чего же вы медлили, гордые земли?.. Но разве легко расстаться с упоением самовластьем, разве легко сказать — я не бог, я равен со всеми, я буду только рабски исполнять общую волю, а моя уже не будет электрически

* Слово вписано.

** Три слова вписаны.

*** Слева на полях набросок: арка, в которой лежит статуя со скрещенными руками.

оживлять огромный труп — государство. Равновесие рухнуло, плотина прорвалась, и — но здесь уже конец справедливости на стороне народа. Средства к достижению его цели суть не что иное, как торжество грубой злобы и варварского бесчеловечия, ему мало крови живых людей, он ворвался и сюда, разбил гробы и статуи и раскидал их по полям и лесам, а мощи и прах целых династий развеял по ветру...

При Наполеоне гробницы и статуи собраны снова, [а останки трупов вошли в] а прах человеческий вошел в прах земной.

Людовик Филипп¹¹¹ реставрирует церковь так, как она была в древности, поставил разноцветные стекла, на место выбитых камнями, поставил орган, за которым работали 15 лет, заплатив за него 200 000 франков.

5. Пантеон — огромное здание, архитектурно подходящее на наш Исакий,¹¹² заложенное при Людовике XV в 1764 г., как церковь во имя Св<ятой> Женевиевы, патронами Парижа. Строил ее Soufflot.¹¹³ Это здание может служить примером безалаберности и непостоянства французов. Во времена революции уничтожены все, напоминавшее религию, барельефы, изображавшие жизнь И<исуса> Х<риста>, сброшены, и вместо них нарисованы разные мифологические божества, соответствовавшие новому назначению здания — *aux grands hommes la patrie reconnaisante*.^{*} Потом при Наполеоне или при Бурбонах (не помню) это назначение переменялось в прежнее и снова начались здесь богослужения.¹¹⁴ В революцию 30 года опять церковь обращена в Пантеон, и старинная революционная подпись возобновлена. Но что же это такое этот Пантеон? Не Капитолий ли древнего Рима, не в нем ли заключаются статуи великих мужей, которые рукой и головой своей служили на возвеличение отечества? Не стоят ли они там, как некогда статуи римских героев и ораторов окружали форум?.. Входите, и вас поражают голые пустые стены, внутренность, не имеющая никакого значения, никакой идеи, никакого символа, который бы напоминал об <sic!> громком и высокопарном назначении [храма] здания. След<овательно>, всякий эффект лопнул. Правда, в подземельях [церкви] наделаны [комнаты] мрачные кельи^{**} для принятия гробов великих мужей, но гробниц там всего четыре, и то без вкуса, — гробницы Ланна,¹¹⁵ Лагранжа,¹¹⁶ Вольтера¹¹⁷ и Руссо.¹¹⁸ Впрочем, пусть бы эти подземные кельи служили для принятия праха великих мужей, пусть бы покоились тут те, кому дали право^{***} на это место ум, талант и гений, а не рождение, пусть это будет [Сен-Дени] для них то же, что Сен-Дени для королевских династий, но зданию, стоящему над ними, нисколько бы не положено быть церковью. Правда, звук молитвы над гробом Вольтера, может быть, был бы неуместен, но Вольтер признавал единого Бога, которого славословить можно и в языческом и христианском храме.¹¹⁹ Без этого весь Пантеон есть не что иное, как фокус-бюкс, не производя никакого впечатления на зрителя, кроме того только, что он дивится удивительно поставленному тройному куполу (и то спрашиваем, для чего он тройной?) и восходя на самый фонарь, любуется целым Парижем, который перед ним весь, как на блюдечке.¹²⁰

^{*} великим людям от благодарной родины (*фр.*).

^{**} Словосочетание вписано.

^{***} Слово вписано.

6. *Палата Депутатов*. Жаль, что нет сессий в палате. (Видел внутренность) Сначала это был дворец Бурбонов, потом обращен в Палату Депутатов,¹²¹ имеет вид Биржи; украшен статуями государственных людей снаружи; внутри тоже.¹²² В комнате, где принимает король депутатов от палаты, поставлена его статуя из мрамора; также Балли, мэра Парижского, убитого в Революцию,¹²³ Казимира Перье, бывшего министра после Революции¹²⁴ и пр<очее>. Комната заседаний устроена амфитеатром; каждый депутат имеет свое место, [свой] означенное билетом с его именем, столик; она очень похожа расположением на XII N университетской аудитории в Петербурге. Изменяя мнение, депутаты переходят на другую сторону. <2 нрзб.> сидел прежде в середине, а теперь перешел на правую сторону (министерство). Против амфитеатра кафедра, под кафедрю место президента и секретарей; ниже кафедры — стенографы, сменяющиеся каждые 5 минут. Résonance* превосходный с кафедры. Я прочел с нее несколько русских стихов: такая речь была, вероятно, первая, огласившая обитые малиновым бархатом стены палаты.

7. *Дом Инвалидов*¹²⁵ постр<оен> при Людов<ике> XIV и окончательно при Наполеоне. Он слишком известен, чтобы о нем писать. Видел гробницу Наполеона¹²⁶ и вспомнил Пушкина:

Хвала! Он русскому народу
Высокий жребий указал!¹²⁷

Вместе с тем подивился уму Людовика-Филиппа, как он умеет управляться с французами как с детьми, лстя их ветрености и возбуждая их любовь восстановлением наполеоновской славы; куда ни повернешься, везде встречаешь Наполеончика в португее и в шляпе. После Бурбонов, уничтоживших величие Наполеона, лучшее средство снискать любовь народную восстановление его — так и делает Филипп.

Jardin des Plantes,¹²⁸ два раза.

*Гобеленовская мануфактура*¹²⁹ — соперница живописи. С особенным удовольствием смотрел на картину, изображающую Петра В<еликого>, спасающего солдат близ Лахты,¹³⁰ и другую, когда в Троицкой лавре на него нападают стрельцы.¹³¹ Костюмы царя, матери его, бояр, стрельцов верны; в лице младенца Петра величие, гнев и вдохновенная угроза. Исполать французам за выбор этих сюжетов!

Едучи в омнибусе, видел двух монахинь, которых костюм мне весьма понравился: серое платье, с широкими рукавами, подобранными снизу; на груди белый лоскут холста (как называется — не знаю!); на поясе четки и крест; на голове нечто вроде обыкновенной шляпки, но с широкими полями; из куска густо накрахмаленного белого полотна. Монахини все время хохотали, любезничали с кондуктором и строили всем Junis глазки, какие [случается видеть] бы приличнее видеть у обитательниц окрестностей Пале-Рояля или Итальянского бульвара,¹³² а не у скромных отшельниц.**

* Резонанс (фр.).

** На полях слева набросок, изображающий монахинь: живая, в движении сидящая фигура, передающая, видимо, замеченное кокетство, хорошо обрисована одежда и аксессуары; профиль — бегло без подробностей.

Théâtre des Variétés¹³³ — давали две или три пьесы, в которых ни ума, ни остроумия, площадные фарсы. М^с Hibou et М^с..., название первой пьесы, которой и принадлежит пальма глупости. *La nuit aux soufflets*^{*}, довольно смешная, но исполнение некоторых ролей, особенно женоподобного принца, должно бы быть лучше.¹³⁴ Третьей — не помню.

Théâtre Français;¹³⁵ стояли *à la queue*:** славная мера для водворения порядка получения билетов, хотя ждать часа 2 убийственно скучно; впрочем, все лучше проскучать, нежели быть раздавлену, как нередко случается у нас при раздаче билетов, когда дают новую пьесу. В партере теснота — удушливая; театр во Франции — спекуляция, почему дирекция раздает столько билетов, сколько может поместиться в зале народа, набитого так, что хоть ни стать, ни сесть. Если кто соскучился стоять *à la queue*, может продать место другому.

Давали *Митродота*;¹³⁶ и несмотря на то, что м^лб Рашель¹³⁷ прекрасно декламировала стихи и Гюйон¹³⁸ весьма удовлетворительно выполнил роль Митродота, я остался при прежнем мнении о Расине;¹³⁹ у него нет действия, нет жизни на сцене; лица его читают монологи; и здесь вся борьба страстей не в сердце и в душе, а в мыслях, словах, т[ак] ч[то] актеру остается только давать вес каждому слову, а прочие условия театра — сцена, изменения лица, даже мимика почти вовсе не нужны, отчего, я думаю, пьеса нисколько бы не потеряла, если бы актеры вм<есто> сцены восходили бы на кафедру Палаты Депутатов, читали бы по книге, и, сказав монолог, нисходили, другой бы влезал ему отвечать другим монологом и т. д.¹⁴⁰

Медицинская Акад<емия>.¹⁴¹ Смотрел <лотленици>*** человеческих трупов, рассеченных в разных местах. Очень рад, что видел вскрытую грудь: легкие, печень, желудок, кишки. *Vidi etiam duas vulvas: aliquam mulieris, quae liberos habuit, et aliquam virginis; vidi glandes masculinas: sunt duo globo, quae per duas жилы tenentur.*****

Церковь Св<ятого> *Сольниция*,¹⁴² во вкусе Возрождения, не стоит замечаний;

Панораму Москвы Лангле.¹⁴³ Вид очаровательный! [Картина] рисунок***** вер[на]ен натуре, воображение может придать верности и пламени, пожирающему здания. Вспомнил здесь о маменьке: она бы пролила слезы при виде кремлевских башен, [открывающихся] внезапно***** окружающих ее отовсюду;¹⁴⁴ тщетно стараешься заглянуть сверху и снизу — где же Париж, который сейчас шумел предо мною — он исчез; его вовсе не видать; вы на одной из кремлевских башен, далее идут его стены, зубцы, там колокольни, индейские и византийские куполы; каменный москворецкий мост, под которым струится вода, так

* Ночь пощечин (фр.).

** в очереди (фр.).

*** «скрытое» (от лат. lateens, — ntis «скрывающийся, скрытый»).

**** Видел даже две матки, одна из них женщины, которая имела детей, и другая девушка; видел мужские железы: есть два шара, которые держатся с помощью двух жил (лат.). Видимо, не зная медицинской латыни, Майков использует подходящие знакомые слова: очевидно, что словом «vulvas» он здесь называет матку (О. С.).

***** Слово вписано.

***** Слово вписано.

что слышится ее падение. Но Лангле не сообразил: смотришь на пожар московский; слышишь журчание воды, а не оглушен треском разваливающихся зданий, воплем беглецов, кликом убийства и грабежа. Это называется думать задним умом. Стоящий тут ундерофицер, воспетый <I нрзб.>, рассказывает, что Ростопчин¹⁴⁵ призвал колодников и сказал им: «Ваше имя будет бессмертно, вместо того чтобы преследовать, отечество будет благословлять вас. Вот огонь, смола и пенька: жгите Москву». — «И, — прибавляет он, — великое патриотическое дело было совершено вот какими людьми!»¹⁴⁶ — На сие я осмелился ему заметить, что эти негодяи были орудие, а мысль все-таки принадлежала одному, который в этом случае действовал во имя и от лица всей России. Мысль восстановить королевск<ую> империю принадлежит Наполеону, а вы его солдаты, вам только оставалось заряжать ружья, стрелять и двигаться по команде.

Сады — *Люксембургский*,¹⁴⁷ *Тюльерийский*,¹⁴⁸ в которых есть чудные статуи, особенно группы рек: Нила, Тибра, Сены и Лоары (?);¹⁴⁹ *Елисейские поля*,¹⁵⁰ на коих учились войска: какое сравнение с нашим регулярно-неподвижным <и их> движущихся малых войск! Хотя, правда, в этом молохе уничтожено все человеческое, однако если зло уже сделано, то исходу его нельзя не удивиться; отличит<ельный> характер парада у нас — поглощение индивидуального частного лица общемою массою, уничтожение всех, идеи человека в каждом лице, для составления одной общей идеи. Здесь, напротив, свобода в том состоит, что каждый есть лицо, имеющее сознание самого себя, не только как части целого, а живущего для себя. Такое положение ближе к идеалу человечества; положение вещей у нас имеет результатом только силу массы, силу государства как целого, и точно, она-то и есть основа могущества России, как прежде было в Афинах,¹⁵¹ Спарте,¹⁵² Риме,¹⁵³ во Франции при Людовике XIV отчасти, мгновенно при Наполеоне.

Более всего, может быть, доставили мне удовольствие *римские развалины*, находящиеся в rue Laharpe.¹⁵⁴ Римские в Париже! Здесь, в кипячке европейской жизни, еще сохранились мрачные арки, здания другого мира, других людей. Не слыхавши никаких предположений археологов о том, кому принадлежит построение здания, которого видите теперь бедные развалины, в коих жил несколько времени тому назад бочар, а прежде его какой-то винодел, я начал сам доискиваться до их хозяина. Я остановился на след<ующем>: вероятно, даром цинический Юлиан называет Civitas Parisiorum Цезаря своею любезною Лютецией,¹⁵⁵ вероятно, в этой Лютеции у него был дворец..., но его ли это остатки? Предположение мое, оправданное общим мнением ученых, что это развалины суть точно остатки дворца и Термов, то есть бань Юлиана.¹⁵⁶ Люблю простоту римских построек — круглые большие арки; круг у них господствовал в архитектуре; остатки колонн, карнизов, лестниц, купален, водопроводов, как говорят, идут далеко под Парижем.

Из множества колонн и триумфальных ворот понравилось мне *l'arc de l'Etoile*,* начатая в 1806 г. в память Австрийской войны;¹⁵⁷ работы прерваны при Бурбонах; по возобновлении их при Людовике Филиппе

* «Триумфальная арка» (*фр.*)

она кончена в 1836 году (наши войска вступали через нее в Париж). Колонна *Вандомская*¹⁵⁸ — самая высочайшая из Парижских колонн, но ниже Александровской,¹⁵⁹ и менее достойна уважения, ибо сложена из камней, а та есть кусок цельного гранита. Прекрасная мысль поставить наверху этой колонны маленького капрала в том костюме, как он его создал,¹⁶⁰ и в этом отношении, как по мысли, так и по выполнению, эта статуя лучше Ангела в длинной, глупой рясе, поставленного на Алекс<андровской> колонне. По-моему бы, у нас надобно было поставить не Ангела, а статую Александра: пусть бы два соперника имели бы на двух концах Европы одинакие монументы, ибо славы отнять ни у того, ни у другого нельзя; пусть бы они как бы переглядывались между собою, вознесшись в области знатны. Французы, значит, умеют ценить людей, а мы, мы все говорим: «Так Богу угодно». Если Богу было угодно дать нам силу сломать рог Наполеона, так Богу ставить памятники ни с чем не сообразно. — Колонна *Июльская*¹⁶¹ — поставленная на месте разрушенной чернью в 1830 г. Бастилии,¹⁶² замечательна только тем, что может служить примером ребячества французов. Может ли и должен ли герой, подвергающийся на поле ратном, или ученый в кабинете, ставить сам себе памятники и монументы на каждом шагу и за каждый шаг? Имеет ли он право упреждать суд потомства, которое одно имеет карательную власть и право награды, оценив добро и зло и воздав первому почеть и славу, второе предав анафеме? Оно имеет право ставить монументы и судить наши дела, а мы, мы даже не можем, ибо есть вещи, и особенно в политическом мире, которые обнаруживают доброе или злое влияние [труд] весьма поздно. [За каждую безделицу] Ставить себе памятник за каждое дело обнаруживает малодушное ребячество, которое надобно прикармливать леденцами. Где памятник английской конституции? Где колонны в честь революции для исторжения законных прав наций? — Эти памятники — древняя *хартия Иоанна Безземельного*, Генриха II¹⁶³ и пр<очее>, памятники, политые священным обаянием древности, прочные, живые поныне. Как во всех подобных вещах виден характер народный! Тщеславие и [суетность] безмолвное сознание собственного достоинства, суетность и прочность. Памятники французской истории — это тот же француз, хвастун, болтун, враль, суэта. История Англии — молчаливый Англичанин, который в белой шляпе и белом сюртуке показывает палкой на хартию или на мрачное здание Вестминстернского аббатства.¹⁶⁴

После столь глубокого замечания не хочу говорить ни об одной триумфальной арке и колонне, разве только о конной статуе Людовика XIV¹⁶⁵ для того, чтобы иметь удовольствие отдать преимущество Петровской¹⁶⁶ и измерить расстояние одной от другой; и об обелиске Луксорском, поставленном на прекраснейшей в Париже площади de la Concorde,¹⁶⁷ между двух фонтанов, в виду Магдалины,¹⁶⁸ Палаты Депутатов, *Garde-Meuble*¹⁶⁹ и др<угих> зданий, также Елисейских полей и Тюльерийского сада.

¹ На листе вверху набросок вида Колизея, внизу страницы посередине герб (лира, палитра, кисти, флейта, венки) и датировка: 1842 г. Вверху страницы, видимо, позднее карандашом написано: «Дневник, веденный мною о виденном и прочитанном во время первого путешествия в Париж и Рим в 1842 г.»

² *Как ни тягостна ~ самая разлука...* — Отправляясь в путешествие, Майков впервые надолго расставался с людьми, составлявшими его ежедневный круг общения: членами семьи Майковых и близкими друзьями — участниками кружка Майковых (см.: *Деркач С. С. И. А. Гончаров и кружок Майковых // Учен. зап. Ленингр. ун-та. 1971. № 355. Сер. филол. наук. Вып. 76. С. 18—38; Гродецкий А. Г. Чувствительные и холодные (В. А. Солоницын и семья Майковых) // Лица: Биографический альманах. СПб., 2001. № 8. С. 8—49; Седельникова О. В. Ф. М. Достоевский и кружок Майковых. Томск, 2006. С. 23—64.*

³ *Теперь уже три недели прошло от этого [время] дня...* — Эта фраза определяет дату начала ведения дневниковых записей, не указанную автором. На основании этого можно предположить, что первая запись сделана 8—9 сент. 1842 г.

⁴ *...остановились отдохнуть в виду острова Борнгольм, деревни Allingle.* — Остров в Балтийском море; внимание Майкова к нему, видимо, связано и с романтической повестью Н. М. Карамзина «Остров Борнгольм» (1793).

⁵ *В воскресенье приплыли в Копенгаген.* — Дата прибытия в Копенгаген — столицу Дании — 23 авг. 1842 г.

⁶ *Балтия* — Балтийское море.

⁷ *...мы испытали на Немецком море...* — Одно из названий Северного моря. Немецкое море известно частыми бурями, туманами, двойным течением, обилием мелей.

⁸ *Ламани* — часть Атлантического океана между Францией и Англией, соединяющаяся с Северным морем узким проливом Па-де-Кале; плавание по нему причисляют к самым трудным из-за неправильного волнения, обусловленного столкновением приливных волн Атлантического океана и Северного моря, сильных приливо-отливных течений, ветрами и частыми дождями в любое время года.

⁹ *Две конные статуи...* — 1) Бронзовый конный памятник королю Дании Христиану V (1646—1699) на Новой Королевской площади напротив Королевского театра (1688), скульптор Абрагам Цезарь Ламореск; 2) бронзовый конный памятник королю Дании Фредерику V (1754—1771) на площади Амалиенборг (1768), скульптор Жак-Франсуа-Жозеф Сали.

¹⁰ *...с памятником Петру, воздвигнутым Павлом...* — Майков имеет в виду знаменитый конный памятник Петру I, созданный по модели скульптора Бартоломео Карло Растрелли (1675—1744). Памятник был установлен перед строящимся Михайловским замком с надписью на постаменте «Прадеду — правнук. 1800».

¹¹ *...развалины недостроенного храма...* — Что имел в виду автор, установить не удалось.

¹² *...церковь с апостолами Торвальдсена.* — Собор Богоматери, один из двух главных храмов Копенгагена, разрушенный англичанами в 1807 г. во время бомбардировки и в 1811—1829 гг. вновь отстроенный Ганзенем в стиле базилики, с колоннадой, украшена статуями Христа и двенадцати апостолов. *Торвальдсен* — Бертель или Альберт Thorvaldsen (1770—1844), датский скульптор, признанный гениальнейшим в свое время; блестяще закончил Копенгагенскую Академию художеств, продолжил образование в Риме, изучая античную скульптуру и произведения Рафаэля. В своем творчестве соединил глубокое знание природы, законов античной пластики и самостоятельное художественное мышление, что определило оригинальность его произведений. Статуи Христа и двенадцати апостолов, украшающие собор Богоматери в Копенгагене, причислены к лучшим произведениям скульптора.

¹³ *...frau Merbst...* — Сведений об этом скульпторе не обнаружено.

¹⁴ *...писал Валерику...* — Брату Валериану Николаевичу Майкову (1823—1847). Письмо не обнаружено.

¹⁵ *Надинька Вахрушова* — Вахрушова Надежда в 1842 г. была ученицей пепиньерского класса женского педагогического института ордена св. Екатерины в Петербурге. Наталья Александровна Майкова (1805—1871), вдова брата Н. А. Майкова, с 1839 г. состояла инспектрисой в пепиньерском классе. В начале 1840-х гг. она проводила в институте литературные «пятницы», постоянными посетителями и участниками которых были члены семьи Майковых и их ближайшие друзья. Н. Вахрушова также посещала дом Майковых в начале 1840-х гг. (см.: *Балакин А. Ю., Гродецкий А. Г. Неизвестный очерк*

И. А. Гончарова «Пепиньерка» (из материалов академического полного собрания сочинений) // РЛ. 1997. № 3. С. 114—136, 116—119).

¹⁶ *Биржа* — здание в центре Копенгагена на острове Слотсхолмен, построенное в 1619—1640 гг. по проекту архитектора Ганса ван Стенвинкеля в стиле Северного Возрождения, известно своим шпилем, образованным хвостами четырех драконов.

¹⁷ ...о новом дворце новой архитектуры... — По всей видимости, Майков имеет в виду Амалиенбург (зимнюю резиденцию короля Дании), построенную в 1750—1754 гг. архитектором Ниелсом Еигтведом в стиле рококо.

¹⁸ ...о круглой башне... — Один из известнейших архитектурных памятников Копенгагена; построена в 1637—1642 гг. как часть комплекса Тринитатис, включающего старейшую в Европе функционирующую обсерваторию, библиотеку и студенческую церковь; архитектор Ганс ван Стенвинкель Младший; внешне башня круглой формы со спирально расположенными стрельчатыми окнами, внутри широкий спиральный подъем (вроде винтовой лестницы без ступеней), вымощенный камнем.

¹⁹ *Зунд* — пролив между Швецией и Данией (островом Зеланд), соединяющий Балтийское море с Северным.

²⁰ *Альпы* — самая обширная горная система Европы; представляют сложную систему горных возвышенностей и кражей, образующих зигзагообразную ломаную линию и расчлененных целой массой широких продольных и глубоких поперечных долин.

²¹ ...Южские горы и Токсовские... — Юкки — село под Санкт-Петербургом, расположенное в гористой местности. Токсово — село под Санкт-Петербургом, расположенное в возвышенной местности. Дачные места.

²² Большую часть этого стихотворения немного позже Майков запишет в первом письме родным из Рима, сопроводив его следующим комментарием: «Отчего не прислал стихов, писанных на море? Оттого, что эти стихи как бы отходная: все ожидали верной гибели, все лежали полумертвые, и мне пришла идея умереть, как жил, то есть с песнею в устах; но как я не умер, то и стихи, в коих высказано, может быть, слишком много, как в минуту исповеди, должны быть уничтожены или преданы забвению; мне хотелось умереть человеком, твердым в своих убеждениях, не изменяющим им до конца и сохранившим до конца свой человеческий характер, — т.е. силу мысли и твердость духа; <...>. Впрочем, исполняя вашу волю, *shere tatan*, сообщаю здесь половину этого послания:

Друзья мои! В Немецком море
Пишу вам русские стихи!
Что ж делать? Право смех и горе!
Средь иностранной чепухи,
Среди толпы разноязычной
Я не забыл тропы привычной
На наш российский Геликон —
Теперь, томимый мукой праздной,
Под шум колес однообразный,
Соленой влагой орошен,
Лечу душой к родному краю
И рифмы звучные сзываю.
Как чайки дикие, на зов
Оне летят на строй стихов.
Летуны милые, неситесь
В далекий край, к друзьям моим;
Как стая ласточек, ворвитесь,
Шумя, в их комнату, и им
Шепните имя дорогое:
Скажите им, что в страшный час,
В мгновенье смерти роковое —
.....
Я смело пел и призвал вас.
Мой голос твердо раздавался,

Когда, дрожа, всяк смерти ждал,
И бледный ужас разливался,
И поп отходную читал.
Но строки милые, быть может,
Ваш мерный строй не потревожит
Уже внимание людей...

Остальное касается только меня» (РО ИРЛИ, 16994, л. 10).

²³ *Друзья, я жизни бы хотел...* — строчки из раннего неопубликованного стихотворения А. Н. Майкова

²⁴ Дневниковые записи свидетельствуют о том, что вместе с А. Н. и Н. А. Майковыми в путешествие отправились еще двое их знакомых (см. далее в тексте дневника фрагмент описания поиска квартиры в Париже), однако фамилии их не называются ни в дневнике, ни в письмах этого периода. *Курочка* — прозвище, которым А. Н. Майков называет одного из спутников. Лицо не установлено.

²⁵ ... *гадкий башмашный нос Индейки...* — Индейкой Майков здесь называет второго спутника, Сергея Васильевича. Его имя он упоминает в первом письме из Рима: «Отчего ничего не пишу о Сергее Васильевиче? Оттого, что об нем или много или ничего не надо писать, ибо подобно тому, как под стопами Авроры родятся розы, так под стопами Серг<ея> Вас<ильевича> за границею родятся анекдоты, которые тешат нас до крайности; особенной скуки он, кажется, не обнаруживает; он всегда был философ, несчастлив за кистью и карандашом. Впрочем, природа Италии, рождающая розы, не оставила и его носа без своих даров: он заалел еще более» (РО ИРЛИ, 16994, л. 10).

²⁶ *Зеландия* — самый большой из островов, занимаемых Данией, на котором расположен Копенгаген.

²⁷ *Ютландия* — полуостров в Европе, между Балтийским и Северным морями, материковая часть Дании.

²⁸ *Бретань* — северо-западный полуостров Франции.

²⁹ *Арморика* (Ареморика — приморская страна) — кельтское название западной Галлии, расположенной на берегу Атлантического океана, преимущественно побережье между устьями Сены и Луары.

³⁰ *Нормандия* — одна из провинций Франции, граничащая с Британским каналом, Бретанью, Мэнном, Орлеанэ, Иль-де-Франсом, Пикардией.

³¹ *Гавр* — один из важнейших, в силу своего положения при устье Сены, ведущих в центр материка, портовых городов на севере Франции; заложен в 1517 г. при Франциске I.

³² *Сена* — река в северной части Франции.

³³ ...*после Парижа Гавр потеряет много блеску...* — фраза указывает на то, что записи начала путешествия сделаны не сразу, а только после прибытия в Париж.

³⁴ См. примеч. 24 и 25.

³⁵ ...*из древнейшей только башня, построенная еще Франциском I...* — В порту Гавра в то время находилась цитадель, называемая башней Франциска I, построенная в 1517 г. архитектором Мишелем Ферре. В 1860 г. при реконструкции входа в порт она была разрушена. Франциск I (1494—1547) — король Франции (1515—1847), яркий полководец и политический лидер, с именем которого связывают начало Возрождения во Франции. Он открыл Collège de France, основал королевскую типографию, приглашал во Францию крупнейших современных художников и скульпторов (Леонардо да Винчи, Бенвенуто Челлини, который участвовал в строительстве Фонтенбло, и др.).

³⁶ *Руан* — город во Франции на реке Сене, известен с римских времен; сохранил множество памятников архитектуры разных эпох, в том числе готических зданий: Руанский собор, церкви Сен-Маклу (XV в.), Сен-Лорана (XV в.), Сен-Годара (XVI в.), Сен-Патриса, здание бывшего нормандского парламента (XV в.) и др.

³⁷ ...*одно из древнейших готических зданий, дворец нормандских герцогов, построенный каким-то Робертом-Дьяволом. Теперь <...> он называется Palais de Justice.* — По-видимому, Майков имеет в виду один из шедевров дворцовой готической архитектуры Франции, здание, построенное для Феодального суда Нормандии, основанного Роллоном (860—927/933), переименованное во Дворец правосудия, и связанные с ним

легенды; строительство дворца началось в 1499 г. с возведения западной части, где находился зал прокурора; в 1507 г. начали строить северную часть как здание парламента; восточная часть построена к 1550 г. *Роберт-Дьявол* — возможно, имеется в виду Роберт I (Великолепный) Дьявол, герцог нормандский, младший сын герцога Ричарда II, вступивший на престол в 1027 г. С его именем связано множество легенд. Замок, по легенде построенный Робертом Дьяволом, находится вблизи Руана в местечке Мулино.

³⁸ ...статую Иоанны д'Арк, воздвигнутую на площади, на том месте, где она была казнена... — В настоящее время на площади Старого рынка в Руане, где 30 мая 1431 г. была заживо сожжена Жанна д'Арк, находится церковь Святой Жанны д'Арк, построенная в 1979 г.; в середине XIX в. там находился памятник Орлеанской деве, впоследствии разрушенный.

³⁹ ...статую Корнелю... — Возможно, Майков имеет в виду статую Корнелю, созданную в 1834 г. по всеобщей подписке скульптором Давидом Анже; она находилась (вплоть до Второй мировой войны) посредине нового каменного моста, в конце острова Лакруа.

⁴⁰ *Сен-Жермен* — город во Франции на реке Сене недалеко от Парижа.

⁴¹ ...chateaux Gaillard, залог и поприще кровавых распрей Франции и Англии... — Замок Гайяр, средневековая крепость в Нормандии в 100 км от Парижа, построена в 1196—1198 гг. В X—XII вв. Нормандия была отдельным герцогством, за власть в котором постоянно велась борьба между английскими и французскими королями. История крепости непосредственно связана с борьбой французских королей с английскими, владевшими в то время Нормандией: строительство крепости начато по приказу Ричарда Львиное Сердце для укрепления своих владений и успешной обороны.

⁴² *Ричард Львиное Сердце* — Ричард I (1157—1199), король Англии (1189—1199) из рода Плантагенетов, воевал в Нормандии в 1194—1199 гг.

⁴³ *Филипп-Август* — Филипп II Август (1160—1224), король Франции в 1180—1223 гг., вел сложную политическую игру с Ричардом I, в 1203—1206 гг. завоевал и присоединил к Франции Нормандию, Анжу, Турен, Мэн и Пуату, принадлежавшие в то время Англии.

⁴⁴ ...«здесь были храбрые»... — По всей видимости, вольная перифраза героического эпоса, возможно, «Песни о Роланде».

⁴⁵ ...*Roc de deux Amants*... — Утес двух влюбленных (*фр.*), каменная возвышенность в Нормандии, названная так в связи с народной легендой, записанной далее Майковым. *Нейстрия* — местность во Франции, в VI—VIII вв. западная часть земель франков, расположенная между Сеной и Луарой.

⁴⁶ *Салерно* — главный город итальянской провинции Салерно, в средние века славился своей медицинской школой, основанной в XI в. бенедиктинцами.

⁴⁷ Эта народная легенда послужила сюжетом для одного из известнейших лэ Мари Французской (XIII в.), творчество которой пользовалось популярностью в XVIII—XIX вв.

⁴⁸ *Пан* (*греч. миф.*) — бог лесов, рощ, покровитель пастухов и охотников, создатель свирели.

⁴⁹ *Syrinx* (*греч. миф.*) — в переводе с древнегреческого труба, флейта, свирель, лесная нимфа Сиринга, давшая имя тростниковой флейте.

⁵⁰ Майков пересказывает миф о Сиринге и Пане (см.: *Овидий Назон Публий. Метаморфозы // Овидий. Собрание сочинений.* СПб.: Биографический институт. Студия Биографика, 1994. Кн. 1. С. 689—712).

⁵¹ Майков цитирует последние строки из своего стихотворения «Искусство» (1841) (см.: *Майков А. Н. Избранные произведения.* Библиотека поэта. Большая серия. Л., 1977. С. 55).

⁵² «И этим милым заблужденьям и веришь, и не веришь ты!» — Майков цитирует две последние строки из своего стихотворения «Сомнение» (1839) (см.: *Майков А. Н. Избранные произведения.* Библиотека поэта. Большая серия. Л., 1977. С. 60).

⁵³ *Виргилий* — Публий Вергилий (Виргилий) Марон (70—19 до н.э.), один из крупнейших представителей древнеримской поэзии, автор поэм «Буколики», «Георгики», «Энеида».

⁵⁴ Пиндар (522—448 до н. э.) — древнегреческий лирический поэт.

⁵⁵ ...а теперь дайте мне посмотреть ~ в Париже. — Эти слова непосредственно связаны с напряженной рефлексией молодого поэта, с поиском новых тем и новых способов поэтического осмысления мира. Внешним импульсом для этого послужили не только «идеи времени», но и прямо высказанная В. Г. Белинским в большой одобрительной статье на первый сборник стихов А. Н. Майкова (1842 г.) настоятельная рекомендация обратиться к исследованию современности (см.: *Белинский В. Г.* Полн. собр. соч.: В 13 т. М., 1953—1959. Т. 9. С. 21, 530—531). Эти тенденции ощущались и самими представителями кружка Майковых, о чем свидетельствуют их творческие поиски конца 1830—начала 1840-х гг. На страницах домашних рукописных альманахов А. Н. и В. Н. Майковы помещают не только лирические произведения, но и сатирическую прозу (см.: *Гродецкая А. Г.* Чувствительные и холодный (В. А. Солоницын и семья Майковых) // *Лица: Биографический альманах.* СПб., 2001. № 8. С. 8—49). В начале 1840-х гг. Гончаров создает очерк «Иван Савич Поджабрин», предвосхищающий отдельные сцены и эпизоды «Обломова», исполненный в пародийно-комическом ключе (см.: Комментарий А. Г. Гродецкой к очерку «Иван Савич Поджабрин» // *Гончаров И. А.* Полн. собр. соч. и писем: В 20 т. СПб., 1997. Т. 1. С. 658, 661—663). Последние слова комментируемой записи как раз свидетельствуют о том, что одной из задач в последовавшем вскоре за поэтическим дебютом путешествии в Европу для молодого поэта становится и подробное знакомство с современной жизнью европейских стран, и сама форма художественного воплощения разнообразного жизненного материала. Эта тема обсуждается в переписке Майкова с родственниками и друзьями (см.: Из архива А. Н. Майкова / Публ. И. Г. Ямпольского // *Ежегодник Рукописного отдела Пушкинского Дома на 1976 год.* Л., 1978. С. 39—40). Публикуемый путевой дневник становится для поэта творческой лабораторией, способом фиксации и первичного краткого осмысления наиболее интересных фактов. Лаконичное и емкое описание увиденного постоянно совмещается с размышлениями о нем, с попыткой понять современную европейскую жизнь и по-новому увидеть на этом широком фоне проблемы российские, осознать своеобразие национальной культуры и национального характера. Путевой дневник интересен как движение к творчеству, питающемуся не исключительно воображением и общением с природой, что было характерно для ранних произведений Майкова, а как первая попытка эстетического воплощения глубоких раздумий над острыми социальными и культурными проблемами той эпохи. Комментируемая запись свидетельствует о том, что сам процесс овладения новой прозаической формой, востребованной общим стремлением искусства к диалектическому анализу жизни во всей полноте ее материальных и духовных проявлений, в широте исторической перспективы, дается Майкову не сразу, как и формообразующий процесс внимательного наблюдения за объективной реальностью. На первых страницах дневника внимание автора еще легко смещается от последовательного описания увиденного к ассоциативной лирической рефлексии и фантазии по поводу предмета, т. е. к тому типу творческого созидания, результатом которого стали шедевры его ранней антологической лирики.

⁵⁶ Цвет чернил и особенности почерка позволяют отнести датировку к оконченной выше записи. Таким образом, устанавливается точная дата начала ведения дневника — 5 сент. 1842 г. по прибытии путешественников в Париж.

⁵⁷ ...в любезной Лютетии Императора> Юлиана... — Лютетия (Lutetia Parisiorum, у паризиев Лутузи) — главный город паризиев, кельтского племени, проживавшего во времена Юлия Цезаря на месте Парижа. Император Юлиан — Юлиан Флавий Клавдий (Отступник) (331—363), римский император (361—363), знаток античной философии и мистических учений, неоплатоник, противник христианства, известный планами значительного переустройства Римской империи, проявил незаурядный административный и военный талант; до обретения высшей власти наместник императора Констанция в Галлии, называл нынешний Париж «своей милой Лютетией».

⁵⁸ Улисс — герой древнегреческого эпоса, царь, владевший Итакой и другими островами; известен своими долгими странствиями. Итака — один из Ионических островов, на котором, по преданию, находился дворец Одиссея. Майков ошибочно называет его вместо другого значимого в сюжете «Одиссеи» острова, видимо, острова Огигия. Калипсо (*греч. миф.*) — нимфа, жившая на мифологическом острове Огигия; обещала Одиссею бессмертие и вечную юность, если он забудет родину и жену и останется с ней.

Майков допускает ошибку: Одиссей пробыл у Калипсо 7 лет — и вольно интерпретирует конец этого сюжета.

⁵⁹ Критика французов и французской жизни продолжится в письмах родным и друзьям. Эпистолярное наследие поэта этого периода сохранились только частично. Письмо, содержащее полное объяснение неприятия французов и французской жизни, адресованное М. П. Заблоцкому-Десятковскому, нам обнаружить не удалось. О существовании его свидетельствует первое письмо родным и друзьям из Рима, в котором Майков после долгого молчания подробно, по пунктам отвечает на все вопросы, критические замечания и недоумения близких. После знаменитого описания знакомства с двумя Риммаи (см.: Из архива А. Н. Майкова. 1978. С. 40—42), между прочими ответами, Майков пишет: «Третья жалоба по порядку вступления и прочтения принадлежит многим: Валерику, Мишке Забл<оцкому>, и, я думаю, еще многим и не писавшим мне ничего: отчего мне не понравились Французы? На сей раз вм<есто> ответа прошу прочесть прилагаемое здесь в письме к Заблоцкому, в ответ на его бесконечное послание, где я оправдываюсь по пунктам, хотя упустил все же многое, что бы должно было прибавить, и именно не коснулся самого характера нации, самого вздорного, хвастливого» (РО ИРЛИ, 16994, л. 9 об.). Высказанная в письме точка зрения, очевидно, очень удивила и родственников, и ближайших друзей и определила содержание ответных писем. Заставить А. Н. Майкова посмотреть на французов с другой стороны, не критиковать, а попытаться понять особенности их национального характера и исторического пути стремятся в своих письмах В. А. Солоницын и М. П. Заблоцкий-Десятковский, свои мнения по этому вопросу выражают также Вл. А. Солоницын и С. С. Дудышкин (см.: *Себельникова О. В.* Ф. М. Достоевский и кружок Майковых. С. 80—81).

⁶⁰ *Церковь Магдалины* — один из известнейших парижских памятников архитектуры церковь Святой Марии Магдалины; здание значительных размеров, крестообразной формы, окруженное по периметру 52 колоннами коринфского ордера; имеет сложную историю: строительство церкви началось в 1764 г. по приказу Людовика XV архитектором Констаном Д'Иври, но было прервано революцией. В 1806—1807 гг. архитектор Бартельми (Пьер) Виньон (1762—1828), используя имеющееся основание, начал возведение на этом месте храма Славы, который по мысли Наполеона, ориентирующегося на римские образцы, должен был стать памятником побед его армии; во времена Реставрации превращен в церковь; закончен в 1842 г. архитектором Жаном Жаком Юве (*Всеобщая история архитектуры.* М., 1969. Т. 7. С. 197—198).

⁶¹ *Партенон* (Парфенон) — главный храм древних Афин, расположенный на самой высокой точке афинского акрополя, строился с 448 по 438 г. Иктином и Калликратом.

⁶² *...его превышает.* — Парфенон считался одним из самых больших зданий Древней Греции, где строились храмы относительно небольших размеров. Площадь платформы 68,4 на 30,38 м, внешние колонны высотой 11 м и диаметром 1,8 м.

⁶³ *...одного барельефа, деланного Лемером.* — Лемер Филипп Оноре (1798—1880), французский скульптор, ученик Картелье; главными его произведениями считаются рельефы фронтонов церкви Св. Магдалины в Париже (1833), известны также статуи Версальского музея и северный и восточный фронтоны Исаакиевского собора в Петербурге. На гигантском фронтоне церкви Магдалины изображены сцены Страшного суда, на центральной изображен Иисус Христос, окруженный двумя ангелами; с левой стороны Архангел Михаил, приняв вид грехов, охотится на проклятых; с противоположной — Благодетель ведет праведников; кающаяся Мария Магдалина коленапреклоненна у ног Иисуса Христа.

⁶⁴ Цвет чернил, почерк, а также сами особенности содержания указывают на то, что это предложение начинает новую запись, но авторская датировка здесь опять отсутствует.

⁶⁵ *Vignon* — Виньон Бартельми (Пьер), см. примеч. 60.

⁶⁶ См. примеч. 67.

⁶⁷ В описании барельефа отражается негативное восприятие Майковым формализма в искусстве и требование глубины психологической трактовки сюжета. Это станет важным аспектом в структуре анализа картин в его статьях о выставках в Академии художеств.

⁶⁸ *Между колоннами, снаружи поставлены статуи святых...* — В нишах между внешними колоннами расположены 32 статуи святых работы Бозио, Антуана Лорана д'Антана, Дюре, Никола Бернара Раджи.

⁶⁹ *Внутри бесподобна группа обречения Марии и Иосифа, кажется, Захарием.* — Выполнена скульптором Жаном Жаком (Джеймсом) Прадье (1790—1852), развивающим традиции античной пластики, одним из его шедевров считается знаменитая группа «Три грации» (1831); творчество Прадье высоко ценил Г. Флобер и резко критиковал Ш. Бодлер, обвиняя его в холодности и академизме.

⁷⁰ *Прочие посредственны; группа крещения и живопись — дрянь.* — Кроме названных выше в церкви Магдалины находятся статуи Св. Амели (скульптор Теофиль Бра), Св. Клотильды (Барье) и скульптурная группа «Крещение Христа» работы Франсуа Рюда (1784—1855).

⁷¹ *Луврская картинная галерея* — одна из лучших картинных галерей в мире, насчитывавшая в XIX в. более 2000 произведений художников различных эпох, школ и направлений.

⁷² *Лувр* — архитектурный комплекс в центре Парижа, включающий королевский дворец и государственные учреждения; впервые как королевский дворец заложен королем Франции Карлом V (1337—1380).

⁷³ Современный облик Лувра является результатом работы архитекторов разных эпох, что обуславливает уникальность его среди памятников мировой архитектуры. Он начат Франциском I (см. примеч. 35), который, сломав старый дворец, на этом месте приказал в 1541 г. построить новый, по проекту архитектора Пьера Леско (Pierre L'Escot, 1500/1515—1578) при значительном участии скульптора Жана Гужона в стиле французского Возрождения. Возведение отдельных частей Лувра продолжалось до 1857 г.

⁷⁴ *Генрих II* (1519—1559) — король Франции, сын Франциска I. Майков ошибся: строительство Лувра продолжилось при знаменитом короле Франции Генрихе IV (1553—1610) архитектором Б. Андруэ дю Серсо.

⁷⁵ *Людовик III* (863—882) — король Франции. Описка: строительство Лувра продолжилось при Людовике XIII (1601—1643). *Lemercier* — Лемерсье Жак (1585—1654), с 1637 г. первый архитектор короля; построил Западный корпус Лувра с Павильоном часов и часть Северного корпуса (1624) (Всеобщая история архитектуры. М., 1969. Т. 7. С. 114).

⁷⁶ *Людовик XIV* (Людовик Великий, король-солнце, 1638—1715) — король Франции. *Кольбер* — Жан-Батист Кольбер (1619—1683), знаменитый французский государственный деятель, сюринтендант, в ведении которого находились вопросы строительства. *Claude Perrault* — Клод Перро, итальянский архитектор, его проект Восточного фасада Лувра выиграл конкурс, объявленный Кольбером. Строительство Восточной части Лувра при Людовике XIV вел Луи Лево (1612—1670). По мнению Кольбера, его проект был недостаточно представительным, был объявлен конкурс среди итальянских архитекторов, выигранный Перро (Всеобщая история архитектуры. М., 1969. Т. 7. С. 137). Примечательно, что Майков не продолжил список дальше, хотя отдельные части Лувра достраивались также при Наполеоне I архитекторами Персье и Фонтеном и при Наполеоне III архитекторами Л. Висконти и Лэфюелем.

⁷⁷ *Мурильо* (Murillo) Бартоломе Эстебан (1617—1682) — один из крупнейших представителей испанской живописи, глава севильской школы, самобытный и яркий художник. Это обусловлено его уникальным творческим мировидением. Несмотря на то что большинство картин написано им на религиозные сюжеты, неоднократно воспроизводившиеся в истории европейской живописи («Рождение Богородицы», «Непорочное зачатие», «Святое Семейство со Святой Елизаветой и Иоанном Крестителем», «Богоматерь во славе»), Мурильо сумел предложить оригинальное прочтение идеальных тем, свободно, смело воплощая высокое содержание в живых, национально опознаваемых образах, основой для создания которых были севильские типы. Открытием Мурильо был созданный им тип изображения Богоматери. Он часто изображал Мадонну в виде совсем юной девушки, покоряющей своей наивностью и нравственной чистотой, умиляющей кротостью и живым состраданием во взгляде. Особым достижением Мурильо был необыкновенный колорит, теплота тона. Этот живописец известен и своими реалистическими сценами из простонародной жизни. В Лувре представлено «Непорочное

зачатие» (ок. 1678) и др. Характерные особенности произведений Мурильо сделали его одним из любимых художников Майкова. В своих статьях о выставках в Императорской Академии художеств он будет неоднократно упоминать имя испанского художника, подчеркивая его необыкновенное умение создавать образы, полные внутренней жизни, простые и естественные, вызывающие глубокое сочувствие зрителей (см.: *Майков А. Н.* Выставка картин г. Айвазовского в 1847 году // Отечественные записки. 1847. Т. 51, № 4. Отд. II. С. 173—174 и другие статьи).

⁷⁸ *Рибейра* (de Ribera) Хусепе (1588—1656) — испанский живописец и гравер, последователь натуралистической манеры Микеланджело де Караваджо. Изучение наследия Рафаэля, братьев Караччи и Корреджо оказало значительное влияние на становление художника. Его картины отличались самостоятельностью композиции и мастерством рисунка и письма. Майков не очень любил Рибейру за натурализм и утрированность, хотя признавал его безусловное дарование, определившее его место в истории испанской и в целом европейской живописи (см.: [*Майков А. Н.*] Художественная выставка редких вещей, принадлежащих частным лицам, учрежденная в залах Императорской Академии Художеств, в пользу бедных (статья вторая) // Отечественные записки. 1851. Т. 76, № 5. Отд. VIII. С. 33—36).

⁷⁹ *Рубенс* (Rubens) Петер Пауль (1577—1640) — знаменитый фламандский живописец, окончил художественное образование в Италии, где копировал картины крупнейших художников итальянского Возрождения. Известен в равной степени как исторический и мифологический живописец и портретист. Глубоко изучив все открытия художников Возрождения, он обладал оригинальным самостоятельным и глубоко национальным мировидением, обусловившим оригинальность прочтения традиционных сюжетов, самобытность композиционных решений, живость образов, взятых им из фламандской жизни. *История Марии Медичи* — по заказу самой королевы был написан живописный цикл из 24 картин (1622—1625) — созданных для украшения одного из залов Люксембургского дворца, в аллегорической форме прославляющий ее царствование. Цикл принадлежит началу зрелого периода творчества художника, характеризует его представления о задачах исторической живописи, заключающихся в прославлении исторических личностей и их деяний. Собственноручно Рубенс написал эскизы к полотнам, выполненным в основном его учениками.

⁸⁰ *Тициан* — Вичеллио (Vecellio) Тициан (1477—1576) — великий итальянский художник, крупнейший представитель венецианской школы, ученик Беллини и Джорджоне, вскоре затмивший своих учителей. Известен как мастер исторической и портретной живописи, достигший совершенства в обоих направлениях. Особое достижение художника — колорит, натуральность и прозрачность красок, тонкость оттенков. Это позволило ему стать непревзойденным мастером изображения лиц и тела. В Лувре хранятся: «Положение во гроб» (1520-е), «Юноша с перчаткой» (1515—1520), портреты.

⁸¹ *Веронез* — Калиари (Caliari) Паоло (1528—1588) — один из крупнейших художников венецианской школы, прозванный Веронезе (Veronese) по своему рождению в Вероне. Его картины отличались оригинальностью композиции и сюжетов, теплотой красок, естественностью и легкостью рисунка. Мастерство художника в равной степени проявилось в картинах на исторические и мифологические сюжеты, портретах, а также фресках. В Лувре Майков мог видеть «Брак в Кане Галилейской» (1563), «Портрет Белла Нани» (1550-е), «Снятие со креста», «Распятие».

⁸² *Рафаэль* — Санти (Santi, Sanzio) Рафаэль (1483—1520) — итальянский живописец эпохи Высокого Возрождения, один из величайших художников в мире; ученик Перуджино, после переезда во Флоренцию в 1504 г. испытал влияние Леонардо да Винчи и Микеланджело; глубоко изучив искусство своих предшественников и старших современников и античные памятники, Рафаэль обогатил свое мастерство внимательным изучением природы, поиском жизненного прототипа для своих идеальных образов. Это позволило ему достичь абсолютной гармонии между высоким идеальным содержанием и прекрасной внешней формой, высшим воплощением которой признана «Сикстинская Мадонна». Несмотря на достаточно короткую жизнь, Рафаэль оставил огромное количество картин и фресок (самые известные из них — ватиканские и фарнезинские фрески). В Лувре хранятся «Архангел Михаил, поражающий сатану», «Мадонна

садовница» (ок. 1505), «Мадонна с диадемой», «Портреты Льва X с кардиналами» (1518), «Портрет Бальдассаре Кастильоне» (1515), «Святое семейство» (ок. 1518). В восприятии А. Н. Майкова Рафаэль, безусловно, один из величайших мастеров живописи, смогший соединить глубину и возвышенность содержания с прекрасной внешней формой (см.: [Майков А. Н.] Художественная выставка редких вещей, принадлежащих частным лицам, учрежденная в залах Императорской Академии Художеств, в пользу бедных (статья вторая) // Отечественные записки. 1851. Т. 76, № 5. Отд. VIII. С. 28—31). Однако, признавая гений художника, созданный Рафаэлем тип красоты Майков считал «холодным», слишком идеальным, далеким от духовных потребностей современного человека. В одном из документов архива Майкова, условно названном «Отрывок статьи о выставке» (РО ИРЛИ, 16615), поэт формулирует свое понимание красоты и объясняет пути формирования такой точки зрения: «...совершенно не мог я привязаться к рафаэлевскому типу, потому что его лица казались мне всегда слишком холодны; они величественны, но бесстрастны, и безо всякой благодати во взоре и в улыбке, словом, без того, что мы разумеем, говоря о женщине: „У ней такое симпатическое лицо!“» (Там же, л. 2 об.).

⁸³ *Корреджио* (Correggio) — Аллегри (Allegrì) Антонио (1489—1534) — прозвище получил по месту своего рождения — местечку Корреджио в Моденской области. Знаменитый итальянский живописец. Его картины отличались особым мастерством светотени, нежностью и сочностью палитры, психологизацией сюжетов и образов. В Лувре в то время могли быть представлены «Юпитер и Антиопа», «Обручение святой Екатерины», а также «Триумф добродетели» и «Порок, управляемый страстями», написанные гуашью.

⁸⁴ *Леонардо да Винчи* (1452—1519) — один из самых значительных представителей итальянского искусства эпохи Высокого Возрождения, живописец, скульптор, музыкант, поэт, архитектор и ученый. В Лувре хранятся: «Святое Семейство» («Vierge aux rochers»), «Св. Анна с Марией и младенцем Христом» (1500—1510), «Св. Иоанн Креститель» (1515), «Джоконда» (1503), «Мадонна в гроте» (1483—1494), рисунки и эскизы.

⁸⁵ *Жувенет* — Жувене (Jouvenet) Жан (1644—1717) — один из крупнейших французских художников XVII—XVIII вв., в 1681 г. избран профессором, а в 1707 г. ректором Парижской Академии художеств. Исторический живописец, сумевший представить оригинальную психологизированную трактовку классических сюжетов, мастер многофигурной композиции, гармоничной организации больших полотен. В Лувре: «Христос в доме Марфы в Марии», «Христос исцеляет недужных», «Снятие со креста», «Вознесение Господне» и «Таинство елеосвящения», «Христос у Симона Фарисея», «Изгнание торговцев из Иерусалимского храма», «Чудесный лов рыбы» и «Воскрешение Лазаря».

⁸⁶ *Вандик* — Антонис ван Дейк (van Dyck) (1599—1641) — знаменитый фламандский художник, ученик Рубенса, в Италии изучил картины Тициана и Веронезе; писал главным образом картины на исторические сюжеты и портреты, в истории живописи прославился прежде всего многочисленными портретами, в которых при естественности рисунка, пластике, безупречном колорите мастерски передавал особенности характера изображаемых людей.

⁸⁷ *Сальватор Роза* — Роза (Rosa) Сальваторе (1615—1673) — итальянский живописец, поэт и музыкант, отличался разносторонностью выбора предмета изображения и свободой интерпретации, писал исторические картины, портреты, пейзажи, жанровые и батальные сцены, был знатоком обыденной жизни и народных типов. Одним из первых ввел пейзаж как фон для изображения жизненной сцены.

⁸⁸ *Тенер* — Тенирс (Teniers), фамилия фламандских живописцев: 1) *Давид Т. Старший* (1582—1649), 2) *Давид Т. Младший* (1610—1690), сын Д. Т. Старшего, 3) *Абрагам Т.* (1629—1670), брат Д. Т. Мл. Художники прославились изображением фламандской народной жизни (свадеб, деревенских гуляний, праздников, пирушек, сцен в трактирах и шинках и т. п.), а также фантастических сцен, навеянных фольклорными сюжетами и образами, и пейзажей. В этих картинах проявлялось глубокое изучение природы и человека, отличное знание жизни, народных типов, юмор, фантазия. Самым известным, признанным мастером, написавшим огромное количество картин, был Д. Тенирс Мл. Майков особенно ценил Тенирса за обращение к национальным сюжетам, изображение повседневной жизни, народность, психологизм, юмор (см.: [Майков А. Н.]

Выставка императорской Академии Художеств в 1849 году // Отечественные записки. 1849. Т. 67, № 11. Отд. II С. 30—31.

⁸⁹ *Французская школа — отвратительна!* — В данном случае Майков имеет в виду классицистическую школу французской живописи, основанную Жаком Луи Давидом (1748—1825), в которой господствовали традиции классицизма, обращение к сюжетам античной истории и мифологии, театрално-риторический подход к трактовке сюжетов и образов, результатом чего стало отсутствие жизненности и естественности в композициях, позах, выражении лиц. Представителями этой школы были Антуан Жан Гро (1777—1835), Франсуа-Мариус Гране (1775—1849), Жан Жермен Друе (1763—1788), Анн-Луи Жироде-Триозон (1767—1824), Франсуа-Паскаль-Симон Жерар (1779—1837), Жан-Батист Изабе (1767—1855).

⁹⁰ *Palais Royal* — Пале-Рояль — группа зданий вблизи Лувра, единый дворцовый ансамбль, построен архитектором Жаком Лемерсье (1585—1654) по заказу кардинала Ришелье (1629—1636), завещавшего его Людовику XIII; долгое время принадлежал членам Орлеанского дома.

⁹¹ *Very, Frères Provençaux* — известные рестораны класса люкс.

⁹² *Кардинал Ришелье* — Арман Жан Дюплесси (Richelieu) Ришелье (1585—1642), герцог и кардинал Франции, один из крупнейших государственных деятелей Франции, фактически подчинивший себе короля Людовика XIII и взявший в свои руки все сферы управления государством.

⁹³ *Герцог Орлеанский* — видимо, имеется в виду Филипп Бурбон-Орлеанский (1640—1701).

⁹⁴ *Notre Dame de Paris* — один из крупнейших и известнейших готических храмов Парижа, кафедральный собор, заложен в 1163 г., в основном завершен к 1257 г.

⁹⁵ *...церковь в Сен-Дени...* — одна из известнейших готических церквей Франции, главный храм аббатства Сен-Дени, построена в 1137—1144 г. на месте прежних храмов; с XIII в. усыпальница членов королевской семьи, куда по приказу Людовика IX Святого перенесен прах его предшественников и возведены надгробия.

⁹⁶ *...церковь Св<ятой> Женеьевы...* — здание крупных размеров, построено на месте старой церкви Св. Женеьевы в Париже в 1754—1780 г. по проекту архитектора Жака Жермена Суфлю (1713—1790) в стиле классицизма; в 1791 г. по решению национального собрания переименовано в Пантеон (Panthéon Français) и превращено в усыпальницу выдающихся людей, в 1822 г. вновь стало храмом Св. Женеьевы, но после Июльской революции вернуло гражданское назначение, которое еще раз было отменено в 1855 г. Наполеоном III; в 1885 г. здание окончательно превращено в Пантеон в связи с захоронением В. Гюго.

⁹⁷ *Виктор Гюго* (1802—1885) — один из крупнейших представителей французской литературы XIX в., основатель романтизма во Франции, активный участник политических событий, известный демократизмом и оппозиционностью своих взглядов; начал свой творческий путь с лирических жанров, затем исторических драм, с постановкой которых в театре романтизм во Франции утвердился как господствующее направление в литературе, более всего известен своими историческими романами («Собор Парижской Богоматери» (1831), «Отверженные» (1862), «Труженики моря» (1866), «Человек, который смеется» (1869)), в которых Гюго критически переосмыслил концепцию исторического романа В. Скотта, ставя перед собой задачу не только правдиво изобразить современную жизнь, но и воплотить человеческие представления об идеале. В романе «Собор Парижской Богоматери» сам собор является центральным символическим образом, отражающим важнейшие тенденции духовного развития французского народа в эпоху перехода от средневековья к Возрождению. Описанию его посвящена значительная часть романа.

⁹⁸ *Mauriee de Sully* — Морис де Сюли (ум. 1196) — епископ Парижа с 1160 г. В 1163 г. начал строительство Собора Парижской Богоматери. По другим данным, первый камень в фундамент собора заложил папа Александр III.

⁹⁹ Главный алтарь собора освящен в мае 1182 г., к 1196 г. закончен неф. Далее продолжались работы по отделке главного фасада. В настоящее время считается, что строительство башен закончено в 1245 г., отдельные элементы достраивались до 1345 г.

¹⁰⁰ ...Христос работы Кусту... — Кусту — фамилия ряда французских скульпторов XVII—XVIII вв., в той или иной степени отдавших дань маньеризму: 1) *Никола К.* (1658—1733); 2) *Гийом К. Старший* (1678—1746), брат предыдущего; 3) *Гийом К. Младший* (1716—77), сын и ученик предыдущего, ректор парижской Академии художеств. Известно, что Никола К. создал для Собора Парижской Богоматери скульптуру Богородицы, оплакивающей Христа, а Гийом К. — статую Людовика XIII.

¹⁰¹ ...барельефы XII столетия, изображающие жизнь И<исуса> Х<риста>. — Самыми старыми, принадлежащими XII в. (1160-е гг.) считаются барельефы северного фасада собора, изображающие сцены жизни Иисуса Христа; они отражают развитие готического рельефа от раннего периода (романского) к среднему: фигуры еще коротки и статичны, жестки, рельеф плоский, графичный, лишенный объема и в формах тела, и в складках одежды, детали не проработаны.

¹⁰² См. примеч. 85. В Соборе Парижской Богоматери помещена картина Жувене «Посещение Богородицей св. Елизаветы» (1716).

¹⁰³ *Пуссен Никола* (1594—1665) — знаменитый французский исторический живописец и пейзажист. О размещении картин Пуссена в Соборе Парижской Богоматери данных не обнаружено.

¹⁰⁴ *Шампане Филипп* — Шампень Филипп де (1602—1674) — исторический живописец и выдающийся портретист, один из основателей Королевской Академии живописи (1648), работал для Марии Медичи и кардинала Ришельё; портреты отличались строгостью, монументальностью, психологизмом.

¹⁰⁵ См. примеч. 95. Первая базилика на месте нынешнего храма построена в 475 г. Есть легенда о причастности этому первого епископа Парижа Св. Дионисия Парижского.

¹⁰⁶ *Кловис* (Хлодовех, Хлодвиг, Chlodovechus, Chlodwig и др.) — имя трех франкских королей; Хлодвиг I (ок. 466—511) — король франков, соединивший в результате завоеваний разрозненные франкские племена, принял христианство, укрепил королевскую власть и сделал ее наследуемой.

¹⁰⁷ *Людовик XVIII* (1755—1824) — король Франции (1814—1824); бежал из Франции в 1791 г., считался главой контрреволюционной эмиграции.

¹⁰⁸ *Клотильда* (ок. 475—545) — дочь бургундского короля Хильперика, супруга Хлодвига I, королева франков; христианка, убила супруга принять христианство и крестить детей; причислена католической церковью к лику святых.

¹⁰⁹ *Франциск I* — см. примеч. 35. *Екатерина Медичи* (1519—1589) — французская королева, из флорентийского рода Медичи; супруга Генриха II, мать Франциска II, Карла IX, Генриха III. Женой Франциска I была Клавдия, дочь короля Франции Людовика XII, по матери наследница герцогства Миланского.

¹¹⁰ Часть захоронений в Сен-Дени была разрушена в октябре 1793 г. во время революционных беспорядков.

¹¹¹ *Людовик-Филипп* (1773—1850) — король Франции (1830—1848), получил прозвище «короля-гражданина».

¹¹² *Исакий* — Исаакиевский собор в Петербурге — памятник архитектуры позднего русского классицизма, до Октябрьской революции 1917 г. — главный храм Петербурга; заложен в честь Петра I и назван по имени святого Исаакия Далматского (день которого (30 мая старого стиля) совпал с датой рождения Петра I) на месте недостроенного Исаакиевского собора по проекту архитектора А. Ринальди; собор построен в 1818—1858 гг. по проекту А. А. Монферрана при участии В. П. Стасова, А. А. Михайлова 2-го и др.

¹¹³ *Soufflot* — Жак Жермен Суфло (1713—1790), архитектор.

¹¹⁴ При Людовике XVIII Бурбоне в 1822 г.

¹¹⁵ *Ланн Жан* (1769—1809) — сын конюха, участвовал в крупнейших сражениях наполеоновской армии, маршал Франции (1804), герцог де Монтебелло (1808), умер от ранения, полученного в сражении при Асперне.

¹¹⁶ *Лагранж Жозеф Луи* (1736—1813) — французский математик и механик, член Парижской Академии наук (1772).

¹¹⁷ *Вольтер* — Мари Франсуа Аруэ (1694—1778) — французский писатель, философ, историк. Член Французской Академии (1746).

¹¹⁸ *Руссо Жан-Жак* (1712—1778) — французский философ-просветитель, писатель, композитор.

¹¹⁹ В основе философских представлений Вольтера лежали учения Дж. Локка, И. Ньютона. Он был сторонником материалистической трактовки природных явлений, но при этом выдвигал идею бога как первопричины физического движения и духовного развития явлений материального мира.

¹²⁰ Купол Пантеона поднимается примерно на 90 м над землей и является удобной смотровой площадкой.

¹²¹ *Палата Депутатов* — здание на левом берегу Сены, построенное архитектором Габриэлем (1698—1782) по плану Джардини для дочери Людовика XIV герцогини Бурбонской (1722—1728), начато в 1722 г.; фасад в греческом стиле (1804—1807), архитектор Б. Пуайе.

¹²² Фронтон украшен аллегорическими фигурами, созданными скульптором Корто, и барельефами, выполненными скульпторами Франсуа Рюдом (1784—1855) и Прадье (1790—1852). Вход украшают статуи Минервы Жана Антуана Гудона (1741—1828) и Фемиды Ролана.

¹²³ *Бальи (Байи, Bailly) Жан Сильвен* (1736—1793) — астроном, член Французской Академии наук (1763), его «История астрономии» (1775—1787) вызвала значительный общественный резонанс и стала причиной спора с Вольтером; во время революции избран депутатом, а затем первым председателем Национального собрания; после назначен мэром Парижа (1789—1891), был противником развития революции и призывал к соглашениям с королем; в период якобинской диктатуры арестован и казнен Революционным трибуналом.

¹²⁴ *Пере Казимир* (1777—1832) — банкир, французский политический деятель, член палаты депутатов, состоявший в оппозиции власти, во время июльской революции 1830 г. принадлежал парламентской оппозиции, был президентом палаты депутатов, министром внутренних дел после падения министерства Лафита.

¹²⁵ *Дом Инвалидов* — архитектурный ансамбль Парижа (эспланада, сад, здание, церковь Св. Людовика, собор Дома Инвалидов), построен в 1671—1676 гг. по приказу Людовика XIV для лечения и проживания инвалидов войны (архитекторы Либералю Брюан (1635—1697) и Жюль Ардуэн-Мансар (1646—1708)).

¹²⁶ *Гробница Наполеона* находится в центре собора Дома Инвалидов. Она состоит из шести гробов, замурованных в саркофаг из красного порфира (архитектор Висконти). В парадном дворе Дома Инвалидов находится статуя Наполеона.

¹²⁷ Цитата из стихотворения А. С. Пушкина «Чудесный жребий совершился» (1821) (*Пушкин А. С. Собр. соч.: В 10 т. М., 1979. Т. 1. С. 165*).

¹²⁸ *Jardin des Plantes* — Ботанический сад, старейший во Франции, основан в 1626 г. в предместье Сен-Виктор по предложению придворных медиков Людовика XIII Эруара и Ги Делабросса для выращивания лечебных растений; в 1794 г. сад объявлен Национальным музеем естественной истории и дополнен зоопарком.

¹²⁹ *Гобеленовая мануфактура* — Королевская гобеленовая мануфактура, созданная из ковровой фабрики семьи Гобелен по представлению Кольбера (1662) и составлявшая во все времена гордость Франции; гобелены, созданные здесь по рисункам известных художников (Пуссена, Миньяра, Буше и др.), украшали и украшают лучшие дворцы Европы.

¹³⁰ *Лакта* — село под Санкт-Петербургом.

¹³¹ *Троицкая лавра* — Троице-Сергиева лавра, знаменитый русский монастырь, расположенный недалеко от Москвы, основана преподобным Сергием ок. 1335 г. Видимо, Майков описал гобелен, изображавший события неудавшегося стрелецкого бунта 1687 г.

¹³² *Итальянский бульвар* — один из парижских бульваров, названный так потому, что там когда-то находился «Итальянский театр» (на месте «Опера-Комик»).

¹³³ *Théâtre des Variétés* — театр Варьете, расположен в одном из старейших театральных зданий в Париже на бульваре Монмартр, труппа основана в 1720 г.; в первой половине XIX в. был одним из популярнейших в Париже, с его постановками связан расцвет водевиля (см.: Франция. Лингвострановедческий словарь. М., 1997. С. 950).

¹³⁴ *M^e Hibou et M^e...* — водевиль. *La nuit aux soufflets* — «Ночь пощечин» (1842), комедия в двух актах, авторы Филипп Франсуа Дюмануар (1806—1865) и д'Эннери (Адольф Филипп, 1811—1899).

¹³⁵ *Théâtre Français* — национальный драматический театр («Комеди Франсез»), находившийся на государственном финансировании; основан по указу Людовика XIV в 1680 г.; оплот академических традиций и классического французского репертуара (Корнель, Расин, Мольер, Вольтер).

¹³⁶ *«Митродот»* («Митридат») — трагедия Расина (1673).

¹³⁷ *Рашель* — Элизабет Рашель Феликс (1821—1858), знаменитая трагическая актриса, звезда «Комеди Франсез», прославилась игрой в трагедиях Корнеля и Расина; роль Монины в трагедии Расина «Митродот» («Митридат») признана среди лучших; играла на сценах Германии, Швейцарии, Италии, России, Америки.

¹³⁸ *Гюйон* — Жорж Гюйон (1809—1850), французский актер мелодраматического ампула, дебютировал в «Комеди Франсез» (1833).

¹³⁹ *Расин Жан* (1639—1699) — французский драматург эпохи классицизма, член Французской Академии (1673), обновивший традиции трагедии Корнеля психологическим исследованием переживаний героев, большим вниманием к чувству, а не к действию.

¹⁴⁰ В этой критической оценке художественной манеры Расина отражается чуткое ощущение Майковым важнейших тенденций современного искусства, стремления к опосредованному нериторизированному, лишенному декламации и открытой театральности выраженному содержанию, в данном случае сложных внутренних переживаний героев, которые в действительной жизни редко облачаются в четкую риторическую форму. Эти идеи будут развиты и проработаны применительно к проблеме трактовки сюжета и жанра в статьях Майкова о выставках в Академии художеств. Несколько позднее В. А. Солоницын в письме Е. П. Майковой даст сходную оценку произведениям Расина и также выделит игру Рашель и Гюйона: «Наконец, я видел Рашель. „Баязет“ — пьеса несносная: действующие лица приходят, разговаривают и уходят; ни малейшего действия; бедное приключение, на котором основана драма, происходит за сценой, а вы слышите только рассказ: не стоило и идти в театр <...>. Но Рашель действительно играет чудесно: я никогда не видывал актрисы в этом роде с таким дарованием. Хотелось бы мне посмотреть на нее в роли леди Макбет: думаю, что это было бы превосходно! Но, к несчастью, народное самолюбие дирекции Французского театра не позволяет давать на нем никаких пьес, кроме французских. Вместе с Рашелью играл еще один прекрасный актер, Guyon; прочие не заслуживают внимания» (Из переписки В. А. Солоницына и Е. П. Майковой 1843—1844 годов / Подгот. текста и примеч. А. Г. Гродецкого // Лица: Биографический альманах. СПб., 2001. № 8. С. 79—80).

¹⁴¹ *Медицинская Акад<емия>* — основана в 1820 г.

¹⁴² *Церковь Св<ятого> Сольпиция...* — Церковь Св. Сульпиция в Париже на территории аббатства Сен-Жермен-де-Пре, построена в 1646—1745 гг. при участии итальянского архитектора Сервандони.

¹⁴³ *Панораму Москвы Лангле...* — Панорама московского пожара 1812 г., созданная архитектором Феликсом Лангле (1827—1889).

¹⁴⁴ Мать А. Н. Майкова Евгения Петровна Майкова (1803—1880), москвичка по происхождению, человек очень эмоциональный, любила родной город и с особым трепетом смотрела на московские соборы (см.: *Гродецкая А. Г. Майкова Евгения Петровна // Русские писатели. 1800—1917: Биографический словарь. М., 1994. Т. 3. С. 464—465*).

¹⁴⁵ *Ростопчин Федор Васильевич* (1763—1826) — известный русский государственный деятель, в 1812—1814 гг. генерал-губернатор Москвы.

¹⁴⁶ По ряду сведений, Ростопчин активно способствовал поджогу Москвы, чтобы старая столица не досталась французам в нетронутым виде, хотя сам спустя годы опровергал это в своей кн. «Правда о пожаре Москвы» (Париж, 1823; рус. пер. — М., 1823).

¹⁴⁷ *Люксембургский сад* — парк в Париже около Люксембургского дворца, заложен монахами-картезианцами в 1257 г.

¹⁴⁸ *Тюльерийский сад* (сад Тюильри) — один из образцов паркового искусства Франции, заложен в 1664 г. по проекту архитектора А. Ле Нотра (1613—1700).

¹⁴⁹ Тюльерийский сад украшен статуями работы Гийома Кусту (1677—1746), Антуана Куазево (1640—1720); пространство вокруг водоема оформлено четырьмя скульптурами,

символизирующими великие реки: Нил, Тибр, Сена, Луару — работы Н. Кусту (см. примеч. 100).

¹⁵⁰ *Елисейские поля* — центральная улица Парижа, соединяет площадь Звезды с площадью Согласия; в центре улицы небольшая площадь Елисейских полей, спроектированная в XVII в. архитектором Ленотром (1613—1700); активная застройка улицы началась во времена Второй империи (1852—1870), до середины XIX в. была достаточно пустынной и использовалась для учений и парадов.

¹⁵¹ *Афины* — в древние времена центр греческой культуры, один из крупнейших и значительнейших древнегреческих городов-государств.

¹⁵² *Спарта* — первоначально древнегреческий город-государство, затем государство на юге Пелопоннеса, игравшее, как и Афины, значительную роль в истории Древней Греции.

¹⁵³ *Рим* — Римская империя.

¹⁵⁴ *...rue Laharpe* — улица де ля Гарп в Париже, известна тем, что на ней находятся остатки древнеримского дворца Термов, который когда-то занимал все расстояние между улицами де ля Гарп и Сэн Жак, от улицы де Грее до Сены; его парк и сады простирались от горы Лекотитиус (Св. Женеьевы) до храма Изиды (Сен-Жермен-де-Пре) и имел два подземных хода, которые пересекали почти весь квартал. Считается, что он был построен Констанцием Хлором, а затем достраивался другими императорами Рима и франкскими королями.

¹⁵⁵ См. примеч. 57. С середины IV в. название «Лютетия» стало заменяться на *Civitas Parisiorum*, а затем на *Parisii*, *Parisia*.

¹⁵⁶ Лютетия присоединена к Римской империи при Цезаре; дворец на левом берегу Сены, называемый теперь термами, построил Констанций Хлор, вслед за ним здесь жили Константин Великий, Констант, Юлиан (Отступник), Валентиниан I, Валент, Грациан. Желание приписать строительство дворца Юлиану, видимо, связано с тем, что он подолгу жил в Лютетии, держал в ней свою библиотеку и неоднократно упоминал это название в своих сочинениях.

¹⁵⁷ *l'arc de l'Etoile* — Триумфальная арка на площади Звезды, в центральной точке триумфального пути, задумана Наполеоном как памятник, прославляющий победы французской армии, строилась по плану архитектора Шальгрена (1739—1811) с 1810 по 1836 г.

¹⁵⁸ *Колонна Вандомская* — расположенная на Вандомской площади в Париже колонна высотой 44 м, увитая спиральным барельефом, изображающим батальные сцены; поставлена в 1810 г. по приказу Наполеона в честь Аустерлицкой победы, отлита была из 1200 пушек, захваченных французами в ходе этого сражения.

¹⁵⁹ *Александровская колонна* — памятник Александру I, колонна на Дворцовой площади в Санкт-Петербурге, созданная в 1829—1830 гг. по приказу Николая I; проект архитектора Монферрана; самое высокое из известных подобных сооружений, состоит из гранитного пьедестала, гранитной колонны и статуи ангела с крестом, придавливающим змея, работы Б.И. Орловского (1793—1837), ученика знаменитого датского скульптора Торвальдсена (см. примеч. 12).

¹⁶⁰ Первоначально вершина Вандомской колонны была увенчана статуей Наполеона, затем в 1814 г. — Генриха IV, вскоре замененной на гигантскую королевскую лилию, замененную вновь на статую Наполеона в форме офицера революционной армии при Луи-Филиппе.

¹⁶¹ *Колонна Июльская* — памятник, расположенный в центре площади Бастилии, поставлена в 1831—1840 гг. в память погибших во время июльской революции 1830 г.; бронзовая колонна высотой 52 м, увенчанная статуей Гения Свободы (скульптор А. Дюмон (1801—1884)).

¹⁶² *Бастилия* — крепость у заставы Сент-Антуан, построенная в 1370—1382 гг. для оборонительных целей; вскоре превращена в государственную тюрьму для политических преступников, воспринималась как символ произвола королевской власти. Майков ошибся: Бастилия разрушена в июле 1789 г. в самом начале событий Великой французской революции. День взятия Бастилии 14 июля был объявлен национальным праздником.

¹⁶³ *Иоанн Безземельный* (1167—1216) — английский король из династии Плантагенетов, в 1215 г. подписал под давлением восставшей английской знати, поддержанной

народом, Великую хартию вольностей — основу развития государственного и гражданского права в Англии, регулиющую отношения между сюзереном и вассалами, даровавшую свободы и права всем гражданам Англии. *Генрих II* (Плантагенет; 1133—1189) — английский король, известен как борец против феодального беззакония за централизацию власти, упорядочение судебной системы и становление государственных законов. В представленном контексте можно предположить, что Майков путает нумерацию и называет Генриха II вместо Генриха I (1068—1135) — английского короля, который в 1100 г. по случаю коронации для привлечения на свою сторону народа и укрепления своей власти издал первую английскую хартию вольностей, утверждавшую свободу церкви, упорядочившую феодальные отношения и т. п.

¹⁶⁴ *Вестминстерское аббатство* — собор Св. Апостола Петра в Лондоне, названный Вестминстерским по расположению в одноименном районе Лондона, заложен в 1245 г. на территории находившегося там монастыря, строительство храма продолжалось до начала XVIII в.; образец английской готики; место коронавания и погребения английских королей.

¹⁶⁵ ...о конной статуе Людовика XIV... — В Париже на пл. Людовика Великого (теперь Вандомская, строилась в 1685—1701 гг.) была конная статуя Людовика XIV скульптора Франсуа Жирардона (1628—1715), но она была разрушена во время революции. По всей видимости, Майков имеет в виду конную статую Людовика XV скульпторов Бушерона и Пигалья.

¹⁶⁶ См. примеч. 10.

¹⁶⁷ *Луксорский обелиск* — обелиск розового мрамора, покрытый иероглифами; украшал вход в Луксорский храм Египта, создан при Рамзесе II (ок. 1298—1235 гг. до н. э.); подарен в 1836 г. Луи-Филиппу вице-королем Египта Мухаммедом-Али, поставлен в центре площади Согласия. *Площадь de la Concorde* — площадь Согласия, в центре Парижа, разбита по приказу Людовика XV архитектором Габриэлем в 1755 г. между Елисейскими полями и садом Тюильри, украшена двумя фонтанами и восемью статуями, символизирующими города Франции. До 1792 г. именовалась площадью Людовика XV, его статуя была расположена в центре; в 1792—1795 гг. называлась пл. Революции, статуя короля была уничтожена, у решетки Тюильрийского сада установлена гильотина; с 1795 г. называется пл. Согласия.

¹⁶⁸ См. примеч. 60.

¹⁶⁹ *Garde-Meuble* — одно из зданий, выходящих на площадь Согласия, с 1798 г. в нем располагается Министерство морского флота Франции.