

83-8
Т 584

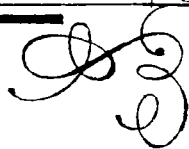
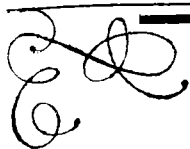
В. Н. Топоров

«Бедная Лиза»
Карамзина

Опыт
прочтения







В·Н·Топоров

«Бедная Лиза»

Карамзина

Опыт
прочтения



К двухсотлетию
со дня выхода в свет

РОССИЙСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ
ГУМАНИТАРНЫЙ УНИВЕРСИТЕТ
МОСКВА—1995

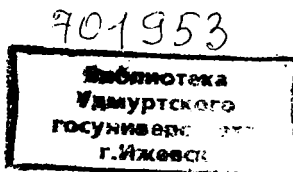


ББК 8
Т 58

ИНСТИТУТ
ВЫСШИХ ГУМАНИТАРНЫХ ИССЛЕДОВАНИЙ
РГГУ

Ответственный редактор
Д.П. Бак

Художник
А.Т. Яковлев



ISBN 5-7281-0020-1

© Топоров В.Н., 1995
© Оформление. РГГУ, 1995

ВМЕСТО ПРЕДИСЛОВИЯ



Когда появилась «Бедная Лиза», ее автору шел двадцать шестой год. Эта повесть не была дебютом Карамзина. Ей предшествовал почти десятилетний литературный опыт. В своих воспоминаниях («Взгляд на мою жизнь») И.И. Дмитриев, впервые увидевший Карамзина в Симбирске на свадебном пиру («*пятилетнего* мальчика в шелковом перувьеневом камзолчике с рукавами, которого русская нянюшка подвела за руку к новобрачной и окружавшим ее барыням») и подружившийся с ним — на всю жизнь — в Петербурге, куда Карамзин приехал шестнадцатилетним юношей, сообщает не только об их дружбе, общей привязанности к литературе, но и о первом литературном опыте Карамзина — «Разговоре австрийской Марии Терезии с нашей императрицей Елисаветою в Елисейских полях», переложенном им с немецкого языка, отнесенном, по совету старшего друга, к книгопродавцу Миллеру и ставшем «первым возмездием за словесные труды его». Почти тогда же появляется и первый печатный труд Карамзина — перевод «швейцарской идиллии» С. Геснера «Деревянная нога» (СПб., 1783).

Последующие годы, до «Бедной Лизы», были заполнены интенсивной и многообразной литературной деятельностью. Карамзин работал с усердием, удовольствием, подъемом, набрасываясь, можно сказать — с жадностью, на всё то новое в литературе, что становилось ему известным, и стараясь сразу же опубликовать написанное. В эти годы было написано более четырех десятков стихотворений (и среди них такие известные, как «Поэзия», «Осень», «Граф Гваринос», «Филлиде», «Алина», «Песнь арфиста» и др.). Большое внимание уделял Карамзин и переводам, обращаясь к очень разным авторам и часто очень разным по своему характеру текстам (здесь были и стихи, и повествовательная проза, и драматургия; и художественно-литературные, и естественно-научные, и философские тексты; и Шекспир, и Лессинг, и Геснер, и Томсон, и Жанлис, и Галлер, и Боннэ), прилежно подступал к прозе — и малой («Евгений и Юлия», «Фрол Силин», «Лиодор» и др.), и большой (знаменитые «Письма русского путешественника», публикация которых началась в 1791—1792 гг. в «Московском журнале» и вскоре — благодаря переводам — сделала имя Карамзина известным в Европе, для того времени факт удивительный сам по себе). Многие писались Карамзиным и после «Бедной Лизы», особенно, если говорить о художественной прозе, в следующее за нею десятилетие (опыты в области исторической повести, психологической и автобиографической прозы). И, тем не менее, именно «Бедная Лиза», более чем что-либо иное из сделанного Карамзиным в художественной литературе, слилась с именем автора, стала как бы его личным знаком: он создал ее, и она навеки сделала ему имя, и потому в ходячей формуле «певец „Бедной Лизы“» ничто не может заменить названия этой повести.

В плане карамзинского творчества «Бедная Лиза» фактически открывает десятилетие его оригинальной художественной прозы и становится некоей мерой отсчета («славное начало», — говорят о ней, если и не забывая о предыдущей прозе Карамзина, то всё-таки

несколько отодвигая ее в тень). Но «Бедная Лиза» стала точкой отсчета и в более широком плане — для всей русской прозы Нового времени, неким прецедентом, отныне предполагающим — по мере усложнения, углубления и тем самым восхождения к новым высотам — творческое возвращение к нему, обеспечивающее продолжение традиции через открытие новых художественных пространств. «Бедная Лиза» сформулировала новую и под новым знаком объединившуюся читательскую аудиторию. После своего появления в печати в 1792 году эта повесть была осмыслена широким по тому времени кругом читателей как событие — и не только литературное, но и отчасти выходящее за пределы литературы, меняющее нечто важное в самом восприятии литературы, в умонастроении читателя и даже в самой его жизни.

Но читатель, судящий о произведении по горячим следам только что прочитанного, когда волнение еще не прошло, а эмоции не улеглись и общее впечатление еще не отстоялось, нередко склонен к естественным aberrациям и, в частности, к соблазнам преувеличения. Ведь он, читатель, которого имел в виду автор прежде всего и который был первым, так сказать, *his et hinc*, восприимчивым повестью, не мог не чувствовать своей особой связи с *этой* повестью и с ее автором, а через них — даже десятилетия спустя — с *тем*, уже давно ушедшим, но остающимся незабвенным *своим* временем. С этим чувством связи читателя с текстом и его автором нельзя не считаться. Но отчасти именно из-за этой интимной связи, из-за ее эмоциональности, из-за ограничивающих «объективность» факторов «первой встречи» того и другого, полагаться на читательское мнение при первом восприятии текста не всегда можно, а точнее говоря, — чаще всего и вообще нельзя, тем более что повесть оказалась «горячей» и затронула прежде всего чувства «горячих» читателей. Но за прошедшие двести лет, в течение которых, — сначала как бы призадумавшись на три с половиной десятилетия после «Бедной Лизы» и подспудно набирая силы для взятия нового,

«Бедную Лизу» превосходящего рубежа, — русская проза сказочно шагнула вперед, стала великой и даже позже в своем насильственном пленении не отняла последних надежд на ее возрождение (они сохраняются и даже возрастают сейчас, когда она стоит на исторически важном распутии), — за это время многое прояснилось, заняло свои устойчивые места, приобрело более выверенные и надежные репутации. В свете этого опыта смело можно утверждать, что «Бедная Лиза» стоит у самых истоков новой русской прозы, следующими шагами которой, после освоения уроков карамзинской повести (и, конечно, не только ее), будут «Пиковая дама» и «Капитанская дочка», «Герой нашего времени», «Петербургские повести» и «Мертвые души», с чего, собственно, и начинается непрерывная линия большой русской прозы. Во всяком случае, если не *поступаться ширью* и не позволить себе опуститься до отвлекающих от главного мелочей, «Бедная Лиза» — именно тот корень, из которого выросло древо русской классической прозы, чья мощная крона иногда скрывает ствол и отвлекает от размышлений над исторически столь недавними истоками самого явления русской литературы Нового времени.

Конечно, говоря о карамзинской прозе, нельзя ограничиться только «Бедной Лизой»: в самых разных направлениях, жанрах, произведениях Карамзин расширял пространство русской прозы. Другие его художественные произведения (повести и рассказы), «Письма русского путешественника», «История Государства Российского», его публицистика, критика, литературоведческие статьи, политические обзоры (и на злобу дня, и в осмысление этой злобы в общем плане), «Записки о Древней и Новой России» и «Мнение Русского гражданина», замечательное эпистолярное наследие и даже многие деловые бумаги знаменовали достижение русской прозой и русским языком нового, современного (как соответствующего не только своему времени, но и тем задачам, которые открываются перед ним) уровня и ввели русскую про-

+ 07 34

зу в новую стадию отношений с великой литературой Запада, в контекст европейской прозы.

Что нужно было для этого человеку, который, можно сказать, в одиночку сделал это, автору этой прозы? Подобным вопросом задавался и сам Карамзин. Не прошло и года после публикации «Бедной Лизы», весной 1793 года, он написал заметку под названием, сходным с поставленным выше вопросом, — «Что нужно автору?», напечатанную в первой части альманаха «Аглая» за 1794 год. В этой заметке уже умудренный опытом «Бедной Лизы» автор, между прочим, пишет:

«Говорят, что автору нужны таланты и знания: острый, пронизательный разум, живое воображение и проч. Справедливо: но сего не довольно. Ему надобно иметь и доброе, нежное сердце, если он хочет быть другом и любимцем души нашей <...> Творец всегда изображается в творении и часто — против воли своей. Тщетно думает лицемер обмануть читателей и под златую одежду пышных слов сокрыть железное сердце; тщетно говорит нам о милосердии, сострадании, добродетели! Все восклицания его холодны, без души <...>

Когда ты хочешь писать портрет свой, то посмотришь прежде всего в верное зеркало: может ли быть лицо твое предметом искусства <...> Если творческая натура произвела тебя в час небрежения или в минуту раздора своего с красотой: то будь благоразумек, не безобразь художественной кисти — оставь свое намерение. Ты берешься за перо и хочешь быть автором: спроси же у самого себя, наедине, без свидетелей, искренно: *каков я?* ибо ты хочешь писать портрет души и сердца своего <...>

Ты хочешь быть автором: читай историю несчастий рода человеческого — и если сердце твое не обольется кровью, оставь перо, — или оно изобразит нам хладную мрачность души твоей.

Но если всему горестному, всему угнетенному, всему слезящему открыт путь во чувствительную грудь твою; если душа твоя может возвыситься до *страсти* к

*добр*у, может питать в себе святое, никакими сферами не ограниченное *желание всеобщего блага*: тогда смело призывай богинь парнасских <...> ты не будешь бесполезным писателем — и никто из добрых не взглянет сухими глазами на твою могилу.

<...> многие другие авторы, несмотря на свою ученость и знания, возмущают дух мой и тогда, когда говорят истину: ибо сия истина мертва в устах их; ибо сия истина изливается не из добродетельного сердца; ибо дыхание любви не согревает ее.

Одним словом: я уверен, что дурной человек не может быть хорошим автором.»

К этому времени в русской литературе, вслед 81-му псалму, уже прозвучали слова о долге *Без помощи, без обороны / Сирот и вдов не оставлять* и о том, что есть *долг спасать от бед невинных, / Несчастливым подать покров; / От сильных защищать бессильных, / Исторгнуть бедных из оков*, но это напоминание было обращено к *властителям и судиям*, которые, однако, *Не внемлют!* — *видят и не знают!*, слова же о *говоре-нии языком сердца* еще не были произнесены. И поэтому именно Карамзину принадлежит честь определения важнейшей составляющей писательского дела — *н р а в с т в е н н о й*, завещанной последующей русской литературе как *е е долг* (ср. также «К Милости», апрель 1792 г., откликнувшееся в пушкинском *И милость к падшим призывал*). Сам же Карамзин сознательно усвоил себе этот долг и выполнял его в своем творчестве и, может быть, ярче и пронзительнее всего в «Бедной Лизе».

Итак, у Карамзина были «talанты и знания: острый, пронзительный разум, живое воображение и проч.». Было и «доброе, нежное сердце». И то и другое открыло перед ним как автором большие и благоприятные возможности, но и только. Расстояние между богатыми возможностями и их осуществлением, прежде всего воплощением в слово, достойное залогов разума, души и сердца, было очень значительным. В русской культуре, какой она была на рубеже 80–90-х годов XVIII века, как и в самой России, в тогдашней

жизни и, наконец, в самом писателе было немало такого, что весьма затрудняло это воплощение возможностей в адекватное слово. Оставался единственный выход — *подготовить*, причем не заранее (в России всегда с избытком хватало пространства, но никогда почти не хватало времени, что наводит на далеко идущие мысли), а в ходе творчества, писания, которое уже по одному этому не могло вполне отвечать наличным возможностям, *условия*, которые бы существенно уменьшили и, хотя бы отчасти, позволили преодолеть трудности, препятствовавшие реализации этих возможностей. Карамзин как раз и занялся подготовкой таких условий, в ходе которой всё отчетливее и отчетливее возникали элементы нового, пока на рубеже 90-х годов XVIII и начала XIX века не стало ясно: русская художественная проза обновилась в самих своих основаниях, открылся новый этап в развитии русской литературы, чреватый дальнейшими достижениями.

Всё главное было сделано самим Карамзиным, шедшим в развитии прозы далеко впереди своих современников, даже и младших. Когда писалась «Бедная Лиза», на свете еще не было тех, кто по праву подлинного преемства продолжил дело, начатое Карамзиным, усвоив его и преодолевая его на новых путях. Но Карамзин, сделавший так много для русской литературы и прежде всего для прозы, сделал и самое прозу, высшее достижение «карамзинского» периода русской литературы. Над тем, чего это стоило, задумывался в свое время — и именно в связи с Карамзиным — Чаадаев: «...чего стоит у нас человеку, родившемуся с великими способностями, сотворить себя хорошим писателем». Несомненно, цена была очень высокой. Но не менее важен и другой подвиг Карамзина — его личное жизненное дело: он сделал себя самого (или, как афористически обозначил Ю.М. Лютман, «Карамзин творит Карамзина»). И способом, инструментом, формой и смыслом этого делания был для Карамзина упорный, но вдохновляющий самого делателя труд над всем, что попадало в сферу его внимания и хотя бы однажды пробудило к

себе интерес. Не только ум, но и сердце соучаствовали в этом труде (по другому поводу, сожалея, что ему всё-таки пришлось покинуть Англию, автор «Писем русского путешественника» замечает: «Такое мое сердце: ему трудно расставаться со всем, что его хотя несколько занимало»). Потому-то так и спорился этот труд.

Тем, кто знает, что было результатом этого труда, усвоенным русской прозой, уместно напомнить, что и Карамзину пришлось начинать. Описание детства Леона в «Рыцаре нашего времени», где укрыто так много автобиографического, не оставляет сомнений, что жизнь сердца в нем пробудила рано умершая мать. Забвения горя или, точнее, отвлечения от него искали и овдовевший супруг, и сын: отец принялся за хозяйство, сын — за часовник. Чуть ли не в полмесяца, под руководством сельского дьячка, семилетний Леон научился чтению церковных книг, а потом и книг светской печати. «Первая светская книга, которую маленький герой наш, читая и читая, наизусть вытвердил, была Езоповы „Басни“ <...> Скоро отдали Леону ключ от желтого шкапа, в котором хранилась библиотека покойной его матери и где на двух полках стояли романы, а на третьей несколько духовных книг: важная эпоха в образовании его ума и сердца! „Даира, восточная повесть“, „Селим и Дамасина“, „Мирамонд“, „История лорда N“ — всё было прочтено в одно лето, с таким любопытством, таким живым удовольствием, которое могло бы испугать иного воспитателя...» Конечно, это литература невысокого уровня, но в данном случае важно не это, а то, что любопытный, впечатлительный и восприимчивый мальчик, хранящий в душе своей материнские залого («Весь в мать! бывало, из рук не выпускала книги», — говаривал отец Леона), извлекал из чтения этих книг. Автор описывает, чем они привлекали Леона: «Неужели картина любви имела столько прелестей для осьми- или десятилетнего мальчика, чтобы он мог забывать веселые игры своего возраста и целый день просиживать на одном месте, впиваясь, так сказать, всем детским вниманием своим в нескладницу „Мира-

монда“ или „Даиры“? Нет, Леон занимался более происшествиями, связию вещей и случаев, нежели чувствами любви романической. Натура бросает нас в мир, как в темный, дремучий лес, без всяких идей и сведений, но с большим запасом любопытства, которое весьма рано начинает действовать во младенце, тем ранее, чем природная *основа* души его нежнее и совершеннее...» и несколько далее: «Леону открылся новый свет в романах; он увидел, как в магическом фонаре, множество разнообразных людей на сцене, множество чудных действий, приключений — игру судьбы, дотоле ему неизвестную <...> Душа Леонова плавала в книжном свете, как Христофор Колумб на Атлантическом море, для открытия... сокрытого». Сие чтение не только не повредило его юной душе, но было еще весьма полезно для образования в нем нравственного чувства. В „Даире“, „Мирамонде“, в „Селиме и Дамасине“ (знает ли их читатель?), одним словом, во всех романах желтого шкапа герои и героини, несмотря на многочисленные искушения рока, остаются добродетельными; все злодеи описываются самыми черными красками; первые наконец торжествуют, последние наконец, как прах, исчезают. В нежной Леоновой душе неприметным образом, но буквами неизгладимыми начерталось следствие: „Итак, любезность и добродетель одно! Итак, зло безобразно и гнусно! Итак, добродетельный всегда побеждает, а злодей гибнет!“ Сколь же такое чувство спасительно в жизни, какою твердою опорой служит оно для доброй нравственности, нет нужды доказывать. Ах! Леон в совершенных летах часто увидит противное, но сердце его не расстанется с своею утешительною системою...» Этот отрывок — первый опыт тонкой читательской рефлексии над прочитанными «романами»: «романы» скудны, рефлексия богата. Но пройдет немногим более полутора десятилетий, и наступит пора, когда читательская рефлексия Карамзина обратится к сочинениям Калидасы и

* В цитатах здесь и далее разрядка наша. — В. Т.

Шекспира (им же и переводимого), Ариоста и Корнеля, Вольтера и Гольдони, Стерна и Гёте и многих других, в том числе и русских авторов. Путь от «Мирамонта» до вершин мировой литературы был пройден не просто быстро, но с лавинообразным ускорением. Но о своем «читательском» начале Карамзин помнил и вспоминал о нем позже с благодарностью.

С чего же начинал Карамзин как писатель? Сам он впервые появился на читательском горизонте как автор перевода геснеровской «Деревянной ноги». Конечно, в 1783 году он был еще совсем молод, но немецкий язык он знал вполне достаточно и был точен в переводе, не позволяя себе сбиться к столь модным в то время переложениям. И тем не менее перевод воспринимается сейчас почти в пародийном плане, как образец известного в русской литературе жанра — русская речь в устах немца. Впрочем, и для своего времени перевод в этом отношении был отмеченным. И дело здесь не только в установке на буквальность: она сама скорее следствие ненахождения скольконибудь адекватных вариантов в передаче немецкого текста средствами русского языка. Несколько фрагментов из карамзинского перевода, не нуждающихся в комментариях:

«На горе, с коей текущей источник своими струями орошал близ лежащую долину, пас молодой пастух своих коз. Ехо его свирели распространялось по всей лощине, и производило приятной шум. Тут увидел он старого и сединами украшенного человека всходящего на поверхность горы, которой опираясь о свой посох, ибо одна его нога была деревянная, тихими шагами к нему приближался, и сел возле его на одном камне. Молодой пастух смотрел на него с удивлением, и устремил взор свой на его подделанную ногу. Юноша, сказал ему старик <...> Нога, которую ты у меня видишь, приносит мне более чести, нежели иному две целые; а по чему? ты должен оное узнать <...> Старик ободрился и начал: потеряние некоторых из вас своих отцов, коих память должна пребыть незабвенна в ваших сердцах, сделало, что вы

вместо чтоб ходили повеся голову, страдая под игом рабства, взираете ныне с радостью на восходящее солнце, и утешительныя пении распространяются по всюду <...> Отсюда вижу я весь порядок битвы, кою мы за нашу вольность выиграли <...> кинулись мы на неприятеля, подобно валящейся горе или камню пушенному с веру в лес, которой всё что только предполагается его падению в дребезги разшибает <...> Нами столь овладело свирепство, что всё попадающее безпощадно убивали...» и т. п. От этой прозы до «Бедной Лизы» и прозы конца 90-х годов XVIII — начала XIX века, до прозы «Истории Государства Российского» очень далеко, но и этот путь был пройден очень быстро.

Очевидно, что для преодоления этого пути прежде всего должно было решить проблему русского литературного языка, ибо ломоносовская концепция «трех стилей» к русской ситуации конца XVIII века уже не подходила, во всяком случае была неприменима к большой литературе; не отвечала она и потребностям разговорного языка высшего слоя общества с его уже довольно далеко продвинувшимся русско-французским двуязычием. На этом пути Карамзин как раз и создал ближайшую версию русского литературного языка, которая была ближе к языку пушкинской прозы, чем к языку ломоносовской. Если это утверждение покажется сомнительным, то, возможно, с ним будет легче согласиться, если учесть, что карамзинская «языковая» эпоха не создала великих текстов, которые полностью устояли бы перед новаторством последующей русской литературы и литературного языка, а пушкинская — заняла свое непоколебимое и непреходящее место. Как известно, наиболее общие и значительные положения карамзинской языковой программы (о ней в последние годы не раз убедительно писал Б.А. Успенский) состоят в признании историчности языка и литературы, проявляющейся в изменчивости и языка, и стиля, и вкуса, и самой литературы и рассматриваемой как естественное явление, само по себе стоящее вне оценок; в ориентации литературного

языка на некую единую основу — социальный диалект светского дворянского общества в его разговорной форме (принцип «писать, как говорят, и говорить, как пишут»); в установке на сознательное, целенаправленное усовершенствование языка и его нормализацию с определенной тенденцией к сохранению верности единой основе языка; соответственно — в создании единой стилистической системы и в следовании ей; в направлении, заданном развитию русского литературного языка — через его открытие западным, прежде всего французским, влияниям и через обращение к внутренним ресурсам самого русского языка, позволяющим осуществить эту европеизацию языка, не отказываясь от своего исторического наследия.

Хотя некоторым «горячим» головам из стана принципиальных архаистов, а иногда и просто традиционалистов несколько консервативного оттенка по временам ситуация представлялась бедственной — мера терпения языка превышена, Карамзин портит язык или вовсе его «не знает», — более холодный и трезвый анализ показывает, что и мера не была нарушена, и Карамзин «знает» русский язык и к тому же видит перспективу его развития, более чем кто-либо другой способствует обогащению русского языка на разных его этапах и становлению новой формы литературного языка, которая позволила бы говорить и о том, о чем до Карамзина на русском языке сколько-нибудь адекватно говорить было нельзя (ср. «язык сердца» и язык философизированных рефлексий, соответственно — разговор с «любимой» и о самой любви и беседа с Кантом на кантовские темы). Более того, скоро, еще при жизни Карамзина, стало ясно, что его языковая реформа при всей ее серьезности достаточно умеренна и требует продолжения и развития, что и было сделано двумя следующими поколениями Жуковским и Батюшковым в одном случае и — особенно — Пушкиным в другом. По существу языковая реформа Карамзина предполагала эволюционный путь и предлагала именно его. Несмотря на некоторые языковые «экстремизмы» (впрочем, их было

совсем немного), при избранном пути соблюдалась равновесность: случаев форсирования было существенно меньше, чем примеров простого «прореживания» языка и поиска собственных способов языкового выражения, разумеется, не без оглядки как на «свое» старое, но забытое или забываемое, так и на «чужое» новое. Выстраиваемая Карамзиным языковая «система» и язык, этой «системой» контролируемый и направляемый, оказались достаточно гибкими и чуткими, чтобы позже усвоить многие инновации следующей эпохи без коренной ломки, но органически, в порядке расширенного языкового воспроизводства (в этом, между прочим, его отличие от языка «ломаносовской» эпохи и соответствующей «системы», которые неизбежно должны были претерпеть в следующий период коренную ломку).

Говорят, что человек — это стиль (и, значит, реализация соответствующего вкуса). Подобным же образом можно сказать, что литература — это язык, и поэтому «карамзинская» литература требовала своего особого языка, и такой язык был создан Карамзиным, и проза в этом отношении оказалась диагностически несравненно более важной, нежели поэзия, хотя отсвет карамзинской реформы языка, несомненно, падает и на поэзию. Впрочем, это особая тема, и она, кстати, принадлежит к числу не раз исследованных. Но то что проза Карамзина была родиной литературного языка его эпохи, едва ли вызовет сомнение, как едва ли оно возникнет и при утверждении, что так тесно связанные друг с другом языковая реформа и преобразование прозы, осуществленные Карамзиным, вышли за пределы и языка и литературы, став фактом и русской культуры и всей русской жизни того времени.

Здесь, конечно, не место рассматривать вопрос о связи между жизненным подвигом Карамзина, его «делом», прежде всего (но отнюдь не только) совпавшим со «словом», о чем в самых общих чертах и то применительно лишь к русскому языку и к русской прозе упомянуто выше, и лично его «персоналогией»,

тем человеческим типом, который был воплощен им. Но обозначить эту связь уместно, и она представляется в высокой степени реальной. Карамзину было отпущено очень многое, и об этом можно было догадываться с ранних лет его жизни. Но здесь речь идет не о характере и объеме его способностей и даже не о масштабе его личности, но о психо-ментальной, «волитивно-эмоциональной» и отчасти поведенческой структуре его личности. Конечно, и в этом плане он представлял собой удивительный человеческий тип, и, кажется, ни о ком из его современников (не говоря уж о его предшественниках), живших в России, нет столь подробных и аналитически проработанных «персонологических» данных, как о Карамзине.

Его натура на фоне достаточно хорошо известных нам людей конца XVIII века поражает своей сложностью (прежде всего за счет развитости «личностного» начала и соответствующей оформленности его), разносторонностью, вплоть до противоречивости и сочетания в одной личности прямо противоположных элементов, такой, если угодно, прихотливостью черт, свойств, устремлений, поведенческих форм и даже парадигм, которая нередко ставила даже хорошо знавших Карамзина людей в тупик. Если говорить о «персонологическом» типе его, то едва ли в XVIII веке можно назвать кого-либо еще, кто воплощал тот же тип. Карамзин и сам осознавал свою отмеченность, и об этом можно судить по некоторым биографическим данным, дополняемым воспоминаниями современников, но в особенности — по лучшим образцам карамзинской психологической прозы, написанной уже после появления «Бедной Лизы» и обнаруживающей отчетливый автобиографический слой («Моя исповедь», «Чувствительный и холодный» и др., о чем см. отчасти ниже). Разумеется, в этих сочинениях представлен не только этот слой, и само отделение автобиографического от персонажно-биографического не всегда возможно. Но одно из заключений, относящихся к методу введения «автобиографического»,

представляется, видимо, бесспорным: он состоит в экспликации неких взаимоисключающих «личных» черт, взятых в их предельной противоположности. Эти черты либо отнесены к одному герою, сопоставимому с авторским Я («Моя исповедь»), либо розданы двум разным персонажам, образующим некую пару относительно сложной структуры («диалектика» общего и различного, цельно-единого и частично-разного), ср. «Чувствительного и холодного».

Этому методу представления соответствует и широко используемая Карамзиным «аналитически-сопоставительная» техника, равно прилагаемая и к двум входящим в пару персонажам, и к двум разным частям (тоже пара), образующим единое Я. В последнем случае (а впрочем, иногда и в первом, когда каждый из персонажей как бы обменивается, хотя бы частично, своими свойствами и поведенческими стереотипами; ср., например, в несколько ином ракурсе: «так, некоторые писали и доказывали <...> что Александр в других обстоятельствах мог быть миролюбивым брамином, Эвклид — автором чувствительных романов, Аттила — нежным пастушком, а Петр Великий обыкновенным человеком!» «Чувствительный и холодный») такое сочетание взаимоисключающего подчеркивает идею спонтанности, прихотливости, непредсказуемости; носитель такого Я представляется как несущий в себе некий «малый» хаос, как место беспорядочной игры мнимостей, порождающей чувство ирреальности и пресыщенности, скуки как отдаленного и ослабленного варианта экзистенциалистской «тошноты» (*pausée*). Этому «малому» хаосу соответствует вонне «большой» хаос, нередко открывающийся носителю «малого» хаоса и не раз обозначаемый как «игра китайских теней» (ср.: «В голове моей не было никакой ясной идеи, а в сердце — никакого сильного чувства, кроме скуки. Весь свет казался мне беспорядочною игрою китайских теней...» — «Моя исповедь»).

Чтобы дать представление о карамзинском персоналогическом типе, как он мог бы быть реконструиро-

ван по указанным выше данным (естественно, с неизбежным огрублением ради общей рельефности), достаточно бегло перечислить противопоставленные друг другу элементы, свойства и поведенческие формы, порою находящиеся в состоянии причудливого взаимообмена, сопровождающегося нередко внутренним изменением самих элементов, свойств и поведенческих форм. Эти «живые» и подвижные отношения как бы актуализируют самое идею противопоставления, но вместе с тем и намекают на другую идею — нечто целое, в котором растворены противоположности, собственно говоря, и «разыгрывающие» тему цельно-единого. Из основных, наиболее «работающих» и потому чаще всего эксплуатируемых противопоставлений нужно отметить: пылкость, «горячность», открытость-откровенность — холодность, сдержанность, закрытость (можно напомнить ту характеристику, которую И.И. Дмитриев дал двум друзьям «кривоколенного» локуса — Карамзину и Петрову: «Карамзин полюбил Петрова, хотя они были не во всем сходны между собою: один пылок, откровенен и без малейшей желчи; другой угрюм, молчалив и подчас насмешлив»; нужно думать, что сравнение себя со своим другом так или иначе отражено в некоторых из текстов Карамзина); чувствительность — аскетизм (пара, отчасти дублирующая предыдущую); чувство — мысль; эмоционально-стихийное — волевое; воображение — развенчание фантомов; тяга к новым впечатлениям — пресыщенность и изоляция от впечатлений; интроверсия (погружение в себя, эгоцентрическая авторефлексивная установка; ср.: «Я везде, как в зеркале, видел себя с ног до головы: все мои движения были срисованы и повторены с величайшею верностию. Это забавляло меня до крайности». — «Моя исповедь») — экстраверсия (обращение вовне, аллоцентрическая установка, иногда с тенденцией к максимальному охвату; ср. аргумент от противного из того же текста: «Справедливость требует от меня признания, что не все красавицы были моими Дидонами; нет, одна из них <...> осмелилась указать мне двери», а

также: «Но главным моим предметом были женщины, которых лестное внимание открывало мне обширное поле деятельности» в контексте «системы любви» автора исповеди); умственные способности — нравственные свойства; логически организованное («система») — вытекающее из вечных законов духа; дискретное — непрерывное; культура (иногда в вариантах — воспитание, обстоятельства, искусство) — природа (ср.: «Одна природа творит и дает: воспитание только образует». — «Чувствительный и холодный»); частная жизнь — общественное служение (ср. Эраста и Леонида в «Чувствительном и холодном»); свое — чужое, общее (ср. вариант: Россия — Запад) и т. п.

Но в персонологическом личностном типе Карамзина все эти противопоставления не только присутствуют, актуализируя то этот, то тот член, но и в некоем пределе «снимаются» или находят для себя такое пространство совместного держания их, которое обуславливает равновесность всей конструкции, а следовательно, и наличие некоего центра, обеспечивающего гармонический выбор «среднего» состояния, «разумного» отбора и синтеза, механизма «умирения» крайностей. А эта ситуация, если бы подтвердилась ее обоснованность в отношении особенностей карамзинской психо-ментальной структуры, непосредственно или опосредствованно отсылала бы к сходным чертам того, что было сделано писателем для становления нового варианта русского литературного языка и русской прозы на рубеже двух веков.

* * *

Настоящая книга написана в 1991 году, но в дальнейшем при подготовке ее к печати была существенно расширена. Текст «Бедной Лизы» (кроме оговариваемых далее исключений) цитируется по изданиям: *Карамзин Н.М. Избранные сочинения*. Том первый. М.; Л., 1964 (подготовка текста и примечания П. Беркова); *Карамзин Н.М. Сочинения в двух томах*. Том первый. Л., 1984 (составление, вступительная статья и комментарий Г.П.Макогоненко). По этим же

изданиям цитируются и некоторые другие из основных прозаических художественных текстов Карамзина. История ранних изданий «Бедной Лизы» и соотношение их между собой освещены в Приложении I. Некоторые из цитируемых в книге «нехудожественных» текстов приводятся по смирдинскому изданию Карамзина 1848 года (СПб. Т. I–III) или по второму («умноженному и исправленному») изданию 1814 года. «История Государства Российского» цитируется (кроме одного исключения) по изданию — М.: Наука, 1989 (подготовка текста — В.Ю. Афиани, В.М. Живов, В.В. Козлов), а «Письма русского путешественника» по изданию — Л.: Наука, 1984 (издание подготовили Ю.М. Лотман, М.А. Марченко, Б.А. Успенский в серии «Литературные памятники»).

За помощь, оказанную при подготовке книги к печати, автор приносит благодарность Д.П.Баку, Е.П.Шумиловой, Л.Е.Коритыцкой, О.Б.Малаховой, В.В.Суркову, А.Т.Яковлеву.



КАРАМЗИН В КОНТЕКСТЕ ВРЕМЕНИ (ВМЕСТО ВВЕДЕНИЯ)



В 1792 году в «Московском журнале», в его июньском номере (часть VI), появились два сочинения, успех которых у читателей для XVIII века был исключительным: «Сизый голубочек» Дмитриева, «которого пели во всей России» (а в провинции продолжали кое-где петь и переписывать в альбомы даже после революции), и «Бедная Лиза», которая, по словам биографа Карамзина, «владела сердцами Русских читателей пятнадцать лет без соперницы, и только в 1808 году она поделила свою славу с *Марьиной рощей* и потом *Людмилой*, первой балладой Жуковского, еще лет на 20!»¹. Действительно, в течение немногим менее сорока лет, до появления рассказов и повестей Пушкина и Гоголя, «Бедная Лиза» оставалась наиболее совершенным и представительным образцом русской художественной прозы², по крайней мере с точки зрения истории литературы (обращение к типологии рецепции художественной литературы в разных слоях читателей продлило бы «частичное» первенство «Бедной Лизы», пожалуй, еще на два-три десятилетия).

За это свое былое увлечение «Бедной Лизой», за истинную любовь, за сердечные переживания и восторги, с нею

связанные, потом, более чем столетие, читатель, если уж только он не был слишком доверчив, простодушен и чист сердцем, будет платить «Бедной Лизе» и через нее ее «сентиментальному», «слащавому», «претенциозно-жеманному» и т. п. автору (все эти эпитеты отмечены в отнесении к Карамзину реально) забвением и даже не только им, но — хуже — равнодушием и — еще хуже — сознанием своего бесспорного превосходства, позволяющим преодолеть стыд за прежнюю привязанность, свою несамодостаточность, эстетический *faux pas* и понуждающим к разным способам отчуждения «Бедной Лизы» и ее автора от себя — к иронии, к упражнениям в остроумии и пародировании (не без примеси насмешки, а иногда и издевательства), к сатирическому осмеянию-развенчанию, к некоей высокомерной брезгливости. Примеров сказанному слишком много, и они слишком хорошо известны³, чтобы их перечислять, — тем более что настоящий случай — плохой повод для обращения к столь неблагоприятному материалу. И всё-таки примеры этого рода поучительны, поскольку они свидетельствуют об определенных изъянах нравственного свойства, об ущербности в самом типе культурно-социального поведения, о недостаточной принципиальности и независимости нашего литературоведения, столь падкого на соблазны со стороны.

Сейчас для многих ясно то, что понимали и знали раньше немногие: Карамзин — наш испытатель в тонкостях вкуса, в открытости сердца, в широте разума и — более того — в нашей гражданственности и нравственной зрелости. Но слишком многие из нас оказались недостойными этого испытания, тех залогов, которые были нам даны. И в этом наша вина перед Карамзиным. Даже сейчас, когда положение быстро меняется и Карамзин издается, интерес к нему, опережая подлинное знакомство с ним, быстро возрастает, писатель принимается целиком, без изъятия «неудобного» (отчасти даже загодя, исходя из столь же субъективных идеологизированных установок, которые отличаются от подобных же прежних, служивших «отрицатель-

ным» целям, только знаком)⁴, эмоции «приятя» усиливаются, иногда приближаясь к эйфорическому уровню, — всё-таки остаются в силе слова исследователя, наиболее пронизательно и глубоко понявшего суть феномена карамзинской прозы, Б.М. Эйхенбаума, впервые высказанные им в газетной заметке из «Биржевых ведомостей» (1916 г., 2 декабря, утренний выпуск): «И можно прямо сказать, что мы еще не вчитались в Карамзина, потому что неправильно читали. Искали буквы, а не духа. А дух реет в нем, потому что он, „платя дань веку, творил и для вечности“»⁵.

Задача вчитывания, правильного понимания Карамзина и определения того духа, который веет в его произведениях и составляет их существо, и сейчас стоит как перед исследователями, так и перед читателями. Лишь на этом пути можно преодолеть инерцию недооценки карамзинской прозы, усугубляемой последствиями инерции времени, всё более отдаляющего нас от *того* времени, в котором писатель совершал свое дело и в соотношении с которым только и можно судить о сделанном им. Адекватная оценка Карамзина (в данном случае его прозы) возможна лишь при восстановлении «портрета» времени Карамзина, контрастного как времени, ему предшествовавшему, так и времени, ему наследующему, — при том, что сама эта «контрастность» не ограничивается борением с первым и уступанием второму, но составляет суть и внутреннее содержание времени, находящегося между смежными с ним «временами»: борение идет с тем, что находится внутри как наследие предыдущего периода и нуждается в изживании, и уступание также совершается изнутри, хотя оно осознается как таковое лишь в свете последующего временного отрезка, проясняющего залогом прошлого. В этом смысле само членение времени выступает как своего рода постредактирование, поздняя коррекция со стороны воспринимающего и интерпретирующего этот временной ряд сознания, и потому ни один «член» времени не может претендовать на самодостаточность и нуждается в зеркале, всегда «кривом», деформирующем смежные «члены» времени, а

значит, и сама контрастность должна пониматься как от-талкивание—борьба, но на общем, «согласном» субстрате, как некая напряженная драма единого и разного, тождества и различия, связи и ее разрыва, как такая «метаморфическая» цепь зависимостей, в которой причина всегда есть и следствие, а следствие — всегда и причина, причем конкретная идентификация причин и следствий не только возможна лишь при временных сдвигах, но и является функцией самого времени, сознающего себя⁶ через анализ исследователя или рецепцию читателя. Разумеется, восстановление «портрета» времени — совершенно особая и достаточно сложная задача, которая здесь рассмотрена быть не может, но всё-таки она должна быть названа и обозначена.

С именем Карамзина в русской культуре связаны два фундаментальных завоевания — «субъективизм» и «историзм».

Субъективизм предполагает не просто перенос внимания («акцента») с внешнего и «объективного» на внутреннее и «субъективное», на жизнь души во всей ее глубине и индивидуальности, но и формирование конструкции, по-новому объясняющей суть «объективно-субъективных» связей, органическую имманентную зависимость ее составляющих. Субъективность, субъектом осознанная, — то, что несколько позже, в «Системе трансцендентального идеализма» (1800) Шеллинг назовет «самообъективацией субъективного», — конституирует в себе аспект объективности, подобно тому как последняя оказывается неотделимой от субъекта восприятия и в известных границах выступает как портрет воспринимающего сознания. «... Карамзин усвоил одно, очень важное, — что нет и не может быть познания души вне мира предметов и явлений и что, с другой стороны, самый этот мир познается только как зеркало души <...> Отсюда — слияние души с природой как единственно возможное отношение между миром и человеком», — писал Эйхенбаум⁷ Субъективность очевиднее и острее всего выражает себя в связи с проблемой самопознания — именно в этом контексте Карамзин

обращается к Лафатеру с «последним», долженствующим всё решить вопросом, чтобы услышать в ответ обезкураживающее «Lieber Herr Karamsin — davon versteh' ich nichts»⁸ Впрочем, Карамзин умел извлекать уроки из всего, и его открытость, чувствительность, даже энтузиастичность и восторженность умело контролировались трезвостью и холодностью ума, способностью к самоограничению и к принятию жестких решений.

Открытие субъективности как особой категории мировосприятия и инструмента творчества не только удивительным образом расширило творческое пространство, но и поставило вполне определенные границы «возможному» в этом пространстве. Поэтому неудача с Лафатером была лишь относительной: она толкала русского писателя к выводам, которые уже (хотя и совсем неясно) рисовались и его воображению. Встреча с Кантом еще более утвердила его в необходимости отсечь соблазны максимализма. «И недаром из разговора с Кантом, как ни трудна его метафизика, Карамзин понял одно — что для человеческого знания есть предел, за которым „первый мудрец признается в своем невежестве. Здесь разум погашает светильник свой, и мы во тьме остаемся; одна фантазия может носиться во тьме сей и творить несобытное“.»⁹ Но и это ограничение не должно трактоваться как неизбежная неудача или только как неудача: дело в самой природе человеческого познания и в смертности человека. «Деятельность есть наше определение. Человек не может быть никогда совершенно доволен обладаемым, и стремится всегда к приобретениям. Смерть застает нас на пути к чему-нибудь, что мы еще иметь хотим. Дай человеку всё, чего желает, но он в ту же минуту почувствует, что это *всё* не есть *всё*», — передает Карамзин в «Письмах русского путешественника» сказанное ему Кантом при их встрече¹⁰ Этот всегда присутствующий неизвестный остаток, мешающий человеку достичь подлинного и окончательного *всё*, может быть вообразен только в вымысле, в фантазии, в художественном творчестве, снимающем абсолютность противопоставления вымысла и дей-

ствительности, «поэзии» и «правды», фикции и факта¹¹, о чем также писал Шеллинг. Подключаясь к подобной игре форм и смыслов, можно было бы сказать, что «субъективность» *объективно* приводит к сфере «художественного», к «поэтическому», к «фикции», не только не отменяя «действительного», «правды», «факта», но, напротив, придавая им особый вес и особую цену. Среди всех многочисленных «первенств» Карамзина нужно отметить и это: в русской культуре он был первым, кто осознал связь субъективности с началом «художественного» и сделал из этого практические выводы в отношении как художественной литературы, так и истории¹².

«Историзм», усвоенный Карамзиным русскому культурному сознанию и понимаемый им достаточно широко и глубоко (по крайней мере в его интуициях), состоял прежде всего в осознании особого статуса времени. Время не просто задает рамки или фон совершающегося «исторического», но оно само есть существо и качество его, содержание этого «исторического», его осевой смысл, который никогда не дается эксплицитно и безостаточно, но требует открытия (реконструкции-«прорыва» сквозь завесу феноменального к подлинно-историческим ноуменам). Но это открытие возможно только как сотрудничество, как совокупное творение двух данностей — «фактов», исторической эмпирии, доставляемой источниками, с одной стороны, и с другой, — «фикции», воображения, творческой интуиции, которая возникает при личном и личностном переживании времени и в соответствии с которой организуется эмпирический материал. Такая организация, как всякая индивидуация и генерализация достаточно обширного материала, предполагает оборот «фактов», составляющих данную историческую парадигму, и их проекцию на ось последовательности («исторический» текст), т. е. именно то, что делается творцом художественного («поэтического») текста. В этом смысле история действительно близка поэзии, на что обращал внимание уже Аристотель, а историк «операционно» во многом сродни поэту, и такими были все

великие историки от Геродота до Тойнби, равнодушные к проблеме композиции исторического описания и к его языку, т. е. к тому, как (проблема отбора и выбора) должно быть выражено «историческое» содержание, чтобы был наиболее адекватно раскрыт подлинный, наиболее напряженно-интенсивный смысл описываемого, который «факты» могут не только прояснять, подкреплять, доказывать, но и, к сожалению, затемнять и даже искажать.

Искусство историка не только в том, чтобы увидеть смысл совершающегося (стоит напомнить, что др.-греч. *ιστορία* первоначально обозначало расспрашивание, осведомление, такой способ познания, ведения, в основе которого лежит видение; ср. и.-евр. **ʕeid- *ʕoid- *ʕiid-* 'ведать-видеть'), но и построить такой текст, который представлял бы собой изложение «увиденного» и содержал бы мотивационную структуру, надежно объясняющую смысл этого «увиденного». Эта ситуация в общем виде раскрывает импульсы к некоему тонкому соответствию между градусом «исторического» и градусом «художественно-литературного», «поэтического», хотя сама экспликация подобного соответствия связана в конкретных случаях со значительными сложностями, если только не говорить об общем духе или совмещении в одном лице двух функций — родоначальника историографической традиции («отец истории») и основоположника прозы (естественно, определенного ее типа в определенный период ее развития). Первым таким «совместителем» был Геродот. Таков и случай Карамзина в русской культуре: «Бедная Лиза» как первая «внутренне историческая» художественная проза и «История Государства Российского» как первый русский художественно-исторический текст.

Чтобы понять взаимосвязь «исторического» и «художественного», нужно обратиться к карамзинскому предисловию к «Истории»: «Обращаюсь к труду моему. Не дозволяя себе никакого изобретения, я искал в выражении в уме своем, а мыслей единственно в памятниках; искал духа и жизни в тлеющих хартиях; желал предан-

ное нам веками соединить в систему, ясную стройным сближением частей <...> хотел представить и характер времени и характер Летописцев: ибо одно казалось мне нужным для другого. Чем менее находил я известий, тем более дорожил и пользовался находимыми; тем менее выбирал: ибо не бедные, а богатые избирают <...> Прилежно *истощая* материалы древнейшей Российской Истории, я ободрял себя мыслию, что в повествовании о временах отдаленных есть какая-то неизъяснимая прелесть для нашего воображения: там источники Поэзии! Взор наш, в созерцании великого пространства, не стремится ли обыкновенно — мимо всего близкого, ясного — к концу горизонта, где густеют, меркнут тени и начинается непроницаемость?

Читатель заметит, что описываю деяния *не врознь*, по годам и дням, но *совокупляю* их для удобнейшего впечатления в памяти. Историк не Летописец: последний смотрит единственно на время, а первый на свойство и связь деяний: может ошибиться в распределении мест, но должен всему указать свое место»¹³

Ранее уже было обращено внимание на положительно-приемлющую эмоцию Карамзина к «временам отдаленным» («неизъяснимая прелесть» их для него), отличную от отношения к «всему близкому, ясному». Это предпочтение образует сознательный эстетический принцип, который сам по себе служит оправданием указанной эмоции. В известной степени этот принцип предопределен эстетическими опытами, психологическими наблюдениями и философскими размышлениями, которые предшествовали историческим занятиям Карамзина и непосредственно привели к ним. Однако эмоционально-эстетическое начало, реализовавшее себя в «Истории» как «художественность», не только не ограничивало полноту «историзма», но открыло для него новые, ранее непредвиденные пространства, не нарушив «строгости» исторического описания. Нельзя считать случайным, что некоторые исследователи в XX веке не просто высоко оценивали «корректность» Ка-

рамзина в ситуации «зазора» между наличными фактами, но иногда ставили ее даже выше, чем соответствующее качество у таких историков, как Соловьев или Ключевский (ср. мысли С.Ф. Платонова¹⁴). При этом под «корректностью» понималась не столько правильность предлагаемого решения (мотивации, реконструкции неизвестных «звеньев» и т. п.) или верность догадок, сколько воздержание от «необратимых» заключений. Такт Карамзина-историка чаще всего позволял ему не преступать последнюю грань и сохранять нужное соотношение определенности—неопределенности, в чем также следует видеть проявление не только исторической, но и художественной интуиции.

Все эти соображения о «художественности» карамзинских исторических текстов получают дополнительную силу при учете «историчности» его художественно-литературных текстов. Речь идет, конечно, не столько об исторических темах или *couleur historique* (как в «Марфе-посаднице, или Покорении Новагорода», — ср. подзаголовок *Историческая повесть*, — или в «Наталье, боярской дочери») и даже не о чертах летописного стиля в «Истории» Карамзина (а отчасти и в «Марфе-посаднице»)¹⁵, сколько об историчности как органическом (почти «химическом») начале его художественной прозы, которое может пребывать и в латентном состоянии, определяя тем не менее прежде всего историческую подлинность прозы, верность духу истории самого «описывающего» сознания, субъекта описания. В этом случае историзм сознания обнаруживает себя в исторической подлинности языка, стиля, нравственных оценок, содержащихся в соответствующих апофегах, в самом сдвиге по сравнению с предшествующей и современной ему литературой, который в этом случае выступает как некий индекс, сигнализирующий очередной шаг в развертывании «исторического» начала.

Историзм Карамзина в его художественной («не-исторической») прозе требует учета ряда перспектив или контекстов — лично-биографического, психологического, морально-нравственного, литературно-стилистического и

языкового, историко-литературного, сравнительно-литературного и типологического и т. п. Только на таком фоне может проясниться объем этого историзма, его мера, интенсивность и характерные особенности. Рассмотрение этих «перспектив-контекстов» здесь невозможно, и поэтому придется ограничиться лишь несколькими замечаниями из жанра *desiderata*, относящимися более непосредственно к «Бедной Лизе».

Прежде всего речь идет о «внешне»-биографическом контексте. Осенью 1790 года Карамзин вернулся в Москву из заграничного путешествия в сознании своей неизменности, тождества себе прежнему. «Наконец я возвратился — (тот же, каков поехал; только с некоторыми новыми опытами, с некоторыми новыми знаниями, с живейшею способностью чувствовать красоты физического и нравственного мира)...», — писал он в «Цветке на гроб моего Агатона». Такое утверждение объяснимо лишь при допущении органической преемственности «внутреннего» (душевного) состояния, нерасколотости своего *Я*, сохраняющего целостность и самотождество несмотря на обилие сильных «возмущающих» факторов в виде перемен, происходящих не только во внешнем контексте этого *Я*, но и внутри его.

Разрыв с масонством и значительная перемена в круге знакомств и в выборе практических целей; разлука с Петровым, а вскоре и его смерть; переезд из дома «Дружеского общества» к Плещеевым; открытое, сознательно и даже гипертрофированно подчеркнутое поклонение *Аглае*, Настасье Ивановне Плещеевой, принявшее столь необычные для того времени и того круга формы и так смущавшее многих, а по возвращении — охлаждение и даже отчуждение; погружение в интенсивную творческую жизнь, открывшее новый этап в биографии Карамзина-писателя, и издание «Московского журнала»; гроза, разразившаяся в апреле 1792 года над Новиковым и его друзьями, и острое сознание опасности, нависшей над ним самим (Д.Н. Бантыш-Каменский писал, что подлинные речи Карамзина были в руках Екатерины); становление славы на фоне ужаса

французских событий, принявших трагический оборот, и возрастающей кризисности собственного положения, требовавшей готовности к возможным поворотам к худшему личной судьбы и к крайним решениям, — вот вкратце то новое, что появилось в жизни Карамзина в первые два года после его возвращения из Европы и что определило объем «внешних» изменений, на которые должно было реагировать «внутреннее» Я. Но для Карамзина «внешнее» и «внутреннее» не были двумя разъединенными мирами, живущими независимой жизнью. Они были не только тесно связаны, но и питали друг друга: внешние изменения откликались во внутреннем мире, а очередное «внутреннее» состояние формировало позицию в отношении того, что вовне, и в значительной степени определяло выбор этой «внешней» позиции.

Одним из главных проявлений этой «внешне-внутренней» взаимозависимости, не имевшей прецедента в предшествующей русской литературе, стало творчество Карамзина. С начала 90-х годов начинается серия карамзинских текстов, в которых схемы, заданные извне, «объективно», заполняются автобиографическим материалом, «субъективно», — и не отдаленно автобиографическим, повествуя о некогда бывшем или второстепенном, а почти синхронной фиксацией своих внутренних состояний. Это своего рода репортаж, совершающийся здесь и теперь и экстерниорирующий внутреннюю жизнь души во «внешний» литературный текст. Началось то, русской литературе ранее неизвестное «построение самого себя» через собственное творчество и через отражение в нем себя в лице своих литературных героев¹⁶, о котором недавно проницательно писал исследователь Карамзина: ...проза дополняла жизнь, а жизнь строилась по законам прозы. Литературный герой и автор сливались. И для читателя, и для самого Карамзина»¹⁷ Можно сделать и следующий шаг — проза не только «дополняла» жизнь, но и сливалась с нею, становилась ею. Жизнь же, в свою очередь, не только «строилась по законам прозы», но как бы сама собою

ложилась в нее, самосознавала в ней себя, получала наиболее яркое воплощение и, более того, новый модус существования. «Внешнее» и «внутреннее» обретали тем самым некое и н о е пространство, в котором они были почти неразличимы и действовали заодно. Открытие этого пространства составляет одну из главных заслуг Карамзина перед русской литературой и, конечно, является фундаментальным его вкладом в процесс самопознания в русской духовной культуре.

Автобиографизм, однако, приносит свои лучшие плоды в литературе не тогда, когда в ней изображается «внешнее» Я автора, но тогда, когда дается «внутренний» портрет его души. Умения сознательно портретировать душу и «тонкие» восприятия органов чувств русской литературе до Карамзина явно недоставало, и сентиментализм, поставивший в центр внимания homo sentiens, в лице именно Карамзина сделал в этом направлении первый и решительный шаг. Опыт европейской (главным образом французской) психологической прозы, философии и науки о душе, с одной стороны, и самоанализ своих собственных чувств и душевных движений, с другой, способствовали Карамзину на этом пути. Редкой удачей было и то, что писатель и аналитик души в этом случае оказался человеком экстраординарным, резко выделявшимся на общем фоне, с богато одаренной от природы и глубоко развитой средствами культуры личностью. Окружающие, осознанно или непроизвольно, ощущали и признавали первенство Карамзина во многих отношениях, платя ему дань уважения и признательности или квалифицируя его инакость как странность. Одна из составляющих этой «странности» — та полнота жизненной силы, которой был наделен Карамзин, его внутренний «энергетизм», тонкая, чуткая и обладающая высокой степенью «разрешающей силы» душевно-чувственная конструкция, дар глубокого анализа движений души и данных чувственного восприятия, умение искать их следствия далеко за пределами непосредственно наблюдаемого «ближнего» пространства, а также ясное сознание собст-

венной индивидуальности, неповторимости своего Я, уникальности и самодостаточности своей жизни в ее ключевых точках. *И жить торопится, и чувствовать спешит* — как будто специально сказано о «чувствительном» Карамзине, который и в самом деле хорошо был знаком с теми придающими жизни особый, высший смысл моментами, когда человек живет и «сильнее чувствует свое существование». «Ощущаю жи в о, — находим еще в ранней (1789) „Прогулке“, — что я живу, и есмь нечто отделенное от прочего, есмь совершенное целое.»¹⁸ Чтобы почувствовать и познать себя до конца, до последней глубины, полностью, нужно, как в известной теореме Гёделя, выйти за собственные пределы, за границы своей души; только тогда можно узреть ее во всей полноте и глубине.

Автобиографизм в литературе данной задаче как раз и служит, и Карамзин отчетливо сознавал это. Более того, он понимал, что авторское Я портретируется не только в литературном персонаже, но частично и во всем том, что заполняет художественное пространство («мир») произведения; нет познания своей души вне мира предметов, который, кроме узко-специального назначения, выступает и как зеркало этой души. Отсюда — предпочтительная ориентация на субъект описания (по сравнению с объектом) и на «субъектный» слой в самом объекте. Отсюда — приоритет динамического начала, активно действующего героя (сами «движения», действия которого суть тоже зеркала его души) перед статическими описаниями статических же состояний сознания. Отсюда же — многие признаки связи карамзинской «автобиографичности» с формирующейся в его художественном творчестве категорией «переживания—пережитости». То, что пережито, прочувствовано, продумано автором и получило его нравственную оценку, передается его главному (преимущественно) герою, и эта печать авторской «пережитости», распознаваемая в образе героя, придает последнему и всему тексту особый смысл. Через эту «передачу» автор вовлекается в творимый им текст, и изображаемое в нем подготавливает тот прорыв в сферу «подлинно-

бытийственного», который был осуществлен позже наследниками Карамзина — Пушкиным, Толстым, Достоевским. На этих путях складывался внутренне «психологизированный», «субъективизированный» язык: слово, выведенное из статического равновесия, приобрело приглашающую к творчеству неопределенность, незаконченность, неисчерпаемость. Из раба текста слово становилось свободным соучастником его; фраза стремилась следовать движениям чувств автора или героя, воспроизводя их в самой своей структуре, в ее мелодическом контуре. В этом, собственно, и состояла языковая реформа Карамзина, которой в решающей степени обязан своим происхождением русский литературный язык¹⁹

Но «психологизм» есть некий аспект видения и изображения этого видения в художественном тексте *sub specie* души, а также соответствующий способ анализа, открывающий новую сферу мотивационных структур. Сам по себе он ничего не говорит об объектной субстанции этого явления, кроме того, что речь идет о душе. «Сильный» контекст души образуется вечными темами — жизнь, смерть, любовь, дружба и сопутствующие им ситуации, свойства, персонажные типы. Все они присутствуют в прозе Карамзина, но в связи с «Бедной Лизой» особенно существен контекст «любви и смерти», к которому неоднократно обращался писатель и до «Бедной Лизы» и после нее, нередко возвращаясь к одной и той же версии или выстраивая ей некую альтернативу.

Тем, кто судит о Карамзине по последним двум десятилетиям его жизни, посвященным работе над «Историей», трудно представить, какую роль играла некогда любовь в его жизни, — прежде чем он обрел размеренное семейное счастье и спокойную уверенность в браке с Екатериной Андреевной, — и что она для него значила («...любовь сильнее всего, святее всего, *несказаннее* всего», — пишет он своему другу И.И. Дмитриеву в письме от 31 декабря 1797 года). Жизнь сердца была исключительно богатой, но любовные страсти («Карамзин любил страстно», —

рассказывает в своих «Мелочах из запаса моей памяти» М.А. Дмитриев со слов своего дяди, который, впрочем, и сам писал об этом в своих воспоминаниях) отшумели рано, со смертью первой жены, Елизаветы Ивановны, брак с которой продолжался всего лишь год. Реальная история сердечных привязанностей Карамзина, насколько она известна или о ней можно догадываться, невелика, но она богата силой любовного чувства и, видимо, разнообразием ситуаций. Особый дар любви выделял его среди многих. Сама *«потребность любить, любить, любить!!!»* («Наталья, боярская дочь»), переживать любовь, воображать ее в мыслях и осмыслять, воплощать в слово составляла существо этого дара. На поприще любви Карамзин испытал и радость и горечь²⁰, и счастье и горе.

Чувствительность сердца, чуткого к женскому, жар чувства, богатство воображения и мысленного опыта, глубокое постижение диалектики любви, тонкое проникновение в ее нюансы и тайны, счастливая внешность (в молодости он был очень красив и неотразимо обаятелен) привлекали к Карамзину внимание многих женщин, готовых платить ему щедрую дань любви, и только высота нравственных понятий, умение владеть собой, готовность к аскетическим самоограничениям не превратили его в героя любовных приключений. Но Карамзина хватало не только на то, чтобы любить и быть любимым: у него был дар осмыслять, анализировать (иногда почти синхронно)²¹ все перипетии любовного чувства и любовной драмы во всех тонкостях и в разных вариантах. Многие сочинения Карамзина (особенно 1794—1803 годов) — рассказы, повести, стихи, статьи, своего рода трактат о любви («*Quelques idées sur l'amour*»), письма — должны рассматриваться как высшее в России рубежа двух веков теоретическое осмысление любви, намного опередившее свое время, как открытие высокого эротизма и образцы нового языка любви, как прорыв в сферу аналитической психологии любовного чувства.

К сожалению, эта сторона биографии и творчества Карамзина не стала предметом сколько-нибудь адекватного

исследования, и даже вопрос об этом по-настоящему не поставлен²². А между тем значение этого вопроса выходит далеко за пределы биографии писателя. Ответ на него имел бы самое прямое отношение как к теоретико-аналитическому исследованию феномена любви, так и к первым опытам психологизированного изображения любовного чувства (в частности, и в художественной литературе). То и другое образуют, может быть, одну из важнейших глав в книге самопознания души в русской культуре. В варианте, предложенном Карамзиным, эта глава определила дальнейший путь развития русской психологической прозы и — более широко — метода интроспекции. Но и в более узких биографических рамках ответ на этот вопрос имел бы существенное значение: опыт жизненных переживаний Карамзина удалось бы увязать с изображением подобных переживаний в его прозе. Появилась бы возможность более определенно и доказательно говорить о том, что сейчас кажется правдоподобным и вероятным, — об автобиографическом характере многих мотивов в художественной прозе Карамзина, т. е. об отражении в литературе «любовного комплекса» писателя — реальных ситуаций и рефлексий по их поводу, иногда эксплицируемых до некоего относительно завершенного множества, своего рода каталога типологически существенных любовных ситуаций, образующих «широкий» контекст «Бедной Лизы».

В таком каталоге присутствуют взаимные чувства брата и сестры («Остров Борнгольм», предвосхищающий шатобриановского «Рене»), ребенка и взрослой женщины («Рыцарь нашего времени»: «Всё расстояние между двадцатипятилетней светскою дамою и десятилетним деревенским мальчиком исчезло в минуту симпатии но эта минута обратилась в часы, дни и месяцы»²³, об Эмили и Леоне; ср. подобное возрастное соотношение и в случае Настасьи Ивановны Плещеевой и Карамзина), любовные рокировки, связанные с разными стадиями в развитии любовного чувства (Эраст и Нина, Леонид и Каллиста, но и Нина и

Леонид, Эраст и Каллиста — в «Чувствительном и холодном») и т. п.²⁴

В том же контексте могут быть рассмотрены мотивные ситуации — зарождение любви, ее апогей, угасание любви, расставание, измена, преждевременная смерть, раскаяние и т. п. («Евгений и Юлия», «Юлия», «Моя исповедь», «Чувствительный и холодный», «Сьерра-Морена» и др.)²⁵. Эти постоянные возвращения-повторы к сходным ситуативным схемам, реализующим их мотивам и персонажным типам в несколько различающихся вариантах реализуют некий «любовный комплекс», который даже в первом приближении обнаруживает элементы автобиографизма. Пренебрежение ими отрицательно сказывается и на трактовке «Бедной Лизы» с точки зрения ее первых читателей, и в историко-литературной перспективе. Учет же самого принципа «подстановки» и введения авторского *Я* в художественный текст²⁶, как и способы этого введения, напротив, помогают восстановить те инновационные элементы, которые в свое время не могли не поражать читателя оригинальностью и смелостью, сейчас уже обнаруживаемой только при историко-литературных реконструкциях. Недооценка вклада Карамзина в русскую прозу, в само открытие ее обычно имеет своим источником игнорирование «невидимой» части текста и связанных с нею эмоций, подлежащих реконструкции и/или экспликации.

Недавно было подчеркнуто, что, «рассказывая сентиментальную и слащавую историю бедной Лизы, Карамзин — попутно — открыл прозу», и справедливо замечено: «„Бедная Лиза“ появилась на пустом месте. Ее не окружал густой литературный контекст. Карамзин в одиночку распоряжался будущим русской прозы — потому, что его можно было читать не только для того, чтобы возвыситься душой или вынести нравственный урок, а для удовольствия, развлечения, забавы»²⁷. В целом с этими соображениями нужно согласиться, хотя литературоведческая «микроскопия» всё-таки обнаруживает некий весьма разреженный, почти «млечный» историко-литературный контекст

«Бедной Лизы». Но, действительно, это не «густой литературный контекст», а лишь разрозненные элементы, отдаленно прообразующие отдельные черты карамзинской прозы. Здесь нет необходимости останавливаться на этих «слабых» и «сверх-слабых» зависимостях (исключения редки), но стоит суммарно обозначить, что было в русской прозе непосредственно перед началом карамзинского периода и что было современно ему. Только так можно понять масштаб разрыва между двумя «классами» (уровнями) прозы, связанного с творчеством Карамзина, и резкую контрастность этих двух стадий в развитии русской художественной прозы.

Общеизвестно, что XVIII век — век поэзии (Кантемир, Тредиаковский, Ломоносов, Сумароков, Петров, Богданович, Муравьев, Херасков, Державин, Карамзин, Дмитриев), и именно поэзия прежде всего (и количественно и качественно) определяла лицо литературы в этом столетии. На этом блестящем фоне проза выглядела чем-то маргинальным, если не ущербным, вплоть до 90-х годов (Муравьев, Карамзин, Радищев), хотя она была представлена весьма обильно. По 1792 год, когда появилась «Бедная Лиза», вышло из печати около 1400 романов, повестей, рассказов, а всего в XVIII веке — существенно более 2000 названий. Только в 1792 году зафиксировано около сотни произведений художественной прозы²⁸. Однако в подавляющем большинстве случаев (исключая уже отмеченных Карамзина и Радищева, а также драматургию Фонвизина) эта проза занимала сугубо периферийное положение в «высокой» литературе, безнадежно проигрывая поэзии. «Периферийность» проявлялась в самом статусе прозы и ее оценке в XVIII веке, в том читательском круге, где она преимущественно обращалась и который был так отличен от избранного, «элитарного» круга ценителей поэзии, в самом качестве этой прозы (как правило, невзыскательное чтение, ценившееся прежде всего за увлекательность сюжета). И с историко-литературной точки зрения эта проза существенно отличалась от поэзии: линии преемственности между про-

зой XIX века в ее лучших образцах и прозой XVIII века прослеживаются слабо, соединяют скорее второстепенное и уж никак не относятся к главному.

Одним из существенных признаков «периферийности» прозы нужно считать превалирование переводных произведений над оригинальными и преимущественный интерес читателя именно к ним. Хорошо известно детское чтение самого Карамзина. «Скоро отдали Леону ключ от желтого шкапа, в котором хранилась библиотека покойной его матери и где на двух полках стояли романы <...> важная эпоха в образовании его ума и сердца! „Даира, восточная повесть“, „Селим и Дамасина“, „Мирамонд“, „История лорда N“ — всё было прочтено в одно лето, с таким любопытством, с таким живым удовольствием <...> Но чем же романы пленяли его? Неужели картина любви имела столько прелестей для осьми- или десятилетнего мальчика, чтобы он мог забывать веселые игры своего возраста и целый день просиживать на одном месте, впиваясь, так сказать, всем детским вниманием своим в нескладицу „Мирамонда“ или „Даиры“? Нет, Леон занимался более происшествиями, связию вещей и случаев, нежели чувствами любви романтической <...> Леону открылся новый свет в романах; он увидел, как в магическом фонаре, множество разнообразных людей на сцене, множество чудных действий, приключений — игру судьбы, дотоле ему совсем неизвестную <...> Сие чтение не только не повредило его юной душе, но было еще весьма полезно для образования в нем нравственного чувства. В „Даире“, „Мирамонде“, в „Селиме и Дамасине“ (знает ли их читатель?), одним словом, во всех романах желтого шкапа герои и героини, несмотря на многочисленные искушения рока, остаются добродетельными; все злодеи описываются самыми черными красками; первые наконец торжествуют, последние наконец, как прах, исчезают. В нежной Леоновой душе неприметным образом, но буквами неизгладимыми начерталось следствие: „Итак, любезность и добродетель одно! Итак, зло безобразно и гнусно! Итак, добродетельный всегда побеждает, а злодей гибнет!“ Сколь

же такое чувство спасительно в жизни, какую твердую опору служит оно для доброй нравственности, нет нужды доказывать. Ах! Леон в совершенных летах часто увидит противное, но сердце его не расстанется с своею утешительною системою; вопреки самой очевидности, он скажет: „Нет, нет! Торжество порока есть обман и призрак!“» («Рыцарь нашего времени»). Именно этими уроками, извлекаемыми «чувствительным сердцем» из этих книг («Когда б вы знали, из какого сора...») ²⁹, и самой привычкой к запойному (ср. выше «впиваясь») чтению обязан русский читатель прозе XVIII века, и карамзинская «Бедная Лиза» — живое свидетельство усвоения этих уроков.

Но сейчас речь о другом — о контексте русской прозы, с которым так или иначе должен был считаться автор «Бедной Лизы», обозначившей разрыв с этим контекстом и выход в то пространство художественной прозы, которое позже станет контекстом для пушкинской прозы, в свою очередь этот контекст преодолевающей. Практически, в связи с «Бедной Лизой» и другими образцами карамзинской прозы, исследователю приходится считаться с русской прозой 60–80-х годов XVIII века ³⁰. Наиболее приметными точками этого «прозаического» контекста нужно считать романы Федора Эмина («Похождения Мирамонда», 1763, «Приключения Фемистокла», 1763, и особенно «Письма Ернесты и Доравры», 1766), Хераскова («Нума или процветающий Рим», 1768, «Кадм и Гармония», 1786, «Полидор», 1794), а также романы Николая Эмина («Роза», 1786, «Игра судьбы», 1789) и Павла Львова («Российская Памела», 1789), уже предвосхищающие «развитый» сентиментализм следующих двух десятилетий. Необходимо иметь в виду и прозу сатирических журналов рубежа 60–70-х годов, Чулкова («Пересмешник», 1766–1768, «Похождение Ахиллесово», 1769, и особенно «Пригожая повариха», 1770) и Лёвина («Русские сказки», 1780), массовую повествовательную литературу — Матвея Комарова («Обстоятельные и верные истории двух мошенников: первого российского славного вора ... Ваньки Каина; ... второго французского

мошенника Картуша», 1779–1794, «Повесть о приключении английского милорда Георга и бранденбургской маркиграфини Фредерики Луизы», 1782), Ивана Новикова («Похождения Ивана гостиного сына», 1785–1786³¹) и др.

Знакомство с предкарамзинской прозой дает отчетливое представление о «слабости» этого контекста, о величине разрыва между ним и прозой Карамзина, об огромности шага, сделанного автором «Бедной Лизы», открывшим новую страницу в истории русской прозы в ее высоком варианте, который органически и творчески был подхвачен и развит в более поздний период, сохраняя, однако, значение точки отсчета. Есть все основания говорить о том, что Карамзин сам «распорядился» своим контекстом, конструируя его из переведенных им текстов типа «Деревянной ноги» (1783) Геснера, «Пустынника» (1787) госпожи Жанлис, «Эмилии Галотти» (1788) Лессинга и др., а также из собственных опытов, предшествовавших «Бедной Лизе» («Прогулка», 1789, «Евгений и Юлия», 1789, «Фрол Силин», 1791, «Лиодор», 1792, первая публикация «Писем русского путешественника» в «Московском журнале», 1791–1792 и др.). В свою очередь, «Бедная Лиза» сама стала центром кристаллизации более обширного контекста, формировавшегося вплоть до 1802–1803 гг.

В ряде случаев приходится говорить не просто о вхождении «Бедной Лизы» в этот контекст, но и о заимствовании и переработке в ней неких заготовок из более ранних карамзинских текстов³². Вместе с тем художественная проза Карамзина (и прежде всего, конечно, «Бедная Лиза») образует исключительной «плотности» и силы притяжения контекст для всей последующей русской сентиментальной повествовательной литературы (Клушин, Смирнов, В.В. Измайлов, А.Е. Измайлов, Каменев, Шаликов, Сушков, Милонов, Брусилов, Мамышев, ранний Лажечников, целый ряд неизвестных авторов), иногда рабски воспроизводящей как отдельные детали «Бедной Лизы», так и более крупные блоки вплоть до общей схемы. Так, одиночество «Бедной Лизы» в литературном окружении при ее появлении и в

предшествующем отрезке историко-литературного ряда сразу же было компенсировано исключительной густотой и плотностью многочисленной семьи «сродственных» ей текстов. Сопоставление двух фрагментов указанного ряда — до «Бедной Лизы» и после нее — наиболее убедительно свидетельствует о вкладе Карамзина в историю русской художественной прозы и — шире и глубже — в развитие жизни души и ее самопознания³³.



ОБЩИЕ ОСОБЕННОСТИ ТЕКСТА
«БЕДНОЙ ЛИЗЫ»
«ДИАКРИТИЧЕСКИЙ» УРОВЕНЬ



«Бедная Лиза» появилась в середине первого, «художественно-литературного» периода деятельности Карамзина, еще молодого, но уже зрелого писателя, в самый, может быть, плодотворный год его жизни³⁴. Друзья, ценители изящной словесности сразу поняли, что перед ними шедевр; читатели оценили повесть по высшей из дотоле известных им мерке; исследователи литературы готовы были видеть в «Бедной Лизе» родину русской прозы, подобно «Греевой элегии» Жуковского, названной Владимиром Соловьевым «родиной русской поэзии».

Что же представляет собой «Бедная Лиза» как высший образец нарративного жанра в русской литературе конца XVIII века и каковы отличительные особенности этого текста — заметные с первого взгляда или требующие для своего обнаружения более пристальных наблюдений и соответствующих рефлексий?

Одно из первых впечатлений от «Бедной Лизы» — удивительная соразмерность объема повести ее содержанию, точнее, тому едино-раздельному целому, которое «разыгрывает» это содержание. Эта соразмерность, предполагающая чувство гармонии и умение гармонизировать в тексте

некую совокупность внетекстовых данных, нечасто встречается в русской литературе и то лишь в ее вершинных образцах (Пушкин, Чехов, Бунин, Набоков), где обнаруживает себя нечто вроде чувства абсолютной меры. Что же касается русской повествовательной литературы малых (рассказы) и средних (повести) форм в XVIII веке, они с современной точки зрения страдают чаще грехом некоей растянутости, объясняемой несовершенством композиции и общей аморфностью, реже грехом торопливости, стесненности, сужением пространства текста, как бы не успевающего гармонически аранжировать содержание.

С точки зрения читательского восприятия восемнадцатого века о самой категории соразмерности, осознанно понимаемой, применительно к прозе (в отличие от определенных поэтических жанров) говорить трудно: похоже, читатель прежде всего интересовался содержанием (сюжетом, персонажами, интригой и т. п.) и больше ценил собственные эмоции, возникавшие при чтении, нежели анализировал, «как сделан» текст. Поэтому категория соразмерности могла задаваться «образцовыми» текстами, как бы приглашавшими читателя и к аналитическому их прочтению и обучающими его этому умению в простых случаях и высокому искусству — в сложных. «Бедная Лиза» и пушкинская проза как раз из числа таких первых текстов, если не предполагавших с непременностью, то сильно способствовавших рефлексии над тем, что ранее принадлежало к сфере «невидимого» и «несознаваемого». Впрочем, такого рода тексты «учили соразмерности» не только читателя, но и писателя, превращали ее в существенный критерий художественного текста, учитываемый и писателем — при его создании, и читателем — при его рецепции. «Соразмерность» у Карамзина (и позже у Пушкина) несомненно объяснялась не только внутренним опытом русской литературы, но и учетом достижений французской прозы того времени, хорошо известной Карамзину как переводчику и читателю. В значительной степени этим объясняется впечатление «европейскости» «Бедной Лизы»:

французский перевод ее, если отвлечься от «русских» реалий, мало отличается от французской прозы соответствующего типа, чего никак нельзя было бы сказать о докарамзинских прозаических опытах, если бы их переводы имели место. Кстати говоря, «европейскость» тургеневских романов также в значительной степени зависит от подобного же чувства меры. Однако именно с «Бедной Лизы» впервые в истории русской литературы можно с ответственностью сказать, что текст этой повести не длинен и не короток, но точно в меру — и не случайную, но сознательно планируемую.

Впрочем, эта «мера» (соразмерность) отсылает к категории экономности, легко перекодируемой в читательском восприятии в краткость, причем такую, которая оценивается как достоинство, преимущество, — подобно тому как позже громоздкость и «растянутость» романов Толстого или Пруста стали расцениваться как важные и в этих случаях безусловно положительные завоевания в ходе эволюции европейского романа. Поэтому только учитывая аспект относительности, можно говорить о краткости текста «Бедной Лизы». Он состоит из 637 строк (разумеется, в относительном измерении), не считая заглавия, или из 37 абзацев (в абсолютном измерении). Поабзацный анализ (состав абзацев, их длина, чередование—пульсация этих длин, соответствие содержательных блоков абзацам и т. п.), достаточно бессмысленный и во всяком случае мало что дающий для предшествующей русской прозы, в случае Карамзина и особенно «Бедной Лизы» обнаруживает высокое искусство, с помощью которого всему тексту задается, помимо фразового ритма (также открытие Карамзина), ритм чередования крупных блоков текста. Этот ритм, накладываясь на содержательную структуру текста, как бы ритмизует само содержание, дополнительно и «формально» воплощая его еще на одном уровне, отличном от собственно содержательного.

Экспозиция «Бедной Лизы» занимает четыре первые абзаца текста. Все они пронизаны отражениями категории

«субъективности», обнаруживаемыми в первой же фразе каждого абзаца («Может быть никто из живущих в Москве не знает так хорошо окрестностей города сего, как я, потому что никто чаще моего не бывает в поле, никто более моего не бродит пешком <...> Всякое лето нахожу новые приятные места <...> Но всего приятнее для меня то место <...> Часто прихожу на сие место и почти всегда встречаю там весну; туда же прихожу и в мрачные дни осени <...> Но всего чаще привлекает меня к стенам Си...нова монастыря — воспоминание о плачевной судьбе Лизы <...> Ах! я люблю те предметы, которые трогают мое сердце и заставляют меня проливать слезы...»), что образует резкий контраст с чередой последующих абзацев. Соотношение длинот четырех начальных абзацев в их последовательности образует отчетливо симметричную ритмическую структуру (в «строчном» измерении: 7–25 // 31–5, т. е. «восходяще-нисходящая» схема), скоррелированную с тематически-содержательным членением. «Внешние» (первый и четвертый) абзацы — о «я», о самом авторе, несколько подчеркнуто укореняющем себя в тексте повести. Впрочем, в этих же абзацах присутствует нечто, казалось бы, более важное, нежели «я», а именно то, чему, собственно, и посвящена «Бедная Лиза»: в первом случае — Москва, ее окрестности, во втором — Лиза, «плачевная судьба бедной Лизы» (подхват заглавия, как бы начинающего свою реализацию сразу вслед за этим абзацем, где впервые непосредственно, не как «воспоминание» автора, вводится сама Лиза). «Внутренние» же (второй и третий) абзацы — об «объектном», соответственно о широкой и множественно-разбросанной панораме Москвы и ее окрестностей (вовне и вдали) и об «узком» и концентрированном взгляде на то, что здесь, что включено в то же пространство, в котором (внутри) находится и автор.

Естественно, что эта абзацная ритмическая симметричность отражается в несколько преобразованном виде при фразовой мере абзацев. Число фраз по абзацам: 2 — 6 // 9 — 2. Ритмический контур каждого из них услож-

няется ритмом распределения словесных ударений, а также «словесной» мерой фраз (количество слов во фразе), составляющих абзац. Понятно, что точное количественное соотношение находится за пределами как читательского восприятия, так и авторского контроля (во всяком случае в «естественных» условиях), но общее соотношение объемов—длин так или иначе улавливается и образует некие обобщенные контуры: резко нисходящий в первом абзаце (46 слов — 11 слов), нейтрально-ровный в четвертом абзаце (16 слов — 16 слов), восходяще-нисходящий во втором (15 — 47 — 38 — 32 — 19 — 22), нисходяще-восходящий, с повтором в третьем (23 — 17 — 21 — 14 — 33 — 31 — 13 — 30 — 41).

Наличие подобных ритмических структур в начальных абзацах, будучи достаточно четко выраженным, привлекает к себе внимание читателей и тем самым способствует восприятию соответствующих контуров и их соотношений как значащих элементов текста, хотя и допускающих разные их интерпретации. Позиция конца текста также оказывается диагностически важной: четыре последние абзаца резко отличаются от текста «Бедной Лизы» в целом своей краткостью (3 — 5 — 5 — 5 строк). В остальной части текста есть лишь несколько разрозненных исключений, ср. абзац в 2 строки («Вдруг Лиза...»), в 3 строки («Но я не могу описать всего...»), три случая по 5 строк и т. д. Наоборот, внутренние части текста характеризуются сгущением абзацев наибольшей длины, перемежающихся с существенно более короткими абзацами. Такая концентрация наблюдается в первой, «спокойно-радостной» части повести (до фразы, выступающей как сигнал беды: «Она бросилась в его объятия — и в сей час надлежало погибнуть непорочности!»), ср. последовательность «длинных» абзацев («прослоечные» абзацы не указываются): 38 строк («Отец Лизин был довольно...»), 53 строки («„Что с тобой сделалось?“ — спросила...»), 35 строк («Обратимся к Лизе...»), 37 строк («После сего Эраст и Лиза...»). На фоне этого «срединного» сгущения длинных абзацев сгущение

«конечных» кратких абзацев воспринимается как контраст — тем более заметный, что эти конечные абзацы двояким образом скоррелированы с начальными, преимущественно короткими (6 строк & ... & 4 & 6). И здесь и там обнаруживаются текстовые переключки (показатели «субъективности» в начале текста были перечислены выше, ср. в конце: «Я познакомился с ним <...> Он сам рассказал мне <...> и привел меня <...> к Лизиной могиле». Стоит сравнить также употребление *может быть* в первой и последней фразах текста соответственно: «М о ж е т б ы т ь никто из живущих в Москве...» и «Теперь, м о ж е т б ы т ь, они уже примирились!»)³⁵.

Таким образом, начало и конец «Бедной Лизы» образуют как бы сближенные по указанным чертам рамки текста (правда, в пределах этого схождения длины первой и последней фраз резко контрастны: первая состоит из 46 слов — неторопливый, с повторами, эпический зачин, последняя — из 6 слов — сухое, сверхлаконичное заключение). Говоря о «соразмерности» объема повести и ее содержания, следует отметить одну черту, едва ли ранее замеченную и свидетельствующую об удивительной продуманности абзацной организации текста (синтагматическая ось). Достаточно прочитать только первую фразу каждого абзаца, чтобы обнаружить, что их последовательность восстанавливает с достаточной полнотой сюжетный остов повести, состав персонажей, элементы пейзажа, особенности фигуры автора, одним словом, образует некое резюме «Бедной Лизы». Что это не просто свойство любого текста, легко убедиться на примере нескольких рассказов с объемом, приблизительно равным «Бедной Лизе».

Все эти особенности не могут быть случайными (во всяком случае в целом) и предполагают «направленную» волю автора, применяемую сознательно или подсознательно, на уровне интуитивных тяготений и предрасположенностей. Об этой «направленности» и «сознательности» (по крайней мере в определенных ситуациях) свидетельствуют как очевидная четкость большинства количествен-

ных соотношений, часто не оставляющих никаких сомнений в «продуманности» примененного приема, так и (в большинстве случаев) бесспорная скоррелированность этих соотношений со смысловыми заданиями, с их помощью решаемыми. Наконец, надо помнить, что Карамзин был первым, кто осознал необходимость применения в прозе целого ряда дополнительных средств специализации, индивидуализации, дифференциации, которые он активно и широко эксплуатировал в целях усиления выразительности. И в этом отношении Карамзин резко выделяется среди других прозаиков XVIII и начала XIX века, нередко превосходящая существенно более поздние смелые опыты подобного рода (ср. сходные по типу «новации» Андрея Белого). В результате применения описанных приемов прозаический текст Карамзина при заданном объеме, как правило, обладал несравненно большей «разрешающей способностью», чем у предшествовавших и современных ему прозаиков, иначе говоря, на том же пространстве содержал больший объем информации.

Поскольку рассматриваемый здесь уровень текста «Бедной Лизы» в издании 1964 года — *Карамзин Н.М. Избранные сочинения. Т. 1. М.; Л. (Подготовка текста П. Беркова)*, — по которому повесть, как правило, цитируется в настоящей книге, подвергся наибольшей деформации в сторону полного его «осовременивания» и поскольку в данном разделе именно этот уровень находится в центре внимания, здесь в дальнейшем цитация производится по первому «журнальному» изданию 1792 года со всеми его пунктуационными особенностями, которые чаще всего резко выделяют Карамзина среди других писателей XVIII века и которые, собственно, только под пером Карамзина приобрели такое важное и нередко новое смысловое значение. Следует отметить, что в ряде отношений эти особенности не полностью воспроизводятся в последующих изданиях, в частности, и в третьем издании Сочинений Карамзина 1820 года (однако характеристика диакритического уровня в издании 1820 года становится ясной из пе-

речня разночтений в нем по сравнению с первым изданием), и поэтому ориентация на издание 1792 года особенно важна. Изменения в деталях пунктуации объясняются определенной эволюцией самого Карамзина в этом вопросе — кое-что из раннего опыта позже им отвергалось или оставалось не использованным, кое-что упорядочивалось, наконец, появлялись и новые варианты. К сожалению, архив Карамзина не сохранился и авторская рукопись «Бедной Лизы» не дошла до нас, а при неполном знании того, что принадлежит в последних инновациях самому Карамзину, ряд вопросов остается нерешенным и предполагает некие условные реконструкции, о которых здесь речи не будет. Кроме того, нужно помнить, что и в пределах текста 1792 года Карамзин иногда не вполне последователен, не говоря уж о ряде типографских опечаток в журнальном издании «Бедной Лизы».

Некоторые из особенностей прозы Карамзина — графических или чисто языковых — заслуживают отдельного краткого разговора. Одним из средств акцентировки внимания на слове или некоей последовательности слов, по сути дела введенных Карамзиным как осознанный прием и охотно им используемых, был курсив (этот прием был подхвачен в следующем поколении Жуковским и некоторыми другими писателями). Курсив у Карамзина в ряде случаев принадлежит к «тонким» и воистину «негромким», исключительно «глазным» средствам. Надо думать, однако, что при чтении вслух курсиву могла соответствовать определенная интонационная выделенность, но не в смысле усиления экспрессивного элемента, эмфазы, а скорее некоей не афишируемой всем и каждому, но предназначенной для отмеченного читателя (*sapienti sat*) значительности, как бы приглашающей к медленному прочтению набранного курсивом фрагмента и углубленному размышлению над ним, к осознанию того, что курсив дан неслучайно. В линейной последовательности текста (горизонтальный ряд) курсив всегда знак некоей сосредоточенной остановки, места, в котором предполагается движение автор-

ской и, следовательно, читательской мысли (чувства) по вертикали, вглубь, хотя, конечно, значительную часть примеров курсива составляют случаи «формального» типа (см. ниже), обязанные своим появлением принятой на себя конвенции.

Общий объем прокурсивленного текста в «Бедной Лизе» очень значителен. Особенно это видно по «журнальному» тексту, где многие страницы (особенно учитывая их малоформатность) назойливо пестрят курсивными строками. Преимущественную часть таких примеров составляют как раз названные выше «формальные» случаи. Суть «конвенции», придающей этим употреблениям формальный характер, состоит в том, что в диалоге — как бы для того, чтобы четче выделить партии каждого из участников его, — «нечетные» (соответственно «четные») партии курсивятся, тогда как «четные» (соответственно «нечетные») даются прямым шрифтом и заключены в кавычки типа «a & b & c & & n.»; к тому же чаще всего «четные» и «нечетные» партии отделяются друг от друга с помощью тире (или изредка двойным тире). Ср., например, минимальный вариант: «Куда же ты пойдешь, девушка?» — *Домой* (с. 246); более расширенные варианты: *Ничего, матушка*, отвечала Лиза робким голосом: *я только его увидела.* — «Кого?» — *Того господина, которой купил у меня цветы* (с. 248); — «Ты хорошо сделала, что не взяла рубля. Может быть это был какой нибудь дурной человек» *Ах нет, матушка! я этого не думаю. У него такое доброе лице, такой голос* — — «Однако жь, Лиза, лучше кормиться трудами своими, и ничего не брать даром.» (с. 247); и, наконец, достаточно длинные диалогические цепи с неизбежным чередованием курсивных последовательностей, ср.: *Ах Эраст!* сказала она: *всегда ли ты будешь любить меня?* «Всегда, милая Лиза, всегда»; отвечал он. — *И ты можешь мне дать в этом клятву?* — «Могу, любезная Лиза, могу!» — *Нет! мне не надобно клятвы. Я верю тебе, Эраст, верю. Уже ли ты обманешь бедную Лизу? Ведь этому не лъзя быть?* — «Не лъзя, не лъзя, милая Лиза!» — *Как я щастлива! и как обрадуется*

матушка, когда узнает, что ты меня любишь! — «Ах нет, Лиза! ей не надобно ничего сказывать.» — *Для чего же?* — «Старые люди бывают подозрительны. Она вообразит себе чтонибудь худое.» — *Не лъзя статься.* — «Однакожь прошу тебя не говорить ей об этом ни слова.» — *Хорошо; надобно тебя послушаться, хотя мне не хотелось бы ничего таить от нее* (с. 256); ср. также с. 262, 263, 264, 265, 266 и особенно с. 267–268 (от тебе не лъзя остаться? до <...> *любит тебя более, нежели самое себя!*). Иногда, впрочем, курсивом дается и монолог, особенно «прерывный», ср.: *милая Лиза!* сказал Эраст: *милая Лиза! я люблю тебя!* (с. 255); — *Здравствуй, добрая старушка!* сказал он. *Я очень устал: нет ли у тебя свежаго молока?* (с. 248); ср. также: в последний раз прижав ее к своему сердцу, сказал, *прости, Лиза?* (? , видимо, опечатка) (с. 269–270). Отчасти «прерывным» монологом является и последнее обращение-отречение Эраста к Лизе, перебиваемое «скобочной» вставкой. Особый случай — смотрели друг другу в глаза — говорили друг другу: *люби меня!* и два часа показались им мигом (с. 255).

Естественно, что к этим случаям подверстываются и примеры «внутренних» монологов (иногда вводимых разъяснениями: «думала», «мысль» и т. д.): *Он меня любит!* думала она (с. 257); — *А Лиза думала: ах! я скорее забуду душу свою, нежели милаго моего друга!* (с. 258); — но мысль: *у меня есть мать!* остановила ее (с. 271); — *Когда он возвратится ко мне, как я буду щастлива! как всё переменится!* от сей мысли прояснялся взор ея (с. 271); но и случаи, когда глагол *сказала* имеет в виду себя самое и, следовательно, значит «подумала», ср.: *Никто не владей тобою!* сказала Лиза (бросая букет в воду) (с. 247); — и сказала бы приветливо: *Здравствуй, любезной пастушек! куда гонишь ты стадо свое?* (с. 254), и, наконец, без всяких разъяснений, относящихся к «внутреннему» характеру монолога, — *Он, он выгнал меня? Он любит другую? я погибла!* (с. 274). Курсивом отмечается и включение речи «другого» («чужая» речь) в «свою» речь, ср.: «Когда ты, говорила Лиза Эрасту, когда ты скажешь мне: *я люблю тебя, друг мой!* <...> тогда бывает

мне так хорошо, так хорошо, что я себя забываю» (с. 259). Собственно говоря, это временное принятие на себя цитирующим роли цитируемого (я) и образует особый вид цитации.

Случай «авторского» цитирования, когда рассказчик как бы выводит наружу мечту Лизы, отчасти уже упоминался: «Он взглянул бы на меня с видом ласковым — взял бы, может быть, руку мою», — мечтает Лиза, и вскоре эта мечта осуществляется. Эраст, выскочивший из лодки на берег, подошел к Лизе «и — мечта ее отчасти исполнилась; ибо он *взглянул на нее с видом ласковым, взял ее за руку <...>*», где прокурсивленный фрагмент дословно воспроизводит — с соответствующими трансформациями, связанными с изменением локуса высказывания, — содержание мечты Лизы, ставшей явью. Отчасти сходный, хотя и более сложный, вероятно, вид цитации можно предполагать в прокурсивленном фрагменте следующей фразы — Эраст хотел проститься и с Лизиной матерью, которая не могла от слез удержаться, слыша, что *ласковой, пригожий барин* ее должен ехать на войну (с. 268). Стоит напомнить вопрос Лизиной матери к Эрасту в день, когда она впервые увидела его, — «Да как же нам называть тебя, доброй, ласковой барин?» (разрядка наша. — В. Т.) спросила старуха; ср. и другие его характеристики — «Ах, Лиза! как он хорош и добр <...>», — говорит мать; *как этому статься? Он барин*, — говорит об Эрасте, *миллом моем друге*, и Лиза. Очевидно, цитатой нужно считать и прокурсивленный фрагмент из финала «Бедной Лизы» — и суеверные поселения <...> говорят: *там стонет мертвец, там стонет бедная Лиза!* (с. 277).

Перечисленные примеры обращения Карамзина к курсиву при всем их разнообразии в той или иной мере должны быть отнесены к разряду «конвенциональных». Но есть и такие примеры, в которых никакого «формального» повода к употреблению курсива нет, и единственный мотив его появления — собственная, независимая от принятых условностей воля автора, за которой стоят «эмоционально-смысло-

вые» потребности. В этом случае курсив несет более глубокую информацию, задавая более высокую меру отмеченности и/или суггестивности тому, что выделено, и — более того — всей ситуации, зна́ком которой выступает то, что прокурсивлено, и курсив сам по себе, даже в отрыве от того, к чему отнесен. В этом смысле курсив выступает как некое «суперсегментное» средство, своего рода квантор эмоционального восприятия ситуации. Речь идет, разумеется, не столько об элементарных примерах типа «междометийного» курсива (ср.: <...> но вдруг вскочила и закричала: *ах!*... (с. 248) или: *Ах!* закричала Лиза, и бросилась к нему; с. 272), сколько о случаях употребления курсива в «выделительно-суггестивной» функции, имеющих целью вызвать у читателя, привлеченного самим курсивом к данному месту, ответную реакцию углубляюще-проникающего движения к тому, что отмечено курсивом и мимо чего проходить ему, читателю, не должно. Несколько примеров. Когда мать Лизы спросила у молодого барина, как его называть, «Меня зовут Эрастом» — отвечал он. *Эрастом!* сказала тихонько Лиза — *Эрастом!* (с. 250), и это *Эрастом* в устах Лизы звучит как такое эхообразное воспроизведение эрастовского ответа, которое как бы опровергает голую «конвенциональность» того «случайного» факта, что этот человек был некогда назван этим именем, и как бы проникает в самую глубину имяназвания, где всё неслучайно и всё осмысленно.

Вообще нужно обратить внимание на два типа «эхообразных» повторов в «Бедной Лизе» — «лизин», когда эхо ведет в самую глубь осмысления явления, выраженного словом, и предполагает некое восходящее движение осмысления сути, и «эрастов», когда эхо-повтор порою открывает неосознанное самим героем намерение уйти от сути, свести ее к формальному приему, к тому «да, да, конечно», которое значит несравненно меньше, чем аскетическое «да». Ср. «лизины» примеры: *Я верю тебе, Эраст, верю.* С. 256 (ср. далее: *Мне не лъзя не верить словам твоим, а также потребность в уверенности — Ах Эраст! уверь меня <...>*) или заклинательное — *помни, помни свою бедную Лизу, ко-*

торая любит тебя более, нежели самое себя при постоянном воспроизведении мотива любви — *я люблю тебя и люби меня!* и т. п., при «эрастовых» примерах — «Будем, Лиза, будем!» в ответ на просьбу-мольбу Лизы уверить ее в том, что они и в дальнейшем будут счастливы, или аналогично: «Буду, буду думать об ней!» как отклик на лизино «Думай о той приятной минуте, в которую мы опять увидимся».

Из других примеров такой отмеченности курсивом особенно значимых для автора понятий или отдельных слов ср.: Все блестящая забава большого света представлялись ему ничтожными в сравнении с теми удовольствиями, которыми *страстная дружба* невинной души питала сердце его (с. 260; *страстность* в сочетании с невинностью в этом случае отсылает к тому неустойчивому состоянию, которое чревато или утратой невинности, или страстности, или того и другого вместе); — Платоническая любовь уступила место таким чувствам, которыми он не мог *гордиться*, и которые были для него уже не новы (с. 265); — Когда мы *там*, в новой жизни увидимся, я узнаю тебя, нежная Лиза! (с. 276; курсивным *там*, несомненно под влиянием Карамзина, особенно любил пользоваться Жуковский; в эпоху романтизма такое *там* стало одним из наиболее емких и много говорящих душе символов иного мира и иного, посмертного, существования).

Что касается разрядки, то в «Бедной Лизе» Карамзин прибегает к ней редко. Сравнивая первое издание с последующими и с текстами других сочинений его, появившихся позже, можно высказать предположение, что к 1792 году сколько-нибудь строгих принципов в употреблении разрядки у автора не было, и позже он продолжал попытки определения их для себя. Нужно также отметить, что из-за некоторого несовершенства набора или желания не допускать заметных интервалов между словами в печатной строке расстояние между буквами в слове не всегда одинаково, и изредка приходится гадать, идет ли в данном случае речь о «слабовыраженной» разрядке или о несовершенстве набора, или о сознательном техническом приеме. В изда-

нии 1792 года наиболее надежный пример разрядки в «прямом» (непрокурсивленном) типографском наборе лишь один: Только теперь не хочу умереть — что с тобою без меня будет? (с. 245). Похоже, что разрядка использована и в прокурсивленном фрагменте последнего объяснения Эраста с Лизой: *Лиза! обстоятельства переменились, я по-молвил жениться; ты должна оставить меня в покое <...> позволь мне поцеловать тебя в последний раз — и пооди домой* (с. 272–273). Характерно, что ни в следующем по времени издании «Бедной Лизы» в «Моих безделках» (1794 г.), ни во втором, «исправленном и умноженном» издании 1814 года, ни в третьем 1820 года в этих местах разрядки нет. Зато она появляется в некоторых других местах, ср. в издании 1794 года: Теперь читатель должен знать, что сей молодой человек... (с. 21); — <...> тот конечно согласится со мной, что исполнение всех желаний есть <...> (с. 38); — Платоническая любовь уступила место таким чувствам <...> (с. 39); — <...> под тению древних дубов <...> (с. 50). Во втором издании 1814 года — <...> осажденные многочисленными врагами (с. 5); — <...> когда свирепые Татары и Поляки <...> (с. 5); — <...> и когда несчастная Москва, как беззащитная вдовица, от одного Бога ожидала помощи в лютых своих бедствиях (с. 5); — <...> развеселяла для нее всю Натуру (с. 20), ср. также неоднократное Ах! В третьем издании 1820 года разрядкой набрано (видимо, как отмеченное новое слово) ключевое слово в описании открывающегося вида — <...> представляется глазам в образе величественного амфитеатра (с. 3).

Наряду с курсивом другим излюбленным графически-пунктуационным приемом, очень широко (около 180 случаев) и охотно используемым Карамзиным в «Бедной Лизе», в чем он резко выделяется среди современников, является тире, прежде всего одиночное, но и двойное (см. выше) и даже тройное. Последнее имеет оттенок неоконченности, некоторой неопределенности, неуверенности, за которыми может чувствоваться известная смущенность; ср.

слова Эраста, обращенные к матери Лизы при знакомстве с нею, но имеющие в виду прежде всего Лизу, возможности встреч с нею: «<...> Я сам по временам стану заходить к вам» — — — (с. 250). Отчасти близкая семантика характеризует и двойное тире. Рассказывая матери о встрече с приятным молодым человеком в Москве, Лиза описывает его: *У него такое доброе лицо, такой голос* — —. В подобном же значении в других случаях у Карамзина выступает многоточие (двоеточие горизонтальное, троеточие и даже четвероточие, как бы фиксирующие возрастающие степени паузы). Существенно подчеркнуть, что при обилии тире в «Бедной Лизе» они не встречаются в первом издании как раз в наиболее характерной (во всяком случае для более позднего времени) ситуации технического приема, оповещающего о предшествующей прямой речи и выступающего перед словами типа *сказать, спросить, ответить* и т. п.

Несколько примеров: *Здравствуй, добрая старушка!* сказал он: *Я очень устал* (с. 248); — Ты продаешь его, девушка? спросил он с улыбкою. Продаю, отвечала она (с. 245) и т. п. Зато тире нередко выступает как своего рода Grenzsinal речевой партии в диалоге, знак передачи голоса другому участнику диалога; ср. в продолжение последнего примера: Ты продаешь его, девушка? <...> Продаю <...> — «А что тебе надобно?» — Пять копеек. — «Это слишком дешево <...>» (с. 245). Такое употребление тире принадлежит к числу формальных приемов. Более интересны, однако, некоторые специфические и более индивидуализированные типы употребления, собственно и составляющие карамзинские «инновации» в этой области. Ср.: Она показала ему букет цветов — и покраснелась (с. 245)³⁶; — Лиза рыдала — Эраст плакал — оставил ее — она упала — стала на колени <...> и смотрела на Эраста, который удалялся — далее — далее — и наконец скрылся — воссияло солнце (с. 270) (сочетание асиндетичности с последовательностью тире имеет здесь целью усиление впечатления прерывности, лихорадочности, судорожности действий, создание эффекта движения текста короткими, но резкими в начале толчками при опи-

сании ситуации, полной драматизма; к концу это движение становится постепенно более плавным и медленным); — Вот сто рублей — возьми их <...> — позволь мне поцеловать тебя в последний раз — и поди домой (с. 272); — Я забываю человека в Эрасте — готов проклинать его — но язык мой не движется — смотрю на небо, и слеза катится по лицу моему (с. 273); — Она открыла глаза — встала с помощью сей доброй женщины, — благодарила ее, и пошла <...> (с. 274); — <...> отнеси эти деньги к матушке — они не краденые — скажи ей, что Лиза против нее виновата <...> Скажи, что он изменил мне — попроси, чтобы она меня простила — Бог будет ее помощником — поцелуй у нее руку, <...> — скажи, что бедная Лиза велела поцеловать ее — скажи, что я (с. 275–276); — Она бросилась в его объятия — и в сей час надлежало погибнуть непорочности! — Эраст чувствовал необыкновенное волнение в крови своей — никогда Лиза не казалась ему столь прелестною — никогда ласки ее не трогали его так сильно — никогда ее поцелуи не были столь пламенны — она ничего не знала <...> — мрак вечера питал желания — ни одной звездочки не сияло на небе — никакой луч не мог осветить заблуждения. — Эраст чувствует в себе трепет — Лиза также, не зная, от чего — не зная, что с нею делается... Ах Лиза, Лиза! где мать твоя? Где Ангел хранитель твой? Где — твоя невинность? (с. 263) (подобное «драматическое» тире, как видно из этого и целого ряда других примеров, иногда организует довольно длинные последовательности текста и, в частности, может иметь целью специально изображение внутреннего состояния души — ее порывы, волнения, внезапные устремления, быструю смену душевных состояний).

Но существует еще целая группа примеров, в которых тире «разыгрывает» широкий круг смыслов, нетривиальных для XVIII века. В этих случаях тире, кроме всего прочего, еще и знак — «внимание»: новая информация относительно связей и интерпретации предыдущего высказывания. Несколько примеров: Вдруг Лиза услышала шум весел — взглянула на реку и увидела лодку, а в лодке —

Эраст (с. 254; «следствие» & «неожиданность»); — Он томится, вянет, сохнет — и унылой звон колокола возвещает мне безвременную смерть его (с. 241; «ожидаемое» следствие); — Скажу только, что в сию минуту восторга исчезла Лизина робость — Эраст узнал, что он любим (с. 255; сложная «следственная» зависимость с пропуском промежуточных звеньев и метатезой «логического» порядка вещей, что придает всей ситуации оттенок некоей парадоксальности; «логический» порядок — Лиза любит → от любви она робеет → Эраст замечает эту робость → по этой робости он узнает о чувствах Лизы к нему); — никто более моего не бродит пешком, без плана, без цели — куда глаза глядят — по лугам и полям <...> (с. 238; уточнение-распространение, «придаточность»); — Эраст восхищался своей пастушкой — так называл он Лизу — и видя, сколь она любит его, казался сам себе любезнее (с. 260; «интимизирующая» детализация); — К тому же бедная вдова, почти безпрестанно проливая слезы о смерти мужа своего — ибо и крестьянки любить умеют! — день ото дня становилась слабее <...> (с. 243; обособление-выделение, имеющее максимальный эффект в случае изречений, претендующих на то, чтобы стать motto, максимой, афоризмом; в подобных случаях тире нередко изофункционально с к о б к а м, см. ниже); — «Я буду жить с Лизою как брат с сестрою <...>; не употреблю во зло любви ея, и буду всегда счастлив!» — Безразсудной, молодой человек! знаешь ли ты свое сердце? Всегда ли можешь отвечать за свои движения? Всегда ли разсудок есть царь чувств твоих? (с. 260; предостережение, предполагающее не просто сомнение в осуществимости планов Эраста, но, скорее, убежденность в их нереальности и, следовательно, различие позиций Эраста и рассказчика, подчеркиваемое последним, выступающим как своего рода моралист); — «<...> Он умер на руках моих!» — Эраст слушал ее с непритворным удовольствием (с. 261); — «<...> Ты знаешь, что у нас война; я в службе: полк мой идет в поход.» — Лиза побледнела, и едва не упала в обморок (с. 266; в двух последних примерах — связь причинно-следственного ха-

рактера между сообщением и реакцией на него, зависимость слушающего от говорящего; и то и другое создает предпосылки для формирования элементарных квантов нарративной текстуры) и т. п.

В ряде случаев (довольно многочисленных) тире выступает как дополнительный, помимо точки, прием внутриабзацного членения на блоки фраз, обладающих неким относительным ситуационно-смысловым единством. С этой же целью, но только для внутрифразового членения Карамзин широко использует точку с запятой (;). Иногда с помощью этого приема организуются довольно длинные фрагменты текста, практически равные абзацу. Однако Карамзин предпочитает двучленную конструкцию, части которой разделены точкой с запятой (ср. особенно экспозицию «Бедной Лизы»), причем иногда даже тесная смысловая зависимость одной части от другой не мешает появлению здесь этого знака (ср.: Здесь я вижу седаго старца, <...> молящагося о скором разрешении земных оков своих; и бо все удовольствия исчезли для него в жизни <...>), часто используемого Карамзиным. Когда такой относительно пространственный фрагмент может быть понят как абзац, тире и точка с запятой в качестве средства внутриабзацного членения выступают как синонимические приемы членения и, значит, выделения-обособления части текста. Иногда такое выделение-обособление с помощью тире преследует мотивационные цели — как доподлинно известные и здесь раскрываемые, так и предполагаемые, скорее говорящие о точке зрения автора, рассказчика или персонажа. Ср.: Услужливая Лиза, не дождавшись ответа от матери своей — может быть для того, что она его знала наперед — побежала на погреб — принесла чистую кринку <...> — схватила стакан <...> (с. 248; это «знание наперед» отчасти отсылает к сфере психологического в том понимании, какое было общим достоянием психологической французской прозы того времени; в таком случае, как процитированный пример, тире выступает как прием психологизации повествования, заглядывания автора в скры-

тое душевное состояние персонажей и его экспликации в тексте при сохранении некоей неопределенности, непроявленности, во всяком случае неоконченности своих догадок относительно описываемого).

При всех рассуждениях о семантике тире нужно, конечно, помнить, что тире прежде всего некая «внешняя» рамка (случай выделения-обособления фрагмента текста с помощью двух тире), сначала предоставляющая возможность языку («внутреннее») реализовать в отмеченных тире пределах свои смыслы и лишь потом, в конце концов как «заражающаяся» соответствующим семантическим ореолом и приобретающая относительно самостоятельный статус в мире смыслов. Напоминание об этом важно и по существу (отсюда — оттенок некоей относительности, условности при обсуждении семантики тире, как, впрочем, и других знаков препинания и графических приемов), и в связи с тем, что ряд смыслов, выражаемых тире, может связываться и с другими средствами этого рода. Скобки и многоточие особенно важны как средства, с помощью которых передаются некоторые смыслы, обозначаемые и тире.

Скобки, десяток раз встречающиеся в «Бедной Лизе», служат прежде всего целям уточнения, конкретизации или выделения, обособления, или же некоего частного сообщения (типа *a parte*). Ср.: «На том свете, любезная Лиза (отвечала горестная старушка) на том свете перестану я плакать <...>» (с. 244); — <...> и часто переселялся мысленно в те времена, (бывшая, или не бывшая) в которых <...> (с. 251); — <...> но всего чаще под тению столетних дубов (саженях в осьмидесяти от хижины) <...> (с. 258); — <...> всякой вечер виделись (тогда, когда Лизина мать ложилась спать) <...> (с. 258); — «Я буду жить с Лизой как брат с сестрой (думал он); <...>» (с. 260); — «Ах! я боюсь (говорила Лиза), боюсь того, что случилось с нами! <...>» (с. 264); — «Ах! (думала она) для чего я осталась в этой пустыне? <...>» (с. 270); — «Мне не лъзя жить, (думала Лиза) не лъзя! <...>» (с. 274); — <...> увидела дочь своего соседа, (пятнадцатилетнюю девушку) идущую по дороге (с. 275). Внимание Ка-

рамзина к скобкам («скобочная» запись) также с несомненностью свидетельствует об усложнении смыслового задания, реализуемого в тексте, и о попытках найти в пределах того же самого текста способ увеличения емкости смысловой структуры и сформировать некий «вторичный», но тем не менее параллельный ряд, аналогичный — в известном отношении — ремаркам в пьесе, благодаря которому это «вторичное» не смешивается с «первичным», с основным, не нарушает линии его изложения. Стоит заметить — подобное «внесение в скобки» предполагает, что «скобочное» и читается несколько иначе, чем основной, «бесскобочный» текст, как бы уточняющей скороговоркой, с оттенком «кстати», «между прочим»; ср.: увидела дочь своего соседа, (пятнадцатилетнюю девушку) <...>, где «скобочное» может быть сопоставлено с чем-то вроде «кстати (между прочим), ей было пятнадцать лет». В этом смысле есть основание говорить о внутренней «драматургичности» текста «Бедной Лизы», которую подтверждают и некоторые другие особенности его, в частности, значительное количество диалогов с опущением «вводных» глаголов типа «сказал», «спросил», «ответил» и т. п. и даже обозначений персонажей, которым принадлежат данные партии (впрочем, это легко устанавливается и без таких обозначений).

Многоточие также в ряде случаев дублирует тире. Так, отчасти зна́ком недосказанности, понимаемой как реализация принципа неопределенности, которая иногда связывается с волнением или неким другим подобным душевным состоянием, выступает многоточие, также принадлежащее к числу излюбленных приемов Карамзина и в целом ставшее важным элементом («приемом») поэтики сентиментализма, а позже и романтизма. В «Бедной Лизе» можно говорить о разных реализациях многоточия (а отчасти и идеи, стоящей за ним). Элементарный случай — двоеточие горизонтальное в соединении с восклицательным знаком: Ах!.. Нетривиальная разновидность многоточия — четвероточие; ср.: Может быть это был какой нибудь дурной человек (с. 246); — Он взглянул бы на меня с видом

ласковым — взял бы может быть руку мою Мечта! мечта! (с. 254); — <...> *ведь я люблю тебя! Только в сердце моем* Но полно! Прости! (с. 265); — он приблизился к ней с розовыми губами своими ах! (с. 255). Но более обычны и часты, конечно, троеточия: она едва смела верить ушам своим и Но я бросаю кисть (с. 255); — Мне казалось, что я умираю, что душа моя ... Нет, я не умею сказать этого!.. Ты молчишь, Эраст? вздыхаешь?.. (с. 264; многоточие как знак невыразимости чувства в слове); — Мне не лъзя жить, (думала Лиза) не лъзя!.. <...> *Естьли бы земля поглотила несчастную!..* Нет! (с. 274); — «<...> скажи ей, <...> что я таила от нее любовь свою к одному жестокому человеку, — к Э. <...> скажи, что я ... ». Тут она бросилась в воду (с. 275).

Что касается двоеточия (вертикального), то, конечно, Карамзин в основном прибегал к нему как к институционализованному средству введения прямой речи. Ср.: но вдруг вскочила и закричала: ах! (с. 248); — *Ничего, матушка*, отвечала Лиза робким голосом: *я только его увидела* <...> (с. 248); — сказала ей: «Ах, Лиза! как он хорош и добр <...> (с. 251); — и сказала бы приветливо: *Здравствуй, любезной пастушек!* <...> (с. 254); — *милая Лиза!* сказал Эраст: *милая Лиза! я люблю тебя* <...> (с. 255); — говорили друг другу: *люби меня!* (с. 255); — *Ах Эраст*, сказала она: *всегда ли ты будешь любить меня?* (с. 256); — говорила она: «как все хорошо у Господа Бога! <...> (с. 258); — А Лиза думала: *ах! я скорее забуду душу свою, нежели милаго моего друга!* (с. 258); — <...> когда ты скажешь мне: *я люблю тебя, друг мой!* (с. 259); — спросила: *тебе не лъзя остаться?* (с. 267); — сказал слуге: *проводи эту девушку со двора.* (с. 273); — и суеверные поселяне <...> говорят: *там стонет мертвец, там стонет бедная Лиза!* (с. 277) и др. Но у Карамзина была и своя точка зрения в отношении этого знака препинания. Он охотно и с тонкой нюансировкой использовал двоеточие в широком спектре изъяснительно-мотивированных, причинно-следственных, перечислительно-«панорамных», обобщающих и уточняющих ситуаций. Нескольких примеров из «Бедной Лизы». *Здравствуй, добрая*

старушка! сказал он. *Я очень устал: нет ли у тебя свежего молока?* (с. 248); — *Мне не лъзя не верить словам твоим: ведь я люблю тебя!* (с. 265); — С сего часа дни ея были днями тоски и горести, горести, которую надлежало скрывать от нежной матери: тем более страдало сердце ея! (с. 271); — <...> видишь <...> почти всю Москву <...> в образе величественного амфитеатра: великолепная картина, а особливо тогда, когда светит на нее солнце (с. 239); — <...> и естли бы он теперь мимо меня гнал стадо свое: ах! я поклонилась бы ему с улыбкою <...> (с. 253–254) и др.

Десятки раз в «Бедной Лизе» употребляется в о с к л и ц а т е л ь н ы й з н а к — при обращениях, при отрицаниях («Нет!»), при восклицаниях (только междометие *Ах!* отмечено 25 раз и всегда в сопровождении восклицательного знака, — как правило, непосредственном, изредка в конце фразы, начинающейся с *Ах* и следующей за ним запятой), в сентенциях («ибо и крестьянки любить умеют!»), в итоговых высказываниях (ср. последнюю фразу: Теперь, может быть, они уже примирились! — здесь содержание фразы само по себе не предполагает с непряменностью восклицательного знака: появление его тут — исключительно воля автора). Восклицательные знаки встречаются в речах персонажей, в авторском («описательном») «объектном» тексте, в авторском перволичном «субъектном» тексте (Когда мы *там*, в новой жизни увидимся, я узнаю тебя, нежная Лиза! с. 276). И на фоне современной и предшествовавшей Карамзину прозы, и для первого поколения читателей «Бедной Лизы», и для читателей послекарамзинского времени — вплоть до наших дней «восклицательный» слой повести представляется, пожалуй, слишком густым, в ряде случаев избыточным до такой степени, когда воспринимающее сознание утрачивает способность отвечать адекватными внутренними движениями на эти внешние текстовые послы. «Восклицательность» или становится неэффективной, воспринимаемой лишь частично, или, что хуже, вызывает реакцию сознательного неприятия, отторжения и даже раздражения. Эта «сверхэмоциональность», «аховая»

чувствительность, преувеличенная восторженность рано стала предметом пародирования, причем пародисты, конечно, слишком легко теряли чувство меры, впадая в свою очередь в преувеличение. Но можно понять и Карамзина, если за практической реализацией приема видеть тот принцип, который писатель полагал в его основание.

Сделав акцент на внутренней жизни души, на «субъективности», на движении чувств и мыслей, Карамзин встал перед необходимостью динамизации самого описания этих новых состояний. Для этого требовалось разрушить или решительно преобразовать застывшие, статические стереотипы и создать такие условия, при которых одно и то же текстовое пространство, во-первых, минимальными средствами передавало бы максимум информации (или во всяком случае больше, чем это делалось до тех пор) и, во-вторых, формировало бы наряду с «каналом» содержательно-«объективной» информации еще и канал информации экспрессивной, эмоционально-оценочной, достаточно независимой от собственно словесных способов ее передачи. Наконец, важно помнить, что Карамзин сам был в высокой степени «человек чувствующий», эмоциональный (нередко до слез)³⁷, быстро и чутко реагировал на многое из того, что у людей другого эмоционального типа не вызывало подобных (или вообще никаких) реакций. Впрочем, эта эмоциональность и чувствительность не подавляли в нем трезвости, реалистичности, практичности, хотя они и проявлялись в его художественной прозе с определенной избыточностью, свойственной, впрочем, и ряду других европейских писателей сентиментального или романтического направления (достаточно назвать Шиллера).

Вопросительные знаки в целом используются Карамзиным в «Бедной Лизе» стандартно. Весьма обильны они в диалогах Лизы и Эраста, особенно в первом, очень лаконичном и стремительно развивающемся. Более интересные примеры двух типов: постановка вопросительного знака в авторской речи в виде некоего комментария к происходящему (ср.: Он слушал ее со вниманием; но глаза его

были — нужно ли сказывать, где? с. 249) и во внутренних монологах Лизы, где вопрос выступает своего рода «диалогизирующим» приемом: *Он, он выгнал меня? Он любит другую? я погибла!* вот ее мысли, ее чувства! (с. 274); или «Ах! (думала она) для чего я осталась в этой пустыне? Что удерживает меня лететь в след за милым Эрастом? Война не страшна для меня <...> я лечу к тебе!» (с. 270). Ср. особо: И так Эраст обманул Лизу, сказав ей, что он едет в армию? — Нет, он в самом деле был в армии, но вместо того, чтобы <...> (с. 273). Стоит отметить, что иногда у Карамзина вопросительные знаки употребляются и там, где он же в других случаях прибегал к восклицательным (в одном случае, впрочем, появление вопросительного знака вместо восклицательного нужно, видимо, всё-таки объяснять опiskой или опечаткой).

Обзор графических приемов обнаруживает, что они относятся к реальностям двух видов: общепринятых, трактуемых традиционно, и тех, которые до Карамзина не были известны и только им самим сконструированы и утверждены как н о в ы е реальности, задающие новые мерности художественного пространства и новые его категории. Новое не было, однако, плодом волюнтаристской фантазии Карамзина, но было открыто им в самом языке, в н у т р и его и только помечено «внешними» знаками (графическими), соотнесенными или могущими быть соотнесенными с подлинными смыслами. Подобная работа Карамзина тоже предполагает исходную сознательную установку. В это легко поверить, зная, насколько целенаправленно, радикально и творчески преобразовывал он язык художественной (и не только таковой) прозы, насколько был наблюдателен, изобретателен, склонен к экспериментам, в которых участвовали и интуиция и трезвый расчет. Нередко даже случайно замеченный эмпирический факт подвергался генерализации и далее уже применялся сознательно как тяготеющий к институционализации литературный прием. Особенно показательны те открытия и инновации, которые способствовали определенной ритмизации текста. Ради этого Карам-

зин готов был идти на выбор нужного слова из нескольких, лишь бы выбранное отвечало данной ритмической схеме, на изменения порядка слов (инверсии, разъединения, соединения и т. п.), на преобразование грамматической конструкции и т. п. Здесь нет возможности углубиться в детали карамзинского экспериментирования, но об одной существенной особенности ритмического свойства сказать сто́ит.

Эта особенность, образующая своеобразный ритмический ореол карамзинской прозы, осознавалась и ранее, но эксплицитно ее выразил первым, кажется, только Ремизов. Вернее, он еще раз напомнил о том, что сознавал сам Карамзин: «Русскую „изящную“ прозу начинает Карамзин <...> Карамзин гордился — расслышал в речевом природном русском дактилическое окончание. И назвал свою историю — История Государства Российского, и чувствительные места своих повестей он передал дактилем. Надолго это останется памятным и единственным выражением добрых чувств»³⁸.

«Бедная Лиза» тоже в существенной степени дактилична. Как прозаический текст, не предполагающий специально установки на ритм (что справедливо для подавляющего большинства прозаических произведений XX века и уж тем более для прозы века XVIII), во всяком случае как осознанной авторской интенции (другое дело элементы ритмической организации, задаваемые самим языком), «Бедная Лиза» в принципе столь же дактилична, сколь ямбична и хореична. Само соотношение ритмов в этом случае, строго говоря, не показательно, поскольку выбор ритма и/или преимущественное его употребление определяется самой логикой языка, которую даже «сильная» воля автора преодолеть вполне бессильна, хотя и способна в той степени, в какой позволяет сам язык, вносить коррективы. Но автор вправе, во-первых, несколько увеличить долю слов данной ритмической структуры; во-вторых, определенным образом расставить их в тексте, с тем чтобы создать некие опорные ритмические узлы данной схемы; в-третьих, поместить такие узлы в определен-

ные ключевые места текста, на «сильные» позиции, где ритмическая схема воспринимается особенно четко и даже осознается как прием; в-четвертых, уже сознательно ре-продуцировать такие «сильные» и репрезентативные случаи в качестве особого приема в нужных местах текстового пространства.

В результате этих преобразований «качественные» характеристики могут стать более веским фактором, чем количественные (статистические) данные. Именно в этом смысле и сто́ит говорить о дактиличности «Бедной Лизы» и — шире — о дактиличности «русского существования» в прозе карамзинской эпохи, подобно тому как пушкинский ямбический четырехстопник определял эпоху, пришедшую ей на смену³⁹. Здесь нет преувеличения: об этом свидетельствует метрический инвентарь поэзии XVIII века и статистическое распределение его схем в стихотворных текстах. Решительное преобладание ямба (шести- и четырехстопного, также вольного) и идущего за ним на втором месте хорей (четырёхстопного) хорошо известно. Согласно М.Л. Гаспарову, на долю этих размеров в стихотворной продукции XVIII века приходится четыре пятых ее объема. На долю в с е х трехсложных размеров (разница между ними нередко не сознавалась самими поэтами) выпадает менее 1% всех стихотворных строк⁴⁰. Хотя дактиль преобладал в этот период над амфибрахием и анапестом (обратное соотношение фиксируется для XX века), его общая роль в метрике XVIII века была совершенно ничтожной⁴¹, и сам он ощущался как «стиховая экзотика» (Гаспаров). В этих условиях сам факт нарушения сложившейся нормы, тем более значительного и оформленного как не случайный, но, напротив, принципиальный шаг, как бы открывал новое стиховое пространство с новой метрикой, и «мир» удобно ложился в эту меру, устанавливая с ней некую, тоже новую, семантическую корреляцию. Этот прорыв был совершен именно Карамзиным, причем уже в самом начале его поэтической деятельности, в стихотворениях, в разных смыслах декларирующих новую позицию («Осень»: *Вечют*

осенние ветры... и «Выздоровление»: *Нежная мать Природа...*, оба написаны в 1789 году)⁴². Хотя Карамзин в дактилических стихах прибегает к женской рифме, которая в этих случаях может пониматься как незавершенная дактилическая, тяготение к дактилическим окончаниям несомненно, и оно проявилось в белых стихах «богатырской сказки» «Илья Муромец», в примерах «хореически-дактилического» синтезирования (*вам, любезные читатели; Близ моей смиренной хижины; буду повесть вам рассказывать* и т. п.).

Нужно напомнить, что дактилическое окончание в XVIII веке использовалось редко и приурочивалось к нерифмованным стихам, имитирующим народную поэзию, т. е. к ситуации, где важно было создать впечатление естественности и простоты. «Открытие простоты в белом стихе — заслуга Карамзина. У Державина и Радищева белый стих даже в больших произведениях ощущается как контраст традиционной системе рифмованного стиха; у Карамзина, даже в небольших произведениях, — как самостоятельная, подчеркнута „естественная“ система: отсутствие условных рифм как бы ручается за правдивую точность выражения чувств <...> основа для уверенного освоения белого стиха в XIX веке уже была заложена.»⁴³ Сочетание дактилического окончания, белого (нерифмованного) стиха и естественности, правдивости, простоты или даже использование этих элементов порознь и введение их в ситуации, не связанные с имитацией народного стиха и/или с обращением к соответствующим «простонародным» темам, имеет самое непосредственное отношение к карамзинской прозе с ее «дактилизмом»⁴⁴ и «естественностью», которая более конкретно реализовалась как плавность, простота, безыскусственность, минус-прием (т. е. «нелитературность» в смысле следования ритму обыденной «разговорной», нефорсированной, неторопливой речи) и т. п.⁴⁵ И эта дактилическая «интонация» со всеми ее семантическими коннотациями стала расхожим приемом в значительной части текстов русского сентиментализма, однако она усваивалась, как правило, со слуха и потому неполно, а

применялась на глазок, и потому многие заложенные в ней возможности не использовались. И в этом случае Карамзин был не просто первым: он, кажется, был единственным писателем XVIII века, кто сознательно «дактилизировал» прозу. Конечно, дактилическая «интонация» была «замечена» или, скорее, почувствована его современниками и последователями, но применена с малым эффектом.

Каким образом в «Бедной Лизе» формировался этот дактилический ритм? Главный принцип, в соответствии с которым выстраивались дактилические последовательности, состоял в приспособлении к этому ритмическому ряду ключевого знака текста, за которым стоит главный образ, наиболее существенно определяющий как тему-содержание повести, так и смысл, в ней «разыгрываемый». Таким главным знаком повести является несомненно сочетание *бедная Лиза*, которое обладает максимальной выделенностью — абсолютное начало текста, статус заглавия, резюме повести. Это сочетание, в котором оба слова обнаруживают «нисходящее» движение (первое — дактилического типа, второе — хорейского) со схемой, используемой в стихах (...*осенние ветры*, ...*мать Природа* и т. п.), в тексте «Бедной Лизы» воспроизводится еще пятикратно с равномерными (за одним исключением) интервалами: *бедной Лизы* (абзац «Но всего чаще...»), *бедную Лизу* («Они сидели на траве...»), *бедную Лизу* («Эраст ласкал ее...»), *бедная Лиза* («Лиза очутилась на улице...»), *бедная Лиза* («Лизина мать услышала...»; в отмеченном месте — последняя позиция последнего «сюжетного» абзаца, абсолютно — конец предпоследнего абзаца повести)⁴⁶.

Нужно заметить, что *бедная* — ключевой эпитет к имени *Лиза*: «Эпитетное» же поле этого имени гораздо обширнее — два десятка употреблений семи разных эпитетов, шесть из которых воспроизводят дактилическую схему (с точки зрения господствующих вкусов более позднего времени, включая и настоящее, это многообразие эпитетов и эта насыщенность ими текста выглядят и несколько нарочитыми и во всяком случае — несколько избыточной игрой). Ср.:

любэзная Лйза — в первом «сюжетном» абзаце «Бедной Лизы» (*В этой хижине лет за тридцать перед сим жила прекрасная, любэзная Лйза*); во втором абзаце, в обращении («*На том свете, любэзная Лйза, — отвечала горестная старушка...*»), а также далее: «*Могу, любэзная Лйза, могу!*» («*Они сидели на траве...*»); — «*Любэзная Лйза! Мне должно на несколько времени с тобою проститься...*»; — «*Смерть за отечество не страшна, любэзная Лйза*» (ср. также в отнесении к Эрасту: *Эраст восхищался своей пастушкой — так называл Лйзу — и, видя, сколь она любит его, казался сам себе любэзнее*); — «*Любэзный, милый Эраст! Помни, помни свою бедную Лйзу*»; к Анюте: «*Любэзная Анюта, любэзная подружка!...*»). Ср. также нежная Лйза (трехкратно): *Но часто нежная Лйза не могла удержать собственных слез своих; — часто лучи сии освещали в глазах нежной Лйзы блестящую слезу любви; — я узнаю тебя, нежная Лйза*. Сочетание *мйлая Лйза* повторяется четырехкратно: «*Мйлая Лйза! — сказал Эраст. — Мйлая Лйза! Я люблю тебя!*»; — «*Нельзя, нельзя, мйлая Лйза!*»; — *Эраст ласкал ее, говорил, что он всегда будет любить мйлую Лйзу...; рбкая Лйза: И Лйза, рбкая Лйза, поглядывала изредка на молодого человека* (ср.: *...отвечала Лйза рбким гóлосом*); *прекрасная Лйза* (см. выше, ср. также о Лизе: *Таким образом скончала жизнь свою прекрасная душою и телом*). Лишь однажды в этих «Лизиных» эпитетах появляется недактилическая схема. Впрочем, «гипердактилический» эпитет *услужливая Лйза* далеко не всегда опознается как таковой и на предварительном уровне нередко оказывается сразу и первым и последним и зачисляется по «дактилическому» (приблизительно) ведомству.

Однако «дактилизм», связываемый с именем *Лйза*, не исчерпывается только определяющими это имя эпитетами. Само имя в определенных формах (творительный падеж, притяжательное прилагательное женского рода) воспроизводит соответствующую схему, ср.: *над Лйзою; Лйзина мать* (но и *Лйзиною мáтерью*), *отца Лйзина* (но и *отец*

Лизин), *Лизина робость*, *Лизиной невинности*, *Лизиной хижины*, *о судьбе Лизиной*, *к Лизиной могиле*, *Лизина праха*, *в Лизиных объятиях*, *в глазах Лизиных*, *Лизино сердце*, *Лизины волосы*, *Лизину работу*. Этот «дактилизм» форм имени *Лиза* и связанных с ним эпитетов, а также глаголов (*Лиза думала*, не раз, *услышала..*, *увидела*, *осмелилась*; *Лиза, чувствуя*; *Лиза могла опомниться*; ср. также «гипердактилизмы»: *Лиза по-сматривала*, *описывала*, *требовала*, *спрашивала*, *вытащили Лизу*). Наконец, существуют и другие «вхождения» имени *Лиза* в контексты с наличием дактилических схем. Наличие в отдельных формах этого имени, а также в ближайшем (чаще всего в смежном) его окружении дактилических структур приобретает особую силу, энергетичность, рельефность еще и потому, что само имя *Лиза* в подавляющем большинстве случаев находится в скрещении многих и ярких лучей, в плотном и фонически напряженном поле, где с разной степенью подобия (относительно нейтральные употребления имени, «экспрессивные» акценты, звуковые аттракции, параномасия, анаграмма, построение *figurae etymologicae* и т. п.) обыгрывается имя *Лиза*, многообразно отражаясь в своем непосредственном окружении⁴⁷. К сожалению, «звукоизобразительное» поле имени *Лизы*, кажется, осталось не замеченным исследователями⁴⁸.

Другая «сильная» ритмическая позиция — начало текста «Бедной Лизы». Уже первая фраза повести задает определенную ритмическую структуру, легко улавливаемую читателем и предполагающую сознательное авторское намерение. Ритмическая «интонация» этой фразы нетороплива, раздумчива, плавна, как та пешая прогулка по приятным местам, которая здесь описывается. Релевантность ритма здесь несомненна, хотя ритмически фраза может члениться по-разному. Каждая ритмическая группа, независимо от числа слогов, ее составляющих, обладает признаками организации, делающими ее отмеченной. Вместе с тем все эти группы в и з в е с т н о й степени упорядочены друг относительно друга и содержат некоторые общие признаки, достаточно контролирующие самое идею ритма, благодаря чему

отдельные «исключения» не нарушают гармонизации фразы в целом. *Может быть // никто из живущих в Москве // не знает так хорошо // окрестностей города сего, // как я, // потому что никто // чаще моего не бывает в поле, // никто более моего не бродит пешком, // без плана, без цели // — куда глаза глядят // — по лугам и рощам, // по холмам и равнинам.* Возможно и такое членение, при котором указанные группы объединялись бы в более крупные единицы.

При принятом членении текста отчетливо доминирующим является ударение на последнем слоге группы (8 случаев при четырех на предпоследнем слоге). Также доминирующим оказывается начальное ударение на 2-м слоге группы (7 или 8 случаев при одном или двух на 1-м слоге и двух на 3-м слоге). Как правило, интервал между ударениями не превышает двух слогов. Несколько повторов внутри фразы дополнительно скрепляют ее ритмическую конструкцию и придают ей оттенок перечислительности (*никто <...> не знает; никто <...> не бывает; никто <...> не бродит; без плана, без цели; по лугам и рощам, по холмам и равнинам*). На эту конструкцию впервые в тексте наслаиваются более частные дактилические структуры — первый раз дважды повторенные (*окрестностей города*), ср. также *более*. «Дактилизм» текста пока только заявлен, но о том, что эта заявка будет выполнена, свидетельствует следующая фраза, образующая с первой двойной контраст: на 35 слов первой фразы приходится 3 дактилических окончания, на всего 11 слов второй фразы — целых 4. Существенно и то, что только во второй фразе эти ритмические структуры реализуются наиболее распространенным и стандартным способом — с помощью прилагательных (одно из них местоименного характера). *Всякое лето нахожу новые и приятные места или в старых новые красоты.* Ср. в следующей фразе: *Но всего приятнее <...> возвышаются мрачные...*

В дальнейшем дактилический ритмический пласт прежде всего и держится на подобных сгущениях дактилических окончаний. Только несколько примеров: *Внизу*

растилáются тóчные, густо-зелёные цветущие луга; стругов, котóрые плывут от плодонóснейших стран Российской Импéрии; тут же: ужáсную, представляется, великолéпная, бесчísленных (дважды), возносящихся, свéтлая, лёгкими вéслами, шумящая, котóрые, áлчную, дубóвая, под тéнию, уны́лые, лётные, единообразные, подáлее, зéлени, дáлее, синéются, обшíрные, покрь́тые (все только из второго, «экспозиционного» абзаца). Иногда речь идет не столько о сгущениях в собственном смысле слова, сколько о повторах дактилической схемы в связи с одним и тем же грамматическим классом слов при наличии интервалов между соответствующими словами (ср.: *встрéтилась.., уви́дела.., брóсилась.., проéхала.., услы́шала.. уви́дела...* и подобное). Но наиболее типичными и распространенными оказываются «удвоенные» дактилизмы и их вариации⁴⁹ Ведущим среди них нужно признать тип Adj. & Subst. на который и ложится дважды подряд дактилическая схема. Существуют и другие типы, иногда и нередкие, но они носят чаще всего эвентуальный характер и во всяком случае не институционализированы. Впечатлению случайности способствует и то, что нередко такие «удвоенные» дактилизмы не ложатся в образ, т. е. нарушается параллелизм ритмической схемы и «содержательной» структуры. Ср. в «Бедной Лизе»: *берёзовой рóщицы; с старушкою, мáтерью; отрáдою стáрости; дéлает для мáтери; для успокоéния мáтери; покойною и весéлою; не нáдобно ли́шнего; прекрáсные лáндыши; мимоходящие нáчали; бедную дéвушку; об её трудолю́бии и не́жности; но́сятся дóлее; сдéлала впечатлéние; чítывал <...> идíлли; б́ввшие или не б́ввшие; под рóзами и мýртами; близ Лízиной х́жины; стыдливáя Цинтия; ничтóжными в сравнénии; вели́кое благополучие (для вся́кого); о (потéрянной) Лízиной невíнности; по-прéжнему счáстливы; невíнными лáсками; áнгелом непорóчности; по-кóйнее и счáстливее; встрéтилось вáжное (дéло); нéсколько врéмени; надéется по возвращénии; (в объáтиях) <...> блéдную, тóмную; гóрести, котóрую; печáльная гóрлица; в Лízиных объáтиях; над Лízoю, лежáвшею; сердéчное мучénие; вме-*

сти́лице Лизина (пра́ха) и др. Эти примеры и несут на себе основную тяжесть реализации дактилического ритма в тексте «Бедной Лизы», причем ведущим и институционализированным типом дактилических словосочетаний, еще более широко распространенным в некоторых других текстах, Карамзина, является «адъективно-субстантивный» (*березовой рощицы, прекрасные ландыши, бедную девушку, стыдливая Цинтия* и т. п.), конкурирующий с «компаративной» вариацией той же грамматической структуры, в которой, однако, дактилическое окончание связано с Adj., а женское или мужское — с Subst. (*новые красоты, беззащитная вдовича* и т. п. или *приятные места, несчастная Москва* и др.).

Поддержание искомого уровня дактилизма в «Бедной Лизе» требует определенных языковых операций, которые в своей основе неотделимы от задачи автора, творящего поэтический текст. Речь идет о выборе необходимых элементов из парадигматического репертуара и о композиции их на синтагматической оси. Выбор, обеспечивающий дактилизм, предполагает соответствующие изменения форм склонения и спряжения, обращение к «удобным» словообразовательным моделям (ср. существительные на *-ание/-ение*, прилагательные в сравнительной степени на *-ее: приятнее, более, долее* и т. п.).

Композиция имеет своим основным инструментом порядок слов. Карамзин, более других современников сделавший в этой области, интересовался этой проблемой профессионально. Основной вывод из его опыта мог бы быть сформулирован приблизительно так: изменения в порядке слов внутри фразы, состоящей из материально одних и тех же элементов, допустимы, но каждый особый вариант порядка слов соотнесен со «своим» особым смыслом. В этом отношении можно говорить о «единственности» и «истинности» каждого варианта: данн^ый порядок слов коррелирует с данн^ым адекватным ему смыслом. И этим «законом» каждый автор должен руководствоваться. «Мне кажется, — писал Карамзин в связи с русской грамматикой Модрю, — что для переставок в русском языке есть закон;

каждая дает фразе особенный смысл <...> Лучший, то есть истинный, порядок всегда один для расположения.»⁵⁰

Было бы, однако, ошибочным делать из сказанного вывод о жестком детерминизме фразового синтаксиса. Скорее речь должна идти о противоположном — о языковой относительности, особенно обнаруживающей себя при сопоставлении языка «практического» и языка поэтического, слова-средства и слова-цели, объектного узуса и субъектного узуса, и о той игре, которую ведет поэт с читателем, выстраивая новый поэтический мир. Эта особенность «языковой» поэзии Карамзина (т. е. такой, где язык сознательно используется как элемент «поэтической» конструкции, а не просто ее материал) была тонко почувствована Б.М. Эйхенбаумом⁵¹, который неслучайно соотнес ее с проблемой поэтического языка, поднятой уже в первом «Сборнике по теории поэтического языка», в 1916 году. Не почувствовав ту игру, которую ведет Карамзин с читателем, не осознав, что эта игра возможна только в новом пространстве поэтического языка, трактуемого читателем до поры как «просто» язык, нельзя оценить по достоинству масштаб сдвига, произведенного Карамзиным не только в литературе, но и в художественном сознании его эпохи.

После всего сказанного яснее становится основная задача настоящей книги — показать конкретно, что же нового внес Карамзин своей «Бедной Лизой» в русскую литературу, в чем состоял этот сдвиг поистине тектонического масштаба, совершенный на столь малом пространстве текста, и как он был достигнут в чисто «литературном», сугубо профессиональном плане. Наконец — почему литературоведение до сих пор не удосужилось адекватным образом восстановить историко-литературное значение художественной прозы Карамзина вообще и «Бедной Лизы» в частности и в особенности. Понятно, что сначала выполнению всех этих задач мешал эффект чрезмерной близости к столь яркому и необычному явлению. Затем, как-то незаметно и вместе с тем вдруг, проза Пушкина и писателей «гоголев-

ской» школы сделала обращение к «Бедной Лизе» малоактуальным, как бы воздвигнув некий барьер между нею и читателем. Таким образом, нужный тип аналитика, способного к историко-литературному видению, долгое время оказывался невостребованным.

Время отнесло этого потенциального аналитика к концу XX века, на двести лет удалив его от «Бедной Лизы», когда на нее еще можно было взглянуть непосредственно, ничем из будущего еще не «возмущаемым» взглядом; и сейчас многое в «Бедной Лизе» уже в самом деле «естественно» и «объективно» видится неясно, и для адекватного историко-литературного понимания ее нужны «археологические» работы и своего рода реконструкция-интерпретация смысла целого по обнаруженным и в значительной степени «немым» *membra disjecta*. Пренебрегать этой реконструкцией нельзя, ибо ее объект — один из самых важных моментов в истории русской литературы, связывающий ее прошлое и будущее и намечающий диагностически важные координаты — до или после «Бедной Лизы». Историко-литературная реконструкция «Бедной Лизы» сейчас неотделима от анализа структуры текста, и обе эти части работы взаимозависимы. Успешное их завершение было бы подобно обнаружению нового источника света, луч которого мог бы рассеять логические затемнения на пути развития русской нарративной прозы и, вместе с тем, — осветить те структуры текста «Бедной Лизы» и их смыслы, мимо которых так беспечно проходят ныне и читатели, и специалисты.

Ниже предлагаются к рассмотрению несколько таких структурно-смысловых узлов, взаимосвязанных в едином целом текста «Бедной Лизы», — фигура рассказчика, план «исторического», пейзаж, персонажи, собственно нарративная структура («сюжетно-фабульный» план).



«РАССКАЗЧИК - АВТОР»



Фигура «рассказчика» в художественном тексте всегда отсылает к проблеме источника рассказа-повествования. Чаще всего она «запутывает» доверчивого и не слишком искушенного в тонкостях литературной игры читателя, заставляя его мучиться сомнениями, кто же такой этот рассказчик, — сам ли автор (но зачем тогда еще какой-то рассказчик, когда и одного автора достаточно, даже если бы он и не брал на себя ответственности выступать в виде субъективизирующего повествование Я)? Или, действительно, рассказчик — это живое повествующее лицо с не вполне ясными функциями, но от автора во всяком случае отличное (но тогда зачем так опасно сблизать его с автором, лицом слишком известным — иногда даже скандально, — о частной жизни которого читатель, тогда еще немногочисленный, кое-что всё-таки знает и склонен это «кое-что» преувеличивать, нередко в нежелательную для автора сторону)?

Начиная с «Повестей Белкина» и далее в прозе Гоголя, Тургенева, Достоевского, Толстого становится понятным, что именно сам автор может оказаться лицом, наиболее заинтересованным в известной степени анонимности, определенной неясности границ между собою и рассказчиком,

как, впрочем, и между собою и персонажем, так или иначе с этим авторским *Я* соотносимым. Ради этой «творческой», пространство текста расширяющей и мерность его увеличивающей неясности автор готов идти на многое, передоверяя повествование именно рассказчику, принадлежащему нередко к иному кругу и заметно уступающему автору в наблюдательности, способностях, уме. Так или иначе, но рассказчик нужен автору: он позволяет ему снять с себя бремя ответственности (по крайней мере в части случаев), отступить в тень, подставляя под удар во всех затруднительных или сомнительных случаях рассказчика. Как суфлер — актеру, автор подсказывает рассказчику нужное слово, направляет его в нужный момент в нужную сторону, как кукловод — куклу, прощая ему некоторую избыточность, болтливость, неумелость, более того — эксплуатируя их: все огрехи — рассказчику, все достижения, — конечно же (и это читатель как раз поймет), принадлежат автору. Одним словом, невзыскательный рассказчик, не всегда сознающий, что он пляшет под дудку автора, который как бы ни прятался за фигурой рассказчика, в конце концов всё-таки появится перед читателем у рампы, для того и нужен этому автору, чтобы он мог «подселиться» к нему.

До «Бедной Лизы» в русской художественной прозе был просто автор, который мог или прятать свое *Я* и писать «объективно», или же писать о самом себе как таковом и о том, что с ним в самом деле было, не прячась за третьеличную форму и пользуясь, не мудрствуя лукаво, снимающим многие трудности *Я*. Карамзин в «Бедной Лизе» практически первым ввел в текст фигуру рассказчика, возложив на него важные функции (читатель может в порядке эксперимента вычеркнуть эту фигуру и увидеть, что станет с рассказом). Сколь опасно ни сближен этот рассказчик с автором, он всё-таки не сливается с ним полностью, потому что с Эрастом встречается, как бы то ни было, не сам автор, Николай Михайлович Карамзин, но именно рассказчик. Впрочем, рассказчик и Эраст, поведавший ему свою горестную историю, — совершенно разные люди, чего нельзя

сказать об Эрасте и авторе: их внутреннее сродство обнаруживает себя сквозь все различия между ними.

В чем специфика фигуры рассказчика в «Бедной Лизе» и по какому праву он берет на себя ответственность рассказывать историю *бедной Лизы*? Ведь он не был свидетелем событий, им рассказываемых, Лизу вообще не знал, а с Эрастом познакомился лишь в последний год его жизни, спустя лет тридцать после гибели Лизы. Никого он не расспрашивал о происшедшем⁵², а рассказу Эраста нельзя было не поверить сразу и до конца: он и был единственным источником текста, легшего в основу «Бедной Лизы»⁵³. Как подлинный историк, рассказчик последний абзац истории бедной Лизы посвящает не ей самой, но обстоятельствам, благодаря которым он узнал обо всем: «Эраст был до конца жизни своей несчастлив. Узнав о судьбе Лизиной, он не мог утешиться и почитал себя убийцею. Я познакомился с ним за год до его смерти. Он сам рассказал мне сию историю и привел меня к Лизиной могиле. — Теперь, может быть, они уже примирились!»

Поразительна способность рассказчика точно указать все данные, повышающие цену источника, и притом на кратчайшем отрезке текста. В эксплицированном виде можно думать о следующей схеме: около 1760 года Лиза познакомилась с Эрастом, история их отношений была горячей, но короткой: в тот же год Лиза самоубийственно кончила свою жизнь. Спустя тридцать лет⁵⁴, около 1790 года, состоялось знакомство рассказчика с Эрастом, который поведал ему *сию историю*. Через год (в 1791 г.) он умер, а еще через год история, услышанная от Эраста, была представлена рассказчиком читателям.

Существенны еще два карамзинских нововведения. В «Бедной Лизе» реализуется категория *п е р е ж и в а н и я чужой судьбы* как личной или непосредственно с нею соотносимой. Отсюда и необычный до тех пор в художественной прозе эффект «свидетельства»: рассказчик сам, с в о и м и г л а з а м и видел Лизину могилу, и принадлежность этой могилы Лизе была *п о д т в е р ж д е н а* ее возлюбленным —

Эрастом. Создание атмосферы непосредственного присутствия, иллюзии жизненной подлинности, преодолевающей условность литературной конструкции (но достигаемой тем не менее именно литературными средствами), должно быть отнесено к высшим достижениям иллюзионизма, которыми был так богат XVIII век, — от примитивных «кунштюков» петровской эпохи до гениальных композиций Гонзага. И другой момент — органическая вовлеченность рассказчика, который сам не был свидетелем излагаемого, в нераздельное пространство «событийного» и «нравственного» душевного переживания и соучастия. Последняя фраза «Бедной Лизы» («Теперь, может быть, они уже примирились!») естественным образом венчает рассказанную историю в разных ее аспектах. Впервые в русской культуре художественная проза создала такой образ подлинной жизни, который воспринимался как более сильный, острый и убедительный, чем сама жизнь! Тем самым проза Карамзина раскрывала читателю глаза и на эту «субстратную» жизнь и на ее высокие духовные смыслы, воспитывала не только нового читателя, приверженного новой эстетической моде, но и возвращала нового человека. Отсюда и небывалый до того времени в России читательский энтузиазм в отношении творчества Карамзина⁵⁵.

Возвращаясь к фигуре рассказчика, нужно подчеркнуть главную, выглядящую парадоксальной особенностью — его иллюзорность, некую функциональную «пустоту». При всей близости к автору рассказчик с ним не совпадает и, более того, в ряде отношений дистанцирован от него. Характерно, что рассказчик «пуст» в ономастическом плане: он никак не назван, его условным обозначением, «квази-именем» можно считать лишь Я, когда оно не принадлежит персонажам в их речевых партиях. Рассказчик не только не свидетель истории бедной Лизы, но, очевидно, и не собиратель сведений о ней, и, значит, рассказывать ему было бы нечего, если бы уже не существовало рассказа об этой истории, поведенного ему Эрастом, с которым он не только познакомился, но и характерологически был ему близок, во

всяком случае — Эрсту *расскажившемуся*. Следовательно, рассказ рассказчика в известной степени вторичен: это — лишь пересказ Эрстова рассказа. И всё-таки рассказчик никак не фантом — его «пустота» мнима, хотя она сосредоточена в том, что до Карамзина считалось главным в художественной прозе, а именно в сюжетно-фабульном слое. Этот слой рассказа, действительно, принадлежит Эрсту, и рассказчик выступает здесь как «пересказыватель».

Подлинная роль рассказчика, его смысловая, функциональная полнота в другом — в том, чем до Карамзина пренебрегали или во всяком случае чему не придавали важного значения. Прежде всего рассказчик вводит историю бедной Лизы в более широкий контекст (ср. начало «Бедной Лизы» с экспликацией «пейзажного» и «исторического», о чем см. ниже), соединяя тем самым эту историю с тем, что, по понятиям того времени, не имело к ней никакого отношения и должно было по эстетическим нормам, тогда господствовавшим, восприниматься как нечто сугубо внешнее и избыточное. Для Карамзина же и для воспитанных на его прозе читателей именно здесь, в этом «внешнем» контексте сохранился особенно важный и безусловно новый point. Более того, Карамзин научил своего читателя уважать самого себя: он помог ему следить не только за сюжетно-персонажной эмпирией, но и за тем скрытым от глаз смысловым слоем, на который эта эмпирия может намекать. Этот новый, «карамзинский» читатель в своем максимализме нередко склонен был выше, чем фактографию сюжета, ценить именно это неуловимое или с усилием и лишь частично улавливаемое «идеальное»: настроение, чувства («чувствительный» Карамзин, ср. «Чувствительный и холодный»), неясные ассоциации (или потенциальные «подстановки») с тем, что в не повести, — с автором и с самой собой («примеривание» к себе), входящим в ту же «настроенческую» общность. Рассказчик, проникший во все тонкости истории, им рассказываемой, принял ее в свое сердце, сопережил ее и вот сейчас, *сию минуту*, рассказывает ее нам, на одной и той же волне передавая и последователь-

ность событий, и отношение к ним и нравственную их оценку, и настроение в его динамике. Причем последнее не столько описывается и выводится наружу, сколько (как бы произвольно и независимо) синтезируется из самых разных элементов текста, образуя еще одну ритмическую структуру, которая вовлекает в свое движение и персонажей повести, и ее автора, и «чувствительного» читателя.

Но функции рассказчика не ограничиваются перечисленным: незаметно, постепенно, тонко он как бы переступает границы, положенные ему как «пересказывателю». Оказывается, он знает и то, чего Эраст сам не видел, зная лишь понаслышке или даже вообще не мог знать, и корректно, ненавязчиво восстанавливает детали, которые могут быть оправданы общей логикой сюжета и реально находят себе оправдание в логике настроения, чувства, самого переживания рассказываемой истории. Ради верности этим двум логикам рассказчик позволяет себе вполне сознательно вводить мотивировки, скрепляющие и последовательность событий, и разные фазы душевных состояний (эти мотивировки психологического характера также были в значительной степени изобретением Карамзина; во всяком случае ему принадлежит заслуга введения их в «тонкую» структуру художественного текста), и трансформировать внутреннее пространство текста, отступая как от нормы одно-однозначного соответствия между «подтекстовой» («жизненной») реальностью и «текстовой» сверхреальностью, рассказчиком утверждаемой, так и от предполагаемой версии рассказа Эраста, явившейся источником повествования для рассказчика. Эти «отступления» от жизненных и литературных данностей собственно и демонстрируют некоторые особенности организации «окончательного» текста «Бедной Лизы» — от выстраивания пространственно-временной структуры текста, порядка ее развертывания и оформления «мотивировочного» слоя до восстановления элементов истории бедной Лизы, о которых рассказчику неоткуда было узнать, отбора подлежащего изображению, определения масштаба изображаемого и т. п.

Надо признать, что все эти особенности организации текста «Бедной Лизы» как раз и способствуют созданию эффекта присутствия при описываемом, «усиленной» жизненности, подчеркнутой и с рассказчиком связанной субъективности: не столько так было, сколько так увидено, почувствовано, пережито. Естественно, этот эффект воздействует и на читателя, как бы включая его во внутреннее пространство текста как лицо не постороннее, но заинтересованное и сопереживающее.

Ранее уже упоминалось об отмеченности начала и конца «Бедной Лизы». В значительной степени отмеченность эта определяется подчеркнутым присутствием фигуры рассказчика, некоей «субъективной» рамкой повествования. В начале его рассказчик «вводится» с известной демонстративностью, настойчивостью, даже напором, точнее, — он сам вводит себя в текст, как бы в некий умозрительный «ценностный» центр его, и чтобы отрезать пути к отступлению, оформляет свою ангажированность перволичной формой, многократно повторяемой на довольно большом пространстве экспозиции. При этом, будто бы в опровержение известной максимы *Я — последняя буква в азбуке* (ср. еще *Я да я — в итоге дурак*), именно в первой фразе «Бедной Лизы» — нагнетание перволичных форм, которые начинаются как раз с *Я*, помещаемого к тому же в некий «положительно-экслюзивный» контекст: «Может быть никто из живущих в Москве не знает так хорошо окрестностей города сего, как я, потому что никто чаще моего не бывает в поле, никто более моего не бродит пешком». И непосредственно вслед: «Всякое лето захожу новые приятные места». Но и далее, наряду с «объективными» частями текста: «Часто прихожу на сие место и почти всегда встречаю там весну; туда же захожу и в мрачные дни осени <...> Там, опершись на развалины гробных камней, внимаю глухому стону времен <...> от которого сердце мое содрогается и трепещет. Иногда захожу в келии и представляю себе тех, которые в них жили <...> Здесь вижу седого старца <...> Иногда на вратах храма

рассматриваю изображение чудес <...> Но всего чаще привлекает меня к стенам Си...нова монастыря — воспоминание о плачевной судьбе бедной Лизы. Ах! Я люблю те предметы, которые трогают мое сердце и заставляют меня проливать слезы нежной скорби!»

В пределах экспозиции Я образует своего рода рамку, чтобы в последующем фрагменте текста полностью отойти в сторону, уступая место другим Я — Лизиному, ее матери, Эрастову — в передаче их прямой речи. В конце текста Я также образует рамку, но сама перволичность обнаруживает себя с большей сдержанностью: «Когда мы там, в новой жизни увидимся, я узнаю тебя, нежная Лиза! Ее погребли близ пруда <...> и поставили деревянный крест на ее могиле. Тут часто сижу в задумчивости <...> в глазах моих струится пруд; надо мною шумят листья <...> Эраст был до конца жизни своей несчастлив <...> Я познакомился с ним за год до его смерти. Он сам рассказал мне эту историю и привел меня к Лизиной могиле».

Кроме этих двух отмеченных мест «Бедной Лизы», фигура рассказчика появляется (или, точнее, дает о себе знать) довольно регулярно в самом изложении истории бедной Лизы, как бы вторгаясь в повествование, прерывая его единство, контролируя некоторые важные для рассказчика позиции. Это вторжение рассказчика в ход действия, в котором он не принимал и не мог принимать никакого участия, особенно в не-нейтральной перволичной форме, с точки зрения нормы было незаконным, поскольку вело к деструкции сюжетно-фабульной структуры. Но Карамзин хорошо представлял себе тексты с художественным пространством иной, большей, чем принято, мерности и предвидел, что может дать в нем это «деструктивное» Я рассказчика (можно напомнить, что именно Карамзин был, по сути дела, первым русским стернианцем). Конечно, вмещательство рассказчика неизбежно нарушает в известной мере непрерывность повествования, отвлекает от хода описываемых действий, расставляет акценты, в данной ситуации казалось бы необязательные и даже вовсе ненуж-

ные. Но Карамзин формировал своими текстами другой тип читателя, интересы которого не исчерпывались сюжетно-персонажной эмпирией. Этот новый читатель должен был понимать, что введение фигуры рассказчика, вот здесь и сейчас присутствующего и повествующего, вместо какого-то абстрактного, где-то там и тогда существовавшего автора, создает необходимый эффект непосредственного общения с этим рассказчиком, если угодно, — необходимой интимности отношений между читателем и рассказчиком. Стоит напомнить, что для большей части читательской публики в XVIII веке категория «авторства» была неактуальна: автором прозаического текста чаще всего не интересовались, его не знали или он вообще был анонимен.

Не менее важно, что именно введение рассказчика в художественный текст индуцировало и появление читателя как особой значимой категории. Подобно тому, как автору-писателю, в данном случае Карамзину, удобно общаться с читателем опосредствованно, через рассказчика, чувствующего себя в иных ситуациях более свободно и уверенно, чем автор, и позволяющего себе и то, что для самого автора нежелательно, так и конкретному читателю, Иванову, Петрову или Сидорову, удобнее, чтобы повествование было обращено не к нему непосредственно, но к некоему типу читателя, читателю вообще, принимающему на себя всю ответственность за общение с рассказчиком. Читатель и рассказчик как фигуры «категориальные» становятся непосредственными участниками акта коммуникации между конкретным автором-писателем и эмпирическим читателем.

Собственно, с Карамзина, всегда учитывающего интересы читателя, адресующегося к нему и подчеркивающего конкретность и актуальность этой связи, и начинается ставшее позже традиционным приемом обращение к читателю: *Любезный читатель!*... В «Бедной Лизе» читатель присутствует и имплицитно и эксплицитно, рассказчик (или автор) в отмеченных ситуациях прямо обращается к нему: «Теперь читатель должен знать, что сей молодой

человек, сей Эраст был...» Или: «Ч и т а т е л ь легко может вообразить себе, что она чувствовала в сию минуту». Но и рассказчик не только не уходит в тень, но всё время заявляет о себе прямым вмешательством в текст, который он время от времени открыто, не пряча «швов», упорядочивает: «Обратимся к Лизе»; — «Таким образом прошло несколько недель»; — «Итак, Эраст обманул Лизу...»; — «Таким образом скончала жизнь свою...» и т. п.

Но в ряде наиболее ответственных моментов, особенно связанных с эмоциональным напряжением, автор как бы забывает о рассказчике и либо опасно сближается, почти сливается с ним, либо вовсе игнорирует его, обнаруживая свое, автора, присутствие. «Ах, Лиза, Лиза! Что с тобою делалось?»; — «Безрассудный молодой человек! Знаешь ли ты свое сердце? Всегда ли можешь отвечать за свои движения? Всегда ли рассудок есть царь чувств твоих?»; — «Ах, Лиза, Лиза! Где — ангел-хранитель твой? Где — твоя невинность?» Особенно характерно слияние в «разоблачительных» случаях: «Но я бросаю к и с т ь. Скажу только, что в сию минуту восторга...»; — «Но я не могу о п и с а т ь всего, что они при сем случае говорили»⁵⁶; — «Сердце мое обливается кровью в сию минуту. Я забываю человека в Эрасте <...> Ах! Для чего я п и ш у н е р о м а н, а печальную быть?»

Это противопоставление романа — были, литературы — жизни, «поэзии» — «правде» также образует важнейший элемент иллюзионистической игры автора, которому важно не введение в заблуждение читателя, но заявление своей интенции. Воссоздавая в слове («романе») «усиленный» образ, автор настаивает на том, что эту подлинную жизнь, «как она есть», он и изображает — без всяких усиленных, искажений, лакун⁵⁷ Текст становится от этого жизнью («былью»), но жизнь распространяется и на текст, обогащаясь и усиливаясь им. В этом взаимодействии фигура рассказчика не только не случайна, но и играет ключевую роль.



ПЛАН «ИСТОРИЧЕСКОГО» ПЕЙЗАЖ



Объединение этих двух разных, более того, казалось бы, противоположных планов отнюдь не случайно. Их связь и даже глубинное, обычно не осознаваемое, сродство тоже были открыты Карамзиным. «Историческое» и «пейзажное» дополняют друг друга до некоего единого целого: «историческое» завязано вокруг изменяющегося времени, «пейзажное» — вокруг устойчиво-неизменного пространства. Высоко ценя «историческую» и «пейзажную» «микроскопию», имея вкус к конкретности, четкости и ясности, умея и любя рассматривать каждую деталь изблизи, Карамзин всё-таки предпочитал дальновидение, глубокую перспективу, широкий горизонт, где ясность ближних планов растворяется в неопределенности, оповещающей о пределе, за которым начинается непроницаемость⁵⁸.

Еще раз сто́ит напомнить: при написании своей «Истории» Карамзин «ободрял себя мыслью, что в повествовании о временах отдаленных есть какая-то неизъяснимая прелесть для нашего воображения: там источники Поэзии! Взор наш, в созерцании великого пространства, не стремится ли обыкновенно — мимо всего близкого, ясного — к

концу горизонта, где густеют, меркнут тени и начинается непроницаемость?» Легко заметить, что, говоря об истории, о толще «исторического» времени, в которую вглядывается историк, Карамзин пользуется «пространственным» кодом, отчего «историческая» привязка сказанного естественна лишь при метафорическом подходе к языковой образности этого отрывка. Однако она в прямом (непереносном) смысле описывает ситуацию человека, созерцающего широкое пространство, перед ним открывающееся, некий совокупный ландшафт.

Сродство «культурно-исторического» и «природно-пейзажного» определяется не только связью времени и пространства и способом их познания (видение, взгляд — в первом случае фигуральны, во втором — могут быть поняты в прямом смысле слова), но и эмоциями познающего. Эмоции «положительно-приемлющего» характера свидетельствуют о том, что в процессе обращения к истории и к природе человек удовлетворяет свои общие потребности — познавательные, эстетические («неизъяснимая прелесть», «источники поэзии»), нравственные⁵⁹

Карамзин не был певцом дикой природы или даже природы как таковой. Он всегда воспринимал ее в связи с человеком, его деятельностью на ниве культуры. Для него природа и культура, как правило, включены в единые рамки: говоря об исторических достопримечательностях, Карамзин не только не упускает возможности сказать о природном контексте, в который они включены, но и видит в этом особый смысл. Описывая природу, он не забывает сказать о человеке и деле его рук — от замка или монастыря до крестьянской хижины. Но это сосуществование природы и культуры мыслится Карамзиным как равноправное, при котором ни одна из сторон не ущемляет прав другой, природе «окультуренной» он предпочитает природу «природную».

Отмечая положительно формирование у русских чувства природы, Карамзин в «Записках старого Московского жителя» писал: «Одним словом, Русские уже чувствуют красоту Природы; умеют даже украшать ее. Объезжайте Под-

московные: сколько прекрасных домиков, Английских садов, сельских заведений, достойных любопытного взора просвещенных иностранцев! Например, село Архангельское, в 18 верстах от Москвы, вкусом и великолепием садов своих может удивить самого Британского Лорда; щастливое, редкое местоположение еще возвышает красоту их. Рощи — где дикость Природы соединяется с удобствами Искусства, и всякая дорожка ведет к чему-нибудь приятно-му: или к хорошему виду, или к обширному дугу, или к живописной даче — наконец заступают у нас место так называемых *правильных садов*, которые ни на что не похожи в Nature и совсем не действуют на воображение. Скоро без сомнения перестанем рыть и пруды, в увереннии, что самой маленькой ручеек своим быстрым течением и журчанием оживляет сельские красоты гораздо более, нежели сии *мутные зеркала*, где гниет вода неподвижная...» Несколько далее, после того как была затронута тема «Московского бульвара» и «охоты к народным гульбишам», Карамзин продолжает: «Иногда думаю, где быть у нас гульбищу, достойному столицы — и не нахожу ничего лучше берега Москвы-реки между каменным и деревянным мостом, естли бы можно было сломать там Кремлевскую стену, гору к Соборам устлать дерном, разбросать по ней кусточки и цветники, сделать уступы и крыльцы для всхода, соединить таким образом Кремль с набережною, и внизу насадить аллею. Тогда, смею сказать, Московское гульбище сделалось бы одним из первых в Европе. Древний Кремль с златоглавыми Соборами и готическим дворцом своим, большая зеленая гора с приятными отлогостями и цветниками; река не малая и довольно красивая, с двумя мостами, где всегда движется столько людей; огромный Воспитательный дом с одной стороны, а с другой длинный, необозримый берег с маленькими домиками, зеленью и громадами плотового леса; вдали Воробьевы горы, леса, поля — вот картина! вот гульбище, достойное великого народа! <...> Воображаю еще множество лодок и шлюпок на Москве-реке с разноцветными флагами, с роговою музыкаю: ежедневное собрание людей на берегу ее без сомнения произвело бы сию охоту забав-

ляться и забавлять других... Сверх того Кремль есть любопытнейшее место в России по своим богатым историческим воспоминаниям, которые еще в о з в ы с и л и б ы приятность сего гульбища, занимая воображение.

Но это одна мысль. Кремлевская стена есть наш Палладиум: кто смеет к ней прикоснуться? Разве одно время разрушит ее, так же, как оно разрушило стену вокруг Белого города и Земляного <...> И так удовольствуемся своим *булеваром!* куда, государи мои, вы позволите мне и теперь отправиться: ибо облака рассеялись и солнце проглянуло.»⁶⁰

Объединение «пейзажно-ландшафтного» и «исторического» вытекает не только из общих взглядов Карамзина и его практики совместного держания того и другого перед своим взглядом — реальным или только мысленным. Такое объединение здесь оправдано тем более, что с первых же строк «Бедной Лизы» оба эти аспекта выступают вместе и могут быть разделены только искусственно и с ущербом для целого. Тот, кто в начальной фразе повести говорит о себе как о Я, любит бродить в окрестностях Москвы, гулять пешком, без плана и без цели, идти куда глаза глядят (а глядят они повсюду, где приятно и хорошо), созерцать красоты природы, погружаться в раздумье при виде памятников истории, вспоминать уже знакомое и открывать для себя новое. Это гуляние не только бесцельно, беспланово, но и бескорыстно: строго говоря, в нем нет очевидной необходимости и практической пользы, но есть душевная потребность, которая, будучи удовлетворена, доставляет человеку некое тонкое удовольствие, возникающее как бы само собой, произвольно и захватывающее и чувства и разум. Само «гуляние» и именно в таком виде в конце XVIII века было явлением довольно новым, и Карамзин у нас, несомненно, был пионером таких прогулок⁶¹

В «Бедной Лизе» рассказчик, правда, не гуляет, а *бродит* (ср. также *прихожу, нахожу, вижу*)⁶², но о своих прогулках Карамзин говорил часто и охотно. «Между тем, любезнейший друг, — писал Карамзин И. И. Дмитриеву 20 мая 1800 г. из Кунцева, — гуляя и наслаждаясь, и говоря с Ж. Жаком десять раз в день: O grand Être! O grand Être! счи-

таю остальные волосы на голове своей и вздыхаю. Прошли те лета, в которые сердце мое ждало к себе в гости какого-то неопisanного счастья; прошли годы тайных надежд и сладких мечтаний! <...> Так на шумном пиршестве утружденные гости один за другим расходятся; музыка умолкает, залы пустеют, свечи гаснут, и хозяин ложится спать — один! <...> для чего <...> перестав быть любезными, хотим еще быть любимыми? — Hélas!» Люди, хорошо знавшие Карамзина, не раз отмечали его пристрастие к прогулкам⁶³ Впрочем, и сам он не только говорил о новой моде на прогулки, но и был историографом этой моды⁶⁴.

Собственно говоря, это гуляние, «брожение» *пешком, без плана, без цели* и приводит рассказчика в ту удивительную точку, где так дружно и органично «природно-пейзажное» объединилось с «историческим» в единую картину, которая и стала пространственно-временным фоном истории бедной Лизы. Вместе с тем этот «частный» локус, некое хорошо и с большой точностью определяемое место на высоком холме над рекой, у стен Си...нова монастыря, откуда далеко видно во все стороны, отсылает и к самой Москве, и ко всей России, и даже к ее истории — к седой древности. Это многообразное дальновидение («до конца горизонта»), о котором автор говорит так скупно, но значимо, расставляет очень важные концептуальные акценты, недооцениваемые ни исследователями, ни, кажется, читателями. Эти акценты как раз и позволяют актуализировать связь «исторического» и «пейзажного» и — позже — соотнести с этим макропланом нечто несравненно меньшее — частную историю бедной Лизы, чтобы почувствовать ее конгениальность и «большой» истории, и «вечной» природе.

Три начальных фрагмента (абзаца), образующие экспозицию, построены по принципу последовательного возрастания текстового объема при сужении «разыгрываемого» в каждом из этих фрагментов локуса.

Первый фрагмент: «Может быть никто из живущих в Москве не знает так хорошо окрестностей города сего, как я, потому что никто чаще моего не бывает в поле, никто более моего не бродит пешком, без плана, без це-

ли — куда глаза глядят — по лугам и рошам, по холмам и равнинам. Всякое лето нахожу новые приятные места или в старых новые красоты». Здесь игра строится на контрасте между некоей всеобщностью (локус — практически все окрестности Москвы во всем их многообразии — луга, роши, холмы, равнины) и абсолютной выделенностью того, что характеризует Я (ср. трехкратное «никто ..., как «никто чаще», «никто более»). Всякое лето — новые красоты; это предполагает потенциально полный их набор. Но уже в следующем отрывке, более просторном по объему, начинается сужение: выбирается лишь одна из московских окраин и в ней лишь одно определенное место, из которого, однако, видно вовне многое, хотя и не вся «сумма» московских окрестностей, о которых шла речь ранее.

Второй фрагмент: «Но всего приятнее для меня то место, на котором возвышаются мрачные, готические башни Си...нова монастыря. Стоя на сей горе, видишь на правой стороне почти всю Москву, сию ужасную громаду домов и церквей, которая представляется глазам в образе величественного *амфитеатра*: великолепная картина, особливо когда светит на нее солнце, когда вечерние лучи его пылают на бесчисленных золотых куполах, на бесчисленных крестах, к небу возносящихся! Внизу расстилаются тучные, густо-зеленые цветущие луга, а за ними, по желтым пескам, течет светлая река, волнуемая легкими веслами рыбачьих лодок или шумящая под рулем грузных стругов, которые плывут от плодоноснейших стран Российской Империи и наделяют алчную Москву хлебом. На другой стороне реки видна дубовая роща, подле которой пасутся многочисленные стада; там молодые пастухи, сидя под тению дерев, поют простые, унылые песни и сокращают тем летние дни, столь для них единообразные. П о д а л е е, в густой зелени древних вязов, блистает златоглавый Данилов монастырь; еще далее, почти на краю горизонта синеются Воробьевы горы. На левой же стороне видны обширные, хлебом покрытые поля, лесочки, три или четыре деревеньки и вдали село Коломенское с высоким Дворцом своим».

Этот отрывок представляет собой панорамное описание того, что видно (*видишь, видна, видны, представляется глазам*) на три четверти окоема: к северу (*на правой стороне*), в отдалении *почти вся Москва*, громада домов, купола и кресты ее церквей; к западу (*на другой стороне реки*) — роща, Данилов монастырь, Воробьевы горы; к югу (*на левой же стороне*) — поля, лесочки, деревеньки, Коломенское и его дворец⁶⁵. Москва видится средоточием «исторического», «культурного», «рукотворного», но особенно великолепен ее вид, когда сама природа идет навстречу зрителю, — при вечерних лучах заходящего солнца⁶⁶, — образ, предвосхищающий Достоевского, особенно охотно эксплуатировавшего этот прием. Если конкретный природный ландшафт Москвы частично возмещается пейзажем ближнего плана в западном направлении — «внизу», между холмом Симонова монастыря и рекой с грузными струями, — то по ту сторону реки пейзаж господствует безраздельно вплоть до Воробьевых гор, сливающихся с горизонтом. Только златоглавый Данилов монастырь нарушает в этом направлении пространство «природного». Сходная ситуация открывается и при взгляде на юг: разнообразные ландшафты с несколькими деревеньками на переднем плане и — как предел — Коломенское с его дворцом. Организация этого второго фрагмента заслуживает очень высокой оценки: не случайно, подобный панорамный принцип был усвоен прозой на рубеже XVIII и XIX веков и широко использовался именно как карамзинское изобретение⁶⁷. Организация осуществляется по нескольким пространственным параметрам — по странам света, кодируемым как правое, левое, переднее; по дальности — близости (дальний и ближний планы); по вертикали (гора — низ).

В результате получается очень компактное, экономное и вместе с тем очень емкое описание, достойное той «великолепной картины», которая открывалась зрителю от стен Си...нова монастыря. Само описание дано очень искусно: создается полная иллюзия того, что в нем нет долгих перечислений. Увлеченный разворачиваемой картиной, чита-

тель незаметно для себя «подстраивается» к автору, вовлекается в последовательный обзор панорамы и начинает как бы поторапливать автора («дальше», «а там что еще» и т. п.), не замечая, что два десятка строк, прочитанных немногим более чем за минуту, вмещают не только «великолепную», но и очень богатую и разнообразную картину, о которой отчасти можно судить по спискам объектов и их свойств. Здесь упомянуты: 1) небо, солнце, лучи, гора, низ, правая сторона, левая сторона, другая (т. е. противоположная, заречная) сторона, даль (двух степеней: *подалье* и *еще далее*), край горизонта; 2) луга, поля, роща, лесочки, деревья (с их тенью), дубы, вязы, зелень, пески, река, горы; 3) Си...нов монастырь и его готические башни, Данилов монастырь, село Коломенское и его дворец, Воробьевы горы, Москва, Российская Империя и ее плодоноснейшие страны; 4) монастыри, громада домов и церквей, их главы, купола, кресты, дворец, деревеньки, село, хлеба; 5) рыбаки, пастухи с их песнями (предполагаются и земледельцы); 6) струги, рыбачьи лодки, весла, руль; 7) мрачный, готический, древний, ужасный; величественный, великолепный, бесчисленный, многочисленный, плодоноснейший, обширный, высокий; золотой, золотоглавый, густо-зеленый, желтый, светлый (предполагается и синий, ср. *синеются*); тучный, грузный, густой, алчный, молодой, цветущий, унылый, единообразный, простой, легкий, шумящий; вечерний, летний и т. п.

Третий фрагмент: переход от панорамы, от взгляда вовне, вдаль, в пространство природы с ее ландшафтами, лишь кое-где оживляемыми монастырями или дворцом и редкими деревеньками (Москва, конечно, составляет исключение), — к рассмотрению того, что не *там*, а *здесь*, вблизи, даже внутри, что связано не с природой, но с культурой и историей и что требует не только и не столько физического взгляда (глаз), сколько духовного видения, которое облегчается предшествующей реконструкцией далекого прошлого и воспоминанием о недавнем прошлом.

«Часто прихожу на сие место и почти всегда встречаю там весну; туда же прихожу и в мрачные дни осени горевать

вместе с Природою. Страшно воют ветры в стенах опустевшего монастыря, между гробов, заросших высокою травою, и в темных переходах келий. Там, опершись на развалины гробных камней, внимаю глухому стону времен, бездною минувшего поглощенных, — стону, от которого сердце мое содрогается и трепещет. Иногда вхожу в келии и представляю себе тех, которые в них жили, — печальные картины! Здесь вижу седого старца, преклонившего колена перед Распятием и молящегося о скором разрешении земных оков своих, ибо все удовольствия исчезли для него в жизни, все чувства его умерли, кроме чувства болезни и слабости. Там юный монах — с бледным лицом, с томным взором — смотрит в поле сквозь решетку окна, видит веселых птичек, свободно плавающих в море воздуха, видит — и проливает горькие слезы из глаз своих. Он томится, вянет, сохнет — и унылый звон колокола возвещает мне безвременную смерть его. Иногда на воротах храма рассматриваю изображение чудес, в сем монастыре случившихся, там рыбы падают с неба для насыщения жителей монастыря, осажденного многочисленными врагами; тут образ Богоматери обращает неприятелей в бегство. Всё сие обновляет в моей памяти историю нашего отечества — печальную историю тех времен, когда свирепые Татары и Литовцы⁶⁸ огнем и мечом опустошали окрестности Российской столицы и когда несчастная Москва, как беззащитная вдовица, от одного Бога ожидала помощи в лютых своих бедствиях».

Этот отрывок в общем контексте экспозиционной части «Бедной Лизы» означает существенный поворот от общего к конкретному, от анонимно-безличного, «третьеличного» (во втором фрагменте лишь однажды и при этом в первой его фразе встречается перволичная форма — «но всего приятнее для меня то место...»), тогда как в третьем фрагменте таких форм десять) к личному и непосредственно перволичному (*прихожу встречаю прихожу внимаю сердце мое содрогается вхожу представляю себе ... вижу рассматриваю всё сие обновляет в моей памяти ...*), от идиллического и сиюминутного настоящего к трагическому и давнему, от «природно-пейзажного» к

«историческому». Второй фрагмент — о том уютном, приветливом, счастливом мире, в котором жила и собиралась жить дальше наивная Лиза; третий предвещает рушащийся и беспощадный мир, в котором оказалась *бедная Лиза*, не захотевшая прежней жизни и принявшая *безвременную смерть* (см. в третьем фрагменте). Об этом последнем мире как бы заранее оповещает общая тональность отрывка: *в мрачные дни осени горевать ...* (во втором фрагменте — лето) *Страшно воют ветры в стенах опустевшего монастыря, между гробов <...> и в темных переходах келий <...> опершись на развалины гробных камней, внимаю глухому стону времен, бездною минувшего поглощенных, — стону, от которого сердце мое содрогается и трепещет <...> печальные картины <...> молящегося о скором разрешении земных оков своих, ибо все удовольствия исчезли для него в жизни, все чувства его умерли, кроме чувства болезни и слабости <...> проливает горькие слезы <...> томится, вянет, сохнет — и унылый звон колокола возвещает мне безвременную смерть его⁶⁹ <...> обновляет <...> печальную историю <...> в лютых своих бедствиях.* Не случайно, именно третий фрагмент непосредственно подводит к теме *бедной Лизы* и к тем «слезам нежной скорби», которые вызываются воспоминаниями о ее «плачевной» судьбе. Эта-то судьба и влечет рассказчика-автора прежде всего: прежде прекрасного вида окрестностей Москвы и красот природы, прежде древней истории Си...нова монастыря и недавних драм, в нем совершившихся, — к стенам этой печальной обители⁷⁰ И лишь после того, как об этом заявлено, со всей пылкостью чувствительного сердца, может начаться рассказ о самой истории *бедной Лизы*⁷¹.

Именно в этом, третьем, фрагменте становится понятным смелый и не понятый ни современниками, ни последующими поколениями читателей замысел Карамзина соположить два совершенно разных и дотоле несопоставимых контекста — «исторический» и «интимный», повествующий о любви и смерти одного нежного сердца. Но разве не Карамзин сказал, имея в виду Историка: «Где нет любви, нет и души», а несколько ранее, в том же «Преди-

словии» к «Истории»: «ее (истории. — В. Т.) творческою силою мы живем с людьми всех времен, видим и слышим их, любим и ненавидим»? И разве Лиза не была человеком его времени, разве он не полюбил ее и не оплакивал ее судьбу? Соединив судьбу человека, — простого, маленького, «неисторического», с судьбой государства и его «исторических» персонажных воплощений, Карамзин создал то сверхнапряженное «историческое» поле, на котором через сорок лет *бедный Евгений* на равных встретится с *Медным Всадником*. Человека, человеческую душу, любовь Карамзин мотивировал «исторически» и тем самым ввел в историю или, говоря точнее, поставил под сомнение непреходимость границы между «историческим» и «личным» пластами бытия, намекнув на существование некоего «транс-исторического» или «метаисторического» модуса бытия, в котором растворены или пресуществлены и «историческое» и «личное».

И другой намек был сделан Карамзиным: о нравственности как общем знаменателе этих двух начал и о природе, которая по определению лишена безнравственности. «Помнишь, друг мой, как мы некогда рассуждали о нравственном мире, ловили в Истории все благородные черты души человеческой, питали в груди своей эфирное пламя любви <...> и проливая сладкие слезы, восклицали: „Человек велик духом своим! Божество обитает в его сердце!“» — напишет Карамзин через три года после «Бедной Лизы» («Мелодор к Филалету», 1795). И далее: «Природа казалась нам обширным садом, в котором зреет божественность человечества». Разочаровавшись в ней, Мелодор восклицает: «Самая Природа не веселит меня. Она лишилась венца своего в глазах моих с того времени, как не могу уже в ее объятиях мечтать о близком счастье людей, с того времени, как удалилась от меня радостная мысль о их совершенстве, о царстве истины и добродетели, с того времени, как я не знаю, что мне думать о феноменах нравственного мира, чего ожидать и надеяться!»

Филалет многое объяснил своему другу, рассказал и о ложном представлении об истории как дурной и вечно по-

вторяющейся бесконечности, и о торжестве истины нравственности, и о необходимости доверия к Природе: «Нет, нет! Сизиф с камнем не может быть образом человечества, которое беспрестанно идет своим путем и беспрестанно изменяется. Прохладим, успокоим наше воображение, и мы не найдем в Истории никаких повторений <...> Мой друг! Мы должны смотреть на мир как на великое позорище, где добро со злом, где истина с заблуждением ведет кровавую брань. Терпение и надежда! Всё несправедливое, всё ложное гибнет; рано или поздно гибнет; одна истина не страшится времени; одна истина пребывает вовеки! — Природа уже не веселит тебя?... <...> Нет! пока чувствительное сердце бьется в груди твоей, люби Природу, утешайся ею, ищи радости в ее объятиях! Люди, по несчастному заблуждению, могут быть злы: Природа — никогда!» («Филалет к Мелодору», 1795).

Экспозиция «Бедной Лизы» дает повод расширить тему «исторического» в связи с этой повестью под углом зрения той исторической традиции, которую здесь продолжает Карамзин. Важно помнить и об «историзме» как категории, определяющей необходимый уровень точности изложения, когда «художественное», в принципе не исключая «исторического», может тем не менее этим «историческим» не быть.

В последнее время стало модным называть Карамзина «последним летописцем». Конечно, Карамзин, если угодно, продолжил дело летописцев, по-новому взглянув, однако, на задачу исторического описания. Истина требует заменить экстенсивное «последний летописец» на интенсивное и сути дела отвечающее «первый историк». Эта замена оправдана и тем, что писал сам Карамзин: «Читатель заметит, что описываю деяния *не врознь*, по годам и дням, но *совокупаю* их для удобнейшего впечатления в памяти. Историк не Летописец: последний смотрит единственно на время, а первый на свойство и связь деяний: может ошибиться в распределении мест, но должен всему указать свое место» («Предисловие» к «Истории»)⁷².

В связи с этим уместно вкратце остановиться на том, что лежит глубже различия между Историком и Летописцем, — а именно на том, какую традицию продолжает Карамзин в «исторической» части «Бедной Лизы», и на «точности» как выдающейся отличительной черте Карамзина не только историка, но и художника. При этом нужно напомнить, что наиболее зримыми и репрезентативными объектами «исторического» в повести, выдвинутыми целенаправленно в самое ее начало, являются Москва, ее окрестности, Симонов монастырь. Панорамное обозрение Москвы с высокого места, поэтическое восхищение красотой *места сего* объединяют «историко-пейзажную» экспозицию повести с более ранними текстами и позволяют говорить об определенной преемственности, создающей традицию некоего «стандартного» описания Москвы.

Речь идет о старорусских повестях об основании Москвы, прежде всего — о «Повести о зачале Москвы», «Сказании об убиении Даниила Суздальского и о начале Москвы», но отчасти и о «Сказании о зачатию Москвы и Крутицкой епископии»⁷³

Ранее уже отмечалось, что эти повести представляют собой яркие образцы складывающегося нового жанра и с т о р и ч е с к о й « п р е д п о в е с т и », рассказа о начале традиции (с элементами этиологической легенды, ср. «Сказание о зачатию Москвы...»), создаваемого в тот период, когда впервые появляется потребность в уяснении своих «исторических» (конкретно — пространственно-временных и персонажных) корней⁷⁴ Эти тексты (и в этом их другая не менее важная особенность) характеризуются художественной (по сути дела) композицией, опирающейся, в частности, на принципиальную мозаичность источников. В указанной выше работе отмечалось, что есть веские основания говорить о единой линии развития от этих текстов до беллетризованных «исторических повестей» второй половины XVIII века, а также более поздних (включая соответствующие «чисто» художественные тексты Карамзина и раннего Жуковского). Наконец, у повестей о начале Москвы есть и третья особенность, которая в известном смысле

имеет отношение к «Бедной Лизе». Речь идет о том, что эти старорусские повести несомненно опираются на некую локальную (суздальскую и/или московскую) устную традицию, на некое предание, для которого существенна именно устная («полуфольклорная») форма передачи, что, разумеется, не исключает возможности существования промежуточных записанных текстов, фиксирующих предание.

Выше уже было подчеркнуто, что и изложение истории бедной Лизы, и тем более сам текст как бы предполагают серию предшествовавших ему устных версий, в которой последним звеном был рассказ Эраста, поведанный «рассказчику», а первым — некий «обобщенный» и анонимный меморат, сложившийся в кругу крестьян-соседей, услышавших о конце Лизы от непосредственной свидетельницы этого печального события — Анюты. Но есть и другой аспект «меморатности» «Бедной Лизы»: текст карамзинской повести стал основой для «мифологизированных» версий истории бедной Лизы — как устных, имевших хождение среди москвичей (прежде всего) в связи с *местом сим* (как правило) и составивших то, что можно было бы назвать «текстами Лизина пруда», так и письменных (и литературных, — у эпигонов Карамзина, авторов сентиментальных повестей и рассказов, иногда совершенно беззастенчиво копировавших «Бедную Лизу»⁷⁵) и чисто эпиграфических (ср. свидетельства о многочисленных надписях, испещрявших беседку, построенную у Лизина пруда для поклонников бедной Лизы; хорошо известно и изображение этой беседки).

Помимо этих общих особенностей и некоторых более специальных, здесь не рассматриваемых⁷⁶, стержневым должно считаться «историко-пейзажное» сродство соответствующих фрагментов повестей о начале Москвы и «Бедной Лизы». Чтобы критерий сравнения стал ясным, уместно привести из этих старых повестей отдельные цитаты: ...и абие прииде на реку, глаголемую Москву, и ста на брегу реки станом. И по сем взыде на гору, иде же ныне сей царствующий град, и виде красоту места сего, по иже

горе и оба полы реки Москвы бысть бор великий и много бысть в нем зверия и всякого обилия. Се же в иде в место сие Кучко и распалися сердцем и рече: „Господи, даждь ми сие место, понеже и зобилно всякого блага“ И пребысть на месте сем 3 дни, зря красоту его». Несколько далее: «Кучко же прииде на место сие и устрои себе двор свой на сей горе по левую страну реки Москвы <...> Люде же своих посели по обе страны реки Москвы и за Неглинною...»⁷⁷ Ср. в другом списке: «Сам же князь благоверный Георгий Владимирович взыде на гору и обозре с нея семо и овамо по обе стран Москвы-реки, Неглинки и Яузы протоками, и возлюби места и села оныя...»⁷⁸; но — «...а наутро встает на восходе солнца и входит в светлицы и в теремы высокоя, и смотрит на Кучковы села красные по обе стороны Москвы-реки и за Неглинную, и в поля чистые»⁷⁹ или: «Потом посмотрив князь Андрей по всем красным того боярина Кучкова селам и угодыям, видя красоту месте того, и вложи ему Бог во уме, еже построити на том месте град, еже и бысть»⁸⁰.

Как известно, Карамзин, с молодых лет живо интересовавшийся Москвой и в ее настоящем, и в ее прошлом, хорошо знал эти старорусские повести о начале Москвы. Но при этом само собою разумелось, что знакомство с ними произошло при работе над «Историей», где при всей лаконичности сообщения о «пред-Москве» автор всё-таки не удерживается и от повторения поэтической детали: ...сей Князь, приехав на берег Москвы-реки <...> и плененный красотою места, основал там город»⁸¹. Во всяком случае в примечаниях к этому месту основного текста Карамзин подробно приводит обширные цитаты из текстов «московских» повестей⁸², в том числе и «пейзажные». Как историк, Карамзин в этих примечаниях неумолимо критичен: «Сия повесть сочинена в новейшие времена и содержит в себе явные ошибки» (далее они разъясняются) или: «У нас есть другая, гораздо обстоятельнейшая повесть о начале Москвы, изобретенная совершенным невеждою»⁸³. Карамзин имел право на критику: сам он умел достаточно строго отделять «историческое» от «поэтического», как бы

ни дорожил этим последним. «Поэтическое» из повестей о начале Москвы было творчески переработано (если он их читал еще до написания «Бедной Лизы») или предвосхищено, однако свое место нашло не в «Истории Государства Российского», но в истории бедной Лизы⁸⁴. Нужно подчеркнуть, что в тех же примечаниях Карамзин ссылается на «изустные предания» о начале Москвы и, в частности, среди вариантов местоположения Кучковых сел, дебатиремых историками, называет и «Симоново (где Симонов монастырь)».

Одно из следствий карамзинского историзма — пристальное (хотя чаще всего незаметное) внимание к деталям — историческим, жизненным, психологическим, топографическим и, соответственно, к художественному их воплощению, а также точность в их выборе и изображении. Унылый и запущенный вид монастыря, страшный вой ветров «в стенах опустевшего монастыря, между гробов, заросших высокою травой, и в темных переходах келий» очень точно соответствует тому жалкому положению, в котором очутился этот славный своей историей монастырь во время, когда писалась «Бедная Лиза». «Опустение» было результатом политики секуляризации, проводимой Екатериной II, при которой монастырь был закрыт. Когда в 1771 г. началась чума («моровая язва»), в его стенах устроили чумной карантин и военный госпиталь: немощь, болезнь, смерть стали постоянными обительницами этих стен. Старец, молящийся о скорейшем разрешении земных оков, и юный монах, безвременно умирающий, здесь могут быть поняты как трансформированные персонифицированные образы страданий, с этим местом связанных⁸⁵.

Положение монастыря переменилось, впрочем, скоро: в 1795 году он был снова открыт как один из оплотов борьбы с расколом. Изображение чудес на вратах храма (падающие с неба рыбы) и тут же находящийся образ Богоматери, обращающей неприятелей в бегство, получают документальное подтверждение. Нужно помнить, что монастырь, построенный около 1370 года, был посвящен Рождеству Богородицы; в то время он находился поблизости от более

позднего местоположения, в двухстах-трехстах метрах к югу, в Старом Симонове. Через несколько лет, в 1379 году, монастырь был перенесен на его нынешнее место и посвящен Успению Богородицы (ср. уже процитированное место об освящении этого храма⁸⁶). Место это подарено было монастырю боярином Степаном (Стефаном) Васильевичем Ховрой (Ховриным), который позже постригся здесь в монахи под именем Симона, перешедшим позже и на монастырь. А через три года тема татар, обозначенная в «Бедной Лизе», стала страшной действительностью для обитателей Симонова монастыря. В 1382 г. татары во главе с Тохтамышем совершили один из наиболее опустошительных набегов на Москву, и такие набеги совершались еще не раз в истории Симонова монастыря. Для Карамзина эта тема могла актуализироваться и потому, что здесь были похоронены герои Куликовской битвы Ослябя и Пересвет⁸⁷

Татарская тема, независимо от результата очередного набега или даже просто его угрозы, всегда была тревожной. Позже в своей «Истории» Карамзин не раз остановится на ней, и Симонов монастырь снова попадет в сферу его внимания — теперь уже как «историка» по преимуществу. В страшный для Москвы день Вознесения 24 мая 1571 г., когда за три часа город сгорел (и лишился около полутораста тысяч жителей, уведенных в плен), с одной из башен Симонова монастыря крымский хан Давлет-Гирей и ногайские мурзы смотрели на пламя, пожирившее Москву. Монастырь уцелел, но был разграблен. Через двадцать с небольшим лет москвичи праздновали победу над другим крымским ханом, Казы-Гиреем, и в Симонове в честь этой победы, в 1593 г. над западными воротами было решено воздвигнуть церковь Всемилоственного Спаса. В своей микротопонимии Симонов тоже, кажется, хранит память о татарах, хотя бы и косвенно и/или вторично. Во всяком случае предание связывает название башни Дуло с именем предводителя татар, подступивших к монастырю: он был убит стрелой, пущенной в него с этой башни. И литовско-польская тема, присутствующая в «Бедной Лизе», тоже не

раз становилась актуальной для монастыря, особенно в Смутное время, когда он был сожжен и разрушен (1610–1613 гг. можно напомнить, что в 1606 году Симонов готовился к отражению Болотникова).

Наши знания об исторической эрудиции Карамзина позволяют (практически с полной достоверностью) расширить «Симоновский» контекст автора: он несомненно знал, что это святое место не только связано с Сергием Радонежским, но и в значительной степени обязано ему своим возникновением⁸⁸. По преданию он собственноручно вырыл неподалеку от монастыря пруд, к которому вел подземный ход, позже засыпанный. Соблазнительно было бы думать, что речь идет о будущем Лисином или Лизинном пруде, но достаточных доказательств этому нет (см. ниже). Кроме того, видимо, пруд Сергия был ближе к монастырю, чем Лизин, едва ли находился с опасной южной стороны и был меньших размеров, чем Лизин. Впрочем, исключать вероятность того, что пруд, вырытый Сергием, — Святое озерцо (глубокое и незасыхающее) — и был позднейшим Лизинным прудом, никак нельзя⁸⁹; как бы то ни было, можно с большим вероятием предполагать знание Карамзиным многих страниц истории Симонова монастыря и, в частности, ряда его тайн.

Вероятно, Карамзин знал, что рядом с могилами иноков-воинов, под папертью церкви Рождества Богородицы похоронен вместе с женой, царицей Анастасией, «татарский» царь всея Руси Симеон Бекбулатович, любопытный персонаж столь знакомой историку эпохи Иоанна Грозного⁹⁰. Но он не мог знать, что в могилы кладбища при Симоновом монастыре меньше чем через год после его смерти еще предстоит лечь юному Веневитинову, а на рубеже 50–60-х годов XIX века Сергею Тимофеевичу и Константину Сергеевичу Аксаковым, отцу и сыну. Несчастливой была их посмертная судьба: прах их не нашел упокоения в месте сем.

Однако более ранний контекст Симонова монастыря Карамзин определенно знал: одни факты подтверждаются им самим в других сочинениях, каких-то фактов он не мог

не знать, поскольку в его время они были хорошо известной частью устойчивой традиции, третьи — могли ему быть известны, хотя доказательств этому не сохранилось, наконец, четвертые были ему точно неизвестны, поскольку были извлечены из источников, открытых позже. Однако и в последнем случае «новые» свидетельства оказываются в том же общем «поле», что и другие, известные Карамзину, первым осознавшему и выразившему дух исторического «Симонова» контекста.

В центре этого контекста, конечно, Сергей Радонежский, о роли которого в основании Симонова монастыря уже говорилось. Но им же были заложены и те духовные основы, которые еще при жизни Сергея усваивались в Симоновом, ставшем питомником сергиевого направления в русской религиозной жизни. Известно влечение к монашеской жизни московского юноши Кузьмы, будущего Кирилла Белозерского, и те трудности, которые вставали на его пути. Только Стефан Махрищенский, друг преподобного Сергия, взял на себя смелость постричь Кузьму в монахи (против этого решительно выступал боярин Тимофей Вельяминов, у которого в доме служил казначеем Кузьма, его родственник). Иноческие труды Кирилла начались именно здесь: аскеза, послушание, временное вступление на стезю юродства («утаити хотя добродетель»), когда он совершал поступки, «подобные глумлению и смеху», за которые его сурово наказывал настоятель. Но, может быть, важнее представить себе встречи Кирилла с приходившим в монастырь к своему «братаничу» Феодору преподобным Сергием, вызывавшие удивление и Феодора и братии. Во время этих встреч в хлебе Сергей часами беседовал с Кириллом «о пользе душевной». Сергиевы уроки были усвоены им, и народ, оценивший это, всё более и более стекался к монастырю (позже в церкви появились придел Сергия Радонежского и алтарь Кирилла). Зависть нового архимандрита (после добровольного отказа Кирилла от настоятельства) заставляет Кирилла сначала уединиться в Старом Симонове, где он безмолвствует, а потом и уйти «далече от мира» — по слову Богородицы, обращенному к нему однажды

ночью, за акафистом (к Богородице Кирилл имел особое усердие), и по знаку, ему данному, — огненному столпу в северной полосе, который и привел его к Белоозеру.

Среди тех немногих, кто на первых порах помогал Кириллу строить обитель, были и три симоновских монаха. Опыт «симоновского» жития находит себе применение и продолжение в Белоозере: строгое общежитие, практиковавшееся в сергиевских обителях, совершение всего по чину, «по старчеству», молчание, послушание, нестяжательность. Знак связи с Богородицей, с Симоновым монастырем, с Москвой нужно видеть и в том, что первая деревянная церковка в Белоозере была освящена во имя Успения Божией Матери (как церковь в Симонове и как собор в Московском Кремле). В заволжскую страну Кирилл ушел с Ферапонтом, который до этого тоже был монахом в Симонове. Придя в Белоозеро и некоторое время пожив там, он не выдержал «тесного и жестокого» жития и, отъединившись, основал в пятнадцати верстах особую монастырскую обитель, будущий Ферапонтов монастырь.

Связи Симонова монастыря были обширны с самого его начала. Уже в 1383 г., когда духовник Дмитрия Донского священник Михаил (Митяй) был послан в Константинополь в надежде добиться для себя сана митрополита Москвы и севера России, среди немногих сопровождавших его был и первый симоновский игумен Феодор, вскоре ставший архимандритом. После Феодора и Сергия Азакова игуменом Симонова стал знаменитый Вассиан (в миру князь Василий Иванович Косой-Патрикеев). Василий III покровительствовал ему, и Вассиан был вхож во дворец до тех пор, пока в ходе спора о монастырских имуществах между иосифлянами и заволжскими старцами царь не вынужден был им пожертвовать. На соборе 1531 г. Вассиан был осужден (к тому же он имел смелость выступить против развода Василия III с его женой Соломонидой)⁹¹.

Из Симонова вышли многие высшие иерархи русской церкви — митрополиты московские Геронтий (1473) и Варлаам (1511), который позже «остави митрополию и отиде на Симонов, а с Симонова сослан в Вологодский

уезд на Камени» (по Герберштейну, причиной этому было осуждение Варлаамом клятвопреступления Василия III в известном деле Шемячича); патриархи всея Руси Иов (1588), Гермоген (1606), Иосаф II (1633), Иосиф (1642) (все они в свое время были архимандритами в Симоновом); в конце XV века игуменом монастыря был Макарий. Здесь оказывались и многие известные духовные фигуры — одни добровольно, как митрополит Зосима, принявший на себя в 1494 г. обет воздержания от употребления воды, другие — не по своей воле. В 1524 г. сюда привезли вероятно самого блестящего писателя, ученого, богослова того времени Максима Грека, но по осуждению его Собором 1525 г. он был сослан на вечное поселение в отдаленный монастырь, где прожил до самой своей смерти тридцать лет⁹².

Как место заключения этот монастырь использовался и гораздо раньше. Так, известно, что еще в 1404 г. митрополит Киприан намеревался заключить туровского епископа Антония в Симонов с тем, чтобы, сняв с него сан, содержать его там под стражей. Подобная практика существовала долгое время. Уже при Екатерине II, в годы секуляризации монастырских земель, сюда был сослан смелый противник этих антимонастырских акций митрополит ростовский и ярославский Арсений Мациевич. Его в 1763 г. лишили сана, а позже под именем Андрея Враля заключили в ревельскую крепость, где он и умер. Такое дополнительное использование Симонова, придававшее ему некий мрачный колорит, было возможным при полном доверии духовных и светских властей к игумену и братии монастыря. Неслучайны известные факты покровительства монастырю со стороны великокняжеской и царской власти. Возможно, особое отношение к Симонову Ивана Грозного объясняет, почему вклады по душам опальных он делает именно в этом монастыре⁹³.

Возвращаясь к более позднему времени, нужно высказать предположение, что Карамзин едва ли мог обойти своим вниманием и барочные палаты царя Федора Алексеевича в Симоновом монастыре. Уже позже с галереи этих палат гуляющие москвичи любили рассматривать

панораму Москвы и многие вспоминали при этом Карамзина и вдохновенное начало «Бедной Лизы». «С галерей этих палат, — сообщает один из последних предреволюционных путеводителей по Москве, — открывается широкий вид на Москву. В XVIII и начале XIX вв. Симонов м-рь служил излюбленным местом прогулок для москвичей (и этим монастырь во многом обязан именно писателю. В. Т.); здесь устраивалось настоящее гулянье; симоновский пруд, воспетый Карамзиным, обратился в Лизин пруд. (Симонова слободка, трамвай 28 от Спасской заставы)»⁹⁴ И литература, когда обращалась к «Симонову» урочищу, помнила о прецеденте — об истории бедной Лизы — и шла вслед за Карамзиным: даже после страшной революции, 130 лет спустя после «Бедной Лизы»⁹⁵. Тень Карамзина и сейчас, через двести лет после того, как первые читатели прочитали эту повесть, — на уцелевших от разрушения стенах Симонова монастыря, у того места, где еще после революции, до лета 1930 года можно было видеть ныне исчезнувший Лизин пруд (отдельные деревья, доживающие свой век, может быть, еще вспоминают его в своих предсмертных грезах).

Совершенно очевидно, что привязка рассказа о бедной Лизе к «Симонову» урочищу и — шире — к его «историческому» контексту, как и достоверность и точность деталей, обнаруживаемые в «Бедной Лизе», не могут быть полностью объяснены потребностями самого «нарратива», выстраиваемого автором, или даже тем пространственно-временным педантизмом, который не позволяет творческой художественной фантазии преодолеть эмпирические условия данного конкретного места действия. Во всяком случае в русской художественной прозе XVIII века — ни до «Бедной Лизы», ни после нее — у последователей Карамзина подобной точности не отмечено, если не считать произведений того жанра, который по своей внутренней структуре требует постоянных пространственно-временных спецификаций (ср. «Путешествие из Петербурга в Москву»)⁹⁶.

Эти факты с большой долей вероятности указывают на то, о чем нетрудно догадаться и иным путем: пространст-

венная (и специально — топографическая), а также временная (в частности, хронологическая, прежде всего — относительно-хронологическая) точность нужна была автору и для чего-то более важного, чем потребности текста. Сама эта точность была не столько топографической или хронологической, сколько психологической и, более того, «л и ч - н о - п с и х о л о г и ч е с к о й» по своей природе. Через точность *этого* рода автор включал и себя, какой-то важный слой своей жизни не только и не столько в рассказываемую, сколько в переживаемую историю. У него была насущная потребность вхождения в эту историю и, если не соучастия в ней, то душевного в ней присутствия и свидетельства о ней. Подобно другому поэту, и он, Карамзин, чувствовал, что *Счастлив, кто посетил сей мир...* Но это был не мир истории, но мир души, ее переживаний, драмы, на ее долю выпавшей. Катаклизмы истории как бы уравнивались и во всяком случае глубинно соотносились с трагедией одной *простой души*, а может быть, с предощущением драматических коллизий и другой, куда более сложной и глубоко аналитической души — автора. Так или иначе, но в «Бедной Лизе» впервые в русской прозе автор самозванно и открыто «подселяет» себя к участникам происшедших событий, укореняется в тексте, хотя при этом скромно и деликатно выбирает маргинальную позицию: он лишь косвенный свидетель событий; ни Лизы, ни *того*, тогдашнего Эраста он не знал.

Скромность соблюдал Карамзин и в своей точности: она никогда не демонстрируется напоказ, но всегда ненавязчива, и едва ли многие вообще ее замечают. Ну зачем, скажем, в сентиментальной повести, где главное — чувства, приводить цифровые данные топографического характера? На какого читателя рассчитывал Карамзин? До того ли этому читателю, скорее уж чуткому и сострадательному, чем трезвому и нуждающемуся в эмпирической точности, знать, что хижина, в которой жила Лиза со своей матерью, была «саженях в с е м и д е с я т и от монастырской стены» (и тут же, в одной фразе, и дальнейшие уточнения: «подле березовой рощицы, среди зеленого луга <...> хижина, без две-

рей, без окончин, без полу; кровля давно сгнила и обвалилась»), а злополучный пруд был «саженях в о с ь м и д е с я т и от хижины»? Не опасался ли Карамзин, что читатель, приближающийся к нему по точности и изощренности и сам желающий войти в силовое поле «Бедной Лизы», в атмосферу душевности, ею создаваемую, проверит его числовые характеристики (благо он, читатель, знает две точки из трех т о ч н о — монастырь и пруд)? Нет, Карамзин не опасался быть уличенным в неточности: точности психологической в «Бедной Лизе», видимо, сопутствует ф а к т и ч е с к а я точность, и читатель-аналитик может попытаться установить местоположение Лизиной хижины с точностью до 20–30 сажен («избыточное» расстояние по сравнению со $150 = 70 + 80$ сажен, отделяющих пруд от монастыря; впрочем, и здесь есть тонкости, позволяющие думать, что это ничтожное несоответствие должно быть сокращено еще более)⁹⁷ Карамзинский читатель поймет, что общий «дубовый» контекст «Бедной Лизы»⁹⁸ точно отвечает дендрологическим реалиям «Симонова» урочища, отмеченным в связи с обоими главными локусами юго-восточных окрестностей Москвы — Симоновым монастырем и Коломенским — еще в старых и довольно многочисленных источниках⁹⁹

Карамзинская точность не ограничивается соответствием описываемого реальным историческим событиям. Не менее (а в ряде ситуаций и более) важна точность, введенная в самую структуру повествования, во внутреннее его пространство, безотносительно к внешнему «термину» сравнения. Умение «держат» это внутреннее время повествования и искусство хронометража, очевидно выделяющие Карамзина как среди современников, так и среди предшественников (и даже среди ближайших наследников), не подлежат сомнению. Но более детальный анализ позволяет говорить о такой проработанности временной структуры текста и об открытии такой хронологической «микроскопии», которая заставляет вспомнить о Достоевском и считать Карамзина первооткрывателем всей соответствующей линии в русской литературе.

Лишь один пример для подтверждения сказанного. Какова продолжительность действия «Бедной Лизы» — от первой встречи Лизы с Эрастом до дня её гибели? К моменту встречи Лизе было 17 лет — число, не названное в тексте, но легко вычисляемое и символически отмеченное¹⁰⁰. Лиза лишилась отца п я т н а д ц а т и л е т н е й: «Прошло д в а г о д а п о с л е с м е р т и о т ц а», когда она пошла в город и впервые встретила Эраста.

Текст «Бедной Лизы» позволяет выстроить следующую хронологическую цепь: день первой встречи M & «на другой день...», т. е. $M+1$ & «на другой день ввечеру...», т. е. $M+1+1$ (вторая встреча) & «наступила ночь <...> Лиза спала очень худо <...> Еще до восхождения солнечного Лиза встала, сошла на берег...», т. е. $M+1+1+1$ (третья встреча, на которой было условлено «всякий раз ввечеру видеться») & разговор утром с матерью («Какое прекрасное утро!»), т. е. $M+1+1+1+1$ & «Таким образом прошло несколько недель», т. е. $M+1+1+1+1+X$ (встреча, образующая кульминацию) & «Завтра, завтра увидимся», т. е. $M+1+1+1+1+X+1$ & «Свидания их продолжались», т. е. $M+1+1+1+1+X+1+Y$ & «Наконец пять дней сряду она не видала его», т. е. $M+1+1+1+1+X+1+Y+5$ («в шестой пришел он с печальным лицом») & «На другой день надлежало быть последнему свиданию», т. е. $M+1+1+1+1+X+1+Y+5+1$ (объявление Эрастом Лизе, что он уходит на войну, судя по всему — лет за 30 до описываемых событий, Семилетнюю) & «Таким образом прошло около двух месяцев», т. е. $M+1+1+1+1+X+1+Y+5+1+1$ около двух месяцев (день случайной встречи с Эрастом в Москве, расставания навсегда и Лизино самоубийства).

Упростив приведенную формулу ($M+11$ дней + около 2-х месяцев + X недель + Y — неопределенное время, в течение которого свидания продолжались, — или $M+2$ месяца с небольшим, не более 2-х с половиной, + несколько недель X + некоторое время Y), получаем некую временную протяженность, состоящую из фиксированного отрезка и двух неопределенных по продолжительности — X недель и Y дней. Первая встреча, видимо, состоялась не ранее

середины мая и не позже начала июня («Луга покрылись цветами», появились ландыши). Вся история продолжалась не менее трех с половиной месяцев и едва ли больше четырех (дубы не сбросили еще листья, но в тексте нет никаких указаний на глубокую осень), т. е. приблизительно между маем—июнем и августом—сентябрем. Возможно, «мрачные дни осени» в экспозиции («си...новская» ее часть) сужают хронологическую интерпретацию гибели бедной Лизы, делая предпочтительным выбор осени. Кстати, мотивы осени и смерти не раз сочетаются и в других произведениях Карамзина, ср. «Осень», 1789, «Кладбище», 1792, косвенно — в «Агатоне» почти «бунинское»: «Осень была для нас печальна; зимой мы расстались — навеки!»

Зная точность Карамзина вообще (она стала для него в «Бедной Лизе» принципом) и точность его панорамы Москвы и московских окрестностей, подтверждаемую и старыми источниками и отчасти даже сегодняшними визуальными наблюдениями, можно думать, что и в своих «микрорландшафтных» описаниях он придерживался того же принципа. Разумеется, нет оснований говорить в данном случае о «портретировании» местности, но весьма правдоподобно, что реалии в подобной ситуации существенно ограничивали и полет фантазии, и применение «инвентивных» способностей автора.

Наконец, точность автора «Бедной Лизы» проявляется и в тех областях, где едва ли можно что-нибудь проверить, но есть некоторые признаки, подтверждающие точность самого Карамзина (в данном случае речь не идет о точности соответствия «поэзии» «правде»). Прежде всего эти признаки нужно видеть в степени организации текста «Бедной Лизы» как художественного целого. Количество связей разных элементов в тексте, сам характер этих связей (степень их сложности), продуманность и (для конца XVIII века) изобретательность в мотивациях этих связей, наконец, соотношение между «естественными» связями, обаянными своим существованием общей логике любого, даже самого примитивного нарратива, и связями «искусственными», не обусловленными непосредственно эмпирией

процесса порождения нарративного ряда и «умышленно» сконструированными автором, — всё это ставит Карамзина в русской литературе того времени на совершенно особое место. Многообразие и густота информации в «Бедной Лизе» не имеют себе равных в русской прозе XVIII века. Нужно полагать, что этот урок Карамзина, как и опыт французской «психологической» прозы, был усвоен и Пушкиным, избравшим, однако, иной, более интенсивный метод, главное в котором — не густота связей, а их жесткая избирательность, что и лежало в основе эффекта ошеломляющей лаконичности прозы, ее «просторности».

Характер организации карамзинского текста, может быть, очевиднее всего проявляется в том, как реализуются пространственно-временные отношения на синтагматическом уровне. Степень насыщенности текста «Бедной Лизы» соответствующими индексами очень велика и сильно превышает принятые в то время нормы художественной прозы. Такая насыщенность едва ли была нужна читателю и едва ли была рассчитана на него: она отвечала естественному желанию самого автора видеть описываемое в достаточным образом проработанном пространственно-временном контексте, ключевые элементы которого повторяются не один раз. Ср. последовательность вводимых в текст и описываемых в нем пространственных индексов: Москва, Си...нов монастырь, гора, «ужасная громада домов», окрестности города — хижина «подле березовой рощицы, среди зеленого луга» — Москва, улица — дом (хижина) — Москва (город), Москва-река — хижина — берег Москвы-реки — ближний холм — река — берег реки, березовая роща, близ хижины — берег — хижина — берег реки, березовая роща, пруд — соседняя деревня — у пруда — хижина — «под ветвями высокого дуба» — хижина — «густота леса» — Москва, одна из больших улиц¹⁰¹ — дом Эраста — улица — путь из города — берег пруда, пруд — могила близ пруда — опустевшая хижина — могила.

Последовательность в р е м е н н ы х индексов (в экспозиции отсылка к «печальной истории тех времен, когда...») определяется следующим образом: «Прошло два года после

«Смерти отца Лизина» — «На другой день...» — «Наступил вечер...» — «На другой день ввечеру...» — «Становилось темно...» — «Наступила ночь...» — «Еще до восхождения солнечного...» — «Но скоро...» — «До сего времени...» — «После сего..., всякий вечер... ..прошло несколько недель...» — «Однажды ввечеру...» — «Завтра, завтра увидимся...» — «Наконец пять дней сряду...» — «в шестой пришел он...» — «На другой день...» — «Утренняя заря...» — «...прошло около двух месяцев...» — «В один день... ..в сию минуту» (авторское) — «...за несколько недель перед тем...» — «Но через несколько минут...» — «...до конца жизни...» — «Теперь...» (авторское).

Это свойство точности распространяется в «Бедной Лизе» и на пейзаж. О продуманности организации пейзажных описаний уже говорилось выше в связи с «авторским» пейзажем в экспозиции повести. Но всё-таки главное в карамзинском пейзаже — это наметившийся серьезнейший разрыв с традицией «идиллически-литературных» пейзажных клише, однажды походя упоминаемый в «Бедной Лизе» в несколько ироническом контексте: «Красота Лизы при первой встрече сделала впечатление в его сердце. Он читывал романы, идиллии, имел довольно живое воображение и часто переселялся мысленно в те времена (бывшие и не бывшие), в которые, если верить стихотворцам, все люди беспечно гуляли по лугам, купались в чистых источниках, целовались, как горлицы, отдыхали под розами и миртами и в счастливой праздности все дни проводжали <...> „Натура призывает меня в свои объятия, к чистым своим радостям“, — думал он и решился — по крайней мере на время — оставить большой свет». Пейзаж Карамзина совсем иной и отвечает новому «переромантическому» чувству природы, усвоившему уроки Юнга, Томсона, Оссиана (ср. «Осень» Карамзина и некоторые другие стихотворения, а также общий колорит описания Си...нова монастыря, куда автор приходит «в мрачные дни осени горевать вместе с природою»). И если читателю уже полтора века кажется, что пейзажные описания — слабое место Карамзина, то это легко можно объяснить тем, что именно в

этой области русская проза XIX века достигла особенно больших успехов, как бы дающих право забыть первые шаги на этом поприще. Но всё-таки нужно обратиться к пейзажу докарамзинской русской прозы, чтобы увидеть, как много принципиально нового было внесено им и в эту область.

Прежде всего Карамзину принадлежит заслуга организационного введения пейзажа в художественную прозу. Ни в одной из разновидностей прозы XVIII века в России пейзажа как некоего устоявшегося класса литературных явлений практически (за редкими исключениями, и то в основном представленными переводной литературой и ее русскими адаптациями и переделками) нет. Пейзаж зарождается в русской литературе по сути дела в самом конце XVIII века: очень робко в прозе Хераскова¹⁰², несколько более развернуто у раннего Львова (ср. две попытки в «Розе и Любиме», 1790, где уже ощутимо влияние первых опытов Карамзина в «пейзажной» прозе), наиболее оригинально в двух прозаических произведениях М.Н. Муравьева (высшее достижение в пейзажном искусстве до «Бедной Лизы», ставшее известным, однако, практически только в 10-е годы XIX века, когда время было уже упущено и новизна вклада Муравьева прошла незамеченной)¹⁰³ и, конечно, прежде всего в ранних прозаических пробах самого Карамзина, чье первенство и в этом отношении бесспорно.

«Бедная Лиза» была первым блистательным прорывом в овладении пейзажным описанием. Три главных особенности заслуживают преимущественного внимания. Во-первых, пейзаж из подсобного приема с «рамочными» функциями из «чистого» украшения и внешнего атрибута текста превратился в органическую часть художественной конструкции, реализующей общий замысел произведения, который — чем далее, тем более — отражается в самом пейзаже. Во-вторых, пейзаж приобрел функцию эмоционально-фасцинирующего воздействия, стал существенным средством передачи общей атмосферы. И, наконец, в-третьих, пейзаж был соотнесен с внутренним миром человека как некое зеркало души.

В ряде случаев прослеживается стремление организовать «синтаксическую» связь пейзажей. Иногда она строится на контрасте, как в экспозиции «Бедной Лизы»: «объективная» и положительно-мажорная пейзажная картина широчайшего диапазона сочетается с более «субъективным» и отрицательно-минорным («кладбищенским») наброском, ограничивающим свой объект описания разрушающимся монастырем. Существенно, что этот пейзаж — «авторский»: он вынесен за пределы рассказываемого и соотносится, строго говоря, с настроением автора, с двумя его состояниями, условно — «весенним» и «осенним».

Иногда пейзаж в «Бедной Лизе» очень лаконичен, прост и точен. Таков он в первой фразе нарративной части, где своим «светлым» характером он равно оттеняет и мрачную разрушающуюся монастырскую стену, и пустую и пришедшую в упадок хижину: «Саженьх в семидесяти от монастырской стены, подле березовой рощицы, среди зеленого луга, стоит пустая хижина, без дверей, без окончин, без полу; кровля давно сгнила и обвалилась». Пожалуй, это единственный пейзаж «Бедной Лизы», выдержанный в духе русской классической прозы XIX века и лишенный обычно так или иначе проступающих следов сентименталистской школы. Такие следы, несомненно, обнаруживаются в следующем пейзаже, где, кажется, едва ли не впервые изображается важная «пленеристическая» атмосферная деталь: «Еще до восхождения солнечного Лиза встала, сошла на берег Москвы-реки, села на траве и, подгорюнившись, смотрела на белые туманы, которые волновались в воздухе и, подымаясь вверх, оставляли блестящие капли на зеленом покрове *Натуры*¹⁰⁴. Везде царствовала тишина. Но вскоре восходящее светило дня пробудило всё творение: рощи, кусточки оживились, птички вспорхнули и запели, цветы подняли свои головки, чтобы напитаться животворными лучами света». Конечно, *Натура, кусточки, птички, головки цветов* для многих читателей портят картину, хотя всё-таки преходящая мода, даже неудачная с точки зрения *сега дня*, едва ли может зачеркнуть открытие в пейзаже ранее не виденного и никем

не зафиксированного, ослабить динамизм картины и, наконец, нарушить тонкое соотношение ее с настроением героини, данным в пейзажном контексте.

Сразу после процитированного места следует: «Но Лиза всё еще сидела подгорюнившись. Ах, Лиза, Лиза! Что с тобою сделалось? До сего времени, просыпаясь вместе с птичками, ты вместе с ними веселилась утром, и чистая, радостная душа светилась в глазах твоих, подобно как солнце светится в каплях росы небесной; но теперь ты задумчива, и общая радость природы чужда твоему сердцу» (ср. повторяющийся мотив капель росы). Согласие настроения с природой нарушилось: теперешняя Лиза задумчива и грустна, а вся природа веселится, как раньше веселилась с нею и Лиза. Но сейчас в ее жизнь вошла любовь, и разлад с природой образует знак выделенности Лизы из прежнего согласия с нею. Приведенное описание пейзажа и души в некоем общем контексте нужно считать открытием Карамзина и отдаленным подступом к «психологизированному» пейзажу¹⁰⁵

Утренний пейзаж еще дважды воспроизводится в «Бедной Лизе». Первый раз — как бы продолжение только что описанного: после встречи с Эрастом и объяснения в любви «Лиза возвратилась в хижину свою не в таком расположении, в каком из нее вышла. На лице и во всех ее движениях обнаруживалась сердечная радость. „Он меня любит!“ — думала она и восхищалась сею мыслию». Эта мысль или, вернее, это чувство заметно предопределило мажорное восприятие природы: в эти минуты основным для Лизы было чувство радости, восторга, сознание того, что всё вокруг прекрасно, и это душевное состояние Лизы не позволяло ни ей, ни ее матери, с нею разговаривающей, видеть особое, индивидуальное, частное в окружающей их природе. Мир, воспринимаемый как красота Божья, не нуждался ни в деталях, ни в аргументах. «„Ах, матушка! — сказала Лиза матери своей, которая лишь только проснулась. — Ах, матушка! Какое прекрасное утро! Как весело в поле! Никогда жаворонки так хорошо не певали, никогда солнце так светло не сияло, никогда цветы так приятно не

пахли!“ — Старушка, подпираясь клюкою, вышла на луг, чтобы насладиться утром, которое Лиза такими прелестными красками описывала. Оно, в самом деле, показалось ей отменно приятным; любезная дочь весельем своим развеселяла для нее всю натуру. „Ах, Лиза! — говорила она. — Как всё хорошо у Господа Бога! Шестой десяток доживаю на свете, а всё еще не могу наглядеться на дела Господни, не могу наглядеться на чистое небо, похожее на высокий шатер, и на землю, которая всякий год новою травою и новыми цветами покрывается. Надобно, чтобы Царь Небесный очень любил человека, когда он так хорошо убрал для него здешний свет. Ах, Лиза! Кто бы захотел умереть, если бы иногда не было нам горя?.. Видно, так надобно. Может быть, мы забыли бы душу свою, если бы из глаз наших никогда слезы не капали“. А Лиза думала: „Ах! Я скорее забуду душу свою, нежели милого моего друга!“» Легко предположить, что сходные чувства одушевляли Лизу и во время ее свиданий с Эрастом — «или на берегу реки, или в березовой роще¹⁰⁶, но всего чаще под тению столетних дубов <...> осеняющих глубокий чистый пруд, еще в древние времена ископанный»¹⁰⁷

Второе описание природы, входящее в пару с только что приведенным, приурочено к последнему свиданию Лизы и Эраста перед его отъездом в армию. Два эти описания природы, отмечающие начало и конец их отношений, так же несходны между собой, как счастливое начало и горестная разлука, тот конец, о котором еще не догадывается (предчувствуя, однако, его) Лиза, но знает Эраст. Этот второй «природный» фрагмент очень краток, тревожен, даже зловещ, и природное и личное так же неразрывно слиты в нем, как в первом. «Но что же чувствовала она тогда, когда Эраст, обняв ее в последний раз, в последний раз прижав к своему сердцу, сказал: „Прости, Лиза!..“ Какая трогательная картина! Утренняя заря, как алое море, разливалась по восточному небу. Эраст стоял под ветвями высокого дуба, держа в объятиях свою бледную, томную, горестную подружку, которая, прощаясь с ним, прощалась с душою своею. Вся Натура пребывала в молчании.»

В нескольких следующих строках расставляются последние жесткие акценты: «Лиза рыдала — Эраст плакал — оставил ее — она упала — стала на колени, подняла руки к небу и смотрела на Эраста, который удалялся — далее — далее — и наконец скрылся — воссияло солнце, и Лиза, оставленная, бедная, лишилась чувств и памяти». До сих пор жизнь ее души была в согласии с природой: собственно, у нее и у природы была одна общая жизнь (позже о такой ситуации поэт скажет: *С природой одною он жизнью дышал...*). Теперь, когда она пришла в себя, «свет показался ей уныл и печален». И более того: «Все приятности Натуры сокрылись для нее вместе с любезным ее сердцу». Это значит, что органическая связь ее жизни с жизнью природы нарушилась: последняя как бы перестала для нее существовать. И случайная, оказавшаяся роковой встреча с Эрастом, как и открытие того, что он ее обманул, повергли Лизу в состояние безысходности, поставили перед нею последний в жизни вопрос — что делать? как жить дальше? После прощального свидания с Эрастом под высоким дубом Лиза простилась и с природой. Отныне она была разъединена с нею (внешнее проявление этой разъединенности — полное отсутствие пейзажных деталей и описаний природы). Теперь вставал вопрос о прощании с жизнью, но всё же пока это был только вопрос. Когда же, возвращаясь из города после встречи с Эрастом, Лиза «вдруг увидела себя на берегу глубокого пруда, под тению древних дубов, которые за несколько недель перед тем были безмолвными свидетелями ее восторгов», это вызвало у нее мучительное переживание. Мучение это исходило от некогда согласной с нею природы: «Сие воспоминание потрясло ее душу; страшнейшее сердечное мучение изобразилось на лице ее». Может быть, именно это напоминание, исходившее от природы, от места, которому Лиза была обязана столькими радостями, подсказало последний, окончательный ответ на последний вопрос, и самоубийственное решение было принято.

Ушла из жизни «прекрасная душою и телом», и снова появилось пейзажное видение, на этот раз горестное — пруд, мрачный дуб, под ним могила с деревянным крестом:

в глазах моих струится пруд; надо мною шумят листья», — записывает рассказчик. «Теперь, может быть, они уже примирились!» — единственная и последняя его надежда.

Введение Карамзиным пейзажа в русскую художественную прозу означало усвоение важнейших уроков времени, ответ на одно из главных его требований. В этом, в частности, также проявилась верность писателя духу времени, «историческому». Более того, Карамзин нашел то основание, которое позволило ему соотнести «пейзажно-природное» с движениями человеческой души¹⁰⁸, создать «антропоцентричный» пейзаж, открыть и в природе и в человеке новые глубины, взаимно высвечивающие друг друга. Это существенно изменило и человека, и природу, как она им воспринимается. Как удивительно непохожи лица на портретах русских художников XIX века, прошедших школу карамзинизма и, конечно, прежде всего «Бедной Лизы», на лица их отцов в портретной живописи предшествующей эпохи! Но Карамзин сделал и следующий шаг: вплотную подвел русскую литературу и ее читателя к тому порогу, за которым пейзаж, ценный и сам по себе, в своей материальности и наглядности обретает еще одно измерение — с и м в о л и ч е с к о е . И это был уже прорыв в сферу высоких духовных ценностей, в пространство новых, наиболее глубоких и напряженных смыслов.



ПЕРСОНАЖИ



Персонажный уровень «Бедной Лизы» построен просто и экономно: заселенность пространства повести обнаруживает то чувство меры, о котором говорилось выше. Число персонажей и объем их «действий» соразмерны объему повести и в чисто количественном плане (около полутора десятка страниц), и в отношении фабульного задания, и соответственно степени композиционной сложности. Такое впечатление складывается при первом же прочтении «Бедной Лизы», с первого взгляда. По сути дела так оно и есть. Но нужно помнить о нюансах, без которых общая картина невольно упрощается и «тонкой» структуре текста грозит известный урон. Если собрать всех *dramatis personae* «Бедной Лизы», то оказывается, что количество персонажей (хотя бы в условном и несколько расширительном понимании этого термина), действующих или просто упоминаемых в повести, неожиданно велико. Их список в порядке появления в тексте выглядит следующим образом: Я (рассказчик-автор), молодые пастухи, седой старец, юный монах, татары, литовцы; Лиза, мать Лизы, отец Лизы (его имя — Иван), наемник, Эраст («молодой человек»), «мимоходящие», мо-

лодой пастух, сын богатого крестьянина, слуга Эраста, богатая вдова (ставшая женою Эраста), «одна добрая женщина», Анюта, «люди» (крестьяне из деревни). Даже если не считать потенциальных персонажей, вводимых в повествование Лизиной матерью (будущий жених и муж Лизы, их дети, ср.: «Может быть, скоро сыщется добрый человек» или «Авось-либо моя Лиза к тому времени найдет себе жениха по мыслям <...> Когда же у Лизы будут дети, знай, барин, что ты должен крестить их!»), приведенный список насчитывает 19 «персонажных» позиций. Для текста столь малого объема и воспринимаемого в основном как «диалогично-дуэтный» (Лиза — Эраст) такое их количество представляется непривычно большим. Однако оно не создает впечатления ни перегруженности и тесноты, ни отвлекающего внимания разнообразия, переходящего в пестроту. «Персонажное» пространство повести, напротив, «просторно», свободно, даже разреженно; Лиза и Эраст почти всё время одни, наедине друг с другом и с природой. «Присоединение» к обществу Лизиной матери носит отмеченно этикетный, несколько ритуализованный характер; встреча в городе на глазах «мимоходящих» слишком кратка, она не более чем завязка, и иною не могла и быть.

Последняя встреча Лизы и Эраста в городе тоже произошла с глазу на глаз, в его кабинете («...взял ее за руку, привел в свой кабинет, запер дверь») и была очень краткой. Такой парадоксальный эффект «просторности» персонажного пространства при длинной парадигме составляющих ее элементов достигается строгой стратификацией их по целому ряду существенных признаков: центральный—периферийный, активный—пассивный (действующий—недействующий), актуальный—потенциальный, явленный—неявленный («видимый»—«невидимый»), настоящий—прошлый (план настоящего—будущего—план прошлого), «полномасштабный»—стаффажный, объектный—метаобъектный. В соответствии с этим может быть задана матрица идентификации персонажей.

**ПРИЗНАКОВАЯ КЛАССИФИКАЦИЯ
ПЕРСОНАЖЕЙ «БЕДНОЙ ЛИЗЫ»**

Персонаж	Признак						
	I	II	III	IV	V	VI	VII
Я («рассказчик»)	(+)	—	+	+	+	+	—
Лиза	+	+	+	+	+	+	+
Эраст	+	+	+	+	+	+	+
Мать Лизы	—	+	+	+	+	+	+
Отец Лизы	—	—	+	—	—	+	+
Анюта	—	+	+	+	+	+	+
«Богатая вдова»	—	—	+	—	+	+	+
Слуга Эраста	—	+	+	+	+	+	+
Сын богатого крестьянина	—	—	+	—	+	+	+
«Добрая женщина»	—	+	+	+	+	+	+
Молодой пастух	—	+	+	+	+	+	+
Пастухи	—	+	+	+	+	—	+
Наемник	—	—	+	—	+	+	+
«Седой старик»	—	+	+	+	—	+	+
«Юный монах»	—	+	+	+	—	+	+
Татары	—	—	+	—	—	—	+
Литовцы	—	—	+	—	—	—	+
«Мимоходящие»	—	+	+	+	+	—	+
«Люди»	—	+	+	+	+	—	+
Жених	—	—	—	—	+	+	+
Дети	—	—	—	—	+	+	+

Примечание. I — центральный–периферийный; II — активный–пассивный; III — актуальный–потенциальный; IV — явленный–неявленный; V — настоящий–прошлый; VI — полномасштабный–стаффажный; VII — объектный–метаобъектный.

Приведенная здесь таблица задает классификацию персонажей по группам — тем более важную, что она исходит не из сюжетных, композиционных или оценочных критериев, а из признаков, которые в принципе нельзя считать явными или во всяком случае вполне проясненными. При всех условиях эти признаки в высокой степени независимы от персонажей как таковых, но определяются структурой текста, с одной стороны, и его эмпирией, с другой.

Некоторый комментарий к таблице не будет излишним, особенно в двух случаях: когда данные матрицы эксплицируют то, что было неявным (или не вполне явным при эмпирическом читательском восприятии текста «Бедной Лизы»), и когда эти данные «объективно» и независимо подтверждают результаты исследовательской рефлексии над текстом повести.

Прежде всего — бесспорные и особенно рельефные, «сильные» факты. Значение фигуры рассказчика, его уникальная выделенность в тексте определяется ее «метаобъектным» характером: автор-рассказчик единственный (и, в частности, среди «персонажей» экспозиционной части), кто стоит над всеми остальными персонажами, видит их всех, рефлектирует по их поводу и представляет результаты своих рефлексий в виде некоего описания. Эти возможности и способности рассказчика (его собственно «персонажная» зоркость дополняется пространственной, «ландшафтно-пейзажной» и временной, «исторической» дальнозоркостью) ставят его в положение уникального и универсального свидетеля и судьи, понимающего, гуманного, готового простить. Особенно существенна в фигуре рассказчика связь метаобъектности с пассивностью. Я-«рассказчик» обладает ни у кого другого из персонажей не повторяющимся набором признаков и выступает как единственный носитель признака метаобъектности. В этом смысле он сам по себе составляет особый класс.

Из всех других персонажей только Лизин отец занимает такое же уникальное положение. Но его выделенность менее слабая, чем у рассказчика, единственного обладателя ни у кого более не отмеченного и, следовательно, наиболее «сильного» и информативного признака — метаобъектности. Строго говоря, уникальность фигуры рассказчика вполне обеспечивается одним этим признаком.

Как и следовало ожидать, Лиза и Эраст образуют одну персонажную группу, будучи носителями всех классификационных («различительных») признаков в их положительном варианте (сплошная цепочка плюсов). Но наиболее «различительно-сильным» признаком, отделяющим этих персонажей от всех остальных, является их принадлежность к «центральному» персонажам. Никто кроме рассказчика не разделяет с ними положительного значения признака «центральности», но и «центральность» рассказчика иная, чем в случае Лизы и Эраста. Она ослаблена «пассивностью», несюжетна и целиком вытекает из описанной связи фигуры рассказчика с метаобъектностью и, так сказать, из принципиальной концептуальности предлагаемой Карамзиным новой мерности художественного пространства текста, задаваемой введением этой фигуры.

При всей выделенности Лизы и Эраста нужно помнить, что в персонажном пространстве «Бедной Лизы» у этой «центральной» группы есть ближайшее соседство — персонажи с шестью (а не семью, как у Лизы и Эраста) «положительными» значениями признаков, отличающиеся от «центральных» персонажей лишь минусом по признаку «центральности». В эту группу входят Лизина мать, Анюта, слуга Эраста, добрая женщина, молодой пастух. Такой, на первый взгляд необычной, конфигурации этой группы не следует удивляться: речь идет об особенностях, выводимых из структуры персонажного пространства, но не из сюжета, структуры фабулы и не из роли, которую персонажи играют в повествовании (ср. понятие, «ролевого» объема). Тем не менее необходимо различать «солирующую» Лизину мать, персонажей «одного поступка» (действия) и, следова-

тельно, однократно появляющихся в тексте (Анюта, слуга Эраста) и «принципиальных» статистов (молодой пастух, добрая женщина), тоже одноразовых посетителей сцены «Бедной Лизы».

Особую группу составляют «периферийные», «пассивные» и «неявленные» персонажи, только обозначенные, но находящиеся всё время за сценой: сын богатого крестьянина (потенциальный жених Лизы), богатая вдова (ставшая женою Эраста) и наемник, приведший в запустение хозяйство после смерти Лизиного отца. Упомянутые попарно и/или функционально, подобные персонажи (как индивидуальные, так и коллективные) образуют три парные группы. К таким группам относятся седой старец и юный монах, татары и литовцы и «потенциальные» жених и дети, упоминаемые в мечтаниях Лизиной матери о желанном будущем ее дочери. Пастухи, «мимоходящие» и «люди» образуют еще одну группу, для которой (как и для татар и литовцев) важна «стаффажность». Для всех групп, кроме Лизы и Эраста (и «условно» рассказчика), характерен признак периферийности (маргинальности), который наряду с признаками объектности и актуальности относится к числу наиболее распространенных и, значит, наименее информативных и интенсивных.

Еще две особенности оказываются существенными на персонажном уровне: принадлежность к «нарративной» части «Бедной Лизы» *vice versa* к «экспозиционной» части и «имянареченность» *vice versa* «безымянность». Разумеется, подавляющее число персонажей относится к повествованию (нарративу); за его пределами, в экспозиции — Я, пастухи, седой старец, юный монах, татары и литовцы. Все они, конечно, псевдоперсонажи: свет «метаобъектности», на них падающий, вырывая их из «донарративного» бытия, вместе с тем резко отделяет их от привычных обитателей «нарратива» — персонажей подлинных. Поэтому-то и возникает основание для различения двух персонажных «пространств»: «нарративного», густонаселенного и «экспозиционного», разреженного.

В отношении «имянареченности» — «безымянности» положение обратное: носителей имен мало — Лиза, Эраст, Анюта и отец Лизы (ср. в рассказе Лизиной матери о том, «как она в первый раз встретилась с милым своим Ивановом», и, следовательно, Лиза — Лизавета Ивановна, как и другая невинная жертва — *бедная* Лизавета Ивановна, сводная сестра старухи процентщицы из «Преступления и наказания»; ср. Лизавету Ивановну из «Пиковой дамы», кстати, тоже *бедную*)¹⁰⁹; безымянных много — все остальные. Зато «центральные» персонажи — с именами и притом отмеченно значимыми (Лиза, Эраст) и бесконечно повторяемыми: *Лиза* — Эрастом (сначала в счастливом упоении, потом успокоительно-отчуждающе и, наконец, ставя точку над *i*: «Лиза! Обстоятельства переменялись; я помолвил жениться; ты должна оставить меня в покое»), *Эраст* — Лизой. Впрочем, и рассказчик-автор сам, как запоздавший на помощь ангел-хранитель, мысленно обращается к Лизе: «Ах, Лиза, Лиза! Что с тобою сделалось?»; — «Ах, Лиза, Лиза! Где ангел-хранитель твой? Где — твоя невинность?» и «Когда мы там, в новой жизни увидимся, я узнаю тебя, нежная Лиза»¹¹⁰.

История этого «имяобщения» показательна сама по себе и не должна остаться неучтенной. Первая встреча, произведшая такое большое впечатление и на Лизу, и на Эраста, прошла «безымянно»: Лиза не могла спросить его имени, он не успел этого сделать — ему важнее было спросить, где ее дом. Следующая встреча, на другой день после первой, началась этикетно: «Здравствуй, добрая старушка!» — сказал Эраст, когда Лизина мать выглянула в окно. И хотя Лиза «робким голосом» успела сказать матери, что это *тот господин*, Эраст разыгрывает сцену первой и вполне случайной встречи. Лиза вынуждена принять предлагаемую им ситуацию и занимает позицию «в стороне». В центре — Лизина мать и Эраст, сама же Лиза ничего не говорит, но только смотрит: «И Лиза, робкая Лиза поглядывала изредка на молодого человека». И эта встреча при свидетеле прошла бы безымянно, если бы

не знание Лизиной матерью этикета: «Становилось темно, и молодой человек хотел уже идти. „Да как же нам называть тебя, добрый, ласковый барин?“ — спросила старуха. — „Меня зовут Эрастом“, — отвечал он», и как эхо, сначала двойное, а потом пятикратное: «„Эрастом, — сказала тихонько Лиза, — Эрастом!“ Она раз пять повторила сие имя, как будто бы стараясь затвердить его». Открытие имени произошло, плотина безымянности прорвана, и в следующее свидание (первое их свидание наедине, с глазу на глаз) уже само название друг друга по имени делало обоих влюбленных счастливыми, и это название имени несло в себе главный смысл встречи — душевного прорыва-приникания друг к другу. «„Милая Лиза! — сказал Эраст. — Милая Лиза! Я люблю тебя!“ и сии слова отозвались во глубине ее, как небесная, восхитительная музыка <...> „Ах, Эраст! — сказала она. — Всегда ли ты будешь любить меня?“ — „Всегда, милая Лиза, всегда!“ <...> — „И ты можешь мне дать в этом клятву?“ — „Могу, любезная Лиза, могу!“ — <...> „Я верю тебе, Эраст, верю. Ужели ты обманешь бедную Лизу? Ведь этому нельзя быть?“ — „Нельзя, нельзя, милая Лиза!“ — „Как я счастлива, и как обрадуется матушка, когда узнает, что ты меня любишь!“ — „Ах нет, Лиза! Ей не надобно ничего сказывать“.»¹¹¹

Идя на следующую встречу, Эраст «с отвращением помышлял о презрительном сладострастии, которым прежде упивались его чувства»: «„Я буду жить с Лизою, как брат с сестрою, — думал он, — не употреблю во зло любви ее и буду всегда счастлив!“». Счастье «имяобщения» продолжается и во время третьей встречи. Но страсть уже производит в нем свою разрушительную работу, и в еще повторяемых обоими именах начинается звучать некая нервно-напряженная нота: «„Лиза, Лиза! Что с тобою сделалось?“ — „Ах, Эраст! Я плакала“ <...> „Ах, я боюсь, — говорила Лиза, — боюсь того, что случилось с нами! <...> Ты молчишь, Эраст? Вздохнешь?.. <...>“ — Между тем блеснула молния и грянул гром. Лиза вся задрожала. „Эраст, Эраст! — <...> — Мне страшно! <...> Ах, Эраст! Уверь меня, что мы будем по-прежнему

счастливы!“ — „Будем, Лиза, будем!“». В отличие от предыдущего свидания теперь имя Эраста звучит чаще, чем ее имя, и это дурной знак для бедной Лизы. Наконец, во время прощальной встречи перед отъездом в армию Эраст говорит Лизе то, что положено в таких обстоятельствах: «Смерть за отечество не страшна, любезная Лиза»; «Нет, береги себя, Лиза, береги для друга твоего». У Лизы же теперь только одно на уме: «Любезный, милый Эраст! Помни, помни свою бедную Лизу...». Опережая события, сознание своей *бедности* входит в Лизину душу. Последняя встреча, объявление Эрастом «обстоятельств», сухое однократное «Лиза!» и ни слова из уст Лизы. Эта динамика «имяобщения» в «Бедной Лизе» очень характерна и сама по себе и как диагностически важный и психологически точный знак изменяющихся отношений двух главных персонажей повести.

Имена персонажей в «Бедной Лизе» обнаруживают еще один существенный аспект: они — «говорящие», что, как правило, игнорируется или недооценивается и даже не понимается не только читателями, но, к сожалению, видимо, и исследователями. Разумеется, «говорящее» имя «говорящему» рознь, и имена главных персонажей «Бедной Лизы», конечно, не могут сравниться с «открыто говорящими» именами предшествующей эпохи, бесчисленными Выше-славами, Любочестами, Силотелами, Крепостатами, Бурновеями, Любомирами, Мирведами, Зловредами, Гореславами, Светимами, Избранами трагедий и Чужехватами, Ветромахами, Верхолетами, Пролазами, Сквалыжными, Лентягиными, Злорадовыми, Вздоролубовыми, Легкомысловыми, Обираловыми, Самохваловыми, Притворовыми, Скотининными, Простаковыми, Вральманами, Простодумами, Стародумами, Правдинными, Милонами, Милловзорами, Добронравовыми, Добролюбковыми, Добросердовыми, Чистосердовыми, Мягкосердовыми, Новосветовыми, Старосветовыми комедий. Эти, а также многие-многие другие имена, нередко с небольшими изменениями, а то и вовсе без них, переходили из одного произведения в другое.

Недраматическая проза также отразила в себе значительную часть этого именователя, хотя в целом размах имятворчества здесь был слабее и нередко предлагались более скромные варианты, совпадающие с реально существующими фамилиями¹². Тем не менее имена Лизы и Эраста нечто говорили уже первому поколению читателей «Бедной Лизы», во всяком случае тем из них, кто был достаточно искушен и знаком с русской литературой предшествующего десятилетия и современной ему литературой рубежа 80–90-х годов XVIII века (знакомство с французской литературой, естественно, делало эти имена еще более «прозрачными» и определенными). Однако «говорящий» характер этих имен отличался одной особенностью: то, что «говорило», отсылало не к языковому смыслу этих имен, но к их «культурной» функции и прежде всего — к «этикетно-литературному» статусу, который в конце XVIII века в России был важным культурным индексом. Русская культура этого столетия выработала семиотическую чуткость и способность к переключению «культурных» кодов (интерсемиотизм). Жесткие рамки этикета, необходимых «условностей» поведения в значительной мере способствовали институционализации определенных знаковых комплексов, в частности и в особенности тех, которые имели социально-различительный, престижный характер. Имя составляло важный элемент подобных комплексов, который в литературных произведениях мог усиленно акцентироваться и уж конечно предполагал знание определенной культурно-ономастической традиции и места, которое занимало в нем данное конкретное имя.

Имя *Лиза* в конце XVIII века определено еще не было нейтральным и свободным от культурно-исторических и социально-функциональных (в широком смысле слова) ассоциаций. Хотя имя *Елизавета* было известно у нас со времени перевода библейских текстов, эта «известность» носила вполне отвлеченный характер: имя вошло в актуальную русскую ономастическую традицию весьма поздно и стало употребительным и даже модным не ранее царство-

вания Елизаветы Петровны, но, конечно, в определенном социальном кругу. Важно отметить, что проникновение этого имени в другие слои общества началось далеко не сразу и проходило медленно¹³. Внедрение имени шло, насколько можно судить по имеющимся данным, «сверху», по официальным каналам: первая волна моды была связана с правлением Елизаветы, вторая — с Елизаветой Алексеевной, женой императора Александра I. Обе, хотя и по разным причинам, были популярны в определенных социальных кругах, что подкреплялось и ономастической деятельностью властей¹⁴. Но еще до начала второй волны моды имя попало в несравненно более сильный фокус благодаря повести Карамзина и стало усиленно распространяться, причем и в среднем социальном слое.

Елизаветы-Лизы первой четверти-трети XIX века стали в это время не только многочисленными, но, что важнее, само это имя начинает восприниматься как вполне русское, «свое», и это существенно отличает эту эпоху от 70–90-х годов XVIII века, когда «сильная» позиция этого имени принадлежала художественной литературе. Именно к этому контексту и нужно вернуться при оценке выбора Карамзиным имени Лиза для героини своей повести и соединения *этого* имени с *такой* героиней, как бедная Лиза. Если в первом случае Карамзин не был новатором, то во втором безусловно был, и это новаторство требовало решительности и большой смелости, т. е. тех качеств, которые в Карамзине нередко и не подозреваются.

Выбирая для своей героини, какой она была задумана и какой ее знают читатели, имя *Лиза*, Карамзин сознательно пошел на ломку некоего стереотипа, на преодоление канона, сложившегося в литературе и предопределявшего как бы заранее, какой быть Лизе. Этот стереотип сложился во французской литературе XVII–XVIII вв., прежде всего драматической, поскольку в ней достаточно четко институционализировались типы-амплуа, с которыми были связаны определенные функции. Отсюда он распространялся в другие жанры и в другие европейские литературы.

Локус образа Лизы, Лизеты (Lizette) — комедия. Именно здесь он оформился в том виде, который позже стал известен и русскому читателю. Лиза французской комедии обычно служанка-горничная (камеристка), наперсница своей молодой госпожи. Она молода, хороша собой (и прелесть ее доходчива до каждого), но и бойка, развязна, всё понимает с полуслова, особенно когда дело идет о любовной интриге. Помогая в «науке страсти нежной» своей госпоже, Лиза и сама не чужда романтическим приключениям. Чего в Лизе меньше всего, так это наивности, скромности, невинности, pruderie; известная сомнительность нравственного облика сопровождает ее с самого начала. Позже обнаруживается опасная склонность Лизы к любовным приключениям, и со временем образ Лизы сливается с обычной гризеткой¹¹⁵. Понятно, что такое амплуа Лизы-Лизеты точнее всего отвечает некоему «усредненному» типу из всего множества образов, связанных с этим именем. Но даже когда Лиза уклонялась от своего канонического образа, обычно сохранялась некая черта (легкомыслие в любовных делах, иногда приводящее к сомнительным ситуациям и даже к катастрофе, мотив социального неравенства¹¹⁶ и т. п.), которая позволяла удержать единство исходного образа. Впрочем, канонический образ Лизы-Лизеты был представлен во многих произведениях и прежде всего в комедиях наиболее авторитетных авторов, например у Мольера¹¹⁷. Русская литературная традиция в целом усвоила подобный образ, внося в него некоторые более или менее частные изменения. Одни объяснялись неполнотой (несовершенством) усвоения заимствуемого типа, другие появились не в результате естественных дефектов адаптации, но предполагали сознательное смысловое варьирование применительно к русским источникам, в процессе чего постепенно, наощупь формировался образ «русской» Лизы. Впрочем, чаще всего некоторая «легковесность» самой Лизы не располагала авторов к углублению образа или более тщательной его проработке, настраивала и их на определенное легкомыслие.

Здесь нет смысла подробнее говорить о «культурном» и литературном контексте Лизы — ни общем («мировом» или уже, западноевропейском, французском), ни специально русском, и достаточно отослать к подготовленному исследованию на эту тему (см. Приложения). Важнее показать то, что сделал Карамзин с носительницей этого имени в своей повести, — в чем он продолжил линию преемства, а в чем изменил ей или предложил новые ее варианты.

В свете того задания, которое поставил перед собой Карамзин в «Бедной Лизе», нужно признать, что избранный им путь был труден, сопряжен с риском. Вступая на него, автор брал на себя серьезную ответственность. В случае невыполнения поставленной задачи избранный Карамзиным путь привел бы к заведомой неудаче, прежде всего к нарушению некоего «тонкого» эстетического равновесия между именем и формой, образом. Это могло бы скомпрометировать и общую идею повести: современный читатель «Бедной Лизы» должен помнить, что в XVIII веке и, в частности, в конце его, когда Карамзин писал свою повесть, отношение к «литературному» имени было несравненно более «номиналистическим», чем в XIX веке или в XX. Этот «номинализм» и связанный с ним конвенционализм объединял писателя с читателем. Выбирая имя, особенно для главного персонажа, писатель знал, на что он идет и на какую реакцию читателя может рассчитывать.

Карамзин пошел на смелый шаг, выбирая для своей героини имя *Лиза*. Он сознавал все сложности, вытекающие из этого решения, и, видимо, понимал, что только полный успех его замысла убедит читателя принять «ономастическую» конструкцию повести и положительным образом истолковать эффект неожиданности, связанный с этой конструкцией и сейчас с трудом восстанавливаемый и осознаваемый. В тех текстах, где отчетлив автобиографический элемент, Карамзин выбирал для главного женского персонажа одно из двух имен — *Юлия* или *Эмилия*, но он не мог дать одно из этих «нерусских» имен крестьянке. Впрочем, стоит заметить, что и «автобиографизм» «Евгения и

Юлии», «Юлии», «Моей исповеди», «Чувствительного и холодного», «Рыцаря нашего времени» иной по сравнению с «Бедной Лизой», где он как бы изъят из нарративной структуры и передан образу автора-рассказчика, выступающего в функции косвенного свидетеля описываемой истории.

Тем не менее Карамзина не смутило, что имя главного героя отчетливо нерусское — *Эраст*. Но Лиза и Эраст разведены по разным социальным слоям, и избранные для них автором имена в известном смысле эту разницу и отражают. Вместе с тем свою героиню-крестьянку он называет *Лизой* (а не Анютой, Машей, Дашей и т. п.), поскольку это имя более других гармонирует с именем Эраста: оно и «русское» и «нерусское»¹¹⁸

Эта двойственность имени *Лиза* отчасти выручала Карамзина, а отчасти ставила его в сложное положение: у читателя, особенно знакомого (в оригинале или в переводе) с французской литературой, с этим именем связывался некий «семантический» и «культурный» ореол, который с трудом уживался с образом крестьянской девушки. В этом отношении эффект неожиданности, с которого начиналась «Бедная Лиза», состоял в увязке *такого* образа с *этим* именем. Нетривиальность этой связи сколько-нибудь искушенный читатель не мог не почувствовать, и, вероятно, нужны были известные усилия, чтобы преодолеть сопротивление привычного восприятия и адаптироваться к подобной связи имени и образа.

Своим выбором имени главного женского персонажа Карамзин бросил вызов читателю, ибо в этом уже «несвободном», «захваченном» имени, связанном с определенными социальными, культурными, эстетическими, конкретно литературными *valeurs*, он решил «поселить» новый, до этой поры неизвестный и на первый взгляд мало с этим именем гармонирующий образ. Тем самым писатель пошел по линии наибольшего сопротивления, поставив себе задачей в этом случае отделение функции, амплуа от имени, разрыв привычных связей и формирование новых.

Этот шаг был своего рода подкопом под бастионы классицистических «аллегорически-номиналистических» конвенций и своего рода либерализацией отношений между «означающим» и «означаемым», именем и его носителем в пространстве литературы. И здесь Карамзиным было сказано новое слово в русской литературно-ономастической традиции. Но, утверждая новый, более свободный тип связи между образом и именем, писатель вовсе не собирался предавать забвению старую традицию. Он сознательно отказался стереть утвердившуюся «масочность» этого имени, но перевел ее в положение фона, который выгодно подыгрывает образу, на этом фоне выступающему. После первоначального недоумения читатель всё-таки заметил в «Бедной Лизе» и образе-имени крестьянки Лизы связь со старой традицией. Ему легче стало примириться с тем, что старое было введено автором в новые рамки, а затем принять и всю «номиналистически-образную» конструкцию повести и даже, вероятно, почувствовать себя соучастником и свидетелем некоего существенного культурно-эстетического события.

Когда это случилось и было осмыслено, сентиментализм обрел подлинно своего нового читателя и новый тип читательской активности. И здесь решающая роль принадлежала Карамзину. Именно он помог читателю побороть инерцию привычного восприятия, преодолеть власть элементарных автоматических силлогизмов («Ах, *Лиза* — значит...») и ложных смысловых импликаций (или таких, которые «верны» лишь применительно к ограниченному кругу ситуаций). Расширяя сферу «возможного» в литературе и отдавая «возможному» первенство перед «должным», которому поклонялся классицизм, Карамзин приучал читателя видеть это «возможное» и не относиться к нему с предубеждением, признать помимо эмпирического и узко-потребительского подхода к литературе и некий иной, связанный с ценностями более высокого порядка. Поэтому читатель не должен был всегда и с первого взгляда верить своим глазам или, точнее, своим «культурно-язы-

ковым» ассоциациям и навыкам. Напротив, он должен был осознать «относительность» художественной литературы и мира, ею описываемого. И если Карамзин и не говорил (как Пушкин о русском языке), что в русской литературе «всё возможно», то он всё-таки сумел показать, как много нового может она в себя впустить, сумел убедить читателя в том, что русская художественная литература открыта и для «нового» нового, что главное в ней — не уже известный результат, но сам процесс ее развития и функционирования и, конечно, двусторонняя связь автора с «любезным читателем».

Дав своей героине столь обязывающее имя, Карамзин не мог и не хотел строить этот образ на пустом месте, вырывая его тем самым из плотного, хорошо обжитого «Лизина» контекста. Лиза «Бедной Лизы» и Лиза «стандартного» образа связаны между собой некоторыми общими чертами, точнее, они «отвечают» на ряд общих «анкетных» вопросов, и эти ответы как раз и помогают характерологической и поведенческой идентификации этих персонажей. При этом каждая «анкетная» графа в принципе могла бы быть сформулирована нейтральным, не предвещающим направление ответа образом, но вместе с тем в каждом конкретном случае Лиза из повести Карамзина по результатам анкетирования обнаруживает сдвиг по сравнению со «стандартной» Лизой, — причем именно сдвиг, а не просто «чистое» противопоставление этих образов определяет сложность их соотношения.

Одна Лиза наивна и чиста. Наивность и чистота — ее природные свойства, те достоинства, которые в определенных условиях ставят ее в уязвимое положение (встреча с Эрастом, который сразу понравился ей). Другая Лиза в той же ситуации тоже «уязвима», но на этом благоприобретенном и сознательно используемом свойстве она строит свою любовную игру, и наивность и простодушие оказываются в этом случае не более чем масками, облегчающими ведение любовной интриги. Первая Лиза доверчива, потому что чиста, не предполагает обмана и судит о других по себе.

Вторая же «играет» в доверчивость, потому что так она особенно легко достигает своих целей («легкомысленная» доверчивость на службе «легких» связей).

Лиза карамзинской повести не только доверчива, но и верна своему единственному возлюбленному, но он обманывает ее, оставляет ее, изменяет любви. «Стандартная» Лиза неверна никому, переменчива в своих любовных построениях и изменяет многим. Для «падшей» Лизы, оставленной Эрастом, жизни больше нет, и она выбирает добровольную смерть. Другая Лиза, напротив, смысл жизни видит в удовольствиях от постоянных «падений», от измен своим возлюбленным; к их же изменам относится легко и так же легко находит для себя утешение.

«Бедная» Лиза — крестьянка, ее корни в семье, в деревне и деревенской жизни, она связана с обычными деревенскими занятиями и органично включена в мир природы. «Традиционная» Лиза в противоположность карамзинской далека от природы и от органики природной жизни, даже если она живет в деревне (как героиня рассказа о Колине и Лизе или «идиллические» пастушки, носящие имя Лизы). Обычно такая Лиза лишена естественных связей с людьми — родственниками, соседями, друзьями — и естественных занятий, но включена в суету жизни, преходящих увлечений, эгоистических интересов. Изъятость из простых человеческих связей и занятий, некая «промежуточность», «подсобность» характеризуют персонажей, носящих это имя. «Женственное» в них получает однобокое, гипертрофированное развитие, как бы забывает свое высшее назначение и уживается с поверхностностью, неискренностью, неверностью, лживостью, притворством, лишь отчасти умеряемыми известным обаянием легкого отношения к жизни и искусностью любовной игры.

В «Бедной Лизе» Карамзин эту «привычную» Лизу и ситуацию, в которой она действует, существенно преобразовал. Сохранив имя героини и самое ситуацию, он как бы вывернул наизнанку главное — смысл женского образа, в эту ситуацию вовлеченного, — и заставил читателя пове-

рять в предложенный им образ «новой Лизы» (ср. «новую Элоизу» Руссо). Достичь этого можно было только существенной переработкой образа в направлении его углубления, созданием новой системы разноплановых мотивировок, объясняющих движение действия, психологизацией образов персонажей и прежде всего Лизы. И всё это было сделано так радикально и так органично, что и сама привычная ситуация («старый Лизин текст») была увидена по-новому и лучшими из читателей (об этом сохранились свидетельства) усвоена как своя личная ситуация, как возможный собственный жизненный опыт.

Естественно, что при такой кардинальной трансформации старой схемы и образ возлюбленного не мог не претерпеть существенных изменений. Имя *Эраст* — тоже говорящее и тоже весьма распространенное. Даже при незнании его семантики, оно воспринималось как некий «культурный» индекс с определенным кругом ассоциаций. Знание же семантики имени Эраст (ср. др.-греч. ἔραστής ‘горячо любящий’, ‘влюбленный’, ‘поклонник’: ἐράω ‘страстно любить’, ‘быть влюбленным’, ср. также ἐρατός ‘прелестный’, ‘милый’ = ἐρατός и т. п.) самым непосредственным образом отсылает к ампула носителей этого имени в художественно-литературных текстах, особенно в эпоху классицизма и преимущественно в драматургии. Широко распространенное во Франции, где оно было освящено авторитетом Мольера¹¹⁹, это имя с середины XVIII века привилось и в русской литературе¹²⁰, а позже, благодаря Карамзину, перешло и в произведения сентименталистской эпохи (ср. «литературных» Эрастов начала XIX века¹²¹).

Как ни привык современный читатель и даже исследователь литературы к «Бедной Лизе» и ее основным героям, если он хочет понять, чем они были для читателя и для русской литературы на исходе XVIII века, т. е. что нового ввели они с собой и собою, он должен сделать усилие и существенно приблизиться к восприятию наиболее «сильного» читателя XVIII—начала XIX века, немногим уступаю-

щего самому автору «Бедной Лизы». Это приближение одновременно является и погружением в то сознание, которое в значительной степени определяло особенности рецепции «Бедной Лизы», о чем отчасти можно судить и по непосредственным свидетельствам 1790 — 1810-х годов.

Новое в персонажах «Бедной Лизы» заключалось не только в контрапунктическом соотношении семантических и «культурных» ореолов этих имен и образов, носящих эти доселе для них непривычные (особенно Лиза) имена, но и в следствиях, вытекающих из такого контрапунктического соединения имени и образа. Новое присутствовало и в самих образах даже независимо от имен, с ними связываемых и в известной мере определяющих их колорит. Главные инновации на персонажном уровне «Бедной Лизы» могут, пожалуй, быть сведены к трем пунктам.

Прежде всего образы Лизы и Эраста оказываются несводимыми (как это было до тех пор) к их роли в сюжете и к соответствующим функциям, из нее вытекающим. Именно в связи с «Бедной Лизой», кажется, впервые можно говорить об известном равновесии между сюжетным и персонажным началами, когда трудно определить, что является доминирующим — сюжетное или персонажное. До этого в русской прозе XVIII века безусловно первенствовало сюжетное начало, более или менее автоматически предопределявшее тип героя, соответствующую персонажную номенклатуру, немногочисленную, но достаточно строго расчленяемую и классифицируемую (почти как типы масок в *commedia dell' arte*). Для установления указанного равновесия было необходимо придать персонажам ту степень независимости и самодостаточности, которая существенно освобождала их от исключительно сюжетной зависимости. Начиная с «Бедной Лизы» более или менее «механическая» зависимость персонажного от сюжетного сменялась взаимозависимостью обоих этих начал, равноправным (во всяком случае по идее) сотрудничеством их в построении художественного целого произведения. Это изменение было одним из первых симптомов разрушения

господствующего в то время эстетического канона, в значительной степени определявшего характер русской художественной прозы.

Другое нововведение состояло в том, что оба главных образа — Лиза и Эраст, разыгрывая каждый со своей стороны единое художественное задание и гармонично сочетаясь в целом художественного текста (как бы растворяясь в нем), тем не менее не исчерпывали себя до конца в этом общем деле: Лиза и Эраст несли и каждый свою самостоятельную тему, не имеющую, строго говоря, отношения к сюжету; но вводящую его в более сложное пространство мотивировок, которые могли придавать тексту подлинную оригинальность даже при «каноническом» сюжете: «Бедная Лиза» как раз из числа таких случаев.

И, наконец, третье новшество, введенное Карамзиным в «Бедной Лизе» применительно к персонажному уровню, заключалось в принципиально иной глубине проработки образов, в учете не только внешних обстоятельств и положения персонажей в данном узле сюжетной ситуации, но и в анализе «внутренних» особенностей характеров — психо-ментальных комплексов, которые с известным вероятием предопределяют реакцию персонажей на данные обстоятельства. Установление зависимости между «внутренним» характером и «внешним» действием, несущим на себе отпечаток этого характера (характѣр 'печатать', 'отпечаток' и т. п. харѣтсѣво 'начертать', 'чеканить' и т. п.), стало существенным завоеванием на пути к «психологизму», который, начиная с «Бедной Лизы», впервые возник как некая, пока еще дальняя, цель русской прозы. Легко заметить, что подобная более глубокая проработка персонажных образов, важная и сама по себе, имеет прямое отношение и к первым двум нововведениям Карамзина, отмеченным как главные. Рассматривая проблему в более общем плане, можно сказать, что эти три главных открытия Карамзина, знаменующие формирование в русской прозе новых эстетических и познавательных «ценностей», могут быть объединены в рамках одного важ-

нейшего процесса — последовательной «антропологизации» традиционных структур и категорий, определяющих функционирование художественного текста и описывающих его.

Повесть Карамзина весьма невелика по объему, а ее задание не позволяло о главном говорить скороговоркой. Читатель же, исповедовавший иные эстетические принципы и воспитанный на «традиционной» прозе, и без того считал текст Карамзина растянутым, причем в этой «растянутости» он не видел *raison d'être*, не осознавал ее функциональности; типичная ситуация, возникавшая, в частности, и при рецепции стернианства в русской литературе. Поэтому перед Карамзиным не мог не встать вопрос эконо-
н о м и и — конкретно — «объекта» экономии. На персонажном уровне Карамзин пожертвовал практически всеми персонажами второго плана кроме матери Лизы, роль которой в сюжете невелика, но важна в двух других отношениях. Мать выступает как некая «вторичная» посредница между Лизой и Эрастом, вольно или невольно представляющая и даже «объясняющая» их друг другу, и она же определяет некие нравственные основы и соответствующие «ценности» того мира, в котором живет Лиза, принимающая эти основы и эти ценности. Но это жертвование персонажами второго плана, состоявшее в том, что они как бы переводились в последний план, лишались своего слова, а иногда и дела, выступая номинальными носителями (как правило, безымянными) неких функций (жена Эраста, слуга его, пастушок, добрая женщина, частичное исключение — Анюта¹²²), компенсировалось отчасти уже упоминавшейся относительной их многочисленностью. В результате произошла резкая поляризация персонажей по их удельному весу, определяемому их смысловой нагрузкой, функциями и ролью в композиции, некоторыми формальными признаками (имя, речевые партии, портрет, характер вхождения в сюжетные ситуации, связи с другими персонажами и т. п.), наконец, просто объемом текста, в пределах которого они выступают.

В «Бедной Лизе» образовались две группы — «группа Лизы» и группа остальных персонажей. Последняя является сборной по своему характеру и довольно хаотичной, с весьма слабыми связями. Более того, в этой группе должны быть лица, связанные друг с другом лишь через посредство персонажей «Лизиной» группы. «Группа Лизы», напротив, очень четко организована и предельно выделена на фоне группы всех остальных персонажей, главное назначение которой — быть именно фоном, поддерживающим элементарную правдоподобность и создающим иллюзию «минимальной» заселенности повести. Это распределение двух групп персонажей проведено Карамзиным ненавязчиво, но на уровне «тонкого» анализа оно обнаруживает свою эффективность и эффектность. На первом плане, в фокусе интересов и автора и читателей — Лиза и Эраст и как бы «предстоящая» мать Лизы; на заднем плане, в дальней перспективе — все остальные: они видимы, но неясно, приглушенно — так, чтобы не отвлекать внимания читателей от двух фигур первого плана.

Такая выделенность Лизы и Эраста соответствует их роли в тексте «Бедной Лизы»: структура персонажного уровня держится именно на них. Два главных персонажа (и только они) охватывают своими связями всех остальных персонажей нарративной части повести. Связи Лизы более обширны, чем связи Эраста, но они, так сказать, «горизонтальные» и локализуются исключительно в пределах нарратива, тогда как Эраст — единственный из персонажей, осуществляющий вертикальную связь, которая подключает к нарративу рассказчика-автора. Среди других персонажей Лиза выделяется и тем, что, будучи вместе с Эрастом солистом нарративной части повести и одновременно участником дуэта, она солирует и монологически, тогда как Эраст — только в составе дуэта. Эта асимметрия двух главных персонажей имеет свое продолжение. Локус Лизы является основным для всей повести. Эраст попадает в этот локус осознанно и целенаправленно, когда приходит на свидание с Лизой, тогда как Лиза оба раза оказывается в

локусе Эраста с л у ч а й н о, приходя сюда не ради его, а по другим делам. Когда же — единственный раз — она отправилась в Москву с ясной целью — встретить Эраста, то потерпела неудачу. Если локус Эраста обозначен предельно обобщенно, извне и как бы остраненно, метонимически («крыльцо огромного дома на одной из больших улиц», «кабинет»), то локус Лизы дан изнутри, подробно, с особым чувством интимности, во многих подробностях — утром, днем и вечером, в хорошую ясную погоду и в бурю, в многообразии пейзажных вариантов — роша, луг, берег, река, пруд, монастырь.

Этот локус обжит — мать, соседи-крестьяне, среди которых — Анюта, пастух, богатый крестьянин и его сын. И Лиза укоренена в нем, в заботах и занятиях его «населения». Иное дело Эраст: в своем локусе он, по сути дела, одинок — что он в нем делает, мы, как правило, не знаем, а то, что знаем, видим исключительно глазами Лизы — и не более того. Поэтому именно Лиза — тот центр персонажной структуры повести, вокруг которого вращается и нарративная конструкция. Эраст же по необходимости подключается к этому центру, поскольку он единственный персонаж иного, «московского» локуса, который связан с локусом Симонова урочища, где живут Лиза и ее мать.

В этом «плотном» локусе, куда помещает автор «Бедной Лизы» свою героиню, она живет, трудится и раскрывает богатства своей души: всё это совершается естественно, ненавязчиво, не напоказ. «Отец Лизин был довольно зажиточный поселянин, потому что он любил работу, пахал хорошо землю и вел всегда трезвую жизнь.» Но после его смерти «ленивая рука наемника худо обрабатывала поле, и хлеб перестал хорошо родиться», «жена и дочь обедняли». Бедная вдова «день ото дня становилась слабее и совсем не могла работать». Все заботы о благополучии семьи пришлось взять на себя Лизе, которой было 15 лет, когда она осталась без отца. Нелегко было ей после беззаботного и благополучного детства вступить на путь крестьянского труда — органичного и соприродного всей крестьянской

жизни, но вовсе не идиллического, каковым он изображался и до Карамзина и даже в послекарамзинской сентиментальной прозе. Впрочем, упоминание о нем было нечастым и носило скорее орнаментальный характер. Иное дело — в «Бедной Лизе». «Одна Лиза <...> не шадя своей нежной молодости, не шадя редкой красоты своей, трудилась день и ночь — ткала холсты, вязала чулки, весною рвала цветы, а летом брала ягоды — и продавала их в Москве.» Слыша благодарность матери за заботы о ней, Лиза не склонна видеть в этих заботах и трудах нечто большее, чем выполнение долга перед матерью, которую она любит нежно и глубоко, хотя она и сдержанна в проявлениях своего чувства. «„Бог дал мне руки, чтобы работать, — говорила Лиза, — ты кормила меня своею грудью и ходила за мною, когда я была ребенком; теперь пришла моя очередь ходить за тобою. Перестань только крушиться, перестань плакать; слезы наши не оживят батюшки.“ Но часто нежная Лиза не могла удержать собственных слез своих — ах! она помнила, что у нее был отец и что его не стало, но для успокоения матери старалась таить печаль сердца своего и казаться покойною и веселою.» Чувство долга Лиза умела сочетать со сдержанностью, а сдержанность — с нежностью, добротой, отзывчивостью и памятью сердца.

Первая встреча Лизы с Эрастом, когда она пришла в Москву с ландышами, диагностически очень важна: она впервые показывается автором в «чужом» локусе, по общему мнению, более престижном, чем ее собственный. Лизе, в ее ситуации, вовсе не просто в Москве: она испытывает чувство смущения. Показав молодому человеку (им был Эраст) цветы, она покраснелась. И когда вместо пяти копеек, он дает ей за цветы рубль, она «еще более покраснелась и, потупив глаза в землю, сказала ему, что она не возьмет рубля. — „Для чего же?“ — „Мне не надобно лишнего“». Но при всей скромности чистая душой Лиза открыта людям, что производит впечатление детской наивности, как бы не позволяющей ей выбрать осторожный, благоразумный, оставляющий запасные варианты ответ и понуждаю-

щей отрезать пути для отступления. «А где дом твой?» — спрашивает Эраст, и «Лиза сказала, где она живет, сказала и пошла». И встает вопрос, как понимали этот разговор и всю сцену «мимоходящие», которые «начали останавливаться и, смотря на них, коварно усмехались», — как крайнюю наивность или как готовность принять сомнительное предложение? Едва ли понимали они, что в Лизиной откровенности одновременно проявлялись и чистота ее души (вернувшись домой, она ничего не скрыла от матери — «У него такое доброе лицо, такой голос...»), и чувство собственного достоинства.

Так же открыта она и Эрасту, легко и естественно признается ему в своих чувствах и не скрывает, что значит для нее его любовь. Но когда Эраст говорит, что «он возьмет ее к себе и будет жить с нею неразлучно», то слышит в ответ: «Однако ж тебе нельзя быть моим мужем!» — «Почему же?» — вопрошает он. — «Я крестьянка». Этот ответ, кажется, ставит Эраста в тупик. Во всяком случае его «опровергающий» аргумент звучит слабо: «Ты обижаешь меня. Для твоего друга важнее всего душа, чувствительная, невинная душа, — и Лиза будет всегда ближайшая к моему сердцу». Лиза и без Эраста знает свою душу — «чувствительную и нежную» (такой была и душа ее матери; недаром автор, говоря о том, что она «беспреданно проливала слезы о смерти мужа своего», замечает: «ибо и крестьянки любить умеют»). Но то, что «для твоего друга важнее всего» и что важно и для самой Лизы, не отменяет ее «Я крестьянка», ибо этот аргумент — не знак приниженности и тем более не элемент любовной тактики (этой категории поведения она не знает вообще), но то чувство собственного достоинства, которое не позволяет человеку забывать своего места и предназначенности, с ним связанной¹²³, и которое делает положение Лизы в этой истории несравненно более сложным, чем положение Эраста. Лиза не снимает с себя той ответственности, к которой обязывает ее положение, ее социально-нравственный ранг, тогда как Эраст забывает о такой же ответственности, о своем нравственном долге

перед Лизой — тем более, что, по сути дела, он и не связывает себя конкретными обещаниями, которые в какой-то мере могли бы компенсировать преступание долга. Во всяком случае то, что он говорил Лизе, звучало и неопределенно, и неубедительно: «Эраст целовал Лизу, говорил, что ее счастье дороже ему всего на свете, что по смерти матери ее он возьмет ее к себе и будет жить с нею неразлучно, в деревне и в дремучих лесах, как в раю». Слыша это, автор не слишком скрывает свое ироническое отношение к этим словам. Верила ли Лиза им, во всяком случае до конца, на последней душевной глубине, сказать трудно, но, может быть, это и не так важно. Важнее то, что она знала или, точнее, что на этой глубине уже было решено пройти сужденный ей путь любви до конца, каким бы он ни был, и в случае неудачи не возлагать вины на другого, но видеть в ней собственную судьбу. А путь этот, пожалуй, мог быть только гибельным. Но сила веры, знак душевной цельности и нерасколотости сознания, исключала возможность сомнений и не допускала прислушиваться к неясным предчувствиям, которые в других случаях могли бы возникнуть.

И, однако, вступление на этот путь не осталось без последствий для Лизы: нечто от природы ей чуждое или во всяком случае до того незнакомое входит в ее душу и начинает оказывать влияние на поведение. На следующий день после первой встречи с Эрастом Лиза снова идет в город. Многим желающим купить у нее цветы она отвечает, что они «непродажные». Не встретив Эраста, Лиза теряет самообладание и на минуту утрачивает контроль над собой («...цветы были брошены в Москву-реку. „Никто не владеет вами!“ — сказала Лиза, чувствуя какую-то грусть в сердце своем»). Вернувшись домой, она, судя по всему, не рассказала о своей неудаче матери. Первые симптомы отступления от самой себя уже налицо¹²⁴. Падение продолжило линию измены себе прежней: страх и сознание греха впервые дали знать о себе. И боится Лиза не столько раската грома, сколько стоящего за ним преступления, впадения в грех: «Лиза вся задрожала. „Эраст, Эраст! — сказала она. — Мне

страшно! Я боюсь, чтобы гром не убил меня, как преступницу!». И как следствие совершившегося — та трещина, что прошла через Лизину веру: «„Ах, Эраст! Уверь меня, что мы будем по-прежнему счастливы!“ — „Будем, Лиза, будем!“ — отвечал он. — „Дай Бог! Мне нельзя не верить словам твоим: ведь я люблю тебя! Только в сердце моем... Но полно! Прости! Завтра, завтра увидимся“». В этом Эрастовом почти безразличном и уж, конечно, безответственном «Будем, Лиза, будем!» и в этом Лизином странном «нельзя не верить словам твоим» (до сих пор Лиза верила не чужим словам, но своему внутреннему чувству), с ненужным и несостоятельным объяснением («ведь я люблю тебя!»), в котором нет уверенности, но скорее объявление установки, попытка заговорить судьбу, — уже все признаки тех необратимых изменений, которые приведут Лизу к гибели. Судьбе останется лишь придумать детали сценария и последнюю мотивировку конца.

И еще нечто новое вошло в Лизину душу. Хотя она «совершенно ему отдавшись, им только жила и дышала, во всем, как агнец, повиновалась его воле и в удовольствии его полагала свое счастье», в ней — как следствие утраты цельности души и освобождения ментальных способностей, заживших своей особой жизнью, — появился до того ей чуждый психологический аналитизм. «Она видела в нем перемен у и часто говорила ему: „Прежде бывал ты веселее, прежде бывали мы покойнее и счастливее, и прежде я не так боялась потерять любовь твою!“» и при этом вздыхала. Само сравнение того, что было прежде, и того, что есть теперь, — свидетельство утраты цельности той любви, для которой есть только настоящее и которая живет только этим настоящим.

Последняя встреча Лизы с Эрастом уже таит в себе предчувствие конца, хотя Лиза еще не знает его последней причины (или полагает ее ошибочно в чем-то другом). «Я умру, как скоро тебя не будет на свете» — таков знак уже состоявшегося решения, о чем сама Лиза может пока не знать. «Любезный, милый Эраст! П о м н и, п о м н и свою

бедную Лизу, которая любит тебя более, нежели самое себя!» — таково ее последнее напутствие Эрасту, последняя воля ее.

Луч надежды, на мгновение мелькнувший Лизе, когда она, придя в Москву, неожиданно увидела Эраста и бросилась к нему, погас сразу же после объяснения Эраста. Мотивировка конца была найдена. Отсрочкой его могло быть возвращение домой, но встретила Аня и стало ясно, что домой заходить не нужно. Смятенная, потрясенная, раздавленная и своим горем, и чувством оскорбленности, и крушением веры («Жестокий человек!» — говорит она Эрасту незадолго до этого. — «Ты думаешь лишить меня и этой отрады!» (плакать об Эрасте, пока он в армии. — *В. Т.*), и это «Жестокий человек!» звучит здесь не вполне всерьез, скорее как ритуальная формула. Аня же Лиза просит сказать матери о том, что она, «Лиза против нее виновата, что я таила от нее любовь свою к одному жестокому человеку, — к Э... На что знать его имя?», и здесь «жестокий человек» — последнее слово об Эрасте), Лиза последней своей мыслью обращается к матери. Больше ей нечего было делать в этой жизни. Но «когда мы там, в новой жизни, увидимся, я узнаю тебя, нежная Лиза!» — заключает автор.

Лиза не была настолько гибкой, способной приспособиваться к обстоятельствам изменяющейся жизни, или циничной, чтобы принять происшедшее. Пока она была жива, для Эраста встреча с нею была эпизодом, ничего в нем не изменившим. Смерть Лизы вернула навсегда Эраста к ней и всё в нем изменила. Потому и хочется думать заодно с автором, что «теперь, может быть, они уже примирились!»

* * *

Если *бедной Лизой* Карамзин исчерпал данный литературный образ, справедливо считая, что в «Бедной Лизе» он выразил его суть до конца, то этой же повести не хватило, чтобы дать аналитический портрет того человеческого типа, который в ней представлен Эрастом. К персонажу с

этим именем Карамзин счел необходимым обратиться еще дважды, уже позже, спустя несколько лет после появления «Бедной Лизы»: в «Юлии» (1796) и в «Чувствительном и холодном» (1803). Каждое из этих обращений к Эрасту показательно прежде всего тем, что они более четко и глубоко экстраполируют черты этого образа, лишь отчасти намеченные в «Бедной Лизе» и не получившие полного развития и тем более выражения. Не стоит упускать из вида, что «Бедная Лиза» в основном имеет дело с миром самой Лизы, и в нарративной части повести Эраста, попавшего в этот мир, мы видим в значительной степени глазами Лизы, хотя вне этой части читатель, конечно, «заражается» и взглядом автора-рассказчика на Эраста, уже дающим некоторые основания для аналитических суждений об этом образе.

В «Юлии» тема Эраста возникает в контексте «возможного» и того «заговаривания судьбы», которое сродни вскрытому Ахматовой в «Повестях Белкина». Поэтому «Юлия» — это повторная попытка вернуться к ситуации Лизы и Эраста, определить, так сказать, «топологический» инвариант ее при допустимых преобразованиях и, наконец, снова погрузиться в атмосферу тех переживаний, которые были связаны с историей *бедной Лизы*, но уже отчасти и со стороны нашедшего свою «правильную» позицию добродетельного «заместителя» Эраста, а в дальней перспективе, видимо, и самого Карамзина с его богатым опытом любовных переживаний. Если в «Бедной Лизе» добродетельна и в этой добродетельности последовательна Лиза, а Эраст — при несколько огрубленном и «приблизительном» подходе — оказался «недобродетельным» и непоследовательным, то в «Юлии» автор идет на кардинальную (впрочем, как выяснится в конце повести, тоже «приблизительную») инверсию. Юлия в начале повести недобродетельна и непоследовательна (в известной степени она изофункциональна Лизе), в отличие от добродетельного и последовательного Ариса, занимающего в композиционной и смысловой структуре повести место Эраста (ср. уже упоминавшуюся сближенность их имен — *Эраст* : *Арис*, также ср. *Арист*).

Сходствуя с Эрастом в указанном, Арис обладает и такими чертами, которые отсутствуют у Эраста, но могли бы быть, и во всяком случае остаются в «Бедной Лизе» невыявленными. В отличие от Эраста, в повести «безродного», автор сообщает об отце Ариса и о его сыне, и, хотя эти сообщения кратки, они — о главном: о нежном сердце и о добродетельности представителей этого рода в разных его поколениях. «Кто был Арис?» — спрашивает автор и тут же отвечает: «Молодой человек, воспитанный в чужих краях под смотрением не наемного гофмейстера, но благоразумного и нежного отца своего. Полезные и приятные знания украшали его душу, добродетельные правила — сердце. Не будучи красавцем, он нравился своею миловидностью и кроткими любезными взорами, одушевленными огнем внутреннего чувства. Он краснелся, как невинная девушка, от всякого нескромного слова, сказанного в его присутствии; говорил не много, но всегда основательно и приятно; не старался блистать ни умом, ни знаниями и слушал каждого — по крайней мере с терпением. Чувствуют ли в свете цену таких людей? Редко». И еще: «Арис любил Юлию — как не любить того, что прекрасно и любезно? — Но бесчисленное множество ее обожателей устрашало его. Он смотрел на нее издали, не вздыхал, не клал руки на сердце с томным видом; одним словом, не думал представлять картинного любовника: но Юлия знала, что он любил ее страстно».

И она среди всех обожателей выбрала именно Ариса, став его женой. Легкомысленное поведение в истории с молодым князем N* («любимец природы и счастья, которые осыпали его всеми блестящими дарами своими; знатный, богатый, прекрасный собою») привело Юлию к роковой грани «бывали минуты, в которые одна богиня невинности могла спасти Юлиину невинность». После того как Арис стал невольным свидетелем свидания Юлии и князя, оценив ситуацию, он покидает жену, уезжает в чужие края, письменно сообщив о свободе, которую он предоставляет Юлии. Потрясенная Юлия, осознав случившее-

еся, расстается с князем, удаляется в уединение и ведет добродетельную жизнь. Уже после расставания с Арисом у Юлии родился сын, «прекраснейший младенец, соединенный образ отца и матери». Она называет его Эрастом, и это имя как бы вскрывает загадку Ариса: он тоже по своей сути Эраст, и сын его не только Эраст, но и в некоем роде Эрастович. И мать его видит в своем сыне отражение Ариса-«Эраста»-отца, потерянного ею мужа, к которому стремится ее душа.

«Между тем маленький Эраст расцветал как розан; он мог уже бегать по лугу; мог говорить Юлии: *люблю тебя, маменька!*, мог ласкать ее с чувством и нежными ручонками отирать приятные слезы, которые часто лились из глаз ее. Однажды весною — время, которое всегда напоминало Юлии первую весну замужества ее, — она пошла гулять с маленьким своим Эрастом, села на цветущем пригорке близ дороги и — между тем, как младенец резвился и прыгал вокруг ее, — сняла с груди своей портрет Арисов и рассматривала его с умилением. — „Таков ли он теперь? — думала Юлия. — Ах, нет! черты его, конечно, переменились. Когда живописец изображал их, он сидел против меня, смотрел на меня с любовью, был весел и счастлив! А теперь... теперь...“ Взор Юлии помрачился» (далее следует сон-видение и счастливое пробуждение — Арис с нею). Теперь Юлия счастлива. Это счастье несоизмеримо с возможностями автора передать его: ...и для того не скажу более ни слова о сем редком явлении; ни слова о первых восклицаниях, непосредственно вылетевших из глубины сердца; ни слова о красноречивом безмолвии первых минут; ни слова о слезах радости и блаженства!..», — говорит автор. И продолжает: «Чтобы живее представить себе картину, читатель вообразит еще маленького Эраста, которого Юлия взяла на руки и подала Арису. Младенец, наученный Природою, ласкал отца своего и смотрел с улыбкою на Юлию». Это — описание первых минут встречи. Но счастье Юлии и Ариса долгосрочно и прочно. Он и она равно хранят его, и Арис помогает жене осмыслить несчастное про-

шлое и найти за случайным и преходящим ее добродетельную суть, которой выпали такие тяжелые испытания.

«Уже три года живут они в деревне, живут как нежнейшие любовники, и свет для них не существует. Арис не переменялся (верность себе и другим. — В. Т.); он всегда был деятельным мудрецом. Но Юлия примером своим доказала, что легкомыслие молодой женщины может быть иногда покрывалом или завесою величайших добродетелей. Нежность Арисова так далеко простирается, что он не позволяет Юлии описывать черными красками прежнего ее ветреного характера. — „Ты рождена быть добродетельною, — говорит Арис, — нескромное желание нравиться, плод безрассудного воспитания и худых примеров, произвело минутные твои заблуждения. Тебе надлежало только один раз почувствовать цену истинной любви, цену добродетели, чтобы исправиться и возненавидеть порок. Ты удивляешься, друг мой, для чего я молчал и не хотел говорить тебе о следствиях ветрености твоей: я был уверен, что укоризны могут скорее ожесточить сердце, нежели тронуть его чувствительность. Нежное терпение со стороны мужа есть в таком случае самое действительнейшее средство <...> Следствие доказало справедливость моей системы. Разлука казалась мне последним способом, который должно было употреблять для твоего исправления. Я оставил тебя на суд собственного твоего сердца, — признаюсь, не хладнокровно, не без мучительной горести, — но луч надежды питал и не обманул меня! Ты моя, совершенно и навеки!“»

Если отвлечься от ряда привходящих обстоятельств и от существенных различий между *бедной Лизой* и Юлией, если, к тому же, истории, рассказанные в обеих повестях, рассматривать как два варианта, реализующих одну и ту же общую схему, то можно сказать, что «ветреность» и «легкомыслие» объединяют Эраста и Юлию (Арис говорит о ветрености Юлии, но и об Эрасте автор говорит, что он был «с добрым сердцем, добрым от природы, но слабым и ветреным»), а «верность» своей единственной любви — *бед-*

ную Лизу и Ариса. Более того, существенно, что и Эраст и Юлия, совершив ошибку, со временем ее осознали и не могли ее простить себе. *Бедной Лизе* не хватило терпения Ариса, а Эрасту — его мудрости в понимании движений души. То, что Карамзин через несколько лет после «Бедной Лизы» счел нужным «переиграть» ту же самую ситуацию, говорит о многом, в частности, и о том, что образ Эраста(-Ариса) продолжал оставаться предметом его размышлений и что в нем для писателя присутствовало нечто глубоко интимное и личное. Литературоведение «возможного» не должно проходить мимо таких ситуаций: поэтика текста (в данном случае — «Бедной Лизы») нуждается в восполнении поэтикой «творения», и исследователь должен быть готов к встрече с автобиографическим «психоментальным» «Эрастовым комплексом» Карамзина, позволившим ему создать «Бедную Лизу» и ряд других подобных текстов. Предельно обостряя и прибегая к инверсии, можно сказать: «Бедная Лиза», ее глубинный нерв — «Эрастов комплекс» — создали Карамзина-писателя не в меньшей мере, чем сам он создал «Бедную Лизу» как пространство «разыгрывания» этого комплекса.

В «Юлии» Арис говорит о справедливости своей с и с т е м ы. Для Карамзина *система* не просто модное слово: оно было «работающим» понятием его антропологии или — уже — характерологии. В русском варианте того, что век спустя Дильтеем будет названо «Geisteswissenschaft», честь введения понятия системы принадлежит Карамзину. Словами «Дух системы» открывается наиболее «системообразующий» характерологический опыт «Чувствительный и холодный. Два характера» — высшее достижение карамзинского аналитизма. «Дух системы» ведет здесь писателя, который начинает с рассмотрения вопроса о том, в какой степени характер зависит от природы и/или воспитания. Выводы Карамзина известны «Одна природа творит и дает: воспитание только образует. Одна природа сеет: искусство или наставление только поливает семя, чтобы оно лучше и совершеннее распустилось. Как ум, так и характер

людей есть дело ее: отец, учитель, обстоятельства могут помогать его дальнейшим развитиям, но не более. — Привязывает ли натура умственные способности и нравственные свойства к некоторым особым формам или действиям физического состава, мы не знаем: это ее тайна»¹²⁵

Сказанное можно понимать в том смысле, что «системное» в характере органически укоренено в природе, но воспитание определяет ту форму, по которой мы опознаем характер в горизонте «культуры» и само направление развития характера, поскольку оно определяется «обстоятельствами».

Но «системное» в карамзинской характерологии этим не исчерпывается. Для писателя важны системные связи между ключевыми чертами характера (причинами) и отражениями их (следствиями) на «социальном» уровне: тип жизни, занятий, поведения, т. е. системная зависимость между элементами природы и культуры, врожденного и благоприобретенного, естественно-органического и «искусственного». Еще важнее, что сами черты, образующие тот или иной тип характера, суть элементы системы, и когда Карамзин говорит о «чувствительном» и «холодном», он несомненно имеет в виду две характерологические системы или, может быть, подсистемы, которые в свою очередь могут синтезироваться в одну общую систему. Не касаясь этого вопроса, стоит всё-таки отметить, что за противоположностью двух систем характеров, усиленно и весьма эффективно подчеркиваемой автором, рассказывающим «историю двух человек, которая представляет в лицах свои два характера», всё время ощущается единство корней этих противоположностей или, если воспользоваться понятиями нашего времени, альтернативность двух типов поведения. Эти типы реализуются одним и тем же носителем в зависимости от обстоятельств, смена которых может определяться разными жизненными периодами, причем в каждом из них актуализируется и доминирует какой-то один тип, а другой отходит на периферию, продолжая приглушенное, даже латентное существование, а иногда превращаясь в чистую потенцию.

В характерологическом опыте о чувствительном и холодном (или, как уточняется автором далее, о «пылком воображении» и «флегматическом характере») Карамзин выбирает в качестве воплощения первого характера или темперамента образ Эраста, и уже в силу именного тождества этот образ небезразличен в связи с Эрастом из «Бедной Лизы» как новый более теоретический и психологизированный вариант интерпретации соответствующего типа личности. Легко заметить, что «чувствительный» Эраст многими чертами действительно перекликается с Эрастом «Бедной Лизы»¹²⁶ Более того, он, как уже отмечалось и ранее, некоторыми важными чертами напоминает своего автора, Карамзина, и, следовательно, в этом образе присутствует некий слой, в котором отражается автобиографическое. Здесь можно назвать как черты характера, внешности, так и жизненные обстоятельства, ср.: «Эраст был молод, прекрасен, умен и богат: сколько прав наслаждаться светом! Женщины ласкали его, мужчины ему завидовали: сколько приятностей для сердца и самолюбия!» и т. п. Но при этом обычно не замечают, что и противоположный «чувствительному» Эрасту «холодный» Леонид тоже несет в себе автобиографические черты своего автора, который, кстати, в «Рыцаре нашего времени» укрывается за сходным именем *Леон*. Свой характерологический опыт (по сути дела, эксперимент аналитического расслоения себя, раздвоения на противоположные характеры) Карамзин проводит с высокой степенью корректности. Чтобы опыт был чистым, он сопоставляет «природные» характеры в одинаковых условиях «культуры» и даже точнее — воспитания: «Эраст и Леонид учились в одном пансионе и рано сделались друзьями»; — «Они в одно время оставили пансион и вместе отправились в армию»; — «Оба вместе перешли они в гражданскую службу»; оба женились — Эраст на Нине и Леонид на Каллисте — и оба прошли через испытания, связанные с ветреностью их жен (Нина увлеклась Леонидом, и он, предвидя последствия, «без дальнейших изъяснений» покинул московский дом Эраста и Нины, не простившись ни с хозяином, ни с хозяйкой, и уехал в П. . Некоторое время спу-

ся история повторилась, но в инвертированном варианте: Эраст приезжает в П. на свадьбу Леонида; Каллиста увлекается Эрастом и, когда это увлечение достигло опасной стадии, Леонид внезапно для Эраста увозит жену из П.).

Но в этих одинаковых или сходных условиях Эраст и Леонид играют разные роли, проявляя — каждый свои — природные потенции, дарованные природой их характерам и «образованные» их воспитанием. Казалось бы, Эраст и Леонид воплощают абсолютные противоположности характера и ни в чем не сходятся (именно в этом «расхождении» вводит Карамзин своих героев в текст и представляет их читателю)¹²⁷ Но и в этом противопоставлении они, во-первых, зависят друг от друга и, во-вторых, сами различия и вызываемая ими зависимость служат основанием дружбы, т. е. соединения, единства, общности, какими бы парадоксальными эти состояния ни казались в данных обстоятельствах.

«Их взаимная дружба казалась чудною: столь были они несходны характерами! Но сия дружба основывалась на самом различии свойств. Эраст имел нужду в благоразумии, Леонид — в живости мыслей, которая для его души имела *прелесть удивительного*. Чувствительность одного требовала сообщения; равнодушие и холодность другого искали занятия. Когда сердце и воображение пылают в человеке, он любит говорить; когда душа без действия, он слушает с удовольствием <...> Эраст верил в истории всему чрезвычайному: Леонид сомневался во всем, что не было согласно с обыкновенным порядком вещей. Один спрашивался с воображением пылким, а другой — с флегматическим своим характером. Как мнения, так и поступки наших друзей были различны.»

Дружба, высокое и прочное единение душ, тем более поучительна, когда она связывает столь индивидуальные и различные души. В этих случаях, как и в случае любви («два как один», «и будут два одною плотью», Матф. 19, 5; ср. Мк. 10, 8, — «не двое, но одна плоть» и т. п.), можно видеть намек на особое состояние «усиленного» единства, или сверх-единства, в ином ракурсе — на сосуществова-

ние двух объектов в одном месте (о подобной ситуации позже будет сказано в «Пиковой даме»: «Две неподвижные идеи не могут вместе существовать в нравственной природе, так же, как два тела не могут в физическом мире занимать одно и то же место») или, если иметь в виду персонологический уровень, указание на возможность сосуществования в пределах одной личности двух характеров. Здесь достаточно лишь обозначить самое эту возможность и подчеркнуть, что, введенная в автобиографический контекст, эта проблема естественным образом отсылает к «усиленной» личности самого Карамзина, совместившего в себе в рамках его жизни и «чувствительность» Эраста и «холодность» Леонида.

Нужно напомнить, что в 1803 году, когда появился «Чувствительный и холодный», Карамзин стоял на важнейшем в его жизни рубеже. Биографически, для него лично, после смерти жены в предыдущем году период «чувствительности» кончился, отныне жизнь души, чувства, эмоций должна была направиться по иному пути и найти для себя новые формы. Предстояла и смена парадигмы в творческой деятельности: «чувствительного» автора стихов и повестей сменял историк¹²⁸, которому более чем воображение необходимы были холодность ума, благоразумие, трезвость, строгое внимание к фактам.

В 1803 году Карамзин оставляет «Вестник Европы», простившись с читателями в декабрьской книжке журнала, где незадолго до того была опубликована «Марфа-посадница, или покорение Новагорода», помеченная автором как «историческая повесть», а со следующего, 1804, года Карамзин уже целиком отдается работе над «Историей Государства Российского» и прежде всего кропотливой эмпирической работе над источниками — как печатными, так и рукописными, архивными. Но какой бы радикальной ни была смена парадигмы и предмета занятий, между «сменяемым» и «сменяющим» сохранялась глубокая внутренняя связь: ни одно из достижений «чувствительного» периода не было оставлено втуне в периоде «холодном», и потому преемственность между Карамзиным-поэтом и автором

повестей о любви и Карамзиным-историком, между «Бедной Лизой» и «Историей», оказалась такой тесной, прочной и, главное, исключительно органичной.

Но всё-таки 1803 год был рубежом, временем перехода, в котором старое смешалось с новым и энтропические тенденции получили особенную силу. Каким бы ни виделось Карамзину будущее, он всё еще находился в прошлом, знал себя прошлого, а о себе будущем мог только гадать. Иначе говоря, «чувствительного» Эраста он чувствовал как самого себя, а о «холодном» Леониде, образ которого становился для Карамзина-историка всё более актуальным, он мог строить только предположения. Эта ситуация объясняет некую асимметричность этих двух характеров в изображении автора. Эраст дан «теплее», но и ироничнее, несколько даже свысока, с позиции, дающей ясное представление о «слабости» Эраста, не зачеркивающей, однако, его обаятельности и авторских симпатий к нему. Леонид же дан «холоднее», абстрактнее, его образ проработан слабее: автор еще многого не знал в этом характере и позже написал бы о нем несколько иначе и, главное, достовернее и убедительнее.

Суть характера Эраста, как он проявляет себя в поведении и в переживаемых эмоциях, описывается в «Чувствительном и холодном» не только с полным знанием дела, но и лично, как может это сделать человек, прошедший (реально или в мыслях, чувствах, воображении) через подобный же любовный опыт, через ту же самую «школу чувств». «Давно уже сравнивают любовь с розою, которая пленяет обоняние и глаза, но колет руку: к несчастью, терние долговечнее цвета!.. Эраст, наслаждаясь восторгами, испытывал и неудовольствия: иногда сам скучал, иногда им скучали; иногда страдал от своей верности, иногда мучился от непостоянства любовниц. Надобно заметить, что и самые блестящие молодые люди по большей части входят в связи с женщинами ветреными, которые избавляют их от трудного искания: мудрено ли, что любовь и непостоянство имеют почти одно значение в свете? Эраст со слезами бросался иногда в объятия к верному другу, чтобы жаловаться ему на милых обманщиц. Леонид в таких случаях поступал велико-

душно: утешал его и не думал смеяться над бедным страдальцем. Но искренний Эраст сам любил обвинять себя, проклинал заблуждения страстей, писал едкие сатиры на кокеток¹²⁹ и сперва читал их только другу — а через несколько дней женщинам — а чрез несколько дней бросал в огонь, снова пленяясь каким-нибудь ангелом: ибо всякая томная прелестница, которая брала на себя труд уверить его в любви своей, обыкновенно казалась ему существом небесным <...> Одним словом, Эраст или блаженствовал, или терзался, или, в отсутствие живых чувств, томился несносною скукою. Леонид не знал счастья, но не искал его и был доволен мирным спокойствием души, ясной и кроткой. Первый умом обожал свободу, но сердцем зависел всегда от других людей; второй соглашал волю свою с порядком вещей и не знал тягости принуждения. Эраст *иногда* завидовал равнодушию Леонидову; Леонид *всегда* жалел о пылком Эрасте.»

Как видно из подобных «анализов» Эраста, суть его характера не только в чувствительности, но и в двойственности, которая этой чувствительностью порождена. Эраст счастлив и несчастен, он наслаждается и страдает, верен и изменчив, непостоянен, склонен винить то женщин, то самого себя, прокликает «заблуждения страстей» и, нуждаясь в них, не может не бросаться в их пучину. В «едином» Эрасте, оказывается, тоже живут два Эраста или, точнее, обнаруживают себя, в зависимости от развития ситуации, два позиционных варианта «Эрастова» характерологического типа. То, что эти «разные» варианты синтезируются в «едином» образе Эраста, как бы удостоверяет возможность и иного, более кардинального синтеза — Эраста и Леонида.

И здесь опять встает вопрос исключительной важности: не являются ли Эраст и Леонид двумя воплощениями противоположных начал в душе Карамзина, двумя жизненными установками, реализованными им, подобно голосам Мелодора и Филалета, названным в свое время исследователем «двоющим голосом одного и того же человека» (А.Д. Галахов), — самого Карамзина? Конечно, Эраст и

Леонид не совпадают вполне с «эрастовым» и «леонидовым» в Карамзине: они не столько изображают, сколько намекают на сродственное в его душе и, к тому же, даны в ироническом и чуть скептическом модусе, до известной степени ухудшены. Помня обо всем этом, полезно еще раз вдуматься в последний абзац «Чувствительного и холодно-посвященный Леониду, пережившему и свою первую жену, и своего «чувствительного», пылкого, открытого миру, людям, женщинам особенно, друга.

«Леонид дожил до самой глубокой старости, наслаждаясь знатностью, богатством, здоровьем и спокойствием. Государь и государство уважали его заслуги, разум, трудолюбие и честность, но никто, кроме Эраста, не имел к нему истинной привязанности. Он делал много добра, но без всякого внутреннего удовольствия, а единственно для своей безопасности; не уважал людей, но берегся их; не искал удовольствий, но избегал огорчений; *нестрадание* казалось ему наслаждением, а равнодушие — талисманом мудрости. Если бы мы верили прехождению душ, то надлежало бы заключить, что душа его настрадалась уже в каком-нибудь первобытном состоянии и хотела единственно отдыхать в образе Леонида. Он лишился супруги и детей, но, воображая, что горесть бесполезна, старался забыть их. — Любимую его мыслию было, что здесь всё для человека, а человек только для самого себя. При конце жизни Леонид согласился бы снова начать ее, но не желал того: ибо стыдился желать невозможного. Он умер без надежды и страха, как обыкновенно засыпал всякий вечер.»

Не было ли в этих словах, посвященных Леониду, пережившему своего друга Эраста, узрения в н е ш н и х итогов жизни самого писателя, бывшего маленького Леона, — трудов, заслуг, почестей, славы?¹³⁰ И верности до гробовой доски «Эрастову» началу в себе? И не опасался ли он, что холодность ума перейдет в очерствение души, и — тридцатисемилетний и еще неясно различающий свой конец — не ухудшил ли он сознательно внутреннее содержание жизни Леонида, чтобы заговорить судьбу и чтобы предполагаемое возможное оказалось невозможным?

НАРРАТИВНАЯ СТРУКТУРА



Некоторые характеристики нарративной структуры «Бедной Лизы» уже рассматривались, однако по большей части косвенно в связи с анализом иных уровней текста повести. В этой главе повествовательное строение «Бедной Лизы» будет рассматриваться как главный объект исследования и как нечто самодовлеющее в пределах данного уровня.

Разумеется, объектами нарративной структуры являются персонажи, и естественно, что ведущими в ней оказываются Лиза и Эраст — единственные «подвижные» персонажи, перемещающиеся, хотя и по-разному, из одного фиксированного локуса в другой (Си...ново урочище → Москва, Москва → Си...ново урочище, для Эраста еще Москва → армия и обратно) и представляющие собой два ф о к у с а (как правило, двуединые), вокруг которых распределяются практически все мотивы повести¹³¹. Собственно говоря, «подвижность» и «мотивность» взаимосвязаны и на определенном уровне «выражения» эту связь обнаруживают (*motus* / *moveo* / — *motivus*, ср. *движение*, *подвижность* — *по-двиг* как некое отмеченное действие, мотив). Движение как реализация свойства «подвижности»

дамо по себе образует мотив, являющийся необходимым условием, стимулятором других более «интенсивных» мотивов, по отношению (: *носить, нести*) к которым «движение» выступает как экстенсивный, но полагающий основу («субстратный») мотив, своего рода «мотиватор» первого ряда, т. е. мотив, мотивирующий другой мотив или целую цепь. В этом отношении мотив в тексте художественной литературы, представленном как определенная форма рассказа, повествования (*narratio*), как повесть, выступает в той же функции, что и *res gestae* исторического повествования, человеческое деяние в прошлом, представляемое как отмеченное, выходящее из ряда и дающее начало некоей цепи последующих деяний-событий. На этом уровне существенно, что слово *повесть* определяет и жанр исторический (ср. «Повесть временных лет»), и жанр художественно-литературный, к которому принадлежит и «Бедная Лиза», а слово *история* также равно относится к обеим этим сферам, и «Бедная Лиза» — тоже «история» и, если угодно, в двух смыслах: как произведение художественно-литературное и как произведение «историческое» или, на худой конец, продолжающее «историческое» в новых условиях, генетически связанное с ним.

Сам Карамзин, более других современников и предшественников способствовавший своими произведениями оформлению «мета-литературного» уровня и передавший это завоевание Пушкину, развившему его далее, был весьма чуток к проблеме жанра своей прозы — и как реальной институционализированной формы нарратива, и как той формы, которая принадлежит читательскому сознанию, его классификационной системе. Между этими двумя формами — «авторской» и «читательской», «реальной» и «иллюзорной» — существуют, по крайней мере в определенных ситуациях, зазоры или даже противоречия. Карамзин нередко на этих зазорах и противоречиях строит «художественную» игру, создавая сложные и до него неизвестные комбинации «фактического» и «фиктивного», реального и иллюзорного, подлинного и мнимого. Поэтому су-

щественно обратить внимание на то, как определяет Карамзин жанр «Бедной Лизы» в самом ее тексте.

К сожалению, не обращалось внимания на зависимость между двумя «историями», о которых говорит автор в отмеченных местах «Бедной Лизы». В самом конце экспозиции, непосредственно перед первой фразой, открывающей собственно нарративную часть, находится место, интересное в данном случае двумя своими особенностями — связующей ролью между экспозицией и нарративом, во-первых, и между началом и концом «Бедной Лизы», во-вторых. Вот эта фраза, как бы подводящая итог впечатлениям автора-рассказчика от пребывания в Си...новом монастыре и открывающая дверь в нарративное пространство: «Всё сие обновляет в моей памяти историю нашего отечества — печальную историю тех времен¹³², когда свирепые татары и литовцы огнем и мечом опустошали окрестности Российской столицы и когда несчастная Москва, как беззащитная вдовица, от одного Бога ожидала помощи в лютых своих бедствиях». Союз *но*, с которого начинается следующая фраза («Но всего чаще привлекает меня к стенам Си...нова монастыря — воспоминание о плачевной судьбе Лизы, бедной Лизы»), одновременно и связывает «печальную историю» и «память» о ней с историей, которую предстоит рассказать, и с «воспоминанием» о ней, и дифференцирует эти две «истории», противопоставляя их как два варианта отражения «исторического» — старого и нового, собственно «исторического» и «романического», коллективного и лично-индивидуального.

Эта же последняя фраза экспозиции, сигнализирующая о начале на следующем шаге самого нарратива, вместе с тем соотносится и с концом нарратива и всей повести, где в предпоследней фразе снова возникает тема «истории» — той же, но и всё-таки иной: «Он сам рассказал мне сию историю и привел меня к Лизиной могиле». А незадолго до конца, когда уже почти всё предрешено, автор, уточняя жанр «Бедной Лизы» и определяя ее место на шкале «подлинное» — «мнимое», сокрушается, что он выбрал не тот

жанр, который хотел бы: «Ах! Для чего пишу не роман, а печальную быль?» «Печальная быль» здесь двояко перекликается с «печальной историей» начала «Бедной Лизы»: и по признаку «подлинности» (история — быль, то, что подлинно и давно было, но оставляет следы, распознаваемые и до сего времени), и по признаку «печальности» (эпитет *печальный* в обоих случаях). Но вместе с тем подчеркнутое «не роман», конечно, имеет целью не только создать у читателя иллюзию подлинности описываемого (*быль*), но и вселить в него как бы противоположную идею вымысла, фантазии, «романа». Соединение двух этих противоположностей как раз и способствует формированию двуединого «реально-иллюзорного» мира «Бедной Лизы»¹³³

Это складывающееся «реально-иллюзорное» пространство не просто двуедино. В данном случае важнее зависимость между двумя составляющими этого пространства. Реальное нуждается для своей поддержки (и, более того, для своего усиления) в сфере иллюзорного, потому что именно в ней можно найти наиболее веские мотивировки происходящего в сфере реального. Но и иллюзорное нуждается в реальном: при избранной в «Бедной Лизе» автором установке на «быль» иллюзорное не хочет и не имеет права обнаруживать себя — по крайней мере, внутри самого текста. Оно должно соответствовать реальному, и поэтому рядится в его одежды: присутствие реального как бы гарантирует иллюзорному его долю соучастия в реальном.

«Реальным» в «Бедной Лизе» нужно считать сам тип Лизы и ситуацию, в которой она выступает, т. е. наиболее «сильную» ситуативную позицию этого образа («молодая крестьянка, полюбившая неровню, человека из более высокого круга, который не может на ней жениться, но при том не является ни злодеем, ни просто плохим человеком»). Эта ситуация предполагает, что «и крестьянки любить умеют» (как Лизина мать), что их любовь свободна (т. е. выбор обусловлен исключительно чувством, а не принятием узусом, в основе которого лежат прежде всего социальные критерии) и что утрата любимого важнее привя-

занности к жизни (смерть от горя, тоски, печали¹³⁴ или же самоубийство¹³⁵, вариант — попытка к нему). Чистый вариант этой схемы представлен только в «Бедной Лизе», и здесь он воплощен — особенно в мотиве гибели — с предельной скупостью, без эмоций и патетики, аскетически: «Тут она бросилась в воду», — фиксирует текст (ничего сопоставимого с этим нет в многочисленных образцах сентименталистской прозы).

Этот женский тип, так представленный в этой ситуации, был, несомненно, открытием Карамзина, угаданным им в жизни (впрочем, именно с конца XVIII века в хронике происшествий впервые, кажется, появляются сообщения, очень редкие, о самоубийствах на почве любви и среди крестьянок) и введенным в художественную литературу. В этом отношении есть основания говорить о Лизе как о т и п е, о наиболее «сильном» и убедительном воплощении его в русской литературе¹³⁶. Образ Лизы в определенном контексте соотносим с образом «русского» Вертера в литературе русского «вертерианства» (ср. «Российский Вертер» М.В. Сушкова, 1801 и др.). Во всех этих случаях сам тип и ситуация, в центре которой он оказывается, превалируют над действием, и с соответствующими мотивами как «реальностью» связаны слишком абстрактно и косвенно.

Локусом мотивов в «Бедной Лизе» является как раз сфера «и л л ю з о р н о г о»: своим происхождением они обязаны авторской фантазии, «сказке», «романическому», если воспользоваться понятиями и словами, употреблявшимися Карамзиным. Теперь становится понятна та зависимость, которая существует между жанровой спецификацией «Бедной Лизы» и уровнем мотивов, главных элементов нарративной структуры повести и главного двигателя в развертывании этой структуры в синтагматическую последовательность текста.

Наличие указанной зависимости и то, как она реализуется в «Бедной Лизе», делает очевидной дистанцию, отделяющую нарративную структуру повести Карамзина от нарративов непосредственно предшествовавшего периода

русской оригинальной художественной прозе и более раннего важного периода — «беллетристики» XVII века. Это последнее, «дальнее» сопоставление имеет особый смысл, потому что именно в XVII веке наблюдается значительное возрастание удельного веса «беллетристики», возникает и расширяется сфера «свободного повествования», появляется тяга к «авантюристике», предполагающая дополнительный акцент на «голом» действии, как бы освобождающемся от ига «идеологичности», начинают широко использоваться готовые, при этом достаточно автоматизированные схемы действий, происходит «обкатка» мотивных цепей¹³⁷ Суть разрыва между «Бедной Лизой» и повестями XVII века, отдающими щедрую дань «нарративности» и в этом отношении довольно сильно отличающимися от предыдущих периодов в развитии «повествовательности» в древнерусской литературе, состояла именно в том, что в повестях XVII века «нарративность» представляет собой переработанный или слабо переработанный ход реальных событий, довольно механически перенесенный в литературный текст (минимум «фантазии», воображения, «сказки»). У Карамзина же, в частности и прежде всего в «Бедной Лизе», «нарративность» — явление чисто литературное, и локус его — не «реальная» жизнь, а сфера «иллюзорного». Повесть XVII века не освоила и не усвоила себе «нарративность» как вполне самостоятельную литературно-эстетическую категорию¹³⁸, тогда как Карамзин именно эту задачу и выполнил.

Тот факт, что персонажный уровень «Бедной Лизы» держится прежде всего на образах Лизы и Эраста, в высокой степени предрешает их роль в нарративной структуре повести, точнее — роль тех действий, в которых они занимают активное («субъектное») место или, по крайней мере, пассивное («объектное»). Подобная зависимость друг от друга элементов персонажной парадигмы и элементов парадигмы мотивов очевидна вообще, и «Бедная Лиза» в данном случае не может считаться исключением. Новшество состояло в другом: Карамзин включает нарративность в

более широкую конструкцию и устанавливает новый тип взаимоотношений нарративного и персонажного уровней. Элементы этих уровней более тесно и, главное, более органично связываются друг с другом, и от этого усиления связей выигрывает каждый из них. Для персонажей нарративная единица, мотив, «действие» выступают как продолжение их характерологии, расширение того пространства, в котором «характерологическое» получает дополнительное отражение и более тонкую спецификацию. Для нарративной структуры персонаж, в нее включенный, с ее единицами связанный и ее реализующий, есть способ индивидуализации и субъективизации отдельных ее элементов, дополнительное основание для поиска более углубленных и тонких мотивировок, возможность ухода их от тривиальных и клишированных вариантов.

В нарративной структуре «Бедной Лизы» всё вращается вокруг образов Лизы и Эраста, но последний занимает более сильную позицию: именно он — активный элемент этой структуры, инициатор нарративного движения. Поэтому связь элементов нарративной структуры с «характерологией» в случае Эраста оказывается наиболее тесной и продуктивной, и многое об Эрасте как фигуре персонажного уровня уместно сказать здесь, в главе, посвященной нарративной структуре.

Но прежде всего необходимо напомнить: локальный (и «исторический») контекст «Бедной Лизы» определяется Си...новым урочищем. Здесь всё начиналось, здесь всё кончилось, здесь, видимо, Эраст поведал о случившемся автору-рассказчику. И именно сюда автор помещает Лизу. Другой локус, выступающий в повести, — Москва, и с нею связан Эраст. Связь между этими двумя локусами осуществляется Эрастом и Лизой — и только ими. Роли их в осуществлении этих связей существенно различны: Лиза ходит в Москву, Эраст — в Си...ново, однако, за исключением одного случая, Лиза отправляется в город не ради Эраста, но по своим собственным делам. Единственное путешествие Лизы в Москву с целью встретить Эраста оказалось неудач-

ным. Оба же раза, когда она идет в город по «своим делам» — продавать цветы¹³⁹ или купить розовой воды, которую ее мать лечила свои глаза, — Лиза неожиданно встречает Эраста: первая встреча была счастливой, последняя — несчастной. Эраст, напротив, отправляясь в Си...ново, всегда встречает Лизу, так как ее «место» там фиксировано, а «место» Эраста не закреплено, подвижно.

Путь Эраста в Москву никогда не обозначается: он неинформативен и автоматически вытекает из его посещения Лизы. Путь Лизы из Москвы в Си...ново обозначен лишь однажды, в последний раз. «Кривая» оценочных значений путешествий Лизы в Москву имеет нисходящий характер: неожиданная удача, случайная по характеру и сразу до конца непонятая, — неудача и расстройство от неувстречи Эраста («обманутое ожидание»: Лиза пошла в Москву ради встречи с Эрастом и продажа цветов была лишь поводом, скрывающим подлинную цель) — неожиданная несчастная встреча с еще более несчастным и неожиданным катастрофическим итогом, не оставившим иного выбора кроме гибели. То, что из более или менее регулярных походов в Москву, автор отбирает лишь три, каждый из которых по своему отмечен, есть признак творческой зрелости писателя, экономно, но остро выстраивающего фабулу повести.

Эраст более активен и динамичен в своих передвижениях. Шесть раз автор фиксирует его приход в Си...ново, на свидание с Лизой (при этом иногда такая фиксация относится к целой совокупности приходов и свиданий и подчеркивает их обычность, регулярность, постоянность; ср.: «После Эраст и Лиза, боясь не сдержать слова своего, в с я к и й в е ч е р виделись <...> и л и на берегу реки, и л и в березовой роще, но в с е г о ч а щ е под тению столетних дубов»; — «Свидания их продолжались». О неединственности и, следовательно, повторности встреч говорят и такие указания, как: «Однажды ввечеру Эраст долго ждал своей Лизы»).

Из сказанного до сих пор видно, что начало «Бедной Лизы» структурно напоминает то, что было выявлено Проппом как важная черта морфологии волшебной сказки:

«свой» локус, «начальная ситуация», «недостача», «отлучка из дома» с целью ликвидации «недостачи», «запреты» и т. п., если пользоваться терминологией пропповских функций. Такова начальная ситуация; более конкретно: жизнь Лизы недалеко от Си...нова монастыря в хижине со слабой, но доброй матерью; Лиза наполовину сирота: отец ее умер и благополучие исчезло; только крестьянского, сугубо деревенского труда не вполне хватает для поддержания соответствующего уровня жизни. Возникает потребность «отлучки из дома» — походов в Москву с тем, чтобы деньгами от продажи цветов восполнить недостачу. Далее мать, испытывая беспокойство за Лизу, предостерегает ее от опасностей. И это не случайно: ведь именно мать осведомлена о главной Лизиной «недостаче», — без матери она останется совсем одна, — как, впрочем, и о способе эту недостачу восполнить — выйти замуж. Это предостережение — своеобразная форма «запрета», впрочем примененная в «Бедной Лизе» с некоторым опозданием, когда опасность уже миновала. Выслушав рассказ дочери о встрече в Москве с человеком, предлагавшим ей за цветы рубль, мать одобрила поведение Лизы и предостерегла (можно думать, не в первый раз) ее от возможной опасности: «Ты хорошо сделала, что не взяла рубля. Может быть, это был какой-нибудь дурной человек... <...> Однако ж, Лиза, лучше кормиться трудами своими и ничего не брать даром. Ты еще не знаешь, друг мой, как злые люди могут обидеть бедную девушку! У меня всегда сердце бывает не на своем месте, когда ты ходишь в город; я всегда ставлю свечу перед образ и молю Господа Бога, чтобы он сохранил тебя от всякой беды и напасти».

Вторая из упоминаемых в повести «отлучек» из дома в Москву, на этот раз с конкретной и главной целью (снова встретить Эраста) со стороны Лизы, уже начинающей ощущать «любовную» озабоченность и ищущей ее смягчения во встрече с объектом этой озабоченности, по воле автора строится как конструкция, реализующая ситуацию обманутого ожидания (или, как надеется Лиза, встреча и удача, или, как опасается мать, встреча и опасность). Смысл этой

ситуации — задержка, ретардация, продлевающая срок ожидания и делающая его еще более острым и напряженным. Пока же итог этого второго путешествия в Москву — огорчения, расстройства: цветы брошены в реку, настроение испорчено («...чувствуя какую-то грусть в сердце своем <...> сидела она под окном, прядла и тихим голосом пела жалобные песни»), никаких других планов возмещения этой «недостачи» больше нет. В этой точке повествования — пик неопределенности, максимум энтропии.

И здесь автор идет на неожиданный, казалось бы, шаг, резко меняя ситуацию: «пела жалобные песни» продолжено внезапно, как *deus ex machina*, явлением того человека, с которым повергла Лизу в печаль, — «но вдруг¹⁴⁰ вскочила и закричала: „Ах!..“ Молодой незнакомец стоял под окном». Впрочем, воспринимаемое как неожиданность появление незнакомца объясняется легко, хотя и Лиза и, возможно, читатель как бы забывают о ответственности случившегося: ведь в первую встречу на вопрос незнакомца «А где дом твой?» Лиза дала ему точный ответ и можно было бы ожидать, что он воспользуется открывшейся возможностью встречи. Но как бы то ни было, авторское *вдруг* и *Лизино Ах!..* предполагают восприятие этой встречи как неожиданной.

Эта встреча реализует функцию «выведывания» со стороны «искателя» (в пропповской терминологии). Смысл «выведывания» — в получении необходимой информации, позволяющей определить формы и объем знакомства и дальнейшие планы «искателя» (собственно, это «выведывание» началось еще при первой встрече, когда Эраст спросил Лизу, где она живет)¹⁴¹. В этом месте развертывания нарративной структуры актуализируются не только мифопоэтические первоосновы некоей исходной ситуации, с течением времени отложившиеся в виде определенного элемента композиционной схемы, но и те преобразования, которые были введены Карамзиным.

В «Бедной Лизе» два главных персонажа и соответственно два локуса. Лиза и Эраст выходят из «своего» локу-

са и идут в «чужой», и эти два противоположных по направлению, но единых по цели (встреча-соединение) движения поочередны и не предполагают разминки в пути. Поэтому, в отличие от унилокального «своего» пространства сказки, пространство «Бедной Лизы» билокально и — соответственно — бицентрично. Но это пространство асимметрично, и причиной этому — активная, динамическая роль фигуры Эраста, имеющего свой замысел, свой план. Он первым приходит к Лизе, и этот приход вполне сознателен и продуман (предшествовавший приход Лизы в Москву не предполагал встречи с Эрастом и был подчинен совсем иной цели). Хотя из слов Лизы, отвечающей на вопрос матери, кого она увидела перед окном, следует, что она уже встречалась с незнакомцем («Того господина, который купил у меня цветы»), сам незнакомец ведет себя так, как будто кроме него и Лизиной матери в хижине никого нет или, во всяком случае, будто он встречается с Лизой впервые. Его тактика «выведывания» искусна, но это искусство не только светского, дипломатического, тонкого человека, но и влюбленного «искателя», которого сама влюбленность ведет по лучшему и кратчайшему пути. Собственно, обнаружив, что Лиза верно указала ему место, где она живет, и встретив здесь Лизу, Эраст «выведал» первое из двух главных обстоятельств — локус Лизы, что позволяло строить и более долговременные планы.

Теперь ему нужно узнать другое: поняла ли Лиза цель его прихода и каково ее отношение к этой цели и ее субъекту, т. е. к самому Эрасту. Поэтому теперь тактика «выведывания» строится двояко: беседа ведется только с Лизиной матерью, причем всю инициативу Эраст предоставляет ей. В этом случае «выведывания», по сути дела, нет: Эраст практически ни о чем не спрашивает, хотя, конечно, рассказ Лизиной матери «о своем горе и утешении — о смерти мужа и о милых свойствах дочери своей, об ее трудолюбии и нежности, и проч. и проч.» расширяет информацию, которая, однако, сейчас для него неглавная. И сам рассказ матери Эраст слушает, так сказать, «вполуха»

(авторское «и проч. и проч.» как бы намекает на некоторое равнодушие и незаинтересованность в этой информации, остранение *прочь* от нее), хотя сохраняет вежливость и внимательность, скорее — видимость ее. Сейчас для Эраста важнее другое, и в немом общении с Лизой¹⁴² происходит «выведывание» самого главного. Совершается оно взглядами, чувствами, сердцем, и собственно «выведывательная», разведочная функция по ходу дела преобразуется в чистую радость общения двух сердец, устремляющихся навстречу друг другу. И «робкая» (мотив подчеркнут в этой сцене дважды: «робким голосом» Лиза отвечает матери, кого она увидела под окном; ср. еще «робкая Лиза» в контрастном контексте), «немая» Лиза, «официально» выступающая в этом эпизоде как периферийная фигура, откликается на призыв (тоже «немой») молодого человека и вступает с ним в общение. Глаза, взгляды — средства этого общения и источники всего того, что нужно знать *здесь и сейчас*. Он — «благодарил Лизу и благодарил не столько словами, сколько в з о р а м и»; — «Он слушал ее (Лизину мать. — В. Т.) со вниманием, но г л а з а его были — нужно ли сказывать где?» Но и о н а — «И Лиза, робкая Лиза по с м а т р и в а л а изредка на молодого человека; но не так скоро молния блеснит и в облаке исчезает, как быстро голубые г л а з а ее обращались к земле, встречаясь с его в з о р о м»; — «Тут в г л а з а х Лизиных блеснула радость, которую она тщетно сокрыть хотела». И тут же — в связи с взглядом — неслыханный для XVIII века по захватывающему дух лаконизму и психологической пронизательности шаг, предвосхищающий ахматовское *Я на правую руку надела / Перчатку с левой руки*, — ...она смотрела на левый рукав свой и щипала его правой рукой» — знак смущения, радости, с трудом сдерживаемого внутреннего восторга, после того как Лиза узнала, что молодой человек теперь сам будет приходить в их дом.

В этом эпизоде «робкая» Лиза вступает в некое тайное общение с ним, догадывается отдаленно о его чувствах и, не сознавая пока этого сама, дает ему почувствовать тот сдвиг, который уже произошел в ее душе. Знаком этого сдвига, как

бы его кодификацией стало узнавание («выведывание») имени незнакомца и своего рода «отверзание уст» Лизы, явление слова, и м е н и. На вопрос Лизиной матери, как его «называть» (в этом *называть* — душевная деликатность матери), он отвечает «Меня зовут Эрастом!» (и в этом *зовут* — оценка этой деликатности и в свою очередь шаг навстречу, предоставление права свободного выбора в способе названия). И тут же как эхо, как подхват: «„Эрастом, — сказала тихонько Лиза, — Эрастом!“ Она раз пять повторила сие имя, как будто бы стараясь затвердить его <...> Лиза провожала его г л а з а м и». Слово-имя, хотя и невольно, при потере контроля над собой, всё-таки явилось. Ничего не заметившая из того, что происходило в Лизе, и находясь под обаянием только что покинувшего их жилище Эраста, мать, исходя из своих впечатлений и оценок, невольно идет навстречу мечтаньям дочери, помогая ей сформулировать цель этих мечтаньях и, может быть, упреждая ход Лизиных мыслей, обозначить сферу «возможного»: «Ах, Лиза! Как он хорош и добр! Если бы жених твой был таков!» И в ответ — «Всё Лизино сердце затрепетало. „Матушка! Матушка! Как этому стать? Он барин, а между крестьянами...“ — Лиза не договорила речи своей»¹⁴³.

Здесь автор ненадолго прерывает нарративную цепь и как бы берет тайм-аут, чтобы успеть подвести первый итог происшедшему, осмыслить ту сторону характера Эраста, которая неизвестна и недоступна ни Лизе, ни ее матери. До сих пор и они и читатель знают лишь «внешнего» Эраста. Он — «молодой, хорошо одетый человек, приятного вида», он чуток к обаянию девичьей прелести, галантен, красноречив и в таких (или, что важнее, — в *этой*) ситуациях сообразителен, предприимчив и скор на решения. Возможно, он знает о своей способности производить впечатление. «Я думаю, что прекрасные ландыши, сорванные руками прекрасной девушки, стоят рубля», — говорит он, увидев, что Лиза покраснелась. Успев узнать, где Лиза живет, и заметив, что «мимоходящие стали останавливаться» около них и коварно усмехаться, он не захотел долее удерживать

Лизу. Впечатление Лизиной матери также было самым благоприятным. Эраст покорила ее учтивостью («поклонился ей так учтиво, с таким приятным видом, что она не могла подумать об нем ничего, кроме хорошего»), внимательностью, открытостью и простотой, естественностью в обращении.

Таков первый итог знакомства с Эрастом, и любой писатель того времени, взявший этот сюжет, продолжал бы скорее всего, как Карамзин («Обратимся к Лизе...»), рассказав о чувствах Лизы и перейдя вскоре же к дальнейшему разворачиванию интриги. Разница же между Карамзиным и «любым другим» писателем состояла как раз в том, что между «первым итогом», результатом «внешних» впечатлений, и описанием Лизиних чувств Карамзин размещает абзац из шести довольно коротких фраз (лишь четвертая, как бы отмечающая ось симметрии абзаца, относительно пространства), где дает «портрет души» Эраста, его внутренний образ, суть этого характера и объясняет происхождение именно *такого* характера в *этом* человеке, роль в этом «природы» и «культуры» — воспитания, среды, образа жизни, господствующих вкусов. Этот экскурс, пожалуй, первый или один из первых подобных опытов его психологической характеристики литературного героя и выяснения его характерологических мотивировок. Введение этого экскурса именно в данном месте вполне сознательно и имеет двоякое назначение: с одной стороны, отделить в Эрасте внешнее от внутреннего, как бы предостеречь Лизу и читателей от механических импликаций типа «он хорош», значит «он хороший», и, с другой, предначертать, хотя бы в самом общем виде, дальнейший ход повести, поселив в читательском сознании, также находящемся под обаянием Эраста, некую отдаленную тревогу за будущее Лизы.

Этот фрагмент «Бедной Лизы» свидетельствует о Карамзине как о большом мастере психологических мотивировок и авторе, обладающем редкой смелостью. Он отваживается говорить о сути Эраста до того, как тот сделал что-либо серьезное, во всяком случае диагностически су-

щественное. Он не комментирует, как было принято, поступок «психологически» или «морально» после того, как этот поступок был совершен, но упреждает его конструкцией, из которой «любезный», но и мыслящий читатель уже сам будет извлекать глубинный смысл и мотивировки совершаемого и оценивать будущие поступки. И не вина Карамзина, что *такой* читатель *таких* текстов, как «Бедная Лиза», еще не сформировался и только еще учится на примере повестей Карамзина соответствовать им¹⁴⁴. В этом опережении Карамзиным уровня читательского восприятия и в несоответствии писателя и читателя (или частичном соответствии) также был свой не планируемый автором смысл: «Бедная Лиза» поражала читателя многими неожиданно-стями и интриговала «необъяснимостью», невыводимостью многих ее особенностей из привычных схем. Когда читатель позже постигнет мотивационный механизм писателя и для него многое станет ясным, он начнет быстро охладевать к повести, хотя трагическая судьба *бедной Лизы* еще долго будет привлекать наиболее впечатлительных и сострадательных читателей.

Вот этот ключевой психологически акцентированный фрагмент «Эрастова текста» «Бедной Лизы»:

«Теперь читатель должен знать, что сей молодой человек, сей Эраст был довольно богатый дворянин, с изрядным разумом и добрым сердцем, добрым от природы, но слабым и ветреным. Он вел рассеянную жизнь, думал только о своем удовольствии, искал его в светских забавах, но часто не находил: скучал и жаловался на судьбу свою. Красота Лизы при первой встрече сделала впечатление в его сердце. Он читывал романы, идиллии, имел довольно живое воображение и часто переселялся мысленно в те времена (бывшие или не бывшие), в которые, если верить стихотворцам, все люди беспечно гуляли по лугам, купались в чистых источниках, целовались, как горлицы, отдыхали под розами и миртами и в счастливой праздности все дни свои провождали. Ему казалось, что он нашел в Лизе то, чего сердце его давно искало. „Натура¹⁴⁵

призывает меня в свои объятия, к чистым своим радостям“, — думал он и решился — по крайней мере на время — оставить большой свет.»¹⁴⁶

В этом отрывке автор успевает сказать главное — о двух Эрастах, за которыми стоит один — молодой человек «с сердцем добрым от природы, но слабым и ветреным», привязанный только к своему удовольствию, независимо от того, погружен ли он в суету «светских забав» или в мечтательное уединение на лоне «натуры». Речь идет и о том душевном состоянии Эраста, которое объясняет и возникновение у него чувства к Лизе, и захваченность им, и те иллюзии чистой любви-дружбы, которые он питал в начале их отношений. В этом новом своем состоянии он готов был увидеть подтверждение правильности решения покинуть большой свет, и это дополнительно утверждало Эраста в его выборе. «Все блестящие забавы большого света представлялись ему ничтожными в сравнении с теми удовольствиями, которыми *страстная дружба* невинной души питала сердце его. С отвращением помышлял он о презрительном сладострастии, которым прежде уивались его чувства. „Я буду жить с Лизою, как брат с сестрою, — думал он, — не употреблю во зло любви ее и буду всегда счастлив!“» Будучи человеком добрым, но слабым и несамодостаточным, Эраст казался себе лучше уже только от того, что Лиза полюбила его¹⁴⁷, и, похоже, был уверен, что эта чистая душа не может ошибиться ни в оценке Эраста, ни в своих чувствах к нему.

Отрывок с «психологическим» портретом Эраста, кратким, но точным характерологическим анализом его предрешает многое в дальнейшем развитии действия. Как бы заботясь о том, чтобы читатель не забыл этот анализ, автор спешит показать, как «характер» Эраста развертывается в действиях, в поведении, предопределяя их, но и приспособляясь к ним. Автор на время покидает Эраста («Обратимся к Лизе»), потому что в следующем цикле композиционной структуры и на следующем шаге сюжета он, Эраст, должен быть увиден глазами Лизы и почувство-

ван ее сердцем. Суть следующего блока нарративной конструкции — подготовить новую и, по сути дела, первую подлинную встречу Лизы и Эраста, с глазу на глаз, сердце к сердцу (надо помнить, что первая встреча была случайной и слишком мимолетной, чтобы участники ее успели осознать, какими продолжениями она чревата и, главное, будут ли вообще эти продолжения; вторая встреча происходила при матери, и неизменным ее условием было предоставление Лизиной матери права определять ход беседы. Лиза в этой встрече была обречена на немotu, как, впрочем, и Эраст в отношении Лизы). Подготавливая эту первую встречу Лизы и Эраста наедине, без свидетелей («мимоходящие» в одном случае и мать в другом), и понимая, что от ее успеха зависит всё последующее, автор прибегает к двум приемам, цель которых — обеспечить должный эффект этой встречи и как бы шире раскрыть двери и помочь молодым людям, стремящимся навстречу друг другу.

Первый из этих приемов — контраст. Светлая, безмятежная, сияюще-радостная природа и — озабоченно-печальная, впервые ощутившая свою дисгармонию с природой, некую особность-выделенность из нее, Лиза. С одной стороны — великолепие пробуждающейся после ночного сна природы, торжественный восход солнца, «пробуждающего всё творение», «животворные лучи света», «оживляющиеся» птицы, цветы, кусточки, роши, «общая радость природы». С другой — проведшая полубессонную ночь («она почти всякую минуту просыпалась, просыпалась и вздыхала») печальная Лиза («подгорюнившись» — дважды определяет ее состояние автор). Недогадливому читателю, не заметившему этот контраст, приходит на помощь сам автор. Он лучше других знает, что контраст между настроением Лизы и природой лишь внешняя форма более глубокого контраста — между Лизой прежней, чья душа еще не была затронута и взволнована чувством, и Лизой, имеющей вот-вот стать новой, с душой, в которую входит чувство и которая здесь и сейчас, на берегу Москвы-реки, на наших глазах, ощущает это преображение. И

двор, видящий это пока еще глубоко укрытое, только еще начинающееся смятение души на фоне «езде царствовавшей тишины» природы, прерывает на минуту нарративную цепь, чтобы привлечь внимание к тому тревожному, что происходит, и выразить свое участие к Лизе — вчера еще частливой, завтра — *бедной*, а сегодня, сейчас стоящей на пограничной грани. «Ах, Лиза, Лиза! Что с тобою сделалось? До этого времени, просыпаясь вместе с птичками, ты вместе с ними веселилась утром, и чистая, радостная душа светилась в глазах твоих, подобно как солнце светится в каплях росы небесной; но теперь ты задумчива, и общая радость природы чужда твоему сердцу.»

Второй прием, используемый здесь автором и имеющий целью на ближайшем повороте снять контраст, разрешающийся в новой гармонии, — и между двумя любленными сердцами, и между ними и сорадующейся им «натурой», — состоит в изображении некоего восходящего движения души, возрастающей сосредоточенности, сведёнии-соединении всего разного в одно единое, т. е. того состояния напряженного любовного ожидания, когда сердце становится вещью, идет впереди «реальных» событий, потому что подлинно реальное в нем уже осуществилось, и этим опережающим движением определяет всё имеющее быть, преформирует желанное, чаемое, страстно нетерпеливо взыскуемое «открытие» сердца в ближайшем будущем, при первой же возможной встрече. Вот и сейчас по берегу реки гонит свое стадо молодой пастух (можно вспомнить, что и Лиза в некотором роде пастушка: «Эраст восхищался своей пастушкой — так называл Лизу»). Раньше он или не вызвал бы у Лизы никакого интереса, или его появление стало бы поводом для того, чтобы переброситься двумя-тремя нейтральными фразами. Но сейчас всё иначе, и всё становится поводом, символом, стимулом, чтобы еще раз обратиться мысленно и душевно к тому фокусу, в котором содержится главное. И мечтания и желания совокупно выстраивают иную ситуацию, отвечающую этой эмпирически наблюдаемой картинке, которая должна

вызвать, однако, совсем иной смысл и, более того, пре-
существить мысль-чувство и слово-заклинание в де-
ло, которое подлинно воплощает то, о чем мечтается в
этой мысли и о чем говорится в этом внутреннем слове ду-
ши, к себе самой обращенном.

«Лиза устремила на него (на пастушкá. — В. Т.) взор
свой и думала: „Если бы тот, кто занимает теперь
мысли мои, рожден был простым крестьянином, пасту-
хом, — и если бы он теперь мимо меня гнал стадо свое: ах! я
поклонилась бы ему с улыбкою и сказала бы привет-
ливо: „Здравствуй, любезный пастушок! Куда гонишь ты
стадо свое? И здесь растет зеленая трава для овец твоих, и
здесь алеют цветы, из которых можно сплести венки для
шляпы твоей“ Он взглянул бы на меня с видом ласко-
вым — взял бы, может быть, руку мою... Мечта!“»

И эти мечтания, в которых модус ирреальности сопер-
ничает-сливается с модусом оптативности (*если бы, поклонилась бы, сказала бы, взглянула бы, взял бы*), в эту минуту
столь всепроницающи и исполнены такой душевной глу-
бины и силы, что и мысль и слово обретают статус
«перформативности», и, будучи «подуманными» и «ска-
занными», они тут же воплощаются в действительность:
вдруг появляется лодка и в лодке — Эраст, *вдруг* «все жилки
в ней забились, и, конечно, не от страха», *вдруг* Лиза обес-
силела («Она встала, хотела идти, но не могла»). Тогда-то
всё и начало выстраиваться по ее мысли и слову — «Эраст
выскочил на берег, подошел к Лизе и — мечта ее от-
части исполнилась: ибо он *взглянул на нее с видом
ласковым, взял ее за руку*¹⁴⁸... А Лиза, Лиза стояла с потуп-
ленным взором, с огненными щеками, с трепещущим
сердцем — не могла отнять у него руку — не могла отво-
ротиться, когда он приблизился к ней с розовыми губами
своими...»¹⁴⁹. И мучительные для Лизы неопределенность
и медлительность разрешились сразу, с захватывающим
дух ускорением-усилением — «Ах! Он поцеловал ее, поце-
ловал с таким жаром, что вся вселенная показалась ей в
огне горящей!» И это было опережающим знаком пора-

зительно лаконично описанного взаимного признания в своих чувствах: «„ Милая Лиза! — сказал Эраст. — Милая Лиза! Я люблю тебя!“ <...> Эраст узнал, что он любим, любим страстно новым, чистым, открытым сердцем». Дважды повторенное *Милая Лиза и любим*¹⁵⁰ в признаниях возлюбленных — единственный признак внутренней взволнованности их душ. Все эмоции как бы вынесены за скобки, и право на их описание отдано автору: «и сии слова отозвались во глубине души ее, как небесная, восхитительная музыка; она едва смела верить ушам своим и... Тут автор, и сам взволнованный происшедшим, невидимым свидетелем которого он как бы был, и понимая, чего сейчас ждет от него читатель, но не будучи в состоянии говорить об этом, решает выйти из своей потаенности, из того убежища, где он до сих пор пребывал, и сказать о своих возможностях прямо, перволично: «Но я бросаю кисть», добавив, однако, то, что он целомудренно оставил за кадром: «Скажу т о л ь к о (и не более. — В. Т.), что в сию минуту восторга исчезла Лизина робость».

А потом они сидели на траве, близко друг к другу («так, что между ими оставалось не много места»), смотрели друг другу в глаза, разговаривали между собой. Этот бесконечный и одновременно пролетевший, как мгновение («два часа показались им мигом»), божественный диалог двух возлюбленных, когда они уже о д н о, — быстрыми, короткими, повторяющимися или повторяющими одно и то же фразами, словами, восклицаниями, был уже приведен выше. Н и ч е г о подобного ни до Карамзина, ни долго еще после «Бедной Лизы» русская литература не знала. В этом диалоге — главное не обмен словами, даже исполненными важными значениями и высоким смыслом. Слова здесь скорее «пусты», автоматичны и принадлежат «земному» языку. Важнее то, что стоит за ними, — само общение, обмен дарами душ, чувствами, то взаимное дарение себя друг другу, которое совершается под аккомпанемент слов и которое происходит уже не на земле, а на некоем умопостигаемом запредельном небе.

Автор делает и читателя свидетелем этого «душеобличительного» диалога. И читатель, искусно вовлеченный им в ситуацию, становится соперничающим происходящему «четвертым» (третий — автор) присутствующим, и он готов полностью довериться и происходящему, и своему «чувствительному сердцу» (ибо только для такого рассказывал Карамзин *историю бедной Лизы*) и забыть тот урок, который должен был бы извлечь из упоминавшегося ранее «психологического» анализа души (природа) и характера (культура, воспитание) Эраста. Но для этого напоминания автор совместно с судьбой выбирают чистую Лизу: сейчас именно через нее удобнее всего говорить и автору и судьбе. Уже собравшись расставаться («Наконец Лиза вспомнила, что мать ее может об ней беспокоиться»), Лиза спешит как бы подвести итог, и получить залого будущего. Это делается, пожалуй, не от сомнений и тем более недоверия (хотя наш язык слабо, неполно и неточно отражает подразумеваемое и то и дело сбивается на автоматизмы повседневного существования), но как раз, напротив, от полноты чувства и переполненности любовью, от потребности, еще раз, перед тем как распрощаться, «словесно» пережить это свое счастье, воспроизвести его — в последний раз. «Всегда ли ты будешь любить меня?» — спрашивает Лиза. — «Всегда, милая Лиза, всегда!»¹⁵¹ «И ты можешь мне дать в этом клятву?» — продолжает Лиза, увлекаемая невольной инерцией ситуации и «геометрией» той топики, которая в этой ситуации возникает. «Могу, любезная Лиза, могу!» — отвечает готовно Эраст, снова впадая в обесценивающее глубинный смысл слов повторение-удвоение. Лиза как бы спохватывается, понимая, что в том пространстве любви, где она сейчас находится, уверений и клятв не надо, ибо они — *от мира сего* и не более того. «Нет! Мне не надобно клятвы. Я верю тебе, Эраст, верю.» Это «уверительное» удвоение иной природы: Лизе важно «уверить» Эраста, во-первых, что она верит его словам, и, во-вторых, что он должен верить, что ей, в самом деле, не надобно его клятвы и что ее предыдущий вопрос лишний и может быть снят.

Но тут, в разгар отречения от возможных «формальных» (словесных) гарантий любви Эраста и как бы в противоречии с этим «верю... верю...», Лиза, забываясь, попускает судьбе, позволяя ей высказать под видом вопроса, предполагающего очевидный положительный ответ, то страшное, что звучит как отдаленное предвещание ее личной судьбы, как вдруг издалека увиденная Лизина бедность и как невозможность осуществления этой судьбы, которое нарушило бы и логику бытия и смысл жизни и самое жизнь Лизы. Вслед за «Я верю тебе, Эраст, верю» сразу же, без какой-либо переподготовки — «Ужели ты обманешь бедную Лизу? Ведь этому нельзя быть?» *Бедная* Лиза сего дня еще не ведает о том смысле и том жизненном выводе, который соединится с этим эпитетом, когда она в последний раз пойдет из Москвы от неожиданно встреченного ею Эраста и еще более неожиданно отрекшегося от нее и «выгнавшего» ее («„Он, он выгнал меня? Он любит другую? Я погибла!“ — вот ее мысли, ее чувства!»). «Нельзя, нельзя, милая Лиза», — как эхо механически откликается Эраст на последние слова Лизы. Лиза, как бы опомнившись, из мира неясных прозрений, возвращается в только что открытый ею мир счастья и спешит стереть смутные подозрения: «Как я счастлива, и как обрадуется матушка, когда узнает, что ты меня любишь!» Тут терпение Эраста, противовольно вовлеченного в обсуждение темы, поднятой Лизой и ему сейчас ненужной или даже неприятной, истощается, и он спохватывается и решительно возражает: «Ах нет, Лиза! Ей не надобно ничего сказывать» — и далее, на недоуменное Лизино «Для чего же?» и в обоснование своего «не надобно»: «Старые люди бывают подозрительны¹⁵² Она воображит себе что-нибудь худое». Но после Лизиного «Нельзя стать» (первое ее несогласие с ним!) следует его: «Однако ж прошу тебя не говорить ей об этом ни слова». Так говорит человек, обладающий правом вязать и решать. И Лиза, не убежденная Эрастом, вынуждена признать это его право, согласиться с ним и послушаться его:

«Хорошо: надобно тебя послушаться, хотя мне не хотелось бы ничего таить от нее». Чуть не возникшая из этих противоположных мнений, из несогласия размолвка была погашена, и обе стороны тем охотнее поспешили обозначить зону согласия — «поцеловались в последний раз и обещались всякий день ввечеру видеться или на берегу реки, или в березовой роще, или где-нибудь близ Лизиной хижины, только верно, непременно видеться» — благо место свидания было удобно (хотя, возможно, и по разным причинам) обоим¹⁵³

Следующий фрагмент в описании этого дня, поначалу не сулившего ничего хорошего, но оказавшегося тем не менее счастливым и скорым началом любви двух молодых людей, с метричен рассмотренному выше фрагменту, описывающему начало дня до встречи с Эрастом. С помощью этой симметрии соотносятся друг с другом два контрастных состояния. До встречи с Эрастом Лиза была «озабочена», она сидела «подгорюнившись», и природные красоты оставались чуждыми ее сердцу: думы ее направлялись в другую, казавшуюся ей противоположной *этой*, сторону. После встречи (и даже несмотря на некоторую «заминку» в конце свидания) всё преобразилось: личное счастье расширило способность сердца и чувств к восприятию, и природа приблизилась к Лизе, стала своей, как бы космизируя радость и любовь, которые обнаруживают себя не только в сердце человека, но и в жизни природы.

«Лиза возвратилась в хижину свою совсем не в таком расположении, в каком из нее вышла. На лице и во всех ее движениях обнаруживалась сердечная радость. „Он меня любит!“ — думала она и восхищалась сею мыслию. „Ах, матушка! — сказала Лиза матери своей, которая лишь только проснулась. — Ах, матушка! Какое прекрасное утро! Как всё весело в поле! Никогда жаворонки так хорошо не пели, никогда солнце так светло не сияло, никогда цветы так приятно не пахли!“ — Старушка, подпираясь клюкою, вышла на луг, чтобы насладиться утром, которое Лиза такими прелестными крас-

ками описывала. Оно, в самом деле, показалось ей отменно приятным; любезная дочь весельем своим развеселяла для нее всю натуру.»¹⁵⁴

Лизина мать, чей жизненный опыт богат, сердце добро и материнская интуиция сильнее рассудка, откликнувшись на восхищение Лизы прекрасным утром, придает этой теме новый поворот и раскрывает новое ее осмысление — уже не в эгоистически-человеческой, а в альтруистически-божественной перспективе. И тут же — неназойливо и скорее всего подсознательно — мать обозначает ту опасность, которую Лиза могла бы принять как предчувствие, не будь она так захвачена своим счастьем, в котором «личное» и «природное» были переплетены столь тесно: «„Ах, Лиза! — говорила она. — Как всё хорошо у Господа Бога! Шестой десяток доживаю на свете, а всё еще не могу наглядеться на дела Господни, не могу наглядеться на чистое небо, похожее на высокий шатер, и на землю, которая всякий год новою травой и новыми цветами покрывается. Надобно, чтобы царь небесный очень любил человека, когда он так хорошо убрал для него здешний свет. Ах, Лиза! Кто бы захотел умереть, если бы иногда не было нам горя?.. Видно, так надобно. Может быть, мы забыли бы душу свою, если бы из глаз наших никогда слезы не капали“.» «Космологичность» этого описания, эксплицированная явным образом, отвечает неясному «космизированному» чувству Лизы, где, однако, не находится пока места ни Богу, ни горю-бедности, о которых говорит мать. Сейчас Лиза в рассказе матери улавливает лишь «внешнее» — слухом поверхностным, потому что глубинный занят другим предметом. Поэтому-то и мысли ее «эхоподобны», и они «инвертируются» в нужном ей, Лизе, направлении: «мы забыли бы душу свою» — слышит Лиза речь матери и, внутренне отталкиваясь от нее, но внешне подхватывая омертвевающие на глазах ее части, выстраивает свое полемическое «Ах! Я скорее забуду душу свою, нежели милого моего друга!». Слова, как надо, не услышаны, предупреждение не воспринято,

дальнейший путь открыт, но на нем Лизу может ожидать не одно только счастье. То, что невольное предупреждение и/или такое же предначертание исходит от матери, делает и ее фигуру не тривиальной и не «элементарной». Она не просто «свидетельница», «соединительница», «посредница» (кстати, во всех этих функциях роль матери отчасти мнима: *главного* она не видит, «соединяет» то, что уже соединено и на более глубоких основаниях, «посредствует» тем, кто уже в этом «посредстве» не нуждается), но она — отдаленный глас рока в облике матери-заботницы, руководительницы, путеводительницы, дары которой, на горе Лизы, оказались не востребованными ею.

В рассказе матери Лиза не услышала ни о Боге, ни о горе, ни о слезах. Но даже если бы она всё это услышала, смогла ли бы она различить, где кончаются максимы морали и «здорового смысла» и начинаются предупреждение и предвешание — уже не общего и абстрактного характера, а касающиеся ее, Лизы, конкретно и лично? Этот отрывок с низким коэффициентом «нарративности», выражаясь фигурально, господствует над нею и предопределяет то единственное направление, которое с каждым шагом развертывания нарративной структуры всё более и более уточняется и по которому, несмотря на то что апогей любви еще впереди, теперь, после того как мать оказалась не услышанной дочерью, неуклонно и с ускорением устремилось действие повести.

Всё остальное, взятое и осмысленное в определенной перспективе, есть только следствие предыдущего, трагедия «предназначенности», обусловленная уже на уровне того, что создано «природой» и от нее зависит, но уточняется «внешними» обстоятельствами — воспитанием, средой, обществом, нравами, обычаями, мнением, законом. Не случайно поэтому автор далее позволяет себе иногда говорить не о конкретном и индивидуальном, специфическом, но и о типовом, общем, повторяющемся. «После сего Эраст и Лиза, — пишет автор, — боясь не сдержатъ слова своего (самое ли сильное это основание для встреч влюблен-

ных? — В. Т.), всякий вечер виделись <...> или <...>, или <...>» (следуют указания мест встречи). Пейзажи становятся отвлеченными, описания участников свиданий и их чувств стандартными, так сказать, вровень с веком¹⁵⁵ Тем не менее Лиза и Эраст счастливы, путь их любви только начал, опыт открывает Лизе новые ощущения, и в его свете она по-новому видит и себя настоящую и себя прошедшую¹⁵⁶ Чистота Лизы как бы распространяется и на Эраста. Лиза впервые в жизни полюбила и открыла для себя новый мир. Но и Эраст открыл для себя в этом чувстве н о в о е. Всё что было с ним прежде, все тогдашние чувства и удовольствия кажутся ему ничтожными. «*Страстная дружба невинной души*» питала теперь его сердце. О «презрительном сладострастии» помышлял этот «новый» Эраст «с отращением», и любовь к Лизе он представлял себе как жизнь «брата с сестрою», как неупотребление во зло «любви ее», как пребывание в состоянии всегдашнего счастья.

Эраст правильно видел, где могло бы быть его счастье, хотя и связывал его с нереалистически максималистскими требованиями. Осудить его за это, в данной точке поведения, нет оснований. Сердце у Эраста было доброе и к добру устремлялось, но оно было и слабое: на пути к добру оно оступалось, уклонялось от избранного пути, поддавалось соблазнам. Подвижное и выходящее из-под контроля рассудка воображение доставляло аргументы, оправдывающие эти уклонения и поступки применительно к слабостям. Автор как бы одергивает своего героя, требуя взвесить все обстоятельства, пока еще не всё потеряно. «Безрассудный молодой человек! Знаешь ли ты свое сердце? Всегда ли можешь отвечать за свои движения? Всегда ли рассудок есть царь чувств твоих?»

Следующее звено нарративной цепи — о Лизе и Эрасте в связи с меняющимися обстоятельствами. Роли их в этих обстоятельствах не адекватны. Лиза верна себе и своим принципам. Уступив Эрасту (но не своей слабости!) в том, чтобы не рассказывать матери об их тайных встречах, она пытается компенсировать для матери эту потерю. «Лиза

требовала, чтобы Эраст часто посещал мать ее. „Я люблю ее, — говорила она, — и хочу ей добра, а мне кажется, что видеть тебя есть великое благополучие для всякого“ — Старушка в самом деле всегда радовалась, когда его видела.» И в своих беседах с Эрастом она тоже выступает как нравственный авторитет и путеводительница. Не желая того, невольно, она рассказывает Эрасту о том, чем он мог бы воспользоваться — и не когда-то потом, а сейчас, — о первой встрече «с милым своим Иваном, как он полюбил ее и в какой любви, в каком согласии жил с нею». Автор замечает: «Эраст слушал ее с непритворным удовольствием». Наверное, так это и было, но уроки этого опыта проходили мимо, а если и усваивались, то узко и слишком практически: «Он покупал у нее Лизину работу и хотел всегда платить в десять раз дороже назначаемой ею цены, но старушка никогда не брала лишнего».

Следующий блок нарративной структуры, помещаемый автором в самый центр нарративной части «Бедной Лизы», — о кульминации любовной линии. Этот блок включен и в более узкую рамку, отсылающую к идее «заведенного порядка», почти рутинного следования времени и событий, в нем находящихся и уже не нуждающихся в индивидуализации и в соответствующем описании. «Таким образом прошло несколько недель» — первая (передняя) рамка. «Свидания их продолжались» — вторая (задняя) рамка. Но между ними — главное и неповторимое, что в конце концов развело возлюбленных, направив их судьбы по разным и даже противоположным путям.

В нарративной структуре «Бедной Лизы», как уже отмечалось, важную роль играют мотивировки, и об их «психологической» тонкости и исключительности в русской литературе карамзинского времени тоже уже был случай говорить. Выше говорилось о роли пастушка, появление которого на берегу реки, где, «подгорюнившись» и мечтая об Эрасте, сидела Лиза, вызвало соответствующую рефлексию ее и как бы предуготовило появление Эраста. Пастушок оценивался в мыслях Лизы как возможный жених

или, более точно, продумывалась иная ситуация — если бы Эраст был пастушкой. Отчасти сходная ситуация послужила стимулирующим мотивом того, что произошло далее и в рассматриваемой сцене. «Однажды ввечеру Эраст долго ждал своей Лизы.» Видимо, это ожидание для Эраста было неожиданным и, возможно, оно поселило в нем тревогу, беспокойство, которое, естественно, могло поставить перед Эрастом проблему и в более остром варианте — что, если он потеряет Лизу навсегда? Ее приход не сразу развеял возможные его тревожные мысли — она была «так невесела, что он испугался; глаза ее от слез покраснели». «Лиза, Лиза!» — взволнованно восклицает Эраст. — «Что с тобою сделалось?» «Ах, Эраст! Я плакала», — отвечает Лиза и рассказывает о предложении, сделанном ей сыном богатого крестьянина и обрадовавшем ее мать, которая хотела, чтобы Лиза за него вышла замуж. «И ты соглашаешься?» — спрашивает ее Эраст, но, конечно, не из праздного любопытства, не с холодным сердцем, как подумала наивная Лиза («Жестокий! Можешь ли об этом спрашивать?»), а скорее по тактическим соображениям, с целью выявления Лизино отношения к этому предложению. Лизина реакция снимает с души Эраста тяжелое бремя неясности и боязни утраты. Подлинные огорчения своей любимой он, кажется, склонен не принимать во внимание («Да, мне жаль матушки; она плачет и говорит, что я не хочу ее спокойствия, что она будет мучиться при смерти, если не выдаст меня при себе замуж»). Но его, похоже, утешает заключение Лизино объяснения: «Ах! Матушка не знает, что у меня есть такой милый друг!»

Кризис миновал, всё напряжение, как рукой сняло, прежние мечты о *страстной дружбе* и «братской любви» исчезли, как призраки, и открылся тот старый, как мир, и всякий раз н о в ы й в жизни человека путь, когда он охвачен любовью и уже знает об угрозе потери любимой. Всё, что до сих пор сдерживало Эраста, стало нудить его пройти открывающийся путь до конца — и не когда-то, а скоро, здесь, сейчас. Избавленный от опасности этой потери, ра-

достный, раскованный, думавший и раньше «только о своем удовольствии», а теперь — тем более, сильнее, настоятельнее, «Эраст целовал Лизу, говорил, что ее счастье дороже ему всего на свете, что по смерти матери ее он возьмет ее к себе и будет жить с нею неразлучно».

Никакие напоминания Лизы об осложнениях на этом радужном пути не были приняты им во внимание. А декларация Эраста («Ты обижаешь меня. Для твоего друга важнее всего душа, чувствительная, невинная душа, — и Лиза будет всегда ближайшая к моему сердцу») была устранением последнего препятствия. Целомудренная и робкая Лиза, тоже только что испытывавшая страх утраты Эраста, «бросилась в его объятия — и в сей час надлежало погибнуть непорочности!» Никогда Эраст не переживал с такой остротой чувства счастья — «Эраст чувствовал необыкновенное волнение в крови своей — никогда Лиза не казалась ему столь прелестною — никогда ласки ее не трогали его так сильно — никогда ее поцелуи не были столь пламенны». Но и Лиза испытала новое и неповторимое, но и она, захваченная страстью, освободилась от всякого страха и забыла всё на свете — «она ничего не знала, ничего не подозревала, ничего не боялась — мрак вечера питал желания — ни одной звездочки не сияло на небе — никакой луч не мог осветить заблуждения». Первым грешникам, вкусившим запретный плод, открылось познание добра и зла. Лиза, напротив, утратила знание или — в лучшем случае — познала свое незнание, разрыв с твердыми основаниями, законами Бога и природы, свою падшесть и оставленность («Эраст чувствует в себе трепет — Лиза также, не зная отчего — не зная, что с нею делается...»). И впервые автор обращается к Лизе с вопросом, берущим начало в вопросе, который Бог задал первогрешникам¹⁵⁷, и напоминающим ранее заданный им вопрос «безрассудному молодому человеку», — «Ах, Лиза, Лиза! Где ангел-хранитель твой? Где — твоя невинность?» Там, где Лиза искала спасения от тревоги и опасности, оказался страх — и прижизненное переживание умира-

ния, потеря некоей твердой основы, первое глубинное прозрение о возможности утраты счастья.

«Заблуждение прошло в одну минуту. Лиза не понимала чувств своих, удивлялась и спрашивала. Эраст молчал — искал слов и не находил их. „Ах, я боюсь, — говорила Лиза, — боюсь того, что случилось с нами! Мне казалось, что я умираю, что душа моя... Нет, не умею сказать этого?.. Ты молчишь, Эраст? Вздыхаешь?.. Боже мой! Что такое?“» И как Адам и Ева, согрешив, услышали голос Бога, так и падшие возлюбленные карамзинской повести увидели молнию, услышали гром, и Лиза восприняла это как суд за совершенное ею преступление, как Божье наказание. — «„Боже мой! Что такое?“ — Между тем блеснула молния и грянул гром. Лиза вся задрожала. „Эраст, Эраст! — сказала она. — Мне страшно! Я боюсь, чтобы гром не убил меня, как преступницу!“ Грозно шумела буря, дождь лился из черных облаков, — казалось, что натура сетовала о потерянной Лизиной невинности <...> „Ах, Эраст! Уверь меня, что мы будем по-прежнему счастливы!“ — „Будем, Лиза, будем!“ — отвечал он. — „Дай Бог! Мне нельзя не верить словам твоим: ведь я люблю тебя! Только в сердце моем... Но полно! Прости! Завтра, завтра увидимся.“»

Вероятно, они увиделись и назавтра. Во всяком случае автор сообщает, что «свидания их продолжались». Но в этом уже не было ничего нового — новым было другое: «но как всё переменилось!» — восклицает автор. — «Эраст не мог уже доволен быть одними невинными ласками своей Лизы — одними ее любви исполненными взорами — одним прикосновением руки, одним поцелуем, одними чистыми объятиями. Он желал больше, больше и, наконец, ничего желать не мог, — а кто знает сердце свое, кто размышлял о свойстве нежнейших его удовольствий, тот, конечно, согласится со мною, что исполнение *всех* желаний есть самое опасное искушение любви.» Это общее правило имело свое — и для каждого разное — преломление: «Лиза не была уже для Эраста сим ангелом непорочности, который прежде воспалял его воображение и восхищал душу. Пла-

тоническая любовь уступила место таким чувствам, которыми он не мог *гордиться* и которые были для него уже не новы».

Любовь Эраста была исчерпана: осталась ее инерция, которая не могла продолжаться долго. Всё позволяло ожидать развязки. Положение Лизы оказалось еще хуже: она не только любила его и не могла жить без него, но стала рабой своей привязанности к нему, а Эраст теперь всё чаще старался избегать ее, и она мучительно отмечала эту перемену в нем, иногда деликатно давала понять, что видит это, и тем самым, вероятно, невольно ставила его в неловкое положение, а может быть, и раздражала¹⁵⁸. Всё чаще говорил Эраст Лизе, что завтра он не сможет с нею встретиться, что у него важное дело. Лиза при этих словах вздыхала. Обманывал ли ее Эраст или теперь, в нынешнем его состоянии, всякое другое дело представлялось ему важным, — сказать трудно. И когда однажды в течение пяти дней он не приходил к ней и она была «в величайшем беспокойстве», стало почти ясно, что тень разлуки склublяется в неотвратимую реальность.

На шестой день Эраст появился с печальным лицом и повел себя так, как обычно ведет себя человек с добрым, но слабым сердцем. «Любезная Лиза!» — сказал он. — «Мне должно на несколько времени с тобою проститься. Ты знаешь, что у нас война, я в службе, полк мой идет в поход.» В неприятных ситуациях (ср. последнюю встречу Лизы с Эрастом) он умел быть предельно лаконичным, и война, служба, полк, поход — всё это действительно было правдой, но важнее было уклонение от правды в самом главном — в том единственном, от чего теперь зависело само существование Лизы и что дало бы ей силу перенести любовную разлуку, будь она уверена в его чувстве к ней. Видя, что «Лиза побледнела и едва не упала в обморок», Эраст пожалел ее, но утешения его были в одних случаях неискренними (хотя он и мог на время уговорить и убедить себя в противоположном), а в других и вовсе неправдою, словами, вовсе не рассчитанными на исполнение (хотя и в этом слу-

чае Эраст мог бы вероятно отделаться отговоркой вроде «поживем — увидим», «там видно будет» и т. п.). «Эраст ласкал ее, говорил, что он всегда будет любить милую Лизу и надеется по возвращении своем уже никогда с нею не расставаться.»¹⁵⁹

Всё понимая и, может быть, уже прощаясь с надеждой на лучшее, Лиза, проявляя слабость, делает последнюю попытку. «Тебе нельзя остаться?» — спрашивает она, и Эраст, эту слабость ее почувствовав, перехватывает инициативу: «Могу <...> но только с величайшим бесславием, с величайшим пятном для моей чести. Все будут презирать меня; все будут гнушаться мною, как трусом, как недостойным сыном отечества». Эта гордая «высокоморальная» декларация, независимо от того, чем она подкреплена реально, по отношению к Лизе была не только запрещенным приемом, но жестокостью — тем более, что выбор средства Эрастом в данном случае был беспронизышным. И уже отказавшись удерживать Эраста, Лиза не столько просит, сколько констатирует последнюю цену отъезда — «Но тебя могут убить». И в ответ — как речение из времен классической древности: «Смерть за отечество не страшна, любезная Лиза». А она — скромнее и проще: «Я умру, как скоро тебя не будет на свете». И когда Эраст бодро уверяет ее, что останется в живых и вернется к ней («к тебе, моему другу»), Лизе остается только сказать: «Дай Бог! Дай Бог! Всякий день, всякий час буду о том молиться».

В сердце своем она приняла всё имеющее случиться как уже совершившееся. Тогда и Эраст стал проще и мягче. Лиза докрушается, что не умеет ни читать, ни писать: читать — чтобы знать, что случилось с Эрастом; писать — чтобы сообщать любимому «о слезах своих». Эраст просит ее беречь себя: «...береги себя, Лиза, береги для друга твоего. Я не хочу, чтобы ты без меня плакала». И эта не додуманная до конца в своих последствиях просьба тоже по-своему жестока: «Жестокий человек!» — восклицает Лиза. — «Ты думаешь лишить меня и этой отрады! Нет! Расставшись с тобою, разве тогда перестану плакать, когда высохнет сердце мое.»

А дальше уже беглый «ритуальный» диалог, в котором не всегда понятно, что связывает его части — лежащая в глубине общая суть или внешние скрепы: «Думай о приятной минуте, в которую опять мы увидимся». — «Буду, буду думать об ней! Ах, если бы она пришла скорее! Любезный, милый Эраст!¹⁶⁶ Помни, помни свою бедную Лизу, которая любит тебя более нежели самое себя!»

Описание этого прощального разговора достаточно подробно. Автор предельно точен: он отказывается от пересказа и документально строго передает прямую речь участников диалога. «Действие», на котором обычно, во всяком случае во времена Карамзина, держалась нарративная структура, предельно оттеснено на периферию или, говоря точнее, оно растворено автором в самом диалоге, где «механические» и «элементарные» движения пресуществлены в «тонкие» и «сложные» душевные движения, угадываемые по этому диалогу. Главное и второстепенное как бы меняются местами, и главное отступает на периферию, становится подсобным вспомогательным приемом, а второстепенная, так сказать, «комментирующая» или «документальная» часть передвигается в центр нарративной структуры, и эта перемена по-новому освещает то, на чем структура держится по преимуществу. Это «новое» главное в повествовании оказывается удивительно емким, и нужно было обладать чувством меры и жесткой волей Карамзин-писателя, чтобы не увлечься открывающимися возможностями экстенсивного расширения указанной части нарратива. Но Карамзин умеет остановиться вовремя и сделать выбор («Но я не могу описать всего, что они при сем случае говорили», — «по-стерновски» замечает он).

Тем не менее описанная прощальная сцена была лишь частью прощания, и Карамзин, испытывая терпение читателя, привыкшего следить прежде всего за интригой, рассказывает и о той части прощания, которая имела место на следующий день. Эраст приходит проститься с Лизиной матерью: ее слезы по поводу того, что *ласковый, пригожий барин* (явный фрагмент ее прямой речи) должен ехать на

войну; его уговоры взять деньги, чтобы Лиза в его отсутствие не продавала свою работу; ее благословение ему, выражение надежды увидеть его по возвращении и слова о чаемом будущем Лизы, доставляющие ей душевные мучения («Авось-либо моя Лиза к тому времени найдет себе жениха по мыслям. Как бы я благодарила Бога, если б ты приехал к нашей свадьбе! Когда же у Лизы будут дети, знай, барин, что ты должен крестить их! Ах! Мне бы очень хотелось дожить до этого!»).

Но только после этого драматизм сцены достиг своего наивысшего напряжения, а нарративность, укоренившаяся в новой для себя сфере душевных переживаний, стала главным средством передачи этого драматизма. «Но что же чувствовала она тогда, когда Эраст, обняв ее в последний раз, в последний раз прижав к своему сердцу, сказал: „Прости, Лиза!..“¹⁶¹ <...> Эраст стоял под ветвями высокого дуба, держа в объятиях своих бледную, томную, горестную подругу, которая, прощаясь с ним, прощалась с душою своею. Вся натура пребывала в молчании.» И далее — *crescendo*: «Лиза рыдала — Эраст плакал — оставил ее — она упала — стала на колени, подняла руки к небу и смотрела на Эраста, который удалялся — далее — далее — и наконец скрылся — воссияло солнце, и Лиза, оставленная, бедная, лишилась чувств и памяти».

Последний фрагмент — удивительный образец нарративности, осуществляемой на глагольном уровне по правилу «единица нарратива — единица предикативности» и выстраиваемой как цепь, в которой между каждыми двумя микроблоками — резкий сдвиг, торжество принципа прерывности, преобразующего непрерывное действие в цепь дискретных и быстро меняющихся состояний, когда с каждым шагом «сдвигается», подобно объективу киноаппарата, взгляд автора — с Лизы на Эраста, с фигуры в целом на ее часть (колени, руки, взгляд), показываемую крупным планом, с имени на безымянность, с субъекта на бессубъектность. Эти «перескоки» с меной планов, масштабов, ракурсов иконически воспроизводят то состояние

душевной раздрганности, которое характеризует в этот момент Лизу (прежде всего): смещенность сознания, мешающую сосредоточиться на главном, лихорадочный и беспорядочный перебор всего, что вдруг выхватывается внутренним взором, утрата контроля над собственными переживаниями. Выход из этого состояния начинается с формирования непрерывного движения: Эраст, с которого Лиза не сводит глаз, как бы отрывается от нее («удалялся — далее — далее — и наконец скрылся») и уносит с собою ее взгляд, заражающийся инерцией этого постепенно исчезающего движения: когда фигура Эраста скрылась, исчез и взгляд — единственное, что сейчас связывало Лизу с сознанием, с жизнью. Нет Эраста — нет взгляда — нет сознания, и Лиза безжизненно падает на землю: «оставленная, бедная, лишилась чувств и памяти».

Когда Лиза пришла в себя и взглянула на мир, в котором больше не было ее Эраста, «свет показался ей уныл и печален»; всё, что делало этот свет дорогим и приятным, исчезло вместе с Эрастом. «Ах! — думала она. — Для чего я осталась в этой пустыне? Что удерживает меня лететь вслед за милым Эрастом? <...> С ним жить, с ним умереть хочу или смертью своею спасти его драгоценную жизнь.» И, как бы вспомнив инерцию, заданную движением удаляющегося от нее возлюбленного и поддерживаемую ее взглядом, следующим за движением Эраста, Лиза спохватывается: «Постой, постой, любезный! Я лечу к тебе!» Но забыть чувство долга перед матерью (оно так резко отличало ее от Эраста) она не смогла. «Уже хотела она бежать за Эрастом, но мысль: „У меня есть мать!“ — остановила ее. Лиза вздохнула и, преклонив голову, тихими шагами пошла к своей хижине. — С сего часа, — замечает автор, — дни ее были днями тоски и горести, которую надлежало скрывать от нежной матери: тем более страдало сердце ее!»

Но скрывать свое горе от матери, щадя ее, не было делом столь же греховным, как сокрытие своих отношений с Эрастом. Отъезд Эраста как бы отодвигал эту греховность в сторону. Лиза по-прежнему заботилась о матери и вела хо-

зьяйство. Эраст по-прежнему был в ее сердце, и разлука доставляла страдание сердцу. «Тогда только облегчалось оно, когда Лиза, уединясь в густоту леса, могла свободно проливать слезы и стенать о разлуке с милым.» Тем не менее теперешняя жизнь Лизы в известном отношении стала размереннее и ровнее. Тревога за Эраста не прекращалась, но навстречу ей из того же страдающего сердца понемногу вырастала надежда, и, судя по всему, она должна была стать главной ее жизненной опорой на всё время разлуки. «Но иногда — хотя весьма редко — золотой луч надежды, луч утешения освещал мрак ее скорби. „Когда он возвратится ко мне, как я буду счастлива! Как всё переменится!“¹⁶² — от сей мысли прояснялся взор ее, розы на щеках освежались, и Лиза улыбалась, как майское утро после бурной ночи.»

Так или иначе, но в жизни Лизы появлялось нечто новое, успокоительное, надежное. Оно было связано с Эрастом, с живой памятью о нем, о том лучшем, что было в нем и что как-то легко, естественно, без усилий устраняло болезненные воспоминания о некоторых эпизодах теперь уже прошлой жизни. «Таким образом прошло около двух месяцев.» Можно было думать, что и дальше всё будет продолжаться по-прежнему вплоть до того счастливого дня, когда вернется Эраст и возлюбленные счастливо встретятся снова. Так думала и на это надеялась и сама Лиза. Но она жестоко ошиблась. Встреча состоялась раньше, чем ожидалась, и была вовсе не такой, какой ее представляла себе в своих мечтаниях Лиза.

Переходя к двум последним блокам нарративной структуры, Карамзин не в первый раз прибегает к эффекту ускорения и даже, точнее, всё более возрастающего ускорения. Исходная ситуация: Лиза, только начинающая преодолевать последствия кризиса, постепенно обретает некую устойчивую опору. Сочувствующий Лизе читатель, как и сама Лиза, полагают, что устанавливается состояние некоей стабильности, которую едва ли что потревожит в ближайшее время до возвращения Эраста, а это возвращение будет радостным и счастливым событием. В результате формирует-

ся ожидание благополучного исхода. И эта установка дает Лизе силы ждать этого благого исхода сколько угодно.

Но устойчивость ситуации и предвкушение ее благополучного разрешения оказываются мнимыми. И то и другое рассыпается как карточный домик, сразу и до конца, «обвально». Автор здесь краток, как сам Эраст в последней сцене. Степень трагизма происшедшего, потрясенности Лизы можно оценить в рамках конструируемой автором контрастной ситуации, где счастливое, радостное и несчастное, ужасное сближены до предела и явлены Лизе и читателю почти одновременно. Лиза в Москве, видит великолепную карету и своего Эраста, из кареты выходящего. В следующее мгновение он в ее объятиях. Замечает ли Лиза бледность его лица и то, что он не отвечает на эти ее восклицания? Его холодность и странную деловитость? Наверное, только в кабинете, слыша его короткую, в три фразы текста уместившуюся речь, она начинает понимать, что тень катастрофы уже настигла ее. «„Лиза! Обстоятельства переменились¹⁶³; я помолвил жениться; ты должна оставить меня в покое и для собственного своего спокойствия забыть меня. Я любил тебя и теперь люблю, то есть желаю тебе всякого добра. Вот сто рублей — возьми их, — он положил ей деньги в карман, — позволь мне поцеловать тебя в последний раз — и поди домой“.»

Не успела Лиза опомниться, как она уже очутилась на улице. Сердце автора в сию минуту обливается кровью, и он забывает человека в Эрасте, готов проклинать его, но язык его не движется. Близкие чувства испытывает и читатель, и эти чувства сильно мешают оценить сознательность продуманность и психологическую точность именно так ой развязки. Жестокость и гибельность, проистекающие из «доброто и слабого сердца», толкнувшего другое сердце, верное и любящее, на смерть, но еще имеющего возможность вернуться к нему, раскаяться и всё-таки остаться безутешным до конца жизни.

После сокрушенных слов автора об Эрасте — сухое и деловое объяснение Эрастовых обстоятельств: армия, вместо

сражений — карточная игра, проигрыш почти всего своего имени, заключение мира, возвращение в Москву, долги, наконец, женитьба на пожилой богатой вдове (давно в него влюбленной), чтобы поправить свои обстоятельства, и переезд в ее дом. Не была забыта и Лиза — ей, Лизе своей, он посвятил «искренний вздох». Эти разъяснения автора немного снимают напряжение и кое-что уточняют. Но Лизы они уже не касаются, и она никогда их не услышит.

Пока автор делает эти разъяснения, Лиза — на улице и «в таком положении, которого никакое перо описать не может». И дальше последние шаги Лизы на этой земле описываются быстро, ускоренно, и смятенность Лизиной души не мешает ей быть деловитой и целенаправленной в эти последние минуты жизни. Что остается сделать ей в эти оставшиеся минуты? Об этом читатель узнаёт в три приема из слов самой Лизы, отделенных друг от друга сильными потрясениями, совершающимися в ее душе. Всё это сосредоточено в тесном временном пространстве, и создается впечатление, что само время теснит и нудит Лизу к принятию какого-то крайнего решения, потому что дальнейшее пребывание в этой тесноте и невозможно и невыносимо. Особенность этого по сути дела последнего нарративного блока в том, что о происходящем с Лизой читатель судит прежде всего по мыслям самой Лизы, оформленным как ее «внутренняя» речь («внутренний» монолог), обе части которой разделены «жестоким обмороком», на время прерванным с трудом выстраиваемый ею ход ее мыслей и чувств. Сам автор мотивирует это свое решение тем, что Лиза очутилась «в таком положении, которого ни к а к о е перо описать не может».

Этот «внутренний» монолог Лизы, отдаленно предвещающий ту последнюю беседу-уяснение своего положения, которую будет вести позже, очутившись в сходной ситуации, Анна Каренина¹⁶⁴, обращен к самой себе: «Он, он выгнал меня? Он любит другую?» И последний вывод: «Я погибла!» Это заключение как некий внутренний взрыв, коллапс повергает Лизу в обморок. Проходящая мимо доб-

рая женщина пыталась привести Лизу «в память» и, когда это удалось, помогла ей встать. Как только Лиза встала, она поблагодарила эту женщину и «пошла, сама не зная куда». «Внутренний» монолог возобновляется. Но теперь это не вопрошание, не беседа с самой собой, не уяснение своего положения, а крик души о невозможности жить дальше, призыв к силам, которые могли бы прекратить это непереносимое мучение: «Мне нельзя жить, — думала Лиза, — нельзя!.. О, если бы упало на меня небо! Если бы земля поглотила бедную!.. Нет! небо не падает; земля не колеблется! Горе мне!»

«Что делать мне?» — так можно было бы в вопросительном модусе суммировать мысли и чувства Лизы, возвращающейся домой и уже находящейся в своих «родных» местах. И вдруг всё разрешилось само собой и решение — самое быстрое и самое простое — было найдено. «Она вышла из города и вдруг увидела себя на берегу глубокого пруда, под тению древних дубов, которые за несколько недель перед тем были безмолвными свидетелями ее восторгов. Сие в о с п о м и н а н и е потрясло ее душу¹⁶⁵; страшнейшее сердечное мучение изобразилось на лице ее.» Несколько минут заняло обдумывание плана действий («погрузилась она в некоторую задумчивость»). Встреча с соседкой Анютой на дороге была последней услугой судьбы Лизе. Собравшись с мыслями, Лиза просит Анюту оказать ей услугу. Ничего не было забыто: деньги должны быть отданы матери («практичная» Лиза не забыла сказать, что «они не краденые»), Лизина вина перед нею объяснена, обо всем, что произошло, сообщено, надежда на Божию помощь выражена, последний поцелуй передан («поцелуй у нее руку так, как я теперь твою целую»). Это пожелание было предпоследним: последнее она произнести не успела, хотя и намеревалась это сделать («скажи, что я...»). В глазах читателя и сейчас два быстро сменяющихся зрительных образа — Лиза, на мгновение склонившаяся к Анютиной руке, и сразу же, как бы без перехода, Лиза, бросающаяся в воду («Тут она бросилась в воду»).

Едва опомнившаяся от всех этих неожиданностей Анюта «закричала, заплакала», пыталась спасти ее, но, быстро поняв невозможность сделать это, побежала за помощью в деревню. Тело Лизы вытащили из пруда, но она была уже мертвая.

Последний раз автор пользуется своим правом сказать как бы из внеположенного повести пространства добрые слова «прекрасной душой и телом» и выразить надежду на встречу с нею *там*, «в новой жизни», и на то, что он узнаёт ее. Автор выполняет и последний свой долг перед читателем — указывает место Лизиной могилы, упоминает деревянный крест, поставленный над «вместилищем праха» самоубийцы, сообщает о том, что бедная мать не пережила известия о гибели ее бедной дочери. Но и Эраст не был забыт: он тоже стал *бедным*, утешения себе найти не мог и «до конца жизни своей был несчастлив». Последней фразой «Бедной Лизы» автор намекает, что теперь, когда всей оставшейся жизнью Эраст искупил плоды своего слабого, но доброго сердца, Лиза, может быть, уже примирилась с ним. Что значит этот крест над могилой самоубийцы и это примирение с тем, кто толкнул ее на самоубийство? Отпущение грехов, прощение, отмену мефистофелевского «*Sie ist gerichtet*» и услышание некоего голоса свыше (*Stimme von oben*) — «*Ist gerettet*». И это не только о Лизе: Эраст виновник греховной смерти безгрешной и безвинной Лизы, тоже «*ist gerettet*», потому что свою вину он искупил, и предварительное «*Er ist gerichtet*» тем самым отменено¹⁶⁶. Эта надежда на примирение Лизы и Эраста, живущая в сердце автора-рассказчика, после того как печальная история *бедной Лизы* давно завершена, а ее участники в могиле, ставит последний, завершающий акцент нарративной структуры повести, который, находясь вне нарративной части «Бедной Лизы», вне времени действия этой повести и, более того, вне модуса «реального», в котором находится сама повесть и разворачивается ее нарративная структура, тем не менее придает повести Карамзина ее в ы с ш и й смысл, ведущий читателя в ту глубину ее,

которая видима, познаваема и осмысляема только извне как самого текста, так и всей литературы в целом.

Для русской художественной прозы XVIII века и, в частности, для жанра повести, верно утверждение, что нарративная структура сводима к сюжету в его «фабульной» проекции, к выстраиванию цепочки мотивов, располагаемых чаще всего в порядке времени (*per tempora*, как говорил Светоний — «De vita» II, 9), а не «идей» или «предметов» (*per species*). Во всяком случае сюжет оказывается самым влиятельным компонентом «нарративности», а мотивы — основными единицами сюжета. В «Бедной Лизе», хотя и робко, Карамзин приближается к стерновскому идеалу: нарративность ориентируется не столько на сюжет, которым писатель не пренебрегает, сколько на более сильное и сложное «поле» — на текст как таковой¹⁶⁷. Но и «текстом» как таковым Карамзин не ограничивается: в нем или над ним выстраивается своего рода текст о тексте — метатекст, индуцирующий в тексте «объектность» и, следовательно, задающий новую координату, дополнительную точку зрения на самого себя. Тем самым и сюжет начинает осмысляться еще и с внутритекстовой позиции, а на известной стадии сам сюжет оказывается некоей формой проекции смысла произведения. Полюс нарративности начинает сдвигаться или в сторону «субмотивных» составляющих текста (простейший случай), или, что важнее, в сторону «несюжетных» реализаций ее. На этом последнем пути Карамзин открывает для русской литературы категории «психологического» и «субъективного», с одной стороны, и «исторического», с другой. «Бедная Лиза» подтверждает сказанное: она свидетельствует о возникающей новой форме (или, лучше, новом уровне) «нарративности» и новой типологии нарративных структур.



ПРИМЕЧАНИЯ



Погодин М.П. Николай Михайлович Карамзин, по его сочинениям, письмам и отзывам современников: Материалы для биографии с примечаниями и объяснениями. Часть I. М., 1866. С. 205; ср. С. 203.

² Такому утверждению, конечно, не противоречит то обстоятельство, что за этот период в русской прозе складывались некоторые новые существенные явления, расширявшие ее художественное пространство и ее возможности за пределы, обозначенные в «Бедной Лизе». Следует ввести еще одно ограничение: речь идет о «сюжетной» прозе, и, следовательно, «Письма русского путешественника» (как и «Путешествие из Петербурга в Москву»), строго говоря, или «История Государства Российского» в этот ряд не входят.

³ Весьма показательны в этом отношении то раздражение, переходящее иной раз в бесование, которое нередко вызывал Карамзин даже (и, может быть, прежде всего) у исследователей, принадлежащих к «культурно-демократической» части спектра: ему не прощали того, что охотно не замечалось у писателей противоположной ориентации. Конечно, Карамзин был особенно подходящим поводом,

чтобы засвидетельствовать «принципиальность» своей позиции, но, разумеется, эта первоначально «чужая» позиция нередко становилась второй натурой.

⁴ Ср.: «Чтобы читать сегодня повести Карамзина, надо запастись эстетическим цинизмом, позволяющим наслаждаться старомодным простодушием текста. Тем не менее, одна из повестей — „Бедная Лиза“, благо там всего семнадцать страниц и все про любовь — всё же живет в сознании современного читателя»; — «Результаты этого незатейливого опыта были грандиозными. Рассказывая сентиментальную и слащавую историю бедной Лизы, Карамзин — попутно — открыл прозу»; — «Итак, Карамзин „Бедной Лизой“ угодил читателю. Русская литература захотела увидеть в этой маленькой повести прообраз своего светлого будущего — и увидела. Она нашла в „Бедной Лизе“ беглый конспект своих тем и героев. Там было всё, что ее занимало и занимает до сих пор»; — «Впрочем, всеобщее оживление интереса к Карамзину, может быть, свидетельство того, что очередной виток культурной спирали инстинктивно отрицает уже приевшуюся поэзию мужественного умолчания, предпочитая ей карамзинскую откровенность чувств» и т. п. (*Вайль П., Генис А.* Родная речь. На следство «Бедной Лизы». Карамзин // Звезда. 1991. № 1. С. 201–204).

Особый вопрос — индивидуальное, личное восприятие «Бедной Лизы» читателями конца XIX—начала XX века. К сожалению, гораздо больше свидетельств, относящихся к «предписанным» реакциям на повесть Карамзина и ее оценкам, например в практике преподавания русской литературы в гимназиях. Официальное мнение состояло в том, что «Бедная Лиза» несмотря на «специфический» сюжет не перестает быть книгой, воспитывающей благонравие. Садовской уже перед самой революцией вспоминал о директоре нижегородского Дворянского института императора Александра II Гавриле Гавриловиче Шапошникове (Г.Г.) (сам Садовской поступил в этот институт в сентябре 1892 года): «Г.Г. следил за нашим внеклассным чтением и

очень бывал доволен, если ученик упоминал о „Бедной Ли-
„Ну, расскажи“ У одного пятиклассника увидел он
роман Мордовцева: — „Гм... скабранных писателей чита-
ешь. Сожги. Я его знал“ (вероятно, по Саратову, откуда
был родом Г.Г.)». См.: *Борис Садовской. Записки (1881—
1916) // Российский Архив: История Отечества в свиде-
тельствах и документах XVIII—XX вв. Вып. 1. М., 1991.*
С. 128 (публикация С.В. Шумихина).

⁵ См.: *Эйхенбаум Б.М. Карамзин // Эйхенбаум Б.М. О
прозе: Сб. статей. Л., 1969. С. 213; ср.: Его же. Сквозь лите-
ратуру. Л., 1924. С. 49.*

⁶ Такое понимание времени отвечает и интуициям
Карамзина, иногда фиксируемым в его текстах. «Время
есть не что иное, как следование наших мыслей» (*Ка-
рамзин Н.М. Неизданные сочинения и переписка. Ч. 1.*
СПб., 1862. С. 196, 199). Собственно, речь идет о потоке
мыслей, сознания как функции времени или о времени как
объекте, генерируемом потоком сознания, что в более глу-
бокой перспективе обозначает одно и то же. Это соотно-
шение времени и сознания фундаментальнее диатезы ре-
ального и иллюзорного: оно сохраняется и в том состоя-
нии, когда «весь свет» кажется «беспорядочною игрою ки-
тайских теней» («Моя исповедь») и торжествует «чистый
идеализм моей философии» (письмо к И.И.Дмитриеву от 1
апреля 1820 г.). «В бытии Карамзин видел не предметы са-
ми по себе, не материальность, не природу, но созерцаю-
щую их душу <...> Слово <...> обращается <...> не столько
к зрению вещей, сколько к созерцанию отраженной в них
души» (*Эйхенбаум Б.М. О прозе... С. 212*), а потому для Ка-
рамзина время не только помещается в антропологическую
перспективу, но, более того, оно «психично», лично, лич-
носно, и, значит, «портрет» времени отсылает к «порт-
рету» души.

⁷ *Эйхенбаум Б.М. О прозе... С. 206.*

⁸ Переписка Карамзина с Лафатером. СПб., 1893.
С. 16–17, 22–23.

⁹ Эйхенбаум Б.М. О прозе... С. 207 (внутри — цитата из «Писем русского путешественника»).

¹⁰ Карамзин Н.М. Письма русского путешественника. Л., 1984. С. 20 (Лит. памятники).

¹¹ Ср. обозначения художественной литературы типа англ. *fiction*, букв. 'вымысел', 'выдумка', 'фикция' и примеры *figurae etymologicae* на тему *fact and fiction (to distinguish fact from fiction, fact is stranger than fiction* и т. п.), где игра строится на контрасте подобия формы (консонантный остаток *f-ct-*) и противоположности смысла (действительное и недействительное, вымышленное); ср. лат. *factum (facere): fictum, fictio (fingere)*.

¹² О причинах этого сопряжения «художественного» и «исторического» писал Эйхенбаум: «В полном соответствии с этим разочарованием в теоретической философии творчество Карамзина направляется в другие, уже намеченные стороны — в область нравственной философии, то есть кантовского „практического разума“, и в область фантазии как свободно-творческой деятельности человека. Гносеологические размышления не прекращаются, но уже нет стремления к „метафизике природы“ — ее место заступает „метафизика нравов“, антропология в кантовском смысле, где человек рассматривается и интимно, как „темперамент“, как стремящееся к личному счастью существо, и общественно, как исторический делатель. Так, кажется мне, можно понять соединения „любовных повестей“ Карамзина с его „Историей государства Российского“» (Эйхенбаум Б.М. О прозе... С. 207).

¹³ • Существенные уточнения — в том же «Предисловии», где автор рассуждает о трех родах истории, в частности, о праве древних историков «вымышлять речи согласно с характером людей, с обстоятельствами» («право неоцененное для истинных дарований»), и формулирует свою позицию: «Но мы, вопреки мнению Аббата Мабли, не можем ныне витийствовать в Истории. Новые успехи разума дали нам яснейшее понятие о свойстве и цели ее;

здравый вкус оставил неизменные правила и навсегда отлучил Деписание от Поэмы, от цветников красноречия, оставив в удел первому быть верным зеркалом минувшего <...> Как Естественная, так и Гражданская История не терпит вымыслов, изображая, что есть или было, а не что быть *могло* <...> Что ж остается ему (историку. — В. Т.), прикованному, так сказать, к сухим хартиям древности? Порядок, ясность, сила, живопись. Он творит из данного вещества: не произведет золота из меди, но должен очистить и медь; должен знать всего цену и свойство <...> Нет предмета столь бедного, чтобы Искусство уже не могло в нем ознаменовать себя приятным для ума образом <...> Чувство: *мы, наше* — оживляет повествование — и как грубое пристрастие, следствие ума слабого или души слабой, несносно в Историке: так любовь к отечеству дает его кисти жар, силу, прелесть. Где нет любви, нет души» (Карамзин Н.М. История Государства Российского. Т. I. М., 1989. С. 18.).

¹⁴ Платонов С.Ф. Карамзин. СПб., 1912.

¹⁵ Ср.: Эйхенбаум Б.М. Черты летописного стиля в литературе XIX века // Тр. Отдела др.-рус. лит-ры (ТОДРЛ). Т. 14. М.; Л., 1958. С. 545–550 (перепечатка в книге «О прозе...» С. 371–379). Пушкин увидел в «Истории» Карамзина отражение самого духа летописи и назвал ее автора «последним летописцем» (ср.: Эйдельман Н.Я. Последний летописец. М., 1983), что, однако, является невольным занижением роли Карамзина. Но в данном случае важнее другое: наследование Пушкиным духа историзма, явленного Шекспиром, а у нас Карамзиным, и дальнейшее развитие его («Борис Годунов» и др.). «Нравственные его размышления своею иноческою простотою дают его повествованию всю неизъяснимую прелесть древней летописи», — писал Пушкин о Карамзине и его «Истории», и эта «неизъяснимая прелесть», собственно, цитата из «Предисловия» Карамзина к его труду, уже ранее приведенная. В споре с Н. Полевым в связи с его «Историей русского наро-

да» Пушкин отстаивал карамзинскую линию. Еще важнее, что он выступал против жесткого детерминизма в исторических описаниях, характеризовавшего концепцию Гизо (ср. формулу «иначе нельзя было быть»), допуская роль случайного, что соотносимо и с позицией Карамзина, отказывавшегося от выбора жесткого решения в ситуациях возрастающей энтропии.

¹⁶ Подобная «коммутация» была, несомненно, осознанным приемом Карамзина, подтверждаемым многими его высказываниями. Одно из них — «Мысль о последних годах нашего любезного Стихотворца печальна для всякого, кто умеет воображать себя на месте других» («О Богдановиче и его сочинениях»).

¹⁷ См. *Лотман Ю.М.* Сотворение Карамзина. М., 1987. С. 237 (Писатели о писателях).

¹⁸ «Детское Чтение для сердца и разума». Ч. 18. М., 1789. С. 165. Впрочем, есть переживания, которые не могут быть выражены в слове: «Но сие можно только чувствовать», — сказано об этом в той же «Прогоулке».

¹⁹ Ср. теперь: *Успенский Б.А.* Из истории русского литературного языка XVIII—начала XIX века. Языковая программа Карамзина и ее исторические корни. М., 1985.

²⁰ Ср. неудачную любовь Карамзина, о которой можно судить по его письмам 1797 года к И.И. Дмитриеву. «Теперь главное мое желание состоит в том, чтобы не желать ничего, ничего: ни самой любви, ни самой дружбы. — Да, я любил <...> очень любил, и меня уверяли в любви. Всё это прошло: оставим. Никого не виню <...> Жизнь кажется мне скучною, бесплодную равниною...» (11 марта) и чуть позже ъ н е й: «Чрезмерно беспокоюсь, мой милой друг, о другом человеке; она поехала из Москвы больная <...> Не знать, что с нею делается! жива ли, здорова ли она! Писать — но может быть ей не отдадут письма моего. Однакож решусь...» (17 июня); — «Она живет или страдает в 10 верстах от Москвы, больна, кровь льется из груди, и я не могу видеть ее!» (10 августа, как бы предвосхищая то, что повто-

рилось через 11 лет). И, наконец: «Милая и несчастная ветерница скатилась с моего сердечного горизонта без грозы и бури <...> Осталось одно нежное воспоминание, как тихая заря вечерняя <...> Досадное сердце не слушается рассудка <...> Однакож я еще довольно спокоен <...> Знаю, что такое женщина, что такое фантом любви, и в самой неосторожности надеюсь быть осторожен» (10 декабря; кстати, к этому письму приложен и текст «*Quelques idées sur l'amour*»). См.: Письма Н.М. Карамзина к И.И. Дмитриеву. СПб., 1866.

²¹ Впрочем, сам Карамзин писал о тех сложностях, которые возникают у человека, воспламененного любовью, при попытках ее описания. Ср.: «*On dit, que ce serait à un homme, dont le coeur est enflammé d'amour, à écrire sur l'amour. Mais dans cet état passif il n'est capable d'aucune combinaison d'idées; il n'a pas cette liberté d'esprit, qui lui serait nécessaire pour se séparer de ses sensations, les approfondir, analyser, décomposer, voir leur but, leur ensemble, leurs nuances <...> Qui est ce qui nous peindra donc l'amour? Personne; tel qu'il est dans le coeur des amants passionnés, avec toute son énergie brulante, toute son effervescence délicieuse, personne. Mais on en a tant parlé? Oui; précisément parce que l'on n'a jamais sù en dire assez*» («*Quelques idées sur l'amour*»).

²² Ср., однако, *Лотман Ю.М.* Сотворение Карамзина... С. 206–209.

²³ В издании 1984 г. (подготовка текста Г.П. Макогоненко) неожиданно и неизвестно, по каким основаниям, говорится о «двадцатилетней» даме, что, вероятно, является просто опечаткой.

²⁴ Ср.: «*Quelques idées...*», где мысли о любви и анализ любовного чувства отданы женщине, но относятся к переживаниям любовника, имеющим несомненно автобиографическое (для Карамзина) значение.

²⁵ В связи с «Бедной Лизой» особый интерес представляет пьеса Карамзина «София», появившаяся за год до нее в «Московском журнале» (части VI и VII, 1791 г.) и

представляющая собой переложение (с переносом на русскую почву) драмы Коцебу «Menschenhaß und Reue», на представлении которой в Берлине присутствовал Карамзин («...и я плакал как ребенок, не думая осуждать сочинителя. Сколько бывает в свете подобных историй!.. Коцебу знает сердце». «Письма русского путешественника», от 2 июля 1789 г.). Убедившись в измене возлюбленного, София кончает жизнь самоубийством, бросившись, как Лиза, в реку. Собирается кончить жизнь самоубийством и Нина из «Чувствительного и холодного».

²⁶ Эффекту авторского присутствия (по крайней мере в психологическом плане) способствовало и то, что «Бедная Лиза» сочинялась там, где разворачивалась эта печальная история (своеобразное «единство места»). В рукописном варианте записки о Москве (1817), предназначавшейся для императрицы Марии Федоровны, Карамзин писал о пруде, осененном деревьями, близ Симонова монастыря, где за 25 лет до этого он сочинил «Бедную Лизу». Существенно и то, что к этому «единству места» подключались и читатели («тысячи любопытных ездили и ходили туда искать следов Лизиных»).

²⁷ См.: *Вайль П., Генис А.* Родная речь... С. 201–202.

²⁸ См.: *Сиповский В.В.* Из истории русского романа и повести: Материалы по библиографии, истории и теории русского романа. Ч. I. XVIII век. СПб., 1903.

²⁹ Разумеется, никак нельзя забывать и переводов лучших образцов западноевропейской прозы XVIII века — Лесажа, Фенелона, Прево, Вольтера, Руссо, Ричардсона, Филдинга, Стерна, Виланда, Гёте («Вертер») и др.

³⁰ Из более раннего периода заслуживают быть отмеченными две переводные «прозы» Третьяковского — «Езда в остров любви» (1730), по сути дела первая русская светская художественная проза, в центре которой (и тоже впервые) изображение перипетий любовного чувства, не имевшее себе равных в русской литературе по сложности описываемого явления, аналитической тонкости, тематиче-

ской, стилистической, языковой смелости, и «Аргенида» (1751), необычное сочетание авантюрно-любовной и политически-воспитательной («учительной») линий.

³¹ Первая повесть этого сборника Ивана Новикова, давшая название всей книге, любопытна в связи с обращением в «Бедной Лизе» к теме Симонова монастыря. Монах этого монастыря Поликарпий рассказывает некоему разбойнику, жалующемуся на тяготы своего опасного промысла, о своей прежней беспутной жизни и промыслительном сне, после которого он раскаивается и, порывая с «прелестницами», поступает в монастырь. Монах уговаривает разбойника сделать то же, ссылаясь на пословицу «Есть чернцы и на Симонове». Карамзин знал «Похождения Ивана гостиного сына», как и то, что действительно чернцы на Симонове разные по своему мирскому опыту, и нельзя исключать, что седой старец, молящийся перед распятием, и проливающий слезы юный монах из «Бедной Лизы» типологически (по меньшей мере) могли бы воспроизводить персонажную ситуацию из «Похождений Ивана гостиного сына».

Тема Симонова монастыря возникает время от времени и позже, причем иногда и в неожиданном ракурсе. Такой случай, между прочим, представлен в тексте с листовой картинкой первой половины XIX века под названием «Фаболь о безместном дворе» (ср.: *Ровинский Д.* Русские народные картинки. Кн. I. Сказки и забавные листы. СПб., 1881. № 181. С. 417–419; текст воспроизведен также в книге: *Лихачев Д. С., Панченко А. М., Поньрко Н. В.* Смех в Древней Руси. М., 1984. С. 268–270). Текст, типичное отражение «низовой» московской смеховой традиции, представляет собой диалог, в котором участвует «свотчик побродяга» и «аз купец сутяга», изображенные на картинке. Текст под картинкой любопытен, между прочим, панорамой Москвы, но она дана не с одной отдаленной и неподвижной точки, как в «Бедной Лизе», а выстраивается в результате указания «псевдо-точного» адреса «безместного» двора, продаваемого его хозяином: «Сей двор продать, а о

цене спросить хозяина, который жительство имеет у все-
святых на Куличках, что в Кожухове за Пречистинския во-
роты, в Тверской-Ямской слободе, не доходя Яуских ворот
близ Новинского монастыря, в Таганке у Благовещения на
берешках, прошед С и м о н о в м о н а с т ы р ь, в белом го-
роде, в Басманной, у Орбацких ворот на Пресне...» и т. п.

Этот «хаотизированный» портрет московских урочищ,
где всё запутано, смешано и бестолково, типичный образец
городской «безлепицы», нескладицы, «небывальщинки-
неслыхальщинки», столь отличной от цельноединой, рас-
члененно-оформленной и так естественно и ясно воспри-
нимаемой панорамы Москвы в «Бедной Лизе», но постро-
енной, по сути дела, на том же материале: в одном случае
Москва познается в целом «ясным» и неторопливым взгля-
дом, в другом — о разорванных и перемешанных друг с
другом «обрывках» Москвы судят по деятельности ног, вы-
полняющих бестолковое задание.

³² Лишь один пример «пред-Лизы» из «Писем русско-
го путешественника» (от 4 марта 1790 г.): «Трактирщица
рассказала нам следующий анекдот. Все девушки здешней
деревни заглядывались на любезного Жана; все молодые
люди засматривались на милую Лизету (ср.: *милая Лиза*,
четырежды в «Бедной Лизе». — В. Т.). Жан с самого мла-
денчества любил одну Лизету, Лизета любила одного Жана.
Родители их одобряли сию взаимную, нежную склонность,
и счастливые любовники надеялись уже скоро соединиться
навек. В один день, гуляя по горам <...> пришли они на
край ужасной стремнины. Жан схватил Лизету за руку и
сказал ей: *Удалимся! страшно!* — *Робкой!* отвечала она с ус-
мешкою <...> *Я хочу заглянуть туда* — сказала, вырвалась у
него из рук, приблизилась к пропасти, и в самую ту минуту
камни под ее ногами покатались. Она ахнула — хотела схва-
титься, но не успела — гора трещала — всё валилось — не-
щастная низверглась в бездну, и погибла! — Жан хотел бро-
ситься за нею — ноги его подкосились — он упал без чувств
на землю <...> Жан умер! Лизету вытащили из пропасти;
череп не было на голове ее; лице --- Но сердце мое содро-

гается (ср. в «Бедной Лизе»: «Сердце мое обливается кровью в сию минуту». — В. Т.). — Отец Жанов пошел в мо-
нахи. Мать Лизетина умерла с горести».

Иногда такие «заготовки» обнаруживаются и в текстах
иных авторов. Исключительное значение в этом отноше-
нии имеет «сказка» неизвестного автора под названием
«Колин и Лиза», опубликованная в журнале «Вечера»
(1772. Ч. I. № 25). «Колин и Лиза жили в одной деревне
недалеко от города: оба были молоды, оба прекрасны,
простота нравов и сердец их соответствовала простоте их
жизни. Нужно было им только увидеться, чтобы полю-
бить друг друга.» Это и случилось, «...и каждый день лю-
бовь их жарче становилась», но «все веселости их были
невинны». Осенью родители влюбленных собирались их
женить. Несчастье пришло неожиданно. Отец взял Лизу в
город для продажи ягод. Ей не хочется расставаться с Ко-
лином, но, придя в город, она восхищается его красотами.
Отец уговаривается, что Лиза теперь будет носить ягоды
некому господину. Тот оказывается молодым, красивым,
любезным человеком. «Она уже не останавливается, не
дивится ничему и не глядит ни на что, идет скорее в тот
дом, где ее любезный господин живет. Он ее встречает,
целует ее, расспрашивает обо всем, сказывает, что он ее
любит, отговаривает идти замуж, советует ей жить в его
доме и не оставляет ничего, чем можно уловить добродетель.
Лиза, будучи невинна, верит всему; пленяется им,
медлит у него в доме и возвращается домой печальна.»
Колин начинает раздражать ее, «...он ее удерживает, пла-
чет перед нею, умножая свои пени; она холодно смотрит
на его слезы; он досадует, она сердится; наконец, говорит,
что он ей противен; он с досадою отвечает ей на это». Ли-
за сообщает отцу, что не выйдет замуж за Колина и про-
сит, чтобы ее отдали жить к ее любезному господину.
Отец перестает пускать ее в город — «она пришла в отча-
яние. Исчез веселый нрав ее, спокойство от нее удало-
лось; она грустит, тоскует, плачет, переменился цвет лица
ее, она сохнет и, наконец, умирает с печали». Колин ос-

тался в отчаянии. «Вот следствие развращенных нравов; Лиза была добродетельна, и легковерие стало причиною ее погибели; она, не зная хитрости человеческой, пленялася одною наружностью, не думая, чтоб приятные виды скрывали яд в себе.»

Любопытно, что здесь присутствуют некоторые мотивы, которые в «Бедной Лизе» не реализованы, но обозначены (ср. мотив предстоящего Лизе брака с сыном богатого крестьянина из соседней деревни и надежд матери Лизы на этот брак; тему отца Лизы, умершего за два года до встречи ее с Эрастом, и др.). Под этим углом зрения было бы поучительным и обращение к повести П.Ю. Львова «Роза и Любим» (СПб., 1790).

³³ Эта «внешняя» по отношению к «Бедной Лизе» тема здесь не затрагивается, но всё-таки нельзя забывать того, что «Бедная Лиза» стала своего рода программой становления внутреннего мира «чувствительного человека», что прогулки к Лизиному пруду стали модой и источником мифологизирующих устремлений, что редкое до того имя *Эраст* стало излюбленным не только в литературе, но и вне ее, в жизни и что даже вполне распространенное и до того имя *Лиза* получило новый эмоциональный ореол.

³⁴ В 1792 году в «Московском журнале» допечатывались «Письма русского путешественника», начатые публикацией годом раньше. В марте появляется «Лиодор», в мае — «Саконтала» и «К милости», в июне — «Граф Гваринос» и «Бедная Лиза», в августе — «Наталья, боярская дочь», в сентябре — «Поэзия» (написано раньше). Этому предшествовали «Фрол Силин» и «София» в 1791 г. Далее следовали «Цветок на гроб моего Агатона», «Что нужно автору?», «Приношение грациям», «Послание к Дмитриеву», «К соловью», «Волга» в 1793, «Остров Борнгольм» в 1794 (тогда же изданы «Мои безделки»), «Сиерра-Морена», «Мелодор к Филалету», «Филалет к Мелодору», «Илья Муромец», «Послание к женщинам» в 1795 и т. д. В 1796 г. начинается если не некоторый спад, то во всяком случае за-

метное сокращение творческой энергии и явный отход от художественной литературы, продолжавшийся до 1800 г. «Бездеятельность. — Неудачная любовь. — Нездоровье», — так определяет исследователь содержание этого периода.

³⁵ Впрочем, эти два *может быть*, кажется, образуют некий контраст по целевому признаку. В первом случае (начало) *может быть* тяготеет к сомнению (или даже откату) в претензии на абсолютное значение позиции автора, к подчеркиванию модуса относительности. Во втором случае (конец) *может быть* скорее акцентирует отказ (или сомнение в необходимости) «убрать» автора, отстаивание права на «подселенность» (термин А.Битова) автора к героям «Бедной Лизы», причем автор в данном случае конкретен и определенно-индивидуален — я, а не обобщенно-неопределенное *мы*, открывающее «Наталью, боярскую дочь» («Кто из нас не любит тех времен, когда...»), впрочем, компенсируемое в следующей фразе («По крайней мере я люблю сии времена...»).

³⁶ Этим приемом (— и) Карамзин еще более охотно пользовался и позже — как знаком обманутого ожидания, неожиданной противительности, контраста. Ср. в «Моей исповеди»: «...я родился сыном богатого, знатного господина — и вырос шалуном! Делал всякие проказы — и не был сечен! Выучился по-французски — и не знал народного языка своего! Играл десяти лет на театре — и в пятнадцать лет не имел идеи о должностях человека и гражданина»; «Приехав в Лейпциг, мы спешили познакомиться со всеми славными профессорами — и нимфами» и др. Иногда в подобных ситуациях употребляется или только одно тире: «Я летел к женщине, которая за день перед тем уверяла меня в любви своей, — меня не приняли, летел ко многочисленным друзьям моим — одних не было дома, другие...», или только одно *и*: «подписывали счета, но никогда не считали, — занимали деньги *и* никогда не имели их» и т. п.

³⁷ Эпитет «слезливый» применительно к Карамзину оправдан двояко — и как свидетельство «слезной» стадии

его эмоциональности, и как весьма часто повторяющийся мотив в его художественных текстах. Ср. более полутора десятка разнообразных примеров из «Бедной Лизы»: «Там юный монах <...> проливает горькие слезы из глаз своих» (ср.: по соседству о «плачевной судьбе Лизы»); — «К тому же бедная вдова, почти беспрестанно проливая слезы о смерти мужа своего <...> день ото дня становилась слабее...»; — «„...перестань плакать; слезы наши не оживят батюшки“ Но часто нежная Лиза не могла удержать собственных слез своих <...> „На том свете <...> перестану я плакать“»; — «Может быть, мы забыли бы душу свою, если бы из глаз наших никогда слезы не капали»; — «...глаза ее от слез покраснели»; — «Слезы катились из глаз ее»; — «Долго она молчала, потом залилась горькими слезами»; — «„Ты бы уведомлял меня обо всем, что с тобою случится, а я писала бы к тебе — о слезах своих!“ <...> „...Я не хочу, чтобы ты без меня плакала“ <...> разве тогда перестану плакать, когда высохнет сердце мое“»; — «Эраст хотел проститься и с Лизиною матерью, которая не могла от слез удержаться»; — «Лиза рыдала — Эраст плакал»; — «...смотрю на небо, и слеза катится по лицу моему»; — «Анюта закричала, заплакала»; — «... и суеверные поселяне <...> говорят: „Там стонет мертвец; там стонет бедная Лиза!“». И так, плачут все — Лиза и Эраст, Лизина мать и Анюта, юный монах и даже сам автор «Бедной Лизы».

³⁸ См.: *Кодрянская Н.* Алексей Ремизов. Париж, 1959. С. 144 (цитата из записей Ремизова).

³⁹ «Предметы внешнего мира, предметы обихода, имена существительные, теснясь и наседая, завладевали строчками, вытесняя вон менее определенные части речи. Предметы, предметы, предметы рифмованной колонною выстраивались по краям стихотворения. Точно этот, знаменитый впоследствии, Пушкинский четырехстопник явился какой-то измерительной единицей русской жизни, ее линейной мерой, точно он был меркой, снятой со всего русского существования, подобно тому, как обрисовыва-

ют форму ноги для сапожной выкройки, или называют номер перчатки для приискания ее по руке, впору. Так позднее ритмы говорящей России, распевы ее разговорной речи были выражены в величинах длительности Некрасовским трехдольником и Некрасовской дактилической рифмой» (Б. Пастернак, «Доктор Живаго»).

О чем-то отчасти сходном писал И. Бродский в связи с Довлатовым: «Рассказы его держатся более всего на ритме фразы, на каденции авторской речи. Они написаны как стихотворения: сюжет в них имеет значение второстепенное, он только повод для речи. Это скорее пение, чем повествование, и возможность собеседника для человека с таким голосом и слухом, возможность дуэта — большая редкость <...> Жизнь превращается действительно в соло на ундервуде, ибо рано или поздно человек в писателе впадает в зависимость от писателя в человеке; не от сюжета, но от стиля» (Бродский И. О Сереже Довлатове // Довлатов С. Собрание прозы в 3-х томах. Т. 3. СПб., 1993. С. 358.).

Но первым, кто назвал прозу Карамзина «музыкальной» (и потому легко заучивавшейся наизусть, как и его стихи), был Ф.Н. Глинка (Мои воспоминания о незабвенном Н.Мих. Карамзине // Глинка Ф.Н. Письма к другу. М. 1990).

⁴⁰ См.. Гаспаров М.Л. Очерк истории русского стиха. Метрика. Ритмика. Рифма. Строфика. М. 1984. С. 55–56, 65–66.

⁴¹ Тем не менее, отмечены отдельные проявления внимания к дактилю. Так, Третьяковский в споре с Ломоносовым, считавшим ямб как восходящий размер более подходящим для высоких тем, напоминал об использовании «нисходящего» дактиля в гексаметре древнего героического эпоса. Вместе с тем Сумароков («О стопосложении») выступил с попыткой семантизации дактиля. Он считал, что дактиль, как и хорей, «суть нежные стопы»; то, что, по его мнению, «ямб и анапест — живостные», по сути дела, восстанавливало контрастность этих двух метри-

ческих групп уже на уровне их семантических ореолов. См.: *Гаспаров М.Л.* Очерк истории... С. 56, 66.

⁴² Нет сомнений, что и «хореические» пристрастия Карамзина-поэта, также начавшиеся с первых его шагов, отражают ту же тенденцию, потребность в «нисходящем» движении (ср.: «Часто здесь в юдоли мрачной...»; «Счастье истинно хранится...», оба 1787 г.; «К Д<митриеву>: *Многие барды лиру настроив..* 1788; «Ответ моему приятелю»: *Мне ли славить тихой лирой...* «Странность любви, или бессонница»: *Кто для сердца всех страшнее?*; «Молитва о дожде»: *Мать любезная природа...*; «К соловью»: *Пой во мраке тихой рощи...* — все 1793 г. и др.).

⁴³ *Гаспаров М.Л.* Очерк истории... С. 92.

⁴⁴ Как известно, в поэзии XVIII века для дактиля (и других трехсложных размеров) ведущими были двухстопники (следующие за ними четырехстопники формировались удвоением двухстопников) и лишь затем трехстопники — соотношение, обратное ситуации в поэзии XX века (см.: *Гаспаров М.Л.* Очерк истории... С. 66). Двухстопный дактиль (шестисложник) в поэзии, конечно, не может не перекликаться с частой и наиболее репрезентативной и влиятельной дактилической группой в прозе, обнаруживающей себя на минимальном пространстве в шесть слогов (ср.: *окрестностей города*, в первой же фразе «Бедной Лизы», *Российской Империи, для насыщения жителей* и т. п.), о чем подробнее ниже.

⁴⁵ Ср.: *Краснопевцев Е.А.* Язык ритма эпического гексаметра (структурный анализ) // Ноосфера и художественное творчество. М., 1991. С. 154–168. Существенно намечаемое автором «семантическое» противопоставление ритма дактиля ритму спондея, в частности, по принципу «женственность» (податливость, слабость)—«мужественность» (напряженность, власть-господство, сила). «Дактилизм» прозы Карамзина интуитивно соотносится именно с женским началом, с печальным рассказом о судьбе бедной Лизы.

⁴⁶ Таким образом, два последних примера (*бедная Лиза*) образуют единственное в тексте сгущение, возвращающее к началу (заглавие) и одновременно усиливающее трагическую доминанту текста. Однако нужно отметить, что образ «бедной Лизы» синтезируется (реконструируется) и в некоторых других случаях. Ср.: «„Однако ж, Лиза, лучше кормиться трудами своими и ничего не брать даром. Ты еще не знаешь, друг мой, как злые люди могут обидеть бедную девушку!“» (откуда — *бедную Лизу*); — «...и Лиза, оставленная, бедная, лишилась чувств и памяти»; — «„Мне нельзя жить, — думала Лиза, — нельзя!.. <...> Если бы земля поглотила бедную!..“» Ср. также: *бедная вдова*, о матери Лизы.

⁴⁷ Заполненность текста «Бедной Лизы» «звукоизобразительной» и «*Лиза*-центричной» субстанцией исключительно велика, и эта «отзывчивая» на имя *Лиза* субстанция пронизывает всё пространство повести. Надо заметить, что и само по себе имя Лиза является экспрессивно отмеченным (отсутствие смычных согласных, сонант *л* и звонкий фрикативный *з*, «экстремальное» *й* ударное — верхний подъем, передний ряд, само сочетание этих звуков в последовательности *л-и-з*, создающее сложный эффект сочетания длительной плавности, проницания—пронизываемости, негромкой, но звонко-свистящей звучности («тонкого» зудения), некоей интимности, камерности, миниатюрности, изящества, нежности и т. п.), и эта экспрессивность отчетливо свидетельствуется многими примерами употребления этого имени в художественных текстах и до Карамзина, и после него, о чем см. в другом месте.

⁴⁸ Ср. состав этого «*Лиза*-фонического» поля «Бедной Лизы» в соответствии с синтагматической осью текста: *Лизы, бедной Лизы. & слезы — любезная Лиза — любезная Лиза — Лиза сказала — Лиза & рассказала — У Лизы & на глазах слезы — сказала Лиза — Услужливая Лиза — в глазах Лизиных — Лизой & вывязанные Лизой — сказала & Лиза — Лиза & взор — взглянул & взял & Лиза, Лиза & взором — исчезла Лизина — любезная Лиза — нельзя, нельзя & Лиза —*

Лиза & сказывать — Лиза & глаза — забыли & Лиза & слезы — Лизина & ложились — Лизины & зефиры — в глазах & Лизы & слезу — называл Лизу — от слез & Лиза, Лиза — Лиза & вздохом — Лиза & ближайшая — Лиза & казалось — Лиза & не зная & Лиза, Лиза — Лиза & задрожала — ласками & Лизы & взорами — Лиза вздыхала — Любезная Лиза — ласкал & Лизу & по возвращении — сказала Лиза — любезная Лиза — о слезах & Лиза — Любезный & Лизу — Лизиною & от слез & слыша & ласковый — Лиза & взглянуть — Лиза & заря & разливалось — Лиза & вздохнула — Лиза & слезы & о разлике — розы & освежались & Лиза — Лиза должна — закричала Лиза — нежели Лиза — слеза & по лицу & Лизу — над Лизою, лежавшую на земле — нельзя жить & Лиза & нельзя — Любезная & любезная & Лиза — закричала, заплакала & Лизу — жизни & узнаю & Лиза — Лизина & в глазах & Лизина.

Этих примеров количественно достаточно, чтобы запрограммировать читателя (особенно наблюдательного) на ожидание им очередного появления имени *Лиза* и на учет симптомов, с высокой степенью вероятности предсказывающих его появление. В этом контексте снимается многих мучающий, но в данной ситуации бесплодный вопрос о соотношении сознательного и подсознательного, намеренного и случайного в этой игре.

⁴⁹ В этих случаях, в частности, предусматривается и операция трансформации, ср.: *несчастливая & беззащитная & Москва* (подобная вдове таких же качеств) → *несчастливая & Москва*, как *беззащитная & вдовица*. Фрагмент ...и когда *несчастливая Москва*, как *беззащитная вдовица*, от одного Бога ожидала помощи в лютых своих бедствиях отразился в пушкинском *И перед младшею столицей / Померкла старая Москва, / Как перед новою царицей / Порфироносная вдова* («Медный всадник»); к фразе *в лютых <...> бедствиях* см. параллель у Карамзина же: *Он стоил лю- тых бедств в несчастья своего* («Тацит», 1797).

⁵⁰ См.: *Карамзин Н.М. О русской грамматике француза Модрю // Карамзин Н.М. Сочинения. Т. 9. М., 1820. С. 128.*

⁵¹ «И действительно, Карамзин ясно чувствовал какое-то принципиальное различие между употреблением языка в речи практической, где он служит простым средством, и в речи поэтической, где он — материал. Литературный язык к его времени настолько удалился от разговорного, что становился непонятным. Это побудило Карамзина обратиться к языку разговорному, чтобы с его помощью освежить художественную речь новыми элементами <...> Замечания его о том, как надо поступать автору с русским языком, удивительно тонки <...> „Что ж остается делать автору? — спрашивает Карамзин. — Выдумывать, сочинять выражения, угадывать лучший выбор слов; давать старым некоторый новый смысл, предлагать их в новой связи, но *столь искусно, чтобы обмануть читателей и скрыть от них необыкновенность выражения* (курсив Б. Э. — В. Т.)“ Этим утверждаются особые законы и приемы поэтической речи, ненужные для практической». См.: *Эйхенбаум Б.М.* О прозе... С. 211–212 (цитата внутри — из работы Карамзина «Отчего в России мало авторских талантов?»).

⁵² По горячим следам историю бедной Лизы могла бы рассказать дочь соседа Анята, которая была последней, с кем говорила Лиза. В этих нескольких фразах Лиза подвела итог всей истории и поручила Аняте передать рассказанное своей матери. На глазах у Аняты Лиза бросилась в пруд, и, следовательно, именно эта пятнадцатилетняя девушка была единственной свидетельницей завершения всей истории (об остальном мог рассказать только Эраст; Лизина мать, многого не знавшая, умерла, услышав весть о гибели дочери). Несомненно, что первая (хотя и частичная) версия рассказа принадлежала Аняте, а первыми слушателями были крестьяне ее деревни, которым она взволнованно поведала о случившемся с Лизой. Событие было из редчайших. В то время девушки из крестьянок из-за любовных неудач не кончали жизни самоубийством, если не считать возможных исключений, известных практически лишь из литературы, но и там очень редких. Анятин рассказ, постепенно допол-

няемый воспоминаниями о Лизе, возможно, случайными эпизодами, в которых Лизу видели вместе с Эрастом или одного Эраста вблизи жилища Лизы, а также естественными в этой ситуации домыслами-реконструкциями, со временем лег, вероятно, в основу некоего устного текста, претендовавшего на статус мемората. Тридцать лет спустя бродивший у стен Симонова монастыря рассказчик, зайдя в деревню, где некогда жила Лиза, мог бы скорее всего услышать этот меморат от тех, кто еще знал и помнил Лизу. Вероятно, он мог встретиться и с самой Анютой и расспросить ее о той давней истории. И как бы ни была она смущена встречей и разговором с барином, она, конечно, не отказала бы ему в желании узнать, как всё это случилось. Но рассказчик не нуждался в собирании всех источников, и рассказ Эраста, каким бы лично-субъективным он ни был, был для него вполне приемлем и достаточен.

⁵³ Возникает соблазн дальнейших реконструкций. Одна из версий — около 1790 года, бродя у стен Си...нова монастыря и в ближайших его окрестностях, рассказчик встретил Эраста, неуспокоенная совесть которого, как и память о бедной Лизе, привела его (конечно, не впервые) к месту гибели Лизы («Ее погребли близ пруда, под мрачным дубом, и поставили деревянный крест на ее могиле»). Это место любил посещать и рассказчик, во всяком случае узнав историю этой могилы («Тут часто сижу в задумчивости, опершись на вместилище Лизина праха»). Не исключено, что первый раз рассказчик оказался здесь случайно, и только после рассказа Эраста он стал регулярно посещать это место. Существенно, что Эраст не только рассказал эту историю, но и привел рассказчика к Лизиной могиле. Очевидно, проще совместить рассказ Эраста с показом могилы, хотя, конечно, возможны и иные варианты.

⁵⁴ Ср.: в самом начале рассказа — «В этой хижине лет за тридцать перед сим жила прекрасная, любезная Лиза с старушкой, матерью своею».

⁵⁵ Можно легко собрать целую коллекцию восторженных читательских признаний, относящихся к Карам-

зину и прежде всего к «Бедной Лизе». Но достаточно ограничиться лишь одним, может быть, из числа наиболее убедительных. Вспоминая конец XVIII и начало XIX века, Федор Николаевич Глинка писал:

«Вдруг появились у нас в доме „Мои безделки“ (кстати, они открываются «Бедной Лизой». — *В. Т.*). Нам прислали эту книгу из Москвы — и как описать впечатление, произведенное ею? Всё бросилось к книге и погрузилось в нее: читали, читали, перечитывали и наконец почти вытвердили наизусть. От нас пошла книга по всему околотку и возвратилась к нам уже в лепестках. Кто-то сказал: „Лучшая похвала автору, когда книгу его зачитывают до лепестков!“ Так и случилось, думаю, повсюду *с первыми опытами* Карамзина. Никто, хоть бы самый рьяный противник Ник<олая> Мих<айловича>, не станет отрицать громадного влияния его на современное ему общество.

Из первых его сочинений повеяло уже каким-то свежим, живительным, о котором дотоле не имели понятия. В семействах помещиков, живших жизнью обыденною, бесцветною, он пробудил новую жизнь, поднял ряды незнакомых понятий, заговорил языком чувства и получил взамен всеобщее сочувствие. Он как будто дал ключ к самой природе, раскрыв красоты ее утешительные и на нашем севере. Читая его, поняли приятность смотреть на восходящее солнце, на запад, окрашенный угасающими лучами его, любоваться утренним пением птичек (за что позднее упрекали его достойные сами осмеяния насмешники), вслушиваться в шум родных ручьев, дружить с домашнею природою и наслаждаться бесплатными ее дарами, с которыми легче миришься с случайностями жизни, охотнее веришь надеждам и, при ясном настроении души, привольнее поддаешься мечтам, рассыпающим столько золотых блесток на черный бархат жизни.

Прочитав *первые* опыты Карамзина, я поступил в 1-й Кадетский корпус и на первом шагу встретился с славою и уже последующими опытами Николая Михайловича.

Кадеты в рекреационные часы и в классах, закрываясь лавкою, тишком и украдкой читали и вытверживали наизусть музыкальную прозу и стихи, так легко укладывавшиеся в памяти. Смело могу сказать, что из 1200 кадет редкий не повторял наизусть какой-нибудь страницы из „Острова Борнгольма“ И это уважение, эта любовь к Карамзину доходила до того, что во многих кадетских кружках любимым разговором и лучшим желанием было: „Как бы пойти пешком в Москву поклониться Карамзину!“

Из северной столицы (по выпуске из корпуса) уехал я в полк, в теплую, цветущую *Вольню*. И там, в кругу романтических полек, встретил я громкую известность Карамзина и его „Бедную Лизу“, кем-то переведенную на польский язык. И там молодые офицеры с гитарами в руках и часто с томными вздохами напевали: „Кто мог любить так страстно, как я любил тебя!“» См.: *Глинка Ф.Н.* Письма к другу... С. 443–444.

⁵⁶ Ср. находящиеся в непосредственном соседстве слова Лизы: «Ах, для чего не умею ни читать, ни п и с а т ь!»

⁵⁷ Эта связь художественного текста с внеположенным ему субстратом, в частности с конкретным местом, очень важна для Карамзина. В рукописном варианте своей записки о Москве (хранится в Рукописном отделе Публичной библиотеки — Архив Карамзина Н.М. Фонд № 336. Опись № 1. Ед. хр. № 1), предназначенной для императрицы Марии Федоровны (1817 г.), говоря о Симоновом монастыре и близлежащем пруде, осененном деревьями, Карамзин пишет: «За 25 лет пред сим сочинил там бедную Лизу, сказку весьма незамысловатую (не быть! — *В. Т.*), но столь счастливую для молодого автора, что тысячи любопытных ездили и ходили туда искать следов Лизиных». В опубликованном тексте эта фраза отсутствует.

⁵⁸ Удаленность воспринимающего субъекта при рассмотрении и истории, и пейзажа важна, в частности, потому, что она снимает «возмущающий» эффект, связанный с вовлеченностью человека в злобу дня, в слишком близкое

и засушное, и создает ту успокоенность и тишину, которые обеспечивают ненарушаемость полного и правильного восприятия. «История, скромная и торжественная, любит тишину страстей и могил, удаленность и сумерки, а из всех времен грамматики ей более всего приличествует *давно прошедшее*, — писал Карамзин великой княгине Екатерине Павловне в 1815 году. — Быстрое движение и шум настоящего, близость предметов и их слишком ослепительный свет смущают ее» (см.: *Карамзин Н.М.* Неизданные сочинения и переписка. Ч. 1. СПб., 1862. С. 119). То же с известным основанием может быть сказано не только о «созерцании времени» (история), но и о «созерцании пространства» (пейзаж!) — с одним изменением: вместо «давно прошедшее» следует читать «далеко отстоящее».

⁵⁹ Показательно: апология истории, объяснение ее пользы и удовольствий, с ее изучением связанных, одновременно применимо и к плану природы. Ср. в предисловии к «Истории»: «Но и простой гражданин должен читать Историю. Она мирит его с несовершенством видимого порядка вещей <...> утешает в <...> бедствиях <...> она питает нравственное чувство, и праведным судом своим располагает душу к справедливости <...> Вот польза: сколько же удовольствий для сердца и разума! Любопытство сродни человеку, и просвещенному и дикому <...> (История. — *В. Т.*) расширяет пределы нашего собственного бытия; ее творческою силою мы живем с людьми всех времен, видим и слышим их, любим и ненавидим; еще не думая о пользе, уже наслаждаемся созерцанием многообразных случаев и характеров, которые занимают ум или питают чувствительность».

⁶⁰ *Карамзин Н.М.* Сочинения. Т. 3. СПб., 1848. С. 336–339.

⁶¹ Само использование слова *гулять* для обозначения неторопливой бесцельной прогулки, где главное — созерцание и раздумья, размышления, мечты, с этим созерцанием связанные, не только удовлетворение физической по-

требности к движению, но и восполнение некоего духовного дефицита, т. е. гулять в «карамзинском» смысле, относится к карамзинской эпохе (если не считать редких исключений). До того времени гуляли гуляки, бездельники, разбойники, бродяги, скитальцы, кочевники, гуляли и кабаках и притонах, в широком поле и темном лесу, на перепутьях и на чужбине. Более или менее регулярно слово *гулять* и однокоренные с ним слова появляются лишь в XVII веке (редкие исключения отмечены в конце XVI века); см.: Словарь русского языка XI–XVII вв. Вып. 4. М., 1977. С. 156–158. См. также: Словарь русского языка XVIII века. Вып. 6. СПб., 1991. С. 12 (ср.: «Стопы мои направил я за Невской монастырь, и долго гулял в роще позади его лежащей». А.Н. Радищев, «Путешествие из Петербурга в Москву»).

Анализ материала русского и других славянских языков отсылает к обозначению более грубых видов удовлетворения физических (в основном) потребностей: гулять-развлекаться, бездельничать, кутить, пировать, танцевать, дурачиться, беспутничать, бродяжничать и т. п. (см.: Этимологический словарь славянских языков. Вып. 7. М., 1980. С. 170–173).

⁶² Ср., однако, контекст «гуляния» в «Бедной Лизе» в связи с Эрастом, которому автор передал это свое излюбленное времяпрепровождение, но в сниженном варианте: «Он вел рассеянную жизнь, думал только о своем удовольствии, искал его в светских забавах <...> Он читывал романы, идиллии, имел довольно живое воображение и часто переселялся мысленно в те времена <...> в которые, если верить стихотворцам, все люди беспечно гуляли по лугам, купались в чистых источниках, целовались, как горлицы, отдыхали под розами и миртами и в счастливой праздности все дни свои провождали».

⁶³ Иногда, впрочем, подчеркивалась регулярность прогулок и их целенаправленность: «Н<иколай> М<ихайлович> имел привычку — и привычку неизменную, — хо-

дить (для здоровья) много, долго и во всякую погоду»; см.: *Глинка Ф.Н.* Письма к другу... С. 445. Но такая прогулка — моцион, конечно, отлична от тех прогулок, с описания которых начинается «Бедная Лиза». Тот же мемуарист говорит и о гимнастических занятиях Карамзина, также почти неизвестных русскому обществу того времени: «Очевидцы рассказывали, что Н<иколай> М<ихайлович> смолоду был веселонравен, быстр в движениях и, как говорится, легок на подъем. Часто заставляли его опирающегося на спинку стула и делающего легкие пируэты, — вероятно, это была гимнастика» (Там же. С. 449).

⁶⁴ Ср.: «Старинные Русские Бояре не заглядывали в деревню, не имели загородных домов и не чувствовали ни малейшего влечения наслаждаться Природою (для которой не было и самого имени в языке их); не знали, как милы для глаз ландшафты полей, и как нужен для здоровья деревенский воздух <...> Какая розница с нынешним временем, когда Москва совершенно пустеет летом <...> А кто должен остаться в Москве, тот желает по крайней мере переселиться за город; число сельских домиков в окрестностях ее год от году умножается; их занимают не только дворяне, но и купцы. Мне случилось в одной Подмосковной деревне видеть крестьянский сарай, обращенный в комнату с диванами: тут в хорошее время года живет довольно богатый купец с своим семейством <...> Самые ремесленники любят уже веселиться хорошим днем на чистом воздухе. Поезжайте в Воскресенье на Воробьевы горы, к Симонову монастырю, в Сокольники: везде множество гуляющих. Портные и сапожники с женами и детьми рвут цветы на лугах, и с букетами возвращаются в город <...> Еще не так давно я бродил уединенно по живописным окрестностям Москвы и думал с сожалением: „какие места! и никто не наслаждается ими!“ , а теперь везде нахожу общество!» («Записки старого Московского жителя»). Ср.: в «Евгении и Юлии»: «Гуляя по цветущим лугам <...> беспрестанно посматривали на большую дорогу <...> Прогуливались долее обыкновенного...» или «Гуляя при

свете луны, рассматривали звездное небо, и дивились величию Божию» и т. п.

⁶⁵ Только к востоку не обращается взгляд рассказчика, но именно в этой стороне нет ничего примечательного: скучно-однообразное пространство, тянущееся вплоть до Сукина и Карачаровского болот и полностью лишенное элементов «исторического».

⁶⁶ Закат солнца, особенно последние лучи его, для Карамзина значил многое — и как некий важный жизненный мотив, и как литературная тема. Ф. Н. Глинка вспоминает о последнем годе жизни Карамзина: «В 1825 году поехал я (тогда еще считалось это диковинкой) на пароходе «Берта» в Петергоф на известный *праздник*. Пароход не был еще как нынешние; качка заставила меня выйти на палубу. Оттуда еще издалека увидел я на берегу, выше кипевшей внизу толпы, человека величавого, стоявшего неподвижно и спокойно смотревшего *на заходящее солнце*, позлатившее небо и залив, утихший после волнения. Сойдя с парохода и пробравшись сквозь толпы суетившегося народа, я очутился лицом к лицу с Карамзиным. „Что вас вызвало сюда, Николай Михайлович?“ — спросил я. Он отвечал: „Я всякий вечер прихожу сюда смотреть на заходящее солнце“» (*Глинка Ф. Н. Письма к другу... С. 449*). Ср. здесь же (*С. 443*): «Читая его, поняли приятность смотреть на восходящее солнце, на запад, окрашенный угасающими лучами его».

В произведениях Карамзина не раз встречаются описания заката (как и восхода) солнца; ср., например: «Обнявшись, выходили они из дому; дожидались солнца, сидя на высоком холме, и встречали его с благословением <...> Вечер приносил с собою новые удовольствия. Смотрели на заходящее солнце...» («Евгений и Юлия»); — «Он идет вперед бестрепетно, наслаждается последними лучами заходящего светила, обращает покойный взор на прошедшее» («Наталья, боярская дочь»); — «Солнце по чистому лазоревому своду катилось уже к западу, море, освещаемое золотыми его лучами, шумело <...> Алая заря не угасла еще на светлом небе, розовый свет ее сыпался на белые грани-

ты <...> освещал острые башни древнего замка» («Остров Борнгольм») и др. Ср. также в связи именно с Симоновым монастырем, упомянутым в числе прочих: «Мы говорили о монастырях: прибавим, что они большею частью стоят на прекрасных местах: Андрониев, Новоспасский, Симонов, где я провел столько приятных летних вечеров, смотря на заходящее солнце с высокого берега Москвы-реки...» («Записка о Московских достопамятностях»; в «Бедной Лизе» — вечерние лучи, летние дни в связи с той же ситуацией присутствия при закате солнца) или же: «Вечер приятен. В нескольких шагах от корчмы течет чистая река <...> Я отказался от ужина, вышел на берег, и вспомнил один Московский вечер, в который, гуляя с Пт. (А.А. Петров. — В. Т.) под Андроньевым монастырем, с отменным удовольствием смотрели мы на заходящее солнце. Думал ли я тогда, что ровно через год буду наслаждаться приятностями вечера в Курляндской корчме?» («Письма русского путешественника», от 1 июня 1789 года; из дальнейшего текста правдоподобно реконструируется, что и в Курляндии в этот вечер Карамзин вышел на берег смотреть на закат).

Сентиментальная повесть усвоила этот мотив заходящего (и восходящего) солнца как важный индекс некоей временной пороговости, имеющей отклик и в душе чувствительного персонажа. Ср.: ...и я остановился взглянуть на картину необозримого озера и заходившего вдали солнца. Это было в мае месяце, навсегда памятном для меня <...> Половина дневного светила скрылась за шар земной, и последние лучи его скользили по краям горизонта и земли. С другой стороны светлый месяц возносился на голубое воздушное пространство <...> всё это привело меня в какое-то неописанное восхищение. Оно, казалось, было предчувствием близкого счастья и темным образом говорило мне: „Здесь найдешь ты то, чего ищешь!“» (В.В. Измайлов, «Ростовское озеро»); — «Время тогда было прекрасное. Багровое солнце, спускаясь вон за ту гору, освещало последними лучами мою хижину. Сизые облака, плавая по небу, накидывали завесу на заходящее светило. Природа по-

казалась мне величественною! Какие небесные чувствования колебали тогда мою душу! Какою благодарностию пламенел я к Создателю! Я воспел гимн вечерний, встал, приблизился на край утеса и увидел Софью» (Г.П. Каменев, «Софья»); — «Тихий и прохладный вечер заступал уже место палящего дня, когда Услад, молодой певец, приблизился к берегам Москвы-реки <...> он увидел на крутизне горы уединенный терем <...> Последнее блистание вечера играло еще на тесовой кровле верхней светлицы и на острых концах высокого тына» (В.А. Жуковский, «Марьяна роща», — речь идет о холме, на котором позже был воздвигнут Кремль). Ср. там же: «...легкие струйки источника, озлащаемые заходящим солнцем, которое проникало сквозь редкие деревья, сливали нежное свое плесканье с шорохом тростника...» и др. Этот же мотив присутствует в «Обитателе предместья» и «Эмилиевых письмах» М.Н. Муравьева.

Очень часто мотив восхода и захода солнца сочетается с мотивом высокого места (холма, горы, берега); ср. у Карамзина, кроме «Бедной Лизы», — «Евгений и Юлия», «Марфа-посадница», «Рыцарь нашего времени». Впрочем, высокое место у Карамзина выступает как знаково отмеченное и вне «закатно-восходного» контекста. Ср. в «Лиодоре» отклик на личные переживания осени 1791 года: «Никогда не забуду я сей осени, столь приятно нами проведенной. Никогда не забуду уединенных наших прогулок, когда мы, сидя на иссохшей траве высокого холма, смотрели на поля опустевшие, на редкие унылые рощи — внимали шуму порывистого ветра, разносящего желтые листья — чувствовали трепет в сердцах своих, и с красно-речивым молчанием друг друга обнимали»; — «Там, на высоком берегу реки Ревы...

⁶⁷ Ср. рассказ Н. Мамышева «Злосчастный» (1807): «Долго смотрел я на величественную картину природы, прислонившись к сухой высокой иве на берегу ручья <...> Влеве, за обширным лугом, чернелся древний бор; передо мною, на гладком кособоре, было пространное сельское кладбище <...> Тихая река <...> обтекала его. С

правой стороны видна неизмеримая степь <...> В задумчивости смотрел я на заходящее солнце <...> и погрузился в сладкое забвенье» и т. п.

⁶⁸ В издании 1814 года (*Карамзин Н.М. Сочинения. М. 1814. С. 5*) вместо «Литовцами» стоит «Поляками».

⁶⁹ Характерный для Карамзина пример компрессии текста с помощью элидирования (пропущено что-то вроде «и, наконец, умирает»).

⁷⁰ «Но всего чаще привлекает меня к стенам Си..нова монастыря — воспоминание о плачевной судьбе Лизы, бедной Лизы. Ах! Я люблю те предметы, которые трогают мое сердце и заставляют меня проливать слезы нежной скорби!»

⁷¹ Следует подчеркнуть, что и этот третий фрагмент обнаруживает искусную организацию его и определенную «умышленность» автора, кажется, не всегда распознаваемую. Впрочем, верхний слой организации довольно прозрачен. Здесь сходная с предыдущим фрагментом мена картин-эпизодов с помощью упорядочивающих схем *Там... Здесь... там... там... тут...* (контрастивный тип связи); *Иногда... Иногда...* (тип, основанный на повторе, «веер возможностей») и т. п. К этим упорядочивающим средствам относятся и глаголы восприятия, членившие весь объем воспринимаемого (*вижу, рассматриваю, представляю себе, внимаю*). Нужно отметить и наличие «второго» перцептивного плана: *вижу & Там юный монах <...> - мотрит <...> видит <...> видит...* И это «второе» и «вторичное» видение томящегося внутри монастыря, за решеткой окна, «несвободного» юного монаха вводит «природное»: поле, море воздуха, в котором свободно плавают птицы. Эта фигура юного монаха, полного жизнью принимающего безвременную смерть, связывает монастырскую старину (представителем ее выступает седой старец, для которого уже исчезли все удовольствия жизни и умерли все чувства, оставив лишь слабость и болезни) с сегодняшней жизнью монастыря, тоже, как и жизнь юного монаха, находящейся под угрозой, и намека-

ет на ту молодую жизнь, которой суждено погибнуть. Здесь же, в связи с рассматриванием изображений чудес на вратах храма, вводится тема обновления памяти — о «печальной истории» отечества, увиденной через прошлое Си...нова монастыря. Но рассказчика-автора влечет к стенам этого монастыря не только «историческая» память, но и «воспоминание о плачевной судьбе Лизы, бедной Лизы». Для обновления этого воспоминания он и приходит сюда часто: и весной, и осенью; и эти посещения — поминальные.

⁷² Следует добавить к этому, что экспликация историко-ведческих данных («тягостная жертва, приносимая достоверности, однако ж необходимая!», как скажет сам Карамзин) также отличает Историка от Летописца. В более широком смысле, уже не только собственно «историческом», но и «художественном», эта особенность продолжается в искусстве м о т и в и р о в о к разного рода, которые и составляют первый слой «материи», образуемый т о ч н о с т ь ю, достоверностью, интерпретируемой обычно несколько отвлеченно, но в принципе справедливо как «художественная правда».

⁷³ См.: Повести о начале Москвы. Исследование и подготовка текстов М.А. Салминой. М.; Л., 1964. 276 с. См. также: Шамбинаго С.К. Повести о начале Москвы // ТОДРЛ. 1936. Т. 3. С. 59–98; Тихомиров М.Н. Древняя Москва (XII–XV вв.). М., 1947. С. 11–14, 209–223; Он же. Сказания о начале Москвы // Исторические записки. 1950. Т. 32. С. 233–241; Он же. Древняя Москва XII–XV вв. Средневековая Россия на международных путях XIV–XV вв. 2-е изд. М., 1992. С. 12 и сл.; Пушкирев Л.Н. Повесть о зачале Москвы // Материалы по истории. 1955. Вып. 2. С. 211–246 и др.

Нужно особо отметить, что «Бедная Лиза» писалась в то время, когда в русском обществе пробудился живой интерес к истории Москвы. У начала этого сдвига стоял Сумароков с его статьей «О первоначалии и созидании Москвы» (Трудо-

любивая Пчела. 1759, январь; перепечатка — *Сумароков А.П.* Полное Собрание Всех Сочинений в стихах и прозе. Т. 6. М., 1787. С. 284–292), в которой были использованы древнерусские повести XVII века о начале Москвы («хронографическая» и «сказка», по С.К. Шамбинаго); см.: *Салмина М.А.* Древнерусские повести о начале Москвы в переработке А.П.Сумарокова // ТОДРЛ. 1958. Т. 15. С. 378–386. В 70–80-е годы XVIII века появляется ряд ценных работ, имеющих непосредственное отношение к истории Москвы: *Рубан В.Г.* Описание Императорского столичного города Москвы. СПб., 1782; Роспись московских церквей соборных, монастырских, ружных <...> внутри и вне царствующего города состоящих. М., 1788; Историческое и топографическое описание городов Московской губернии <...> с прибавлением исторического сведения о находящихся в Москве соборах и монастырях и знаменитых церквах. М., 1787; Путеводитель к древностям и достопамятностям московским. Ч. I–IV М. 1792–1793; *Ильинский М.* Опыт исторического описания о начале города Москвы. М., 1795 и др.

⁷⁴ См.: *Топоров В.Н.* О следах эпической стихотворной традиции в старорусских повестях о начале Москвы // Балто-славянские исследования. 1982. М., 1983. С. 223–227.

⁷⁵ Впрочем, и сам Карамзин в «Бедной Лизе» очень активно использовал как общую схему, так и многие диагностически важные детали из истории другой «бедной Лизы», ср.: Колин и Лиза. Сказка // Вечера. 1772. Ч. I. № 25. (автор неизвестен); Русская сентиментальная повесть. М., 1979. С. 27–32. Об этом см. далее.

⁷⁶ Любопытна ритмичность повестей о начале Москвы именно в семантически «отмеченных» местах: *И почему было Москвѣ царством быть, / и кто то знъл, что Москвѣ госудърством слыть* (с дактилическими концовками периодов) или *Были на сем месте по Москвѣ-реке села красныя, хорóшия / болярина Кúчка...*, или *Лутче было бы нам не мыслити и не дѣяти... дела смертнаго...* (с дактилической доминантой) и т. п.

«Повесть о зачале Москвы». Третий вид // Повести о начале Москвы... С. 193–194.

⁷⁸ «Повесть о зачале Москвы». Четвертый вид // Там же. С. 198; ср.: Там же. С. 189 («второй вид»).

⁷⁹ «Сказание об убиении Даниила Суздальского и о начале Москвы». Четвертый вид // Там же. С. 236.

⁸⁰ Там же. С. 242 («пятый вид»).

Ср. в «Предании об основании Москвы Олегом»: «...Олг прииде на Москву-реку, в я же текут Неглинна да Яуза, и постави ту град, и нарече Москва...». Как бы в ответ на природную красоту «предмосковного» ландшафта — пророчество, вкладываемое в уста Митрополиту Петру, со следами геопанорамы: «И пророчествова о сем граде Москве, что по Божию благословиению будет град сей великий и многолюдны, и устроятся в нем Божиим благословиением дом всемогущия и живоначальные Троицы и Пресвятыя Богоматери. И церквей Божиих и монастырей будет бесчисленное множество, и наречается сей град второй Иерусалим, и многими державами обладати, не токмо всею Россиею, но иные страны прославятся, восточныя, южныя и северныя, и обладает многими ордами до теплого моря и до студеного океана» («Сказание об убиении Даниила Суздальского... С. 240, ср.: С. 227–228, 230, 234). К мотиву предназначенности места сего быть великим городом ср. и «Сказание о зачатии... С. 246, 249.

⁸¹ См.: *Карамзин Н.М.* История Государства Российского. СПб., 1833. 4-е изд. Т. 2. С. 216.

⁸² Там же. С. 77–81 (второй пагинации).

⁸³ *В первом издании «Истории» (1818 г.) в соответствующем месте эта повесть дополнительно определялась как «писанная размером старинных сказок» (примеч. 301).

⁸⁴ Карамзина с полным основанием можно назвать и поэтом и историком Москвы. Достаточно напомнить его интерес к московскому летописанию и прежде всего к Троицкой летописи, которую он так полно использовал в сво-

ей «Истории». Более того, обширные выписки, сделанные из нее, послужили основным источником для реконструкции летописи М.Д. Приселковым (рукопись сгорела во время пожара 1812 года). Значение Троицкой летописи определяется прежде всего тем, что она фиксирует важный этап истории (в почти синхронных описываемым событиям записях 1305–1408 гг.), который практически не отражен в русском летописании, а также и тем, что московская тема в этом памятнике получила исключительно полное отражение. «Н.М. Карамзин <...> первый понял и оценил значение Троицкой летописи, а поэтому гораздо интенсивнее и полнее Миллера использовал Троицкую летопись <...> наконец, Карамзин дал нам постоянным сличением Троицкой с Лаврентьевской летописью целый ряд косвенных указаний большой важности, и даже открыл возможность <...> судить о внешних данных Троицкой летописи как рукописи, т. е. сообщил некоторые наблюдения для восстановления «описания» Троицкой летописи в палеографическом смысле» (см.: *Приселков М.Д.* Троицкая летопись. Реконструкция текста. М.; Л., 1950. С. 9–10). Конкретно об использовании Карамзиным этой летописи в «Истории Государства Российского» см.: *Муравьева Л.Л.* Московское летописание второй половины XIV–начала XV века. М., 1991. С. 48–71 (ср.: «Но до сих пор «История Государства Российского» Н.М. Карамзина остается фактически единственным трудом, содержащим основную массу текстов утраченной пергаменной летописи начала XV века; он первый оценил ее по-настоящему как источник»; см.: Там же. С. 70). Оба упоминания о Симоновом монастыре в Троицкой летописи: «Того же лѣта (1405 г. — *В. Т.*) Киприан митрополит Антонья, епископа туровского, сведе со владычества <...> и приведе его от Турова на Москву и посади в кельи на монастырѣ иже на Симоновѣ» (Троицкая летопись. С. 459) и «Того же лѣта месяца октября в I день, в четверг, в монастырѣ, иже на Симоновѣ, священа бысть церковь Успения, юже замысли и основа Федор игумен» (Троицкая летопись.

С. 260) — были выписаны Карамзиным (ср. мотив старца в келье Си...нова монастыря в «Бедной Лизе»).

⁸⁵ Впрочем, и здесь речь может идти о вполне точных зарисовках; насколько известно, при закрытии обители больные монахи и немощные старцы, кажется, получали возможность окончить свои дни в стенах бывшего монастыря. Нужно заметить, однако, что «медицинская» тема обнаруживает себя в Симоновом и раньше. Уже во второй половине XVII века около Сушила, особого здания, предназначенного, видимо, для просушки продовольственных припасов, была построена больница и кельи. В 1700 году по желанию сестры Петра I Марии Алексеевны при этой больнице учредили церковь преподобных Ксенофонта и Марии, см.: *Бураков Ю.Н.* Под сенью монастырей московских. М., 1991. С. 178–179, 184, 187. Идея призрения проходит через всю историю Старого Симонова — от 1379 года, когда старый монастырь Рождества Богородицы стал прибежищем для старцев-молчальников (здесь же хоронили и умерших монахов из новосимоновской обители), до XVIII века, когда при Елизавете Петровне при Рождественской церкви была открыта богадельня.

⁸⁶ Троицкая летопись. С. 460.

⁸⁷ Ср. в «Записках о Московских достопамятностях»: «Древнейшие монастыри суть <...> Симонов (близ коего, на *Старом Симонове*, находится древняя церковь Рождества Богородицы, где лежит прах двух сподвижников Донского, Иноков Пересвета и Осляби, убитых в Куликовском сражении»).

⁸⁸ В «Житии Сергия Радонежского» есть специальная глава — «Начало Симоновского монастыря». В ней рассказывается о племяннике Сергия Федоре (сыне брата Сергия Стефана), которого в 12 лет отец привел к Сергию и отдал ему в руки. Федор оставался у Сергия в полном послушании, вел добродетельную жизнь и никогда не утаивал от преподобного свои помыслы. По достижении совершеннолетия у него возникло желание найти место, на ко-

тором можно было бы основать общежительный монастырь. В этом желании он признался Сергию и говорил ему об этом желании не раз.

«Святый же, яко видѣхъ надлежащъ на сие помысль его, помышляше нѣчто Божие быти.» Сергий отпускает Федора и тех, кто захотел с ним идти, и вскоре он «обрѣт мѣсто зѣло красно на строение монастырю близъ рѣкы Москвы, именемъ Симоново». Узнав об этом, Сергий пришел сюда, нашел это место удачным и повелел строить здесь монастырь. Получив благословение, Федор «сздавъ церковь на томъ мѣстѣ въ имя Пречистыя Владычица наша Богородица честнаго ея Рождества. И тако съставляет монастырь вся по чину стройнѣ и зѣло изърядно; и общежитие учини, яко же подобает по преданию святыхъ отецъ, въ славу Божию монастырь чудень».

Великая слава стала распространяться о монастыре, и многая братия стекалась сюда отовсюду. Росла и слава Федора, и Сергий весьма беспокоился о чести и славе его, и «молитвы непрестанно къ Богу всылаше, въ еже съвршити ему течение без претѣковенія». Многие ученики и сподвижники Федора прославились в великих добродетелях. Когда Федор в 1383 г. оказался в Константинополе, патриарх Нил сделал монастырь в знак его заслуг ставропигиальным, подчиняющимся непосредственно константинопольскому патриарху. При переводе монастыря на новое место была построена каменная церковь Успения Богородицы — весь жизненный круг Богоматери как бы укладывался между старой церковью Рождества Богородицы в Старом Симонове и новой церковью Успения Богородицы поблизости.

С удовлетворением отмечает автор «Жития»: «И тако сему бывающу, на томъ мѣстѣ благодатию Христовою устроень бысть монастырь славень, въ еже и донынѣ от всѣхъ зрится и почитается». См.: Житие преподобного и богоносного отца нашего Сергия-чудотворца и похвальное ему слово, написанные учеником его Епифанием Премудрым в XV веке. Сообщил архимандрит Леонид // Памятники древней письменности и искусства. Т. 58. СПб., 1885.

⁸⁹ См.: *Бураков Ю.Н.* Под сенью... С. 178, 191.

⁹⁰ В Успенском соборе монастыря нашли вечный покой его строитель Григорий Степанович Ховра (собор стал родовой усыпальницей Ховриных-Головиных), схимонах Стефан, сын Дмитрия Донского, псковский князь Константин, ослепленный Борисом Годуновым и скончавшийся в монастыре митрополит Стефан и др. На монастырском кладбище похоронены князья Урусовы, Головины, Мстиславские, Темкины, Бутурлины, Татищевы, Сулешовы, Бахметьевы, Нарышкины, Мещерские, Муравьевы, Салтыковы, Бахрушины, Мусины-Пушкины и др. (см.: *Бураков Ю.Н.* Под сенью... С. 191–192). В 1919 г. кладбище было закрыто, а несколько позже Рогожско-Симоновский райсовет дал разрешение на продажу надгробных памятников населению «на вывоз» по 25–30 рублей; они использовались как строительный материал. К 1927 г. от кладбища почти ничего не осталось. Через несколько лет та же судьба постигла сам Симонов монастырь: ночью 21 января 1930 г. в годовщину «бесоначальнической» смерти были взорваны все церкви монастыря. «Рачительные» новые хозяева предусмотрительно подсчитали, что стройки Москвы получают 200 тысяч кирпичей к тем 35 тысячам, которые были сложены в штабеля, чтобы пойти в дело при строительстве здесь Дворца культуры АМО.

⁹¹ Бывало, что поневоле сменившие царский дворец на монастырь опальные бояре переносили и туда свои приемышки. Так, о том же Вассиане, обосновавшемся в Симоновом монастыре, его недоброжелатель пишет: «Пияше же нестяжатель сей романию бастр, мушкатель, ренское белое вино». См.: *Федотов Г.П.* Святой Филипп митрополит Московский. Париж, 1928. С. 48).

⁹² В Симоновом монастыре, где в это время жил и выдающийся публицист первой половины XVI века и один из виднейших «нестяжателей» Вассиан Патрикеев, между ним и Максимом Греком возникли тесные связи, полезные для обеих сторон; ср. ААЭ (Акты, собранные в библиотеках

и архивах Российской Империи Археографической экспедицией Императорской Академии Наук). Т. I, № 172. С. 143; Сборник князя Оболенского. М., 1838. № 3. С. 7. См.: *Синицына Н.В.* Максим Грек в России. М., 1977. С. 61–62. Впрочем, эти связи установились, видимо, с самого появления Максима Грека в Москве, когда его келья в Чудовом монастыре стала местом ученых диспутов и религиозных прений («говаривали с Максимом книгами и спиралися меж себя о книжном»).

⁹³ Сумма вкладов по душам опальных, внесенная в Симонов монастырь Иваном Грозным в три приема, достаточно велика — 647 руб. 20 алтын. См.: *Веселовский С.Б.* Синодик опальных царя Ивана Грозного как исторический источник // *Веселовский С.Б.* Исследование по истории опричнины. М., 1963. С. 341.

⁹⁴ См.: Москва. Путеводитель. М., 1915. С. 173. О том же трамвае № 28 и об агонии Лизина пруда и всего «Лизина» урочища успела еще сказать слово художественная литература в лице Сигизмунда Кржижановского, столь чуткого к «хронотопическому» и умеющего так остро и полно переживать «историческое» в своем личном опыте. В рассказе «Штемпель: Москва (13 писем в провинцию)» ему было достаточно нескольких фраз, чтобы соединить две гибели — ту, прежнюю, и ныне переживаемый уход в небытие: «На Тверской, в № 29, где сейчас живет Долидзе, прежде жил Карамзин. Он выдумал „Бедную Лизу“, а трамвай № 28 возит желающих к товарной станции Лизино, от которой в нескольких стах шагах и Лизин пруд: здесь она, — помните? — погибла. — Я сел на трамвай № 28 и вскоре стоял у черной, зловонной лужи, круглым пятном вдавившейся в свои новые берега. Это и есть Лизин пруд. Пять-шесть деревянных домиков, повернувшись к пруду задом, пакостят прямо в него, заваливая его нечистотами. Я повернул круто спину и пошел: нет-нет, скорей назад, в Страну нетов» (*Кржижановский С.* Воспоминания о будущем. М., 1989. С. 395).

⁹⁵ «Отослав Григория и вскрыв пакет, Алексей увидел лист своей собственной бумаги, исписанной его почерком, но только обратным зеркальным письмом, в котором дявольское стеклянное существо глумилось над всем для него святым, называло его убийцей и предлагало в разрешении спора встретиться завтра в 6 часов утра у С и м о н о в а м о н а с т ы р я и в честном поединке решить, кому из них надлежало жить под солнцем. — Алексей не пытался заснуть всю эту ночь.» — А рано утром: «Через полчаса Алексей стоял у подножия ив Л и з и н а п р у д а (во времена Карамзина здесь росли древние дубы. — *В. Т.*). Полоса тумана застила собою водную поверхность и поворот шоссе, и обнаженные уже осенью деревья чернели изгибами своих ветвей сквозь сизую утреннюю дымку. Восходящее солнце сверкало на каплях росы. Занимался день роскошного московского бабьего лета. — Целых двадцать минут Алексей нервно ходил взад-вперед по вязкому берегу. Стали показываться люди. Какой-то тряпичник порылся своим крюком в куче мусора и пытливо посмотрел на Алексея. Проехали громыхая возы с капустой и, громко разговаривая, прошли две бабы в пестрых платках и кофтах горошком, кутаясь от утренней свежести в шали и боязливо поглядывая на Алексея. — Время очевидно было упущено. — Алексей оглянулся кругом и вдруг ужасное подозрение наполнило его душу. Ясно понял, что непростительно глупо попал в элементарную ловушку. Бегом бросился к заставе» (см.: {*Чаянов А.В.*} Венецианское зеркало или диковинные похождения стеклянного человека. Романтическая повесть, написанная ботаником X и на этот раз никем не иллюстрированная. Берлин: Книгоиздательство «Геликон», МСМХХIII. С. 33–35).

Контраст между возвращением к месту сему, к Симону, к пруду, овеянному памятью о бедной Лизе и авторе ее истории, и новым пейзажем, столетие с лишним спустя, образует главный художественный эффект этого отрывка, так удачно одновременно включающегося и в стилизованную прозу, и в «московскую» гофманиану. Что это не случайная прихоть автора, подтверждает «карамзинизм» Чая-

нова, обнаруживаемый и в других его произведениях. «Гуляя по вечерам по склонам берегов москворецких, смотря, как тени от облаков скользят по лугам <...> вспоминаешь весенние душистые цветы <...> и ощущаешь чувственно, как всё течет на путях жизни» или: «Я люблю ночные московские улицы, люблю, друзья мои, бродить по ним в одиночестве и не замечая направления» из «Венедиктова или достопамятных событий жизни моей» того же автора (М., 1922. С. 7, 18). Ср. там же, с. 58: ...Настенька смотрела в сад, где опадали последние желтые листья, и, задумавшись, гладила белую кошечку, а я, поместившись у ее ног, читал творения Коцебу, описания путешествия господина Карамзина и трогательные стихи великого Державина».

⁹⁶Продолжатели Карамзина, авторы сентиментальных повестей и рассказов конца XVIII—начала XIX века, охотно использовали пространственные и временные индексы, заимствованные у Карамзина, прежде всего из «Бедной Лизы». Однако эти индексы использовались исключительно как определенный прием, имеющий своей целью создать колорит подлинности излагаемого, дать понять читателю, что перед ним не выдумка, но былъ (ведь и у самого Карамзина: «Ах! Для чего пишу не роман, а печальную бль?»). Три типа пространственных индексов получили особое распространение:

1) ориентиры, перенесенные (ничтоже сумняшся) из Карамзина, прежде всего из «Бедной Лизы»; ср.: окрестности Москвы, берега Москвы-реки (Н.П. Милонов, «История бедной Марьи»), берега Москвы-реки (В.В. Измайлов, «Прекрасная Татьяна, живущая у подошвы Воробьевых гор», здесь же — Воробьевы горы, Серпуховская дорога), берег Москвы-реки (И.И. Лажечников, «Спасская лужайка») и т. п.;

2) новые, иногда и малоизвестные и даже экзотические ориентиры; ср.: Няндомы (П.Ю. Львов, «Даша, деревенская девушка»), Днепр и Ворскл (так! — В. Т.) («Парамон и Варенька», автор неизвестен), Украина, Херсон, Кубань

ская линия (Н. Мамышев, «Злосчастный»), Волга (Г.П. Каменев, «Софья»), Ростовское озеро, Яковлевский монастырь (В.В. Измайлов, «Ростовское озеро»), Петербург (И.И. Лажечников, «Спасская лужайка») и т. п.;

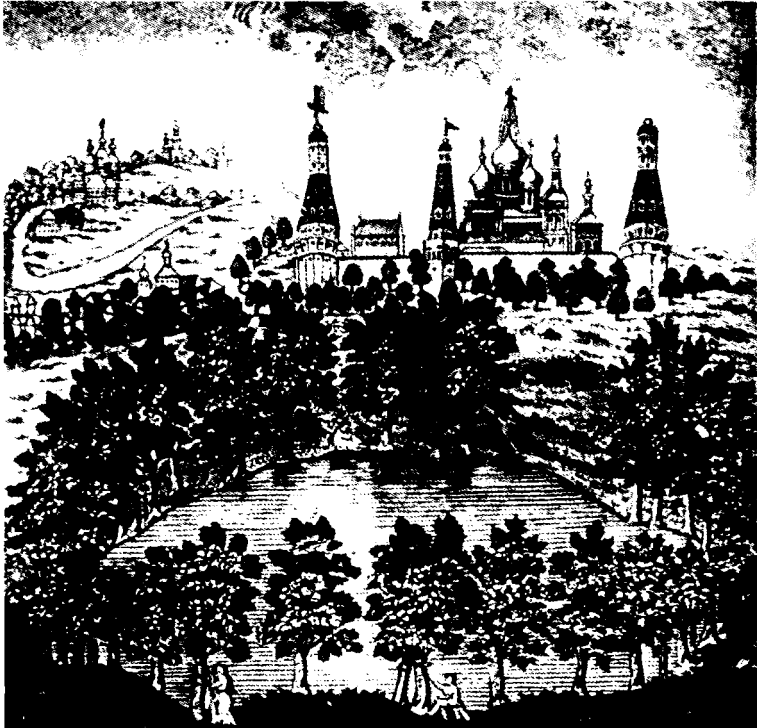
3) условные обозначения — от «нулевых» до разной степени дешифруемости «частичных» типов; ср.: в городе*** (А.Е. Измайлов, «Бедная Маша»), N***, место рождения героини рассказа («Истинное приключение благородной россиянки»), Л*, Е* («Несчастливая Лиза»), М-а, город, очевидно, Москва (Н.П. Брусилов, «Легковерие и хитрость»), берега Д-на, вероятно, Дона («Пламед и Лина»), Старая Р-нь, на берегу реки О...* («Варенька»), Х...ч...ский монастырь, очевидно, Кизический монастырь в Казани (Г.П. Каменев, «Инна») и т. п.

Из временных индексов, начавших фиксироваться в русской литературе этого времени и получивших позже большое распространение, нужно отметить «квази-реальные» датировки; см. тексты, имитирующие дневниковые записи (А.И. Клушин, «Несчастный М-в» или М.В. Сушков, «Российский Вертер»), а также «Письма русского путешественника» Карамзина (характерно, что другое «Путешествие» — радищевское — обходится без датировок при детальной проработке пространственных ориентиров).

⁹⁷ Известно, что в старину (засвидетельствованную, однако, источниками, в частности и картографическими) Лизин пруд обладал значительно большей площадью, чем на рубеже XIX–XX вв. (судьба почти всех необновляемых прудов), что не может не отражаться на данных, относящихся к определению расстояния до пруда от других объектов. В последнем предреволюционном путеводителе по Москве говорится и о жалком состоянии пруда и о подложности его мифологизированного имени: «И сейчас еще за Старым Симоновым существует г р я з н ы й з а п у щ е н н ы й пруд. Когда-то он назывался Лисьиным прудом, но после того как Карамзин утопил в нем свою героиню, за ним упрочилось название Лизина пруда, и к нему стекались на паломничество томные поклонники «чувстви-

тельного» Карамзина, проливали слезы над бедной Лизой и вырезывали на коре прибрежных деревьев сердца и вензеля Лизы и Эраста» (см.: По Москве. Прогулки по Москве и ее художественным и просветительным учреждениям. М., 1917. С. 363). Еще перед самой войной на месте Лизина пруда сохранялось довольно значительное заросшее деревьями пространство (вдоль Тюфелева проезда и в конце Борьевского проезда, к югу от улицы Симоновская слобода), которое не нужно смешивать с находящейся южнее Тюфелевой рощей.

Применительно к настоящему времени о ближайшем контексте Лизина пруда можно судить по внутриквартальному пространству к югу (сзади) от современного многоэтажного жилого здания (с вестибюлем метро «Автозаводская») по адресу — Автозаводская ул., дом 11, между бывшим Тюфелевым, ныне — 2-й Автозаводский (западнее) и Швецово Слободы (он же — Судаковский), ныне — 1-й Автозаводский проездами. Пруд находился во дворе этого дома, южнее его. С еще более южной позиции открывался (до застройки в начале XIX века) тот вид, о котором можно судить по гравюре, помещенной на фронтисписе первого отдельного издания 1796 года (как и 1797): на ближнем плане — пруд, окруженный деревьями, на дальнем — Симонов монастырь; это пространство между ними позволяет строить предположения о том, где была Лизина хижина. Следует, однако, отметить, что художник сильно «сжал» пространство по оси, идущей от него через пруд к Симонову монастырю. Если пытаться реконструировать путь Лизы из своего дома в Москву, что особенно существенно в связи с ее последним возвращением из Москвы, то, учитывая, что на этом пути к дому пруд предшествовал дому и тем более монастырю, вообще в данном случае не упоминаемому, то приходится предположить, что по пути в Москву и из Москвы Лизе нужно было переправляться через Москва-реку (это представляется всё-таки сомнительным — тем более что такой путь вел бы ее в сторону Замоскворечья, где в те времена едва ли легко было найти по-



- Иллюстрация к первому отдельному изданию повести «Бедная Лиза», 1796

купателя цветов). Более естественным было бы предположение о том, что путь Лизы в Москву шел в северном направлении, мимо Симонова монастыря, Крутиц, к Таганке и Яузским воротам. Но в этом случае, возвращаясь в Москву, она неминуемо должна была пройти мимо Симонова и своего жилища, чтобы очутиться у пруда. Разумеется, могут возникнуть и некоторые другие варианты или другие уточнения в пределах двух изложенных маршрутов. Но само наличие этих сложностей при повышенной внимательности автора к топографическим деталям дает еще одно основание для постановки вопроса о соотношении «Dichtung» и «Wahrheit» в карамзинской «Бедной Лизе».

⁹⁸ Ср.: ...всякий вечер виделись <...> всего чаще под тению столетних дубов <...> дубов, осеняющих глубокий чистый пруд»; — «Эраст стоял под ветвями высокого дуба»; — «...и вдруг увидела себя на берегу глубокого пруда, под тению древних дубов»; — «Ее погребли близ пруда, под мрачным дубом». И даже по ту сторону Москвы-реки: «На другой стороне реки видна дубовая роща» (в стороне Данилова монастыря; на первом геодезическом плане Москвы 1739 г., «мичуринском», это пространство практически лишено застройки, если не считать нескольких островков по берегу реки).

⁹⁹ Трижды упоминаемая в «Бедной Лизе» березовая роща, около которой стояла хижина Лизы, пока не может быть точно локализована по источникам. Однако при такого рода изысканиях надо помнить и о естественных переменах в составе пород деревьев. При общем «дубовом» колорите Симонова ср. свидетельство более чем семидесятилетней давности: «Местность кругом монастыря постепенно застраивается, но современная жизнь еще не подошла вплотную к обители, и стены ее отделяются от соседних построек с основой рощей, удивительно гармонирующей со стенами и башнями старой, суровой твердыни... (см.: По Москве... С. 360–361). И тем, кто знал расположение Лизина пруда в более позднее время, бросаются в глаза не дубы, но ивы.

¹⁰⁰ Об этом в свое время писал, правда, в связи с Петербургом, Е.П. Иванов, блоковский «Женя».

¹⁰¹ Заслуживает внимания контраст между великолепной картиной Москвы во всем ее величии, видимой автором издалека в экспозиции «Бедной Лизы», и Москвою в самой истории бедной Лизы: в последнем случае город, хотя и возникает не раз в ходе повествования, оказывается беспризнаковым: Москва, на улице, «на одной из больших улиц» (и далее, сужаясь: «великолепная карета Эраста, двор, крыльцо огромного дома, кабинет) и это, собственно, всё, что увидела и збл и з и Л и з а за три посещения города. Робость крестьянки, пришедшей по обстоятельствам в большой город, в первом случае, монашеская идея увидеть Эраста и только его — во втором и, наконец, неожиданная встреча с Эрастом и потрясший всё Лизино существо его приговор в третьем случае по-своему объясняют, почему Москвы она, по сути дела, так и не увидела. Москва для нее клином сошлась на Эрасте, была с первой же описанной в «Бедной Лизе» встречи вытеснена им; для Лизы Москва стала городом рока — и в счастье, и в смертной горе (более ранних встреч с Москвой, о которых говорит сам автор — Лиза ходила в Москву продавать цветы, ягоды, — для нее как бы не существует). Такой, близкий к «нулевому», «Лизин» образ Москвы — свидетельство тонкого психологизма Карамзина.

Совсем по-иному увидела город другая Лиза в ситуации, аналогичной «Бедной Лизе»: «Лиза всему удивляется, что ни видит; любитесь строением города, смотрит на проезжающих <...> Лиза всю дорогу удивлялась великолепию города и была довольна тем, что она видела» или: «Приходит к городу, с восхищением смотрит на всё, что ей встречается» («Колин и Лиза»). Наконец, можно принципиально отталкиваться от города, игнорировать его, как делает третья крестьянка, Софья из одноименной повести Каменева, усвоившая советы своего отца: «Беги городского зараженного воздуха <...> Там должно жить, как велят, а не так, как хочется. Там бедных считают дураками, богатых — умными.

Там счастье ездит в каретах, а с умом пешком бродят. Там тюди не тó языком говорят, что у них на сердце. Там встречаются по платью — провожают по деньгам».

¹⁰² Несамостоятельность пейзажа у Хераскова проявляется в его однообразии (некая краткая картинка природы, увиденная при солнечном освещении), стандартности (что-то вроде заготовки, годной на все случаи жизни; поэтому пейзаж без ущерба может быть повсюду изъят), статичности и известной композиционной «окостенелости», привязанности, как правило, к начальным частям глав или книг (ср.: «Кадм и Гармония». Ч. I. М., 1789. С. 1, 36, 68, 178; Ч. II. С. 174 и др.; исключения редки, ср.: С. 136, 137; Ч. II. С. 31).

Тем более эта самостоятельность проявляется у писателей более раннего времени. Ср., например, наиболее «пейзажные» фрагменты (кстати, исключительно редкие) из «Писем Эрнеста и Доравры» Федора Эмина: «Ежели ты любишь уединение, то где же оно лучше найти можешь, если не в здешних местах. Роши <...> здесь прекрасныя; садов у нас премножество <...> но природная уютность больше всякаго великолепия сады наши украшает. Различные цветы, которыми наш сад наполнен, представляют нам жилище Флоры, которую то богиню я вижу в Доравре <...> Здесь природа в нежных своих цветах и в зеленых листочках являет свою веселость и живность; здесь розы, зря нас ими любующихся, как будто стыдятся краснеют; а приятныя лилеи <...> как-будто в нежном своем цвете приятную являют улыбку. Овощи наших садов лучше нас довольствуют, нежели приятнейшие и искусно заправленные пици на великопелных столах употребляемая <...> и в вечеру смотрит на солнце <...> Ежелиж в полдень солнце силою своего жару его обезпокоит, тогда он удаляется в густые кустарники <...> зеленая трава служит ему вместо скатерти <...> Из прозрачных источников протекающие чистые воды приятнее ему дорогих напитков <...> О шастливая сельская жизнь...!» (Письма Эрнеста и Доравры. Ч. II–IV. СПб., 1766. С. 6–8); — «Гидасп <...> не могучи быть шастливым своею

любовью, хаживал часто в оную рошу <...> что бы сообщить свою печаль дремучим лесам <...> Ернест <...> в той же роше оплакивал горестную свою долю» (Там же. С. 122, второй пагинации). Если в первом случае «пейзаж» предполагает потребительское отношение к природе, то во втором природа уже собеседница души страдающего человека: в ней он ищет если не утешения, то забвения, но этот случай из числа редчайших исключений, которые не могут поставить под сомнение сказанное выше о пейзаже до Карамзина. Его условность несомненна, его несамостоятельность и подчиненность очевидны.

¹⁰³ Радишев в своем «Путешествии», хотя и восклицал: «О, природа колико ты властительна!», искусно избегал пейзажных изображений, несмотря на то что на протяжении всего путешествия пейзажи следовали непрерывно один за другим по обе стороны его кареты.

Практически единственным исключением в отношении пейзажа в период до появления «Бедной Лизы» нужно считать два прозаических опыта М.Н. Муравьева, характеризующиеся безусловной эстетической отмеченностью, какими были «Обитатель предместья» и «Эмилиевы письма». Первое из этих сочинений печаталось в «Периодических листах», пособии для занятий М.Н. Муравьева со своими учениками — великими князьями, с первой пятницы августа по первую пятницу ноября 1790 г. (всего 10 номеров). Естественно, что за пределами самого узкого круга эти замечательные образцы русской художественной прозы, отмечающие важный этап в ее развитии, не были известны и, следовательно, востребованы и использованы.

Лишь в 1810 г., после смерти автора, «Обитатель предместья» был издан Карамзиным в его двухтомном издании «Опытов истории словесности и нравоучения», а в 1815 г. и «Обитатель предместья», и «Эмилиевы письма» появились в Петербурге в сопровождении статьи Батюшкова под названием «Письмо к И.М.М.А. о сочинениях г. Муравьева, изданных по его кончине». Но эти публикации, по сути дела впервые познакомившие читателя с художественной про-

зой М.Н. Муравьева, как и издание этих текстов в 1820 г. в первом томе «Полного собрания сочинений» Муравьева, воспринимались уже в ином, изменившемся контексте, когда русский читатель уже был знаком с лучшими достижениями в художественной прозе Карамзина, хотя и появившимися в основном позже, чем была написана проза Муравьева, когда уже пользовалась успехом проза Жуковского и начинался Батюшков-прозаик. И Карамзин, и Жуковский в своей прозе уделяли пейзажу очень значительное внимание и сразу же сильно оторвались от «пейзажизма» XVIII века. Так что в 10–20-е годы учитывать опыты пейзажного искусства Муравьева было уже поздно, что не отменяет роли этого писателя в «непроявленной» в свое время части спектра русской литературы.

Для рубежа 80–90-х годов XVIII века пейзажные зарисовки Муравьева, несмотря на уже известные опыты «раннего» Карамзина, во многом новое слово. Разумеется, пейзаж еще не самоцель, но уже и не только рамка или обязательное приложение к главному. Пейзаж органично вводится в текст, он не однократен, «разов», как до тех пор, а короткими фрагментами сопровождает действие, развертывающееся в прозе, — передвижения автора, ведущего повествование в перволичной форме, в пространстве или времени. Автор внимателен и чуток к деталям, тонкостям, иногда к природной «микроскопии» и открывает себе и читателю то, что до него не замечалось, мимо чего проходили, даже не подозревая его существования. Сфера восприятия «природного» не ограничивается зрением: слух, а иногда и обоняние дополняют впечатление от созерцаемого. Поэтому муравьевские пейзажи разнообразны, изменчивы, «стереометричны», они не только «объективны», но и «субъективны», потому что они увидены автором, восприняты и оценены им и изложены с высокой степенью индивидуальной селективности и оригинальности; «внешнее» и «внутреннее», природное и человеческое сотрудничают друг с другом в формировании пейзажного целого; пейзажное и «непейзажное», привходящее — люди, живот-

ные, постройки — взаимопроницают друг друга; эффект природных картин на настроение автора и его отношение к созерцаемому и переживаемому, как правило, доводятся до читателя; наконец, сама техника «пейзажирования» принадлежит совсем иному уровню, чем всё то, что нам известно в докарамзинский период развития прозы, продолжавшийся во многих отношениях и в прозе начала XIX века. Особое внимание следует обратить на интерес Муравьева к «динамическому» пейзажированию, связанному с переменной погодой, освещения, с переходом от одного состояния к другому. В этом отношении можно говорить о своеобразном «пред-пленеризме» Муравьева. Несколько примеров, вероятно, заслуживают цитации.

Ср.: «Целую неделю стояли здесь чрезвычайные жары. Ни облачка на небе! Вся природа, кажется, изнемогла от зноя <...> Третьего дня, какое зрелище! тучи грозные, мрачные, чреватые дождем и громом, похитили у нас свет солнца среди полудня. Угрюмое молчание распространилось повсюду. Люди, животные сокрылись. Везде странное уединение. Боязливое ожидание содержало всех в сомнении. Предшественник бури, вихрь пробежал по мрачному небу. Вдруг грянул и раздался первый удар грома и блеснула молния. Я старался овладеть естественным страхом, чтоб удивляться величеству природы и последовать за постепенными переменами картины. Я не знаю, каким образом чувство опасности граничит в душе человека с величественными понятиями. Тотчас картины Гомеровы невольным образом наполнили воображение мое. Я повторял громко стихи <...> Между тем сильный дождь пролился и покрыл жаждущую землю. Казалось, хляби небесные отворились, громы раздавались медленно, молния каждое мгновение отсекала тучи и ослепляла зрение сверканьем. Тма, глубокая тма, легла на землю <...> К вечеру величественное зрелище уступило место приятному. Истощенные облака исчезли. Возвратилось безмрачное небо и зной дождем услажденный. Все растения с большею живостью зеленели. Роскошное бла-

гоухание исполнило воздух. Толпами взвивались птицы. Яркими цветами отразилась радуга на висящих в воздухе капельках...» («Эмилиевы письма»).

«Прекрасное лето наше становится прохладнее и синева небесная чаще покрывается летающими облаками. Но вместо того зрелище полей разверзает сердце к восхитительнейшим чувствованиям. Сколь далеко простирается зрение — погсюду холмы, долины покрываются желтою жатвою, которая иногда спокойна, недвижима, иногда, повинувся дыханию ветра, волнуется, как пространное золотое море» (ср.: *Когда волнуется желтеющая нива...* и ставшее позже штампом уподобление волнующейся нивы морю, о чем см. в другом месте. — В. Т.) (Там же).

«Не выезжая из города, пользуясь всеми удовольствиями деревни, затем что живу в предместьи. Я вижу жатву из окошка. С восхождением солнца земледелец жнет неумоимо полосу свою и связывает снопы. Косцы, поставленные строем один за другим, вместе взносят и опускают косы свои. Какой приятный запах от сена, разбросанного по лугу <...> Хотите ли видеть описание моего дома? Он стоит на конце широкой уединенной улицы, которая выходит в поле. Перед ним, со стороны города, строение обывательское прерывается. В приятной лощине извиляется ручей, по берегам котораго разбросано несколько кустов орешника. Ручей бежит по песку и по камешкам. Вода его чиста и холодна <...> Дом мой на возвышении. Позади — высокая роща из кленовых и ясеневых деревьев. Я пью иногда чай в прохладной темноте их <...> При окончании такого дня с умилением возвращаюсь в мою хижину. В ней, кажется, нашел бы я счастье, если бы уже не имел его в моем сердце. Тут уединяюсь, вхожу в самого себя, вопрошаю в безмолвии сердце мое о всех его движениях, о всех помыслах, действиях, поступках <...> Потом оставляю хижину свою. Скорыми шагами пробегаю горы и доли. Дышу свежим воздухом при закате солнечном или развожу маленький садик свой и поливаю благоуханные розы и хожу за своими вишневыми деревь-

ями <...> Наконец журчание источника и зыблущаяся тень ивы, или тополя, приманивают меня к себе. Сажуся на раждающийся дерн и читаю книгу <...> В таком упражнении находит на меня сон сладкий и непрерывный, до тех пор, когда заря, озлатив горы, возвестит следующее утро» («Обитатель предместья»).

«В таком положении был я третьего дня по утру. Солнце показалось было на минуту и тотчас скрылось в тумане, который поднялся вверх. Дожжик начинал накрапывать, однако я не потерял мужества. Завернувшись в сертук свой, сел на лошадь и пустился рысцою вдоль по дороге. Движение возвратило мне всю мою веселость. Иногда скакал я, сокрытый с обеих сторон волнующимися жатвами, иногда спускался в глубокий овраг, где ручеек пробегал по камешкам. Здесь проезжал я деревню, там — усадьбы помещиков; инде, выезжая из лесу на лужок, видел я пасущееся стадо соседственной деревни, и собаки пастуха преследовали лошадь мою лаем» (Там же).

«Это было летом. Тихий вечер оканчивал знойный день. Солнце, величественнее и медленнее на конце пути своего, покоилось, за мгновение перед закатом, на крайних горах горизонта, а я прогуливался на крутом берегу Волги...» (Там же) и др.

И еще одно исключение в становлении пейзажа в русской литературе на рубеже XVIII—XIX веков — опыты пейзажных зарисовок в «Дневнике» Андрея Тургенева, свидетельствующие о глубоком переживании «природных» впечатлений и еще более тонком и сложном соотношении внешнего и внутреннего в структуре пейзажных зарисовок. Но это уже результат усвоения опытов европейского «преромантического» пейзажирования и художественной практики Карамзина в сочетании с значительным расширением духовных горизонтов и более глубокими формами рефлексии и авторефлексии.

¹⁰⁴ Один из более поздних шедевров «пейзажа с туманом» — в «Стук... стук... стук!..» Тургенева: «Да; но куда было идти? Туман охватил меня со всех сторон. На пять,

на шесть шагов вокруг он еще сквозил немного, а дальше так и громоздился стеною, рыхлый и белый, как вата. Я взял направо по улице деревушки, которая тут же прекращалась: наша изба была предпоследняя с краю, а там начиналось пустынное поле, кое-где поросшее кустами; за полем с четверть версты от деревни, находилась березовая рощица — и через нее протекала та самая речка, которая несколько ниже огибала деревню. Всё это я знал хорошо, потому что много раз видел всё это днем; теперь я ничего не видел — и только по большой густоте и близне тумана мог догадываться, где опускалась почва и протекала речка. На небе бледным пятном стоял месяц — но свет его не в силах был, как в прошлую ночь, одолеть дымную плотность тумана и висел наверху широким матовым пологом. Я выбрался на поле — прислушался... Нигде ни звука; только кулички посвистывали <...> Голос мой замирал вокруг меня без ответа; казалось, самый туман не пускал его дальше. — Теглев! — повторил я. Никто не отозвался».

¹⁰⁵ Нужно отметить, что этот «пейзаж с Лизой» играет важную и двоякую композиционную роль, определяемую, с одной стороны, последовательными сценами с пастушком и Эрастом (класс «любезных», ср.: «Здравствуй, любезный пастушок», — сказала бы ему Лиза, и он «взглянул бы на меня с видом ласковым — взял бы, может быть, руку мою... Мечта!»), а с другой, неожиданным (*Вдруг*) появлением Эраста, воплотившим мечту Лизы: «Эраст выскочил на берег, подошел к Лизе — и мечта ее отчасти исполнилась: ибо он *взглянул на нее с видом ласковым, взял ее за руку...*» Эта психологически точная и тонкая операция «подстановки» (и в любезном пастушке она, боясь себе в этом признаться, видит Эраста: смущение, стыд, страх перед слишком смелой мечтой заставляет Лизу проигрывать желанную ситуацию с Эрастом, используя его заместителя — пастушкá) еще одно свидетельство высокого уровня карамзинского психологического анализизма применительно к сфере динамики любов-

ного чувства. Трудно назвать в русской культуре конца XVIII—начала XIX века, кто мог бы в этом отношении сравниться с автором «Бедной Лизы» и несколько более поздних «*Quelques idées sur l'amour*».

¹⁰⁶ Этот фрагмент (с добавлением — «или где-нибудь близ Лизиной хижины») повторен еще раз в «Бедной Лизе», неподалеку от процитированного.

¹⁰⁷ Есть соблазн допустить здесь отдаленное воспоминание о пруде у Симонова монастыря, выкопанном некогда Сергием Радонежским. Во всяком случае такая ассоциация естественно возникает в этом «поле» и, к счастью, не требует ни проверки, ни доказательности: она укладывается вне того пространства, которое определяется необходимостью выбора между «подлинным» или «неподлинным».

¹⁰⁸ Связь Карамзина с пейзажем осознавалась читателем с самого появления «Бедной Лизы». Через семьдесят лет после нее даже недоброжелатели помнили об этом. В «Искре», направляемой лицами, составившими себе капитал на антикарамзинизме и насмешках над Фетом, в 1863 году (№ 38), появилась статья «Расшаркивающееся искусство» (обзор картинной выставки). Главный вывод из нее: «Кто может в настоящее время услаждаться чтением „Бедной Лизы“ Карамзина и стихотворений Фета, тот может совершенно безгрешно и целомудренно предаться содержанию пейзажиков».

¹⁰⁹ Следует отметить и два мифологических имени в «Бедной Лизе», как бы исходящих от рассказчика: «Незнакомец выпил — и нектар из рук Гебы не мог бы показаться ему вкуснее»; — «Они обнимались — но целомудренная, стыдливая Цинтия не скрывалась от них за облако». Видимо, именно этот контекст «Бедной Лизы» сделал этот мифологический образ популярным среди писателей сентименталистского толка. Примеров его употребления в русской литературе на рубеже XVIII—XIX вв. немало, и среди них есть непосредственно отсылающие к «Бедной Лизе». Ср. у Каменева «О ночь! Милая подруга

чувствительных душ <...> Освещай мне путь, наперсница
ночи — стыдливая Цинтия!» («Софья») или у Шалико-

*Там Цинтия взошла над синими лесами / И смотрится в
кристалл журчащего ручья* («Весна», 1809). Ср. также у
Батюшкова: «Сон и самые печали услаждает. Любовница
тебе изменила или новая Галатея невнимательна к твоим
песням; целомудренна, как Цинтия или как Зино-
вия, едва-едва склоняет к себе суровые взоры?.. Утешь-
печальный страдалец!» («Похвальное слово сну», впер-
вые опубликовано в первой редакции в 1810 г., во вто-
рой — в 1816 г.); у Дельвига: *Я проснулся — вдали едва за-
румянилось / Небо алой зарей, и бледная Цинтия / Там в
туманы скатилась* («К ласточке», 1820) и др. У Боброва
отмечен и эпитет Аполлона Цинфий (Цинтий); см. стих.
«Судьба древнего мира» (1789: *Не будет Цинфий неизмен-
ный / Хвалиться юностью своей*), по названию горы Кин-
тос (Κύνθος) на острове Делос, где Латона родила Аполлона
и Артемиду, связь которой с лунными функциями хорошо
известна; ср. у Остолопова: *Я Цинтию и лук и стрелы отда-
ла...* («Дафна и Сильвия», 1807). Цинтия-Кинтия упоминает
и Проперций (*tale facis carmen docta testudine, quale /
Сynthiaus impositis temperat articulis*. II, 34, 79–80), знаме-
нитый певец Цинтии, возлюбленной поэта, с которой для
него было связано столько счастья и столько горя. Но этот
последний образ, ставший достоянием мировой литерату-
ры, не был востребован в русском сентиментализме: его
место было занято Цинтией-Дианой, чаще всего назван-
ной по имени, но иногда и не названной, а подразумева-
емой: ночное светило, стилизуемое под мифопоэтический
образ Цинтии.

Оригинальный вариант возврата и «оживления» обра-
за Цинтии, в котором «проперцианское» оказывается в
некоем «тонком» соотношении с «мифологически-лунар-
ным», представлен в стихотворении И. Бродского «Аппо
Domini» (1968): *...смотрю в окно на спящие холмы / и ду-
маю о сходстве наших бед: / его не хочет видеть Импера-
тор, / меня — мой сын и Цинтия; и мы, // мы здесь и сги-*

нем // *Отечество чужие господа / у Цинтии в гостях над колыбелью / склоняются, как новые волхвы. / / И только два окна во всем дворце / горят: мое, где, к факелу спиной, / смотрю, как диск луны по редколесью / жолжит, и вижу — Цинтию, снега; / Наместника, который за стеной / всю ночь безмолвно борется с болезнью...*

¹¹⁰ Разумеется, по имени к Лизе обращается и мать: «На том свете, любезная Лиза <...> на том свете перестану я плакать»; — «Ах, Лиза! — говорила она <...> — Ах, Лиза! Кто бы захотел умереть, если бы иногда не было нам горя?..

¹¹¹ Ср. эхообразные повторы имени «Милая Лиза <...> Милая Лиза»; — «Всегда, милая Лиза, всегда!»; — «Могу, любезная Лиза, могу!»; — «Я верю тебе, Эраст, верю»; — «Нельзя, нельзя, милая Лиза» и т. п.

¹¹² Иной род «говорящих» имен связан не с выяснением их семантики, но с отсылкой к «чужой» традиции — античной, восточной, западной (французской, древнескандинавской и т. п.). Имя *Эраст* — из их числа; см. далее. Отчасти это относится и к имени *Лиза*, впрочем, ко времени Карамзина уже достаточно обрусевшему.

¹¹³ Сказанное отражает общее положение дел и общую тенденцию. Редкие исключения, разумеется, имели место. Ср., например, Елизавету, игуменью прилуцкого Покровского монастыря, середины XVII века, или народную форму имени *Олиса́ва*, отмеченную как на известной фреске, изображающей «Чудо о святом Георгии» (Старая Ладога. Георгиевский собор), где надписано имя освобожденной царевны, так и Подвысоцким в живом говоре Архангельской губернии.

¹¹⁴ В 1754 г. на Украине возник Елисаветград, а в 1804 г. на Кавказе Елисаветполь (Гянджа).

¹¹⁵ Ср. определение из «Petit Larousse illustré. Nouveau dictionnaire encyclopédique»: «Lisette nom d'ordinaire de la soubrette de comédie, intrigante et délurée. Beranger, plus tard, en a fait le type de la grisette parisienne», s.v. *Lisette*. От-

сылка к Беранже предполагает его стихотворение «Ce n'est plus Lisette», 1821 (*Quoi ! Lisette, est-ce vous?..*): в прошлом — *Comme ils sont loin, ces jours / Où, dans votre chambre, / La reine des amour / N'était qu'une grisette!* и в настоящем — *Maîtresse d'un seigneur / Qui paya sa défaut..*, с рефреном, проходящим через все строфы — *Eh! non, non, non, / Vous n'êtes plus Lisette. / Eh! non, non, non, / Ne portez plus ce nom* (стихотворение известно в русском переводе М. Михайлова).

¹¹⁶ Ср. Лизету в комедии Детуша «Le Glorieux» (1732). Общая схема комедии: граф де Тюфьер ради денег собирается жениться на дочери богатого буржуа Лизимона, который пытается соблазнить компаньонку своей дочери Лизету. В Лизету же влюблен сын Лизимона Валер. Лизета тоже любит Валера, но она не может принять предложения Валера, считая себя не подходящей ему парой вследствие социальных и имущественных различий. Всё разрешается благополучно после того, как король возвращает отцу Лизеты его прежний высокий титул и ранее конфискованное состояние (что, кстати, не восстанавливает равенства с Валером, но теперь уже делает преимущественным положение Лизеты).

¹¹⁷ Ср. у Мольера: *Лизета*, служанка Леоноры («Урок мужьям»); *Лизета*, наперсница Люсинды («Любовь-целительница»); *Элиза*, наперсница Эльвиры («Дон Гарсиа Наваррский, или Ревнивый принц»); *Элиза*, дочь Гарпагона, возлюбленная Валера («Скупой») и др. В этом же контексте стоит отметить и «любезного» Эраста — влюбленного в Сесиль («Любовная досада»), влюбленного в Орфизу («Докучные»), влюбленного в Жюли («Господин де-Пурсоньяк»). В связи с карамзинской ономастической номенклатурой ср. у Мольера *Жюли* при *Юлия* у Карамзина («Евгений и Юлия», «Юлия»); *Арист*, брат Кризалия («Ученые женщины»); *Арист*, брат Сганареля («Урок мужьям») при *Арис* («Юлия») у Карамзина. Ср.: *Арист* в рассказе «Несчастливая Лиза» («Аглая». Кн. 1. Ч. X. М., 1810) неизвестного автора («В сем положении наступила пятнадцатая весна Л и зы, и

прелести души и лица привлекли многих искателей руки ее и сердца. Между прочими искателями счастливым был Ар и с т, любезный молодой человек, обладающий искусством нравиться прекрасному полу»; см.. Русская сентиментальная повесть. М. 1979. С. 299) и, конечно, *Эраст* при *Эраст* у Карамзина («Юлия», «Чувствительный и холодный», «Бедная Лиза»). Естественно, что здесь речь идет не о заимствовании, но скорее о воспроизведении Карамзиным некоторых имен из репертуара «масок».

¹¹⁸ Нельзя упускать из вида, что «гармонизация» целого этой пары имен — *Лиза Эраст* — предполагает и четкость некоторых противопоставлений на фоническом уровне: «непрерывное» *л* — «прерывное» *р*, переднее *и* — непереднее *а*, отсутствие взрывных — наличие взрывного (*т*), согласное начало — гласное начало, где первые элементы — «женские», а вторые — «мужские».

¹¹⁹ Выше указаны мольеровские Эрасты и Аристы. Существенно, что пара *Éraste — Julie* («Господин де-Пурсоньяк») повторяется в карамзинской «Юлии» с той разницей, что Эраст — маленький сын Юлии от Ариса. Ср. также «созвучного» Эргаста, слугу («Сумасброд, или Все невпопад») и др.

¹²⁰ Ср.: Эраст, «жених Розалин» («Вздорщица» Сумарокова), Эраст, друг Дорантов и Клитандров («Ревнивой, из заблуждения выведенной» Лукина), Эраст, придворный («Наказанная вертопрашка» Ельчанинова) и др.

¹²¹ Ср. Эраста из «Истории бедной Марьи» Милонова, 1805 («Ныне же <...> ты будешь в объятиях Эраста!..»); Эраста из «Легковерия и хитрости» Брусилова, 1806 («...всякая девица отдала бы охотно ему руку и сердце, от него зависело быть совершенно счастливым; но романизм его удалял от мыслей такие союзы». Любопытно, что Эраст уезжает в деревню: «Ему хотелось иметь жену, воспитанную не в вихре городской жизни, но в сельской простоте, столь же невинную, кроткую, как и сама природа». Здесь он и нашел свое счастье, хотя опасность из-

мены грозила ему из-за происков лже-друга Эдмона в отношении Эрастовой жены Эмилии). Ср. также Эраста из «Темной роши, или памятника нежности» Шаликова, 1819 («...время и пламенная страсть Эраста к Нине довели пылкую душу его до того периода чувствований, где разрываются все оплоты, где никакая сила не может остановить быстрого стремления сердца, где закрываются глаза наши на будущее или видят в нем одну прелестнейшую картину счастья!...») и др. См.: Русская сентиментальная повесть. М., 1979. 356 с.

Впрочем, мода на это имя пережила сентиментализм и распространилась в более широком литературном круге; ср. «Вечер на Карповке» Хвостова (1825): *Эрасту свой смычок Эрато подарила...* Надо сказать, что это имя вышло и за пределы литературы и стало довольно модным в начале XIX века. Ряд известных людей носил это имя (в их числе брат А.С. Даргомыжского, поэт и знаток музыки, рано окончивший свою жизнь, 1811–1832).

Одной из черт, связывавшихся с этим именем, считалась чувствительность. Как характерный признак эпохи Александра чувствительность отмечает и Салтыков-Щедрин, связывая ее в «Истории города Глупова» с Эрастом Андреевичем Грустиловым (в нем обнаруживаются и черты Василия Андреевича Жуковского, как они виделись Щедрину). Об Эрасте Грустилове в «Описи градоначальникам» сказано: «Друг К а р а м з и н а. Отличался нежностью и чувствительностью сердца, любил пить чай в городской роще, и не мог без слез видеть, как токуют тетерева. Оставил после себя несколько сочинений идиллического содержания и умер от меланхолии в 1825 г.»

По поводу «чувствительности сердца» ср.: «Эраст и Леонид <...> рано сделались друзьями <...> В первом с самого младенчества обнаруживалась редкая чувствительность» («Чувствительный и холодный» Карамзина). Ср. там же: «Чувствительное сердце есть богатый источник идей»; в «Юлии»: «Юлия <...> страдает в чувствительном сердце своем» (речь идет о переживаниях Юлии,

когда она видит пророческий сон о буре на море, кораблекрушении и человеке, выброшенном морским валом на берег. Трепеща от ужаса, она пробуждается и находит себя в объятиях вернувшегося к ней добродетельного Ариса. Эта сцена симметрична той, когда Юлия узнает, что Арис покинул ее, обманувшись в ее любви. Тема сердца Ариса возникает у прозревшей Юлии сразу же; прочитав прощальное письмо Ариса, она восклицает: «оно писано добродетельным!.. Туман рассеялся — и я презираю себя!.. О женщины! <...> Вы не чувствуете цены нежного, добродетельного сердца»). Ср.. «чувствительная душа» в «Юлии».

¹²² Нужно сказать, что и имя *Анюта* отсылает к определенному образу — молодая крестьянка, влюбленная, но сталкивающаяся с препятствиями на пути к осуществлению своей цели, или же крестьянская девушка, выполняющая подсобные функции («помощница»), иногда — служанка. В русской литературе это имя прочно утвердилось и стало модным с 70-х годов XVIII века. Особую роль в его утверждении (в частности, в выборе преимущественного жанрового локуса этого имени) сыграли две комические оперы, пользовавшиеся в свое время очень большим успехом: прежде всего, это «Анюта» М.В. Попова, 1772 (Анюта, считающая себя дочерью крестьянина Мирона, любит соседа, дворянина Виктора, и любима им, но Мирон прочит ее в жены батраку Филатке. Вскоре выясняется, однако, что Анюта — дочь несправедливо гонимого «сильными врагами» дворянина, полковника Цветкова, после чего все препятствия отпадают). Вторая комическая опера — «Мельник, колдун, обманщик и сват» А.О. Аблесимова, 1779 (браку молодой крестьянки Анюты с однодворцем Филимоном препятствуют родители Анюты, но хитрый мельник, к которому обратился за помощью Филимон, быстро слаживает дело) — также долго держалась на русской сцене (до первых десятилетий XIX века) и была предметом ряда переделок и подражаний. Сама она имела своим прообразом известную комическую оперу Руссо «*Le Devin du village*», 1752. Справедливо отмечают,

что имя *Анюта* благодаря этим произведениям стало почти нарицательным (в том же 1779 году была представлена в Эрмитажном театре комическая опера Княжнина «Несчастье от кареты», о любви крестьянки Анюты и Лукья-

Ср. также Анюту, служанку Вздоровой и Прияты из комедии А.И. Клушина «Смех и горе», 1793) и многократно повторялось впоследствии уже и за пределами этого жанра, в частности и в сентименталистской повести (ср. молодую крестьянку Анюту в «Ростовском озере» В.В. Измайлова, 1795, и др.).

Едва ли можно пропустить в этом ряду радищевскую Анюту (Аннушку), крестьянскую девушку «по виду лет двадцати, а, конечно, не более семнадцати», поведавшую проезжающему путешественнику о препятствиях на пути ее соединения с любимым и оставившую в авторе такие дорогие воспоминания («Анюта, Анюта, ты мне голову скружила! Для чего я тебя не узнал лет 15 тому назад! Твоя откровенная невинность научила бы меня ходить во стезях целомудрия. Для чего первой мой в жизни поцелуй не был тот, которой я на щеке твоей прилепил в душевном восхищении <...> Анюта, я с тобой не могу расстаться, хотя уже вижу двадцатой столп от тебя <...> О, Анюта! Анюта!» (интересно, что деньги, данные Анюте путешественником, вызывают у ее родителей те же чувства, что у матери Лизы деньги, которые Эраст дал Лизе за цветы).

Анюта «Бедной Лизы» так или иначе включена в этот же ряд, но в ее образе подчеркнута функция «передатчицы» важной информации: перед тем как расстаться с жизнью, в последнюю минуту, Лиза просит пятнадцатилетнюю крестьянскую девушку-соседку передать матери деньги и рассказать о причинах собственной гибели. В этой функции «помощницы» (не состоявшейся — Анюта хотела спасти Лизу, но не могла) в момент смерти она напоминает Анну, сестру последней («отмеченной») жены Синей Бороды («Barbe-Bleue» Перро). Анна стоит на башне в ожидании прибытия братьев (о ситуации она всё время сообщает), которые должны спасти свою сестру, жену Синей Бо-

роды, уже приготовившегося убить ее. В известном отношении Анна принимает пассивное (на уровне «информации») участие в спасении сестры (стоит напомнить, что «Синяя Борода» была посвящена племяннице Людовика XIV Елизавете-Шарлотте).

Впрочем, может быть, нелишни и еще более смелые, почти парадоксальные попытки расширить как сам круг Анн, так и их персонажно-типажные вариации. Если говорить о литературе нашего времени, то, возможно, заслуживают упоминания два образа Аннушек, взятых в исключительно «инструментальной» («прикладной») функции: Аннушка из «Мастера и Маргариты» Булгакова и Аннушка из романа Горенштейна «Псалом» (интересно, что через невольное выполняемое ими дело они оказываются «инструментами» Воланда в одном случае и «Дана, Аспида, Антихриста» в другом). Если же говорить о далекой предистории, то, кажется, уместно вспомнить о другой паре класса «Лиза—Анюта». Покидая Дидону, в прощальных словах Эней называет свою возлюбленную ее вторым, надо думать, интимным именем: *...Ego te, quae plurima fando / Enumerare vales, nunquam, regina, negabo / Promeritam, nec me meminisse pigebit Elissae, / Dum memor ipse mei, dum spiritus hos regit artus* (Aen. IV, 333–336) — «...Всё, что ты смогла перечислить, / Все заслуги твои отрицать я не стану, царица, / Помнить буду всегда Эл и с у, пока не покинет / Тела душа и пока о себе самом не забыл я» (ср. также IV. 610, и особенно V. 3: *infelicis Elissae*). Но у Элиссы-Дидоны была сестра Анна, упоминаемая Вергилием в этой же (и только в ней) книге «Энеиды»: по другим версиям именно она, а не Дидона, любила Энея (Тимей из Тавромения) и даже переселилась вслед за ним в Италию, где, преследуемая ревностью Лавинии, жены Энея, покончила жизнь, бросившись в реку (Овидий). Именно Анне впервые рассказывает Дидона о пугающих ее сновидениях и своих чувствах к Энею. Старый римский культ Анны Перенны со времени Вергилия впитал в себя и черты образа Анны, сестры Элиссы-Дидоны.

Не избежала Анна и воздействия порнографических веяний. В русском эротическом сборнике, озаглавленном «И. Барков. Девичья игрушка или разные стихотворения собранные для чтения от скуки в Ст.-Петербурге 1777 году» (составлен сборник был в предыдущем десятилетии), находится «игривая» надпись «Анне»: *Труды дают нам честь и похвалу на свет, / Трудом восходит вверх могущество героя, / Любовь от всех за труд приобрела Анет / За то, что хорошо она е...ся стоя.*

¹²³ Ср. ранее: познакомившись с Эрастом, мать, «...взяв за руку дочь свою, сказала ей: „Ах, Лиза! Как он хорош и добр! Если бы жених твой был таков!“ Всё Лизино сердце затрепетало: „Матушка! Матушка! Как этому стать? Он барин, а между крестьянами...“ — Лиза не договорила речи своей».

¹²⁴ Эраст своим поведением как бы подхватывает эту тенденцию, склоняя невольно Лизу к дальнейшим шагам («Здравствуй, добрая старушка! <...> Я очень устал; нет ли у тебя свежего молока?» — спрашивает он мать Лизы, подменяя тем самым мотивировку его прихода). Лиза (может быть, впервые) осознает возможность и н о г о, «непрямого» поведения.

¹²⁵ *Карамзин Н.М.* Сочинения. Т. 1. Л., 1984. С. 608. И далее оценка других «систем»: «Система Лафатера и доктора Галя кажется нам по сие время одною игрою воображения». Ср. о Бюффоновой системе в «Чувствительном и холодном» или о «Системе природы» Гольбаха в «Рыцаре нашего времени» и т. п.

¹²⁶ Помимо очевидных сходств двух Эрастов нужно учитывать и более тонкие, являющиеся результатом заключений, предполагающих реконструкцию. ...Эраст, взяв отставку, тем ревностнее служил грациям. Он был истинно чувствителен: следственно, хотел еще более любить (как бы актуализация внутренней формы древнегреческого слова, лежащего в основе имени Эраст. — *В. Т.*), нежели нравиться. Скоро очарование нежной страсти представило ему свет

в одном предмете и жизнь в одном чувстве... Блаженный любовник, забыв вселенную, вспомнил только о друге и летел к нему говорить о своем счастье. — Снисходительный Леонид оставлял приказные бумаги и слушал его; но часто, облокотясь на камин, дремал среди самых живых описаний нового Сен-Прё, который иногда в жару сердечного красноречия не видал того.» *Новый Сен-Прё* одновременно отсылает и к Юлии (русский вариант Julie) в одноименной повести Карамзина, где она связана с Эрастом и Арисом(-Эрастом), и к «Бедной Лизе», где Лиза, как бы русский вариант *новой Элоизы*, также связана с Эрастом (ср.: «Julie, ou la Nouvelle Héloïse»).

Разумеется, образ новой Элоизы, как и сам роман Руссо, были популярны в русской литературе и, в частности, в сентименталистской повести (ср. «Ростовское озеро» В.В. Измайлова и др.). Но случай Карамзина иной: роман Руссо и прежде всего сам образ Жюли-Юлии, «новой Элоизы», были пережиты им как нечто личное, как событие собственной жизни. «В пять часов по утру вышел я из Лозаны, с весельем в сердце — и с Руссовою Элоизою в руках. Вы конечно угадаете цель сего путешествия. Так, друзья мои! я хотел видеть собственными глазами те прекрасныя места, в которых бессмертный Руссо поселил своих романических любовников <...> В девять часов был я уже в Веве <...> смотрел на каменные утесы Мельери, с которых отчаянный Сен-Прё хотел низвергнуться в озеро, и откуда писал он к Юлии следующие строки <...> Вы можете иметь понятие о чувствах, произведенных во мне сими предметами, зная, как я люблю Руссо, и с каким удовольствием читал с вами его Элоизу! Хотя в сем романе много неестественного, много увеличенного — одним словом, много *романического* — однакожь на Французском языке никто не описывал любви такими яркими, живыми красками, какими она в Элоизе описана — в Элоизе, без которой не существовал бы и Немецкой *Вертер*. — Надобно, чтобы красота здешних мест сделала глубокое впечатление в Руссовай душе; все описания его так живы, и притом так верны! Мне

казалось, что я нашел глазами и ту равнину (*ésplanade*), которая была столь привлекательна для несчастного Сен-Прё. Ах, друзья мои! для чего в самом деле не было Юлии! для чего Руссо не велит искать здесь следов ея! Жестокой! ты описал нам такое прекрасное существо, и после говоришь: *его нет!* И далее Карамзин направился по берегу озера к Кларану: «Высокия густыя деревья скрывают его от нетерпеливых взоров. Подошел, и увидел — бедную маленькую деревеньку, лежащую у подошвы гор, покрытых елями. Вместо жилища Юлиина, столь прекрасно описанного, представился мне старый замок с башнями <...> Многие из тамошних жителей знают Новую Элоизу <...> Работающий поселянин, видя там любопытного пришельца, говорит ему с усмешкою: *барин конечно читал Новую Элоизу?* Один старик показывал мне и тот лесок, в котором <...> Юлия поцеловала в первый раз страстного Сен-Прё, и сим магическим прикосновением потрясла в нем всю нервную систему его» (*Карамзин Н.М. Письма русского путешественника... С. 149–153 <73>*).

Примерно в то же время, что и «Чувствительный и холодный», появляется «Рыцарь нашего времени» (1802–1803), где опять возникает тема «Руссовой Юлии», новой Элоизы. Графиня Эмилия, двадцатипятилетняя светская дама, которую связывают столь странные отношения с десятилетним деревенским мальчиком, в интимном письме приятельнице рассказывает свою историю, в результате которой муж увозит ее из Москвы в деревню. История напоминает ту, что описана в «Юлии» и привела к расставанию с Арисом. «Однако ж перед отъездом нашим я была — едва не в опасности! Вообрази, что томный Н*, побывав шесть или семь раз у нас в доме, вздумал написать ко мне любовное письмо!.. Бедный молодой человек!.. Он так хорошо умеет говорить с женским сердцем; так хорошо льстил моему самолюбию, не говоря ни слова, а только смотря на меня и на других женщин! Можно иногда сносить нескромные взоры, но дерзкое письмо требовало *решительных мер*: ему отказано от дому! По обыкновению

своему, я принесла графу *новое* любовное объявление <...> по обыкновению своему, он не читал его, сказав, что дает мне слово прочесть в деревне, от скуки, все нежные эпистолы моих несчастных селадонов. Шутка недурна! Граф иногда забавен и с некоторого времени бывает почти ласков <...> музыка приводит меня в меланхолию <...> Думаю бросить даже и романы: на что волновать мечтами сердце и воображение, когда спокойствие должно быть моим благополучием?..

Ретроспективно Эмилия анализирует исходную ситуацию, в которой она, обладая чертами и «Руссовой Юлии» (новой Элоизы), и «карамзинской» Юлии, ведет себя иначе — продуманнее и осторожнее: «Всё, что я видела в свете, — пишет она подруге — еще более уверило меня в необходимости обуздывать движения ветреного сердца и самолюбия нашего. Верю, что *пылкие страсти* имеют райские минуты — но *минуты!* А я хотела бы *жить* в раю: иначе не желаю и знать его. Замужняя женщина должна или находить счастье дома, или великодушно от него отказаться: судьба не дала мне первого — итак, надобно утешиться великодушием. То и другое видим редко: не правда ли? следовательно, могу чем-нибудь хвалиться в жизни. Не будучи, к счастью, Руссовою Юлиею, я предпочла бы нежного Сен-Прё слишком благоразумному Вольмару и, несмотря на разницу в годах, умела бы обожать своего мужа, если бы он был ... *хотя* Вольмаром! Но граф мой совершенный стоик; не привязывается душою ни к чему тленному и не стыдится говорить, для чего он на мне женился!.. Такой муж, оставляя сердце без дела, дает много труда уму и правилам. В первые два года я была с ним несчастлива; испытала без успеха все способы вывести его из *убийственного равнодушия* — даже самую ревность — и наконец успокоилась».

Таким образом, характерно, что вокруг этой неоднократно воспроизводимой Карамзиним ситуации упорно возникают образы-типы Эраста и Лизы(-Элоизы)-Юлии, а иногда и сами эти имена-маски, отсылающие к соответствующим образам.

¹²⁷ Ср.: «Первый мог назваться красавцем; второй обращал на себя внимание людей отменно умным лицом. В первом с самого младенчества обнаруживалась редкая чувствительность; второй, казалось, родился благоразумным. Эраст удивлял своим понятием, Леонид — прилежанием. Казалось, что первый не учится, а только вспоминает старое; второй же никогда не забывал того, что узнавал однажды <...> Эраст делал иногда маленькие проказы, ссорился с товарищами и нередко заслуживал наказание; но все его любили. Леонид вел себя тихо, примерно и не оскорблял никого; но его только хвалили. Одного считали искренним, добродушным: таков он был в самом деле. Другого подозревали в хитрости и даже в лукавстве: но он был только осторожен» («Чувствительный и холодный»).

¹²⁸ 31 октября 1803 года в именном Его Императорского Величества указе, данном Кабинету, объявлено: ...как известный писатель, Московского Университета почетный член, Николай Карамзин, изъявил нам желание посвятить труды свои сочинению полной Истории отечества нашего, то мы, желая ободрить его в том похвальном предприятии, всемилостивейше повелеваем производить ему, в качестве Историографа, по две тысячи рублей ежегодного пенсiona, из Кабинета нашего».

¹²⁹ В связи с тезисом об «автобиографичности» Эраста в «Чувствительном и холодном» очень существенно, что он — поэт, и писание «едких сатир на кокеток» вовсе не было основным его поэтическим занятием. К поэтическому творчеству он был подготовлен всем своим жизненным опытом. «Когда сердце и воображение пылают в человеке, он любит говорить; когда душа без действия, он слушает с удовольствием, — пишет Карамзин. — Эраст еще в детстве пленялся романами, поэзией, а в истории более всего любил чрезвычайности, примеры геройства и великодушия» — в отличие от Леониды: «Леонид не понимал, как можно заниматься небылицами, то есть романами! Стихотворство казалось ему трудною и бесполезною игрою ума, а

стихотворцы — людьми, которые хотят прытко богатъ в кандалах».

Главное в поэтической деятельности Эраста определялось его чувствительным сердцем, которому помогали разум и вкус. После развода с Ниной «Эраст в отчаянии своем жаловался на судьбу, а еще более — на женщин. „Я любил вас пламенно и нежно, — говорил он, — умел быть постоянным для самых ветрилиц, умел быть честным в самых нечестных связях, видел, как забываете ваши должности, но помнил свои, — и в награду за то, быв несколько раз оставленным любовником, сделался наконец обманутым мужем!“ Эраст недели две плакал, недели две скитался один по окрестностям города, а там, желая чем-нибудь заняться, вздумал быть — автором. Чувствительное сердце есть богатый источник идей: ежели разум и вкус помогают ему, то успех несомнителен и знаменитость ожидает писателя. Эраст жил уединенно, но скоро обратил на себя общее внимание; умные произносили его имя с почтением, а добрые — с любовью: ибо он родился нежным другом человечества и в творениях своих изображал душу, страстную ко благу людей. Призрак, называемый славою, явился ему в лучезарном сиянии и воспламенил его ревностию бессмертия. „О слава! — думал он в восторге сердца <...> Я не умел быть счастливым, но могу быть предметом удивления; венки миртовые вянут с юностию; венок лавровый зеленеет и на гробе!..“ — Бедный Эраст! Ты променял одну мечту на другую <...> Скоро зашипели ехидны зависти, и добродушный автор нажил себе неприятелей <...> сочиняли гнусные, ядовитые пасквили и готовы были растерзать человека, который не оскорбил их ни делом, ни мыслию. Напрасно Эраст вызывал завистников своих писать лучше его: они умели только изливать яд и желчь, а не блистать талантом. Эраст имел слабость огорчаться их ненавистию...

После того как его роман с Каллистой был прерван Леонидом, Эраст ищет рассеяния в путешествии. «Эраст иногда писал и внутренне утешался мыслию, что зависть и

вражда умирают с автором и что творения его найдут в потомстве одну справедливость и признательность: следовательно, он всё еще обманывал себя воображением.» Наконец, Эраст возвратился в отечество. «Каллисты не было уже на свете: супруг ее, еще не скинув траура, помолвил на другой и *ровно* через год обвенчался. (Мог ли Карамзин думать, что и он через полтора года с небольшим после смерти первой жены обвенчается с Екатериной Андреевной? — *В. Т.*) Эраст не смел плакать в присутствии Леонида, но огорчился душевно: Каллиста была последним предметом его нежных слабостей!.. Друг обходился с ним ласково, но не предлагал ему жить в доме своем! Эраст думал посвятить остаток жизни тихому уединению и литературе, но, к несчастью, ему отдали медальйон с волосами Каллисты и письмо, которое она писала к нему за шесть дней до кончины своей. Он узнал, что Каллиста любила его страстно, нежно и постоянно, узнал, что сия любовь, противная добродетели, сократила самую жизнь ее. Бедный Эраст!.. Меланхолия его обратилась в отчаяние.»

Вскоре Эраст умер, оплаканный Ниной, которой он перед смертью успел отдать половину своего имения, и своим камердинером: *душа его*, — замечает автор, — *примирилась с женщинами, но не с судьбою!*.. Дважды повторенное *Бедный Эраст!* (а также *Бедный муж*, о нем же) заставляет вспомнить о возлюбленной другого носителя этого имени — о *бедной Лизе*. Что же касается литературного творчества Эраста, то, кажется, можно сказать, что Эраст обращается к нему только после любовных неудач, и если это действительно так, то любовь и творчество в жизни Эраста взаимно дополняют друг друга. Неудачная попытка обращения к литературе после возвращения в Россию не может считаться исключением: отчаяние его по поводу смерти Каллисты и раскаяние были слишком велики, чтобы заниматься чем-либо еще («В исступлении горести он всякий день ходил обливать слезами гроб Каллисты и терзать себя упреками...»). Но была и еще одна причина: в отношениях с Каллистой Эраст не потерпел поражения — напротив,

это была единственная и бесспорная его удача («...однако ж бывали минуты, в которые Эраст тайно наслаждался мыслью, что его хотя один раз в жизни любили пламенно!..»), но воспользоваться плодами этой удачи Эраст не сумел.

¹³⁰ Кстати, уместно задаться вопросом, в чем состояли заслуги Леонида, за которые «Государь и государство уважали его». Согласно букве текста, Леонид был деловым человеком, и об этом можно судить по скупым замечаниям Карамзина. Всё, что относится к служебной карьере Леонида, сводится к тому, что одновременно с Эрастом, после отставки из армии, он перешел в гражданскую службу и «занял место совсем не блестящее и трудное», что он имел дело с приказными бумагами и отличался «прилежностью делового человека» (и несмотря на это, «цвел здоровьем»), что ему могли даваться важные государственные поручения (когда отношения Эраста и Каллисты зашли далеко, Леонид «без дальних сборов посадил жену в карету и благополучно уехал с нею из П.-», написав следующую записку к другу: „Ты вечно будешь ребенком; а Каллиста — женщина. Знаю тебя и хочу спасти от упреков совести. Мне поручили кончить важное государственное дело за тысячу верст отсюда. Верный друг твой до гроба...“»).

Не считаться с этими обстоятельствами нельзя, но в данном случае первенство получают не правда и логика текста, но элементы автобиографического кода. Стоит обратить внимание на то, что мотив государственной службы Леонида сильно подавлен и оттеснен. В тексте он выступает скорее как частное и свободное распоряжаться временем по собственному усмотрению лицо: он с готовностью отзывается на приглашение друга и приезжает к нему в М¹; когда нужно, в силу сугубо личных обстоятельств, он уезжает то в П¹, то в М¹, подолгу живет в деревне. Но если что-нибудь действительно интересовало Леонида и что он действительно знал, — то это была история. И в этом отношении Леонид укоренен в «историческом», в отличие от Эраста, чьи пристрастия лежат прежде всего в сфере «поэти-

ческого», и само «историческое» Эраст ценит лишь постольку, поскольку оно совпадает с поэтическим. Соответствующий фрагмент разбираемого текста представляется весьма важным и по существу и специально в диагностическом плане, особенно применительно к автобиографической теме: «Он (Леонид. — В. Т.) читал историю с великою прилежностью, но единственно для того, чтобы знать ее, не для внутреннего наслаждения, но как вокабулы или грамматику. Мудрено ли, что мнения друзей о героях ее были несогласны? Эраст превозносил до небес великодушие и храбрость Александра: Леонид называл его отважным безумцем. Первый говорил: „Он победил вселенную!“ Второй отвечивал: „Не зная, для чего!“ Эраст обожал Катона, добродетельного самоубийцу: Леонид считал его помешанным гордецом. Эраст восхищался бурными временами греческой и римской свободы: Леонид думал, что свобода есть зло, когда она не дает людям жить спокойно. Эраст верил в истории всему чрезвычайному: Леонид сомневался во всем, что не было согласно с обыкновенным порядком вещей».

В своем историческом методе Карамзин сумел сочетать строгость, трезвость, основательность и интерес к исторической эмпирии, свойственные Леониду, с поэтическим воображением и художественным видением субъектов истории, столь характерными для Эраста. Именно поэтому в интересе Леонида к истории (и это единственный интерес его, упомянутый в «Чувствительном и холодном») можно видеть многозначительный намек, который автор по понятным причинам не хотел раскрывать до конца. Этот намек был важен для самого Карамзина как некий знак связи с новой сферой «исторического», раскрывшейся перед ним именно в этом, порубежном 1803 году.

¹³¹ Частичными исключениями можно считать мотив свидетельства — «передачи», связываемый с Анютою, и те случаи, где Лиза оказывается периферийной фигурой мотива, — косвенно и/или пассивно в него вовлекаемой (ср.: счастливая жизнь с отцом, смерть отца, бедность, сватанье сына богатого крестьянина за Лизу и т. п.).

¹³² Ср.: *трудныхъ повѣстий* «Слова о полку Игореве», где эпитет должен пониматься как 'печальный', 'скорбный', 'горестный' и т. п., ср. 'тяжкий' И вообще толика этой фразы «Бедной Лизы» (память, печальная история, те /прежние, старые/ времена) поразительно напоминает зачин «Слова», открытого три года спустя после ее публикации и так же разыгрывающего тему соотношения «старого» и «нового». Ср.: *начяти старыми словесы трудныхъ повѣстий <...> по былинам сего времени <...> Помняшетъ бо, рече, пѣрвыхъ временъ усобицѣ <...> Почнемъ же, братіе, повѣсть сию отъ стараго Владимира до нынѣшняго Игоря...* (к *повѣсть сию ср. сию историю* в конце «Бедной Лизы»).

¹³³ Карамзин и в других случаях подчеркивает иногда принадлежность художественного текста к классу «были», или «истории» — в противоположность выдумке. «Вы знаете, что я странствовал в чужих землях, далеко, далеко от моего отечества, далеко от вас, любезных моему сердцу, видел много чудного, слышал много удивительного, многое вам рассказывал, но не мог рассказать всего, что случилось со мною, — пишет автор в начале «Острова Борнгольма». — Слушайте — я повествую — повествую истину, не выдумку.» Но, иронически, в «Наталье, боярской дочери»: «Чтобы облегчить немного груз моей памяти, намерен я сообщить любезным читателям одну быль, или историю, слышанную мною в области теней, в царстве воображения, от бабушки моего дедушки, которая в свое время почиталась весьма красноречивою, и почти всякий вечер сказывала сказки царице NN. Только страшусь обезобразить повесть ее». Кстати, повестью называет автор свою «Юлию» в самом ее тексте: «Вот маленькое предисловие к следующей повести». «Характерологический» опыт «Чувствительный и холодный» имеет своим основанием знакомую автору «историю двух человек, которая представляет в лицах сии два характера».

Для Карамзина жанр повести (и, очевидно, сам процесс, акт повествования), действительно, связан с «истори-

ческим», но не исчерпывается исключительно им. Даже в «Марфе-посаднице», имитирующей некий старинный манускрипт и имеющей подзаголовок «Историческая повесть», автор не удерживается от намека и на иной ее компонент — выдумку, «сказку»: «Вот один из самых важнейших случаев Российской истории! — говорит издатель сей повести <...> В наших летописях мало подробностей сего великого происшествия, но случай доставил мне в руки старинный манускрипт, который сообщаю здесь любителям истории и — сказок, исправив только слог его...

Эта же линия, но в инвертированном варианте, еще раз использована в «Рыцаре нашего времени»; ср.: «С некоторого времени вошли в моду *исторические романы*. Неугомонный род людей, который называется *авторами*, тревожит священный прах Нум, Аврелиев, Альфредов, Карломанов и, пользуясь исстари присвоенным себе правом (едва ли *правым*), вызывает древних героев из их *тесного домика* <...> чтобы они, вышедши на сцену, забавляли нас своими рассказами <...> Я никогда не был ревностным последователем мод в нарядах; не хочу следовать и модам в авторстве; не хочу будить усопших великанов человечества; не люблю, чтоб мои читатели зевали, — и для того, вместо *исторического романа*, думаю рассказать *романическую историю* одного моего приятеля. Впрочем, *не любо — не слушай*, а говорить *не мешай*: вот мое невинное правило!» Собственно говоря, и «Бедную Лизу» нужно понимать как «романическую историю», или «романическую повесть», толкуемую — в силу воли автора, включающего ее в «подлинно-исторический» контекст, — как «печальную быль».

¹³⁴ Ср. о Лизе из рассказа «Колин и Лиза»: «...отец не согласился отдать ее в дом (господина. — *В. Т.*); она от этого крушится <...> веселый нрав ее, спокойство от нее удалилось; она грустит, тоскует, плачет, переменился цвет лица ее, она сохнет и, наконец, умирает с печали». Об Анюте из «Ростовского озера» В.В. Измайлова: «Несчаст-

ная Анюта родила мертвого младенца <...> и лежала без памяти <...> В глазах ее угасало пламя чувства, на лице замирал живой цвет, последние силы жизни боролись с последними приступами смерти. Она томилась, испускала вздох за вздохом, хладела более и более, перевела свой дух в последний раз и, наконец, о! — ужасная минута — перестала дышать и чувствовать» и т. п.

Выше уже приводились отдельные примеры перекличек между «Бедной Лизой» и «Колином и Лизой». Однако сходство не исчерпывается деталями, но распространяется и на целое обеих повестей, на их общую тему — преждевременная смерть молодой крестьянской девушки по имени Лиза из-за препятствий, возникающих на пути любви к молодому, приятному господину дворянского происхождения, живущему в городе, неподалеку от которого находилась Лизина деревня. Но даже и различия между повестями диагностически существенны и отсылают к общей схеме, хотя и использованной по-разному, с рядом сдвигов и инверсий. Это обстоятельство особенно важно, поскольку оно, видимо, закрывает проблему (в положительном смысле) знакомства автора «Бедной Лизы» с текстом «Колина и Лизы», появившимся двадцатью годами ранее. Если же это так, то перед исследователем оказывается ценнейший материал, дающий основание судить о методах и способах переработки знакомой схемы, об ее усвоении и придании тексту совершенно нового статуса «художественности».

В этом отношении поучительно, что вариант «Колина и Лизы» принимается Карамзиным как одна из возможных версий развития истории *бедной Лизы*, хотя сам писатель в пределах той же схемы выбирает и разрабатывает иную версию. С «колино-лизо-центричной» точки зрения ситуация выглядит несколько иначе: «Колин и Лиза» выступает как некое предвосхищение одной из мыслимых Карамзиным версий, которая могла бы ожидать *бедную Лизу*, если бы ее надежда на то, чтобы Эраст был пастушком, или надежда ее матери на брак Лизы с сыном богатого крестьянина осуществилась бы.

Как и у Карамзина, героиня «Колина и Лизы» — крестьянка и живет «в одной деревне недалеко от города» (русский читатель скорее всего соотносил этот город именно с Москвой, выступающей и в «Бедной Лизе»). Но существенное различие состоит в том, что любимый этой крестьянской девушки живет в той же деревне, что и она (подобно пастушку или сыну богатого крестьянина в «Бедной Лизе», которые, однако, не находят себе места в ее сердце). В экспозиции «Колина и Лизы» (или на «поверхностном» уровне) и Колин, и Лиза кажутся одинаковыми: «оба были молоды, оба прекрасны, простота нравов и сердец их соответствовала простоте их жизни» (карамзинская Лиза также вполне отвечала бы этому описанию). «Нужно было им только увидеться, чтобы полюбить друг друга; наконец они увиделись, увиделись и полюбили. Сердца их, не знающие притворства, в тот же час открыли свои чувствования», и эта ситуация уже во многом соответствует ситуации первой встречи Лизы и Эраста. Сразу же возникает идея как можно более частых и регулярных встреч. «Станем чаще видеться; завтра я буду на сенокосе, приди туда», — говорит Лиза Колину, и автор добавляет: «Они уговорились всякий день сходитьяся, и каждый день любовь их жарче становилась» (ср. в «Бедной Лизе»: «После сего Эраст и Лиза, боясь не сдержать слова своего, всякий вечер виделись <...> Они обнимались — но <...> чисты и непорочны были их объятия» и далее: «Свидания их продолжались»).

Особенно желанными были вечерние встречи Колина и Лизы («вечер умножал их удовольствие»; то же можно сказать и о Лизе с Эрастом). И тем не менее ситуация в каждой из этих двух пар неодинакова. Лиза из более ранней повести, пожалуй, слишком весела и опасно привязана к удовольствиям; Колин, кажется, менее уверен в себе и склонен ставить себя в зависимость от Лизы и ее решений. Когда влюбленные «мешались в деревенские игры», то «Лиза была всех веселее; Колин играл на свирелке и воспевал прелести своей Лизы, все веселости их были невинны (это же переходное состояние свидетельствуется и

в «Бедной Лизе»: «С отвращением помышлял он о презрительном сладострастии <...> „Я буду жить с Лизою, как брат с сестрою, — думал он, — не употреблю во зло любви ее и буду всегда счастлив!“ — В. Т.), Лиза плясала, резвилась и утешала тем Колина и себя <...> Колин некогда говорил Лизе: „Лиза! Мы счастливы, но чтобы счастье наше было совершенно, не надобно нам ни на одну минуту различаться <...> довольна ли ты будешь, ежели я сыщу способ, чтобы не чувствовать нам этой тоски?“» Лиза и Колин открылись своим родителям (в отличие от бедной Лизы, которая хотела сделать то же, но была отговорена от этого Эрастом), и те согласились с условием, что женитьба произойдет осенью, по окончании летних работ; «...и потекли дни молодых любовников в радости и удовольствии».

Такими эти дни, вероятно, и были бы далее, если бы не необходимость идти Лизе с отцом в город для продажи ягод (можно напомнить, что карамзинская Лиза не только торговала в городе цветами, но и ягодами: «весною рвала цветы, а летом брала ягоды — и продавала их в Москве». Ср. мотив ягод в каменевской «Софье». Существенно еще одно различие: у *бедной* Лизы отец умер, у другой Лизы он жив). Лиза воспринимает этот поход в город трагически — ошибаясь, потому что там она встретит свою настоящую любовь, и прозревая свою действительную судьбу, ибо корень гибели Лизы был в том, что встретило ее в городе. «В один день Лиза с заплаканными глазами прибежала к Колину... „Ах, Колин! Ты не знаешь нашего несчастья; отец мой завтра берет меня с собою в город для продажи ягод; я тебя не увижу до половины дня, я не перенесу этого!..“»

Но если *бедная* Лиза ничего не замечает в городе, сосредоточена на одном (продажа цветов), смущается, краснеет, потупляет глаза в землю, как только к ней обратилась, то другая Лиза более раскована и любопытна, открыта новым впечатлениям и эмоционально переживает их. «Между тем они приходят в город. Лиза всему удивляется, что ни видит; любитесь строением города, смотрит на проезжающих», но не забывает своего Колина и только жалеет,

что его нет с нею. «Они идут домой во удовольствии; Лиза всю дорогу удивлялась великолепию города и была довольна тем, что она видела.»

Вернувшись домой, в свою деревню, она не в силах скрыть от Колина своих впечатлений: «Ах, Колин! Ежели бы ты был со мною, ты бы так же, как и я, всему удивлялся: какие дома! Какие сады! Как хорошо наряжены жители!» («великолепный дом», куда Лизу и ее отца «кликнули», чтобы купить у них ягоды, сродни «огромному дому», где, как неожиданно оказалось, живет теперь Эраст). На руку Лизе было и то, что с господином этого «великолепного дома» состоялся уговор, и Лиза должна была теперь каждый день носить ему в город ягоды. Расстроенному своему возлюбленному Лиза признается, что она желает «быть богате», и, когда Колин говорит, что их единственное богатство — любовь, она простодушно признается, уже, видимо, мнимо утешая его: «Мне бы к свадьбе сделали хорошее платье».

Постепенно, но всё-таки достаточно быстро всё меняется. «Ах, как мне жаль тебя, Лиза; сегодняшнее расставанье мне тошнее прежнего», — признается Колин. «И мне жаль тебя, Колин, однако пора, прости», — отвечает Лиза. И становится ясно: потеря ничто перед тем, что приобретается. «Лиза расстается уже не с такою горестию, как первый раз; она не плачет и спокойно идет домой, ночь проводит спокойно и назавтра спешит в город. Дорогою не грустит, но поет песни, воображает, что она еще вновь увидит многое, что ее дивиться заставит. Приходит к городу, с восхищением смотрит на всё, что ей встречается, идет к тому дому, где купили у ней ягоды. Хозяин дому того кличет ее из окна, ее приводят к нему, он удивляется красоте ее, ласкает вдвое противу прежнего, уговаривает, чтоб она всякий день носила к нему ягоды свои; она обещается, между тем осматривает дом, пленяется всем, что она видит, но больше всего пленяется вежливостью господина, удивляется его красоте и его наряду.»

Колин не перестает жаловаться на разлуку, «чувствует горесть, досаду и ревность», тоскует и плачет, жалуясь на

суровость к нему Лизы. Но той сейчас не до Колина, хотя сначала она пытается сослаться на то, что «разлука наша прибыльна батюшке моему». Когда же Колин осмеливается сказать о мучительности для него этих расставаний, Лизу уже ничто не может сдержать, и она не щадит Колина: «Куда как ты скушен, Колин, я беспрестанно слышу твои пени; видно, что ты в городе не бывал: ты вежливо молвить не умеешь. О, ежели бы ты умел так ласково и приятно говорить, как тот господин, к которому я ношу ягоды! <...> он называет меня красавицею <...> Мне кажется, он моложе тебя. Как он бел! Какая в лице его нежность; я ничего лучше его не видывала. — Мне кажется ты влюбилась в него, — с досадою сказал Колин. — Ах! Ежели бы я не крестьянка была, я бы никого, кроме его, не полюбила». *Бедная Лиза* с достоинством несет свое «крестьянство», хотя и видит в нем препятствие к браку с Эрастом; невеста же Колина сокрушается по поводу своего «крестьянства». «Ты забываешь, Лиза, что ты обещалась любить меня. — Так, — сказала Лиза, — но я тогда еще не была в городе и прекрасного господина не видала.» И как нравственный суд и предсказание судьбы Лизы звучат последние слова Колина: «Город не должен переменять твоего сердца <...> знаешь ли, что ты можешь погибнуть? Тот господин, которого ты так хвалишь, может быть, сделает тебя несчастливою». Но Лиза не хочет слышать этого. «Назавтрее собирается в город, украшает себя цветами, старается получше нарядиться <...> Она уже не останавливается, не дивится ничему и не глядит ни на что, идет скорее в тот дом, где ее любезный господин живет. Он ее встречает, целует ее, расспрашивает обо всем, рассказывает, что он ее любит, отговаривает идти замуж, советует ей жить в его доме и не оставляет ничего, чем можно уловить добродетель. Лиза, будучи невинна, верит всему; пленяется им, медлит у него в доме и возвращается домой печальна.»

В деревне всё теперь видится ей в сравнении с городом. Жилище кажется темницей, «самый Колин, которого она столь нежно любила, кажется ей дурен и груб; она не дума-

ет искать его, но предается сладчайшему воображению о новом своем любовнике». И внезапно созревает выход из положения: «Я нейду, батюшка, за Колина <...> нрав его так несносен, что он и теперь сокрушил меня, что ж будет, ежели я женой его буду!» Отец пытается примирить Лизу с Колином, но все старания тщетны. Более того, Лиза делает следующий шаг, стараясь уговорить отца, чтобы «отдали ее жить к любезному ее господину». Отец не дает на это согласия. Лиза каждый день ходит в город «и день ото дня больше им (господином. — В. Т.) пленяется». Отец запрещает ей ходить в город: «она пришла в отчаяние. Исчез веселый нрав ее, спокойство от нее удалилось; она грустит, тоскует, плачет, переменялся цвет лица ее, она сохнет и, наконец, умирает с печали». Автор этой истории видит в ней следствие развращенных нравов и настаивает на том, что «Лиза была добродетельна, и легковерие стало причиною ее погибели; она, не зная хитрости человеческой, пленялася одною наружностью, не думая, чтоб приятные виды скрывали яд в себе».

Нужно полагать, что Карамзину был известен не только сам тип подобных текстов, но конкретно «Колин и Лиза», хотя, похоже, кое-что было им усвоено и из других сочинений, например, из «сельской повести» Львова «Роза и Любим», 1790 (ср.: з — Л ⊃ Лиза); в этой связи также заслуживает внимания описание избушки-хижины, в которой «добродетельная вдова жила с прекрасною и невинною Розою, дочерью своею», и окружающего ландшафта; ср. также пейзаж ближе к концу повести, ряд общих мотивов и отчасти определенную стилистическую близость. В сочетании с аналогичными текстами, появившимися после «Бедной Лизы» (многие из них содержат прямые отсылки к Карамзину или явные, хотя и не обозначенные конкретно, заимствования из него), они образуют некий единый тип сентименталистской повести, высшим и намного опередившим свое время образцом которой стала повесть Карамзина.

¹³⁵ Ср. разные варианты самоубийства, но всегда с определенным сдвигом по сравнению со схемой «Бедной Ли-

зы». Инна поражает себя кинжалом на могиле возлюбленного («Инна» Каменева). Линна бросается в воду, но вместе с возлюбленным: «Крепко обнял он ее <...> и с крутизны кинулся в быструю пучину <...> С шумом разверзлась бездна и поглотила несчастного инока с его любезною. На третий день прибило волною обоих любовников к противоположной стороне реки; они находились в том самом положении, как бросились с утеса: едва можно было разнять их руки» («Пламед и Линна» неизвестного автора). Едва не оказался гибельным поступок Татьяны: «Бедная стояла на ту минуту у здешнего берега сердце влекло ее лодка была далеко В безумстве отчаянной любви она бросилась в реку, надеясь переплыть ее но в нескольких саженях от берега силы ее уже ослабели ... Сам Бог спас несчастную...» («Прекрасная Татьяна, живущая у подошвы Воробьевых гор» В.В. Измайлова). Наконец, известен и случай инверсии: ер. об Иване из каменевской «Софьи»: «Что же он видит? Разбросанные по песку цветы, кружка, корзинка; посох и белый платок запутались в высокой траве. Ему представляется, что она утонула. Мысль о потере милой влагает ему страшное предприятие. Жить без Софьи — умереть: ему всё равно. Он снимает с себя шляпу, возводит очи на небо и бросается в реку. „Софья, Софья!..“ — и мгновенно умолкает. Клокочущая бездна принимает его к себе...

¹³⁶ Нужно подчеркнуть, что образ Лизы был не просто открытием воплощения еще одного нового женского типа: это был прорыв на дотоле неведомую русской литературе глубину, сравнимый с образом пушкинской Татьяны спустя три десятилетия. Чтобы оценить масштаб этого прорыва, нужно взять его в широкой перспективе и сопоставить этот женский тип не только с «бледными» и жестко запрограммированными образами «любящих» женщин в прозе XVIII века, но и с весьма колоритными женскими образами предыдущего столетия — «развратными», типа жены Бажена из «Повести о Савве Грудцыне», или весьма невысокой нравственности, типа Аннушки из «Повести о Фроле Скобееве», или даже добродетельными, как верная жена

Карпа Сутулова Татьяна, проучившая любострастных поклонников — архиепископа, попа (ее духовного отца) и купца. Разрыв между этими образами и образом Лизы огромен. Перед нами два полюса — развратная женщина-искусительница из авантюрных историй или «добродетельная» женщина из поучительных апологов, искушенная, однако, и в этих авантюрных историях, с одной стороны, и истинно чистая душа, не изменяемая и «падением» ее носительницы, с другой.

¹³⁷ Ср.: Демкова Н. С., Лихачев Д. С., Панченко А. М. Сюжетное повествование и новые явления в русской литературе XVII века // Истоки русской беллетристики. Возникновение жанров сюжетного повествования в древнерусской литературе. Л., 1970. С. 450–475; ср. также: С. 476–561.

¹³⁸ Последовательное развитие «нарративной» структуры удобно изучать по характеру «фабулизации» одного и того же сюжета. Ср., например: «Повесть о Фроле Скобееве» (XVII век), «Новгородских девушек святочный вечер, сыгранный в Москве свадебным» из книги Ивана Новикова «Похождения Ивана гостинного сына» (XVIII век), «Комедия о российском дворянине Фроле Скобееве и стольничьей Нардын-Нащокина дочери Аннушке» Д. В. Аверкиева (XIX век).

¹³⁹ Этот мотив продажи цветов и прежде всего ландышей благодаря «Бедной Лизе» стал ходовым в подобных ситуациях, хотя ландыш в несколько ином контексте упоминался уже Львовым в «Розе и Любиме» (1790): «У нас сегодня годово́й праздник. Матушка именинница. Я пришла сюда рвать розы, васильки, незабудки и пахучий ландыш... Ах!» (ср. там же: «я пришла сюда за цветами <...> Начинает рвать под кустами растущие незабудки» или «Помоги мне набрать цветы»). Сходный контекст присутствует в карамзинской «Юлии»: «Везде благоухали ясиminy и ландыши; везде пели соловьи и малиновки; везде курился фимиам любви...» О торговле ландышами в Москве вспоминал Карамзин в «Записках старого Москов-

ского жителя»: «Так, на моей памяти образовалась в нашей столице сия новая отрасль торговли; на моей памяти стали продавать здесь л а н д ы ш и. Естли докажут мне, что в шести десятых годах хотя один сельской букет был куплен на Московской улице, то соглашаюсь бросить перо свое в первой огонь, который разведу осенью в моем камине... <...> любовь к сельским цветам есть любовь к **Натуре**; а любовь к **Натуре** предполагает вкус нежный, утонченный **Искусством**» (впрочем, действие «Бедной Лизы» относится, кажется, именно к 60-м годам XVIII века, см. выше). Иногда в этом мотиве продажи цветов выступают фиалки (знаковая отмеченность этого цветка в определенном литературно-эстетическом направлении была обыграна позже Шаховским в образе Фиалкина в комедии «Урок кокеткам, или Липецкие воды»; и автор комедии, и зрители соотносили этот образ с Жуковским, который и сам так понял этот выпад; но уже задолго до этого в карамзинском «Московском журнале» за 1792 г. (Ч. VI, май. С. 177–180) в переводе Павла Львова появился текст под названием «Фиалка», в котором поэтически описывались достоинства этого цветка и чувства, им вызываемые. Сходный мотив — торговля ягодами: Лиза из «Колина и Лизы» каждый день собирает ягоды и носит их для продажи в Москву, в дом рокового для нее «господина». «Берет ягоды» и Софья из одноименного рассказа Каменева и др.

¹⁴⁰ Это *вдруг*, динамизирующее ситуацию, до того однородную и уравновешенную, встречается еще раз и опять как знак неожиданного появления Эраста. Лиза предается мечтаниям: «„Он взглянул бы на меня с видом ласковым — взял бы, может быть, руку мою“ Мечта!» И тут же: «В д р у г Лиза услышала шум весел — взглянула на реку и увидела лодку, а в лодке Эраста». Мечтания стали явью, и этот переход оказался внезапным. И еще раз появляется *вдруг* в повести. Это *вдруг* трагическое: смятенное сознание ищет выхода из обрушившегося на него горя и видит этот выход в небытии. «Мне нельзя жить, — думала Лиза, — нельзя!.. О, если бы упало на меня небо! Если бы земля

поглотила бедную!.. Нет! небо не падает, земля не колеблется! Горе мне!» И — внезапная догадка, сразу переводящая горе и смятение в план практического выхода из положения: «Она вышла из города и вдруг увидела себя на берегу глубокого пруда, под тению древних дубов, которые за несколько недель перед тем были безмолвными свидетелями ее восторгов. Сие воспоминание потрясло ее душу; страшнейшее сердечное мучение изобразилось на лице ее».

Нужно сказать, что в прозе XVIII века *вдруг* еще не стало институционализированным приемом, своего рода квантором неожиданности, переключающим одну ситуацию в другую, как это стало обычным для ряда текстов XIX века (первенство здесь принадлежит Достоевскому, а в XX веке — Андрею Белому). В XVIII веке в прозе господствует *вдруг* эмпирическое, но и оно появляется не часто. Но даже и в поэзии, в частности в одической, где ситуация внезапной перемены запрограммирована эстетическим каноном (*Восторг внезапный ум пленил...*), эта ситуация чаще всего вводится всё-таки без обращения к *вдруг*, сохраняющему еще круг употреблений и значений, которые предполагают живое сознание внутренней формы слова и иногда окрашены легким колоритом «простонародности». Ср. несколько примеров (как из литературных памятников, так и из деловых документов), иллюстрирующих «докарамзинское» употребление *вдруг*: *...много гребцов, да всѣ они гребут не вдруг, а порознь; два дѣла вдруг дѣлати; Я встаю вдруг с солнцем; Завтре и я проснусь с свѣтом вдруг* («Недоросль» Фонвизина); — *Который вдруг тебя и любит, и боится* («Корион» Фонвизина); — *Лучше вдруг получить чин нежели еще дослуживаться* («Опекун» Сумарокова); — *Темнота не дозволила вдруг ему узнать ее* («Карита»); — *Не вдруг великие свершаются дѣла* («Галактиону Ивановичу Силову» В.П. Петрова); — *И столь зарѣзал вдруг, что тот ни проблѣял* (Тредиаковский); — *Кузнечик... / Все красны дни пропел среди веселых нив, / Как вдруг зима* (Озоров); — *Вдруг безмолвствую, и вдруг с стоном воздыхаю* (Тредиаковский); — *Вдруг весел, вдруг уныл, вдруг*

пьян, в друг трезв бывает («Живописец») и т. п. См.: Словарь русского языка XVIII века. Вып. 2. Л., 1985. С. 239 (ср. также более тесную связь *вдруг* с *вдругия*, *вдругорь*, *вдругорядь*. С. 239—240).

¹⁴¹ Мифопоэтическая, фольклорная подкладка этой ситуации выведывания-знакомства, предполагающего выработку дальнейшей стратегии, ощутима и в этой сцене «Бедной Лизы». Особую функциональную роль играет окно и разделенность им двух персонажей: «На другой день ввечеру сидела она под окном (но в горнице. — В. Т.) <...> но вдруг вскочила и закричала: „Ах!..“ Молодой незнакомец стоял под окном (но вне хижины, снаружи. — В. Т.) <...> Старуха выглянула в окно», и разговор начался. В этом отношении уместно вспомнить аналогичную роль окна в сказке о лисе и петушке и учесть, что окно не только разъединяет, но и открывает возможность соединения.

¹⁴² Единственно, что нарушает эту «немоту» Эраста в отношении Лизы, — его благодарность ей за принесенное молоко. Но и тут слова не главное: «Всякий догадается, что он после того благодарил Лизу и благодарил не столько словами, сколько взорами».

¹⁴³ И в других случаях мать помогает Лизе уточнить ее мнение об Эрасте. Когда мать услышала от Лизы о первой встрече с незнакомцем, предложившим ей за ландыши рубль, она выдвигает предположение: «Может быть, это был какой-нибудь дурной человек...», в ответ на что Лиза впервые словесно осмысляет и самого незнакомца и свое впечатление от него: «Ах нет, матушка! Я этого не думаю. У него такое доброе лицо, такой голос...»

¹⁴⁴ Также можно полагать, что современный Карамзину читатель едва ли мог вполне оценить тонкую иронию в адрес некоторых других литературных текстов. В частности, в рассматриваемом фрагменте отчетливы, кажется, «пародические» намеки на «Колина и Лизу» или, может быть, на «Розу и Любима»: «Он читывал романы, идиллии...», — пишет Карамзин об Эрасте в связи с сочинения-

ми, в которых описывается, «если верить стихотворцам», как «все люди беспечно гуляли по лугам, купались в чистых источниках, целовались, как горлицы, отдыхали под розами и миртами и в счастливой праздности все дни свои провозждали».

¹⁴⁵ Слово *натура*, которое в отношении к Эрасту не нейтрально и отсылает к определенному и довольно узкому культурно-стилистическому кругу, упоминается в «Бедной Лизе» еще четырежды, но уже в иных контекстах, плохо совместимых с Эрастовым. Ср.: «любезная дочь весельем своим развеселяла для нее всю н а т у р у»; — «Вся н а т у р а пребывала в молчании»; — «Все приятности н а т у р ы сокрылись для нее вместе с любезным ее сердцу; — «казалось, что н а т у р а сетовала о потерянной Лизиной невинности». Во всяком случае некая стилистическая несбалансированность этих употреблений по отношению к первому примеру едва ли может быть оспорена.

¹⁴⁶ Этот отрывок еще раз выдвигает проблему «автобиографического» слоя в «Бедной Лизе», который, однако, должен пониматься как весьма опосредствованное, в отношении конкретных деталей достаточно неопределенное, со сдвигами и переработкой, отражение переживаний и чувств автора (ср. выше об Эрасте из «Чувствительного и холодного»). Известный изоморфизм образа Эраста в «Бедной Лизе» и Карамзина можно усмотреть, если не говорить о частностях, в идее перемены жизненного курса и самом направлении этой перемены. Если учесть свойственную Карамзину иронию по отношению к себе прежнему, то «карамзиоцентричность» Эраста могла бы проявляться в этом отрывке в намеченном здесь различении двух Эрастов. П е р в ы й «вел рассеянную жизнь, думал только о своем удовольствии, искал его в светских забавах, но часто не находил: скучал и жаловался на судьбу свою». Вместе с тем он не чужд был и духовным запросам: «Он читывал романы, идиллии» и, имея «живое воображение», часто предавался его игре. Но это не удовлетворяло его, и он меняет свой образ жизни, причем — хотя бы внешне — достаточно

решительно. Появляется как бы новый, второй Эраст, который от светских забав и удовольствий обращается к «натуре» и решается «оставить большой свет».

Сопоставление этих двух Эрастов как раз и фиксирует и самое перемену, и ее объем, и направление. Те, кто знаком с биографией писателя и со свидетельствами его современников, имеют основания говорить о двух Карамзиных (в данном случае не имеет значения «реальное» единство всей его жизненной линии, но важно лишь восприятие Карамзина окружающими его людьми, опирающееся на внешние приметы перемены, произошедшей в нем). Первый Карамзин — до путешествия на Запад — имел богатый светский опыт, любил светское общество и умел быть его душой, ценил удовольствия и многие не избежали его обаяния. Вместе с тем он много и быстро работал, усиленно читал и писал; иногда предавался меланхолии и задумывался о ценностях светской жизни, но, появляясь в свете, всегда оставался светским человеком. Второй Карамзин — по возвращении из путешествия — поразил многих (если не всех) происшедшей с ним переменой (пожалуй, только А.А. Плещеев не нашел в нем перемен, в письме А.М. Кутузову от 11 ноября 1790 г. он сообщает свои впечатления: «Любезной наш Николай Михайлович приехал в Россию еще в августе. Он, кажется мне, таков же возвратился из своего путешествия, каков и поехал»). Об этой перемене говорят многие — от самых близких друзей до знакомых не первого ряда, нередко упрекая Карамзина в самомнении, высокомерии, гордости, желании поучать и даже безумии. Резче всех высказывается о нем М.И. Багрянский в письме к А.М. Кутузову от 29 января 1791 г.: «*Lord Ramsay (Карамзин. — В. Т.) est revenu avant moi, vous ne le reconnaitrez plus, il est tout-à-fait changé de corps et d'âme. Tous ceux qu'il a daigné de ses visites se sont brouillés avec lui dès l'instant même de son entrée. Il dit mille choses de nous, choses vraiment drôles <...> Il croit nous enseigner des choses, que nous n'avons jamais connues. Tout ce qui regarde la patrie, est dit avec mépris et une injustice vraiment criante. Tout ce qui regarde les pays étrangers y est dit avec extase <...> Il se dit le premier écrivain russe, il*

veut nous enseigner notre langue maternelle, que nous n'entendons guère, c'est lui qui nous ouvrira les trésors cachés...

О «великой перемене» в Карамзине пишет и А.М. Кутузов А.И. Плещеевой (4/15 марта 1791): «Скажите мне, что делает наш Рамзей? Он предложил мне загадку и замолчал. Не знаю, что о сем думать. Видно, что путешествие его произвело в нем великую перемену в суждении друзей его. Может быть, и в нем произошла французская революция <...> Ежели догадки мои справедливы, то отечество наше изображается им не в весьма выгодном виде. Но тем приятнее описаны прочие государства <...> Сие есть свойство всех наших молодых писателей: превозносить похвалами то, чего они не знают, и хулить то, чего познать не стараются <...> Боюсь, чтобы он не наделал себе врагов своими писаниями, не принесся никому не малейшая пользы» (об упоминаемой здесь загадке см. ответ Карамзина А.М. Кутузову в письме, написанном в марте-апреле 1791 г.).

Резко пишет о Карамзине и князь Н.Н. Трубецкой в письме к А.М. Кутузову от 20 февраля 1791 г.: «Касательно до общаго нашего приятеля, Карамзина, то мне кажется, что он бабочку ловит и что чужие края, надув его гордостию, соделали, что он теперь никуда не годится. Он был у меня однажды с моего приезде, но, видно, разговоры мои касательно до безумнаго предприятия каждаго неопытнаго молодого человека в том, чтобы исправлять писаниями своими род человеческий, ему не полюбились, ибо он с тех пор, как ногу переломил, и у меня не был. Сочинение-ж его никому не полюбилось, да и, вправду сказать, полюбиться не чему, я пробежал оныя и не в состоянии был оных читать. Словом, он своим журналом объявил себя в глазах публики дерзновенным и, между нами сказать, дураком...»

«О Карамзине я истинно сердечно болезную и смотрю на него не иначе, как на человека, одержимаго горячкою. Смешно и больно безумное его предприятие ценить книги, которых без всякаго сомнения он ни мало не разуме-

ет...», — отвечает Кутузов Н.Н. Трубецкому в письме от 22 марта/2 апреля 1791 г. Но более всего ценны свидетельства любящего человека — А.И. Плещеевой. В письме А.М. Кутузову от 21 апреля 1791 г. находим: «Вы спрашиваете меня о Рамзее, — он всё грустит; живет он теперь у нас; говорит, что оттого невесел, что болен <...> Вы себе представить не можете, сколько мне больно видеть его в таком состоянии. Нечего вам сказывать, сколько я его люблю. Чудеса будут, ежели вы возвратитесь, так же любя нас, как вы с нами разстались. Я всегда была против разлуки, а теперь по возвращении милаго моего Рамзея, более ее ненавижу. Лучшее его удовольствие было, как вы сами знаете, быть со мною <...> одним словом, я была или думала быть его лучшим другом. Сердце его так хорошо, что он не может притворяться <...> кто же у него остался? Мы одни; он у нас. Но горько мне сие думать; однако не могу вам не сказать: я почти теперь ясно вижу, что дружба моя ему в тягость. Вообразите себе: живши у нас, я его только вижу за обедом, за которым он морщится, на кого ни есть. Когда я ему стану говорить, то он ссылается на болезнь свою, старается как можно скорее от меня уйти; мне столько это горестно, что я вам описать не в силах. Желала бы перестать любить его, но кто же его любить будет?..

Через два месяца в письме тому же адресату (21–26 июня 1791) А.И. Плещеева делится своими горестями. «Это будто любовь! А друг мой Николай Михайлович совсем переменялся. Не только не находит со мною удовольствия, он уже всеминутно скучает. Выговоры мои ему надоели. Ласки, вы говорите, чтоб я их умножила. О, как вы его мало знаете, ежели думаете, что я ласками моими опять возвращу его ко мне дружбу; напротив, я совсем ему надоела; ласки мои не иначе принимаются, как наморщенными бровями, примечания мои — презрительной миной; одним словом, я вижу совершенно, что я ему такая тягость, как камень на сердце <...> Поверите ль тому, что я теперь только о том Бога прошу, чтобы дружба моя к нему совсем в холодность не превратилась. Это — совершенное мое желание. Вот говорят, что дружбы ничего на свете нет лучше, что она вечная

и измены в ней не бывает. А я, право, любви не знаю, как в ней люди страдают, и не ведаю, но от дружбы во век мой много страдала <...> Я за минуты удовольствия плачу годами страдания <...> Ах, как горестно страдать одной и не иметь человека, с кем бы разделить оное <...> Кто думал, чтобы Николай Михайлович перестал любить меня. Ан, вот это случилось! Он меня иногда уверяет, что любит; но в самое то же время говорит, что он имеет понятия о лучшем друге и о живейшей дружбе, — то неужели я могу думать, что человек может быть доволен такой дружбой? Вообразите ж себе, каково всё это выносить!» и т. п. См.: *Барсков Я.Л.* Переписка московских масонов XVIII-го века. 1780–1792. Пг., 1915. С. 30, 86, 94, 99–100, 106, 108–111, 130–131 и др.

Но наиболее пронизательные друзья скоро начнут понимать загадку Карамзина: «Рамзею поклонитесь от меня и скажите ему, что я несколько на него сердит, что он не сообщает мне своего журнала, — пишет А.М. Кутузов А.И. Плещеевой из Берлина 27 марта/7 апреля 1792 г., — ...при всем том я люблю его попрежнему; знаю, что молчанию его причина есть его авторство, а не забытие меня. По крайней мере, я думаю, что сердце его неудобно к забытию искренних его друзей» (Там же. С. 199). Несомненно, что ключевой фрагмент («психологический») «Эрстова текста» очень существен и с точки зрения темы воспитания, глубоко интересовавшей писателя, воспринявшего уроки «педагогического» романа Руссо «Эмиль, или О воспитании» (1762).

¹⁴⁷ Ср.: «Эраст восхищался своей пастушкой — так называл Лизу — и, видя, сколь она любит его, казался сам себе любезнее».

¹⁴⁸ Этот дословный, абсолютно точный (один к одному) перевод с языка мечтаний и слов на язык «дела» как бы включает Карамзина в традицию, определяемую формулой «В начале было Слово...».

¹⁴⁹ *И если б знал ты, как сейчас мне лю бы / Твои сухие, розовые губы*, — скажет спустя век с лишним в той же

ситуации отдаленная сестра и наследница Лизы, в конце жизни признавая: *Ромео не было; Эней, конечно, был. Но в начале ее: Брошена! Придуманное слово — / Разве я цветок или письмо? / А глаза глядят уже сурово / В потемневшем трюмо.*

¹⁵⁰ Это *любим* может толковаться как своего рода трансформация Лизиного «Люблю! люблю!» в авторском изложении.

¹⁵¹ Это «всегда... всегда...» амбивалентно: в повторении слышится не только усиленное утверждение и сопутствующая ему экспрессия, но и угадывается, если угодно, отдаленное и самим Эрастом едва ли сознаваемое желание снять вопрос, отстранить его как слишком метафизический и отдаленный и одновременно слишком конкретный и потому сейчас малоактуальный. Но в обоих случаях ощущения, хотя и слабо, тень ухода от ответа, идущего из душевной глубины. «Да, да, конечно!» — так можно было бы огрубленно перевести это «всегда... всегда...»

¹⁵² Встает вопрос о возрасте матери Лизы, семнадцатилетней девушки. Судя по всему и если не знать прямого указания в тексте «Бедной Лизы», ей никак не более 50 лет, хотя вполне возможно, что ей нет и сорока. Но сама она говорит другое: «Шестой десяток доживаю на свете», и Лиза оказывается очень поздней дочерью.

¹⁵³ Еще один пример наблюдательности Карамзина и его «психологической» тонкости и точности. Лиза и Эраст распрощались и обо всем договорились, но инерция встречи, общения, беседы, потребности в ней не исчерпаны: «Лиза пошла, но глаза ее сто раз обращались на Эраста, который в с е щ е стоял на берегу и смотрел вслед за нею». Второстепенной детали нарративной структуры, обычно вообще не предусматривавшейся в подобных ситуациях в современной ему литературе, он сумел придать новый и важный смысл, исподволь подготавливая читателя, способного ценить именно такие детали, которые иногда существеннее, чем хитросплетения, образующие фабулу.

¹⁵⁴ Для Лизы природа в то утро раскрылась через Эраста, через чувство к нему; для Лизиной матери — через радость дочери, питаемую новым для нее чувством. Эта «эстафета» радости, восхищения, счастья, вызываемых *иным* (природой), имеет своим источником человека, его душу и сердце, и это хорошо знал Карамзин. При том, что его описания природы читателю, знающему и более поздние их образцы, кажутся «условными», нужно отчетливо видеть несомненный «антропоцентрический» point этих описаний, зависимость восприятия природы от состояния души человека.

¹⁵⁵ Ср.: «Там часто тихая луна, сквозь зеленые ветви, посребряла лучами своими светлые Лизины волосы, которыми играли з е ф и р ы и рука милого друга; часто лучи сии освещали в глазах нежной Лизы блестящую слезу любви, осушаемую всегда Эрастовым поцелуем. Они обнимались — но целомудренная, стыдливая Ц и н т и я не скрывалась от них за облако: чисты и непорочны были их объятия» — и дальше — об «умильных глазах» и о том, что «без глаз твоих темен светлый месяц; без твоего голоса скучен соловей поющий; без твоего дыхания ветерок мне неприятен» (этот дар поэтической речи Лиза, кажется, унаследовала от матери, что видно из своего рода славословия красоте Божьего мира, произнесенного матерью Лизы; ср. также монолог Лизы «Ах, матушка! Какое прекрасное утро! ... » и т. д.).

¹⁵⁶ «Когда ты, — говорила Лиза Эрасту, — когда ты скажешь мне: „Люблю тебя, друг мой!“ , когда прижмешь меня к своему сердцу и взглянешь на меня умильными своими глазами, ах! тогда бывает мне так хорошо, так хорошо, что я себя забываю, забываю всё, кроме — Эраста. Чудно! Чудно, мой друг, что я, не зная тебя, могла жить спокойно и весело! Теперь мне это непонятно, теперь думаю, что без тебя жизнь не жизнь, а грусть и скука.»

¹⁵⁷ «Где ты?» — спросил Господь Адама и «Что ты это сделала?» — Еву («Бытие» 3, 9, 13).

¹⁵⁸ «Что принадлежит до Лизы, то она, совершенно ему отдавшись, им только жила и дышала, во всем, как агнец, повиновалась его воле и в удовольствии его полагала свое счастье. Она видела в нем перемену и часто говорила ему: „Прежде бывал ты веселее, прежде бывали мы покойнее и счастливее, и прежде я не так боялась потерять любовь твою!“»

¹⁵⁹ В авторской передаче слов Эраста, обращенных к Лизе, всё время ощущаются следы его прямой речи, которая в общих чертах может быть реконструирована.

¹⁶⁰ Эпитеты, раньше употреблявшиеся Эрастом при имени Лизы.

¹⁶¹ Это «Прости» таит в себе и идею прощания (скорее всего навсегда), и идею прощения, не отменяющего, однако, прощания.

¹⁶² С этой надеждой на будущее («Как всё переменится!») ср.: «но как всё переменилось!» (после падения Лизы).

¹⁶³ «Обстоятельства п е р е м е н и л и с ь» образует контраст с радостными надеждами Лизы на возвращение Эраста и на то, «как всё п е р е м е н и т с я!» Невольно Эрастом наносится удар по главной жизненной опоре Лизы. Это — последняя «перемена» в цепи «перемен» «Бедной Лизы», которая обозначена эксплицитно. Но эти «переменившиеся» обстоятельства вызывают мгновенную перемену во всем Лизином существе: ее результат — мена жизни на смерть.

¹⁶⁴ Этот «внутренний» монолог Анны начинается еще тогда, когда она едет на станцию Нижегородской дороги. Как и в случае Лизы, вопрошания занимают в этом монологе видное место: «Да, о чем я последнем так хорошо думала?»; — «А между Вронским и мною какое же я придумаю новое чувство? Возможно ли какое-нибудь не счастье уже, а только не мученье?» — вплоть до последних вопросов, промелькнувших в ее уже гаснущем сознании — «Где я? Что я делаю? Зачем?»

¹⁶⁵ То же и у Анны: «И вдруг, вспомнив о раздавленном человеке в день ее первой встречи с Вронским, она поняла, что ей надо делать».

¹⁶⁶ Обманутая и покинутая, Лиза не может примириться со своим новым положением. Она не только не собирается примириться, но даже сам вопрос об этом не встает перед нею. У нее нет никакого выбора: она слишком чиста, честна, верна, последовательна, «негибка», чтобы войти в какое-то согласие с «гибкостью» жизненных обстоятельств; несоответствие того и другого оказалось сильнее прочности жизненной конструкции. Но смерть Лизы не была беспосредственной для Эраста и в высоком плане. Он, со смертью Лизы, казалось бы, только и «освободившийся» от обременительных уз двусмысленного положения, оценил подлинный смысл своей жизненной встречи с ней. Их высшие и лучшие душевные фазы не совпали во времени, и тем не менее именно время, в конце концов, соединило их. Последствия «неподвижности» и «негибкости» Лизиного характера вынудили Эраста увидеть и Лизу и самого себя совершенно в ином свете, в н у т р е н н е и з м е н и т ь с я (Эраст — единственный персонаж в «Бедной Лизе» и, может быть, во всей русской прозе XVIII века, кто внутренне меняется в ходе действия, хотя об этой перемене мы узнаем, уже пройдя всю нарративную цепь и оказавшись вне ее) и сделать главный в его жизни шаг — к нравственному прозрению, которое ограничило то дурное, что проистекало из слабости его сердца. Эраст был до конца жизни несчастлив, и это не была несчастливость теперешней его семейной жизни, но несчастье сознания своего греха и своего преступления. И если они, как говорит автор, может быть, уже примирились, то это произошло именно потому, что *бедная Лиза* своей смертью помогла ему осознать происшедшее, свою жизнь, свой грех.

¹⁶⁷ Хотя это понятие принадлежит иному этапу развития рефлексии над художественной литературой и нигде Карамзиным не употребляется, в данном случае существеннее иное — построение прозаического произведения как т е к с т а в этимологическом смысле этого слова — как

ткани, сплетения, связи, структуры (*textum*, ср. значение 'стиль', 'слог': *texo*), некоей «решетки», вовлекающей в себя всё, что в нее попадает, ею захватывается, организующей целое произведения, и придающей ему «цену», смысл — «позиционный» (*positione*), а не «исконный», «списочный», «природный» (*natura*).

КОРРЕКТУРНЫЕ ДОПОЛНЕНИЯ

К примеч. 14. Ср. также: *Козлов В.П.* «История Государства Российского» Н.М. Карамзина в оценках современников. М., 1989; *Лурье Я.С.* Две истории Руси 15 века. Ранние и поздние, независимые и официальные летописи об образовании Московского государства. СПб., 1994, а также ряд статей, вошедших в приложение к первому тому «Истории» Карамзина (М., 1989. С. 383 и сл.).

К примеч. 55. Это увлечение «Бедной Лизой» было настолько сильным и получило столь широкое — по тем временам — распространение среди читателей (в их круг были вовлечены и те, кто раньше едва ли был склонен обращаться к художественной литературе такого высокого уровня), что есть основание говорить о создании своего рода «симоновского» мемората с тенденцией к последующей его мифологизации, которая, как известно, способна самую поэзию сделать правдой действительности в большей степени, чем действительность, которой поэзия не коснулась.

О том, насколько в связи с историей *бедной Лизы* границы между «*Dichtung*» и «*Wahrheit*» для определенного слоя москвичей уже в первые годы по выходе карамзинской повести в свет были сближены — вплоть до неразличения, насколько история, рассказанная писателем, стала не допускающим сомнения (исключая, конечно, детали) подлинным фактом («так было в самом деле, и об этом все знают»), говорит не одно свидетельство. Но здесь достаточно и одного, — пожалуй, из числа наиболее характерных, — тем более, что принадлежит оно человеку простому, «некнижному» и отражает городскую молву. Это свиде-

тельство известно из письма Алексея Федоровича Мерзлякова его другу Андрею Ивановичу Тургеневу от 3 августа 1799 года (семь лет спустя после появления «Бедной Лизы»). В нем сообщалось:

«Третьего дня был я на гулянье под Симоновым монастырем. Сначала было весело; народ, как море разливанное... Осмотрев целый мир, который здесь уместился около монастыря, пошел я к озеру, где утопил Карамзин бедную Лизу. Выслушав, что говорила об ней каждая береза, сел я на берегу и хотел слушать разговор ветров, оплакивающих участь несчастной красавицы. — Натурально погрузился в задумчивость и спал бы долее, если бы не разбудил меня следующий разговор:

М а с т е р о в о й (лет в 20, в синем зипуне, одеваясь): В этом озере купаются от лихоманки. Сказывают, что вода эта помогает.

М у ж и к (лет в 40): Ой ли! брат, дак мне привести мою жену, которая хворает уже полгода.

М а с т е р о в о й: Не знаю, жэнам-то поможет ли? Бабы-то все здесь тонут.

М у ж и к: Как?..

М а с т е р о в о й: лет за 18 здесь утонула прекрасная Лиза. Оттого-то все тонут.

М у ж и к: А кто она была?

М а с т е р о в о й: Она, то есть, была девушка из той деревни; мать-то ее торговала пятинками, а она цветами; носила их в город, то есть...

М у ж и к: Да почто же она утонула?

М а с т е р о в о й: То есть один раз встренься с нею барин. Продай-де, девушка, цветы! Да дает ей рубль. А она, бает, не надо-де мне. Я продаю по алтыну. Ну! он спросил, то есть, где она живет, да ходил к ней; потом он, то есть, много истряс с нею сум(м), то есть дак и вздумал жениться! — она с тоски да и бросилась в воду... Да нет, лих, не то еще! Он ей и дал, знаешь, ты, на дорогу 10 червонных, то есть; она пошла да и встренься ей подружка. Она, то есть, ей деньги и отдала: на-де, девять-то отнеси матушке, а де-

сятой возьми себе. — Ну, то есть, пришла, разделась да и бросилась в воду!

Мужик: Ох, брат, по коже подирает!

Мастеровой: Это, брат, *любовь!*

Мужик: *Любовь!* (Помолчав). Да что же, брат, написано што ли это?

Мастеровой: Написано, как же, продается книжка, называется как-то, бездельничества ли, што ли, право, не помню. Прекрасная, брат. Как луги-та там называют, как озера-та, то есть! Ну вот нивесть как сладко. Мы, знаешь, золотим иконостас в монастыре, дак нам монах дал почитать этой книжки!.. Я ее и сам теперь купил и не жаль, брат!

Что может быть слаще для г. Карамзина? Что лучше сего панегирика? Мужики, мастеровые, монахи, солдаты — все о нем знают, все любят его!.. Завидую, брат.» [ЦГИАМ. Ф. 1094. Оп. 1. Ед.хр. 124. Лл. 2 об.-3 об. (фонд Тургеневых)].

На это письмо внимание было обращено Ю.М. Лотманом в его «Историко-литературных заметках» (Ученые Записки ТГУ Вып. 98. Тарту, 1960. С. 310). Он же был и интерпретатором приведенного диалога в связи с обращением к теме рецепции карамзинской повести массовым читателем. См.: *Лотман Ю.М. Об одном читательском восприятии «Бедной Лизы» Н.М. Карамзина (К структуре массового сознания XVIII века) // XVIII век. Сб. 7: Роль и значение литературы XVIII века в истории русской культуры. К 70-летию со дня рождения чл.-корр. АН СССР П.Н. Беркова. М.; Л., 1966. С. 280–285.* Исследователь подчеркивает, что пересказ сделан по свежим следам и нет оснований сомневаться в его точности (вероятно, с этим можно согласиться, хотя, пожалуй, можно допустить и возможность некоторой форсированности в пересказе подслушанного разговора). Из других положений статьи стóбит особо отметить мнение, согласно которому в глазах массового читателя «Бедная Лиза» выглядела как так называемая «полусправедливая повесть», к необходимости изучения которой привлек в свое время внимание П.Н. Берков (действительно, пересказ сюжета «Бедной Лизы» воспринимается как

рассказ о подлинных событиях, как быль). Точно так же бесспорна мысль о взаимной связи двух явлений — изменений, которые претерпевала карамзинская повесть в сознании массового читателя, и изменений в нормах художественного мышления, вызванных ею. В первом случае «Бедная Лиза» адаптировалась сознанию массового читателя, во втором — само сознание адаптировалось новым нормам, утверждаемым повестью. Примером первой адаптации нужно считать, в частности, отмечаемую Ю.М. Лотманом замену *бедной Лизы прекрасной Лизой* (этот эпитет постоянно воспроизводился в заглавиях ходовых и рассчитанных на массового читателя произведений 80–90-х годов XVIII века; ср.: «Прекрасная Ангелика», «Прекрасная россиянка», «Прекрасная полонянка» и т. п.). Отмечая талант Карамзина как популяризатора, автор статьи указывает, что Карамзин «обладал искусством излагать вершинные явления современной ему культуры так, что они легко перекодировались на язык не искушенного в вопросах культуры сознания. Это таило в себе угрозу опошления — не случайно цитатами из Карамзина говорят Хлестаков и другие герои Гоголя, — но это же позволяло широко популяризировать достижения культуры в массовую читательскую аудиторию, которая получала возможность, в зависимости от уровня своей подготовки, вычитывать в произведениях Карамзина содержание разной степени сложности — от самого примитивного до предвосхищающего идейные споры последующих эпох» (см.: *Лотман Ю.М. Об одном читательском восприятии... С. 283–284*).

Но — *suum cuique*, и, разумеется, лучшее и самое живое и глубокое в «Бедной Лизе» жило и возрастало индивидуальными сознаниями и переживаниями наиболее чутких читателей. Ровесник XIX века, М.П. Погодин, родившийся год спустя после примечательного разговора мужика с мастеровым у Лизина пруда, вспоминая о годах юности, пишет, что он «застал еще отголоски (с «Бедной Лизой» связанной. — *В. Т.*) громкой славы. Несколько поколений плакало над судьбою бедной Лизы, и она стала для них „родною“» (*Погодин М.П. Николай Михайлович Карам-*

зин... С. 203). Здесь же приводится еще один фрагмент воспоминаний М.П. Погодина: «Старик Профессор Цветаев говорил, что и он хаживал на Лизин пруд, с белым платком в руках, отирать слезы». Судя по всему, речь идет о Льве Алексеевиче Цветаеве, 1777–1835, известном юристе и писателе, профессоре Московского Университета; сын священника, он начинал учиться в Славяно-греко-латинской академии, откуда перешел в Московский Университет, а затем продолжил свое образование в университетах Геттингена и Парижа, слушая лекции Шлецера, Бернарди, Пасторе, Кювье, Левека, Лаланда и др.; вернувшись в 1805 году в Москву, он издает свой первый литературный труд — «Панорама Парижа или описание сего города и его достопримечательностей» (в 1822 году вышло 2-е издание), — написанный живо и ярко; тогда же Цветаев был утвержден в Университете профессором по кафедре теории законов; энциклопедическая справка отмечает — «Цветаев был одним из выдающихся профессоров Московского Университета: одаренный юридическим тактом, светлым умом, способностью к отчетливому аналитическому мышлению, он был, вместе с тем, и опытным наставником», см.: Энциклопедический словарь Брокгауза—Ефрона. Т. XXXVII^А. СПб., 1903. С. 852).

Образ *бедной Лизы* навсегда связался с Москвой, которая с таким участием и жаром приняла его в свое сердце. Вяземский в стихотворении «Очерки Москвы» (Полное собрание сочинений. Том. 11. СПб., 1887), пронизанном реминисценциями карамзинской повести (прежде всего речь может идти о панорамном изображении Москвы, кажется, с того же места, с которого увидел ее автор «Бедной Лизы») и начинающемся, как и действие повести, весной (*Как хороша Москва весною, / Как хороша весна в Москве! / Над этой пестрою громадой / День яркой блещет в синеве*), писал:

С холмов Москвы вперяю очи
В широкий, дальний небосклон:
Монастыри, леса и села
Красуются со всех сторон.

Поившая своей волною
Давно минувшие века,
Там вьется светлой полосой
Смиренная Москва-река.

Ее изгибами игриво
Объята жатвы и луга:
Карамзиным красноречиво
Ее воспеты берега.

Когда на гладь реки наводит
Свой алый блеск сходящий день,
Там бедной Лизы грустно бродит
Москвой оплаканная тень.

Ее почувешь думой нежной,
И видишь, как в речной поток
Она, в час грусти безнадежной,
Кидает ландышей пучок.

Чтобы понять, что значил Карамзин для читателя и кто был его читателем, достаточно ограничиться одним примером, вызывающим щемящее чувство. Будущий критик, переводчик и педагог, Иринарх Введенский, родившийся в семье бедного священника и восьмилетним мальчиком посланный на казенный кошт в Пензенское уездное духовное училище, о котором позже он вспоминал с содроганием, и оторванный от дома, пишет отцу: «Тятинька, не посылай мне лепешек, а пришли еще Карамзина <...> я буду читать его по ночам и за то буду хорошо учиться». Но к Карамзину, и прежде всего к «Бедной Лизе», обращаются и люди совсем иного круга, причем для одних он пройденный этап, другие же черпают в этой повести импульсы для собственного творчества. Вспоминая о «литературных стремлениях начала тридцатых годов», Аполлон Григорьев в «Моих литературных и нравственных скитальчествах» пишет: «Еще здравствуют и даже издают свои журналы и поколение, воспитавшееся на выпренных одах, — старцы в котурнах, и поколение, пропитанное насквозь „Бедной Лизой“ Карамзина, старцы в „бланжевых чулочках“, которые после „Бедной Лизы“ перевалили только разве „Людмилу“ Жуковского и, как председатель палаты в

„Мертвых душах“, читают ее с зажмуренными глазами и с особенным ударением на слове: чу! <...> между ними самими, т.е. между дрянными котурнами и полинявшими бланжевыми чулками, идет смертельная война за Карамзина <...> кумира для бланжевых чулков, доходящих в лице Иванчина-Писарева до идолопоклонства самого омерзительного» (см.: *Аполлон Григорьев*. Воспоминания. Л., 1980. С. 47); — «Бланжевые чулки возились с „Бедной Лизой“ <...>, но, во-первых, молодому поколению было уже очень хорошо известно, что самый „Лизин пруд“ за Симоновым вовсе не Лизин пруд, а Лисий пруд, а потом, какое ему было дело до „Бедной Лизы“, когда оно жадно упивалось в „Телеграфе“ повестями модного писателя Марлинского...» (Там же. С. 53).

В те же 30-е годы выходит рассказ В.Ф.Одоевского «Насмешка мертвеца», в котором сходное с «Бедной Лизой» и розное с ней всё время обмениваются друг с другом, ведя странную игру, которая как бы намечает вариант переигрывания истории *бедной Лизы*: гроб с мертвецом, в котором Лиза узнает молодого человека, когда-то ею виденного, подхвачен волнами бурного наводнения и преследует ее; она боится мертвеца, но гроб для нее единственное твердое тело в этой хляби, за которое можно ухватиться и спастись; «...гроб нагибается, голова мертвеца прикасается до головы красавицы <...> в остолбенелых глазах его упрек и насмешка. Пораженная его взором, она то оставляет гроб, то снова, мучаясь невольною любовью к жизни, хватается за него, — и снова гроб нагибается и лицо мертвеца висит над ее лицом <...> и, не отворяя уст, мертвец хохочет: „Здравствуй, Лиза! благоразумная Лиза!..“ — и непреоборимая сила влечет на дно красавицу. Она чувствует: соленая вода оmyвает язык ее <...> слепнут глаза; а мертвец всё тянется над нею и слышится хохот: „Здравствуй, Лиза! благоразумная Лиза!..“ Когда Лиза очнулась, она лежала на своей постели <...> в длинных креслах муж, сердито зевая, разговаривал с доктором». Можно напомнить, что во всех случаях, когда *бедной Лизе* хотелось сделать что-то, что не

нравится Эрасту, она благо разумно соглашается с ним (*Хорошо: надобно тебя послушаться...; — Мне нельзя не верить словам твоим и т.п.*).

Верные Карамзину читатели (и вовсе не «бланжевые чулки») сохранялись и значительно позже. Уже в 70-е годы в степном сельце Анненском, Гарденино тож, «Мартин Лукьяныч с сестрой сидели вдвоем у окна и медленно с расстановкой, беспрестанно вытирая изобильный пот, пили чай». Разговор шел о яровых, и сестра призналась, что всем верховодят другие, а она не в курсе дел. — «А сама-то? Неужто попрежнему романы глотаешь? — Уж и глотаю! <...> — Слепа становлюсь, вот горе! <...> Да и что!.. Какие пошли книжки, батюшка-братец!.. Какие романы. Намедни сосед привез, очень, говорит, увлекательно. Гляжу, и что же? — Всё сочинитель от себя, всё от себя сочиняет! <...> Я после уж говорю соседу: „Ну, батюшка, удружил! Ужли же на старости лет прикажешь мне знать, чем от лакея воняет?“ А заглавие придумал самое обманное: „Мертвые души“ Подумаешь, нивесть какие страсти, ан не то, что страстей, но и любовной интриги не представлено. Позволяют же морочить публику! Прежде бывало обозначено: „Удольфские таинства“, — так и на самом деле: читаешь — дух захватывает. Или „Бедная Лиза“ И подлинно бедная через измену вероломного Эраста... А нонче всё пошло навыворот, всё на обман!» (см.: *Эртель А.И.* Гарденины, их дворня, приверженцы и враги. Том II. Academia, 1933. С. 298).

За двести лет литературной истории «Бедной Лизы» сильно изменился состав читателей, но он по-прежнему очень разный, и многочисленные примеры «фольклоризации» образа *бедной Лизы* в наше время свидетельствуют об этом. О том же говорят и нередкие опыты обращения современных писателей к этому образу. Иногда эти обращения могут показаться неожиданными. Таков случай с рассказом Платонова «Девушка Роза», написанным в годы войны. Исследовательница Платонова пишет: «Аллюзия может быть указанием на целый пласт литературы, на школу или стиль. Такой аллюзией, возможно, является архаи-

ческое словоупотребление „Роза скончает жизнь“ <...> По всей вероятности, это — эхо известной фразы „Здесь скончала жизнь прекрасная душой и телом“ из финала „Бедной Лизы“ Карамзина (вторая половина фразы в свое время была повторена Буниным. — В.Т.). На связь указывает и звуковое подобие имен „Роза“ — „Лиза“, и ритм названий „Девушка Роза“ — „Бедная Лиза“ Первый эффект, достигаемый здесь, — это перенос на Розу похвалы Лизе „прекрасная душой и телом“, второй — то, что еврейка Роза как бы причисляется к „лику святых“ русской классической литературной традиции (Платонов повторяет: „эта русская Роза“), и третий — то, что явная отсылка к поэтике сентиментализма — это своего рода обнажение приема, лежащего в основе трогательного, тенденциозного военного рассказа у Платонова. Сентименталистская лирическая свобода и свобода морализирования, в сочетании с просто-душно-книжным повествованием, видимо, и является искомым идеалом для Платонова на данном этапе» (См.: *Толстая-Сегал Е. К вопросу о литературной аллюзии в прозе Андрея Платонова: предварительные наблюдения // Slavica Hierosolymitana. Vol. V–VI. Jerusalem, 1981. P. 365).*

К примеч. 97. То, что говорится в последнем предреволюционном путеводителе по Москве (1917) о Лизином пруде и культе, связанном с этим местом, имеет свою давнюю историю. Если брать тексты путеводителей, то, пожалуй, стоит обратиться к заметке «Лизин пруд» из «Нового путеводителя по Москве» (М., 1833. Т. II. С. 102–103), в которой автор предвосхищает многое из того, что писалось в книгах этого рода позже. Характерен и слегка иронический тон заметки, появляющийся в отношении Карамзина в 30-е годы: «Перейдем несколько шагов за заставу и посетим известный всем Московским жителям и даже многим иногородним т. наз. Лизин пруд. Он не велик, обсажен березами и особенно примечателен тем, что знаменитый Историограф наш Николай Михайлович Карамзин, напечатав прекрасную сказочку свою, Бедную Лизу, заставил многих прихо-

дить сюда, мечтать о Лизе и искать следов ея. — В пылу юности почтенный Автор фантазировал и произвел щастливую баснь, которую всегда с удовольствием можно читать и перечитывать (чего не многие творения заслуживают). Полюбопытствуйте, рассмотрите растущие здесь деревья и подивитесь: нет ни одного, на котором не было бы написано каких-нибудь стишков, или таинственных букв, или прозы, выражающей чувства. Можно, кажется, поручиться, что это писали влюбленные и, может быть, столь же несчастные, как Лиза.»

Лизин (Лисин) пруд — факт реальной московской топографии, засвидетельствованный прежде всего показаниями планов (карт) Москвы, включая и последний предреволюционный (так называемый суворинский), отличающийся большой картографической и топонимической точностью, а также жителями окрестных мест, которые еще помнят об этом пруде (к сожалению, в живых остались, видимо, очень немногие, и надеяться на их указания едва ли реально). Всё, что сейчас известно о местонахождении Лизина пруда, сказано выше с переводом на современную градостроительную структуру этого локуса и на современную топонимическую номенклатуру. Тем не менее неясности остаются даже у компетентных исследователей. Так, в цитированной книге Ю.Н.Буракова утверждается, что «в наше время на месте Святого — Лизина пруда, впоследствии засыпанного, находится административное здание завода „Динамо“» (с.191), но это здание стоит метров на двести севернее того места, где был, согласно приведенным выше несомненным данным, Лизин пруд. Удивительнее всего, что несколько ранее тот же исследователь пишет, что «в двухстах метрах южнее Рождественской церкви (церкви Рождества Богородицы в Старом Симонове. — *В.Т.*) в то давнее время находилось глубокое незасыхающее Святое озеро, вырытое, по преданию, самим Сергием» (с.178). Последнее указание верно: именно на этом расстоянии от церкви Рождества Богородицы находился Лизин пруд, но эта локализация противоречит предыдущей локализации Лизина пруда на месте административного здания

завода «Динамо», и, кроме того, возникают серьезные сомнения относительно того, является ли Лизин пруд тем прудом, который был выкопан Сергием и назывался Святым. «Реальный» Лизин пруд был расположен всё-таки слишком далеко от Симонова монастыря, чтобы считать его устройство здесь вполне целесообразным. Но вместе с тем эти сомнения несколько уменьшились при предположении, что пруд был вырыт еще тогда, когда монастырь был в Старом (а не в Новом) Симонове (кстати, стоит отметить одно из наименований монастыря в Старом Симонове — Старосимоновский на Медвежьем озере, или на Лисином пруде).

Еще один водный объект входит в «ближний» контекст Симонова монастыря. Речь идет о довольно большом пруде или, скорее, озере «старичного» происхождения характерной удлиненной бобовидной формы. Оно находилось в непосредственной близости от монастыря, чуть к северу от него, против Тайницкой башни. Это озеро хорошо просматривается на московских планах карамзинского времени, например на рукописном «Плане Москвы, прожектированном городу и предместиям» 7 июля 1775 года, или на плане Москвы, составленном Марченковым и изданном в 1789 году Кольчугиным. См.: *Сытин П.В.* История планировки и застройки Москвы. Материалы и исследования. Том второй. 1762–1812. М., 1954, вклейки между стр. 74 и 75 и между 232 и 233. Ср. также *Гольденберг П.И.* Старая Москва. М., 1947, планы на стр. 20, 25, 56 (схематический план Москвы конца XVIII века, составленный на основании проектного плана Москвы 1775 года, плана «столичного города Москвы 1789 г.» и других материалов). Это озеро, лежащее существенно ниже монастыря, на «постных» землях, как бы продолжает глубокий Подонский овраг к югу. При Петре рядом с озером, несколько восточнее, был построен большой «Гранатный двор», именовавшийся в документах по-разному: «Артиллерийские пороховые погреба», «пороховые магазейны», «Артиллерийские пороховые магазины», «Пороховые погреба», «Пороховые склады» и т.п. (см. *Сытин П.В.* История планировки... Т. 2.

С. 14, 23, 232, 289, 309, 398, 416 и др.). Это озеро, особенно пригодившееся после того, как по соседству, обусловленному, видимо, наличием больших запасов воды в озере, были построены пороховые погреба, кажется, неизвестно по названию. Но в связи с некоторыми реалиями, возможностями и, наконец, в свете одной существенной неясности в «Бедной Лизе», касающейся как раз последнего пути героини, это озеро заслуживает, может быть, внимания. Прежде всего его местоположение могло бы объяснить (и косвенно подтвердить) предположение о пути Лизы с севера (условно из «таганского» локуса) на юг. Кажется, только при этом маршруте озеро-пруд встречается Лизе раньше, чем монастырь, не упоминаемый при описании пути Лизы, и дом, куда она первоначально направлялась. Некоторое значение могло бы иметь и то обстоятельство, что озеро было против Тайницкой башни, из которой вел тайный подземный ход (как гласила молва, к Лизину пруду), рухнувший в середине XIX века (предположение о том, что такой ход мог вести к реальному Лизину пруду, конечно, несостоятельно).

Однако все эти соображения и им подобные, имеющие каждое свой «частный» резон, лишаются своей силы и убедительности при обращении к художественному целому карамзинской повести. Мысль о самоубийстве внезапно пришла в голову Лизе, когда она «в д р у г увидела себя на берегу глубокого пруда, под тению древних дубов, которые за несколько недель перед тем были безмолвными свидетелями ее восторгов. Сие воспоминание потрясло ее душу». Это воспоминание определило и последнее Лизино решение (не окажется она в этот момент у пруда, Лизина судьба могла бы сложиться иначе, и читатель тогда не полюбил бы так *бедную Лизу* и не проливал бы над нею слезы). И только уже приняв эту высшую правду художественного вымысла, можно вспомнить и более мелкие мотивировки выбора рокового места сего: странны были бы эти любовные свидания у другого пруда, на открытом месте, на виду монастыря и пороховых складов и, напротив, как естественны были они «на берегу глубокого пруда, под тению древних дубов»,

с глазу на глаз, без свидетелей (и, кстати, неподалеку от дома, до которого Эраст тогда проводил Лизу).

Но помимо художественного вымысла повести и встречу ему была и та «естественная» мифология простых людей, настолько захваченных мифологией автора, что им захотелось с помощью своей мифологии сделать вымысел реальностью — и не вообще, когда-то, а здесь, на живой памяти людей, где всё сохранилось, но Лиза ушла безвозвратно. Но помимо тех проблем локализации, которые возникают при соприкосновении вымысла с жизнью, нельзя исключать и тех естественных процессов и их причин, которые заставляют забывать нечто бывшее и закреплять его даже там, где его никогда не было (есть подозрение, что позже «Лизиным» могли называться и другие пруды в том же локусе). Поэтому проблема локализации Лизина пруда, в известной степени расплывающаяся в возможной «неединственности» его (откуда — и фантомные пруды этого имени) и в «Лизиных прудах» русской литературы, не исчерпывается сказанным выше и ждет продолжений. Некоторые из приводимых в этой книге изображений «Лизина» локуса могут быть поводом для новых соображений.

К примеч. 121. Особый вид сатирического обыгрывания мотива «чувствительности», усиленного сведением образа Эраста и Лизы в общий контекст, представлен в «Родственниках» И.И. Панаева. Ср.: «Вдова эта была не вдова, — а вдова генерала и дочь — да притом еще любимая дочь — известного в то время своим богатством коммерции советника Пузика. Полная слабонервная и сентиментальная, она проливала слезы над „Бедной Лизой“ Карамзина и в то же время немилосердно таскала за косы свою горничную Лизку. Между кавалеристом и вдовой завязались письменные отношения. В письмах она называла его *Эрастом*, хотя его звали Александром Игнатьевичем, и требовала непременно, чтобы он звал ее *Темирой*, хотя звали ее Пелагеей Васильевной». См.: *Панаев И.И. Собрание сочинений Ивана Панаева. Том 3. Романы и по-*

вести. 1847–1852. М., 1912. С. 395–396. Впервые. Современник. 1847. № 1–2. (Указано Д.П. Баком.)

В связи с именем героя «Бедной Лизы» Эраста уместно упомянуть, что в той же июньской книжке «Московского журнала», в которой впервые была опубликована повесть Карамзина, несколько далее (через один материал — «Нечто о мифологии»), писатель помещает свою статью «Соломон Геснер» (с. 285–294), где он, в частности, пишет: «Эраст и Эвандер суть пастушеские Драмы (ср. *пастушку Лизу*, как звал ее Эраст «Бедной Лизы». — *В. Т.*), в которых свет и Натура весьма живо представлены. В первом мореплавателе философия соединяется с жарким чувством и с блестящим волшебством. Сия пиеса подала мысль к сочинению одной из лучших Французских» (с. 289). Наклонность к философическим размышлениям и жаркие чувства характеризуют и карамзинского Эраста.

К примеч. 122. Связь имен Анны и Лизы в определенном плане отмечена и в стихах и песенках фривольного содержания. Ср.: *...в бурной юности моей / <...> / Любил я Аннушек и Лиз, / Шатался в магазины, / Но более любил я из Долины...* (см.: *Дружинин А.В. Собрание сочинений. Т. 8. СПб., 1867. С. 38.*)

К примеч. 166. Это «уравнивание» Лизы и Эраста в последнем слове о них того, кому всё открыто и кто всё ведаёт, может показаться необоснованным, во всяком случае поверхностному читателю, не отдающему себе отчета в том, что и Эраст тоже б е д н ы й, что его трагедия, растянутая на три десятилетия, мучительнее и сложнее, чем плачевная судьба б е д н о й Л и з ы, что его поражение тотально и единственная компенсация его — сознание своей вины и трудное изживание ее. Обычно не замечают, что в образе Эраста намечается новый тип в русской литературе, одним из первых отражающий влияние вертеризма. Эраст — своего рода «изнаночный» Вертер. В отличие от гётевского персонажа (как и от Лизы) он не ищет прекращения своих мучений в самоубийстве, и именно они стали его трагеди-

ей. Может быть, она усугублялась и во всяком случае осложнялась пониманием того, что ее нельзя было предотвратить. Страшно подумать: Эраст, годы спустя, мог догадываться о несоответствии *бедной Лизы* тому образу идеальной пастушки, который он с помощью литературных мифов создал в своем воображении, и если это так, то он скорее всего сознавал безысходность своих нравственных мучений, что и обрекало его на ожидание смерти-избавительницы. Некоторые из сходных мыслей нашли свое выражение у Гаррарда, настаивающего на том, что образ Эраста для русской литературы важнее, чем образ Лизы, и что повесть Карамзина вполне могла бы быть названа «Бедный Эраст» (как и «Евгений Онегин» — «Татьяной Лариной»). Хотя вполне согласиться с этим всё-таки трудно (и едва ли нужно), но спорить с тем, что Эраст остался недооцененным и читателями, и исследователями, едва ли возможно: ведь в состав Эрастова образа входило и автобиографическое «карамзинское», и то, что уже предвещало целую вереницу героев русской классической литературы. См.: *Garrard J. G. Poor Erast, or point of view in Karamzin // Essays on Karamzin. The Hague; Paris, 1975. P. 40–55.*





1

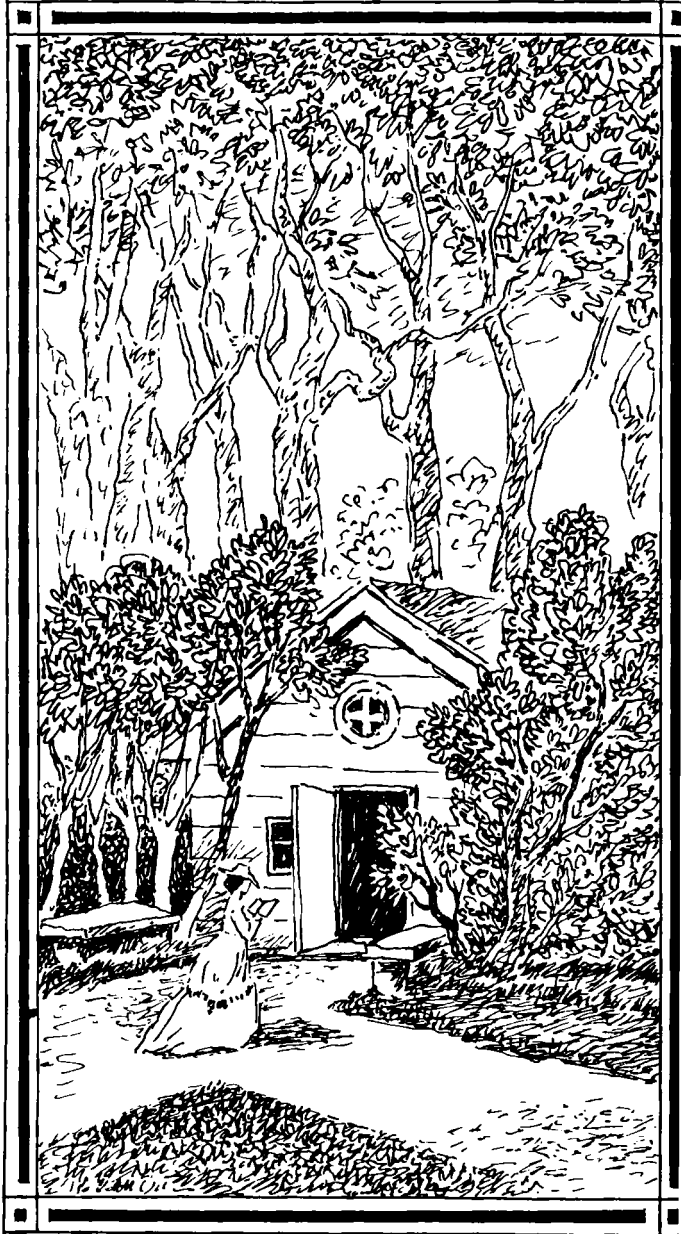
Приложение

•

*К истории
первых изданий
«Бедной Лизы»*

Текстологический
комментарий

•



МОСКОВСКОЙ ЖУРНАЛЪ.

J'ai toujours senti que l'état d'auteur
n'était, ne pouvait être illustre & respectable
qu'autant qu'il n'était pas un métier.

Ж. Ж. Руссо.



Часть VI.

МОСКВА,
ВЪ Университетской Типографіи,
у В. Окорокова.
1792 года.

VI.

БѢДНАЯ ЛИЗА.

Можешь быть никто изъ живущихъ въ Москвѣ не знаетъ такъ хорошо окрестностей сей столицы, какъ я, потому что никто чаще моего не бываетъ за городомъ; никто болѣе моего не бродитъ пѣшкомъ, безъ плана, безъ цѣли — куда глаза глядятъ — по лугамъ и полямъ, по рощамъ и кусточкамъ. Всякое лѣто
на-

нахожу я новыя пріятныя мѣста, или въ старыхъ новыя красоты.

Но всего пріятнѣе для меня то мѣсто, на которомъ возвышаются мрачныя, готическія башни Си * нова монастыря. Стоя на сей горѣ, видишь на правой сторонѣ почти всю Москву, сію ужасную громаду домовъ и церквей, которая представляется глазамъ въ образѣ величественнаго амфитеатра великолѣпная картина, а особливо тогда, когда сѣшитъ на нее солнце; когда вечерніе лучи его пылаютъ на безчисленныхъ златыхъ куполахъ, на безчисленныхъ крестахъ, къ небу возносящихся! Выizu разстилаются тучные, густозеленые, бѣлыми, синими и красными цвѣточками распещренные луга, за которыми, по желтымъ пескамъ, течетъ прозрачная рѣка, волнуемая легкими веслами рыбачьихъ лодокъ, или шумящая подъ рулемъ грузныхъ струговъ, которые плывутъ отъ плодоноснѣйшихъ странъ Россійской Имперіи и надѣляютъ алчную Москву хлѣ-

бомъ. На другой сторонѣ рѣки видна дубовая роща. подлѣ которой пасутся многочисленныя стада; тамъ молодые пастухи, сидя подъ тѣнію деревъ, поютъ простыя, унылыя пѣсни, и сокращаютъ тѣмъ лѣтніе дни, столь для нихъ единообразныя. Подалѣе, въ густой зелени древнихъ вязовъ, блистаетъ златоглавыи Да*ловъ монастырь; еще далѣе, почти на краю горизонта, синѣютъ Воробьевыя горы. На лѣвой же сторонѣ видны обширныя, хлѣбомъ покрытыя поля, лѣсочки, три или четыре деревеньки, и вдали село Коломенское съ высокимъ Дворцомъ своимъ.

Часто прихожу я на сіе мѣсто, и почти всегда встрѣчаю тамъ весну; туда же прихожу и въ мрачныя дни осени, горевать вѣстѣ съ Природою. Страшно воютъ вѣтры въ стѣнахъ опустѣшаго монастыря, между гробовъ, заростшихъ высокою травою, и въ щельныхъ переходахъ келлій. Тамъ, опершись на развалины гробныхъ камней, внимаю глухому стону
вре-

временъ, бездною минушаго поглощенныхъ — стону, отъ котораго сердце мое содрогается и трепещетъ. Иногда вхожу я въ кельи, и представляю себѣ тѣхъ, которые жили въ оныхъ — печальныя картины! Здѣсь вижу сѣдаго старца, преклоняющаго колѣна свои передъ Распятіемъ, и молящагося о скоромъ разрѣшеніи земныхъ оковъ своихъ; ибо всё удовольствіе исчезли для него въ жизни, всё чувства его умерли, кромѣ чувства болѣзни и слабости. Тамъ юный монахъ — съ блѣднымъ лицомъ, съ томнымъ взоромъ — сношритъ въ поле сквозь рѣшетку окна своего, видитъ веселыхъ птичекъ, свободно плавающихъ въ морѣ воздуха — видитъ, и проливаетъ горькія слезы изъ глазъ своихъ. Онъ помнитъ, слышитъ, сохнетъ — и унылой звонъ колокола возвѣщаетъ ни безвременную смерть его. — Иногда на вратахъ храма разсматриваю изображеніе чудесъ, въ семъ монастырѣ случившихся — тамъ рыбы падаютъ съ неба для насыщенія жите-

лей монастыря, осажденнаго многочисленными врагами; тушь образъ Богоматери обращаетъ непріятелей въ бѣгство. Все сіе обновляетъ въ моеѣ памяти исторію нашего отечества — печальную исторію тѣхъ временъ, когда свирѣпые Татары и Литовцы огнемъ и мечемъ опустошали окрестности Россійской столицы, и когда несчастная Москва, какъ беззащитная вдовица, отъ одного Бога ожидала помощи въ лютыхъ своихъ бѣдствіяхъ.

Но всего чаще привлекаетъ меня къ стѣнамъ Си*нова монастыря — воспоминаніе о плачевной судьбѣ Лизы, бѣдной Лизы. Ахъ! я люблю тѣ предметы, которые трогаютъ мое сердце и заставляютъ меня проливать слезы нѣжной скорби!

Саженихъ въ семьдесятъ отъ монастырской стѣны, подлѣ березовой рощицы, среди зеленого луга, стоитъ пустая хижина, безъ дверей, безъ окончинъ, безъ полу; кровля давно сгнила и обвалилась. Въ сей хижинѣ дѣлтъ за тридцать передъ симъ жила пре-

прекрасная, любезная Лиза съ старушкою, матерью своєю.

Отецъ Лизинъ былъ довольно зажиточной поселянинъ, потому что онъ любилъ работу, пахалъ хорошо землю и велъ всегда трезвую жизнь. Но скоро по смерти его жена и дочь обѣдняли. Лѣнивая рука наемника худо обрабатывала поле, и хлѣбъ пересталъ хорошо родиться. Онѣ принуждены были отдасть свою землю въ наемъ, и при томъ за весьма небольшія деньги. Къ тому же бѣдная вдова, почти безпрестанно проливая слезы о смерти мужа своего — ибо и крестьянки любить умѣють! — день ото дня становилась слабѣе, и совсѣмъ не могла работать. Одна Лиза, — которая осталась послѣ отца пятнадцати лѣтъ — одна Лиза, не щадя своей нѣжной молодости, не щадя рѣдкой красоты своей, шрудилась день и ночь — шкала холсты, вязала чулки, весной рвала цвѣты, а лѣтомъ брала ягоды — и все сіе продавала въ Москвѣ. Чувствительная, добрая старушка,

шка, видя неутомимость дочери своей, часто прижимала ее къ слабо-бѣющемуся сердцу своему, называла Божескою милостію, кормилицею, отрадою старости своей, и молила Бога, чтобы Онъ наградилъ ее за все то, что она дѣлаетъ для своей матери. „Богъ далъ мнѣ руки, чтобы работать, говорила Лиза: ты кормила меня своею грудью и ходила за мною, когда я была ребенкомъ; теперь пришла моя очередь ходить за тобою. Перестань только крушиться, перестань плакать; слезы наши не оживяшъ батюшки.. Но часто нѣжная Лиза не могла удержать собственныхъ слезъ своихъ — ахъ! она помнила, что у нее былъ отецъ, и что его не стало! но для успокоенія матери старалась тайно печаль сердца своего, и казаться покойною и веселою. — „На томъ свѣтѣ, любезная Лиза (отвѣчала горестная старушка) на томъ свѣтѣ перестану я плакать. Тамъ, сказываютъ, будутъ всѣ веселы; я вѣрно весела буду, когда увижу отца

ца

ца своего. Только теперь не хочу умереть — что съ тобою безъ меня будешь? На кого тебя покинуть? Нѣтъ, дай Богъ прежде пристроить тебя къ мѣсту! Можешь быть, скоро смѣется доброй человекъ. Тогда, благословя васъ, милыхъ дѣтей моихъ, перекрещусь и спокойно лягу въ сырую землю. „ —

Прошло года два послѣ смерти отца Лизина. Луга покрылись цвѣтами, и Лиза пришла въ Москву съ букетомъ ландышей. Молодой, хорошо одѣтой человекъ, пріятнаго вида, встрѣтился ей на улицѣ. Она показала ему букетъ цвѣтовъ — и покраснѣла. Ты продаешь его, дѣвушка? спросилъ онъ съ улыбкою. Продаю, отвѣчала она. — „А что тебѣ за него надобно? „ — Пять копѣекъ. — „Это слишкомъ дешево. Вотъ тебѣ рубль. „ — Лиза удивилась, осмѣлилась взглянуть на молодого человека, — еще болѣе покраснѣла, и потупивъ глаза въ землю, сказала ему, что она не возьметъ рубля. — „Для чего же? „

же?», — Мне не надобно лишняго. —
„Я думалъ, что букетъ прекрасныхъ
ландышей, сорванныхъ руками прекра-
сной дѣвушки, стоитъ не менѣе руб-
ля. Когда же ты не берешь его, вотъ
тебѣ пять копѣекъ. Я хотѣлъ бы все-
гда покупать у тебя цвѣты; хотѣлъ
бы, чтобы ты рвала ихъ только для
меня.», — Лиза отдала букетъ, взя-
ла пять копѣекъ, поклонилась и хотѣла
идти; но незнакомецъ остановилъ ее
за руку. — „Куда же ты пойдешь,
дѣвушка?», — *Домой.* — „А гдѣ домъ
твой?», — Лиза сказала, гдѣ она
живетъ; сказала и пошла. Молодой
человѣкъ не хотѣлъ удерживать ее,
можетъ быть для того, что мимо-
ходящіе начали останавливаться, и
смотря на нихъ, коварно усмѣхались.

Лиза, пришедши домой, расска-
зала матери, что съ нею случилось.
„Ты хорошо сдѣлала, что не взяла
рубля. Можетъ быть это былъ ка-
койнибудь дурной человѣкъ.»,
*Ахъ кѣтъ, матушка! я этого не ду-
маю. У него такое доброе лицо, та-
кой*

кой голосъ — — „Однако жъ, Лиза, лучше кормиться трудами своими, и ничего не брать даромъ. Ты еще не знаешь, другъ мой, какъ злые люди могутъ обидѣть бѣдную дѣвушку! У меня всегда сердце бываетъ не на своемъ мѣстѣ, когда ты ходишь въ городъ; я всегда ставлю свѣчу передъ образъ, и молю Господа Бога, чтобы Онъ сохранилъ тебя отъ всякой бѣды и напасти.„ — У Лизы навернулись на глазахъ слезы; она поцѣловала мать свою.

На другой день назвала Лиза самыхъ лучшихъ ландышей, и опять пошла съ ними въ городъ. Глаза ея тихонько чего-то искали. Многие хотѣли у нее купить букетъ; но она отвѣчала, что онъ не продажной, и смотрѣла то въ ту, то въ другую сторону. Наступилъ вечеръ; надлежало возвратиться домой, и букетъ цвѣшовъ былъ брошенъ въ Москву рѣку. *Никто не владѣй тобою!* сказала Лиза, чувствуя какую-то грусть въ сердцѣ своемъ. — На другой

гой день ввечеру сидѣла она подѣ окошкѣмъ, прѣла, и тихимъ голосомъ пѣла жалобныя пѣсни; но вдругъ вскочила и закричала: *ахъ!* Молодой незнакомецъ стоялъ подѣ окошкѣмъ.

Что съ тобой сдѣлалось? спросила испугавшаяся мать, которая подѣла нѣе сидѣла. *Ничего, матушка,* отвѣчала Лиза робкимъ голосомъ: *я только его увидѣла.* — „Кого?“, — *Того господина, котораго купилъ у меня цвѣты.* Старуха выглянула въ окошко. Молодой человекъ поклонился ей такъ учтиво, съ такимъ приятнымъ видомъ, что она не могла подумать объ немъ ничего, кромѣ хорошаго. *Здравствуй, добрая старушка!* сказалъ онъ. *Я очень усталъ: нѣтъ ли у тебя свѣжаго молока?* Услужливая Лиза, не дождавшись отвѣта отъ матери своей — можетъ быть для того, что она знала его напередъ — побѣжала на погребъ — принесла чистую кринку, покрытую чистымъ деревяннымъ кружкомъ — схватила стаканъ, вымыла, вышерла его бѣлымъ

поло-

шм не принуждена будешь съ нею разсваваться. Я самъ по временамъ стану заходить къ вамъ,, — — — Тутъ въ глазахъ Лизиныхъ блеснула радость, копорую она щещно сокрыть хотѣла; щеки ея пылали какъ заря въ ясный, лѣшній вечеръ; она смотрѣла на лѣвой рукавъ свой, и щипала его правую рукою. Старушка съ охотою приняла сіе предложеніе, не подозрѣвая въ ономъ никакого дурнаго намѣренія, и увѣрляла незнаконца, что полошно, вышканное Лизой, и чулки, вывязанные Лизой, бывають ошибѣнно хороши, и носящя долѣ всякихъ другихъ. — Становилось шенно, и молодой чело-вѣкъ хотѣлъ уже итши. „Да какъ же намъ называть шебя, доброй, ласковой баринъ? спросила старуха. „Меня зовущъ Эрастомъ,, — отвѣчалъ онъ. *Эрастомъ!* сказала шихонью Лиза — *Эрастомъ!* Она разъ пять повторида сіе имя, какъ будшобы стараясь затвердить его. — Эрастъ простиася съ ними до свиданія, и пошелъ. Лиза провожала его глазами,

а мать сидѣла въ задумчивости, и взявъ за руку дочь свою, сказала ей: „Ахъ, Лиза! какъ онъ хорошъ и добрѣ! Если бы женихъ твой былъ таковъ!,, Все Лизино сердце задрепетало. *Матушка! матушка! какъ этому стать? Онъ баринъ; а между крестьянами* — — Лиза не договорила рѣчи своей.

Теперь читатель долженъ знать, что сей молодой человекъ, сей Эрастъ былъ довольно богатой дворянинъ, съ изряднымъ разумомъ и добрымъ сердцемъ, добрымъ отъ природы, но слабымъ и вѣтреннымъ. Онъ велъ разсѣянную жизнь, думалъ только о своемъ удовольствіи, искалъ его въ свѣтскихъ забавахъ, но часто не находилъ, скучалъ и жаловался на судьбу свою. Красота Лизы при первой встрѣчѣ сдѣлала впечатлѣніе въ его сердце. Онъ читывалъ романы, идилліи; имѣлъ довольно живое воображеніе, и часто переселялся мысленно въ тѣ времена, (бывшія, или не бывшія) въ которыхъ, по описанію

Поэтовъ, всѣ люди безопасно гуляли по лугамъ, купались въ чистыхъ источникахъ, цѣловались какъ голубки, отдыхали подъ розами и миртами, и въ щастливой праздности всѣ дни свои провождали. Ему казалось, что онъ нашелъ въ Лизѣ то, чего сердце его давно искало. „Натура призываетъ меня въ свои объятія, къ чистымъ своимъ радостямъ, — думалъ онъ, и рѣшился — по крайней мѣрѣ на время — оставить большой свѣтъ.

Обратимся къ Лизѣ. Наступила ночь — мать благословила дочь свою и пожелала ей кроткаго сна; но на сей разъ желаніе ея не исполнилось: — Лиза спала очень худо. Новой гостье души ея, образъ Эрастовъ, столь живо ей представлялся, что она почти всякую минуту просыпалась, просыпалась и вздыхала. — Еще до восхожденія солнечнаго Лиза встала, сошла на берегъ Москвы рѣки, сѣла на травѣ и, подгорюнившись, смотрѣла на бѣлые туманы, которые волновались въ воздухѣ и, подымаясь
вверхъ,

вверхъ, оставляли блестящія капли на зеленомъ покровѣ Натуры. Вездѣ царствовала тишина. Но скоро входящее свѣтило дня пробудило все твореніе; рощи, кусточки оживились; птички вспорхнули и запѣли; цвѣты подняли свои головки, чтобы напишаться животворными лучами свѣша. Но Лиза все еще сидѣла подгорючившись. Ахъ Лиза, Лиза! что съ тобою сдѣлалось? До сего времени, просыпаясь вмѣстѣ съ птичками, ты вмѣстѣ съ ними веселилась ушромъ, и чистая, радостная душа свѣтилась въ глазахъ твоихъ, подобно какъ солнце овѣшился въ капляхъ росы небесной; но теперь ты задумчива, и общая радость Природы чужда твоему сердцу. — Между тѣмъ молодой пастухъ по берегу рѣки гналъ свое стадо, играя на свирѣли. Лиза устремила на него взоръ свой и думала: „Есть-ли бы тотъ, кто занимаетъ теперь мысли мои; рожденъ былъ простымъ „крестьяниномъ, пастухомъ, — и „есть-ли бы онъ теперь мимо меня

„гналъ стадо свое: ахъ! я поклонилась
„бы ему съ улыбкою, и сказала
„бы привѣшливо: *Здравствуй, лю-*
„*безной пастушкѣ! куда гонишь ты*
„*стадо свое? И здѣсь растетъ зеле-*
„*ная трава для овецъ твоихъ; и здѣсь*
„*алѣютъ цвѣты, изъ которыхъ можно*
„*сплести вѣнокъ для шляпы твоей.* Онъ
„взглянулъ бы на меня съ видомъ ла-
сковымъ — взялъ бы, можетъ быть,
„руку мою. Мечта! мечта!,, —
Пастухъ, играл на свирѣли, прошелъ
мимо, и съ пестрымъ стадомъ сво-
имъ скрылся за ближній холмъ.

Вдругъ Лиза услышала шумъ
веселъ — взглянула на рѣку и увидѣ-
ла лодку, а въ лодкѣ — Драста.

Всѣ жилки въ ней забились, и ко-
нечно не отъ страха. Она встала,
хотѣла итти, но не могла. Драстъ
выскочилъ на берегъ, подошелъ къ
Лизѣ и — мечта ея отчасти испол-
нилась; ибо онъ *взглянулъ на нее съ*
видомъ ласковымъ, взялъ ее за руку.
. . . А Лиза, Лиза стояла съ потуп-
лен-

ленными взорами, съ огненными щеками, съ шрепещущимъ сердцемъ — не могла отнять у него руки — не могла отворотиться, когда онъ приблизился къ ней съ розовыми губами своими ахъ! онъ поцѣловалъ ее, поцѣловалъ съ такимъ жаромъ, что вся вселенная показалась ей въ огнѣ горящею! *милая Лиза!* сказалъ Эрастъ: *милая Лиза!* я люблю тебя! и сіи слова опозвались во глубинѣ души ея, какъ небесная, восхитительная музыка; она едва смѣла вѣрить ушамъ своимъ и Но я бросаю кисть. Скажу только, что въ сію минуту восторга исчезла Лизина робость — Эрастъ узналъ, что онъ любимъ, любимъ спрасшно новымъ, чистымъ, открытымъ сердцемъ.

Они сидѣли на правѣ, и такъ, что между ими оставалось не много мѣста — смотрѣли другъ другу въ глаза — говорили другъ другу: *люби меня!* и два часа показались имъ мгомъ. Наконецъ Лиза вспомнила, что мать ея можетъ объ ней беспокоиться.

Надлежало разстаться. *Ахъ Эрастъ!* сказала она: *всегда ли ты будешь любить меня?* „Всегда, милая Лиза, всегда!“, отвѣчалъ онъ. — *И ты можешь мнѣ дать въ этомъ клятву?* — „Могу, любезная Лиза, могу!“, — *Нѣтъ! мнѣ не надобно клятвы. Я вѣрю тебѣ, Эрастъ, вѣрю. Уже ли ты обманешь бѣдную Лизу? Вѣдь этому не лъзя быть?* — „Не лъзя, не лъзя, милая Лиза!“, — *Какъ я счастлива! и какъ обрадуется матушка, когда узнаетъ, что ты меня любишь!* — „Ахъ нѣтъ, Лиза! ей не надобно ничего сказывать.“, — *Для чего же?* — „Старыя люди бывають подозрительны. Она вообразитъ себѣ что нибудь худое.“, — *Не лъзя стать-ся.* — „Однакожь прошу тебя не говоришь ей объ этомъ ни слова.“, — *Хорошо; надобно тебя послушаться, хотя мнѣ не хотѣлось бы ничего таить отъ нее.* — — Они простились, поцѣловались въ послѣдній разъ, и обѣщались всякой день ввечеру видѣться, или на берегу рѣки, или въ березо-
вой

вой рошѣ, или гдѣ нибудь близь Лизиной хижины, только вѣрно, непременно видѣться. Лиза пошла, но глаза ея сто разъ обращались на Эраста, которой все еще стоялъ на берегу и смотрѣлъ въ слѣдъ за нею.

Лиза возвратилась въ хижину свою совсѣмъ не въ такомъ расположеніи, въ какомъ изъ нее вышла. На лицѣ и во всѣхъ ея движеніяхъ обнаруживалась сердечная радость. *Охъ меня любитъ!* думала она, и восхищалась сею мыслію. „Ахъ матушка!“, сказала Лиза матери своей, которая лишь только проснулась: „ахъ матушка! какое „прекрасное утро! Какъ все весело въ „полѣ! Никогда жаворонки такъ хорошо „не пѣвали; никогда солнце такъ свѣтло „не сіяло; никогда цвѣты такъ пріятно „но не пахли.“ — Старушка, подпиралась клюкою, вышла на лугъ, чтобы насладиться утромъ, которое Лиза такими прелестными красками описывала. Оно въ самомъ дѣлѣ показалось ей опітннн пріятнымъ; любезная дочь ея весельемъ своимъ раз-

вселяла для нее всю Натуру. „Ахъ
„Лиза! „ говорила она: „какъ все хо-
„рошо у Господа Бога! Шестой деся-
„токъ доживаю я на свѣтѣ, а все еще
„не могу наглядѣться на дѣла Госпо-
„дни; не могу наглядѣться на чистое
„небо, похожее на высокой шатеръ,
„и на землю, которая всякой годъ
„новой травой и новыми цвѣтами
„покрывается. Надобно, чтобы Царь
„небесной очень любилъ человѣка, ко-
„гда онъ такъ хорошо убралъ для
„него здѣшній свѣтъ. Ахъ Лиза! кто бы
„захотѣлъ умереть, естъли бы ино-
„гда не было намъ горя? . . . Видно
„такъ надобно. Можетъ быть, мы
„забыли бы душу свою, естъли бы
„изъ глазъ нашихъ никогда слезы не
„капали.„ А Лиза думала: *ахъ! я ско-
рѣе забуду душу свою, нежели милаго
моего друга!*

Послѣ сего Эрастъ и Лиза, бо-
ясь не сдержать слова своего, всякой
вечеръ видѣлись (тогда, когда Лиза
на мать ложилась спать) или на бе-
ре-

регу рѣки, или въ березовой рошѣ, но всего чаще подъ тѣнью столѣтнихъ дубовъ (саженяхъ въ осьмидесяти отъ хижины) — дубовъ, освѣняющихъ глубокой, чистой прудъ, еще въ древнѣя времена ископанной. Тамъ часто тихая луна, сквозь зеленая вѣтви, посребрала лучами своими бѣлые Лизины волосы, которыми играли зефиры и рука милаго друга; часто лучи сіи освѣщали въ глазахъ нѣжной Лизы блестящую слезу любви, осушаемую всегда Эрастовымъ поцѣлуемъ. Они обнимались — но цѣломудренная, стыдливая Цинтія не сокрывалась отъ нихъ за облако; чисты и непорочны были ихъ объятія.

„Когда ты, говорила Лиза Эрасту,
„ когда ты скажешь мнѣ *я люблю*
„ *тебя, другъ мой!* когда прижмешь
„ меня къ своему сердцу, и взглянешь
„ на меня умильными своими глазами;
„ ахъ! тогда бываетъ мнѣ такъ хо-
„ рошо, такъ хорошо, что я себя за-
„ бываю, забываю все, — кромѣ Эраста.
„ Чудно! чудно, мой другъ, что я, не
„ знав-

„знавши тебя, могла жить спокойно и
„весело! Теперь мнѣ это не понят-
„но; теперь думаю, что безъ тебя
„жизнь не жизнь, а грусть и скука.
„Безъ глазъ твоихъ теменъ свѣтлой
„мѣсяцъ; безъ твоего голоса скученъ
„соловей поющій; безъ твоего дыха-
„нія въперокъ мнѣ непріятенъ. „ —
Драстѣ восхищался своей пастушкой
— такъ называлъ онъ Лизу — и ви-
дя, сколь она любитъ его, казался
самъ себя любезнѣе. Всѣ блестящія
забавы большого свѣта представлялись
ему ничтожными въ сравненіи съ тѣ-
ми удовольствіями, которыми *стра-*
стная дружба невинной души питала
сердце его. Съ отвращеніемъ помы-
шлялъ онъ о презрительномъ сладо-
страстіи, которыми прежде упива-
лись его чувства. „Я буду жить съ Ли-
„зою какъ братъ съ сестрою (ду-
„маю онъ); не употреблю во зло
„любви ея, и буду всегда счастливъ! „
— Безразсудной, молодой человекъ!
знаешь ли ты свое сердце? Всегда ли
можешь отвѣчать за свои движенія?
Всег-

Всегда ли разсудокъ есть царь чувствъ твоихъ?

Лиза требовала, чтобы Эрастъ часто посѣщалъ мать ея. „Я люблю ее, говорила она, и хочу ей добра; а мнѣ кажется, что видѣть тебя есть великое благополучіе для всякаго.“ — Старушка въ самомъ дѣлѣ всегда радовалась, когда его видѣла. Она любила говорить съ нимъ о покойномъ мужѣ, и рассказывать ему о дняхъ своей молодости: о томъ, какъ она въ первой разѣ встрѣтилась съ милымъ своимъ Иваномъ какъ онъ полюбилъ ее, и въ какой любви. въ какомъ согласіи жилъ съ нею. „Ахъ! мы никогда не могли другъ на друга наглядѣться. — до самаго того часа, какъ лютая смерть подкосила ноги его. Онъ умеръ на рукахъ моихъ!“, — Эрастъ слушалъ ее съ непритворнымъ удовольствіемъ. Онъ покупалъ у нее Лизину работу, и хотѣлъ всегда платить въ десять разъ дороже назначасмой ея цѣны; но старушка никогда не брала лишняго.

Та-

Такимъ образомъ прошло нѣсколь-
ко недѣль. Однажды ввечеру Эрастъ
долго ждалъ своей Лизы. Наконецъ
пришла она, но такъ не весела, что
онъ испугался; глаза ея отъ слезъ
покраснѣли. *Лиза, Лиза! что съ то-
бою случилось?* — „Ахъ Эрастъ! я
плакала!„ — *О чемъ? что такое?*
— „Я должна сказать тебѣ все. За
меня свашается женихъ, сынъ бога-
таго крестьянина изъ сосѣдней дерев-
ни; матушка хочетъ, чтобы я за
него вышла.„ — *И ты соглашаешься?*
— „Жесткокой! можешь ли объ этомъ
спрашивать? Да мнѣ жаль матушки;
она плачетъ, и говоритъ, что я не
хочу ея спокойствія; что она будетъ
мучиться при смерти, если не вы-
дастъ меня при себѣ за мужъ. Ахъ!
матушка не знаетъ, что у меня есть
такой милой другъ!„ — Эрастъ цѣ-
ловалъ Лизу; говорилъ, что ея счастье
дороже ему всего на свѣтѣ; что по
смерти матери ея онъ возьметъ ее
къ себѣ, и будетъ жить съ нею не-
разлучно, въ деревнѣ, и въ дрему-
чихъ

чихъ лѣсахъ какъ въ раю. — „Однакожь тебѣ не лѣзя быть моимъ мужемъ! „ сказала Лиза съ тихимъ вздохомъ. — *По чему же? — „Я крестьянка. „ — Ты обижася меня. Для друга твоего драгоценнѣе всего душа, чувствительная, невинная душа — и Лиза будетъ всегда ближайшая къ моему сердцу.*

Она бросилась въ его объятія — и въ сей часъ надлежало погибнуть непорочности! — Эрастъ чувствовалъ необыкновенное волненіе въ крови своей — никогда Лиза не казалась ему столь прелестною — никогда ласки ея не трогали его такъ сильно — никогда ея поцѣлуи не были столь пламенны — она ничего не знала, ничего не подозрѣвала, ничего не боялась — мракъ вечера писалъ желанія — ни одной звѣздочки не сіяло на небѣ — никакой лучъ не могъ освѣтить заблужденія — Эрастъ чувствуетъ въ себѣ шепетъ — Лиза также, не зная, отъ чего — не зная, что съ нею дѣлается . . . Ахъ Лиза, Лиза! гдѣ мать
швоя

швоя? Гдѣ Ангелъ хранитель швоя?
Гдѣ — швоя невинность?

Заблужденіе прошло въ одну минуту. Лиза не понимала чувствъ своихъ, удивлялась и спрашивала. Эрастъ молчалъ — искалъ словъ, и не находилъ ихъ. „Ахъ! я боюсь (говорила Лиза), боюсь того, что случилось съ нами! Мнѣ казалось, что я умираю; что душа моя . . . Нѣтъ, я не умѣю сказать этого! . . Ты молчишь, Эрастъ? вздыхаешь? .. Боже мой! что такое?.. — Между тѣмъ блеснула молнія и грянулъ громъ. Лиза вся задрожала. *Эрастъ, Эрастъ!* сказала она: *мнѣ страшно! Я боюсь, чтобы громъ не убилъ меня, какъ преступницу!* Грозно шумѣла буря; дождь лился изъ черныхъ облаковъ — казалось, что Натура съшествовала о потерянной Лизиной невинности. — Эрастъ старался успокоить Лизу, и проводилъ ее до хижины. Слезы лились изъ глазъ ея, когда она прощалась съ нимъ. *Ахъ Эрастъ! увидь меня, то мы будемъ по прежнему счастливы!* — „Будемъ, Лиза, будемъ“

демъ!., отвѣчалъ онъ. — *Дай Богъ!*
Мнѣ не лъзя не обрѣчь словамъ твоимъ:
вѣдь я люблю тебя! Только въ серд-
цѣ моемъ . Но полно! Прости!
Завтра, завтра увидимся.

Свиданія ихъ продолжались; но какъ все перемѣнилось! Эрастъ не могъ уже доволенъ быть однѣми невинными ласками своей Лизы — одними ея любви исполненными взорами — однимъ прикосновеніемъ руки, однимъ поцѣлуемъ, одними чистыми объятіями. Онъ желалъ больше, больше, и наконецъ ничего желать не могъ — а кто знаетъ сердце свое; кто размышлялъ о нравственной натурѣ челоука, тотъ согласится со мною, что безъ желаній нѣтъ для насъ удовольствія. Лиза не была уже для Эраста симъ Ангеломъ непорочности, которой прежде воспалялъ его воображеніе и восхищалъ душу его. Платоническая любовь уступила мѣсто такимъ чувствамъ, которыми онъ не могъ гордиться, и которыя были для него уже не новы. Что принадле-

Часть VI. Т житъ

жить до Лизы, то она, совершенно ему отдавшись, мнѣ только и дѣлала, во всемъ какъ агнецъ повиновалась его волѣ, и въ удовольствіи его полагала свое щастіе. Она видѣла въ немъ перемѣну, и часто говорила ему: *Прежде бывалъ ты веселѣе! прежде бывали мы покойнѣе и щастливѣе! и прежде я не такъ боялась потерять любовь твою!* — Иногда, прощаясь съ нею, онъ говорилъ ей: *Завтра, Лиза, не могу я съ тобою видѣться, мнѣ встрѣтилось важное дѣло* — и всякой разъ при сихъ словахъ Лиза вздыхала.

Наконецъ пять дней сряду она не видала его, и была въ величайшемъ безпокойствѣ; въ шестой пришелъ онъ съ печальнымъ лицемъ и сказалъ ей: „Любезная Лиза! мнѣ должно на нѣсколько времени съ тобою проститься. Ты знаешь, что у насъ война; я въ службѣ; полкъ мой идетъ въ походъ.“ — Лиза поблѣднѣла, и едва не упала въ обморокъ.

Эрастъ

Эрастъ ласкалъ ее ; говорилъ , что онъ всегда будетъ любить милую Лизу , и надѣется по возвращеніи своемъ никогда съ нею не разставаться . Долго она молчала ; по томъ залилась горькими слезами , схватила руку его , и взглянувъ на него со всею нѣжностію любви , спросила : *тебѣ нельзя остаться ?* „ Могу , отвѣчалъ онъ , но только съ величайшимъ безславіемъ , съ величайшимъ пятномъ для моей чести . Всѣ будутъ презирать меня ; всѣ будутъ гнушаться мною , какъ прудомъ , какъ недостойнымъ сыномъ отечества . „ *Ахъ ! когда такъ* , сказала Лиза , *то поѣзжай , поѣзжай , куда Богъ велитъ ! Но тебя могутъ убить .* — „ Смерть за отечество не страшна , любезная Лиза . „ — *Я умру , какъ скоро тебя не будетъ на свѣтѣ .* — „ Но за чѣмъ это думать ? Я надѣюсь остаться живъ , надѣюсь возвратиться къ тебѣ , моему другу . „ — *Дай Богъ ! дай Богъ ! Всякой день , всякой часъ буду о томъ молиться . Ахъ ! для*

того я не умѣю ни читать, ни писать! Ты бы уведомлялъ меня обо всемъ, что съ тобою случится; а я писала бы къ тебѣ — о слезахъ своихъ! — „Нѣтъ, береги себя, Лиза; береги для друга твоего. Я не хочу, чтобы ты безъ меня плакала. „ — Жестоконъ человекъ! ты думаешь лишить меня и этой отрады! Нѣтъ! разставшись съ тобою, разве тогда перестану плакать, когда высохнетъ сердце мое. — „Думай о той пріятной минушкѣ, въ которую мы опять увидимся. „ — Буду, буду думать объ ней! Ахъ если бы она пришла поскорѣе! Любезной, милой Эрастъ! помни, помни свою бѣдную Лизу, которая любитъ тебя болѣе, нежели самое себя!

Но я не могу описать всего, что они при семъ случаѣ говорили. На другой день надлежало бытъ послѣднему свиданію.

Эрастъ хотѣлъ проститься и съ Лизиной матерью, которая не могла отъ слезъ удержаться, слыша, что ласковой, пригожій баринъ ея дол-
женъ

женѣ ѣхать на войну. Онѣ принудилъ ее взять у него нѣсколько денегъ, сказавъ: „Я не хочу, чтобы Лиза въ мое отсутствіе продавала работу свою, которая, по уговору, принадлежатъ мнѣ.“ — Старушка осмысла его благословеніями. „Дай Господи, говорила она, чтобы ты къ намъ благополучно возвратился, и чтобы я тебя еще разъ увидѣла въ здѣшней жизни! Авось-либо моя Лиза къ тому времени найдетъ себѣ жениха по мыслямъ. Какъ бы я благодарила Бога, еслибѣ ты прѣхалъ къ нашей свадьбѣ! Когда же у Лизы будутъ дѣши, знай баринъ, что ты долженъ крестить ихъ! Ахъ! мнѣ бы очень хотѣлось дожить до эшова!“, — Лиза стояла подлѣ матери, и не смѣла взглянуть на нее. Чувствитель легко можетъ вообразить себѣ, что она чувствовала въ сію минуту.

Но что же чувствовала она тогда, когда Эрастъ, обнявъ ее въ послѣдній разъ, въ послѣдній разъ при-

жавъ ее къ своему сердцу, сказалъ: *прости, Лиза?* . . . Какая прогашельная картина! Утренняя заря, какъ алое море, разливалась по восточному небу. Эрастъ стоялъ подъ вѣтвями высокаго дуба, держа въ объятіяхъ своихъ блѣдную, поиную, горестную подругу, которая, прощаясь съ нимъ, прощалась съ душою своею. Вся Натура пребывала въ молчаніи.

Лиза рыдала — Эрастъ плакалъ — оставилъ ее — она упала — стала на колѣни, подняла руки къ небу и смотрѣла на Эраса, которой удаллся — далѣе — далѣе — и наконецъ скрылся — возсіяло солнце, и Лиза, оставленная, бѣдная, лишилась чувствъ и памяти.

Она пришла въ себя — и свѣтъ показался ей унылъ и печаленъ. Всѣ пріятности Натуры сокрылись для нее вѣстѣ съ любезнымъ ея сердцу. „Ахъ! (думала она) для чего я оспалась въ этой пустынѣ? Что удерживаетъ меня лѣтъ въ слѣдъ за милымъ Эрастомъ? Война не страшна для

для меня ; страшно тамъ , гдѣ нѣтъ моего друга . Съ нимъ жить , съ нимъ умереть хочу , или смертію своею спасти его драгоценную жизнь . Постою , постой , любезной ! я лечу къ тебѣ ! , — Уже хотѣла она бѣжать за Эрастомъ ; но мысль : *у меня есть мать !* остановила ее . Лиза вздохнула , и приклонивъ голову ко груди , тихими шагами пошла къ своей хижинѣ . — Съ сего часа дни ея были днями тоски и горести , горести , которую надлежало скрывать отъ нѣжной матери : шѣмъ болѣе страдало сердце ея ! Тогда только облегчалось оно , когда Лиза , уединясь въ густому лѣса , могла свободно проливать слезы и стенать о разлукѣ съ милымъ . Часто печальная горлица соединяла жалобной голосъ свой съ ея стenanіемъ . Но иногда — хотя весьма рѣдко — златой лучъ надежды , лучъ утѣшенія , освѣщаль мракъ ея скорби . *Когда онъ возвратится ко мнѣ , какъ я буду счастлива ! какъ все переживитъ !* отъ сей мысли прояснялся взоръ

ея, розы на щекахъ ея осѣжались, и Лиза улыбалась, какъ Майское утро послѣ бурной ночи. — Такимъ образомъ прошло около двухъ мѣсяцовъ.

Въ одинъ день Лиза должна была итти въ Москву, за тѣмъ, чтобы купить розовой воды, которою мать ея лечила глаза свои. На одной изъ большихъ улицъ встрѣтилась ей великолѣпная карета, и въ сей каретѣ увидѣла она — Эраста. *Ахъ!* закричала Лиза, и бросилась къ нему; но карета проѣхала мимо и поворотила на дворъ. Эрастъ вышелъ, и хотѣлъ уже итти на крыльцо огромнаго дому, какъ вдругъ почувствовалъ себя — въ Лизиныхъ объятіяхъ. Онъ поблѣднѣлъ — по томъ, не отвѣчая ни слова на ея восклицанія, взялъ ее за руку, привелъ въ свой кабинетъ, заперъ дверь, и сказалъ ей: *Лиза! обстоятельства перемѣнились; я пожелалъ жениться; ты должна оставить меня въ покоѣ, и для собственнаго своего спокойствія забыть меня. Я любилъ тебя, и теперь люб-*

лю, то есть желаю тебѣ всякаго добра. Вотъ сто рублей — возьми ихъ (онъ положилъ ей деньги въ карманъ) — позволь мнѣ поцѣловать тебя въ послѣдній разъ — и пооди домой — Прежде нежели Лиза могла опомниться, онъ вывелъ ее изъ кабинета, и сказалъ слугѣ: *проводи эту дѣвушку со двора.*

Сердце мое обливается кровію въ сію минуту. Я забываю человека въ Эростѣ — готовъ проклинать его — но языкъ мой не движется — смотрю на небо, и слеза капнется по лицу моему. Ахъ! для чего пишу я романъ, а печальную былъ!

И такъ Эростъ обманулъ Лизу, сказавъ ей, что онъ ѣдетъ въ армію? — Нѣтъ, онъ въ самомъ дѣлѣ былъ въ арміи; но вмѣсто того, чтобы сражаться съ непріятелемъ, игралъ въ карты и проигралъ почти все свое имѣніе. Скоро заключили миръ, и Эростъ возвратился въ Москву отяг-

ченный долгами. Ему оставался одинъ способъ поправить свои обстоятельства — жениться на пожилой богатой вдовѣ, которая давно была влюблена въ него. Онъ рѣшился на то, и переѣхалъ жить къ ней въ домъ, посвятивъ вздохъ Лизѣ своей. Но все сіе можетъ ли оправдать его?

Лиза очутилась на улицѣ, и въ такомъ положеніи, котораго никакое перо описать не можетъ. *Онъ, онъ выгналъ меня? Онъ любитъ другую? я погибла!* вопль ея мысли, ея чувства! Жестокой обморокъ перерывалъ ихъ на время. Одна добрая женщина, которая шла по улицѣ, остановилась надъ Лизою, лежавшею на землѣ, и старалась привести ее въ память. Она открыла глаза — встала съ помощію сей доброй женщины, — благодарила ее, и пошла, сама не зная, куда. „Мнѣ не лъзя жить, (думала Лиза) не лъзя! . . . О если бы упало на меня небо! Если бы земля поглотила несчастную! Нѣтъ! небо не падаетъ; земля не колеблет-

лется! Горе мнѣ! — Она вышла изъ города, и вдругъ увидѣла себя на берегу глубокаго пруда, подѣ тѣнью тѣхъ древнихъ дубовъ, которые за нѣсколько недѣль передѣ тѣмъ были безмолвными свидѣтелями ея восторговъ. Сѣе воспоминаніе потрясло ея душу; страшнѣйшее сердечное мученіе изобразилось на лицѣ ея. Но черезъ нѣсколько минутъ погрузилась она въ нѣкоторую задумчивость — по томъ осмотрѣлась вокругъ себя, увидѣла дочь своего сосѣда, (пятнадцатилѣтнюю дѣвушку) идущую по дорогѣ — кликнула ее, вынула изъ кармана десять имперіаловъ, и, подавая ей, сказала: „Любезная Анюта, любезная „подружка! отнеси эти деньги къ вятку- „шкѣ — онѣ не краденныя — скажи ей, „ что Лиза противъ нее виновата; „ что я тайла отъ нее любовь свою „ къ одному жестокому человѣку, — „ къ Э Но на что знать его имя? „ — Скажи, что онъ измѣнилъ мнѣ — „ попроси, чтобы она меня прости- „ла

„ да — Богъ будетъ ея помощникомъ
„ — поцѣлуй у нее руку, такъ какъ
„ я теперь твою цѣлую — скажи,
„ что бѣдная Лиза велѣла поцѣловать
„ ее — скажи, что я,, Тутъ
она бросилась въ воду. Анюта за-
кричала, заплакала, но не могла спа-
сти ее; побѣжала въ деревню — со-
брались люди, и вытащили Лизу; но
она была уже мертвая.

Такимъ образомъ скончала жизнь
свою прекрасная душой и тѣломъ. Ко-
гда мы тамъ, въ новой жизни увидим-
ся, я узнаю тебя, нѣжная Лиза!

Ее погребли близъ пруда подъ
мрачными дубовъ, и поставили дере-
вянной крестъ на могилѣ ея. Тутъ
часто сижу я въ задумчивости, опер-
шись на виѣспилище Лизина праха;
въ глазахъ моихъ струится прудъ;
надо мною шумятъ листья.

Лизина мать услышала о страш-
ной смерти дочери своей, и кровь ея
отъ ужаса охладѣла — глаза на вѣкъ
за-

закрылись. — Хижина опустѣла. Въ ней воѣшѣ вѣшерѣ, и сусѣрные поселане, слыша по ночамѣ сей шумѣ, говорятѣ: *тамѣ стонетѣ жертвѣцѣ; тамѣ стонетѣ бѣдная Лица!*

Драстѣ былѣ до конца жизни своей несчастливѣ. Узнавѣ о судьбѣ Лизиноя, онѣ не могѣ утѣшиться, и почиталѣ себя ея убійцею. Я познакомился сѣ нимѣ за годѣ до его смерти. Онѣ самѣ рассказалѣ мнѣ сию исторію и привелѣ меня кѣ Лизиноя могилѣ. — Теперь, можешѣ бышѣ, они уже примирились!

Ы.

МОСКОВСКОЙ ЖУРНАЛЪ.

J'ai toujours senti que l'état d'auteur
n'était, ne pouvait être illustre & respectable
qu'autant qu'il n'était pas un métier.

Ж. Ж. Руссо.



Часть VI.

МОСКВА,
ВЪ Университетской Типографіи,
у В. Окорокова.
1792 года.



«Бедная Лиза» впервые была напечатана в июньском номере «Московского журнала» за 1792 год (Часть VI. Москва. В Университетской Типографии, у Околокова, 8°, см. выше воспроизведение титульного листа первого издания; внутри части VI «Бедная Лиза» находится в «книжке третьей» и идет шестым по порядку материалом — VI, занимая стр. 238–277). Известно, что в 1792 году по подписке разошлись 274 комплекта (в 1791 — 258); списки подписчиков периодически печатались в конце месячных номеров. Если верить списку, опубликованному в конце июньского номера, то их было всего 39. Первенствовали москвичи — 20 подписчиков (среди них лица княжеского звания — Сергей Иванович Одоевский, Матвей Алексеевич Гагарин и Прасковья Дмитриевна Гагарина, Яков Александрович Шереметев, граф Артемий Иванович Воронцов, Павел, архимандрит Новоспасский, но и Федосья Ивановна Аргамакова, Лев Александрович Кайсаров, купец Борис Дмитриевич Евреинов и др.), затем шли петербуржцы (всего пятеро подписчиков), два подписчика были из Тулы, но их имена многое говорят о путях распространения карамзинизма, поскольку речь идет о семейственном круге, к которому был

близок с юных лет Жуковский (Андрей Иванович Протасов, Петр Николаевич Юшков). По одному подписчику было в Елисаветграде, Кременчуге, Тамбове, Козлове, Новгороде Северском, Симбирске, Пскове (сама география распространения июньского номера «Московского журнала» довольно любопытна: в основном Москва и провинциальные города к югу от Москвы; нет ни Нижнего Новгорода, ни Владимира, ни Ярославля, ни Вологды, ни Архангельска, ни Новгорода, ни Смоленска и др.). Один экземпляр попал по подписке в армию. Особо отмечено — «NB Через Почт-Амт четыре экземпляра для неизвестных особ».

Разумеется, эта ниточка, связывающая первых читателей «Бедной Лизы» с карамзинской повестью, поначалу была очень тонкой, но всё-таки она не была оборвана: когда еще не привыкший к карамзинской манере читатель наконец «расчувствовал» ее именно при чтении «Бедной Лизы», повесть уже успела стать дефицитом и потребовался целый ряд изданий ее в первое же десятилетие по ее выходе в свет. В 1801–1803 годах «Московский журнал» был полностью переиздан (см. ниже), поскольку тираж первого издания (1791–1792) быстро разошелся, хотя по тем временам он не считался малым (около трехсот подписчиков), и поскольку общий уровень журнала настолько опережал свое время, что и десятилетие спустя, уже в новое царствование и среди новых веяний (в частности, и в литературе) «Московский журнал» продолжал привлекать немалое число читателей. Тем не менее и экземпляров июньского номера с «Бедной Лизой» (1792), как и его переиздания 1802 года, и экземпляров других изданий «Бедной Лизы» (а их к началу XIX века было уже несколько) сохранилось поразительно мало. Эти первые издания (включая сюда даже «Сочинения» в восьми томах, 1803–1804 гг.: «Бедная Лиза» — в VI томе), появившиеся, когда в России, строго говоря, не было библиотек «публичного» типа, разошлись по нескольким сотням читателей.

О «Бедной Лизе» известно, что ее «зачитывали до дыр». Трагическая судьба личных библиотек, долговременная

незаинтересованность в собирании прижизненных изданий Карамзина, когда еще можно было создать запас таких изданий, печальная судьба «публичных» библиотек в годы революции и последующих чисток объясняют парадоксальную ситуацию, когда ранние издания первого прозаика своего времени практически недоступны (или весьма труднодоступны) современному читателю, а фототипические воспроизведения даже самых знаменитых карамзинских текстов до сих пор отсутствовали (см. выше фототипический текст первого издания «Бедной Лизы», который воспроизводится по экземпляру, хранящемуся в Отделе редкой книги РГБ, Москва, шифр — Л 89, 1-й экземпляр. Инв. 15062).

Возвращаясь к первому изданию «Бедной Лизы», редкие экземпляры которого хранятся в РГБ (=ГБЛ), РНБ (=ГПБ) и БАН, следует напомнить, что в соответствии с весьма распространенным в то время обычаем (в частности, и в «Московском журнале», где большая часть произведений анонимна или помечена криптонимами) повесть Карамзина не обозначена его именем ни непосредственно, ни косвенно; правда, по окончании текста, ниже и справа, стоит криптонимическое заглавное Ы. Можно напомнить, что знаменитая ода Карамзина в защиту Новикова «К милости» подписана Ц.Ы, а это давало известные основания полагать (особенно учитывая, что она появилась в той же Части VI журнала, но во второй книжке) уже в 1792 году, что оба произведения принадлежали с большой вероятностью одному и тому же автору. Во втором издании «Московского журнала» многие подписи-криптонимы изменены (см.: Сводный каталог русских книг гражданской печати XVIII века. 1725—1800. Том IV. М., 1966. С. 149—150. № 184).

Собственно говоря, и следующее, второе издание «Бедной Лизы» (1794) не сопровождалось фамилией Карамзина ни в связи с текстом повести (перед началом ее или по ее окончании), ни на титульном листе. Правда, в объявлении «От сочинителя» имя автора было обозначено: *«Некоторые из моих приятелей и Господа Содержатели Уни-*

верситетской Типографии желали, чтобы я выдал особливо свои безделки (книга так и называлась — «Мои безделки». — В. Т.), *напечатанные в „Московском журнале“: исполняю их желание.* Николай Карамзин». Нужно, впрочем, сказать, что и читатели первого издания едва ли сомневались в том, кто был автором «Бедной Лизы»: журнал был карамзинский и так писать в то время в России мог только Карамзин. С этим именем для наиболее компетентных в русской литературе и наиболее проникательных читателей связывался к 1792 году самый индивидуальный и самый яркий стиль прозы того времени. Появление «Бедной Лизы» только закрепило эту связь. Число читателей Карамзина резко возросло, а «Бедная Лиза» стала определять литературную моду. Именно поэтому понадобилось новое издание повести.

Оно состоялось в 1794 году, когда появились «Мои безделки» с уже упоминавшимся объявлением «От сочинителя», как бы заранее предупреждавшим (*sapienti sat*), что в этом издании «особливо» надо обратить внимание именно на «Бедную Лизу», которой и было отведено первое место в первой части «Моих безделок»; см.: Мои безделки. Часть I. Москва. В Университетской Типографии, у Ридигера и Клаудия. 1794. С. 5–53 (12°); см. также: Сводный каталог русских книг гражданской печати XVIII века. 1725–1800. Том II. К–П. М., 1964. С. 18. № 2816 (ср.: *Сопиков В.С.* Опыт русской библиографии. СПб., 1904–1906. № 5061). Сводный каталог фиксирует, что экземпляры этой книги есть в РГБ, БАН, РНБ, ГПИБ, МГУ

Это издание было повторено дважды под тем же названием и с одинаковым титульным листом — «Мои безделки». Изд. 2-е. Ч. 1–2. Москва. Университетская типография, у Ридигера и Клаудия. 1797 (12°). Издание под номером 2817 из Сводного каталога отличается от издания под номером 2818 набором и содержанием 2-й части и присутствием оды «На случай присяги Московских жителей Его Императорскому Величеству Павлу Первому... Оно, собственно, только и является подлинным вторым изданием. Экземпляры его хранятся в РГБ, БАН, РНБ, ГПИБ.

Другое издание, также датируемое 1797 годом и, как и предыдущее, представленное как 2-е издание, фактически является третьим изданием, вышедшим не в 1797, а в 1801 году, уже после смерти Павла и воцарения Александра I (что и объясняет изъятие оды, обращенной к покойному императору, см.: *Сопиков В.С....* № 5062). Экземпляры этого издания есть в РГБ, БАН, РНБ, ГПИБ, МГУ, см.: *Сводный каталог...* № 2818. Оба последние издания не учитывались в библиографии. Оба они напечатаны шрифтами Селивановского. В Каталоге (II. 18. № 2814) указывается, что набор текста в обоих этих изданиях одинаков, но интерлиньяж и расстояния между словами не совпадают.

Но еще до этих двух изданий (№ 2817, 2818), повторяющих издание «Моих безделок» 1794 года (№ 2816), появилось третье по очередности выхода в свет издание текста «Бедной Лизы», осуществленное в 1796 году. Это издание нужно считать отмеченным по крайней мере в двух отношениях. Во-первых, это был первый случай, когда повесть Карамзина вышла отдельной книгой, хотя и без имени автора на титульном листе и без указания места и года издания — Бедная Лиза. Иждивением Любителя литературы [Москва, Университетская Типография, у Ридигера и Клаудия, 38 с., 4^о], см.: *Сводный каталог... С. 17. № 2813. Е. Болховитинов, Сопиков, Плавильщиков, Губерти, Битовт* ошибочно датируют это издание 1797 годом, однако книга вышла годом раньше, о чем свидетельствует объявление в особом прибавлении к «Московским ведомостям» за 1796 год, № 93, от 19 января, с. 1625:

«В Университетскую книжную лавку, что на Тверской, в продажу по комиссии вступила следующая новая книжка: Бедная Лиза, известное сочинение г. Карамзина, новое прекрасное издание в 4 долю листа с картинкою, изображающею трогательные и прекрасные места из приключений Бедной Лизы. — Цена в бумаге 1 руб., одна картинка особо продается там же по 25 коп.»

Сводный каталог..., с. 17 указывает, что по свидетельству С.П. Шевырева, подтверждающемуся анализом шриф-

тов, издание было предпринято Н.М. Карамзиным в Университетской типографии. Фронтиспис рисовал и гравировал Н.И. Соколов в 1796 году. Экземпляры этого издания есть в РГБ и ГПИБ. О самом издании см.: Сопиков В.С. № 5058; Плавильщиков № 4089; Битовт № 2526; Губерти. Т. III. С. 173; Шевырев. С. 306; Оболянинов № 1207; Евгений [Болховитинов]. Словарь русских светских писателей, соотечественников и чужестранцев, писавших в России, служащий дополнением к Словарю Писателей духовного чина, составленному митрополитом Евгением. Т I–2. М., [1838] 1845. С. 274.

Во-вторых, как уже можно догадаться, отмеченность этого издания состоит в том, что оно было и первым и иллюстрированным изданием. Собственно, иллюстрация была одна, но цена ее велика: на ней дана как бы пространственная экспозиция повести с видом на Симонов монастырь на заднем плане и пруд, окруженный деревьями. Эта иллюстрация открывает не только длинный ряд последующих иллюстраций к повести, сделанных разными художниками, среди которых были и выдающиеся (например, М.В. Добужинский), но и является тем самым первым опытом транспозиции словесного текста в изобразительно-графический. Более того, эта иллюстрация наглядно показывает общее соотношение пространственного размещения основных локусов «Бедной Лизы» и сужает тем самым и сферу поиска хижины, в которой жила со своей матерью бедная Лиза; см. воспроизведение этой иллюстрации (с. 246) — по экземпляру Отдела редкой книги РГБ с шифром РК/96 К (Инв. 2121).

Любопытны некоторые детали, изображенные на гравюре. Прежде всего нельзя не отметить три стаффажные женские фигурки (при первом взгляде их легко не заметить): две из них у ближнего к зрителю берега пруда, но между этими фигурками довольно значительное пространство, и друг с другом непосредственно они явно не связаны; левая фигурка стоит перед деревом, правая сидит; объединяет их повернутость к «своему» дереву, протянутая

к нему правая рука, сосредоточенность на некоем занятии (оно раскрывается в тексте, приложенном к иллюстрации); третья женская фигурка контрастна по отношению к двум предыдущим: она изображена на противоположном берегу сидящей в томной позе у самой воды. Другая важная особенность, видимо, отчасти нарушающая действительный вид этой местности с позиции художника и совмещенного с ним зрителя, — густое («тесное») скопление строений (большая часть которых — храмы, вздымающие в небо свои кресты и купола), расположенные слева от монастыря на возвышенном месте. У подножья этого всхолмья также изображено несколько строений с крестами, среди которых угадывается и церковь Рождества Богородицы в Старом Симонове, ныне закрытая для взгляда наблюдателя со стороны бывшего пруда относительно недавней застройкой левой, если идти к монастырю, стороны Судаковского проезда. Вообще следует помнить, что ось, соединяющая сегодняшнего наблюдателя, находящегося в ближайшей из возможных позиций к пруду, с монастырем, несколько отклоняется вправо, ориентируясь на оставшуюся неразрушенной Солеву башню, по сравнению с той осью, которая определяет взаимоотношения художника, пруда и монастыря на рисунке 1796 года.

Этот фрагмент изображения, судя по всему, призван отвечать тому фрагменту повести, в котором говорится о том, что видно в сторону Москвы стоящему на горе у Симонова монастыря: «...видишь на правой стороне почти всю Москву, сию ужасную громаду домов и церквей, которая представляется глазам в образе величественного *амфитеатра*: великолепная картина, особенно когда светит на нее солнце; когда вечерние лучи его пылают на бесчисленных золотых куполах, на бесчисленных крестах, к небу возносящихся!» Однако, поскольку художник изображал этот вид не с той точки, с которой он открывался «перволичному» автору повести, художнику пришлось пойти на некую суммацию этих разных видов, вызвавшую сдвиг той реальной картины, которую мог увидеть художник, а за

ним и зритель. Правда, у художника есть некоторое оправдание: с его места, из-за пруда, по оси пруд—Симонов монастырь он мог видеть храмы Новоспасского монастыря, за Симоновым, в частности и слева от него. Высокая колокольня в правой части этого фрагмента отчасти напоминает колокольню Ивана Великого, которая в принципе видна от Симонова монастыря, но, кажется, с несколько иной точки, чем та, где был художник, и не совсем в том архитектурном контексте. Как бы то ни было, для 90-х годов XVIII века это изображение уже тогда знаменитого места в новом ракурсе было важным событием и в художественно-изобразительной *Moscoviana*²е, и в опыте иллюстрации художественно-литературного текста.

Сама иллюстрация была помещена на фронтисписе. Под нею был некий текст, который сам по себе ценен как один из первых откликов на повесть Карамзина, как попытка ее связи с тем, что было, и свидетельство отношения и к молве о Лизе, и к карамзинскому тексту:

*В нескольких сажнях от стен Си*нова Монастыря, по ко-
жуховской дорогѣ, есть старинной пруд, окруженный дере-
вами. Пылкое воображение читателей видит утопающую в
нем бѣдную Лизу: и на каждом почти из оных дерев, любо-
пытные посѣтителы, на разных языках, изобразили чувства
своего сострадания к несчастной красавицѣ и уважения к
Сочинителю повѣсти. На прим: на одном деревѣ вырезано:*

В струях сих бѣдная скончала Лиза дни;

Коль ты чувствителен, прохожий! воздохни.

На другом, нѣжная может быть рука начертала:

Любезному Карамзину!

В изгибах сердца — сокровенных,

• *Я соплету тебе Венец:*

Нѣжнейши чувства души тобой плѣненных

{многова нельзя разобрать, стерлось}

Непосредственно под гравюрой, занимающей по высоте 3/4 листа, слева подпись — *Рисова. и Гравирована. Н. Соколовъ*. На самой гравюре, в ее верхнем правом свободном

углу — сделанная выцветшими чернилами и относящаяся, видимо, если не к концу XVIII, то к самому началу XIX века надпись:

Утопла лиза здесь Эрастова невѣста.

Топитесь девушки для всех вас будет мѣсто.

Существен и небольшой текст, помещенный на оборотной стороне титульного листа:

От издателя

Издавая Памятник чувствительности и нѣжного вкуса Московских Читателей и Читательниц (это слово подчеркнуто чернилами. — В. Т.), надѣюсь принести им больше удовольствия, нежели самому Автору бѣдной Лизы. Внимание ко всему привлекающему, особенное внимание; любовь к изящному в сердцах, в картинах, в книгах во всем — были единственным побуждением к сему изданию.

Титульный лист издания 1796 года заслуживает внимания как тем, что на нем не обозначены ни автор повести, ни место, ни год издания, так и тем, что снова возвращает нас к жизненным реалиям *места сего* уже после смерти Лизы. Он выглядит так:

Бѣдная Лиза

Non la conobbe il mondo mentre l' ebbe

*С одного дерева из окружающих
пруд, что близ Си *нова, монастыря,
идучи в Кожухово*

Иждивением Любителя Литературы

[перевод итальянской фразы — Мир не узнал ее, пока он ее имел]

В издании «Бедной Лизы», хранящемся в Отделе редкой книги РГБ (шифр — sl-4^o/s. a. К, Инв. 20581, 38 с.) и описанном в каталоге [М., 1797], титульный лист полностью идентичен титульному листу 1796 года, хотя формат существенно больше. Но иллюстрация в этом экземпляре отсутствует, хотя ее первоначальное присутствие засвиде-

тельствовано (см. ниже). На обороте титульного листа, как и в издании 1796 года, — объявление *От издателя* (слово *Читательниц*, однако, не подчеркнуто чернилами). От объявления в издании 1796 года оно отличается сноской при слове *Памятник* * (которая дана ниже, после текста: *К сему изданию принадлежит картина, представляющая изображение оной чувствительности), а также заглавной буквой в слове *Любовь* (к изящному), в издании 1796 года: *любовь* (к изящному). Сам же текст повести в этом [М., 1797] издании полностью идентичен тексту издания 1796 года: несмотря на разницу в формате, текстовая наполненность строки и страницы в обоих изданиях одинакова. На форзаце — две чернильные владельческие надписи: *Принадлежитъ Надеждѣ Свѣт* (нрзб) и ниже — *Николай* (нрзб) *нравовъ*.

Издание «Бедной Лизы», датируемое 1796 годом, было дважды повторено и тоже без указания места и года издания, см.: Сводный каталог... Т. II. С. 18. № 2814 (1–37, 83 с. [=38]; фронтиспис — иллюстрация, 4°; экземпляры — в РНБ и ГПИБ); № 2815 (38 с.; фронтиспис — иллюстрация, 4°; шрифты Селивановского).

В 1801 году с воцарением Александра I положение Карамзина, до того готовившегося к худшему, существенно изменилось в лучшую сторону. Но занятия художественной прозой уступают место издательской деятельности (с 1802 года начинает выходить «Вестник Европы»), общественным и политическим интересам, а с 1803 года — почти исключительно истории (собственно с 31 октября 1803 года, согласно Высочайшему указу, данному Кабинету, Карамзин официально стал Историографом: в письме М.Н. Муравьеву от 18 февраля 1804 года Карамзин сообщает: «Теперь, разделившись публикою, занимаюсь е д и н с т в е н н о т е м , что имеет отношение к И с т о р и и»). Но «Бедная Лиза» продолжает выходить в новых изданиях, и это не результат инерции, накопленной ранее, а скорее всё возрастающая волна, вырвавшаяся на свободное пространство. Меньше чем за три года она появилась в трех разных изданиях. Одно из них — уже упомянутое издание 1801 года,

датируемое 1797 годом согласно титульному листу (Мои безделки. Изд. 2-е. Часть 1. Москва. Университетская Типография, у Ридигера и Клаудия, 1797, 12°); другое — в составе второго издания «Московского журнала» (Часть шестая. Москва. В Типографии у Селивановского, 1802, 225—254; в работе был использован экземпляр РГБ, шифр — Л-122а, ч. 6. Инв. XIX—1057; другие экземпляры хранятся в РНБ, БАН, ГПИБ, МГУ); третье — в первом издании сочинений писателя, вышедшем в 1803—1804 годах (Сочинения Карамзина. Том шестой. Москва. В Типографии С. Селивановского, 1803. 1—44). Через 11 лет вышло второе издание сочинений Карамзина (Сочинения Карамзина. Том шестой. Издание второе, исправленное и умноженное. Москва. В Типографии С. Селивановского. 1814, 1—39), а еще через шесть лет — третье (Сочинения Карамзина. Том шестой. Издание третье, исправленное и умноженное. Москва, 1820, 3—32), ставшее последним прижизненным изданием «Бедной Лизы». Четвертое издание появилось уже в 1834—1835 годах в Петербурге («смирдинское»), а в 1848 году оно было повторено Смирдиным в трех томах. Разумеется, во всех этих изданиях «Бедная Лиза» присутствовала.

Поскольку архив Карамзина не сохранился — остались лишь отдельные материалы, — автограф или черновики «Бедной Лизы» и дальнейшая правка текста до нас не дошли, и о работе писателя над новыми изданиями (кроме, разумеется, изменений в их тексте) известно слишком мало (более того, есть основания подозревать, что в подготовке ряда прижизненных изданий Карамзин мог и не принимать участия и кое-что, конечно небольшое, из отличий от предыдущих изданий в таком случае на совести издателя); наконец, учитывая некоторые непоследовательности на разных уровнях текста и даже опечатки в ряде текстов, — приходится признать, что текстология «Бедной Лизы» (как и большинства карамзинских текстов) находится в плачевном состоянии. Ряд важных деталей вообще невозмож-
но восстановить, но еще хуже, что сам объем утраченного во многих

случаях остается неизвестным, и лишь академическое издание Карамзина, необходимость которого сознается уже многие десятилетия как одна из главных задач филологии и текстологии в области русской литературы, могло бы частично исправить положение.

* * *

Из всех прижизненных изданий «Бедной Лизы» два занимают особое место — первое, 1792, и последнее, 1820 года: первое — как факт русской литературы особой важности, второе — как некий итог эволюции текста, работы над ним, в известной мере отражающей эволюцию языка и отчасти вкусов. Поэтому первоочередной задачей нужно считать сопоставление текстов «Бедной Лизы» 1792 и 1820 годов, т. е. того, что вышло из рук автора и что он оставил читателям последним прижизненным изданием повести.

Сам текст 1792 года в ряде деталей не вполне последователен. Так, «Может быть», которым начинается «Бедная Лиза», не выделено запятой (ср. также — может быть для того, что, с. 248), тогда как в других местах это сочетание обычно выделяется запятыми; приставка *раз* — не знает оглушения *з* перед глухими согласными (*разстилаются* и др.), но ср. *распещренные*; обычно *естьли бы*, но *естьлибы* (ср. *будтобы*, с. 250), ср. даже просто *если* (в издании 1820 года); *келлий*, но *в кельи*; в ряде случаев не вполне ясно, идет ли речь о разрядке или просто о графически корректном заполнении строки без больших чем обычно пробелов между словами (ср. *теперь*, с. 245; *какую-то*, с. 247; *перемѣнились*, с. 272; *должна*, с. 272) и др. В каких случаях это непоследовательность самого Карамзина, а в каких результат колебаний в деталях, для которых еще не сложилась норма, — решить не всегда возможно. Можно говорить также о некоторой непоследовательности в синтаксическом и графическом выражении партий диалога или об инверсиях в знаках препинания, ср. постоянную последовательность при окончании цитируемой речи.» (вместо ».)

или постановку запятой в случаях типа *...в тѣ времена, (бывшія, или не бывшія) в которыхъ...* и т.п. В одних случаях отчетливо ощущаются колебания самого Карамзина (при существительных Nom. Plur. neutr. прилагательные, с ними согласующиеся, имеют окончание то *-ие*, то *-ия*), в других — его сомнения относительно существующей нормы или узуса, когда он то принимает его, то отвергает. Все эти колебания, сомнения, поиски становятся в ряде случаев особенно рельефными в свете тех решений, которые принимаются в более поздних изданиях (в частности, это относится и к выбору флексий *-ой*, *-ый* в Nom. Sing. masc. прилагательных).

Нужно также отметить, что в издании 1792 года весь текст членится на 14 частей, что графически выражается 13 отбивками (большим, чем между обычными строками, интерлиньяжем). Это членение не может быть понято как чисто формальное: в каждой из частей группа составляющих ее абзацев образует некое смысловое целое, чаще всего имеющее отношение к заключению, выводу, итогу, обозначению авторской позиции или к указанию на некий порог (нередко временной, но чаще ситуативный), за которым следует резкое изменение обстановки. Сама пульсация смены этих частей и их объем задают определенный ритм, который позже нередко передается иными средствами — обозначением глав, астерисками, занимающими отдельную строку (* * *), горизонтальной чертой и т.п., но, пожалуй, карамзинский способ более гибок: он не позволяет формализовать предлагаемые членения и оставляет читателю свободу собственного осмысления этого приема, иногда просто право на передышку, необходимую для усвоения предыдущего и перехода к последующему. В других изданиях «Бедной Лизы» этот прием не используется (даже в перепечатке «Московского журнала» 1802 года), что, пожалуй, нужно расценивать как утрату некоей «тонкой» структуры.

Вероятно, уместно обозначить это членение карамзинской повести, на которое, кажется, ранее не обращали

внимания (далее приводятся начала послеотбивочных частей с указанием страницы): 238 — Может быть никто из живущих в Москвѣ... (начало повести); 251 — Теперь читатель должен знать...; 254 — Вдруг Лиза услышала...; 254 — Все жилки в ней забились...; 258 — После сего Эраст и Лиза...; 263 — Она бросилась в его объятия...; 266 — Наконец пять дней сряду...; 273 — Сердце мое обливается кровию...; 273 — И так Эраст обманул Лизу...; 274 — Лиза очутилась на улицѣ...; 276 — Таким образом скончала жизнь свою...; 276 — Ее погребли близъ пруда...; 276 — Лизина мать услышала о страшной смерти...; 277 — Эраст был до конца жизни своей...

Очевиден контраст между медлительно-эпическим началом (пространственно-временная /историческая/ панорама) и тягостно-тягучим ожиданием перед отъездом Эраста в армию, с одной стороны, и, с другой, динамичной концовкой после новой встречи Лизы с Эрастом, ставшей для нее последней (от этой встречи до гибели Лизы едва ли могло пройти более часа; скорее всего Лизины походы в Москву имели своим назначением таганско-каменщицкий локус; во всяком случае он не предполагал переправы через Москву-реку, которая была бы неизбежна на пути к другому близкому московскому локусу — серпуховскому; так или иначе, но часть пути в город шла, видимо, вдоль Москвы-реки: цветы несостоявшегося второго свидания были брошены именно в нее). Членение повести на очень неравные части, отделенные друг от друга отбивками, лишней раз подчеркивает эту контрастность.

При дальнейшем сопоставлении текстов изданий 1792 и 1820 годов не отмечаются те «несловесные» различия, которые перечислены уже ранее (порядок знаков препинания при конце диалогической партии, при скобках, разъединяющих существительное и относящееся к нему придаточное предложение со словом *который*; отбивка и некоторые другие незначительные детали). В целях лучшей ориентации для текста 1792 года приводится более широкий

контекст, чем для текста 1820 г., в котором фиксируется, как правило, только отличное от текста первого издания, и указывается соответствующая страница. Первый пример (левый) — из издания 1792 года, второй (правый) — из издания 1820 года. Разночтения в обоих случаях заключены в фигурные скобки.

* * *

- 238 никто из живущих в Москвѣ не знает так хорошо окрестностей {сей столицы} — {города сего}
- 238 никто чаще моего не бывает {за городом} — {в поле}
- 238 никто более моего не бродит пешком <...> по лугам и {полям, по рощам и кусточкам} — по лугам {и рощам, по холмам и равнинам}
- 239 башни {Си* нова} монастыря — {Си...нова} монастыря
- 239 великолѣпная картина, {а особливо тогда, когда} — великолѣпная картина, {особливо когда}
- 239 разстилаются тучные, густозеленые, {бѣлыми, синими и красными цвѣточками распешренные луга, за которыми,} по желтым пескам{,} течет — тучные, густозеленые, {цвѣтушие луга; а за ними} по желтым пескам{ }течет
- 239 течет {прозрачная} рѣка — {свѣтлая} рѣка
- 240 златоглавый {Да* лов} монастырь — {Данилов} монастырь
- 240 {синѣют Воробьевыя} горы — {синѣются Воробьевы} горы
- 241 вхожу {в кельи,} и представляю себе тех, которые {жили в оных} — вхожу {в келлии} <...> которые {в них жили}
- 241 вижу сѣдаго старца, {преклоняющаго колѣна свои} — {преклонившаго колѣна}
- 241 всѣ удовольствия {исчезли} — {изчесли} {так! — В. Т.}
- 241 смотрит в полѣ сквозь рѣшетку {окна своего} — сквозь рѣшетку {окна}
- 241 {Иногда на вратах храма} — {Иногда}
- 242 к стѣнам {Си* нова} монастыря — {Си...нова} монастыря

- 242 в {сей} хижинѣ {лѣт за тридцать перед сим жила} — в {этой} хижинѣ, {лѣт за тридцать перед сим,} жила
- 243 отдать свою землю в наем, и {при том за весьма} небольшие деньги — отдать <...> в наем, {и за весьма}
- 244 видя неутомимость {дочери своей}, часто прижимала ее к слабо-биющемуся {сердцу своему} — неутомимость {дочери} <...> {сердцу}
- 244 ты кормила меня <...> , когда я была ребенком{;} теперь — ребенком{:} теперь
- 245 Только {теперь} — Только {теперь}
- 245 Лиза пришла в Москву {с букетом ландышей} — {с ландышами}
- 245 Молодой <...> человек, {приятнаго} вида — {приятного} вида
- 245 Она показала ему {букет цвѣтов} — {цвѣты}
- 245 А что {тебѣ за него} надобно? — {тебе} надобно?
- 246 Я думал, что {букет прекрасных ландышей, сорванных} <...> , {стоит не менее рубля} — {прекрасные ландыши, сорванные} <...> , {стоят рубля}.
- 246 хотѣл бы, {чтобы} ты рвала — {чтоб}
- 246 Лиза отдала {букет} — {цвѣты}
- 246 я {этова} не думаю — {этого}
- 247 {Однако жь} — {Однакожь}
- 247 Многие хотѣли у нее купить {букет} — {цвѣты}
- 247 {он} не {продажной} — {они} не {продажные}
- 247 и {букет цвѣтов был брошен} — и {цвѣты были брошены}
- 247 *Никто не влади́и {тобою!} — Никто не влади́и {вами!}*
- 247 чувствуя {какую-то} грусть — {какую-то}
- 248 сидѣла она под {окошком} — под {окном}
- 248 вскочила и закричала: {ах!} — и закричала: {Ах!}
- 248 Молодой незнакомец стоял под {окошком} — {под окном}
- 248 Старуха выглянула в {окошко} — в {окно}
- 248 {Я} очень устал — {я}
- 248 может быть для того, что она {знала его} наперед — {его знала}

- 249 и подала в {окошко} — в {окно}
- 249 и {Нектар} из рук Гебы — и {нектар}
- 249 как быстро {черные} глаза ея — {голубые}
- 250 Я сам по временам {стану} заходить к вам — {могу}
- 250 не подозревая в {оном} никакого {дурного} намѣре-
ния — в {нем} никакого {худого}
- 250 и чулки, {вывязанные} Лизой — {вывезенные}
- 250 «Меня зовут {Эрастом} —» отвечал он. — {Эрастом},
отвечал он.
- 251 но часто не {находил,} скучал — {не находил:} скучал
- 251–252 переселялся мысленно в тѣ времена, <...> в кото-
рых, {по описанию Поэтов}, всѣ люди — в которых,
{естьли вѣрить Стихотворцам}
- 252 желание ея не исполнилось{: —} Лиза спала очень ху-
до — не исполнилось{:} Лиза спала
- 252 просыпалась и вздыхала{. —} Еще до восхождения — и
вздыхала{.} Еще до восхождения
- 252 волновались в воздухѣ {и,} подымаясь {вверх} — в
воздухѣ{, и} подымаясь {вверх}
- 253 Но скоро восходящее свѣтило дня пробудило все тво-
рение{:;} рощи, кусточки оживились — все творение{:}
рощи,
- 253 и общая радость {Природы} — {природы}
- 254 взял бы, может быть, руку мою.... {Мечта! мечта!} —
....{Мечта!}
- 254 и с пестрым стадом своим скрылся {за ближний
холм}. — {за ближним холмом}.
- 254 {взял ее} за руку — {взял} за руку
- 254 {милая} Лиза! сказал Эраст: *милая Лиза!* — {Милая}
Лиза! <...>: *милая Лиза!*
- 256 *мнѣ не хотѣлось бы ничего таить от нее.* {--} — таить
от нее {-}
- 257 или гдѣнибудь {близь} Лизиной хижины — {близ}
- 257 никогда цвѣты так приятно {не пахли.} — {не пах-
ли!}»
- 257 любезная {дочь ея} весельем своим развеселяла — лю-
безная {дочь}

- 258 Шестой десяток {доживаю я} на свѣтѣ — {доживаю} на свѣтѣ
- 258 мы забыли бы душу свою, {если бы} — {если бы}
- 259 глубокой, чистой пруд, еще в древние времена {ископанной} — {ископанный}
- 259 тихая луна <...> посребряла лучами своими {бѣлые} Лизины волосы — {свѣтлые}
- 259 которыми играли {зефиры} — {Зефиры}
- 259 но <...> Цинтия не {сокрывалась} от них — не {скрывалась}
- 259 {я люблю} тебя, друг мой! — {люблю} тебя
- 259 я себя забываю, забываю все, {— кромѣ} Эраста — все, {кромѣ —} Эраста
- 259—260 я, {не зная} тебя, могла жить спокойно — не {знав} тебя
- 260 Я буду жить с Лизою{ }как брат с сестрою (думал он){;} не употреблю во зло — жить с Лизою{, } как брат с сестрою (думал он){:} не употреблю во зло
- 262—263 будет жить <...> и в дремучих лѣсах{ } как в раю — лѣсах{, } как в раю
- 263 *Для {друга твоего} драгоценнѣе всего душа — Для {твоего друга}*
- 263 Ах Лиза, Лиза! {гдѣ мать твоя? Гдѣ Ангел хранитель твой?} — Ах Лиза, Лиза! {гдѣ Ангел хранитель твой?}
- 264 Нѣт, {я не умѣю} сказать этого — Нѣт, {не умѣю}
- 265 а кто знает сердце свое{;} кто размышлял {о нравственной натурѣ чловѣка}, тот согласится со мною, что {без желаний нѣт для нас удовольствия}. — {о свойствах нѣжнѣйших его удовольствий}, тот {конечно} согласится со мною, что {исполнение всѣх желаний есть самое опасное искушение любви}.
- 265 которой прежде воспалял его воображение и восхищал {душу его} — {душу}
- 266 прежде бывали мы покойнѣе и щастливѣе! } — щастливее{; }
- 267 {по том} залилась горькими слезами — {потом}

- 268 «Думай {о той приятной} минутѣ, в которую {мы
опять} увидимся.» — «Думай {о приятной} мину-
тѣ <...> {опять мы} увидимся.»
- 268 {Ах} *если бы она пришла поскорѣе!* — {Ах!} *если бы*
269 {знай барин}, что ты должен крестить их! — {знай, ба-
рин}, что
- 269—270 в послѣдний раз {прижав ее} к своему сердцу,
сказал{, } *прости Лиза{?...}* — {прижав} к своему серд-
цу, сказал{: } *прости, Лиза{!....}*
- 270 которая, прощаясь с ним, {прощалась} с душою сво-
ею — {пощалась}
- 270 и смотрѣла на Эраста, {которой} удалялся — {кото-
рый}
- 271 и {приклонив} голову {ко груди}, тихими шагами — и
{преклонив} голову, тихими шагами
- 271 дни ея были днями тоски и {горести, горести}, кото-
рую — тоски и {горести}, которую
- 272 Он поблѣднѣл — {по том}, не отвѣчая — Он поблѣд-
нѣл — {потом}
- 272 *Лиза! обстоятельства {н е р е м ѣ н и л и с ь}; ... ты {дол-
жна}* — {перемѣнились}; ты {должна}
- 273 Ах! для чего {пишу я} не роман — {пишу} не роман
- 274 {Она} открыла глаза — {Нешастная} открыла глаза
- 274 *Если бы земля поглотила {н е щ а с т н у ю} — поглотила*
{бѣдную}
- 275 увидѣла себя <...> под {тѣнию тех} древних дубов —
под {тѣнию} древних дубов
- 275 погрузилась она в нѣкоторую задумчивость — {по том
осмотрѣлась} — в нѣкоторую задумчивость — {осмот-
рѣлась}
- 275 увидѣла дочь сосѣда{,} (пятнадцатилѣтнюю дѣвуш-
ку){ }идущую по дорогѣ — сосѣда{ } (пятнадцатилѣт-
ную дѣвушку){,} идущую по дорогѣ
- 275 вынула из кармана десять {имперялов} — десять {им-
перялов}
- 275 {онѣ} не краденья — {они} не краденья
- 275 {Но на что} знать его имя? — {Начто} знать

- 276 поцѣлуй у нее руку, так{ }как я теперь твою цѣлую —
руку, так{,} как
- 276 скажи, что я{....}» — что я{...}»
- 276 прекрасная {душей} и тѣлом — {душею}
- 276 и поставили {деревянной} крест на {могилѣ ея} — дере-
вянный крест на {ея могилѣ}
- 276 Тут часто {сiju я} в задумчивости — {сiju}
- 276 и почитал себя {ея убийцею} — {убийцею}

* * *

При сравнении текста журнального издания 1792 года с текстом последнего прижизненного издания 1820 года обнаруживается, что за протекший почти тридцатилетний период в тексте «Бедной Лизы» произошло немало (более сотни) изменений, хотя и у читателя, обращавшегося к разным изданиям повести, и у единого «коллективного» читателя ее, принадлежавшего ко всем поколениям за 200 лет со дня выхода в свет первого издания, сохраняется ощущение е д и н с т в а текста и проблема выбора издания обычно не встает, если только читатель не совпадает в одном лице с исследователем. Это ощущение можно, конечно, объяснять некоторой невнимательностью читателя к тексту как таковому, но и сам автор, внося в повесть изменения, позаботился о преимуществах разных версий текста, об осторожном введении новых элементов, не затрагивающих ни персонажный, ни мотивный, ни сюжетный уровни. Если отбросить некоторые опечатки текста 1820 года (*изчесли* вместо *исчезли*, *вывезенные* вместо *вывязанные*) или их исправления и/или уточнения в этом же издании (ср. *знай барин*, 1792, но *знай, барин*, 1820; *Ах естѣли бы*, 1792, но *Ах! естѣли бы*, 1820, и т. п.), раскрытие криптонимов, впрочем, в контексте повести довольно прозрачных (**Да* лов монастырь* — *Данилов монастырь*), некоторые чисто формальные перекодировки (**Си*нова монастыря* — *Си...нова монастыря*, дважды) и т. п., то окажется, что подавляющее большинство изменений относится к я з ы к о в о й сфере, отражающей, однако, эволюцию не только (и, пожалуй, не столько)

самого литературного языка в результате прежде всего карамзинских преобразований, но и стиля, поэтики, всей системы языковых и стилистических предпочтений и ценностей, что, собственно, и определяет исторический вклад Карамзина в этой области.

Разумеется, и среди языковых изменений есть ряд относительно формальных, относящихся к способу графической фиксации и обычно слабо связанных с семантическими сдвигами, ср.: «орфографические» преобразования типа *этова* (с. 246) — *этаго, по том* (с. 267, 272) — *потом, имперялов* (с. 275) — *имперялов* и т. п. Часть «орфографических» преобразований составляют случаи мены заглавной буквы на строчную: *Нектар* (с. 249) — *нектар, Природы* (с. 253) — *природы* и наоборот: *закричала: ах!* (с. 248) — *закричала: Ах!, зефиры* (с. 259) — *Зефиры*. В отличие от предыдущей группы «орфографических» преобразований эта группа уже связана с изменениями стилистической нюансировки, — в частности, с некоторым если не развенчанием, то снижением стереотипов классицистической поэтики (заглавная буква → строчная), внесением «мягко-иронического» оттенка по отношению к тем же стереотипам (зефиры — Зефиры), — а через эти последние изменения и вся группа «орфографических» изменений так или иначе соотносится и со сферой семантики, по крайней мере в том, что касается модальности и субъективной оценки. Особая разновидность «орфографических» преобразований связана с изменениями в знаках препинания и способах передачи прямой речи (о чем отчасти см. в главе о диакритическом уровне повести); ср.: *«Меня зовут Эрастом» — отвечал он* (1792) — *Меня зовут Эрастом, отвечал он* (1820); *Хорошо; надобно тебя послушаться* (1792) — *Хорошо: надобно тебя послушаться* (1820); *просыпалась и вздыхала. — Еще до восхождения* (1792) — *просыпалась и вздыхала. Еще до восхождения* (1820); *пробудило все творение; рощи*, (1792) — *пробудило все творение: рощи*, (1820); *увидѣла дочь сосѣда, (пятнадцатилѣтнюю дѣвушку) идущую* (1792) — *увидѣла дочь сосѣда (пятнадцатилѣтнюю дѣвушку), идущую*

(1820); скажи, что я (1792) — скажи, что я (1820);
перемѣнились <...> должна (1792) — перемѣнились
<...> должна (1820) и т. п.

Подавляющее большинство языковых изменений в тексте «Бедной Лизы» 1820 года по сравнению с первым изданием ее связаны со стремлением более точно и в соответствии с изменениями в эстетических оценках автора выразить свой замысел в его частностях, не отстать от времени, как оно опознается через изменения, фиксируемые языком и поэтикой. «Модернизация» и усиление выразительности определяют общий характер тех изменений, которые претерпел текст с 1792 по 1820 год. Впрочем, было бы ошибкой не замечать и те перемены в тексте, которые связаны (условно говоря) с «субъективным» фактором. Такова ситуация, когда, например, Карамзин меняет *черные глаза* Лизы (с. 249) на *голубые глаза* или *бѣлые Лизины волрсы* (с. 259, явный faux pas) на *свѣтлые*; ср. также мену *прозрачная рѣка* (с. 239) на *свѣтлая рѣка*. Отчасти произвольной можно было бы считать и замену *по лугам и полям, по рощам и кусточкам* (с. 238, 1792) на *по лугам и рощам, по холмам и равнинам* (1820), если бы за нею не стояло и нечто более существенное. В соответствии с широкопанорамностью начала повести, предполагающей акцент не столько на перечислении частей целого, сколько на определенной контрастности, поздний вариант представляется более удачным: луга и рощи — контраст по открытости—закрытости и характеру растительности; холмы и равнины — контраст по неровности—ровности, что в сумме как бы исчерпывает основной состав ландшафтной номенклатуры того вида, который открывается от Симонова монастыря. Кроме того, конечно, слово *кусточки* почти сразу же было забраковано автором: в «Моих безделках» (1794) этого слова уже нет, и это второй пример вкрапления эстетически «чуждого» элемента в текст первого издания; впрочем, *кусточки* в другом месте (1792, с. 253) — *рощи, кусточки оживились* — уцелели и в издании 1820 (с. 14). Далее Карамзин не раз демонстрирует это стремление к ограничению, изъ-

ятию лишнего, того, что, видимо, стало оцениваться как простая «красивость».

Наиболее характерное выражение этой тенденции к самоограничению — сжатие (компрессия) отдельных частей фразы (в принципе очень небольших, обычно отдельных «лишних» слов) как проявление установки на некий аскетизм, экономность, которые позволяют разредить словесный ряд и тем самым расширить свободное пространство смысла, динамизируя тем самым и творческую активность читательского восприятия. Ср. из числа крупнейших изъятий в издании 1820 г. *бѣлыми, синими и красными цветочками распещренные луга, за которыми* (1792, с. 239), а также более частные изъятия с целью прореживания текста, освобождения его от необязательных элементов, ср. преобразования типа: *а особливо тогда, когда* → *особливо когда*; *колѣна свои* → *колѣна*; *окна своего* → *окна*; *дочери своей* → *дочери*; *к <...> сердцу своему* → *к <...> сердцу*; *с букетом ландышей* → *с ландышами*; *букет цветов* → *цветы*; *тебѣ за него* → *тебѣ*; *Мечта! мечта!* → *Мечта!*; *дочь ея* → *дочь*; *я люблю* → *люблю*; *я не умѣю* → *не умѣю*; *душу его* → *душу*; *о той приятной* → *о приятной*; *пишу я* → *пишу*; *под тѣню тѣх* → *под тѣню*; *по том осмотрѣлась* → *осмотрѣлась*; *сужу я* → *сижую*; *ея убийцею* → *убийцею*.

Собственно говоря, в подобных изъятиях — начало той линии лаконизма, высшим достижением которой стала вскоре пушкинская проза. Несомненно, что сжатие подобного типа, устраняя привычно-инерционное, способствовало разрушению «частных» стереотипов и расширению способов выражения заданного смысла. Многочисленные инверсии в издании 1820 года по сравнению с текстом 1792 года подтверждают сказанное, ср. *которые жили в оных* → *которые в них жили* (с одновременной заменой более архаичного *оных*); *знала его* → *его знала*; *забываю все, — кромѣ Эраста* → *все, кромѣ Эраста*; *мы опять увидимся* → *опять мы увидимся*.

Существенную часть изменений в издании 1820 года по сравнению с изданием 1792 года составляют лексические

замены, ср. *сей столицы* → *города сего* (с одновременной инверсией); *не бывает за городом* → *не бывает в поле*; *по лугам и полям* → *по лугам и рощам*; *по рощам и кусточкам* → *по холмам и равнинам*; *букет* → *цветы*; *стану* → *могу*; *в оном* → *в нем*; *дурного* → *худаго*; *она* → *нещастная*; *нещастную* → *бѣдную*. С изменениями лексическими могут оказаться связаны и изменения грамматического характера (*столицы* → *города* имплицитует *сей* → *сего*; *букет цветов* → *цветы* имплицитует *его* → *их*; *он* → *они* вызывает *продажной* → *продажные*; *букет* → *цветы*; *был брошен* → *были брошены и тобою* → *вами*), которые, следовательно, носят зависимый и, как правило, автоматический характер. Разумеется, существуют и такие грамматические изменения, которые сделаны в результате свободного и сознательного выбора, ср. *синѣют (горы)* → *синѣются (горы)*; *преклоняющаго (колѣна)* → *преклонившаго (колѣна)*; *за ближний холм* → *за ближним холмом*. Очень показательны для Карамзина «тонкие» изменения, достигаемые минимальными средствами (графически — меной знаков препинания), ср.: *ты кормила меня <...>, когда я была ребенком{;}* *теперь пришла мое очередь ходить за тобою* → *<...> когда я была ребенком{.}* *теперь <...>*. Иначе говоря, «сочинительно-перечислительная» связь с помощью двоеточия трансформируется в «слабо-подчинительную», оставляющую свободу для более конкретных интерпретаций, например: *ты кормила меня <...>, когда я была ребенком, {a}* *теперь <...>* (контрастность—противительность) или же — **а поэтому, следовательно, значит** и т. п. Сходный тип — *но часто не находил{,}* *скупал и жаловался* → *не находил{.}* *скупал <...>*, т. е. как результат «ненахождения», как следствие его — *скука* и *жалобы*. Или: *свѣтило дня пробудило все творение{;}* *рощи, кусточки оживились* → *пробудило всё творение{.}* *рощи, кусточки оживились*, т. е. солнце пробудило всё сотворенное, **а именно** — *рощи, кусты...* Или же: *Я буду жить с Лизою как брат с сестрою <...>{;}* *не употребляю во зло любви ея* → *Я буду жить с Лизою как брат с сестрою <...>{.}* *не употребляю во зло <...>* с идеей разъяснения, указание на

следствие принятого решения и т. п. Но есть и обратные случаи, когда «подчинительность» заменяется «сочинительностью», и некоторая громоздкость фразы разрешается в расчленении ее на две, ср.: <...> *разстилаются тучные, густозеленые, бѣлыми, синими и красными цвѣтами расщепленные луга{, за которыми,} по желтым пескам, течет <...>→ <...>{; а за ними } по желтым пескам течет <...>.* Иногда фраза разрезается за счет вычленения из ее состава некоей части в виде относительно самостоятельного, обособленного, периферийного образования, ср.: *В сей хижинѣ{ } лѣтъ за тридцать перед сим жила <...>→ В этой хижинѣ{,} лѣтъ за тридцать перед сим{,} жила <...>* (с одновременной заменой архаического *сей* более современным и стилистически нейтральным *этой*; примеры такого типа повторяются в истории текста «Бедной Лизы» не один раз). Нужно помнить и о наличии изменений, носящих характер вариантов (*близь* — *близ*, *естьли бы* — *если бы*, *не знавши* — *не зная*, *приклонив* — *преклонив*, *отчасти окошко* — *окно*).

Все эти изменения так или иначе коренятся в языке и бóльшая часть их, несомненно, связана со стилистическими проблемами. Лишь одно изменение (самое значительное по объему) относится к заострению мысли, к созданию особо напряженной логической конструкции (формулы) о психологии любви, которая вполне в духе лучших достижений мастеров французской «психологической» прозы XVIII века. И без того меткое наблюдение из текста 1792 года («а кто знает сердце свое; кто размышлял о нравственной натурѣ чловѣка, тот согласится со мною, что без желаний нѣтъ для нас удовольствия»), из которого следует не вполне осознаваемая зависимость «последующего» от «предыдущего», цели от условий, главного от как бы побочного и которое уже в этом виде намекает на тождество желания и удовольствия и на опасность последнего, понятого как исполнение первого во всем его объеме, в версии 1820 года получает еще более сильную форму — «кто знает сердце свое, кто размышлял о свойствахъ нѣжнѣйших его удовольствий, тот конечно

согласится со мною, что исполнение *всѣх* желаний есть самое опасное искушение любви».

Но между версиями текста «Бедной Лизы» 1792 и 1820 годов стоит целый ряд промежуточных версий, и текстологическая история повести Карамзина невозможна без обращения к этапам этой истории, совпадающим с появлением каждой новой версии. После *editio princeps* следующим изданием была публикация «Бедной Лизы» в составе сборника ряда из вышедших к тому времени произведений Карамзина под названием «Мои безделки» (М. 1794). Уже в этой публикации отмечен ряд существенных изменений по сравнению с изданием 1792 года. Основные из них приводятся ниже (в целях экономии места указываются новые версии отдельных фрагментов текста 1794 года с указанием страницы и отсылкой в скобках к странице издания 1792 года).

5. не знает так хорошо окрестностей {города сего} (с. 238); — 5. не бывает в {полѣ} (с. 238); — 5. по лугам {и рощам, по холмам и равнинам} (с. 238); — 6. великолѣпная картина, {особливо} когда (с. 239); — 6. тучные, густозеленые, {цвѣтущие} луга; {а за ними} <...> течет {свѣтлая} рѣка (с. 239); — 7. {синѣются} (с. 240); — 10. В сей хижинѣ{,} лѣт за тридцать перед сим{,} жила (с. 242); — 11. и {притом} (с. 243); — 12. и что его не стало{;} (с. 244); — 13. Только {теперь} (с. 245); — 13. Может быть{ } скоро (с. 245); — 13. перекрещусь{,} и спокойно лягу (с. 245); — 13. в сырую землю{»} (с. 245); — 13. {приятного} вида (с. 245); — 15. {начали} (с. 246); — 16. сидѣла она {под окном} (с. 248); — 16. стоял {под окном} (с. 248); — 17. выглянула {в окно} (с. 248); — 18. и подала {в окно} (с. 249); — 18. {голубые} глаза ея (с. 249); — 21. читатель {должен} знать (с. 251); — 13. сѣла на травѣ{,} и, подгорюнившись, (с. 252); — 23. пробудило все творение {;} рощи, (с. 253); — 26. {Ми}лая Лиза! (с. 255); — 35. не лъзя {быть} моим мужем! (с. 263); 37 {э}раст, {э}раст! (с. 264); — 37. Ах {э}раст! (с. 264); — 38. кто размышлял о {свойствѣ нѣжнѣйших его удовольствий}, тот {конечно} согласится со мною,

что {исполнение *всѣх* желаний есть самое опасное искушение любви} (с. 265); — 39. {Платоническая} любовь (с. 265); — 39. *Прежде бывал ты веселѣ{;} <...> и щастливѣ{;} (с. 266); — 49–50. {Нещастная} открыла глаза (с. 274); — 50. Естли бы земля поглотила {бѣдную!} (с. 274); — 50. под тѣнию {древних} дубов (с. 275); — 51. {поцѣлуй} у нее руку (с. 276); — 52. крест на {ея} могилѣ (с. 276); — 52. глаза {на вѣк} закрылись (с. 276–277).*

Лишь 5–7 изменений по сравнению с изданием 1792 года можно признать примечательными, и среди них основное, конечно, — на с. 38. Значительную часть изменений составляют те, что связаны с меной знаков препинания и с введением дополнительных случаев разрядки. Обращает на себя внимание, что существенно бóльшая часть изменений приходится на начало текста, и даже если сравнивать соотношение их в первой и второй половине текста, то оно приближается к 2 : 1. При этом существенно, что «правка» второй части более формальна — ситуация, объясняемая скорее всего двумя причинами — нередким снижением требовательности по мере приближения к концу текста и тем, что вторая половина вследствие разгона, взятого в первой и обычно связанного с некоторыми «спотыканиями», оказывается более «благополучной», во всяком случае требующей меньшей правки. Нужно отметить, что сам факт правки текста повести, имевшей такой бесспорный успех, заслуживает особого внимания: в прозе XVIII века это случалось нечасто. С этим изданием связаны два переиздания 1797 и 1801 (при обозначении — 1797) годов, см. о них Сводный каталог. № 2817, 2918).

Следующим изданием «Бедной Лизы» была версия 1796 года (хотя ни сам год, ни место в книге никак не обозначены), с которым связаны два других «дочерних» издания (также без обозначения места и года издания), близких по оформлению к изданию 1796 года (ср. Сводный каталог... № 2814). Основные изменения в тексте 1796 года по сравнению с первым изданием (1792) таковы:

3. окрестностей {города сего} (с. 238); — 3. не бывает {в полѣ} (с. 238); — 3. без цели {--} (с. 238); — 3. по лугам и {рошам, по холмам и равнинам} (с. 238); — 3. {Си*нова} монастыря (с. 239); — 3. {амфитеатра} (с. 239); — 3. великолѣпная картина, {особливо когда} (с. 239); — 4. тучные, густозеленые, {цвѣтушие} луга, {а за ними} <...> течет {свѣтлая} рѣка (с. 239); — 4. {Да*лов} монастырь (с. 240); — 4. {синѣются Воробьевы} горы (с. 240); — 6. {исчезли} (с. 241); — 6. безвременную смерть его{. --} (с. 241); — 6. чудес, в сем монастыре случившихся{: --} (с. 241); — 6. {Си*нова} монастыря (с. 242); — 7. и {притом} за весьма небольшие деньги (с. 243); — 8. прижимала ее к часто-биющемуся {сердцу} (с. 244); — 8. и казаться покойною и веселою. {--} (с. 244); — 8. {отвѣчала горестная старушка}{,} (с. 244); — 8. Только {теперь} не хочу умереть {--} (с. 245); — 9. Может быть{ } скоро сыщется (с. 245); — 9. Она показала ему букет цвѣтов {--} и покраснѣлась (с. 245); — 9. Продаю, отвѣчала она. {--} (с. 245); — 9. «А что тебѣ за него надобно?» {--} Пять копѣек {--} <...> Вот тебѣ рубль» {--} (с. 245); — 9. взглянуть на молодого человека, {--} еще болѣе (с. 245); — 9. она не возмет рубля. {--} (с. 245); — 9. «Для чего же?» {--} (с. 245—246); — 10. чтобы ты рвала их только для меня.» {--} (с. 246); — 10. Остановил ее за руку {--} (с. 246); — 10. «Куда же ты пойдешь? дѣвушка?» {--} (с. 246); — 10. *Домой.* {--} «А гдѣ дом твой?» {--} (с. 246); — 10. *такой голос* {-- --} (с. 246—247); — 10. Однак{ож} (с. 247); — 11. от всякой бѣды и напасти» {--} (с. 247); — 11. {какую}-то грусть (с. 247); — 11. сидѣла она {под окном} (с. 248); — 11. стоял {под окном} (с. 248); — 12. выглянула {в окно} (с. 248); — 12. и подала {в окно} (с. 249); — 12. Незнакомец выпил {--} и {нектар (с. 249); — 13. {быстроголубые} глаза (с. 249); — 13. встрѣчаясь с его взором. {--} (с. 249); — 13. {--} «Мнѣ хотѣлось бы <...> (с. 249); — 13. часто ходить в город{:} и ты не будешь (с. 249—250); — 13. Я сам по временам {могу} заходить к вам.» {-- -- --} (с. 251); — 14. сказала тихонько Лиза {--} *Эрастом!* (с. 250); — 14. *а между крестьянами* {-- --}

(с. 251); — 15. и в {сч}астливой праздности (с. 252); — 15. и рѣшился {--} по крайней мѣрѣ на время {--} (с. 252); — 16. просыпалась и {воз}дыхала. {--} Еще до (с. 252); — 16. сѣла на травѣ{, } и подгорюнившись, смотрѣла (с. 252); — 16. в воздухѣ{, и} подымаясь вверх, (с. 252); — 16. пробудило все творение{: }рощи, (с. 253); 16. {чтоб} напиться (с. 253); — 17 простым крестьянином, пастухом, {--} (с. 253); — 17 а в лодкѣ {--} Эраста (с. 254); — 18. подошел к Лизѣ и {--} мечта ея (с. 254); — 18. с розовыми губами своими {....} (с. 255); — 18. она едва смѣла вѣрить ушам своим и {....} (с. 255); — 18. и так, что между ими оставалось не много мѣста {--} (с. 255); — 19. Как я {сч}астлива! (с. 256); — 19. будешь{ъ} <...> обманешь{ъ} (с. 256); — 19. Однако{ож} (с. 256); — 19. таить от нее. {-- --} (с. 256); — 20. {близ} Лизиной хижины (с. 257); — 20. никогда цвѣты так приятно не пахли{!}» (с. 257); — 22. Они обнимались {--} (с. 259); — 22. {чудно чудно} (с. 259); — 23. и буду всегда {сч}астлив! (с. 260); — 25. {Жестокий!} можешь ли об этом спрашивать? (с. 262); — 25. ея {сч}астие дороже ему (с. 262); — 25. По чему же? {--} (с. 263); — 26. Нѣт, я не умѣю сказать этого! {....} (с. 264); — 26. вздыхаешь? {...} (с. 264); — 27 будем по прежнему {сч}астливы! (с. 264); — 27 {мнѣ} не лъзя не вѣрить словам твоим {;} (с. 265); — 27. {завтра}, завтра увидимся (с. 265); — 27 не мог уже доволен быть однѣми <...> взорами <...> {однѣми} чистыми объятиями (с. 265); — 27–28. а кто знает сердце свое{,} кто размышлял о {свойствѣ нѣжнѣйших его удовольствий}, тот {конечно} согласится со мною, что {исполнение *всѣх* желаний есть самое опасное искушение любви} (с. 265); — 28. и в удовольствии его полагала свое {сч}астие (с. 266); — 28. Прежде бывал ты веселѣ{;} <...> и {сч}астливѣ{;} (с. 266); — 29. полк мой идет в поход.» {--} (с. 266); — 29. Я умру, как скоро тебя не будет на свѣтѣ. {--} (с. 267); — 30. а я писала бы к тебѣ {--} о слезах своих! {--} (с. 268); — 30. когда высохнет сердце мое. {--} (с. 268); — 31. мнѣ бы очень хотѣлось дожить до этого! {--} (с. 269); — 31. прости{ } Лиза! (с. 270); — 32. Лиза рыдала {--} Эраст плакал {--} оста-

вил ее {--} она упала {--} стала на колѣни <...> удалялся {--} далѣе {--} далѣе (с. 270); 32. {Возсияло} солнце (с. 270); — 33. пошла к своей хижинѣ. {--} (с. 271); — 33. Но иногда {--} хотя весьма рѣдко {--} златой лучь надѣжды <...> (с. 271); — 33. как я буду {сч}астлива! (с. 271); — 33. как Майское утро после бурной ночи. {--} (с. 272); — 34. Вот сто рублей {--} возьми их <...> {--} позволь мнѣ поцѣловать тебя в послѣдний раз {--} и пооди домой {--} (с. 273); — 35. Я забываю человека в Эрасте {--} готов проклинать его {--} (с. 273); — 35. играл в карты { } и проиграл почти все свое имѣние (с. 273); — 36. {Несчастливая} открыла глаза {--} встала <...> {--} благодарила ее (с. 274); — 36. погрузилась она в нѣкоторую задумчивость {--} (с. 275); — 36. идущую по дорогѣ {--} кликнула ее (с. 275); — 37. онѣ не краденья {--} (с. 275); — 37 к одному жестокому человеку, {--} (с. 275); — 37 Бог будет ея помощником {--} (с. 276); — 37. так как я теперь твою цѣлую {--} (с. 276); — 37. скажи, что бѣдная Лиза велѣла поцѣловать ее {--} скажи, что я» {...} (с. 276); — 37. побѣжала в деревню {--} (с. 276); — 37. прекрасная {душею} и тѣлом (с. 276); — 37. и поставили деревянный крест на {ея} могилѣ (с. 276); — 38. и кровь ея от ужаса охладѣла {--} глаза {навѣк} закрылись. {--} (с. 276–277); — 38. Эраст был до конца своей жизни не{сч}астлив (с. 277).

Как видно из предыдущего, изменений в тексте 1796 года по сравнению с первым изданием довольно много, но всё-таки бóльшая их часть относится к формальной замене длинного тире двумя краткими (— > --). Из числа более существенных, не формальных изменений большинство уже было представлено в издании 1794 года и, как и в последнем, основные изменения относятся к началу повести (и — несколько шире — к первой половине ее); во второй половине повести в основном воспроизводятся изменения, уже вошедшие в издание 1794 года. Но одна особенность издания 1796 года оригинальна (а повторяется она не раз): в отличие от *щастье*, *щастливой*, *нещастная* и т. п. первых двух изданий в издании 1796 года всегда *счастье*, *счастли-*

вой, несчастная и т. п. Но в любом случае это издание по-существу тем, что в нем отражена упорная работа над подбором соответствующих знаков препинания, более адекватно передающих нужные смысловые оттенки: запятая и точка с запятой, точка с запятой и двоеточие, — вот то пространство, в котором Карамзин чаще всего ищет решения своих «тонких» задач.

В 1802 году, как известно, вышло второе издание VI части «Московского журнала» за 1792 год, в котором впервые появилась «Бедная Лиза». Но это издание не было простым воспроизведением первого: в нем отсутствуют отбивки и разрядка, вводятся два вида тире — короткое (-) и длинное (—), и употребление их довольно разумно упорядочено, что еще раз подтверждает предположение о сознательной работе Карамзина со знаками препинания, которые не были для него застывшими и неизменными данностями, но скорее исходным материалом для экспериментов во всех тех случаях, когда нужно было обращаться к суперсегментным тонкостям синтаксической семантики. Остается сожалеть, что это направление после Карамзина, за исключением ряда случаев «знакопрепинательного» экстремизма (в основном «аннигилирующего» характера), не получило развития в русской литературно-художественной традиции (разумеется, можно говорить об отдельных «индивидуальных» вариантах в употреблении знаков препинания, например о форсировании некоторых из них, но нередко в этих «индивидуальных» вариантах приходится подозревать недостаточное знание «школьных» правил и своевольное желание снять проблему). Также нужно отметить, что в издании 1802 года по сравнению с первым изданием (1792) изменения не ограничиваются знаками препинания, хотя «словесные» изменения чаще всего так или иначе уже учитываются в промежуточных изданиях 1794 и 1796 годов.

226. {синѣются} Воробьевыя горы (1792, с. 240: {синѣют}); — 227. тѣх, которые жили {в них} (с. 240: {в оных}); — 230. и {все} продавала в Москвѣ (1792, с. 243: {все сие}); — 230. к слаб{о} б{и}ющемуся сердцу (1792, с. 244: к {слабо-

биющемуся}); — 231. На том свѣтѣ <...>{,} на том свѣтѣ (1792, с. 244: <...>{ }на том свѣтѣ}); — 231. Только {теперь} (1792, с. 245: Только {теперь}); — 233. Одна{ко ж} (1792, с. 247: Одна{ко жь}); — 236. {напрасно скрыть} хотѣла; {щики} ея пылали как заря в {ясной}, лѣтний вечер (1792, с. 250: {тщетно сокрыть} <...> {щеки} <...> {в ясный}); — 237 не подозрѣвая {никакого} дурного намѣрения (1792, с. 250: {в оном никакого}); — 239. сѣла на травѣ, и{ }подгорюнившись{ }смотрѣла (1792, с. 252: и{, }подгорюнившись{,} смотрѣла); — 239. пробудило все творение{,} роши, кусточки оживились (1792, с. 253: творение{;} роши); — 241. {Милая} Лиза! <...> {люблю} тебя! (1792, с. 255: {милая} Лиза! <...> {я люблю} тебя!); — 243. Однак{ож} (1792, с. 256: Однак{ожь}); — 252. а кто знает сердце свое{, } тот согласится со мною, что {исполнение *всѣх* желаний есть самый опасный для любви опыт} (1792, с. 265: а кто знает сердце свое{; кто размышлял о нравственной натурѣ человека), тот согласится со мною, что {без желаний нѣтъ для нас удовольствия}); — 255. {Ах!} естъли бы она пришла поскорѣе (1792, с. 268: {Ах} естъли бы <...>); — 259. *обстоятельства {перемѣнились} <...> ты {должна}* (1792, с. 272: *обстоятельства {перемѣнились} <...> ты {должна}*); — 261. и пошла сама не зная{ } куда (1792, с. 274: не зная{, } куда); — 261. но через нѣсколько {минуть} (1792, с. 275: {минут}); — 263. прекрасная {душею} и тѣлом (1792, с. 276: {душей} и тѣлом).

Из всех этих изменений, как по сравнению с изданием 1792 года, так и изданиями 1792 и 1796 годов, самым оригинальным является новый вариант фрагмента «а кто знает сердце свое», а именно его конца — «самый опасный для любви опыт» (он не был усвоен и в изданиях 1803, 1814 и 1820 годов). Таким образом, в течение почти тридцати лет Карамзин возвращался к этому фрагменту: отказывался от первого варианта, придумывал другие, менял их, возвращался снова к одному из промежуточных вариантов, и точку в этой работе, возможно, поставила только смерть автора.

Следующим изданием «Бедной Лизы» оказался текст повести, появившийся в «Сочинениях» Карамзина (Том 6. М., 1803). С этого времени и до смерти автора издания этой повести осуществляются именно в составе «Сочинений» (1803, 1814, 1820); собственно, это продолжается и позднее, хотя это уже, строго говоря, не имеет отношения к текстологической истории карамзинского текста. Можно считать, что текстологический канон «Бедной Лизы», по крайней мере для самого Карамзина, в целом сложился именно в этом 1803 года издании. Места, подвергшиеся изменениям (по сравнению с первым изданием) в предыдущих изданиях, закреплены здесь в следующем виде:

1. окрестностей {города сего} (1792, с. 238); — 1. не бывает {в полѣ} (с. 238); — 2. по лугам {и рощам, по холмам и равнинам} (с. 238); 2. {Симонова} монастыря (с. 239); 2. {особливо когда} (с. 239); — 2. тучные, густозеленые, {цвѣтушие} луга; а за ними}, по желтым пескам, течет {свѣтлая} рѣка (с. 239); — 3. {Данилов} монастырь (с. 240); — 3. {синѣются} Воробьевы горы (с. 240); — 4. стону, от коего сердце мое {содрагается} (с. 241); — 4. тѣх, которые {в них жили} (с. 241); — 4. старца, {преклонившаго} колѣна свои (с. 241); — 5. свирѣпые Татары и Поляки (с. 242); — 5. к стѣнам {Симонова} монастыря (с. 242); — 6. В сей хижинѣ{, }лѣт за тридцать перед сим{, }жила (с. 242); — 6. отдать свою землю в наем, и{ за} весьма небольшие деньги (с. 243); — 8. когда я была ребенком{: }теперь (с. 244); — 8. Только {теперь} (с. 245); — 8. Может быть{,} скоро (с. 245); — 9. перекрещусь{, }и спокойно лягу (с. 245); — 9. {приятного} вида (с. 245); — 9. Я {думаю}, что (с. 246); — 10. хотѣл бы, {чтоб} ты рвала их (с. 246); — 11—12. сидѣла она {под окном} (с. 248); 12. стоял {под окном} (с. 248); — 12. выглянула {в окно} (с. 248); — 13. и {нектар} из рук Гебы (с. 249); — 13. как быстро {голубые} глаза ея (с. 249); — 14. не подозревая в {нем} (с. 250); — 14—15. Меня зовут Эрастом{,} отвѣчал он (с. 250); — 15—16. но часто не находил{:} скучал и жаловался (с. 251); — 17. просыпалась и вздрѣ{,} еще до восхождения (с. 252);

17. с~~л~~а на трав~~к~~{,} и подгорюнившись смотре~~л~~а (с. 252); — 17. волновались в воздух~~к~~{,} и { }подымаясь вв~~е~~р~~х~~, (с. 252); — 17. пробудило все творение{:} роши, кусточки (с. 253); — 18. и общая радость природы {чужда} твоему сердцу (с. 253); — 19. {Мечта}! (с. 254); — 20. {Милая} Лиза! сказал Эраст (с. 255); — 20. смотре~~л~~и друг другу в глаза{,} говорили (с. 255); — 21. не хот~~е~~лось бы ничего таить от нее. { — } (с. 256); — 24. стыдливая Цинтия не {скрывалась} от них (с. 259), — 29. Ах Лиза, Лиза! {Где Ангел} хранитель твой? (с. 263–264); — 31. а кто знает сердце свое{,} кто размышлял о {свойств~~е~~ н~~е~~жн~~е~~йших его удовольствий}, тот {конечно} согласится со мною, что {исполнение *всех* желаний есть самое опасное искушение любви} (с. 265); — 32. *Прежде бывал ты весел~~е~~{;}* *прежде бывали мы покойн~~е~~* *и счастливец~~е~~{;}* (с. 266); — 34. «Думай {о приятной} минут~~е~~, в которую (с. 268); — 36. *прости, Лиза{?}* (с. 270); — 37. и приклонив {голову} тихими шагами пошла (с. 271); — 37. днями тоски и {горести}, которую (с. 271); — 39. и в сей кар~~т~~е увид~~е~~ла она — Эраста{:} (с. 272); — 38–39. на крыльцо {огромнаго} дому (с. 272); — 39. {потом}, не отв~~е~~чая ни слова (с. 272); — 41. посвятив {искренний} вздох (с. 274); — 41. «Мн~~е~~ не л~~ь~~зя жить, ({конечно} думала Лиза) не л~~ь~~зя! (с. 274); — 41. Ест~~ь~~ли бы земля поглотила {б~~е~~дную! } (с. 274); — 42. десять {империялов} (с. 275); — 42. {они} не краденныя (с. 275); — 42. {На что} знать его имя? (с. 275); — 42. скажи, что я» {...} (с. 276); — 43. деревянной крест на {ея} могил~~е~~ (с. 276).

Общий принцип, которым руководствуется Карамзин в этом издании, — соблюдение некоего равновесия: усвоение опыта изменений в предыдущих изданиях, минимальные отступления от того, что уже было достигнуто и к чему придется позже вернуться (*син~~я~~ются, счастливы~~й~~, счастье, несчастная*), попытка возрождения «правильной» грамматически формы *содр{а}*гается, от которой, однако, далее придется отказаться (она уже стала восприниматься не столько как архаизм, сколько как ошибочное написание), нахождение правильного варианта — *Воробьев{ы} горы*, от

которого автор отказывается в 1814 году, возвращаясь к *Воробьев{ья}* с тем, чтобы в издании 1820 года снова вернуться к *Воробьев{ы}*; наконец, введение очень важного эпитета *искренний* в связи с вздохом Эраста «Лизѣ своей» (в изданиях 1814 и 1820 годов он повторяется).

Последнее издание «Бедной Лизы» перед рассмотренным выше изданием 1820 года — «Издание второе, исправленное и улучшенное» Сочинений Карамзина 1814 года. В сравнении с первым журнальным изданием повести в 1792 году в издании 1814 года обнаруживаются следующие изменения:

1. окрестностей {города сего} (1792, с. 238); — 1. не бы-
вает {в полѣ} (с. 238); — 1. по лугам {и рощам, по холмам и
равнинам} (с. 238); — 1. Всякое лѣто {нахожу} новья
(с. 238–239); — 2. {Симонова} монастыря (с. 239); — 2. ве-
ликолѣпная картина, {особливо когда} (с. 239); — 2. туч-
ные, густозеленые, {цвѣтушие луга}; а за ними <...> течет
{свѣтлая} рѣка (с. 239); — 3. {Данилов} монастырь (с. 240); —
3. {синѣются Воробьевы} горы (с. 240); — 3. Часто {при-
хожу} на сие мѣсто (с. 240); — 4. Иногда {вхожу} в келии
(с. 241); — 4. которые {в них жили} (с. 241); — 4. старца,
{преклонившаго} колѣна свои (с. 241); — 4. {-} Иногда на
вратах (с. 241); — 5. Татары и {Поляки} (с. 242); — 5. {Си-
монова} монастыря (с. 242); — 6. {и за} весьма небольшие
деньги (с. 243); — 7. дѣлает {для матери} (с. 244); — 7. я была
ребенком{:} теперь (с. 244); — и что его не стало{:}
(с. 244); — 8. Только {теперь} {нехочу} [? — В. Т.] (с. 245); —
8. лягу в сырую землю{.}» (с. 245); — 8. с {ландышами}
(с. 245); — 8. показала ему {цвѣты} (с. 245); — 8. «А что {те-
бе} надобно?» (с. 245); — 9. «Я думаю, что {прекрасные
ландыши, сорванные <...>, стоят рубля} (с. 246); — 9. Лиза
отдала {цвѣты} (с. 246); — 9. я {этаго} не думаю (с. 246); —
10. {Однакож,} Лиза (с. 247); 10. купить {цвѣты}
(с. 247); — 10. {они} не {продажные} (с. 247). — 10. и {цвѣты
были брошены} (с. 247); — 10. *Никто не владѣй {вами!}*
(с. 247); — 10. сидѣла она {под окном} (с. 248); — 11. *Ах!*
(с. 248); — 11. стоял {под окном} (с. 248); 11. выглянула {в

окно) (с. 248); — сказал он{:} *я очень устал.* (с. 248); — 11. что она {его знала} наперед (с. 248); — 11. и подала {в окно} (с. 249); — 12. и {нектар} из рук Гебы (с. 249); — 12. {голубые} глаза (с. 249); — 13. не подозревая {в нем} (с. 250); — 13. Меня зовут Эрастом{,} отвечал он (с. 250); — 13. как {будто бы} стараясь затвердить его (с. 250); — 14. но часто не находил{:} скучал и жаловался (с. 251); — 14. времена <...> в которых, {естли вѣрить Стихотворцам}, всѣ люди (с. 251–252); — 15. сѣла на травѣ, {и} подгорюнившись{ } смотрѣла (с. 252); — 15. в воздухѣ{,} и подымаясь вверх, (с. 252); — 16. пробудило все творение{:} роши, кусточки (с. 253) — 16. гнал {стадо} (с. 253); — 17. *любезной {пастушок!}* (с. 254); — 17. {Мечта!} (с. 254); — 18. с розовыми губами своими {....} (с. 255); — 19. *не хотѣлось бы ничего таить от нее.*{ —} (с. 256); — 20. *любезная {дочь} веселым своим* (с. 257); — 21–22. Шестой десяток {доживаю} на свѣтѣ (с. 258); — 22. {свѣтлые} Лизины волосы (с. 259); — 22. играли {Зефиры} (с. 259); — 22. Цинтия не {скрывалась} (с. 259); — 26. Ах Лиза, Лиза! {гдѣ Ангел хранитель твой?} (с. 263–264); — 28. а кто знает сердце свое, кто размышлял о {свойствѣ нѣжнѣйших его удовольствий}, тот {конечно} согласится со мною, что {исполнение всѣх желаний есть самое опасное искушение любви} (с. 265); — 30. {потом} залилась горькими слезами (с. 267); — 31. Ах! естли бы она пришла {скорѣе!} (с. 268); — 32. {чтобы} ты к нам благополучно возвратился (с. 269); — 32. знай{,} барин, (с. 269); — 32. *прости{,} Лиза!* {....} (с. 270); — 34. и {преклонив} голову{,} тихими шагами пошла (с. 271); — 35. он поблѣднѣл — {потом}, не отвечая ни слова (с. 272); — 35. {взяв} ее за руку (с. 272), — 36. Ах! для чего {пищу} не роман (с. 273); — 36. посвятив {искренний} вздох (с. 274); — 37. {Нешастная} открыла глаза (с. 274); — 37. Естли бы земля поглотила {бѣдную!} {....} (с. 274); — 38. {потом} осмотрѣлась вокруг себя (с. 275); — 39. увидѣла дочь своего сосѣда{ } {пятнадцатилѣтнюю дѣвушку} (с. 275); — 38. десять {империялов} (с. 275); — 38. {они} не краденья (с. 275); — {Начто} знать его имя? (с. 275); — 38. поцѣлуй у нее руку, так{,} как я те-

перь (с. 276); — 39. поставили {деревянный} крест на {ея} могилѣ (с. 276); — 39. и почитал себя {убийцею} (с. 277).

Текст этого издания (1814) весьма близок, хотя и не идентичен вполне тексту 1820 года. Похоже, что уже к 1814 году текст «Бедной Лизы» Карамзин считал вполне сложившимся и не подлежащим дальнейшим изменениям, кроме совершенно мелких. Вероятно, некая близость текстов этих двух изданий подтверждает заключение о ее причинах. Правда, нельзя исключать и того, что в 1819–1820 годы у Карамзина, кажется, не было условий для того, чтобы серьезно отвлекаться на подготовку второго (1820) издания Сочинений. «Я всё еще будто занимаюсь Историею; намерен даже и действительно заняться ею с генваря, по окончании второго издания», — из письма к П.А. Вяземскому от 17 декабря 1819 г. (см.: Письма Н.М. Карамзина к князю П.А. Вяземскому. 1810–1826 / Из Остафьевского архива. СПб., 1897; «второе издание» относится не к «Сочинениям», а к «второму тиснению» Истории, быстро раскупленной читателями; кстати, и слова Карамзина о намерении заняться «Историей» «с генваря» (1820) относятся только к возобновлению писания 9-го тома, начатого существенно раньше, после перерыва, который был вызван именно подготовкой «второго издания»). Усиленная работа над столь ответственным томом (его главным героем был Иван Грозный), связанные с этим опасения («В самом деле мне трудно решиться на издание 9-го тома: в нем ужасы, а ценсурою моя совесть. Я говорил об этом томе с Государем: Он не расположен мешать исторической откровенности; но меня что-то останавливает», — из письма И.И. Дмитриеву от 1 августа 1819 г.), трудная беременность и роды жены Карамзина, слабой здоровьем Екатерины Андреевны, мучительная болезнь самого писателя («Около месяца я не брал пера в руки, страдав от ревматизма в правой руке; и теперь еще боль не совсем прошла <...> Я кричал от боли, а Сонюшка между тем лежала в простудной горячке», — из письма к П.А. Вяземскому от 31 августа 1820 года), переживания, связанные с пожаром Екатерининско-

го дворца 12 мая 1820 года, того крыла его, непосредственно против которого находился домик Карамзина («С пепелища вам кланяемся <...> Мы не сгорели, хотя и горели, то есть кровля нашего дома <...> Дети сидели во флигеле, ожидая решительной судьбы, а мы с женою были на ногах часов пятнадцать», — из письма к А.И. Тургеневу от 17 мая 1820 года, см.: Письма Н.М. Карамзина к А.И. Тургеневу (1806–1826) // Русская старина. Год XXX. 1899. С. 707, или «Пишем к вам с пепелища: 12 мая сгорела здесь часть дворца, церковь, лицей; три раза загорался и наш домик; бумаги, книги мои etc. были уже в поле: но ветер поворотил в другую сторону, и домик наш уцелел <...> мы с детьми были на ногах от двух часов заплотень до самого утра», — из письма к П.А. Вяземскому от 17 мая 1820 года, или: «Вы уже знаете, что мы едва было не сгорели вместе с дворцом; но ветер затих, и домик наш остался цел: целы и бумаги и книги Архивские», — из письма к А.Ф. Малиновскому от 25 мая 1820 года, см.: Письма Карамзина к Алексею Федоровичу Малиновскому и письма Грибоедова к Степану Никитичу Бегичеву. М., 1860. С. 47; ср. также: Николай Михайлович Карамзин. Воспоминания К.С. Сербиновича // Русская Старина. 1874. Сентябрь. С. 55), общественные обязанности (8 января 1820 года Карамзин участвует в годичном заседании Российской Академии, где он читает главы из 9-го тома «Истории») и т. п. — всё это, конечно, могло препятствовать работе над текстом нового издания «Бедной Лизы» для шестого тома его «Сочинений». Но при всех неясностях этого рода не подлежит сомнению, что последнее прижизненное издание карамзинской повести весьма близко текстологически предыдущему изданию 1814 года. Особую проблему, здесь не рассматриваемую, составляет текстология «Бедной Лизы» после смерти ее автора. Как бы ни оценивать усилия в этой области публикаторов, не видеть опасных отступлений от последних двух прижизненных изданий нельзя. И здесь снова возникает вопрос об «академическом» Карамзине.





2

Приложение

•

Имя

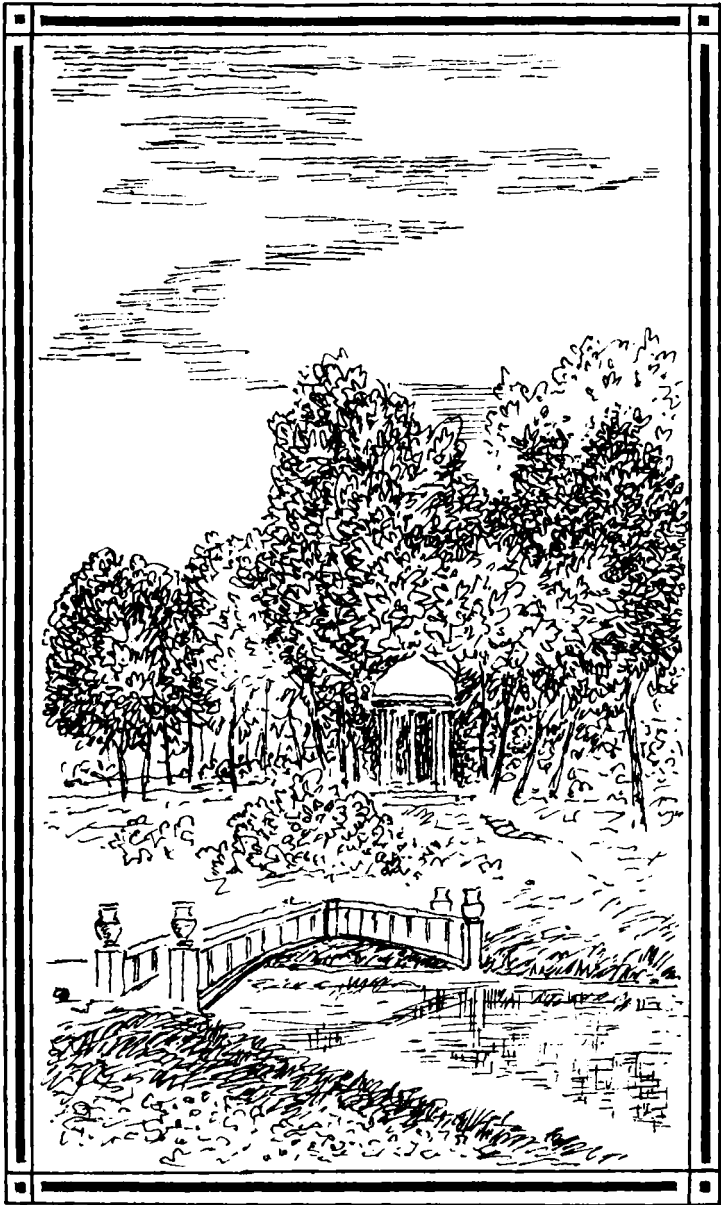
и образ Лизы

в русской

литературе

XVIII века

•





Речь пойдет о некоторых выводах из более обширной работы под названием «Лиза: „сквозной“ образ истории русской литературы». Здесь нет возможности сколько-нибудь подробно касаться этой темы, хотя она и имеет прямое отношение к «Бедной Лизе». Остается лишь наметить, из каких источников складывался контекст «Лизы» для русской пишущей и читающей публики к 1792 году, и пунктирно обозначить «русскую» ситуацию, а также сказать несколько слов о многочисленных филиациях этого образа, прямо или косвенно, сознательно или подсознательно ориентированных на карамзинскую *бедную Лизу*.

«М и р о в о й» контекст «Лизы/Елизаветы» естественно начинается с библейских текстов. Этим именем называлась жена первосвященника Аарона (Исход VI, 23), а также другая женщина из Ааронова рода — жена священника Захарии и мать Иоанна Крестителя (Лука I, 5). Указание на эту традицию тем более важно, что само имя *Елисавета* древнееврейского происхождения (*Elisheba*, с последующей греко-латинской адаптацией) и из этого языка объясняется

(впрочем, с некоторыми вариантами — ‘почитающая Бога’, ‘Бог есть клятва ее’ и т. д.). Святая Елизавета — следующая важная фигура этого контекста; в России известна подвижница благочестия монахиня Кашинского Сретенского монастыря Елисавета (память 10 сентября), 1764–1822; см.: Жизнеописание отечественных подвижников благочестия 18 и 19 веков. Сентябрь. М., 1909. С.141–147.

Другой фрагмент этого контекста составляет набор Елизавет, представительниц власти, особенно высшей — Елизавета, королева английская; Елизавета Валуа, дочь Генриха II, жена Филиппа II; Елизавета французская, дочь Генриха II, жена Филиппа IV; Елизавета, сестра Людовика XVI, погибшая в 1794 г. на эшафоте; Елизавета Фарнезская, королева Испании, жена Филиппа V; Мария-Луиза, императрица Франции; Мария-Луиза Моденская; многочисленные Луизы германских государств — Луиза-Доротея, саксен-готская герцогиня; Фредерика-Луиза, бранденбургская маркграфиня; Луиза-Амалия, Луиза Мекленбургская, Луиза Баварская, Луиза, королева Прусская (сер. XIX в.) и т. п.; Елизавета Португальская; Елизавета Петровна, Елизавета Алексеевна, Елизавета Федоровна, сестра жены Николая II, ныне канонизированная и др. (каждая из них вызывала определенную моду или во всяком случае интерес к этому имени и каждая своими индивидуальными чертами могла вносить известный вклад в образ «Лизы»).

Третий фрагмент «Лизина» контекста — выдающиеся носительницы этого имени, не принадлежащие к указанным выше категориям. Вероятно, первая в этом ряду — Элисса-Дидона (*Elissa*, другое имя Дидоны, трижды упоминаемое в «Энеиде» IV,335; 610; V,3), однако это имя в русской литературной традиции почти не оставило следов (во всяком случае именно в этой форме). Элоиза, подруга Абельяра, занимает здесь особое место. С нею в контекст «Лизы» входит тема любви, не говоря уж о ее душевных и интеллек-

туальных достоинствах. Абельяр в своих письмах к ней и она сама в письмах к Абельяру обессмертили это имя, и оно стало важным культурным символом, определяющим общеевропейскую парадигму духовных ценностей. Историю благородной девицы Жюли д'Этанж, полюбившей своего учителя скромного плебeya Сен-Прё, Руссо назовет «*Julie, ou la Nouvelle Héloïse. Lettres de deux amants...*» (1761).

Следует отметить, что в русской культурной традиции *Элоиза*, как и *Луиза*, переводилась в «русский» код как Лиза: это отождествление подтверждается целым рядом примеров; в действительности же, эти имена иного происхождения, нежели *Лиза*, *Елизавета*, — германского, из *Hlod-wig* 'славный в сражении', феминизированная форма. Имя *Новая Элоиза*, более известное, чем *Жюли* (хотя и это последнее повлияло на двукратное обращение Карамзина к имени *Юлия*; ср. в львовской «Даше»: «Если бы к ее (Дашиней. — В. Т.) любезности дано ей было воспитание, тогда, может быть, ее уподобляли бы Юлии, женевским мудрецом написанной...»), и столь популярное в русской литературе конца XVIII—начала XIX века, составляет, пожалуй, центр «художественной» части «Лизина» контекста. И другая Элиза, много веков спустя, включилась в этот контекст и не была обойдена и в русской литературе: «Стерн имел множество подражателей: ни один не сравнился с образцом своим, ибо ни один не умел читать так верно в сердце человеческом, как чувствительный друг *Элизы*» (М.Н. Муравьев, «Стерн»). Речь идет о подруге Стерна Элизе Дрэпер, находившейся с ним в переписке, которая издана. Об этой связи Стерн поспешил уведомить публику, и Элиза пользовалась всеобщим вниманием — тем более, что Рейналь в «Философской истории обеих Индий» посвятил ей несколько страниц, которые не могли не привлечь внимания читателей.

В одном ряду с Абельяровой Элоизой и Стерновой Элизой оказались и некоторые другие образы литературы и искусства; ср. Луизу из шиллеровской трагедии «Коварство и

любовь», погибающую от яда, или Луизу, «любовницу Алексееву» в популярной в России лирической драме Г Седана «Беглой солдат» (М. 1781), Луизу одноименной идиллии И.Г. Фосса и т. п. Особо здесь следует отметить очаровательный гудоновский бюст «Маленькой Лизы» (мраморный вариант 1775 г. — в Эрмитаже, вариант 1774 г. — в частной коллекции), в котором так ярко проявилась *sensibilité* второй половины XVIII века, соединившись здесь с анекдотической историей, не только обошедшей весь Париж, но ставшей известной во всей Франции, а также в других странах, в частности и в России (по случаю свадьбы графа д'Артуа парижский муниципалитет решил оплатить свадьбы всех девушек, в этот день венчавшихся; «маленькая Лиза» пришла туда тоже и, когда ее спросили фамилию жениха, наивно призналась, что считала муниципалитет обязанным обеспечить ее женихом; см.: *Bauchumont L. de. Mémoires secrètes, Salon 1775 // Mercure de France. October 1775*). Бюст «маленькой Лизы» и был ответом Гудона на эту историю.

«Бюст „Лизы“ <...> должен быть отмечен как редкий экскурс Гудона в сферу откровенной сентиментальности. Это была пора расцвета сентиментального нравоучительного повествования, ярче всего проявившаяся в романах Ричардсона и картинах Грёза. „Лиза“ напоминает нам такие картины Грёза, как „Разбитый кувшин“, но в ней нет двусмысленности утративших невинность грёзовских девственниц», — пишет современный исследователь (*Арнасон Г. Скульптура Гудона. М., 1982. С. 32; ср. также илл. 20–21*). Однако несмотря на это мнение и на то, что копия бюста, посланная в Общество изящных искусств в Монпелье, была внесена в каталог как «Маленькая Лиза под эмблемой невинности», позволительно согласиться лишь с тем, что «невинная» Лиза действительно отлична от «не-невинных» и позирующих со знанием своей двусмысленности грёзовских «девственниц». Но всё-таки, кажется, в «маленькой Лизе» главное не невинность, а наивность; полузакрытые

глаза Лизы и легкая, едва обозначенная улыбка обнаруживают смущение, и нет смысла гадать, притворное оно или подлинное: разъяснение городских властей относительно жениха уже разбудило в ней женское начало, чувственность и как бы подтвердило интуицию. Гудон передал этот комплекс с большим мастерством и тонким психологическим пониманием: очень скоро «невинность» станет той маской, которая откроет путь к ее потере, сознательной и желанной. Нужно напомнить, что Карамзин был чуток к подобным анекдотам (ср. выше о другом «анекдоте» из «Писем русского путешественника», 4 марта 1790 года: «пред-Лиза»).

Во многих случаях такие образы Лизы, созданные западноевропейским искусством и литературой, быстро, иногда почти синхронно, усваивались русской культурой. Таким был случай перевода И.И.Дмитриевым флориановой басни «*La coquette et l'abeille*» (1792), появившегося в «Аонидах» за 1797 год, хотя специфика данного случая этим не исчерпывается. Дело в том, что в тексте Флориана речь идет не о Лизе, но о Хлое (Chloé), чье имя пятикратно повторяется; Дмитриев же в русском переводе заменяет Хлою на Лизу, упоминаемую шесть раз, в соответствии с общим принципом «склонения на русские нравы» (ср. *Параша, Дунюшка*) и опираясь на окказиональное *Lise* у Флориана (*Venez, Lise, Marton...*). Хлоя не только *jeune et jolie, et surtout fort coquette*, но и тщеславна. То же, естественно, и в русском переводе, продолжающем невольно уже ставшую рутинной после «Бедной Лизы» линию «традиционной» и «французской» Лизы.

Любопытно, что в «Аонидах» за тот же 1797 год было напечатано и стихотворение Державина «Пчелка», позже — «Пчела», с тем же мотивом пчелки, льнущей к Лизе. *Пчелка золотая! / Что ты жужжишь? / Всё вокруг летая, / Прочь не летишь? / Или ты любишь / Лизу мою?* Во всяком случае примеры, когда «русские» варианты образов Лизы находились на Западе, нередки (ср., в частности, образ

Лизеты, «служанки Маркизиной» из комедии Лукина «Вторично вкрадываясь любовь», переделки пьесы Мари-во, и др.).

Формируемый в русской литературе образ Лизы учитывал этот «мировой» контекст «Лизы» в разной степени — в большей (литературные отражения Лизы) или в меньшей (сакрализованные и исторические образы Елизаветы). Но главное в связи с «Бедной Лизой» — как складывался «русский» образ Лизы, какой была его динамика и какой семантический ореол окружал это имя, во всяком случае до начала 90-х годов XVIII века. Вкратце картина рисуется в таком виде. Весь XVIII век вплоть до начала 80-х годов имя Лиза было очень редким гостем на страницах русской литературы. Когда же оно появлялось, то могло выступать в стилизованном «иноязычном» варианте и относиться к реальному лицу, а не условному литературному персонажу. В этом отношении характерен Сумароков, ср.: *Стены ты, дух, во мне! стены, изнемогая! / Уж нет тебя, уж нет, Элиза дорогая / <...> / Но жизнь твоя с моей надеждою протчалась. / О мой несчастный век! Элиза, ты скончалась! / <...> / Смертельно мысль моя тобой огорчена; / Элиза, ты со мной навек разлучена. / <...> / Крепись, моя душа! Стремися то снести! / Элиза, навсегда, любезная, прости!* — элегия «На смерть сестры авторовой Е.П. Бутурлиной», 1759 (Елизавета Петровна) или: *Элиза да живет на свете больше лет, / Она осталась, но Троепольской нет. / Живущие игрой к увеселенью света, / Ей память вечная, Элизе многи лета! / Да веселит она игрою наш народ; / И чтобы мир изрек: «Элизе сотый год» — «К г. Дмитриевскому на смерть Татианы Михайловны Троепольской, первой актрисы Императорского придворного театра», 18 июня 1774 г. (Элиза — Елизавета Федоровна Иванова, актриса, игравшая первые роли в Москве, а после смерти Троепольской выступавшая в Петербурге.) Исключения немногочисленны, и эти редкие Лизы были, как правило, иностранного происхождения; ср. известную*

по названию «шутовскую комедию» Петровского времени «О Тенере, Лизеттине отце, винопродавце».

В 1772 г публикуется в «Вечерах» явно переводной рассказ «Колин и Лиза» (о нем уже упоминалось и к нему еще предстоит вернуться); в 1773 г. выходит перевод комедии Мариво, сделанный Лукиным, где фигурирует Лизета, «лужанка Маркизина». В 1781 г. появляется русская версия «Беглого солдата» Седана с Луизой, а в следующем году знаменитая «Повесть о приключении английского милорда Георга и бранденбургской маркграфини Фредерики Луизы» Матвея Комарова. В 1780 г. в «Академических известиях» (Ч. V. С. 571—572) опубликовано десятистишие неизвестного поэта «Досада моего друга», где, кажется, впервые появляется мотив измены Лизе (до этого сама Лиза изменяла другу, ср. «Колин и Лиза»). *Но что ты так переменил-ся, — спрашивает поэт друга, — Что и не смотришь на меня! / Ах! вижу я тому причину, / Конечно ныне ты в Клодину / Влюбился Лизе изменя.* И здесь Лиза заключена в «западноевропейский» контекст. Это подтверждается и очень любопытным внелитературным фактом — появившимся в 1772 г. в «Санкт-Петербургских Ведомостях» описанием праздника-маскарада, устроенного Львом Александровичем Нарышкиным в честь Екатерины II на своей мызе Левендаль (или просто «Га! га!»), на Петергофской дороге 29 июля этого года. У холма, где паслись стада, Екатерину встретили две очаровательные пастушки Филлида и Лиза, одарили ее цветами, пригласили в свою хижину и т. д. Этими пастушками были дочери хозяина Наталья и Катерина. Ономастическая травестия в данном случае очень показательна и убедительно свидетельствует о том, что вкладывалось в образ Лизы в это время: он был не менее условен и аллегоричен, нежели Филлида. Менее чем через четверть века положение меняется.

В стихотворении «Другу» («Сочинено в Петербурге 1796 на прогулку в саду Н.А. Львова, на даче, что близ Невского монастыря», по объяснению Державина), опи-

сывая, как друзья «с подругами сердец своих» сажали деревья, Державин вводит портреты двух девушек: *Пусть Даша статна, черноока / И круглолицая, своим / Взмахнув челом, там у потока, / А белокурая живым / Нам Лиза, как зефир, порханьем / Пропляшут вместе козачка, / И нектар с пламенным сверканьем / Их розова подаст рука.* Этими девушками, по объяснению поэта, были горничные хозяина дачи. Среди множества излюбленных в XVIII веке женских «литературных» имен, бесчисленных Аглай, Алин и Амин, Дафн, Делий и Дорид, Зар и Зой, Кларисс и Климен, Лаис, Лид, Лил и Лилет(т), Мальвин и Милен, Надин, Нин и Нис, Пленир и Прелест, Раис и Темир, Филлид и Флор, Хлой (Клой) и Целест, Эльвир и Юлий имя *Лиза* одно из очень немногих, которое, некогда, по происхождению, принадлежа в принципе к тому же ряду, сумело преодолеть связанную с ним условность и литературную этикетность, пробиться в жизнь, обрести новые смыслы и функции и, покинув свой избранный, но тесный круг, присоединиться к именам, которые скоро станут определяющими в русской литературе: Маша, Даша, Наталья, Татьяна и др.

В 1786 г. в «Новых Ежемесячных Сочинениях» (Ч. I–III) появляются сразу несколько стихотворений, тема которых — Лиза. В первом из них, отсылающем к вольтеровско-пушкинскому мотиву и носящем название «*Ты и Вы, Письмо к Лизе*», как бы продолжается коллизия «*Колина и Лизы*», связанная с «изменой» Лизы и страданиями влюбленного в нее друга молодости: *О ты, которую теперь звать должно вы / С почтеньем, с важностью, с уклонкой головы; / О прежня Лиза, ты! — Вы барыня уж ныне. / Скажите, так ли вы в сей щастливы судьбине, / Котора в сорок лет вам пышности дала; / В алмазы, в фижмы вас, в величье убрала, / Превосходительством и знатью отягчила, / И косо на меня смотреть вас научила.*

А ведь некогда всё было иначе: *Вспомните, как вы была лишь только ты, / Еще не знающа величия мечты, /*

*На имя Лизыньки, мне нежно отвечала, / За пламень мой
меня улыбкой награждала, / Во стройной кофточке, кото-
рой белизне / Не уступала грудь твоя, открыта мне. / И
только розою одною защищенна, / Котора розами твоими
помраченна, / Должна была моим желаньям уступать, /
Уста твои и грудь прелестну целовать! / <...> / В восторгах
наших я и ты забыв весь свет, / Мы думали, что нас щаст-
ливей в свете нет.*

Но является генерал, и всё изменяется, хотя — *Он мо-
жет ли вас так, как я тебя любить?* И в финале — призыв
вспомнить, как всё было у нас: *Забава скупчивых, часы весе-
лью смутки, / У нас лишь два часа бывало только в сутки, /
Один, чтоб вместе свет и время забывать; / Другой, не видя-
ся увидеться желать.*

Это стихотворение, не имеющее в журнальной публи-
кации подписи, обрело автора в тексте «Сочинений»
Княжнина (Т. 4. СПб., 1787. 1-е изд. С. 190), графика ко-
торого несколько отлична от журнального варианта (Ч. 1.
1786. С. 83). Стихотворение является вольным переводом
известного вольтеровского «Tu et Vous».

Это обращение Княжнина к Лизе не было однократ-
ным. В том же 1786 г. в журнале «Лекарство от скуки и
забот» (Ч. 1. С. 133) публикуется «Дружеское наставление
торгующим своею красотою от соболезующих о их не-
умении». В первое издание «Сочинений» оно не вошло,
но появилось во втором под новым названием: «Послание
прелестницам». (Т. 5. М., 1803. С. 256). Среди «торгу-
ющих» и Лиза: *А вас, как должно, вас всё это беспокоит? /
Любовник мнимый ваш не хочет удостоить, / Чтоб даже
именем вас полным называть: / Как ваша участь тяжка! /
Зовут вас Лизка, Машка, / Чтоб вас как можно уни-
жать. И несколько далее: Во древни времена Аспазия, Лаи-
са / Толь были, что у нас иль Паша, или Лиза? / Богат-
ством, собранным в распутнейшей судьбе, / Народы, зданья
строя / Богам иль в честь героя, / Умели честь снискать
себе.*

Эти занятия — нижний предел, которого достигает образ Лизы в XVIII веке. В следующем веке *Лиза*, *Луиза* — типичные имена петербургских проституток у целого ряда писателей, и Достоевский первый среди них. Более того, *Луиза* стало почти нарицательным обозначением проституток из Риги, практиковавших в Петербурге. Вместе с тем показательна и степень вхождения имени Лизы в типично русский именованье, в отнюдь не привилегированную его часть (*Маша*, *Паша*, также *Дунька* и др.).

Публикация в «Новых Ежемесячных Сочинениях» имела продолжение. В № 15 журнала (С. 175) появился «Ответ на дружеское наставление торгующим своею красотою» (см. о нем: *Княжнин Я.Б. Избранные произведения*. Л. 1961. С. 750). Но еще ранее Княжниным была написана «сказка в стихах» под названием «Флор и Лиза» (впервые — Санкт-Петербургский вестник. 1778. Ч. 1: С. 110, с подписью — Я.К.***; с изменениями и под новым заглавием «Наказанная неверность. Романс» — во втором издании «Сочинений». Т. 5. М., 1803. С. 246), которая во многом превосходит сюжет «Бедной Лизы». Лиза прелестна и скромна (*в Москве, обильной красотою, / Прелестна Лизанька цвела: / Самой любви она перстами / Прельщать сотворена была*), но, полюбив Флора, она со всей силой чувства отдалась ему. Но Лиза бедна (: *бедная Лиза Карамзина*) — *Колико прелестьми блистает, / Богатством Лиза так бедна*. Это и смущает равнодушного к богатству Флора, и он принимает решение: *Твой, Лиза, Флор идет с иною / На брак в тот день, в который он / Был должен внити в храм с тобою... / Представьте Лизин горький стон!* Ничего не подозревавшая, наивная Лиза: *Чем, Флор, я винна пред тобою? / Богатств у Лизы нет твоей; / Ты сыщешь злата со иною — / Не сыщешь ты любви моей*. И далее: *Потом, к подругам обращаешь: / «Снесите вы мой труп в тот храм, / Где брачно торжество, свершаясь, / Не будет зримо сим очам»*. Лиза умирает, подруги выполняют ее предсмертную просьбу. Флор, во-

шедши в храм, приблизился к гробу — *О, горесть! о, любовь! о, страх!* // *Безгласна Лиза, чувств лишена / Лыстецу уж теней не творит, / Но гроб, где Лиза протяженна, / Но гроб за Лизу говорит.* Флор, не в силах вынести этого, падает замертво. *Невеста, к браку поспешая, / Уже супругом Флора чтит / И, златом, как заря, блистая, / На крыльях радости летит.* // *О, страх! жених ее с иною / Во гробе вечно сопряжен. / Сраженна лютою судьбою, / Бежит далеко страшных стен.* // *Несчастлива Лиза, Флор несчастный, / О ты, плачевная чета! / Да будет ваш пример ужасный / Горящим в страсти — не мечта.*

В «Новых Ежемесячных Сочинениях» за тот же 1786 г. (Ч. III. С. 72–73) были опубликованы «Стихи к Елизе», подписанные *Осип Сапожников*. Они повторяют ведущие мотивы предыдущего стихотворения (но не мотив «ты и вы»), однако призывы вспомнить прошлое, одуматься, наконец, сжалиться звучат всё более энергично, настойчиво и страстно: *Долголь будешь издеваться, / Ты, Елиза, надой мной? / Долголь станешь мной гнушаться, / Отнимая мой покой / <...> / Или то тебе приятно, / Что крушуся о тебе? / И любя невероятно, / Сам врагом кажусь себе? / <...> / Но вспомни, дарагая! / Тот протекший, сладкий час, / Ты в которой уверяя, / В век любить меня клялась. / <...> / Приведи на мысль лесочик, / Где жар страсти воспылал, / Где играя ветерочик, / Наши вздохи развевал. / <...> / Все минуты те исчисли, / Разбери меня всево; / И достоин ли, помысли, / Я презренья твоего. / <...> / Сжалься, сжалься, дарагая! / Над невольником своим; / И не буди презирая / Ты тиранкою над ним. / <...> / Возвратя златы минуты, / Обещай его любить: / Он, забыв свои дни люты, / В век твоим клянется быть.* Но, оказывается, у обманутого и забытого неверной Элизой возлюбленного тоже есть выход — забыть изменницу. В стихотворении «К Елизе», подписанном *О. Беляев* и напечатанном в том же издании, в 1789 г. (Ч. 40. С. 80), находим: *Плеща небесною твоею красотою, / Любил как душу я, дражайшая! тебя, / И видя всякий час тебя перед со-*

бою, / *Щастливым называл любовником себя.* // *Ласкания твои в уме воображая, / Я думал, что любовь свершается моя; / Я думал истинно, Елиза дорогая!* // *Что сердцем и твоим владычеством я.* // *Но ах, жестокая! обманут я тобою: / Ты сердце нежное и душу сокруша, / Лишаешь наконец надежды и покою; / Другим твоя горит коварная душа.* // *Но я тебе сие, неверная! прощаю: / Я Клою поллюблю, у ней смиренный взор; / Тебя же навсегда от ныне забываю. / Прекрасна женщина есть вредной мухамор.* На страницах «Новых Ежемесячных Сочинений» тема Лизы продолжает появляться и в 90-х годах, переходя, однако, в малые поэтические жанры, представленные довольно примитивными образцами; ср. «Мадригалы» (1790. Ч. 45. С. 63: *К Элизе целый год любовью я тлел...*), «Эпиграмму» (1791. Ч. 55. С. 96: *Что Лиза так бледна, и что так исхудала?..*) и т. п.

В связи с вариантами *Елиза, Элиза* нельзя пройти мимо соответствующего мужского имени в известной поэме В.И. Майкова «Елисей или раздраженный Вакх» (1771, в рукописи известна с 1769 г.), высоко ценимой Пушкиным (ср. письмо к А.А. Бестужеву от 13 июня 1823 г., а также упоминание поэмы в первоначальной редакции первой строфы VIII главы «Евгения Онегина»: *читал охотно Елисея*), который хорошо знал «Елисея» и определенным образом соотносил свою «Гаврилиаду» с линией майковской поэмы, о чем см.: *Цявловский М.А.* Комментарии (к «Тени Баркова». — *В. Т.*) // Летите, грусти и печали. Неподцензурная русская поэзия XVIII–XIX вв. М. 1992. С. 207 и сл. Разумеется, жанровое приурочение Елисея и стилистика этого образа, предполагающая пародийную перелицовку высокого и серьезного в низкое и циничное по образцу скарроновского «*Virgile travesti*», сильно разводит в разные стороны Елисея и Елизу-Лизу, но всё-таки знак связи этих образов не исчерпывается только соотносимостью их имен: за образом кулачного бойца, разудалого пьяницы и развратника, прилежного ученика и последователя Вакха еще угадывается то, что содержательно связывает его с Елизой-

Лизой, но стало объектом гипертрофии и сдвигов, а именно слабость к противоположному полу, чрезмерная отзывчивость «любвеобильного» сердца, нередко ставящая Елисея в «пикантное» положение (правда, без тех последствий, что у Елизы-Лизы).

При всей важности этих данных о Лизе более существенны примеры обращения к этой теме со стороны писателей первого ряда и/или тех, с кем Карамзин ощущал свою творческую и человеческую связь. К их числу прежде всего относятся М.Н. Муравьев и Дмитриев. В стихах первого имя Лиза возникает не раз, но примеры обладают весьма разной значимостью. С одной стороны, в его поэзии находят отражение реальные Елизаветы в связи с реальными событиями, ср., например, *Елизы боле нет!.. Я лью потоки слезны...* («Письмо к А.М. Брянчанинову на смерть супруги его Елисаветы Павловны», 1775) или *Вчера красавица, сегодня ангел света, / Прах чистый, почивай легко, Елисавета* («Надгробная Елисавете Львовне Нарышкиной, скончавшейся июля 1-го 1795 года», 1795). Такие случаи, собственно, не раз имели место и ранее: в одах приветствовали императрицу Елизавету Петровну по поводу вступления ее на царство, в связи с днем ее рождения и по другим случаям (Ломоносов, Сумароков и др.), в эпитафиях и элегиях оплакивали умерших Елизавет (ср. цитированные выше стихотворения Сумарокова). С другой стороны, Муравьев в своих стихах непосредственно откликается на «Бедную Лизу»: *Ты с бардом у Невы / Священны истины вливаешь смертным в уши / Иль водишь сладостно в окрестностях Москвы / За бедной Лизою чувствительные души* («К Музе», 1790-е годы). Наконец, есть и промежуточные случаи типа *В сем замке, или просто мызе, / Меж ревелских и нарвских стен, / Где я, последуя Елизе, / Семей почтенной угощен* («К Феоне», 1778 или 1779).

Дмитриев также принадлежал к тем поэтам, кто охотно и часто обращался к образу Лизы, причем большей частью

еще в годы, предшествующие «Бедной Лизе». Кроме уже упоминавшейся переделки из Флориана («Кокетка и Пчела»), относящейся как раз к более позднему времени (1797), ему принадлежит ряд стихотворений, в которых выступает имя *Лиза*. Четверостишие «К^{***}, которая хотела испортить часы» (*Ах, Лиза! мне ль на то сердиться, / Что хочешь ты часы испортить, изломать? / Так лучше: я не буду знать, / Когда с тобою разлучиться*), написанное в 1788 г. (издано в «Сочинениях и переводах» И.Дмитриева. Ч. 2. М. 1803. С. 89), интересно предвосхищением мотива, с которого начинается первое действие «Горя от ума» и который тоже связан с Лизой (Л и з а н ь к а... *Ах, амур проклятый! / И слышать не хотят понять, / Ну чтоб бы ставни им отнять? / Переведу часы, хоть знаю: будет гонка, / Заставлю их играть // (Лезет на стул, передвигает стрелку, часы бьют и играют)*). На этом ее застаёт неожиданно появляющийся в гостиной Фамусов: *Ведь экая шалунья ты девчонка. / Не мог придумать я, что это за беда! / <...> / Вот то-то невзначай, за вами примечай; / Так верно с умыслом...).*

В 1791 г. в «Московском журнале» (Ч. 1. Кн. 2. С. 148, подпись — И.) опубликован «Счет поцелуев»: *Прелестна Лизонька! на этом самом поле, / Под этой липою ты слово мне дала / Сто поцелуев дать, но только сто, не боле. / Ах, Лиза, видно, ты ввек страстной не была! / Дай сто, дай тысячу, дай тьму — всё будет мало / Для сердца, что к тебе любовью воспылало! / Послушай, Лизонька: который из богов / На расточение был скуп своих даров? / <...> / А ты, совместница Венеры, / Которой сын ее вручил такую власть, / Что взглядом можешь в нас рождать бессмертную страсть, / Ты, Лиза, ты теперь... ах! может ли то статься? / Ты хочешь хладной быть и с богом сим считаться! / Жестокая! скажи, считал ли я хоть раз, / Сколь много пролил слез отчаянья из глаз; / <...> / Но нет! смешаем всё, и радости и муки; / Пади, любезная, пади в мои ты руки! / Позволь, чтоб я тебя без счета целовал / За столько, столько слез... которых не считал.*

В 1794 г. в «Приятном и полезном препровождении времени» (Ч. 1. С. 299, подпись — Б.) появляется стихотворение «Видел славный дворец... царский дворец славен, но — *«Всё прекрасно!»* — я сказал / *И в шалаш мой путь направил: / Там меня мой ангел ждал, / Там я Лизоньку оставил. // Лиза, рай всех чувств моих! / Мы не знатны, не велики; / Но в объятиях твоих / Меньше ль счастлива владыки? / <...> / Ах! сравню ли я их лесть / Милой Лизы с нежным взглядом? // Эрмитаж мой — огород, / Скипетр — посох, а Лизета — / Моя слава, мой народ / И всего блаженство света.*

Дмитриеву приписываются еще два стихотворения, входящие в «Лизин» контекст, — эпиграмма, в которой снова возникает мотив Лизы в качестве потенциальной (как бы в силу самой ее природы) изменницы: *Хотел бы Лизу я иметь моей женой, / Она меня пленила красотой: / Я тысячу прятств и прелестей в ней вижу. / «Да что ж не женишься?» — «Рогатых ненавижу»* (напечатано в «Собеседнике любителей русского слова». 1783. Ч. 4. С. 110, без подписи), и сатира «Камин», 1780-е годы (писарский список, с подписью рукою неизвестного, может быть, Державина, — «Дмитриев»; в державинском фонде ГПБ — ныне Российская национальная библиотека, РНБ, Санкт-Петербург): автор перед камином (*Любезный мой камин, товарищ дорогой*), он счастлив, весел, отчужден от всего проходящего (*Я мира суету и гордость забываю, / Когда, мой милый друг, с собою рассуждаю*). Одно из таких рассуждений (по горячим следам «Недоросля», впервые поставленного 24 сентября 1782 г. и анонимно опубликованного в 1783 г. — В. Т.) — на тему неравного брака: *Скотинин сущий пень, но всеми уважаем / И, несмотря на всё, на Лизе сговорил, / Он женится на ней, хотя ей и немил; / Но нужды нет ему, она собой прелестна, / А скупость матушки ее давно известна. / <...> / Она с ним счастливо, конечно, проживет; / Несчастлива Лизонька, вздыхая, слезы льет / И в женихе своем находит лишь уroda. / Ума нам не дают ни знатная природа, / Ни пышность, ни чины, ни каменны дома / <...> / Но злато, мо-*

жет быть, пороки позлащает / И милой Лизы мать так точно рассуждает (Санкт-Петербургский Меркурий. 1793. Ноябрь. С. 109 и сл., особенно С. 115–117). Однако это стихотворение принадлежит В.Л. Пушкину (на это указал еще М.Н. Макаров, см.: Дамский журнал. 1830. № 37. С. 168) и является, кажется, дебютом поэта в печати.

Но в центре «Лизина» текста стоит, конечно, сам Карамзин и прежде всего его «Бедная Лиза». Правда, этой повестью тема Лизы у писателя не исчерпывается. Она началась до «Бедной Лизы» и продолжалась после нее — и не только как литературный образ, но и как конкретная реалья его жизни. Есть основания говорить о некоей «заvroженности» Карамзина этим именем и стоящим за ним образом, слишком часто воспроизводящим мотивы «бедности» Лизы, ее печальной судьбы или приближающимся к этим мотивам. В 1789 г. в «Детском чтений» (Ч. 18. С. 108) появилось стихотворение «На смерть девицы **», справедливо приписываемое Карамзину. Нужно думать, что это стихотворение из жанра «На смерть» некоего реального лица. Смерть производит в этом случае тем более горестное впечатление, что она преждевременна (внезапная болезнь) и что умершая была прекрасна: *Вчера здесь роза расцветала, / Собою красила весь луг; / Но нынче роза в зной увяла — / Краса ее исчезла вдруг.* И далее — *Куда, Элиза, ты сокрылась, —* восклицает поэт, — *Толь скоро от друзей твоих? / Вчера ты с нами веселилась, / Быв в цвете майских дней своих. // Но вдруг, Элиза, увядаешь — / Болезни зной пожег твой цвет, / Глаза со вздохом закрываешь... / Я слезы лью — Элизы нет!* Сильнейшего продолжения этой темы не найдено — и не столько из-за неопытности только что входящего в литературу молодого автора, сколько потому, что это стихотворение не просто литература, «pure création», но отклик на конкретный случай, где игра воображения была бы неуместна. Отсюда — традиционная в подобных стихах примиряющая концовка: *Друзья умершей! не печальтесь; / Она в объятиях От-*

ца. / *Отрите слезы, утешайтесь!* / *Ее блаженство без конца* (вероятно, нет необходимости напоминать, что *Лизиа* из «Аркадского памятника», опубликованного в том же номере «Детского чтения» и представляющего собою перевод из немецкого детского журнала «*Kinderfreund*» Х.-В. Вейсе, сюда не относится).

Но и после «Бедной Лизы» тема Лизы, само это имя не оставляет Карамзина в покое, заставляет радоваться любви и счастливому соединению двух молодых жизней, но и — среди разделенных радостей и взаимного счастья — тревожно предчувствовать, почти ожидать роковую разлуку. В «Аонидах» (1796. Ч. 1. С. 43, сл.) появляются «Две песни», написанные, кажется, в 1794 году, — одна счастливая, другая — тоже как бы счастливая, но уже отравленная предчувствием «рока ужасного». При этом нужно помнить — «Бедная Лиза» уже написана, смерть Лизы оплакана ее автором, и Лиза навсегда стала составной частью его души. Поэтому, снова обращаясь к Лизе, Карамзин, конечно, не мог не оглядываться на «бедную Лизу», и, оглядываясь, он как бы снова и снова примерял к той ситуации возможность иных продолжений, страстно желал «переиграть» финал истории «бедной Лизы», и всё-таки, вопреки желанию и стараниям, трагический исход не мог не предноситься его умственному взору, не предощущаться его сердцем. Первая песня светла, радостна, мажорна: Лиза принесла счастье и долгожданный покой. И то и другое автор, имевший, видимо, уже богатый любовный опыт (*Сон исчез — и я увидел, / Что игрушкой хитрых был; / Всех Прелест возненавидел / И невинность полюбил*), может оценить вполне. Отсюда — безоблачность его счастья и даже некоторая беспечность, забвение присутствия Судьбы и ее собственных планов. Здесь и сейчас автор целиком во власти совершившегося и ставшего актуальным (на века, как, вероятно, склонен думать автор, если только кроме сей минуты что-нибудь может его заинтересовать: заключительное *Век без скуки проживем*

скорее не плод размышлений об этом «веке», но неспособность различить *блаженный час* и *век*, который представляется распространением на всю жизнь этого «блаженного часа»). *Мы желали — и свершилось!.. / Лиза! Небо любит нас. / Постоянство наградилось, / Ты моя! — блаженный час! // Быть счастливейшим супругом, / Быть любимым и любить, / Быть любовником и другом... / Ах! я рад на свете жить! // <...> // Нежность горе улаживает; / Дружба милою рукой / Слез потоки оттирает / И вселяет в грудь покой.*

Теперь жизнь должна решительно перемениться, ибо она — с Лизой, и Лиза — единственная потребность любящего сердца, Лизу нашедшего и в себя ее вместившего: *Будь единственным предметом / Страсти сердца моего! / Я навек простился с светом; / Мне наскучил шум его.* Время Прелест, их хитростей и заблуждений их поклонника кончилось навсегда: *Пусть Прелесты там сияют / Блеском хитростей своих; / Пусть они других прельщают; / Пусть другие любят их! // Было время заблуждений; / Я, как бабочка, летал / Вкруг блестящих привидений — / Сердца в мраморе искал!* Всё, о чем мечталось, достигнуто, обиды хитрых Прелест забыты, покой и счастье обретены. Взгляд на будущее ясен, уверен, оптимистичен: *Ты одна любви достойна; / Я нашел чего искал, / И душа моя спокойна, / Всё сбылось, чего желал! // Свет забудет нас с тобою, / Что нам нужды, Лиза, в нем? / Мы с любовью одною / Век без скуки проживем.*

Но рай в шалаше с милой всё-таки зыбок, хотя эта зыбкость пока скорее потенциальна: Лиза на страже взаимной любви и делает всё, чтобы не допустить реального появления этой зыбкости. Тем не менее возлюбленный не забывает полностью ни о тяготах жизненного бремени, ни о суровости мрачных дней, ни о болезнях, и иногда взор его уныл. Но всё-таки пока это не главное, а главное в том, что *Доволен я судьбою / И милою богат. / О Лиза! кто с тобою / И бедности не рад?* (б е д н о с т ь как бы отделяется от

«бедной Лизы», но ее присутствие допускается у того, кто связан с ныне счастливой и вовсе не бедной Лизой, у ее возлюбленного. — В. Т.) // *С тобою жизни бремя / Меня не тяготит; / С тобою, друг мой, время / Как молния летит // <...> // Ты взглянешь — забываю / Суровость мрачных дней; / В болезнях оживаю / Улыбкою твоей. // Когда ты скажешь: милый! — / Проходит грусть моя, / Светлеет взор унылый, / Спокоен, весел я! // Тот беден, кто в сем мире / Живет лишь для себя. / Я был бы и в порфире / Несчастлив без тебя.* И здесь среди спокойствия, веселости и уверенности, когда все опасности и сомнения давно уже миновались, возлюбленного вдруг посещает страшное озарение, из которого сразу, почти автоматически, пропуская всё то, что может оказаться в промежутке, — последняя картина, где Лиза и ее возлюбленный, снова вместе, но уже — в смерти: *Но если рок ужасный / Нас, Лиза, разлучит? / Что буду я, несчастный?.. / Сырой землей покрыт! // Две горлицы покажут / Тебе мой хладный прах; / Воркуя томно, скажут: / Он умер во слезах!*

И долго еще, почти полтора века эти стихи звучали с любительской сцены или на дружеских вечеринках, в их грустную минуту, и вызывали слезы на глазах присутствующих (так почувствовал Карамзин своего будущего читателя, может быть, не всегда взыскательного, но чуткого сердцем, и потребность этого читателя — чем далее, тем всё более часто провинциального, — в той душевной растрове, которая вызывает, навстречу себе, ответное движение сердца — сочувствие, жалость, соучастие, осознание и себя «проходим» в этом мире — *Прохожий! Ты идешь, но ляжешь, как и я...*). А строки последнего четверостишия долгое время воспроизводились на эпитафиях заброшенных городских и сельских кладбищ. И кто знает, сколько времени они прожили бы еще, если бы краски не выцвели, резьба не стерлась бы и сами могильные камни не были бы порушены. Во всяком случае, нет уверенности, что эти намогильные строки изжили себя: скорее то,

что несло их, не устояло перед напором злого времени, того *рока ужасного*, который унес не только Лизу (теперь уже снова *бедную*), но и ее *бедного*, смерть любимой не прежившего возлюбленного.

В «Аонидах» за 1798—1799 гг. (Кн. 3. С. 93) появляется стихотворение Карамзина «Выбор жениха», датированное 1795 годом. С образом семнадцатилетней Лизы здесь связаны две темы — неравной любви, от которой героиня отказывается, и счастливой любви с суженым, которую она выбирает, хотя он и нечиновен и небогат. Лиза этого стихотворения — горожанка, она невинна и ангел красотой и душой; единственный ее руководитель в делах любви — ее сердце. Всё стихотворение носит иной характер, нежели предыдущее: оно шуточно, не без элементов комизма, и на нем лежит печать поучительности, назидательности — *Ли за в городе жила, / Но невинною была: / Ли за, ангел красотой, / Ангел нравом и душой. / Время ей пришло любить... / Всем любиться в свете должно, / И в семнадцать лет не можно / Сердцу без другого жить. // Что же делать? где искать? / И кому люблю сказать? / Разве в свете появиться, / Всех пленить, одним плениться? / Так и сделала она / Ли зу люди окружили, / Ли з е все одно твердили: / «Ты прельщать нас рождена!»*. Богатый прельщает ее богатствами, генерал — чином. *Что ж красавица в ответ? / Что сказала? да иль нет? / Ли за только улыбнулась; / Прочь пошла, не оглянулась. / <...> / Ли за далее идет; / Ищет, долго не находит... / «Так она и век проходит!..» / Ошибаетесь — найдет! — И, действительно, нашла: Ли з е суженый сказал: / «Чином я не генерал / И богатства не имею, / Но любить тебя умею. / Ли з а! будь навек моя!» / Тут прекрасная вздохнула, / На любезного взглянула / И сказала: «Я твоя!»*.

В стихотворении 1795 года «Лилея» (Аониды. 1796. Кн. 1. С. 76) дважды возникает тема рока, грозящего соединению возлюбленных: *Я вижу там лилею. / Ах! как она бела, / Прекрасна и мила! / Душа моя пленилась ею. / Хочу ее сорвать, / Держать в руках и целовать; / Хочу — но рок*

меня с лилеей разлучает: / Ах! бездна между нас зияет!.. // <...> // Взгляну издали на нежную лилею — / Она сотворена быть, кажется, моею, / <...> / Ко мне склоняет стебелек / <...> / Ко мне же обращен и беленький цветок, / Головка снежная, ко мне... но рок / (Жестокий, безрассудный!) / Сказал: «Она не для тебя! / Увянет не с твоей слезою; / Другой сорвет ее холодною рукою; / А ты... смотри, терзай себя!» // О Ли за! я с тобою / Душой делиться сотворен, / Но бездной разлучен!

Три этих стихотворения образуют ядро «Лизина» текста в поэзии Карамзина (хронологически — написание, напечатание — они укладываются в период с 1795—1796 по 1799 г.). Судя по ряду признаков, они могут отражать реальную жизненную ситуацию, завязывавшуюся именно в эти годы и как бы направлявшуюся стихами поэта в сторону рока. Именно в это время отношения с Настасьей Ивановной Плещеевой заметно меняются (тема Настасьи Ивановны, до того постоянная в письмах Карамзина к И.И. Дмитриеву, практически сходит на нет и возникает только в связи с какими-либо хлопотами по ее делам), хотя близость Карамзина к Плещеевым сохраняется. «Наст. Ив. хотела писать к тебе. Она давно уже обходится со мною холодно; но я бываю у них довольно часто, люблю их по-прежнему и буду гораздо щастливее тогда, когда они успокоятся в рассуждении своих обстоятельств» (письмо от 25 июня 1799 г., см.: Письма Н.М. Карамзина к И.И. Дмитриеву. СПб., 1866. С. 113).

Но внимание Карамзина в этой семье всё более привлекает младшая сестра Настасьи Ивановны Ли за, о которой см. несколько далее. Человек ответственный, с высочайшим чувством долга, он не торопит события: на дворе павловское время и, хотя друзья Карамзина возвращены — кто из каземата, а кто из ссылки, — сам Карамзин готов ко всему, и сама эта готовность — результат трезвой оценки ситуации и своего места в ней, потому что он хорошо знает, что не станет терпеть, *чего терпеть без подло-*

сти не можно! Не случайно, что брак с Елизаветой Ивановной Протасовой и *дней Александровых прекрасное начало* практически совпали (брак состоялся в апреле 1801 года). А пока он — *бедный поэт*, сознает эту свою бедность, но не ропщет и даже утешает себя: *Престань, мой друг, поэт унылый, / Роптать на скудный жребий свой / И знай, что бедность и покой / Еще быть могут сердцу милы...*, ибо у поэта есть и иное: *Ты сей бесценный дар имеешь; / Стихами чистыми умеешь / Любовь и дружбу прославлять; / Как птичка, в белом свете волен, / Не знаешь клетки, ни оков, — / Чего же больше? будь доволен; / Вздохнуть, роптать есть страсть глупцов* («К бедному поэту», 1796, см.: Аонида. 1797. Кн. 2. С. 35 и сл.). И пока он даже готов и шутить на тему Лизы (тем более, что главное в ней уже обозначено): *Не сытому хвалить обед, / За коим нимфы, Ганимед / Гостям амврозию разносят. / И не в объятиях Лизет / Певцы красавиц превозносят* («К бедному поэту») или: *«Лизета чудо в белом свете, — / Вздохнув, я сам себе сказал, — / Красой подобных нет Лизете; / Лизета чудо в белом свете; / Умом зрела в весеннем цвете»*. / *Когда же злость ее узнал... / «Лизета чудо в белом свете!» — / Вздохнув, я сам себе сказал* («Триолет Лизете», 1796, см.: Мои безделки. 1797. Ч. 2. С. 274). Уже в конце жизни он дважды вернется к образу Елизаветы — в стихотворениях по случаю, связанных с Елизаветой Алексеевной, ср. «К портрету ее Императорского Величества Государыни Императрицы Елисаветы Алексеевны» (*Корона на главе, а в сердце добродетель...*, 1819) и «Луизе в день Ее рождения 13 генваря при вручении Ей подарка» (*Луиза! Приими дар искренней любви / Твой ум, твоя душа питается прекрасным...*, 1820).

«Поле» Лизы в творчестве и в жизни Карамзина было столь насыщенным и значимым, что многое извне, кажется, индуцировалось им и шло к нему навстречу. Один из примеров этого встречного движения — повесть Мармонтеля «Так должно было», переведенная Карамзиным с французского (см.: Новые Мармонтелевы повести. Ч. I.

М., 1794. С. 296 и сл.; первое издание). Как бы умудренный опытом «Бедной Лизы», Карамзин начинает с некоего общего положения, которое собирается проиллюстрировать теорией. «Безпрестанно твердят молодым женщинам, что им более всего надобно беречь нежный цвет невинности своей, и что путь должности и добродетели весьма для них скользок; но редко говорят молодым людям, как строги для них законы честности, и в какой лабиринт нещастия и стыда могут они зайти, преступив хотя одним шагом границы правды, справедливости и добродетели. Следующая история служит примером того» (с. 296). И далее рассказывается об истории бедной служанки деревенского священника Луизы, невинно оклеветанной нормандским дворянином Орсильи, чтобы спасти честь ее госпожи, принимавшей Орсильи по ночам. Всё усугублялось еще тем, что брат этой госпожи домогался Луизы и потерпел поражение — в самом драматическом эпизоде, застав Орсильи на рассвете выходящим из женской комнаты, брат госпожи д'Аль пристрастно требует ответа на вопрос: «И так у Лизы, у негодной обманщицы Лизы?» (с. 306); здесь характерно появление имени Лиза вместо всегдашнего Луиза. Служанка была изгнана, хотя она оставалась и невинной и невиновной. Она вступила на путь тяжелых испытаний. Но и положение Орсильи было не из легких. «В горести и замешательстве своем не знал я, на что решиться, и не находил в себе ни столько жесткости, чтобы оставить невинность без оправдания, ни столько твердости, чтобы открыть стыд слабой женщины, которая мне вверилась <...> Мрачное уныние овладело моею душею; спокойствие для меня исчезло. Я безпрестанно колебался в сомнениях, и не мог ничего сделать» (с. 322). И тут наступало просветление и раскаяние: «тоска и беспокойство были везде со мною. Я почти совсем не знал бедной Луизы, и едва замечал прежде молодость и красоту ея; но тут образ ея и днем и ночью мне представлялся, иногда в ужасной нищете и бедности,

которая раздирала душу мою» (с. 323); ср. еще раз *бедную Луизу* (с. 335) в сцене новой встречи ее с Орсильи и опознания его («Луиза побледнела, зарыдала — упала на кресла, и повторяя: это он! это он! лишилась чувства»). Орсильи, совесть которого говорила ему «ты ея убийца! она увяла от твоей жестокости!», наконец, сделал решительный шаг и поведал свою тайну и Луизе, и добродетельному священнику, здесь же присутствовавшему. «Вы хотите душевного спокойствия, — сказал он, — хотите искренно и чистосердечно: знайте же — я буду пророком — знайте, что нигде не найдете его, естли не женитесь на Луизе.» — «Сердце мое нашло его (этот приговор. — *В. Т.*) справедливым — следственно я не мог ослушаться», — завершил Орсильи свой рассказ другу. Орсильи и Луиза поженились. Бедная Луиза стала счастливой Луизой, а Орсильи, только поженившись, оценил ее, а потом и полюбил. «Я женился на служанке по должности честнаго человека», — признается Орсильи графу Жизору. — «Хотя Госпожа Орсильи молода и хороша, и еще более нежели хороша; однакожь я уверен, что вы женились не по страсти», — продолжает граф эту тему. — «Правда, отвечал Орсильи: я очень люблю жену свою, но только со времени моей женитьбы» (с. 301). Так мармонтелевский Орсильи исправляет карамзинского Эраста, а повесть французского писателя, написанная до «Бедной Лизы», как бы переигрывает ситуацию «Бедной Лизы»: *бедная Луиза* столь же безупречна, как и *бедная Лиза*, но Орсильи ведет себя «анти-эрастовски» или, точнее, так, как считал необходимым сам Эраст перед смертью, в чем с ним был согласен и его автор, которому он рассказал историю бедной Лизы.

Лиза как литературный образ была оставлена Карамзиным в XVIII веке, в самом конце его, а в начале следующего века он женился на Лизе Протасовой (это дополнительное распределение, или взаимоисключаемость литературного образа с фиксированным именем *Лиза* и Ли-

зы, жены и друга жизни, далеко не случайно; в «Вестнике Европы» за 1802 г. № 3. С. 61 и сл. публикуется стихотворение «К Эмилии»: *Подруга милая моей судьбы смиренной, / Которую меня Бог щедро наградил!* с припиской, имеющей целью скрыть подлинного автора, — «Издатель „Вестника“ одолжит меня, напечатав стихи мужа моего. Они для меня хороши; а может быть, понравятся и другим женщинам, которые счастливы любовью мужей своих. — Эмилия». Стоит напомнить, что это стихотворение посвящено Карамзиным первой жене — Лизе Протасовой, впрочем, в самом тексте нигде Эмилией не называемой, и что Эмилия — тоже одно из значащих для Карамзина имен; ср. женские персонажи с этим именем в «Моей исповеди» и в «Рыцаре нашего времени», двух произведениях, в которых так глубоко переработан жизненный опыт автора; ср. также первую фразу «Записок старого Московского жителя»: «Эмилия уехала в деревню, и Бостон наш расстроился...»).

«Реальная» Лиза вошла в жизнь писателя, став его женой, но знал ее он уже много лет. «С сердечной радостью уведомляю вас, — пишет он брату 24 апреля 1801 года, — что я женился на Елисавете Ивановне Протасовой, которую 13 лет знаю и люблю.» В некотором роде она тоже *бедная Лиза*. «Женитьба не переменяла образа моей жизни: я живу в прежних своих небольших комнатах, с тою разницею, что буду чаще дома. Она имеет только 150 душ, но я надеюсь, что с моим доходом мы проживем год без нужды и с приятностию», — пишет Карамзин в том же письме. Но бедность этой Лизы в другом: она обречена умереть. И тема Лизиного здоровья скоро в письмах Карамзина брату начинает звучать всё более и более тревожно. «Моя Лизанька очень мила», — пишет он через месяц после предыдущего письма, поясняя, почему он «совершенно доволен» своим состоянием и «благодарит судьбу» (несколько позже, 31 декабря 1801 г. он напишет: «Мы с Лизанькою живем тихо и смиренно; я работаю, сижу дома и

оставил почти все свои знакомства, будучи весел и счастлив дома»).

Но скоро появляется новый мотив — «Здоровье Лизаньки не перестает меня беспокоить: она дает мне надежду быть отцом; но я очень боюсь за нее», или «Мы жили в деревне не столько для удовольствия, сколько для здоровья моей Лизаньки, которая однакож всё не очень здорова. Вот, что меня единственно теперь тревожит», или (в письме к Дмитриеву от 14 января 1802 г.): ...по-прежнему беспокоюсь о Лизаньке, в ожидании Марта месяца» (в это время Лиза должна была рожать); «Беспокоюсь также и об Лизаньке; время решительное приходит, и сердце у меня очень дрожит», — через месяц после, 12 февраля тому же адресату. Наконец, он спешит сообщить своему другу: «Я отец маленькой Софьи. Лизанька родила благополучно, но еще очень слаба <...> Я уже люблю Софью всею душою и радуюсь ею». Тогда же Карамзин пишет и брату: «Поздравляю вас с племянницею Софью <...> Лизанька слаба <...> Теперь я всякую минуту занят и матерью и дочерью» и — немного позже ему же — «Всё беспокоюсь о моей Лизаньке, которая по сие время не может оправиться и очень слаба грудью. Это мешает мне радоваться вашей племянницею, которая, слава Богу! здорова <...> Мы намерены через несколько дней переехать в загородный дом, в надежде, что сельский воздух поможет Лизаньке. Здоровье есть великое дело и без него нет счастья; а еще прискорбнее, когда болен тот, кого мы более себя любим. Бог видит, что мне всякая собственная болезнь была бы гораздо легче». И далее, со всё более и более нарастающей тревогой, в горе: «Пишу к вам из деревни, из Свирлова, где я живу с моею больною Лизанькою, во всегдашнем страдании и горе. Она очень нездорова, и самые лучшие Московские доктора не помогают ей. Она день и ночь кашляет, худеет — и так слаба, что едва может сделать два шага по горнице. Я не могу теперь радоваться и дочерью; всё мне грустно и постыло; всякий

день плачу, потому что я живу и дышу Лизанькою». И опять в письме к брату: ...беспокойство мое о Лизаньке не уменьшается, а увеличивается ежедневно: она час от часу хуже и так слаба, что не могу описать ее состояния; дней пять я, как сумасшедший, тоскую и плачу, и еще должен скрывать от нея мою тоску <...> Одним словом, я никогда в жизни не был так несчастлив, как ныне, любя мою Лизаньку во сто раз более самого себя. Что со мною будет, известно одному Богу <...> Пожалейте о вашем бедном брате, который не многого просит у судьбы для своего счастья и у которого она грозит отнять всё утешение в свете! <...> У меня теперь только одна мысль и одно чувство. С горестным сердцем обнимаю вас мысленно».

4 апреля Лиза скончалась. Как пережил Карамзин это горе, мы узнаем из свидетельства современника и его писем к брату. Бантыш-Каменский (Словарь достопамятных людей русской земли. Ч. II. М. 1836. С. 134) сообщает: «С бледным лицом, открытою головою, шел Карамзин около пятнадцати верст (от Свирлова до Донского монастыря) подле печальной колесницы, положи руку на гроб; сам опускал его в могилу; бросил первую горсть земли. Друзья подошли к нему, предлагали ему место в карете. „Оставьте“ — отвечал Карамзин, — „приходите завтра. Присутствие ваше будет необходимо“ — Он не мог тогда облегчить душевной скорби слезами: она иссушила их!» И к брату, по горячим следам: «Я лишился милого ангела, который составлял всё счастье моей жизни. Судите, каково мне, любезнейший брат. Вы не знали ее, не могли и знать и моей чрезмерной любви к ней; не могли видеть последних минут ее бесценной жизни, в которых она, забывая свои мучения, думала только о несчастном своем муже. Уже более трех недель я тоскую и плачу, узнав совершенное счастье для того единственно, чтобы на век его лишиться. Остается в горести ожидать смерти, в надежде, что она соединит два сердца, которыхя обожали друг друга. Люблю Сонюшку за то, что она дочь бесценной Лизаньки,

но ничто не может заменить для меня этой потери <...> Всё для меня исчезло, любезный брат; в предмете остается одна могила. Стану заниматься трудами, сколько могу: Лизанька того хотела».

Но и позже, из письма в письмо о том же: «Время конечно притупляет горесть, но не может возратить счастья, а что прибыли и в спокойствии, когда жить не весело? Я же совсем отстал от света: дышал Лизанькою, и работал подле нея, чтобы не быть бесполезным отечеству, и чтобы мы могли жить без нужды. Теперь я один на свете, как в пустыне <...> Куда ни взгляну, всё вижу смерть перед собою; последняя минута моего ангела не выходит из моих мыслей <...> До сего времени живу еще в той деревне, где закрылись глаза ея, и сплю на том диване, где она страдала и скончалась» (от 19 августа); — «Я переехал с своею сиротою в город, и перевез с собою свою тоску, которая давит меня. Дома грустно, а выезжать не хочется <...> Этот удар потряс до основания всю мою душу, и милая Лизанька взяла с собою в могилу всё, что было во мне лучшего. Сонюшку люблю без памяти; но эта любовь есть теперь для меня не радость, а страх; не смею и думать, чтобы я имел утешение видеть ее большую» (от 17 сентября); — «Состояние души моей не переменится, и перемениться не может, любезнейший брат <...> И счастье, которым я наслаждался с моею Лизанькою, и несчастье, которое узнал, потеряв ее, отвратили меня от света» (от 12 ноября). На следующий год, в самом начале весны Карамзин пишет брату (от 4 марта 1803 г.): «Я через несколько дней думаю ехать за город, в самое то место, где Бог разлучил меня с Лизанькою. Мне конечно будет грустно: но вообще я стал гораздо покойнее».

Рано умершая (тридцати пяти лет) первая жена не была последней Лизой в жизни Карамзина. Поздняя дочь, последний ребенок (1821 г.), была тоже названа Лизой — в память той первой, хотя матерью этой Лизы была Екатерина Андреевна Карамзина, чей образ столь providен-

циально явился Карамзину во сне в самое тяжелое время жизни. В «Мелочах из запаса моей памяти» М.А. Дмитриев со слов своего дяди сообщает: «Карамзин любил страстно <...> Видя безнадежность больной, он то рвался к ее постели, то отрываем был срочною работою журнала <...> Это было мучительное время его жизни! Утомленный, измученный, бросился он однажды на диван и заснул. Вдруг видит во сне, что он стоит у вырытой могилы, а по другую сторону стоит Екатерина Андреевна <...> и через могилу подает ему руку. Этот сон тем страннее, что в эти минуты, занятый умирающею женою, он не мог и думать о женитъбе и не воображал жениться на Екатерине Андреевне». А немного спустя — еще одно странное совпадение. Зная о болезни Елизаветы Ивановны, Вяземский и его сестра Екатерина Андреевна поехали в Свиблово справиться о здоровье больной. Подъехав к дому, князь пошел к Карамзину, оставив сестру в экипаже. У вышедшего из дома слуги она спросила о здоровье Елизаветы Ивановны и услышала в ответ: «приказала долго жить!» (по рассказу современника).

Литература и жизнь совместно выстраивали образ карамзинской Лизы, и это продолжалось две трети срока земного пребывания, отпущенного Карамзину. Миф от действительности, поэзия от правды, следствие от причины в этом «Лизинном» тексте Карамзина отделяются с трудом, и это само по себе говорит уже о многом.

1792 — отмеченный год не только в истории русской литературы, но и в литературном освоении имени *Лиза*, в осознании особой остроты его знаковых коннотаций, в формировании некоей культурно-эстетической престижности, с этим именем связываемой. Имя *Лиза*, и до того входившее постепенно в круг привлекавших к себе внимание имен, после выхода в свет «Бедной Лизы» попало в сферу внимания наиболее чуткого к «ономастической» эстетике слоя русского общества, оказалось в центре моды, более того, стало своего рода знаком, шиболетом эпо-

хи сентиментализма. Уже с 1793 года можно определенно говорить о некоем взрыве, следствием которого было вторжение этого имени в русскую поэзию и — с некоторым отставанием — в прозу. В это время оно стало определяющим, ведущим, профилирующим и в эстетических оценках и общественном мнении обрело особый «культурный» статус.

Прежде чем перейти к этим новым страницам истории имени *Лиза* в русской литературе, уместно напомнить о последнем слове-мнении о Лизе до «Бедной Лизы». Речь идет о стихотворении Клушина «Совет Клое» (собственно, оно было опубликовано после «Бедной Лизы», в октябре 1792 года, в «Зрителе» (с. 83), но отражает настроения «докарамзинского» периода). Поэт, еще молодой человек, болезненно думает о той поре, когда *Придут, придут часы ужасны, / Когда угаснут чувства страстны, / Когда останется хотеть, / Но ах! — нельзя уже иметь. / Придут минуты те несчастны, / Когда нас осень посетит / И самое пройдет желанье, — / Что ж будет пищей? — вспоминанье, / Что худо мы умели жить. (Придут, придут часы ужасны — в продолжение державинских ходов типа Придут, придут часы те скучны... «К первому соседу») или И в сердце всех страстей волненье / Прейдет, преидет в чреду свою («На смерть Мещерского») и т. п. Эта перспектива выдвигает вопрос — *Что жизнь, когда не наслаждаться? / Куда годимся без страстей? / Без них нет смертного глупей; / Без наслаждений жить — терзаться* и вывод невысокого свойства и образ соответствующей утешительницы — *Жизнь только нужно подсластить, / Чтоб горькой не могла казаться; / Подчас умеренно испить, / Подчас — чтоб долго не проспаться, / И будешь счастьем наслаждаться; / Подчас за Лизой примахнуть, / Пожать ей руку, вздохнуть; / Подчас — в ее, конечно, воле, / Подчас поцеловать — и боле.**

В этом потоке после 1792 года смешивались разные Лизы — реально существующие носительницы этого име-

ни, особенно те, которые чем-нибудь выделялись помимо своей принадлежности к классу «Лизы», «обшелитературные» Лизы, унаследованные из предыдущего периода (см. выше), наконец, Лизы, обязанные своим появлением мощному влиянию карамзинской повести, и чем дальше, тем отчетливее проявлялась эта зависимость, нередко открыто признаваемая и даже настоятельно прокламируемая авторами. Но в широком культурном контексте все эти разные по происхождению и по своему типу Лизы входят в то широкое поле, в фокусе которого — карамзинская *бедная Лиза*, вовлекающая в свой круг даже то, что не всегда ведало об этой своей зависимости.

Примером первого рода («реальные и известные» Лизы) могут быть, например, стихи, адресованные известной актрисе, певице Елисавете Семеновне Сандуновой. *Хоть часто, Лизанька, ты Редку Вещь играешь; / В которой надобно титул переменить; / Но Публику игрой и пеньем ты пленяешь, / Что редкой опера, тобой лишь может слыть,* — писал в «Послании» к ней Гр. Хованский (Санкт-Петербургский Меркурий. 1793. Ч. 2. С. 84; тут же и несколько иной вариант текста). Стоит напомнить, что немногим позже Лиза Сандунова «пожинала лавры» в пьесе о «благодарной» Лизе («Лиза, или торжество благодарности», сочинение Н.И. Ильина), поразившей московских театралов и долго удерживавшейся в репертуаре, несмотря на литературную посредственность пьесы. За Лизой весьма рядового текста зритель видел и «блистательную» Лизу, эту Лизу игравшую, — Сандунову, «Лизаньку», как называли ее московские театралы. В «арбатском» театре ее слушал юный Грибоедов. В популярности «Лизаньки» был и «скандальный» привкус: известно было о настойчивом уходе за нею Безбородко и даже о его намерении похитить ее и о том, как она ему отомстила, публично в Эрмитажном театре пожаловавшись Екатерине II на своего преследователя; Екатерина распорядилась устроить свадьбу Лизаньки, в девичестве Урановой, с Сандуновым

за счет Безбородко; директоры театра Соймонов и Храповицкий, выступавшие как сводники, тоже были наказаны («Вечеру играли в Эрмитаже „Федула“ и Лизка подала на нас просьбу...», — отметил Храповицкий в своем дневнике). И, конечно, зритель помнил о карамзинской «Бедной Лизе». О последней напоминала и другая пьеса тех лет — «Лиза, или Следствия гордости и обольщения» Б.М. Федорова, не скрывавшего своей непосредственной зависимости от Карамзина (роль Лизы играла Матрена Семеновна Воробьева). «После представления этой пьесы, по словам современников, у ничем неповинного Лизина пруда в Москве по вечерам гуляли толпами влюбленные. Какой-то непочтительный поэт невинный пруд почтил даже следующим двустишием: *Здесь Лиза утонула, Эраста невеста, / Топитесь, барышни, для всех вас будет место*» (Пыляев М.И. Старая Москва. СПб., 1891. С. 138).

Об этих двух выше названных пьесах вспоминает в своих записках и Вигель. Подчеркнув, что «русский театр в первые два-три года Александра царствования оставался еще российским театром, созданным Сумароковым, и почти не подвигался вперед», Вигель пишет: «Незадолго до приезда моего, представление одной новой пьесы „Лиза“ или „Торжество благодарности“, весьма ничтожной и давней забытой, было важным происшествием и возбудило не только внимание, но и удивление публики, и автор г. Ильин удостоился чести совершенно новой, дотоле у нас неслыханной: его вызвали на сцену. Ободренный сим примером, другой столь же неизвестный автор г. Федоров следующей весною вывел свою драму, другую Лизу, взятую из „Бедной Лизы“ Карамзина, но имел успех уже посредственный. Недолго жалкие сии люди одни владели русскою сценой, пока не явились сперва Крылов, а вскоре потом и Шаховской и продлили цепь русских комиков, прерванную смертью Княжнина и Фон-Визина и молчанием Капниста» (Вигель Ф.Ф. Записки. Т.1. М., 1928. С. 194—195). Но именно это сочетание «по-

средственного» литературного текста и особого внимания и даже возбуждения публики (слушателей, зрителей), пожалуй, только подчеркивает значение залогов, данных «Бедной Лизой», и настроения и ожидания их восприимчивых. Об этих же пьесах о Лизе упоминает Милонов в экспромте Н.Ф. Грамматину, впервые приведенном в воспоминаниях С.П. Жихарева и написанном около 1810 года: *Твоя комедия без или, / И на театре ей не быть, / Она сгниет в архивной пыли; / Да почему же ей не сгнить, / Когда и с прибавленьем или / Давным-давно две Лизы сгнили? / Я разумею: „Лизу, или / Признательности торжество“; / И ту, какой и естество / Не создавало: „Лизу, или / Распрепечальный результат / И гордости и обольщения“.* / Ну, так бери свои творенья / Да и скорей их в печку брат!

В том же 1793 году, когда появилось «Послание Елисавете Семеновне Сандуновой», и в том же «Санкт-Петербургском Меркурии» (Ч. 2. С. 112–114) была опубликована «Песня» А... Б... (Андрея Бухарского), как бы воспроизводящая роковую сцену «Бедной Лизы»: *Куда от бури, Лиза, скрыться! / Стенает воздух, гром гремит. / Пойдем кустами защититься — / Сомнится Лиза и дрожит. / <...> / Но молния блистанье множит, / Сильней на тверди гром ревет: / Различна Лизу мысль тревожит: / Иттиль ей пастуху во след. / Она боязнью поражена, / То ступит, то назад бежит. / Шаг сделать страхом принужденна, / Другой любовью шаг творит. / Дошед кустов оставилась, / Несмее в оные войтти: / Но туча страшно разродилась — / Как в них себя ей не спасти? / Уже гром дале ударяет; / Его уж стрелы не страшат; / Любовь которая бросает, / Те стрелы мимо не летят. / От страсти буря не защита — / Любви удобен всякий час: / Она меж облаков сокрыта, / С влюбленных сих не спустит глаз. / Из места, Лизу что скрывало, / Она смущеннее идет; / Опять спокойное Небо стало — / Покоя в сердце Лизы нет.* В том же году в части 4 этого же журнала публикуется стихотворение

В.Л. Пушкина «К камину», иногда ошибочно приписывавшееся Дмитриеву (см. о нем выше).

Со следующего года лидером «Лизина» текста становится «Приятное и полезное препровождение времени» — «Песня» Дмитриева: ...*Всё прекрасно / я сказал, / И в шалаш мой путь направил: / Там меня мой ангел ждал, / Там я Лизаньку оставил. // Лиза, рай всех чувств моих! / Мы не знатны, не велики; / Но в объятиях твоих / Меньше-ль счастлив я владыки? // <...> // Пусть певцы не будут плесть / Мне похвал кудрявым складом, / Ах! сравню ли я их лесть / Милой Лизы с нежным взглядом? // Эрмитаж мой: огород, / Скипетр — посох, а Лизета — / Моя слава, мой народ / И всего блаженство света!* и «Снедаемый тоской...» К.П.Г. (Ч. 4. С. 187–189): ...*Желаю сей строкой / Веселостей Царице / Дать знать, что лишь моею / Лизетой занят я. / Узнав, как страстен ею, / Пусть помнит и меня! / <...> / И чем жé утешаться / Там, где всё чуждо мне? / <...> / Унылыми ль лесами, / Поблекшими ль древами / Дух можно утешать? / В них Лизы не видать... / Не тот вить здесь лесок, / Где сидиши на пенёк / Я Лизы дожидался, / И сердцем с ней встречался; / По долгой, где разлуке / Сошелся с нею я: / Где в облегченье муке — / Сказал: прости моя, / Моя Лизета дорогая! / И Лизу покидая, / В след славе поспешал, / Хоть сердцем и страдал. / <...> / Когда сие прочтешь, / Что, сердце, верь, писало; / (Тогда оно вздыхало) / Ужель ты не вздохнешь? / Предмет моей любви, / Вздохни тогда вздохни! / Твой вздох меня коснется, / Тотчас с моим сольется. / Но что!... из глаз слеза! / Как утрення роса / Цветочки оживляет, / Так страсть она питает... / О Лиза, Лизанька моя, / Ужель ты вспомнила меня?*

В 1795 году в «Санкт-Петербургском Меркурии» (Ч. 7. С. 301–303) — стихи анонимного поэта о том же (на голос: *Я в пустыню удаляюсь*): *Лишь с Лизетой я спознался, / Твердый дух встревожен стал / <...> / Сколь я ни был безпристрастен, / Не привержен к красотам; / Но Лизете стал подвластен — / Так угодно небесам! // И пленен не*

*столь красою / Нежного ея лица, / Сколько милою душою, /
Что влечет к себе сердца. // Но, увы! открыть не смею /
Страстной ей своей любви / И надежды не имею / Погасить
свой жар в крови. // Уж другим она пленилась, / Уж иной
владеет ей; / И давно она открылась / В нежности ему сво-
ей. // <...> / Чтож несчастному мне ныне, / Что осталось
предпринять? / Покориться злой судьбине, / И в молчании
страдать: // Быть довольну холодной дружбой, / А горяч-
ность истребить, / Познакомиться с злой нуждой, / И Ли-
зету позабыть. // Позабыть? ах! нет, не можно / Страш-
ной мысли сей снести, / Хоть твердит рассудок: должно /
Ей сказать: прости! прости! Ср. анакреонтические
стихи уже упоминавшегося Хованского «Похищенный
персик» — о тщетной и безответной любви: посажен и
вращен персик для милой, но кто-то его украл — Одна-
кож я потом / Узнал о плуте том: / Украден он Лизетой; /
С плутовкой милой этой / Хитрец божок Эрот / Состави-
ли комплот. / Лизета и не знает, / Сколь кражу ни скрыва-
ет, / Что всё ее винит. / Хотя она молчит: / Но должно ей
признаться; / Нет средства оправдаться, / Не лъзя сказать
ей нет! / Плода я вижу цвет / На щечке белоснежной; / На
кожице я нежной / Зрю персика пушок; / Приятность, круг-
лость щек / Его же видявляет / И грудь изображает, / Под
тонкой пеленой, / Прекрасный персик мой / <...> / Но то
лишь мне обидно — / В том вся моя беда — / Что косточку
плода / Лизета в сердце скрыла, / И тем ожесточила /
Чувствительность свою. / По ней я слезы лью, / Вздыхая
повсечасно; / Но, ах! люблю напрасно (Ч. 6. С. 12–13).*

Тому же автору принадлежит там же опубликованное стихотворение «Синичка» (Ч. 6. С. 266–269); здесь же и об Аристе, который в русском сентиментализме настойчиво сближается с Эрастом; ср. *Арист* в «Несчастной Лизе», 1810 и т. п. (ср. *Арис* в карамзинской «Юлии»), хотя известны и восходящие к классицистической традиции персонажи с этим именем, включая тексты Грибоедова («Молодые супруги»), Пушкина («К другу стихотворцу», «Эпи-

грамма» — *Арист нам обещал трагедию такую...*) и др. (ср. мольеровских Аристов в «Уроке мужьям», «Ученых женщинах» и т. п.). Конечно, особенно показательны случаи, в которых Арист и Лиза объединены общей им любовной темой: *Я в рощице гулял, / О милой помышлял; / Любовью сгорая, / Задумавшись сказал: / Ах! естлибы Лизета / Могла любить меня / <...> / Я ничегоб уж боле / На свете не желал; / В щастливой только доле / Творца благословлял* («Нечастливая Лиза»).

В 1796 году в «Карманном Песеннике» (1796. С. 54–55) появляется стихотворение Ю. Нелединского-Мелецкого, очень напоминающее цитированную ранее «Песню» Бухарского, хотя и написанное более искусно. Сходство объясняется уже эпиграфом — *Lise, entends-tu l'orage* (Collardeau), отсылающим к оригинальному французскому тексту (но не Колардо, а Фабр д'Эглантина), вызванному из забвения той модой, которая была установлена «Бедной Лизой». Гроза. Лизе страшно. Опасность — и от бури и от пастуха. Стрелы любви сильнее стрел грома. И результат — *Любовь из туч взирает / На пленников своих, / В час бурный обращает / Минуты в пользу их. / Лизета стыд являла. / Из рощи вышел той; / Уж буря перестала, / Но в ней исчез покой*. Естественно вспомнить, что точно в такой же ситуации некогда оказались Эней и Дидона, укрывшиеся от грозы в лесу, в пещере (Aen. IV.160–172); и такими же были и результаты этой встречи — и ближние, и дальние — *Ille dies primus leti primusque malorum / Causa fuit* (IV, 169–170) «Первой причиной бед и первым к гибели шагом / Был тот день» — и особенно для Элиссы-Дидоны. Вероятно, тогда же была написана и державинская «Пчелка», опубликованная в «Аонидах» (1797. Ч. II. С. 150): о пчелке, льнувшей к Лизе и готовой умереть от любви.

Это карамзинское издание на три года становится родным домом для стихов о Лизе. Уже говорилось о том, что во второй книжке за 1797 год Дмитриев помещает пе-

реложение басни Флориана — «Кокетка и пчела», где кокетка — Лизета. Автор, скрывшийся под инициалами П.П., в том же году помещает здесь же стихотворение «К моему сердцу» (Кн. II. С. 162—165): *Бедно сердце! ты тоскуешь, / Рвешься и себя крушишь, / Средь забав, утех горюешь: / От чего ж ты так грустишь? // Понимаю — ты пленилось ... / Лиза всех тебе милей. / Подле ней ты сильно билось, / Выскочить хотело к ней.* Возникает идея сделки: *Перестань же ты терзаться: / Лизе я тебя отдам. // Но и Лиза пусть в замену / Сердце мне свое вручит; / Я тогда б за эту цену / По тебе не стал тужить. // А когда не согласится / Лиза на размен такой, / То мне должно удалиться / От нее на век с тобой.* Но эта перспектива страшит поэта, и он решается открыть свои чувства. В «Ответе Лизе» Муза говорит ему о пленительности весны, о нежности лилей и роз. И как бы в совокупном ответе и Лизе и Музе — завершающие стихотворение строки: *Ах! как зима скучна! как долго снег не тает! / Ты, Лиза, мне жалка; ты мучишь лишь себя: / Лилей, розы, все, что взор весной пленяет, / Всяк видит средь зимы, кто смотрит... на тебя!*

В «Аонидах» 1798—1799 гг. (Кн. VI) — два «Лизиных» текста: «Песня» (К.П.Ш-въ) и «Песня» (Плск.). В первой из них — о любовной неудаче поэта, исповедующего принцип «Мы созданы любить!»: *И пламень ощущая / В груди моей мечтал, / Что Лизой обладая, / Я рай вкушать бы стал. // Вкушал — но, ах! Лизета, / Как бабочка весной, / Летая в вихре света / Простилася со мной // <...> // Со вздохом и слезою / Я рок мой укорил... / Душой с другой душою / Он жить мне не судил!* Но если здесь неудача объясняется легкомысленностью и беззаботностью Лизы (Как бабочка весной...) и, пожалуй, излишней робостью и «теоретичностью» искателя ее любви, то во второй «Песне» речь идет уже действительно об измене Лизы: *Некогда я в Лизе нежной / Друга верного имел; / С Лизой милою, прелестной / Я короны б не хотел / Я любил, любим был ею — / Ах! тогда я щастлив был! / <...> / Милая мне изменила, /*

*Клятвы даннья забыв. / Ах! как жизнь тому постыла, / Кто
был некогда щастлив!*

В 1798 году в Москве выходит в свет «Собрание новых романсов и песен» С.Н. Глинки. В нем есть стихотворение «Мои желания», датированное 1795 годом. Позже в своих «Записках» (СПб., 1895. С. 241) автор вспоминает свое тогдашнее состояние, когда он «...В ясные весенние и летние дни, сидя на берегу садового пруда, не мечтал <...> ни о славе, ни о богатстве, ни о почестях, а мечтал просто о жизни семейной в каком-нибудь сельском приюте, удаленном от шума и тяжелых условий света. Мечтал о подруге...» (после чего следуют два завершающих стиха из «Моих желаний»). И подруга воплощается в образ чистой душою Лизаньки, с которой можно противостоять хитростям развращенного света и его обманам. Но захочет ли Лизанька связать свою жизнь с судьбой поэта? — *От бури уклонясь мирской / С тобой, возлюбленный покой, / Под кровом хижины смиренной В судьбе б я жила благословенной; / Когда бы Лизанька моя, / Которой сердце отдал я, / В ней восхотела жить со мною! / Своей ли, Лизанька, душою — / В сем мире развращенном жить? / Где добрых, умных презирают, / <...> / Где сердцем надобно хитрить, / Где глупость в простоту вменяют; / Где надобно обман любить!.. / Оставь, оставь сей свет несчастный, / <...> / А я, тебя зря каждый час, / Себя и целый свет забуду. / Пускай и свет забудет нас, / Я тем благополучней буду!..* В «Аонидах» за 1798–1799 гг. (кн. 3. С. 115) появляется длинное стихотворение В.Л. Пушкина «Вечер», полное шуток, бытовых деталей, литературных ассоциаций (в частности — *А Дмитрев... Карамзин безделки сочиняет*). Имя Лизы появляется в нем в неожиданном «сниженном» контексте: *Однако из всего понятие я спора мог, / Что то произвели котлеты и пирог; / И кончилось всё тем, что у одной Лизеты / И вафли лучшие, и лучшие котлеты.* О В.Л. Пушкине в связи с «Лизиным» текстом см. выше.

На рубеже XVIII и XIX веков свой вклад в «Лизин» текст сделали и некоторые поэты, которых стало принятым называть «радищевцами». Прежде всего в этой связи нужно вспомнить самого темпераментного из них и не раз обращавшегося к теме любви — Попугаева. *Лиза* — из любимых его поэтических образов возлюбленной. Образно-тематической отмеченности Лизы в стихах поэта отвечает фонэстетическая отмеченность: имя *Лиза* обычно помещается в некий выделенный л-з-контекст (ср. *Любезной Лизаньке; злосчастен... / Ты милу Лизу лобызаешь; — Лиза! Лиза! / Лъзя ль толь быть нетерпеливой; постоянно Лиза & зреть, Лиза & злосчастный* и т. п.), что предвосхищает более поздние поэтические опыты на тему *Лиза*. Ср. «К Лизе» (1799; напечатано в «Минутах Муз». СПб., 1801. С. 37), «На прогулку по реке Лизы» (1799; напечатано там же. С. 33); «Ручей» (1802; альманах «Свиток Муз». Кн. 1. СПб., 1802. С. 42), «Ода» (1799; рукописный сборник «Минуты муз»: *Если с Лизой я играю, / С ней смеюся, с ней шучу, / Всё я, всё позабываю, / Царств и славы не хочу!* — в продолжение известной традиции). Однако настроения сентименталистского периода, дыхание складывающейся поэзии «чувства и сердечного воображения» Попугаева почти не коснулись. *Лиза* его стихов в значительной степени отсылает к уже далекой сумароковской эпохе. *Ты часто зеркалом бываешь / Любезной Лизаньке моей, / Красы небесны освежаешь / Алмазной часто ты струей; // Тебе случается нагую / Нередко также Лизу зреть / <...> // Ах! сколько счастлив ты бываешь, / Столь пред тобой злосчастен я! / Ты милу Лизу лобызаешь, / Моя же часть не зреть ея!* или: *Лиза! Лиза! — рассердилась, / Что с тобою я играл? / Так за то ты оскорбилась, / Что тебя поцеловал?* или же: *Над сей рекой остановился, / Где Лизе вздумалось гулять, / <...> / За нею из груди стремится / И сердце страстное лететь, / Чтоб в счастье с прочими вделиться, / Драгую Лизу ближе зреть / <...> / Из глаз драгая Лиза скрылась — / Нельзя, нельзя ее мне зреть!*

Но и за этой «классицистической» арматурой угадывается главное — несужденность счастья с Лизой. Другой «радищевец» А.Г. Волков в разработке образа Лизы близок к Попугаеву. Но его анакреонтические опыты на ту же тему более оптимистичны: не только он любит Лизету, но и она его — *И, прежде столько ей гордяся, / В Лизету милую влюбяся, / О ней ни мало не крушусь, / А быть невольником горжусь, / Любим взаимно дорогою, / Счастлив неволею такую* («Мое счастье. К другу», 1799). И далее — *Но если б видел Лизы взгляд / <...> / Узнал, что правду говорят, / Что роза, роза в полном цвете / Уступит прелестью Лизете, / Что столько, столько хороша / Собою Лизанька-душа!*

Через три года чувство не остыло: уже не просто «счастье», но «восторг» (стихотворение под таким названием было опубликовано в «Свитке Муз». Кн. 1. С. 115): *Так, Лиза, я любим тобою? / Так ты навек, навек моя? / Так, Лиза, любишь ты меня? / Не разлучишься ввек со мною? / <...> // Так, Лиза! я блажен тобою! / <...> / Как бесподобна ты собою! // Что Лиза — ангел красоты, / <...> / Как роза меж цветов весной... / И ангел, ангел ты душою!* В той же первой книге «Свитка Муз» имя Лизеты появляется еще раз в стихотворении Борна «Прекрасная ночь»: *Трудно радость всю объять, / Но я не желаю / Тысячу таких ночей / За одну с Лизетой.* Это стихотворение является переводом гётевской «Die schöne Nacht», в которой никакой Лизеты нет; ср. соответствующие строки: *Und doch wollt' ich, Himmel, dir / Tausend solcher Nächte lassen, / Gäh' mein Mädchen e i n e mir.* Лиза в русской поэзии этого времени и есть наиболее острое «ономастическое» воплощение этой «mein Mädchen», и это имя *Лиза*, переводящее на русский язык Хлою, Дафну, Делию, более того — любимую вообще, в этой ситуации обретает, пожалуй, самую сильную и наиболее диагностическую позицию.

И третий поэт, относимый иногда к «радищевцам», А.Е. Измайлов отдал дань теме Лизы. В «Санкт-Петербургском Вестнике» за 1812 г. (№ 6. С. 269) появилось его

стихотворение под названием «Лизанька и Чиж», переизданное позже в книге автора «Басни и сказки» (1814; 2-е изд. — 1826. Ч. 1. С. 54) под заглавием «Девушка и Чиж». Стихотворение А.Е. Измайлова — род шутливо-нравоучительной басни: четырнадцатилетняя Лиза недовольна тем, что маменька принуждает ее учиться шить, а на бале приходится бывать всего навсего трижды в году. Свою «неволю» Лиза осознает, взглянув на чижа, томящегося в клетке. Она открывает ее, чиж улетает и тут же попадает в лапы подкравшейся кошки. *В раскаяньи, в слезах / Вот Лиза что сказала: / «Как смела я на маменьку роптать! / Теперь я вижу очень ясно, / Что волю тем иметь опасно, / Кто слаб и сам себя не может сохранять».* Опыт Измайлова показателен именно тем, что благодаря ему образ Лизы попал в басню.

Двумя годами позже в «Северном Вестнике» (№ 1 за 1804 г. С. 61) появляется стихотворение «Нынешние мудрецы», приписываемое теперь молодому поэту того же «радищевского» круга А.А. Писареву. Оно представляет собой шутливое прение с древними мудрецами, которые «Лаис, Аспазий убегали». *Того ль вы, древние хотите, / Чтоб, в мире живши, нам не жить!* — полемически вопрошает автор и тут же древним мудрецам противопоставляет нынешних — *У нас пусть пляшет систематик, / <...> / Пиит, историк, математик / Пусть шаркают умно ногой. // Лишь только бы из кабинета / Не разворачивали всех умы. / А там, хоть их бы всех Лизета / С ума свела — прощаем мы.* Все, кто пишет о милых, и в каких бы условиях о них ни писалось, — достойны хвалы. В числе таковых и автор «Бедной Лизы»: *У милых ли за туалетом / «Наталью», «Лизу» пишут нам, / Или под липовым наметом, / Равно конца нет похвалам.*

Эти и подобные им примеры могли бы легко быть продолжены. В ряде случаев они принадлежат писателям, сыгравшим значительную роль в русской поэзии. Таков случай Ермила Ивановича Кострова, стихотворения кото-

рого, однако, часто не дают оснований для точных датировок. Особенно это относится к тем из них, которые впервые были опубликованы в «Полном собрании всех сочинений и переводов в стихах» Кострова, изданном посмертно (Ч. 1–2. СПб., 1802). Впрочем, верхний предел известен — 1796 год, когда поэт умер. Написаны ли «Лизины» стихи Кострова до «Бедной Лизы» или после нее, сказать трудно, но вклад поэта в соответствующий текст заслуживает внимания. Прежде всего нужно отметить «Стихи Лизете» (*Лизетины черты, в уме напечатленны, / Коснулись равно и сердца моего, / Ей чувства мои и мысли покоренны, / Не можно полюбить мне пламенней сего*). Поэт говорит о достоинствах Лизеты и о невозможности их изобразить; сам он ни на что не претендует и, будучи человеком скромным, обеспокоен, как бы Лизета не рассердилась на него: *Столь ты прелестна и нежна; / Так можешь ли, скажи, сердиться, / Что я тобою мог плениться? / Я знаю, будешь ты в ответе сем скромна*); «К бабочке» (*Любезна бабочка, не медли, прилетай; / Зовет тебя весна, зовет прекрасный май. / <...> / И так любезные затеи / Всегда переменяй, / В приятных жизнь свою изменах провождай / И знай: / Такие точно бы советы / Я сам себе давал, / Когда бы не видал / Прелестной я Лизеты*). Дважды повторенный эпитет *любезный* и другие л-з-слова, возможно, невольно оповещают о слове-point'e, замыкающем всё стихотворение, — *Лизета*). Ср. также «Стихи к китайскому домику» (*Прекрасный дом, позволь себя мне похвалить / <...> / Твой вид, твой стройный вид увеселяет нас. / Белейши мрамора Элизы нежной руки / Украсили тебя, не ощущая скуки...*).

В начале века Державин трижды обращается к образу Лизы — в стихотворениях «Лизе. Похвала розе», 1802 (Анакреонтические песни. СПб., 1804. С. 118), «Память другу», 1804 (Вестник Европы. 1805. Ч. XIX. С. 298), «Оковы», 1809. В первом из них разыгрывается типичный анакреонтический мотив в «державинском» стиле, ставшем опре-

деленным клише в эти годы: *Воспевал весну прекрасну, /
Ныне розу я пою; / Всех цветов пою изящну / Я красавицу
мою. / Лиза! друг мой милой, юной! / Розе глас свой посвя-
щай, / На гитаре тихострунной / Песнь мою сопровождай.* Но, собственно, роза и есть Лиза, как и Лиза — роза (ср. игру на мотиве плавных л/р, характерном для поэта, и з): *Роза миру покрывало, / Образ солнца, красоты; / Розу по-
хвалить чем — мало: / Будь мне, Лиза, ею — ты!* Во втором стихотворении, написанном на смерть Н.А. Львова (21 декабря 1803 г.), упоминается Лиза, старшая дочь Львова (Елизавета Николаевна в 1809 г. записывала под диктовку Державина его «Объяснения» к этим стихам). Смерть друга переносит поэта в новую ситуацию — *Но кто ж мой-
ей гитары струны / На нежный будет тон спущать, / Фи-
вейски молнии и перуны / Росой тиисской упоять?* И теперь, когда *Уж нет тебя! уж нет!* — остается оплакать друга: *Ах, плачьте, чада, плачьте, други! / Целуй последний раз, краса! / Уж слезы Лизы и супруги / Как пламенна горят роса (слёзы — Лиза, Лиза — роса, ср. роза).*

Здесь же нужно упомянуть и шутивное любезное стихотворение уже старого, но всё еще любвеобильного Державина — «Оковы». Оно о том, как *Лиза голову чесала / Скромно гребнем золотым; / Взявши волос, привязала / К красотам меня своим*, о том, как *Быв окован, цепью нежной, / он шутил — прервать хотел; / Попытался — и железной / Тверже цепь сию нашел*, и о том, наконец, каковы были последствия этого шутивного эпизода: *С самой той поры я в скуке, / В тяжком плене нахожусь: / Не могу уж быть в разлуке, / Волоском за ней влежусь. / И лишь тем я облегчаюсь, / Успокоиваю грусть, / Что к ней ближе прививаюсь / И касаюсь сладких уст* (см. выше о «Пчелке»).

Несколько иную ситуацию представляют «Лизины» стихи Капниста, к которым поэт обращался в течение четверти века — и до «Бедной Лизы» Карамзина (ср. «Неверность», 1790, подражание песенке Лагарпа «O, ma tendre musette»; впервые — в «Новом Российском Вестнике»:

...Где дни мои златые, / Где я Лизету пел. / Судьбы моей
премену / Теперь я вам пою: / Лизетину измену / И верность
к ней мою. / <...> / Но взор молодой Лизеты / Стремился
лишь пленять. / Ах! как в такие леты / Уметь уж изменять.
Но поэт всё любит Лизету, вспоминает ее, хотя от иллюзий он
освободился: *Ее неверность знаю, / Тьму горестей терплю; /
Всечасно ей пеняю, / А всё ее люблю*), и после «Бедной Лизы» —
в карамзинских «Аонидах» (1797. Кн. II; ср. «Потерю дня» как еще
один вариант Лизиной неверности: *С Лизой день не видясь целый,
/ В горести Милон сидел / <...> / В мраке и надежда скрылась:
/ «Нет, уж Лиза не придет!» // «Солнце! ты зачем светило? — /
Воздохнув Милон сказал, — / Я не видел Лизы милой; / Этот в
жизни день пропал. / <...> / Окропился уж росой / Луг, где с
Лизой я гулял, / А горючею слезою / Место, где напрасно ждал*), в
собственных «Лирических сочинениях» (СПб., 1806; ср. «Невольную
разлуку», 1801–1805, с любопытной инверсией: Лиза в унынии; возможно,
ее возлюбленный оставил ее ради новой красавицы; поэт сопереживает
Лизе и надеется обнять ее, слившись с любимой душою: *Лиза, друг
мой! что же ты / Так печальна, приуныла / <...> / Неужель
пастух драгой, ... / Новою пленясь красой, / Навсегда с тобой
расстался? // Лиза! в горести стена, / И терпя несносную муку,
/ Не ропщи ты на меня / За невольную разлуку: / Скоро, брошенный
судьбой, / Тяжки цепи я разрушу, / Скоро обоймусь с тобой / И
солью с душою душою*) и уже после окончания карамзинского периода
в русской поэзии (и всё о том же — ср. «Горесть разлуки», 1815, подражание
французской песенке «Loin des beaux yeux de Sylvie»; впервые —
«Чтение в Беседе любителей русского слова», 17-е чтение: *Удален от
Лизы милой (вместо — Sylvie. — В. Т.), / В роковой разлуке сей,
/ Без нее в стране постылой / С горестью живу моей / <...> // Лиза!
друг твой нежный, страстный, / Ах! почто забыт тобой? / <...> /
Возвратись; — иль друг несчастный / Будет жертвой скорби злой. //
Поздно Лизу состраданье / К милу другу приведет; / На вопрос о*

*нем, — молчанье / Даст унылый ей ответ; / Лишь надгробно
надписанье / Скажет: «Мила друга нет.»).*

В начале XIX века имя Лиза продолжает широко использоваться в русской литературе, прежде всего в поэзии, но и в прозе. Особой была судьба Лизы в драматургии, где устойчиво сохранялся «классицистический» образ носительницы этого имени, допускавший незначительные изменения или, скорее, некоторые новые «применения». О Лизе как основном персонаже в пьесах Ильина и Федорова уже было сказано выше. Но Лиза в амплу молодой девушки «зависимого» положения и часто определенных «весело-легких» свойств (суть образа именно в сочетании неполной «социальной» самостоятельности с активностью в «романтической» сфере) — дочь, сестра, наперсница-конфидентка, служанка, горничная — продолжает жить на русской сцене и существенно позже, особенно в драматургических и сценических опытах «архаистов». Несколько примеров (в продолжение лукинской Лизеты, служанки Маркизиной, или Лизы, служанки Ольгиной, в комедии М. Попова «Притворный комедиянт», обе комедии переводные, или Лизетты, «служанки Анжеликиной» в комедии Мариво «Школа матерей», переведенной в 1771 г. юным М.Н. Муравьевым, или Лизеты, служанки Люсиллина в комедии Г. Рен-Ярда «Нечаянное возвращение», переведенной на русский в 1779 г. и поставленной на сцене) — Лизета, управительница в комедии «Материнское мщение» Патра, перевод с французского П. Кобякова (СПб., 1808, впервые поставлена на Санкт-Петербургском Большом театре 15 октября 1807 г. в пользу актрисы Сахаровой; действие происходит в Голландии. Зрителям запомнилась последняя реплика Лизеты «Можно ли было это предвидеть?»); Лиза, сестра молодой вдовы Эледины в грибоедовско-жандровской «Притворной неверности», 1818 (перевод старой комедии Барта «Les fausses infidélités», 1768, которая еще в 1772 году была переложена анонимным автором на русский язык в прозе).

Но, разумеется, шедевр среди многочисленных Лиз — Лизанька, «служанка» при барышне Софье Павловне из «Горя от ума»; София — во французской литературной, прежде всего драматургической, традиции и в ее русских «склонениях» и продолжениях столь же значащее и институционализированное в определенных функциях имя, как и Лиза. Более того, сама пара София—Лиза выступает как нечто целое с четким распределением амплуа и функций, о чем свидетельствует ряд примеров из русской литературы и более всего «Горе от ума». Любопытно, что в выборе женских имен комедии Грибоедов не только продолжал некую литературную и семиотическую традицию, но, возможно, зависел и от своего жизненного опыта: в московский период своей жизни он часто бывал в доме своего дядюшки (на месте домов 9 и 11 по Волхонке) Алексея Федоровича Грибоедова, оказавшего на юношу заметное влияние. Там он не раз присутствовал на музыкальных вечерах, где выступали и знаменитости (например, Филд); видная роль на этих вечерах принадлежала дочерям Алексея Федоровича — Софье и Лизе, превосходно игравшим на виолончели. Ситуация Чацкого, приезжающего после долгого отсутствия в дом Фамусова и встречающегося с Софьей (и Лизой), аналогична встречам Грибоедова при его возвращении в Москву со своими двоюродными сестрами Софьей и Лизой в доме своего дяди. В драматической повести в пяти картинах «Дмитрий Калинин» Белинского та же женская пара, что и в «Горе от ума», — Софья, дочь богатой помещицы Лесинской, и Лиза, горничная Софьи.

Стоит упомянуть еще о Лизе, служанке Прелестиной в «Говорунье» Хмельницкого, 1817 (переделка пьесы Ги де Буасси «Le Babillard»; первый опыт переложения этой пьесы — «Пустомеля» В.И. Лукина, 1756, где Лизе соответствует Дарья, «служанка Софьины»); Лизе, «дальней родственнице Звонкиной» в комедии Загоскина «Урок холостым, или наследники», 1822; Лизе, дочери княгини

Борской в пьесе Шаховского «Еще Меркурий, или романский маскарад», 1829. Ср. Луизу из водевиля А.И. Писарева «Дядя напрокат», 1827 (куплеты Луизы и Варфоломея, кажется, пользовались в свое время успехом), или партию Луизы в его же водевиле «Три десятки» и т. п. Ср. также партию Элизы в водевиле П.Н. Арапова «Секретарь и повар, или один за другого», 1825 (перевод-переделка пьесы Скриба и Мельвиля «Secrétaire et Cuisinier»); партию Луизы в пьесе Н.Ф. Павлова «На другой день после преставления света, или комета в 1832 году (переделка комедии Оноре и Демерсана «La comédie en 1832») и др.

Опыт Писарева был одним из первых в освоении образа Лизы русским водевилем. В золотой век его Лиза была очень популярна (ср. Лизаньку, дочь четы Щекоткиных в «Петербургских квартирах», 1840, Ф. Кони; Лизу, дочь провинциального актера в водевиле «Лев Гурыч Синичкин, или провинциальная дилетантка», 1840, Д. Ленского; Луизу, горничную в водевиле того же автора «Стряпчий под столом», 1834, перевод с французского, здесь же выступает и баронесса Элиза Дальби, и т. п.).

Водевиль сильно продлил жизнь Лизы, преемницы и продолжательницы «классицистического» образа, в котором и в 40–50-е годы XIX века под русским обличем еще довольно легко угадывалась французская родословная «наших» Лиз. «Водевильная» Лиза — важный вариант этого образа в русской литературе, и он был охотно подхвачен и вне литературы, в быту, в частности и прежде всего в том слое, который с самими водевилями знаком не был: городские низы, лакеи, прислуга, крестьяне, приезжающие в город, и т. п. Как «сниженную» культурную ценность нужно рассматривать песню дворового человека, которую услышал молодой Некрасов в тяжелый момент своей жизни в одном из петербургских углов: *Лет пятнадцати, не боле / Лиза в рожицу пошла / И, гулявши в чистом поле, / Жука черного нашла, — / Жука черного с усамы / И с курчавой головой, / С черно-бурными бровями — / Насто-*

*ящий милый мой! / Завяжу жука в платочек, / Понесу его
домой / <...> / Злая тетка увидела, / <...> / Лизе строго
приказала: / «Выбрось жука за окно!» / Я не слушалась при-
казу — / Брошу жука под кровать, / А на будущее лето /
Разведу жуков опять. / <...> / Вот вам, девушки, наука! /
Не ходите в лес гулять, / А найдете того жука — / Не кла-
дите под кровать* («Петербургские углы», 1845). В начале
XX века в Рязанской губернии была популярна частушка
о Лизочке (с ней сообщил Н.С. Трубецкой): *Что это за
лужица, — / Голубки купаются! / Что это за Лизочка, — /
Все в нее влюбляются.* И такие примеры не единичны.

Но всё-таки (возвращаясь к началу XIX века) основ-
ной сферой существования образа Лизы в русской литера-
туре этого времени была поэзия. Именно в ней оформ-
лялся тот «эротический» образ Лизы, который в преобра-
зованном и очищенном виде гутировался век спустя в оп-
ределенном, «избранном» художественно-литературном
круге (Кузмин и его круг, среда «Мира искусства», стили-
заторы-ретроспективисты); ср., между прочим, автогра-
фическое издание (не ранее 1918 года), представляющее
собою мистификацию, под заглавием «Лизанькин часов-
ник, или Сборник эротический. В Туле. 1908 год» (РГА-
ЛИ. Ф. 1345. Оп. 1. Ед. хр. 651), с рисунками Ю.И. Юрку-
на (см.: *Богомолов Н.А., Шумихин С.В.* Книжная лавка пи-
сателей и автографические издания 1919–1922 годов //
Ново-Басманная, 19. 1990. М., 1990. С. 130). В центре
этого круга был и барон Н.Н. Врангель, внесший вклад в
исследование проблемы эротизма конца XVIII–начала
XIX вв. (ср. его статью «Женщина в русском искусстве
XVIII века» в «Сборнике любовной лирики XVIII века». С-
Пб., б.г.) и начала XX века и исследовавший связи меж-
ду этими двумя периодами под углом зрения названной
проблемы. В частности, от исследователя не ускользнула
и та роль, которую предстояло сыграть «Бедной Лизе» в
эволюции эротизма. «В живописи, еще ярче, чем в лите-
ратуре, — писал Врангель, — вырастает новый тип желан-

ной женщины, больной, мечтательной и грустной, смесь сентиментализма времен „Бедной Лизы“ с порочными мечтами современности. И странное сочетание греха и наивной чистоты производит острое и щемящее впечатление. Женщины Сомова — с лицами девочек — все грустны и печальны, измучены и больны, но в этих страданиях виноваты они сами. Добродетельная „Бедная Лиза“ была несчастной жертвой судьбы...» (Любовная мечта современных русских художников. Мадонны. Эротика грусти и боли. Правда и сказка. Призраки // Аполлон. 1909. № 3, [38]). ...Уже у Достоевского и Чехова нам нравились только больные, страждущие, грустные. Сологуб пошел дальше. В его творчестве — квинтэссенция современной любовной мечты. Он не довольствуется тем мучительным, что дает жизнь; он искусственно и нарочито придумывает физические и нравственные страдания. Чаше даже не страдания, а легкие боли... Где тот предел, где кончается наслаждение и начинается боль? О, Сологуб это знает и всякое ощущение красоты сопоставляет с безобразием, всякую боль с мукой» (Там же. [37]).

Повесть Карамзина учила молодых его современников из поколения детей жить и умирать («Ходят слухи об удачных и неудачных самоубийствах в духе *Бедной Лизы*», — пишет исследователь Карамзина, и, действительно, признаки этого поветрия были, но то обстоятельство, что самоубийцей была женщина, предотвратило большее — русское «вертериянство», последовательно доведенное до конца). Но «Бедная Лиза», как и французская любовная поэзия XVIII века, учила и любить, точнее, позволяла извлекать из первой встречи, любовных бесед и признания ту острую прелесть, которой не знало предыдущее поколение. Русское «карамзинское» и французское смешивались в этом новом комплексе до неразличимости, но то, что о любви можно было теперь говорить и по-русски, «по-карамзински», волновало по-особому. Лев Толстой почувствовал это с удивительной точностью.

В последнюю зиму перед войной, после смерти своих братьев и получения богатого наследства, Жюли Карагина не отказывала себе в удовольствиях. «Не было бала, театра, гулянья, который бы пропускала Жюли. Туалеты ее были всегда самые модные. Но, несмотря на это, Жюли казалась разочарована во всем, говорила всякому, что она не верит ни в дружбу, ни в любовь, ни в какие радости жизни, и ожидает успокоения только *там* <...> Эта меланхолия, не мешавшая ей веселиться, не мешала бывавшим у нее молодым людям приятно проводить время <...> Только некоторые молодые люди, в числе которых был и Борис, более углублялись в меланхолическое настроение Жюли, и с этими молодыми людьми она имела более продолжительные и уединенные разговоры о тщете всего мирского и им открывала свои альбомы, исполненные грустных изображений, изречений и стихов.

Жюли была особенно ласкова к Борису: жалела о его раннем разочаровании в жизни, предлагала ему те утешения дружбы, которые она могла предложить, сама так много пострадав в жизни, и открыла ему свой альбом. Борис нарисовал ей в альбоме два дерева и написал: „Arbres rustiques, vos sombres rameaux secoient sur moi les ténèbres et la mélancolie“

В другом месте он нарисовал гробницу и написал:

La mort est secourable et la mort est tranquille.

Ah! contre les douleurs il n'y a pas d'autre asile.

Жюли сказала, что это прелестно.

— Il y a quelque chose de si ravissant dans le sourire de la mélancolie! — сказала она Борису слово в слово выписанное ею место из книги.

— C'est un rayon de lumière dans l'ombre, une nuance entre la douleur et le désespoir, qui montre la consolation possible.

На это Борис написал ей стихи:

Aliment de poison d'une âme trop sensible,

Toi, sans qui le bonheur me serait impossible,

Tendre mélancolie, ah! viens me consoler,
Viens calmer les tourments de ma sombre retraite
Et mêle une douceur secrète
A ces pleurs, que je sens couler.

Жюли играла Борису на арфе самые печальные ноктюрны. Борис читал ей вслух „Бедную Лизу“ и не раз прерывал чтение от волнения, захватывающего его дыхание. Встречаясь в большом обществе, Жюли и Борис смотрели друг на друга как на единственных людей в море равнодушных, понимавших один другого» (см.: Л.Н. Толстой. Война и мир. Том второй. Часть пятая).

Стоит напомнить, что в черновых набросках к роману даже Долохов рассуждает о «Бедной Лизе» и «о возвышенных чувствах любви» (Толстой Л.Н. Полное собрание сочинений. Том 13. С. 547–548), а сам Толстой в марте 1872 г. писал Н.Н. Страхову о том, что «Бедная Лиза» в свое время «выжимала слезы» (Там же. Т. 61. С. 278).

Но было бы ошибкой думать, что в начале XIX века многие были готовы оценить уроки «Бедной Лизы» или хотя бы усвоить азбуку карамзинизма в области чувства. Менее всего этого можно было ждать от архаистов круга будущей «Беседы», в частности, от ненавистника Карамзина П.И. Голенищева-Кутузова. Его Лиза — из уже отдаленного прошлого, но, взятая оттуда, она лишилась той легкости и игривости, которые как-то скрашивали сомнительность ее поведения. У Голенищева-Кутузова всё проще и грубее, и Лизу, вопреки устоявшейся традиции, он укладывает в «постелю»: *Постеля есть почтенный / В глазах мсих предмет: / Пиит уединенный / В нем думает, поет; / Скрывается от взоров / Всегда кокетка в ней, / Затем, что без уборов / Цены лишится всей / <...> / Лизета от постели / Богата стала вдруг, / Стяжала в две недели / Карету, славный цуг. / Постеля наслажденья / Бесчисленны дарит, / Постеля и рожденье / И час последний зрит («Постеля», 1804).*

Мало нового к образу Лизы прибавляют периферийные случаи — стихотворения, посвященные Лизам или

так или иначе с ними связанные (впрочем, и здесь иногда проступают черты литературного образа Лизы: *Судьба в сей день тебя произвела на свет, / <...> / Слова всемогущаго Оракула свершились: / Любезность с красотой в тебе соединились...* — «На день рождения Лизы, Апр. 6» неизвестного автора в «Новостях русской литературы». М. 1805. Ч. XIV. С. 8), многочисленные упоминания героини романа Руссо Элоизы — и в стихах (ср. даже у «шишковиста» А.А. Палицына в «Послании к Привете», 1807: *Где Элоизы я мой список исправлял...* и др.), и — особенно часто — в прозе (в частности, у писателей сентименталистской ориентации; ср. «Ростовское озеро» В.В. Измайлова и др.).

В этом отношении большее значение иногда могли иметь внелитературные факты, отраженные в публицистике. Такой факт — трагическая участь крепостной девушки Лизы — стал темой статьи Жуковского «Печальное происшествие, случившееся в начале 1809 года», появившейся в «Вестнике Европы». В некоем широком, всегда запаздывающем по сравнению с описываемой ситуацией и тем не менее реально формирующемся контексте трагические судьбы двух крестьянских девушек, носящих общее имя *Лиза*, стягиваются в единый узел: в обоих случаях речь идет о подлинно *бедных* Лизах.

Но «чемпионом» по «Лизиным» текстам в начале века был несомненно Мерзляков, автор около десятка стихотворений на тему Лизы — «К Элизе»: *Элиза! — что сей взор...* (Вестник Европы. 1806. № 6); «К Элизе, от которой не получал очень долго стихов своих, взятых для прочтения» (Аглая. 1808. Т. 2. № 1); «К Элизе, которая сердилась на Амура»: *Элиза! Я в смущеньи!...* (Аглая. 1808. № 5. С. 85–87); «К Элизе»: *Когда б я был любим, о милая, тобою...* (Вестник Европы. 1808. № 3. С. 237–238); «К Элизе, которая страждет продолжительною болезнию»: *О ты, в которой Бог — всех дней моих блаженство...* (Вестник Европы. 1808. № 10. С. 103–105); «Романсы. Об ней»: *Чего*

желал, что пел, что в свете мог любить... (Амфион. 1815. № 8. С. 40–41); ср. также «Тихий, нежный вечерочек...» (Песни и романсы А. Мерзлякова. М., 1830. С. 42–44. Стихотворение написано не раньше 1804 года); «Прости любовь! Конец моим мученьям... (Песни и романсы... С. 67–69); «К...»: *Лизета, что в искусстве...* (Песни и романсы... С. 73–75); «Пир»: *В шумном обществе гостей...* (Песни и романсы... С. 90–93; датируется не позже 7 апреля 1807 года на основании воспоминаний С. Жихарева) и др.

Мерзляков писал и о Всемиле, и о Надине, и о Лиле, но Лиза — главная героиня его стихов (*Лиза, Лизета* и особенно часто *Элиза*), и главное в этих стихах — недоступность Лизы, крах всех надежд, с ней связанных: *Когда б я был любим, о милая, тобою... / Мечта прелестная, завидный дар небес! / С подругой нежною делиться ввек судьбою, / Делиться сладостью и радости, и слез! // <...> // Но что, безумец, я — какой пленен мечтою? / Надежда, удалась! Мне ль радостей искать? / Другому быть твоим, другому жить тобою! / А мне... о призраке погибшем унывать!*

Впрочем, в стихах Мерзлякова проигрываются и другие любовные ситуации. Поэт прощается с любовью, Лиза изменила ему: *Прости, любовь! Конец моим мученьям! / Что пользы мне для слез, для горя жить? / Я жертвой был измене, обольщеньям; / Прости, любовь, пора свободным быть! // Так я мечтал, надеждой веселился, / Спокоен, тверд, в сердечной тишине: / Чего робеть? Я с Лизой разлучился; / Амур-дитя — оно не страшно мне! Но Амур не хочет признать своего поражения. Для него всё возможно, и вскоре недавнее последнее слово поэта — «Амур, Амур! тебя я презираю, / Твоим рабом не буду никогда!» — оказывается несостоятельным: *Как тихий ключ, здесь жизнь моя катилась! / Но долго ль? ах! что верно на земли? / Сегодня ты, Элиза, мне явилась / И все мечты, как легкий сон, прошли!...**

Впрочем, и это не окончательное решение судьбы; в природе Лизы — быть для всех, как если бы они были одним: *Лизета, что в искусстве / По моде жить, пленять? / Ах! чувство может в чувстве / Себя лишь награждать! // Все знают, ты прекрасна, / С тобой собор утех; / Но можно ли всечасно / Любезной быть для всех? // Ах, сердца поневоле / Не станет для всего! / Поверь, не можно боле / Любить, как одного! // <...> // Ах, Лиза! может статься, / Успеешь ты открыть, / Что милой всем казаться / Не есть еще любить. // Так! ныне все влюбились, / А нет совсем любви! / Все мучатся, вскружились, / А вечный лед в крови! // <...> // Тебя я, Лиза, знаю! / Я ангела любви / В Лизете обожаю, / Ты Бог мой на земле! // Но что ж сказать? — Лизета / Умеет только жить / Для лести и для света. / Как мне тебя любить?*

В первом десятилетии XIX века ситуация в русской поэзии была крайне неопределенной. В этой пестрой картине был представлен весь спектр литературных направлений, стилей и вкусов — от эпигонов Ломоносова и Сумарокова до «архаистов» и карамзинистов. Общая конфигурация была столь запутанной, что разрешение ее предполагало появление новых сил, определяющих направление литературного процесса и одновременно преодолевающих выявившуюся ограниченность наличных литературно-эстетических программ и соответствующих им видов поэтической практики. Эти новые силы, действительно, заявили о себе в начале XIX века и привели в движение русскую поэзию — через 10–15 лет на сцену вышло поколение Пушкина и Баратынского, подготовленное прежде всего опытами Жуковского и Батюшкова, в поэзии которых определенно наметилась смена парадигмы поэтических ценностей. В связи с этим встает вопрос о том, кем была подхвачена тема Лизы и в каком направлении она развивалась. Эпигоны «старых» поэтических школ, не преодолевшие классицистической закваски, и эпигоны карамзинизма, обращаясь к этой теме, были обречены на

повторение уже знакомых стандартов с незначительными их вариациями.

Отчасти это же можно сказать и о таком поэте новой генерации, как Денис Давыдов, рано заявившем о своей творческой самостоятельности. В своей автобиографии, написанной от третьего лица, он вспоминает о своем поэтическом дебюте: ...живя в Москве без занятий, он познакомился с некоторыми молодыми людьми, воспитывавшимися тогда в Университетском пансионе. Они доставили ему случай прочитать „Аониды“, полупериодическое собрание стихов, издаваемое тогда Н.М. Карамзиным. Имена знакомых своих, напечатанные под некоторыми стансами и песнями, помещенными в „Аонидах“, воспламенили его честолюбие: он стал писать; мысли толпились, но как приключение во сне, без связи между собою. В порывах нетерпения своего он думал победить препятствия своенравием: рвал бумагу и грыз перья, но не тут-то было! Тогда он обратился к переводам, и вот первый опыт его стихосложения:

Пастушка Лиза, потеряв
Вчера свою овечку,
Грустила и эху говорила
Свою печаль, что эхо повторило:
„О, милая овечка! Когда я думала, что ты меня
Завсегда будешь любить,
Увы, по моему сердцу судя,
Я не думала, что другу можно изменить!“»

(«Некоторые черты из жизни Дениса Васильевича Давыдова»).

Это юношеское стихотворение-переложение несет на себе следы сентименталистской поэтики и может быть отнесено к третьеразрядным текстам поэтического карамзинизма. Но в этом случае самое интересное, пожалуй, то, что в первом же законченном поэтическом опыте возникает тема пастушки Лизы и мотивы любви и измены. В

стихотворении «Мудрость», 1807 (впервые опубликовано в «Собрании русских стихотворений», изданном Жуковским. Ч. II. 1810. С. 215; вторично — в «Вестнике Европы». 1811. Ч. 55. № 1. С. 26: «Премудрость»), с подзаголовком «Анакреонтическая ода», поэт следует скорее иной традиции — ломоносовскому типу русского поэтического анакреонтизма (между прочим, подхваченному и Пушкиным в его лицейских куплетах 1814 года, близко воспроизводящих первую строфу «Мудрости»): *Мы недавно от печали, / Лиза, я да Купидон, / По бокалу осушали, / И просили Мудрость вон.* И опять-таки здесь существенно не разработка образа Лизы (таковой в стихотворении нет), но свидетельство того, что Лиза — преимущественное обозначение возлюбленной в ситуации веселой пирушки.

Наконец, Давыдов, видимо, еще раз обратился к теме Лизы, избрав для этого уже упоминавшееся стихотворение Флориана «*La coquette et l'abeille*», переводившееся не раз до этого (лучший перевод — Дмитриева). В рукописном сборнике начала XIX века («Собрание сочинений, не изданных в печать /sic!/, часть I». РНБ. Отдел рукописей. Бумаги Поленова, № 28. Сообщено Г.А. Гуковским. Ср.: *Денис Давыдов. Полное собрание стихотворений.* Л. 1933. С. 282) есть стихотворение «Пчелка», подписанное инициалами Д.Д. и условно датированное 1803–1805 гг.: *Лизета только что проснулась — / Еще с постели не сходя; / Раскрывшись, нежилась, тянулась, / Знать в том забаву находя. / Вдобавок же к своей утехе / Окно велела растворить — / Зефир тут нежной без помехи / Сорочкой тонквей стал шалить. — / Раскрыл ей грудь, потом и ножку, / А, наконец, и всю раздел.* Зефир усыпляет Лизету и — *Тут Гений роскоши вмешался: / Все спящи члены разметал / И на свободе любовался / Он всем чем только пожелал.* «Всех сладостей знакомка», пчела влетает в окно и видит спящую среди цветов Лизету: *Она вокруг красот летала, / Искала с нектаром цветок, / Спустилась вдруг и зажуж-*

жала, / Вцепившись сонной между ног. / Ай, ай! — Лизета закричала. На помощь сбегается весь дом. Служанка поймала пчелу с намерением раздавить ее. Но пленница в руках жуужжала: / Клянусь желала ли я зла? / Я б в кустик к сонной не попала, / Когда б за розу не сочла. / Сим пчелка Лизу убедила — / Везде полезно видно лыстить — / Пчела прощенье получила: / Ее приказано пустить... Очевидно, этот перевод был второй по времени попыткой Давыдова вернуться к теме Лизы на материале чужезычного текста. Собственно, и в этом случае (едва ли поэт мог не знать дмитриевского перевода, появившегося в хорошо известных ему «Аонидах») основная информация относится к Лизе как вполне определенному элементу образно-стилистической парадигмы русской поэзии начала XIX века.

Жуковский был вне этой парадигмы, и его «ономастический» код обходился без элемента *Лиза* (в целом чуждого русскому романтизму), что резко выделяло его как среди других значительных поэтов предшествующего периода, так и среди его современников (по крайней мере, в первые два десятилетия его поэтического творчества). В тех редких случаях, когда Лиза всё-таки появлялась, ее положение оставалось периферийным; ср. «Послание Элоизы к Абельяру» (перевод с английского, 1806) или «Красный карбункул» (из Гебеля, 1816: ...*Вот Маргарета, Луиза и Лотта / С донцами, с пряжей проворно подсели к огню и примолкли...*).

Совершенно иная ситуация с темой Лизы в стихах второго крупнейшего поэта этого десятилетия (как и последующего) — Батюшкова. Имя *Лиза* в его стихах употребляется неоднократно, и (что важнее) оно находит для себя как бы новую сферу приложения и новый модус поэтического бытия *poésie légère* (или *poésie fugitive*). Преодолев инерционность и осознаваемую к этому времени заикленность «классицистической» и «сентименталистской» трактовок этого образа, Батюшков сумел усво-

ить себе то ценное, что было в каждой из них, и ввести образ Лизы в тематический контекст быстротечного времени и счастья — то неуловимого, как время, то неожиданно близкого, доступного, реального, как мгновение времени и, как оно, всё-таки ускользающего, «непрочного» (*Что прочно на земли?* — спрашивал поэт). В этом идейно-тематическом контексте образ Лизы получал новую ориентированность и углубленность. Теперь он призван был «разыгрывать» тему времени и счастья. Пластичность этого персонифицированного образа «временного» счастья (счастья на время, на миг и потому — мнимого счастья), приданная ему поэтом, позволила размыть «аллегоризм» образа Лизы классицистической традиции, увидеть его как персонаж (хотя и тоже мимолетной) некоей жизненной сценки, в которой и через которую уясняется нечто большее, чем ее «бытовой» смысл. Введение же этого образа в круг основоположной для поэзии Батюшкова идеи быстролетного времени, уносящего счастье и самую жизнь, образовало связанную с этим образом новую функцию, почти символическую: «изменчива», ускользающа (*скользить Лиза*) не Лиза сама по себе — «изменчив» и ее возлюбленный (и тоже не сам по себе), «изменчиво» и время, и эта «изменчивость» составляет суть его природы. Образ же Лизы лишь «разыгрывает» эту тему-идею изменчивости времени на персонажном уровне.

Помещение этого образа в новый контекст не только освободило «старую» Лизу от ореола «личного» непостоянства, легкомысленности и сомнительности, но придало ему ту остроту, центрированность и целенаправленность, которые возникают при соединении жизненной точности деталей с большой идеей, ранее мыслившейся отдельно, и которых не было в этом образе прежде. В стихотворении 1804 или 1805 года «К Филесе. Подражание Грессету» (в ряде мест оно перекликается с «*La Chartreuse*» Грессе) речь идет о жизни, мечтах, счастье: *Ты велишь писать, Фи-*

лиса, мне / Как живу я в тихой хижине, / Как я строю замки в воздухе, / Как ловлю руками счастье. / Ты велишь — и повинуюсь. Тщетно суетумудрие Дамона: Он не долго будет думать так, / Хладна смерть к нему приблизится: / Он увидит заблуждение. Непростительна беспечность Аталии: «Ах!.. зачем так время медленно!» — / Скажет тут в душе беспечная, / Скажет с вздохом и заснет еще! Но последний point — в строфе о Лизе: Бурун ищет удовольствия, / Ездит, скачет увы! — нет его! / Оно там, где Лиза нежная / Скромно, мило улыбается?.. / Он приходит к ней — но нет его!.. / Скучной Лиза ему кажется. / Так в театре, где комедия / Нас смешит и научает вдруг? / Но и там, к несчастью, нет его! / Так на бале?.. Не найдешь его: / Оно в сердце должно жить у нас... И как итог: Я счастлив — моим спокойствием, / Я счастлив — твоєю дружбою...

Стихотворение 1810 года «Веселый час» отсылает к карамзинскому стихотворению того же названия (1791) и с той же темой дружеской пирушки (ср. соответственно их начала: *Вы, други, вы опять со мною / <...> / С златыми чашами в руках... и Братья, рюмки наливайте!..*). Карамзин помнит — *Мы живем в печальном мире* и призывает: *Всё печальное забудем / <...> / Петь и радоваться будем / В сей приятный, сладкий час!* Батюшков тоже помнит о печали и горестях и тоже призывает забываться в наслаждениях: *Станем, други, наслаждаться, / Станем розами венчаться; / Лиза! сладко пить с тобой, / С нимфой резвой и живой!* И, кажется, это удалось: *Я, любовью упоенный, / Вас забыл, мои друзья, / Как сквозь облак вижу темный / Чаши золотой края!.. / Лиза розою пылает, / Грудь любовью полна, / Улыбаясь, наливает / Чашу светлого вина. / Мы потопим горесть нашу, / Други! / <...> / С любовью, с дружбой и вином...* Кажется, что время преодолено и смертельное жало его вырвано — тем более, что *А тут в одежде легкой, белой / Эрато гимн поет друзьям: / «Часы крылаты! не летите, / И счастье мигом хоть продлите!»* и можно надеяться, что счастье, действительно, будет продлено. И

вдруг, в самый разгар наслаждений, беспощадно ясное сознание — *Увы! бегут счастливы дни, / Бегут, летят стрелой они! / Ни лень, ни счастья наслажденья / Не могут их сдержать стремленья, / И время сильною рукой / Погубит радость и покой... И остается зыбкое утешение — Умру, и всё умрет со мной!..*

В том же году было написано и стихотворение «Счастливец» (вольный перевод «A Fille. L'avverte accidè non giudici secondo le apparenze...») — о ложном счастье «временщика, вельмож любимца», которым нельзя соблазняться (*Ах, Лизета! лъзя ль прельщаться / И теперь его судьбой? / Не ему счастливым зваться / С развращенною душой!*; ср. *Лиз- ...лъз... ль... льщ-*), и о том, что залог счастья — в другом: *Совесть! зоркий страж сердец! / Без тебя ничтожно счастье, / Гибель — злато и венец!* — Если не счастье, то забвенье «шума и суеты столицы», покой и отдых, «кров безмятежный», «приют для добрых душ», *Где добрая Элиза / И с ней почтенный муж, / <...> / Друзей из Петрограда / На праздник сельский ждут*, — в центре «Послания к А.И. Тургеневу (Элиза — Елизавета Марковна Оленина, урожд. Полторацкая; справедливо обращалось внимание на близость этого стихотворения к муравьевскому «К Фетоне», где тоже выступает Элиза: *Где я, последуя Елизе, / Семей почтенной угощен...*).

Еще одно «приращение» этого имени было связано для Батюшкова с идиллической поэмой одного из участников геттингенского «Hainbund'a» Иоганна Генриха Фосса «Луиза», над которой он работал в 1783–1795 гг. (как известно, эта поэма произвела впечатление и на Гёте, который учел ее уроки в своем опыте создания «бытового» эпоса). Пребывание в Германии, прежде всего в Веймаре, было для Батюшкова весьма значимым. Здесь он отказался от некоторых своих прежних предубеждений относительно немецкой литературы, почувствовал дух творений немецкой музыки в ряде ее образчиков, не раз был близок к эйфорическому состоянию. И фоссова «Луиза» была из

сильнейших его впечатлений. В письме к Н.И. Гнедичу от 30 октября 1813 г. Батюшков спешит поделиться своими новыми веймарскими переживаниями: «Здесь лучше всего мне нравится дворец герцога и английский сад, в котором я часто гуляю, не смотря на дурную погоду. Здесь Гёте мечтал о Вертере, о нежной Шарлотте; здесь Виланд обдумывал план Оберона и летал мыслию в области воображения; под сими вязами и кипарисами великие творцы Германии любили отдыхать от трудов своих <...> Гёте я видел мельком в театре. Ты знаешь мою новую страсть к немецкой литературе. Я схожу с ума на Фоссовой Луизе; надобно читать ее в оригинале и здесь, в Германии» (*Батюшков К.Н. Сочинения. Том III. СПб., 1886. С. 240.*)

Интересно, что в тот же день 30 октября, когда Батюшков писал Гнедичу, в Петербурге появился номер XLIV «Северного Вестника» за 1813 г., в котором было опубликовано письмо И.М. Муравьева-Апостола (его мнения оказали на Батюшкова в бытность его в Нижнем Новгороде сильное влияние), где отдавалось предпочтение немецкой литературе перед французской: в отличие от французов, «осужденных писать в одном Париже» и незнакомых с природою, «которой ничего нет противоположнее, как большие города», в Германии всё иначе — «...в Немецкой земле писатели редко живут в столицах; большая часть их рассеяна по маленьким городам, а некоторые из них целую жизнь провели в деревнях; зато они знакомее с природою, и за то, между тем, как Фосс начертал прелестную „Луизу“ свою в Эйтине, подражатель приторного Флориана в Париже, смотря в окно на грязную улицу, описывает испещренные цветами андалузские луга или пышно рисует цепь Пиренейских гор, глядя с чердака на Монмартр» (ср.: *Батюшков К.Н. Сочинения. Том I. СПб., 1887. С. 174–175, статья П.Н. Батюшкова*). Нужно напомнить, что имя Фосса появляется у Карамзина уже в «Письмах русского путешественника» (письмо от 5 июля 1789 г.), правда, в изложении мнения «старика

Рамлера, Немецкого Горация»: «Рамлер восстает против Греческих митологических имен, которые Граф Штолберг, Фос и другие удерживали в своих переводах» (беседа, в частности, была посвящена сочинениям идиллического жанра).

Батюшковым практически заканчивается творческая разработка образа Лизы в русской поэзии, продолжавшаяся около трех десятилетий. Обращение к Лизе Пушкина, Дельвига, Кюхельбекера, Олина, Деларю, как и более поздних авторов XIX века, носило уже иной характер, — достаточно назвать кюхельбекеровскую — в духе Жуковского — «Элегию» 1820 года: *Ясные грезы от вас, о бессмертные жители неба! / Не отнимайте, — молю! — райской мечты у меня: / <...> / Чарами ночи пленен, счастлив обманчивым сном. / Сладостный голос ее, небесные, светлые очи. / Прелесть — улыбка и взор, прелесть — волшебная грудь — / Так! я видел Элизу! В прекрасном виденьи Элиза / Руку сжимала мою: боги! скажу ль? на меня / Нежно взглянув: «Я чистой дружбой утрату любви, / Бедный! тебе заменю!» — мне говорила она, или же пушкинских Лиз, особенно в «Пиковой даме» (стоит напомнить — по воле составителя либретто оперы пушкинская Лиза, Лизавета Ивановна, кончает тем, что бросается в Зимнюю канавку, еще больше тем самым сближаясь с героиней карамзинской повести) и «Барышне-крестьянке», в свою очередь давших новые линии в развитии этих образов в русской литературе. О Лизе этого периода и новой актуализации этой темы в середине XIX века и в начале XX века см. в другом месте.*

И всё-таки еще одна фигура должна быть здесь отмечена. Тем более, что за нею в рамках «Лизина» текста вырисовываются две другие, также заслуживающие внимания. Поэтому здесь уместно сделать некоторое отступление от основной линии изложения. Речь идет о Гоголе, но не столько в связи со светской щебетуньей Лизой-Lise из «Портрета» или даже «травестирированной» («травестирированном»?) Елизавете Воробей, подсунутой Собакевичем

Чичикову в списке «мертвых душ» (Гоголь мог бы довести эту травестию и до конца — Елисей Воробьев), сколько в связи с образом Луизы из ранней (1829 или, как думают некоторые, 1827 г.) поэмы-идиллии «Ганц Кюхельгартен».

Поэма является несомненным подражанием идиллии Фосса «Луиза» (см.: *Шенрок В.И.* Материалы для биографии Гоголя. Т. 1. М., 1892; В.И. Шенрок также впервые показал, что образцом подражания для Гоголя был теряевский перевод «Луизы»; см. указ. соч. С. 161). Н.А. Котляревский подчеркнул внешний характер сходств «Ганца Кюхельгартена» и «Луизы», в которой Гоголь нашел предлог «для выражения своего внутреннего чувства» (*Котляревский Н.А.* Н.В. Гоголь. СПб., 1903. С. 11), а также обратил внимание на автобиографическую важность этого раннего гоголевского произведения. Н.К. Кульман полагал, что «в содержании „Луизы“ и „Ганца Кюхельгартена“ сходства нет никакого, хотя героини обеих идиллий и носят одно и то же имя» (*Кульман Н.К.* «Ганц Кюхельгартен» и «Луиза» Фосса // ИОРЯС (Изв. Императорской Академии Наук по Отделению русского языка и словесности. СПб.) 1908. XIII. Кн. 4. С. 255). Впрочем, «сходство некоторых мелочей не подлежит сомнению» (Там же. С. 261—263), что подтверждается несколькими примерами переключек между гоголевской идиллией и теряевским переводом «Луизы» (ср.: *Stender-Petersen A.* J.H. Voss und der junge Gogol // Edda. 1921. Bd. XV. S. 98—121 и др. работы).

Поскольку Гоголь мог познакомиться с идиллией Фосса в русском переводе П. Тереяева («Луиза, сельское стихотворение в 3 идиллиях. Соч. Ивана Фосса». СПб., 1820) и поскольку в жанровом отношении из великих образцов это раннее гоголевское творение следует «идиллическому» эпосу Гёте «Германн и Доротея», две другие фигуры, входящие в игру, — конечно, Фосс и Гёте. В иных отношениях — композиция, мотивы, образы, поэтика, стилистика — «Ганц Кюхельгартен» отсылает постоянно то к Пушкину (прежде всего к «Евгению Онеги-

ну» — сон Татьяны, посещение кладбища и др.), то к Жуковскому, то к Шатобриану, то даже к Байрону и т. д.

«Фоссовское» в поэме-идиллии — на поверхности, оно очевидно, и здесь говорить о нем еще раз нет смысла, хотя детали в отражении этого «фоссовского» легко могли бы быть умножены; впрочем, столь же очевидны и различия. Суженый Луизы у Фосса не Ганц Кюхельгартен, а «услужливый» Вальтер, а имя Ганца Кюхельгартена отдано слуге пастора, который «на руках своих нянчил и лелеял» Луизу. Кстати, и сам пастор выступает у Фосса как отец Луизы (отчасти эта трансформация Гоголя — пастор у него не является отцом Луизы — объясняет следы несколько странного отношения пастора к Луизе в «Ганце Кюхельгартене», отдаленно напоминающее вожделение отца Катерины к своей дочери в «Страшной мести»). Никаких настроений, которые заставили Ганца покинуть Луизу, у Вальтера нет, и поэма Фосса — в отличие от «Ганца Кюхельгартена» — идиллия сплошь и насквозь. «Гётевское» же — помимо жанра «Ганца Кюхельгартена» и несколько неожиданного появления имени Гёте в эпилоге поэмы (*И с неразгаданным волненьем / Свою Германию пою. / <...> / Тебя обняв, как некий Гений, / Великий Гётте бережет, / И чудным строем песнопений / Свевает облако забот*) — лежит, кажется, существенно глубже. Не известно, сознавал ли сам Гоголь и наличие этого глубинного слоя у Гёте, и свою связь с ним (ср., впрочем, «обстоятельства, важные для одного только автора», о которых упоминает Гоголь в прозаическом предисловии к идиллии и без которых «предлагаемое сочинение никогда бы не увидело света»). Следует, впрочем, специально оговорить, что для выбора жанра «Ганца Кюхельгартена», строго говоря, было достаточно и поэмы в трех идиллиях Фосса.

Прежде всего нужно подчеркнуть принадлежность поэмы-идиллии к «Лизину» тексту и, в частности, обозначить то, что в той или иной степени уже знакомо читателю

по «Бедной Лизе» или дает повод для параллелей и сближений между этими двумя текстами. Экспозиция поэмы — старый пастор, прошедший бессонную ночь, на рассвете сидит дремля в креслах на чистом воздухе. Возникает некое странное видение, как бы отвечающее на внутренние вопросы и желания пастора и встречаемое им серией вопросов и последующим намеком на тайну, волнующую старика: *Но кто прекрасная подходит? / Как утро свежее, горит / И на него глаза наводит? / Очаровательно стоит?* Это видение женственного нудит вернуться в наш мир, и старик делает шаг навстречу: *«О дивный, дивный посетитель! / Ты навестил мою обитель! / Зачем же тайная тоска / Всю душу мне насквозь проходит / И на седого старика / Твой образ дивный сдалека / Волненье странное наводит? / <...> / Чего ж ты, гостья молодая, / К себе так пламенно влечешь?»* Сон оказался в руку: *Вот он открыл свои глаза: / «Луиза, ты ль? мне снилось... странно...».* Но у Луизы свои заботы и свое горе — иные и иное: *«Вы, дедушка, вы можете помочь / Одни неслыханному горю: / Мой Ганц страх болен; день и ночь / Всё ходит к сумрачному морю; / Всё не по нем, всему не рад, / Сам говорит с собой, к нам скучен, / Спросить — ответит невпопад, / И весь ужасно как измучен. / Ему зазнаться уж с тоской — / Да эдак он себя погубит. / При мысли я дрожу одной: / Быть может, недоволен мной; / Быть может, он меня не любит».* А до этого всё было ясно, и в любви Ганца Луиза не сомневалась. Идиллия детской дружбы незаметно перешла в первую любовь, захватившую обоих. *Уходит за весной весна. / Круг детских игр их стал уж скромн, — / Меж ними резвость не видна; / Огонь очей его стал томен, / Она застенчиво-грустна. / Они, понятно, угадали / Вас, речи первые любви! / Покуда сладкие печали! / Покуда радужные дни! / Чего б желать с Луизой милой? / Он с ней и вечер, с ней и день, / К ней привлечен он дивной силой, / Как верно бродящая тень.* Но та тень, которая вскоре действительно упала на жизнь Ганца и отравила любовь, была

иной природы. *Но скоро тайная печаль / Им овладела; взор туманен, / И часто смотрит он на даль, / И беспокоен весь и странен. / Чего-то смело ищет ум, / Чего-то тайно негодует; / Душа, в волненьи темных дум, / О чем-то, скорбная, тоскует; / Он как прикованный сидит, / На море буйное глядит; / В мечтаньи всё кого-то слышит / При стройном шуме ветхих вод.*

Мотив вод, моря (день и ночь / Всё ходит к сумрачному морю) едва ли случаен: в нем склublяются образы разъединяющего, возможно смертного, начала, какое-то явилось бедной Лизе в виде пруда. Здесь она нашла свой конец, когда у Эраста появились иные заботы и новые привязанности, правда, более понятные житейски, чем у Ганца. Впрочем, и ему самому главное — непонятно, и, пытаясь осмыслить свое теперешнее положение, он мысленно обращается к тому недавнему идиллическому времени, чтобы уяснить себе ныне происходящую в нем перемену: *Волнуем думой непонятной, / Наш Ганц рассеянно глядел / На мир великий, необъятный, / На свой незнаемый удел. / Доселе тихий, безмятежный, / Он жизнью радостно играл; / Душой невинною и нежной / В ней горьких дум не прозревал; / <...> / И было весело ему. / Он разрезвался мило, живо / В толпе детей; не верил злу; / Пред ним цвел мир как бы на диво. И с ним рядом всегда дитя Луиза, ангел светлый.*

И сейчас она та же, что и прежде, но что-то изменилось в Ганце, и перед нами теперь немецкий вариант бедной Лизы в исполнении русского «поэта на час»: *А простодушна и одна / Луиза-ангел, что же? где же? / Ему всем сердцем предана, / Не знает, бедненькая, сна; / Ему приносит ласки те же; / Его ручонкой обовьет, / Его невинно поцелует; / Он на минуту растоскует / И снова то же запоет.* Перемену в Ганце замечает и старый пастор, которого тот тоже забыл («Эх, стыдно, Ганц, забыть своего друга! / Да что, коли уже забыл Луизу, / Об нас ли, стариках, и думать?» — говорит он, обращаясь к Ганцу), но

Ганц по-прежнему отчужден и замкнут. Луиза готова терпеть даже мучительное для нее отъединение друга, однако она всё-таки хочет понять причину происходящего, чтобы помочь Ганцу. *«Скажи мне, Ганц, когда еще ты любишь / Меня, когда я пробудить могу / Хоть жалость, хоть живое состраданье / В душе твоей, не мучь меня, скажи, / Зачем один с какой-то книгой / Ты ночь сидишь? <...> / Зачем дичишься всех? зачем грустишь? / О, как меня твой грустный вид тревожит! / О, как меня печаль твоя печалит!»*

Тронутый и смущенный Ганц *Ее к груди с тоскою прижимает, / И брызнула невольная слеза. / «Не спрашивай меня, моя Луиза, / И беспокойством сим тоски не множь. / <...> / Верь, занят и тогда тобой одною, / И думаю я, как бы отвратить / Все от тебя печальные сомненья, / Как радостью твое наполнить сердце, / Как бы души твоей хранить покой, / Оберегать твой детский сон невинный: / Чтобы недоброе не приближалось, / Чтобы и тень тоски не прикасалась, / Чтоб счастье твое всегда цело».*

Может быть, всё это и так или — хотя бы — так кажется Ганцу, немецкому Эрасту, но главное им не сказано. И выйдя на берег (разговор происходил во время прогулки вдоль моря), Ганц мучается сознанием, что это главное и не будет ей сказано, что он, как Эраст (до Эраста) тайно бежит от подруги: *Дорогой Ганц наш мыслит: «Что же будет, / Когда услышит то, чего и знать бы / Не должно ей?» И на нее глядит, / И чувствует он в сердце укоризну: / Как будто бы недоброе что сделал, / Как будто бы пред Богом лицемерил.* А изменил Ганц Луизе не потому, что повстречал другую и отдал ей свой сердечный жар, и не из какой-то нужды или корысти, как Эраст, а потому что и его взманило это «немецкое» томление по дальнему — *Dahin! dahin!* Предмет этих томлений — *Земля классических, прекрасных созиданий, / И славных дел, и вольности земля!* — короче, Афины, к которым, как признается сам Ганц, *в жару чудесных трепетаний / Душой приковываюсь я!* Дóма всё становится окончательно ясным: *Всё решено. Теперь*

ужели / Мне здесь душою погибать? / И не узнать иной мне цели? / И цели лучшей не сыскать? / Себя обречь бесславью в жертву? / При жизни быть для мира мертву? Но перед тем как ночью покинуть свой дом с котомкой за спиной и дорожным посохом, — два круга мыслей и настроений. Первый о *Dahin!*: *Я ваш! я ваш! из сей пустыни / Вниду я в райские места; / Как пилигрим бредет к святыне, / <...> / И он спадет, покров неясный, / Под коим знала вас мечта, / И мир прекрасный, мир прекрасный / Отворит дивные врата, / Приветить юношу готовый / И в наслажденьях вечно новый и второй — о месте сем: А ты прости, мой угол тесный, / И лес, и поле! луг, прости! и о его светлом ангеле: Прости, мой ангел безмятежный! / Чело слезами не кропи! / Не предавайсь тоске мятежной / И Ганца бедного прости! / Не плачь, не плачь, я скоро буду, / Я возвращусь — тебя ль забуду?..* Это скоро буду (как оно напоминает эрастовское «будем, будем» и «завтра, завтра увидимся!»), обет возвращения и «незабвения» — последний шанс, чтобы не допустить трагедии и в конце концов достичь берега идилии. А пока — *беденькая Луиза, покинутая бедным Ганцем.*

На следующий день Луиза, ничего не зная о том, что произошло, тщетно ждет Ганца (*Что Ганц так долго не приходит? / Он обещал мне быть чуть свет. / Какой же день! тоску наводит; / Туман густой по полю ходит, / И ветер свистит; а Ганца нет*). Она *глядит на милое окно: / Не отворится оно.* Луиза, видимо, ищет удовлетворительного объяснения отсутствию Ганца — дурная ли погода (*Ненастно утро; на поляны / Валяются серые туманы; / Звенит по кровлям частый дождь*) или просто *Ганц, верно, спит, и сновиденья / Ему творят любой предмет.* Но сердце предчувствует иное, явленное ей в страшном сне той же ночью, когда Ганц покинул свой дом. Этот сон она и рассказывает матери, пришедшей к ней днем и удивившейся ее виду (*...Ангел мой! / Скажи, что сделалось с тобой?*), — *Мне снилось: в темной я пустыне, / Вокруг меня туман и*

*глушь. / И на болотистой равнине / Нет места, где была бы
сушь. / Тяжелый запах; топко, вязко; / Что шаг, то бездна
подо мной: / Боюсь я ступить ногой; / И вдруг мне сделалось
так тяжело, / Так тяжело, что нельзя сказать... / Где ни
возьмись Ганц, дикий, странный, — / Бежала кровь, струясь
из раны, — / Вдруг начал надо мной рыдать; / Но вместо
слез лились потоки / Какой-то мутных воды... Наутро, про-
снувшись, увидела — Бежал ручьями дождь досадный; / И
было сердцу не отрадно.*

Пророческий характер сна и мотив воды — сильного дождя — представляются неслучайными в контексте сравнения фоссовской «Луизы» с карамзинской «Бедной Лизой», имеющей быть написанной несколько лет спустя: между грозой под дубом, когда совершилось падение Лизы, и прудом, где она нашла свой конец, уместается краткая история ее любви. Приснившийся Луизе сон был дурным: он указывал на опасность. Она подтвердилась сразу же после того, как мать Луизы предложила зайти к Ганцу. Его дома не было: *Вот входят в комнаты оне; / Но в ней всё пусто. В стороне / Лежит, в густой пыли, том давний, / Платон и Шиллер своенравный, / Петрарка, Тик, Аристофан / Да позабытый Винкельман...* Но главное было в записке, лежавшей на столе: *Но на столе мелькнуло что-то. / Записка!.. с трепетом взяла / Луиза в руки. От кого то? / К кому?.. И что ж она прочла?.. / Язык лепечет странно пени... / И вдруг упала на колени; / Ее кручина давит, жжет, / Гробовый холод в ней течет.*

Луиза не умерла, но умирала. Жизнь ее увядала и стала для нее сплошным мученьем. И мучителем стал ее любимый. *Ты посмотри, тиран жестокий, / На грусть убивая души! / Как вянет цвет сей одинокий, / Забытый в пасмурной глуши! / Вглядись, взглядишь в свое творенье: / Ее ты счастья лишил / И жизни радость претворил / В тоску ей, в адское мученье, / В гнездо разоренных могил. / О, как она тебя любила! И всё-таки Луиза продолжала ждать — Она всё так же, под окном, / Сидит и ждет в тоске глупо-*

кой, / Не промелькнет ли милый в нем. / <...> / Уже ночь
тени настигает; / <...> / ...а она / Сидит недвижно окна.

А Ганц между тем бродит среди руин и понимает —
Печальны древности Афин (повторено дважды) и пото-
му *Напрасно путник алчет жадный / В душе бывшее воскре-
снуть, / Напрасно силиться развить / Протекших дел ис-
тлевший свиток, — / Ничтожен труд бессильных попыток; /
Везде читает смутный взор / и разрушение, и позор.* Созре-
вает решение: *И грустно, медленной стопой / Руины путник
покидает; / Клянется их забыть душой, / И всё невольно
помышляет / О жертвах бренности слепой.* Собственно,
благополучная концовка, которой в «Бедной Лизе» Эраст
не воспользовался или не сумел воспользоваться (слиш-
ком уж восприимчива к обрушившемуся на нее горю ока-
залась Лиза, слишком ранима и нетерпелива в отличие от
Луизы), уже готова. Через два года осенью той же дорогой
возвращается в родную деревню Ганц. Вот он уже в ноч-
ной час стоит у ограды сада и слышит призывную песнь
«торжествующей любви»: *Тебя зову! тебя зову! / <...> / При-
ди ко мне, прижмись ко мне / В жару чудесного волненья. /
<...> / Я без тебя грущу, томлюсь, / И позабыть тебя нет
силы. / И пробуждаюсь ли, ложусь — / Всё о тебе молюсь, мо-
люсь, / Всё о тебе, мой ангел милый* (лучшие стихи идиллии).
Каким-то чудом Луиза слышит чей-то вздох, *И страх и
дрожь ее берет... / И оглянулась... «Ганц!..» О кто поймет /
Всю эту радость чудной встречи! / И взоров пламенные речи! /
И этот чувств счастливый гнет!* И вскоре уже — *Пируют
гости, рюмки, чаши / Кругом обходят и гремят...*

Читал ли Карамзин «Луизу» Фосса (что вполне воз-
можно)* или нет и, если читал, то числить ли ее среди
возможных источников «Бедной Лизы» или, по меньшей
мере, среди «наводящих» текстов, которые в этой функ-
ции могут и не осознаваться автором? На эти вопросы нет
ответа (во всяком случае пока), более того, они менее
важны, чем вопросы, отсылающие к типологии как тако-
вой и не снимаемые какими бы то ни было результатами

сравнительно-исторических исследований. Нужно помнить, что результаты последних целиком уместаются в сфере самой литературы и предполагают причины и условия, лежащие в этой же сфере, тогда как типология литературных форм, конструкций, образов не может быть полностью объяснена из этой сферы. Корни типологического тождества или подобия и их объяснения лежат глубже. Поэтому особое значение имеют анализы случаев подобия, не выводимых из историко-литературной ситуации.

«Случай» Гёте в этом отношении и в связи с «Лизиным» текстом особенно поучителен. Речь идет о цикле из четырех баллад, написанном как бы на одном дыхании в течение приблизительно одного года (1797–1798). Перед нами действительно цикл, хотя, строго говоря, эти баллады в цикл как таковой самим автором оформлены не были. Это подтверждается, во-первых, общим набором элементов — персонажных, мотивно-тематических, формально-композиционных (юноша и девушка, чье имя, когда оно названо, — Лиза; ситуация «влечения», перерастающего в страсть, любовь; мотив текучей воды, ручья — характерно, что девушка выступает как дочь мельника; ситуация «разъединения»; диалогическая форма). Во-вторых, наличие цикла удостоверено «сплошным», перетекающим от стадии к стадии характером действия, образующим тематическое единство в его законченности (отвержение любви — предательство — страдания жертвы отвержения и/или предательства — раскаяние виновного, предполагающее как идеальное завершение всей истории союз двух любящих сердец). Разумеется, разные тексты этого цикла варьируют отдельные элементы схемы, что в значительной мере объясняется тем, что они отражают разные этапы единой развивающейся ситуации. Вариирование не ставит под угрозу единство целого: скрепленное им, оно и работает на это целое, помогая обозначать его и в диверсифицированном пространстве.

Цикл, о котором идет речь, состоит из четырех баллад: «Паж и дочка мельника» («Der Edelknaube und die Müllerin»), «Юноша и мельничный ручей» («Der Junggefell und der Mühlbach»), «Предательство дочери мельника» («Der Müllerin Verrat») и «Раскаяние дочери мельника» («Der Müllerin Reue»). Уже из заглавий баллад видна особая роль «мельничного» мотива, соединяющего ее, дочь мельника, и его, юношу (в первой балладе — пажа, der Edelknaube). Первый текст цикла как раз о паже и мельниковой дочери. Хорошо известно, что он написан под впечатлением представления итальянской комедии «Мельничиха», на котором Гёте присутствовал в 1797 году во Франкфурте во время своего путешествия по Южной Германии. Как справедливо отмечают исследователи, ему понравился сам жанр песенной переклички в форме диалога, притом понравился настолько, что эту форму он предполагал положить в основу самостоятельной оперетты, которую, однако, он так и не собрался написать. Очевидно, что и «мельничное» начало (мельникова дочь) и диалогическая форма первой баллады действительно инспирированы итальянской комедией, и в этот смысле они оказываются достаточно внешними чертами баллады, которые автор еще не успел вполне органично переработать и усвоить собственному тексту. В самом деле, «Паж и дочка мельника» — наиболее «поверхностный», непритязательный, ориентированный на «комическое» текст цикла. Первая баллада отличается от трех остальных не только наличием комического начала (отчасти оно присутствует и в «Der Müllerin Verrat») и тоном на грани сомнительного (ср. «второй», эротический, смысл, в котором пажу угодно понимать слова мельниковой дочери, относящиеся к обычным заботам сельской жизни: *Das Heu soll herein, / Das bedeutet der Rechen. / Und im Garten daran / Fangen die Birnen zu reifen an; / Die will ich brechen* — в ответ на *Wohin?* и *Und gehst so allein?* пажа, и после ответа — дальнейшее развитие «сомнительной» линии: *Ist nicht eine stille Laube dabei?*; когда же мельникова

дочь, лучше, чем предполагает паж, понимающая ситуацию, но сейчас из любопытства выступающая наивной простушкой, дает на последний вопрос «многообещающий» ответ — *Sogar ihrer zwei, / An beiden Ecken*, — внутренняя инициатива переходит к ней, и паж «раскрывается» почти до конца: *Ich komme dir nach, / Und am heissen Mittag / Wollen wir uns drein verstecken. / Nicht wahr, im grünen vertraulichen Haus* — / <...> / *Rühst du in meinen Armen aus?*; и после промежуточного *Das gäbe Geschichten* следует заключительный «удар» мельниковой дочери: *Mit nichten! / Denn wer die artige Müllerin küsst, / Auf der Stellen verraten ist. / Euer schönes dunkles Kleid / Tät' mir leid / So weiss zu färben. / Gleich und gleich! so allein ist's recht! / Darauf will ich leben und sterben. / Ich liebe mir den Müllerknecht; / An dem ist nichts zu verderben*) и не только акцентом на различии в социально-имущественном положении (Edelknahe, но Müllerin и ее Müllerknecht) и т. п., но — главное — тем, чего нет в этой балладе в отличие от других в этом цикле. А нет в ней ни изображения подлинного любовного переживания, ни трагизма отвергнутой или преданной любви, ни символического образа текущей воды — в максимально сильном варианте бурно, страстно рвущегося вперед ручья, вращающего мельничный жернов, который перемалывает в пыль всё, что попадает под него и становится его жертвою; для сравнения можно привести диалог о мельниковой дочери в балладе о юноше и мельничном ручье: *Bach. Sie öffnet früh beim Morgenlicht / Den Laden / Und kommt, ihr liebes Angesicht / Zu baden. / Ihr Busen ist so voll und weiß; / Es wird mir gleich zum Dampfen heiß / — Gesell. Kann sie im Wasser Liebesglut / Entzünden, / Wie soll man Ruh' mit Fleisch und Blut / Wohl finden? / <...> / — Bach. Dann stürz' ich auf die Räder mich / Mit Brausen, / Und alle Schaufeln drehen sich / Im Sausen. / Seitdem das schöne Mädchen schafft, / Hat auch das Wasser beßre Kraft.*

Очевидно, что баллада о паже и мельниковой дочери, когда она писалась, не предполагала ни продолжений, ни

дальнейшего углубления до уровня символического. Всё это появилось позже, но первый шаг, лишь отдаленно и смутно отсылающий к будущей «фаустовской» символике любви и расставания, а также воды, был сделан сразу же после «случайной» баллады, которой суждено было стать началом «неслучайного», серьезного цикла.

Но в этой первой балладе цикла есть указание на главное. Она, дочь мельника, — Л и з а, и это имя объявляется сразу же, в самом начале, в первой партии мельниковой дочери, где это слово — единственное и тем более от этого одиночества и этой выделенности — значимое и важное: Edelknabe. *Wohin? wohin? / Schöne Müllerin! / Wie heißt du? / — Müllerin. Liese.* Поскольку же образ Müllerin проходит через весь цикл (три баллады из четырех содержат это слово в своем заглавии), нет оснований сомневаться, что этот цикл — о Л и з е, о ее любви и о любви к ней, о ее измене-предательстве и об отвержении ее тем, кто ее любил, о совместном — его и ее — уповании на то, что взойдет солнце и засверкает обоим созвездие любви, что пока будет бить источник и струиться вода, два любящих сердца будут вместе: *Beide. Nun, Sonne, geh hinab und hinauf! / Ihr Sterne, leuchtet und dunkelt! / Es geht ein Liebesgestirn mir auf! Und funkelt. / So lange die Quelle springt und rinnt, / So lange bleiben wir gleichgesinnt, / Eins an der andern Herzen.*

Есть и еще одно подтверждение «неслучайности» имени Liese в этом цикле: от него долгая нить тянется в прошлое, в годы юности. В последней балладе цикла большую часть текста занимает диалог Юноши (*Jüngling*) и Цыганки (*Zigeunerin*), оказывающейся, по разъяснению поэта (*Der Dichter*), мельниковой дочерью: *So ging das schwarze Weib in das Haus, / In den Hof zur springenden Quelle; / Sie wusch sich heftig die Augen aus, / Und helle / Ward Aug' und Gesicht, und weis und klar / Stellt sie die schön Müllerin dar / Dem erstaunt-erzürnten Knaben.* Этот диалог начинается с того, что Юноша гонит изменницу прочь, называя ее ведьмой (*Nur fort, du braune Hexe, fort!*), а она пытается объяснить

и происшедшее, и ее теперешнюю ситуацию. В связи с этим нельзя не вспомнить раннюю (1771 г.) гётевскую «Цыганскую песнь» («Ziegeunerlied»). В связи с мотивом пения цыганки ср. слова Юноши, обращенные к Цыганке, в балладе «Der Müllerin Reue» (*Was singst du hier für Heuchelei / Von Lieb' und stiller Mädchentreu?*) о семи ведьмах-оборотницах, появляющихся в зимнюю ночь, в тумане, в глухом лесу: *Da kamen des Nachts sieben Werwolf' zu mir, / Waren sieben, sieben Weiber vom Dorf*. Они узнаны, и одна среди них — Лиза (*Liese*), соименница мельниковой дочери и цыганки, двух ипостасей образа «изменницы»: *Ich kannte sie all', ich kannte sie wohl, / Die Anne, die Ursel, die Kath', / Die Liese, die Barbe, die Ev', die Beth. / Sie heulten im Kreise mich an* (Анна несколько раньше обозначена как *Hexe*). Эта «Цыганская песнь» не только восстанавливает преемственную связь одного из элементов рассматриваемого цикла, но и помогает понять целое образа *Liese* у Гёте, ее двоеение: с одной стороны, она серафична, она любит и любима, к ней влечется любящее сердце, с другой, она демонична, — ведьма, вредительница, предательница в любви, изменница, ее ненавидят и гонят прочь. Но ни одна из этих ипостасей не стабильна: они открыты изменениям и переходам в свою противоположность. Впрочем, то же отчасти можно сказать и о Юноше: то он верен, предан, любящ, то, напротив, ветрен, способен к измене, разрыву, уходу, иногда бессердечен и даже жесток. Цикл держится на компенсаторном принципе, фазы которого меняются: «хороший» *Он* & «плохая» *Она* → «плохой» *Он* & «хорошая» *Она*. Ситуация, когда оба «хорошие», не более чем предмет желания в «хорошие» минуты и относится к «непрямым» модусам.

И еще одно замечание в связи с «Лизинной» темой и именем, которое в русской ономастической и литературной традиции находится в «поле Лизы». В 1796 году, непосредственно перед созданием цикла баллад, Гёте пишет стихотворение «*Hermann und Dorothea*», задуманное как введение в одноименную поэму, учтенную Гоголем в его поэме-

идиллии. Это стихотворение, формально относимое к элегиям, существенно отклоняется от элегического канона, главным образом своей полемичностью. В нем поэт отвечает на осуждения его за союз с Христианой и объявляет новую творческую программу, которую он предполагает осуществить. Два момента показательны в связи с обсуждаемой темой. Стихотворение начинается достаточно показательным стихом: *Also das wäre Verbrechen, daß einst Properz mich begeistert*, отсылающим к теме любви и страсти. Но об этих заблуждениях позаботилась сама Муза (*Solcher Fehler, die du, o Muse, so emsig epfleget...*), и поэтому они, как предполагается, не могут ни быть вменены в вину поэту, ни вообще быть незаконными. У самого же поэта сейчас другие планы. Он собирается открыть читателю новое (*Darum höret das neuste Gedicht!*), и это новое — тихая, мирная, идиллическая жизнь вблизи природы. И сопровождать поэта на этом новом поприще будет певец Луизы:

Deutschen selber führ' ich euch zu, in die stillere Wohnung,
Wo sich, nah der Natur, menschlich der Mensch noch erzieht.
Uns begleite des Dichters Geist, der seine Luise
Rasch dem würdigen Freund, uns zu entzücken, verband.

Введение в стихотворение образа автора «Луизы» Фосса, «достойного друга», тоже показательно — тем более, что под пером поэта Луиза прошла все три стадии, три испытания: она была любима, потом брошена и, наконец, вознаграждена за верность и терпение возвращением любимого и любви, на этот раз — навсегда. Об этом могут только мечтать *beide* из «Der Müllerin Reue», прошедшие первые две стадии. Стихотворение «Hermann und Dorothea» непосредственно предшествовало балладному циклу Гёте. «Фоссовское» в Гёте помогает лучше понять и «гётевское» в «Ганце Кюхельгартене». Нужно, наконец, помнить, что в описываемых ситуациях сам Гёте оказывался то «хорошим», то «плохим», то страстно и глубоко любил, принося счастье любимым, то хладнокровно, иногда и жестоко бросал их

(таким именно был трагический финал зезенгеймского романа с Фридерикой Брион, брошенной перед самой свадьбой), делая их глубоко несчастными. Впрочем, и ему самому не были незнакомы неудачи и поражения в любви, и он сам на своем жизненном опыте знал, что испытывает человек на той грани, за которой нет ничего кроме смерти. Этот опыт не раз был увековечен в творениях Гёте и, переданный людям, конечно, не раз отводил их от роковой черты. Итог этого опыта, впрочем, — вовсе не компенсация по «среднеарифметическому» принципу — нечего жаловаться: сам обманывал, вот и сам обманут, как в финале «Der Müllerin Verrat».

В заключение «гётевского» цикла баллад о «Лизе» (в данном случае о брошенной Юношей и потому тоже *бедной Liese: Ich arm es Mädchen...*, — говорит о себе героиня «Der Müllerin Reue») и как бы подводя итог этому циклу, рассматриваемому под углом зрения «Лизина» текста русской литературы, остается сказать немногое.

Карамзинская *бедная Лиза*, будучи брошена, кончила свою жизнь, утопившись в пруду, который оказался на ее пути к дому. Не попадись он ей, пришлось бы искать что-то новое. Мельниковой дочери из «Der Müllerin Reue», брошенной знатным по происхождению Юношей (ведь он, по сути дела, тот же Edelknabe из первой баллады цикла) и живущей при мельнице, на самом берегу бурного ручья, в подобной непереносимой ситуации сам Бог велел в последнюю минуту как к последнему пристанищу обратиться к воде. Разве не так же и не точно в таком же положении поступила дочь другого мельника, ставшая русалкой (... *С той поры, / Как бросилась без памяти я в воду / Отчаянной и презренной девчонкой...*)? И почему, собственно, Гёте в трех последних балладах цикла продолжал удерживать тему мельниковой дочери уже тогда, когда первоначальный импульс (указанное выше комическое представление «Мельничиха», увиденное поэтом в исполнении итальянской труппы) полностью исчерпал себя и,

казалось бы, больше «не работал»? Или он понял, какое продолжение может быть связано с локусом мельниковой дочери (мельница при воде) в той ситуации, в какой ей суждено было оказаться?

Окончательный ответ на эти вопросы затруднителен, но открывающаяся возможность использования «мельничного» мотива в конкретном сюжете должна быть учтена, особенно если можно утвердительно ответить на вопрос — а хотела ли сама мельникова дочь кончить жизнь самоубийством? так ли тяжелы были ее страдания? Такой ответ может быть дан. Оказавшись брошенной, мельникова дочь страдает полной мерой, ей больно (*Wie still mich's kränket und schmerzet!*). Мрачные мысли приходят на ум. Только сознание вины («*Ach weh! ach weh! was hab' ich getan!*») и чувство раскаяния, но более всего надежда вернуть те прежние счастливые часы («*Kommt nun dieselbige Stunde zurück...*») и того, кого она когда-то предала и без кого она сейчас не может жить, заставляет ее жить и ждать. И даже встретившись с любимым, она боится только его гневного лица, но не смерти (*Ich fürchte fürwahr dein erzürnt' Gesicht, / <...> / Und Schläg' und Messerstiche nicht*). Она хотела бы жить, но жить с любимым, но она готова к смерти (...*Nur lauter / Sag' ich von Schmerz und Liebe dir / Und will zu deinen Füßen hier / Nun leben oder auch sterben*).

Весьма любопытно, что русские переводы резко усиливают тему готовности к смерти, конкретизируют самые формы смерти. Достаточно привести соответствующие места из перевода А. Глобы (кажется, последнего по времени) с резким «усилением» темы или даже просто «додумыванием» ситуации до конца: *Вернуть бы счастье ночи той, / Что я неволью упустила. / Иль свет землю мне закрой, / Могила* при «*Kommt nun dieselbige Stunde zurück, / Wie still mich's kränket und schmerzet! / Ich habe das nahe, das einzige Glück / Verscherzet*» в гётевском тексте! или *Захочешь — буду жить, любя, / А нет — благословлю тебя / Я за удар кинжала* как результат суммации: *Und will / <...> /*

Nun leben oder sterben & Ich fürchte / <...> / Und Schläg' und Messerstiche nicht.

Но особенно показателен перевод четырех гётевских стихов: *Ich singe von des Mädchens Reu / und langem heißem Sehnen; / Denn Leichtsinn wandelte sich in Treu / Und Tränen — Меж грустных песен есть одна: / О том, как каялась девица, — / Ходила на реку она / Топиться.* Разумеется, как перевод в строгом смысле слова этот вариант несостоятелен, но, как ни странно, он удачен как «переложение на русские нравы», как говорили в XVIII веке, немецкого текста, и эта операция как бы восстанавливает некое внетекстовое тождество печальных историй карамзинской *бедной Лизы* и гётевской *arme Liese*. Разница между ними в том, что Müllerin и Jüngling помирились при жизни. У Карамзина же Лиза погибла, Эраст тоже умер, но рассказчика этой истории не оставляет надежда, сама возможность ее: «Теперь, может быть, они примирились!» — заключает он свой рассказ. Русский контекст этой истории, кажется, гуще — и пушкинская русалка, и Катерина Островского, и (хотя и в несколько ином варианте) гоголевская утопленница и многое другое.

Возвращаясь к прерванной линии изложения остается сказать, что приводимые здесь примеры далеко не исчерпывают ту поэтическую сферу, которая в конце XVIII — начале XX вв. оказалась «под знаком» Лизы. Цель и назначение этих примеров и их хотя бы частичного анализа в ином — в обозначении всего спектра возможностей, связанных с этим именем, и формулирующихся на его основе разновидностей соответствующего образа; в привлечении внимания к удивительной «номиналистической» ситуации, при которой не столько сходные образы (и, следовательно, смыслы, за ними стоящие) кодируются одним общим именем, даваемым разными авторами независимо друг от друга разным персонажам, сколько одно общее имя имплицитно целую серию сближающихся друг с

другом образ, преформирующих один (в принципе) образ, к кому бы конкретно это имя ни относилось. Иначе говоря, речь идет о парадоксальной конструкции, в которой первенствующим оказывается имя, а смысл вторичным, вызванным именем; если имя — суть и первичный элемент, а смысл, образ — реализация сути, имплицитруемая именем, то имя может быть представлено как «означаемое», а смысл, образ как «означающее». Подобная инверсия не может объясняться случайными и внешними причинами.

Еще одна цель приведения обширного количества примеров состоит в выявлении общих тенденций развития образа «Лизы», с известной поры начинающего программироваться именем Лиза и вбирающего в себя Прелест, Пленир, Прият, Маш и Даш, если только последние отвечают требованиям формирующегося образа. Торжество «номиналистической» установки в связи с именем-образом Лизы представляет собой факт первостепенной важности, предопределяющий «кросс-темпоральное» единство этого имени-образа в русской литературе и — как следствие — самое возможность постановки вопроса о существовании некоего нового, так сказать, интержанрового «квази-жанра», определяемого присутствием имени *Лиза* как минимально-достаточного основания этого «квази-жанрового» раритета.

Здесь остается добавить, что кризис темы и образа Лизы в поэзии 20-х годов XIX века (после Батюшкова) не начал конца этой линии в русской литературе. Скорее дело было в становлении новых форм и условий существования этой темы и этого образа-имени, с рубежа 20–30-х годов как бы переданных по праву наследства прозе. Опыты Пушкина — «Пиковая дама», «Барышня-крестьянка» (ср. также «Роман в письмах», партию Лизы) — обозначили начало нового, еще более продвинутого этапа в жизни этого образа-имени в русской литературе, но об этом — в другом месте. Во всяком случае эти будущие страницы истории «Лизы»

полностью перекрыли многочисленных Лиз классицистических пьес и сентименталистских повестей и рассказов. (Это прежде всего «Несчастливая Лиза», 1810, неизвестного автора, но и другие примеры, а также эпизодические сценки или просто отсылки к «литературным» образам. К первым ср.: «Пастухи и пастушки сидели несколько подале от стариков и могли смелее разговаривать о своих приключениях. Все были веселы, все смеялись и слушали, как резвая Лизета рассказывала о своих проказах. „Однажды, — говорила она, — то было, кажется, ономедни, Лизидору дала я слово прийти на луг...“» — «Роза и Любим» Львова. Ко вторым ср.: «Не читайте ни Элоизы, ни Вертера; не воспламеняйте своего воображения ни Юлиями, ни Шарлоттами: их нет в обществе! Ни огненная Лиза, ни томная Нина, словом, ни одна девушка не будет вас любить романически...» — «Модест и София» неизвестного автора, 1810 и т. п.).

Однако нельзя забывать, что «Бедная Лиза» в связи с историей «Лизина» текста выступала в трех разных ипостасях. В отношении предшествующих образцов («Лизина» предтекста) «Бедная Лиза» была тем фокусом, в котором синтезировались разные варианты «предтекста», произошло осознание единства этих вариантов и их принадлежности к тому общему, что могло бы обозначаться как «Лизин» текст. Наконец, сам этот текст, получив новую перспективу, обрел более глубокий смысл, с появлением которого сам статус «Лизина» текста весьма повысился. В отношении современных и непосредственно следующих за «Бедной Лизой» примеров «Лизина» текста повесть Карамзина стала высшим образцом, задающим некий стереотип, предметом подражаний, размышлений, обсуждений, ссылок, цитат, намеков. Всякое нарицательное употребление имени «Лиза» отсылало к Карамзину, ср. в письме Г.С. Батенькова к А.А. Елагину (Тобольск, 9 марта 1818 г.): «И у нас начинается уже весна — пространное поле для размышлений, описаний, восторгов и удивлений романистам и любовникам. Л и з ы с кузовками часто будут встречать-

ся с балагурами, сколько сплетется венков и гирлянд». Положение «Бедной Лизы» в указанном круге текстов определялось преимущественно тем, что повесть Карамзина стала установительницей и законодательницей моды, и эта мода к рубежу 10–20-х годов XIX века в целом себя изжила (чему не противоречат многочисленные факты, свидетельствующие о том, что «Бедную Лизу» и позже знали, помнили, ценили, а иногда уже и начинали над нею посмеиваться). В отношении будущей русской литературы «Бедная Лиза» не была уже ни законодательницей моды, ни просто эталоном, предписывающим с ним считаться и его учитывать. Обращение к «Бедной Лизе» стало делом сугубо личным, индивидуальным, и она могла попасть в поле зрения писателя только в результате свободного выбора, совершившегося не в силу неких внешних обстоятельств, но по более глубоким основаниям.

Развитие «Лизина» текста теперь стало возможным при условии неперемennого и з м е н е н и я образа, определяющего этот текст, нахождения в нем новых, более глубоких смыслов, осознания единства текста, его «кумулятивного» характера и учета существующих в нем зависимостей. Открытие потенциального пространства «Лизина» текста, сопровождаемое сложной игрой притяжений и отталкиваний, было сделано Пушкиным с сознательной ориентацией на «Бедную Лизу». Честь первого прорыва в это пространство и освоения его также принадлежит Пушкину. Дальнейшее развитие шло в значительной степени через пушкинские тексты о Лизе, иногда уже минуя Карамзина в «чистом» виде (это, конечно, не означает, что «Бедная Лиза» не была объектом разного рода реакций и обыгрываний в литературе второго и третьего ряда, ср. указанное Д.П. Баком место из поэмы Н.В. Сушкова «Москва», изданной к 700-летию города, где герои в XII веке предсказывают «Историю» и «Бедную Лизу» Карамзина: *...мол-Лиза бедная с тоски, с печали / В пруд бросилась, под Симоновым!*; см: Отечественные записки. 1847. Т. 51. № 4.

Отд. VI. С. 55–56). Но Достоевский, центральная фигура «Лизина» текста послепушкинской поры, учитывая прежде всего результаты работы Пушкина в этой области, помнил и о Карамзине, о его «Бедной Лизе» и о своих детских впечатлениях, полученных от чтения этого писателя (см., в частности: *Жулякова Э.М.* К вопросу о традициях сентиментализма в творчестве Ф.М. Достоевского 40-х годов. Статья первая // Проблемы метода и жанра. Вып. 3. Томск, 1976; *Ее же.* Традиции сентиментализма в творчестве раннего Достоевского (1844–1849). Томск, 1989). В этой эстафете, с той или иной степенью осознанности карамзинских истоков образа Лизы, приняли участие, если говорить только о самых выдающихся фигурах, Тургенев и Толстой, Лесков и Сологуб (иногда близкий к своего рода «лизомании», создавший поэтическую мифологию Лизы и соответствующий культ; ср. также его повесть «Барышня Лиза», 1912–1913, опубл. — 1923, представляющую собой выдающийся опыт стилизации, своего рода новой версии пушкинской «Барышни-крестьянки»), Кузмин и Андрей Белый (ср. *Лизашу* и ее печальную историю в первом томе «московского» романа; отец ее Эдуард Эдуардович Мандро не раз назван «эротоманом»; ср. «антуражное»: «дзанкнула же горка фарфориков, лиловорозовых, серосиреневых — зайцы, пастушки, пейзажники, избраженье „Лизетты“, которой наигрывал на флажолете брюнет <...> свой менуэт: „пасторали над бездной“» — Москва под ударом. М., 1926. С. 164; к паре *Лиза–Анюта* в «Бедной Лизе» ср. у Белого *Лизаша–Аннушка*. — Московский чудак. М., 1926. С. 249 и т. п.), а также Набоков и многие другие писатели, не всегда даже знавшие о том, что и они вносят свой вклад в выстраивание «Лизина» текста.

Не с повести Карамзина начинался этот текст, но именно она задним числом оформила разрозненный эмпирический материал, который — не будь «Бедной Лизы» — оказался бы скорее всего тупиковой линией и —

более того — не линией, а некоей россыпью случайных точек, в своего рода «пред-текст». Тем самым «Бедная Лиза» Карамзина как бы создала себе «предисторию» в виде соответствующего историко-литературного контекста. Выполнение подобной задачи собирания многого и разного воедино по плечу только таким текстам, которые играют определяющую роль в «свое» время, и настолько «сильны», что захватывают в свое поле и то, что им предшествовало во времени, аккумулируют эмпирию литературно-исторического процесса в некий эстетический pattern, по имени которого называется соответствующий отрезок истории литературы.

Но «Бедная Лиза» сделала большее: свободные и не исчерпанные самим автором потенции были востребованы и использованы позже, и поэтому есть все основания говорить о том, что «Бедная Лиза» преформировала ту конструкцию, в которую долгое время так согласно укладывались многие тексты о Лизе и само наличие которой, собственно, и позволяет говорить о «Лизинном» тексте русской литературы. Не только повесть Карамзина, но сам образ *бедной Лизы* освещал будущий путь, на котором этому тексту предстояло складываться и далее. Но окончательный выбор направления, в котором этот текст складывался, зависел уже не только от «исторической» карамзинской «Бедной Лизы», но и от тех, кто воспринимал всё еще живые импульсы через толщу времени — и не только в несколько десятилетий, но и в полтора века и более.

•



3

Приложение

•

Несколько слов

о бедной Лизе

«железного»

века

•





Кумулятивный «Лизин» текст после 1917 года, исходя как из своего ядра из карамзинской «Бедной Лизы», устремился в две полярно противоположные стороны. Более популярным (что вполне отвечало духу времени) было то направление, которое предусматривало развенчивание *бедной Лизы*, как якобы обнаружение ее подлинной сути в лице ее преемниц, поскольку Лиза «Лизина» текста русской литературы, при всех вариациях и трансформациях, всё-таки сохраняла след своего родства и преемства с карамзинской *бедной Лизой* и потому была враждебной всему строю «новой» жизни и ее идеалам. Наступила иная эпоха, и она была не для Лизы: сколько Лиз не состоялось именно поэтому! сколько увяло и погибло их из-за несовместимости с эпохой! сколько задохнулось в душной атмосфере революционного лихолетья, еще в двадцатые!

Едва ли кто изобразил эту так часто вовсе не замечаемую трагедию многих Лиз лаконичнее и глубже, чем Добычин в рассказе «Встречи с Лиз» (1924), появившемся в 1927 году в одноименном сборнике:

«Шевеля на ходу плечами, высоко подняв голову, с победоносной улыбкой на лиловом от пудры лице,

Лиз Курицына свернула с улицы Германской Революции на улицу Третьего Интернационала.

С каждым шагом поворачивая туловище то направо, то налево, она размахивала, как кадилом, плетеным веревочным мешком, в который был втиснут голубой таз с желтыми цветами.

Кукин повернулся через левое плечо и молодцевато шел за ней до бани. Там она остановилась, повертелась, торжествующе взглянула направо и налево и вспорхнула на крыльцо.

Дверь хлопнула. Торговки <...> предложили Кукину моченых яблок. Не взглянув на них, он, радостный, спустился на реку.

„Пожалуй, — мечтал он, — уже разделась. Ах, черт возьми!“ <...>

„Через три месяца здесь будет бело от осыпавшихся лепестков“, — подумал Кукин, и ему представились захватывающие сцены между ним и Лиз, расположившимися на белых лепестках.

Он <...> в приятном настроении повернул в свой переулок.

Клуб штрафного батальона был парадно освещен, внутри гремела музыка, на украшенной еловыми ветвями двери висело объявление: труппа батальона ставит две пьесы — „Теща в дом — всё вверх дном“ и антирелигиозную <...>

В канцелярию приковыляла хромоногая Рива Голубушкина <...>

• — Читали газету? — спросила она, подняв брови: — Есть статья Фишкиной: „Не злоупотребляйте портретами вождей“ <...>

Было холодно. В открытое окно дул мокрый ветер. Рива усердно переписывала. Кукин, стоя, разлиновывал.

Фишкина, приблизив темное лицо к его руке, смотрела, и ее черная прическа прикоснулась к его бесцвет-

ным волосам <...> Потом негромко высморкалась и, повернувшись к комнате, сказала:

— Товарищ Кукин.

Приотворилась дверь, и кто-то заглянул. Она наде-
ла желтую телячью куртку и ушла.

— Вы ей понравились, — выкатывая груди, по-
здравила Рива <...> Старайтесь к ней подъехать: она
вас будет продвигать <...>

— Возможно, — радовался Кукин. — В конце кон-
цов, я не против низших классов. Я готов сочувство-
вать. — И, ликуя, он насвистывал „Вставай, проклять-
ем“ <...>

У ворот с четырьмя повалившимися в разные сто-
роны зелеными жестяными вазами Кукин положил ру-
ку на сердце: здесь живет и томится в компрессах Лиз. У
нее нарывы на спине — в газете было напечатано ее
письмо, озаглавленное „Наши бани“

В библиотеке висели плакаты: „Туберкулез! Болезнь
трудящихся!“ — „Долой домашние! Очаги!“

— Что-нибудь революционное, — попросил Кукин
<...> Ах, черт возьми! а он уже видел себя с теми книж-
ками — встречается Фишкина: — Что это у вас? Да? —
значит, вы сочувствуете!

Мать сидела на диване с гостьей — Золотухиной
<...>

— Не слышно, скоро переменится режим? — томно
спросила Золотухина <...>

— Перемены не предвидятся, — строго ответил Ку-
кин. — И знаете, многие были против, а теперь, наобо-
рот, сочувствуют <...>

— Идемте, идемте, — звала Золотухина. — Долой
Румынию <...>

Ходили долго. Развевались флаги и, опадая, задева-
ли по носу.

Эх, вы, буржуи,

Эх, вы, нахалы.

<...> Вот, всё развалится, — вздыхала Кукина, качая головой на покосившиеся и подпертые бревнами домишки, — где тогда жить?

Фишкина презрительно посматривала направо и налево: — Фу, сколько обывательщины!

Ковыляя впереди, оглядывалась на Кукина и кивала Рива и, пожимая плечами, отворачивалась: он ее не видел. Перед ним, размахивая под музыку руками, маршировала и вертела поясницей Лиз. Когда переставали трубы, Кукин слышал, как она щебетала со своей соседкой:

— В губсоюз принимают исключительно по протекции...

<...> „Не теряйте времени, — прислала Рива записку и билет в сад Карла Маркса и Фридриха Энгельса. — Подъезжайте к Фишкиной. Она вас продвинет. Вы не читали «Сад пыток»? — чудная вещь“

— Лиз, — сказал Кукин, — я вам буду верен...

<...> Штрафные, ползая на корточках, выводили мелкими кирпичиками на насыпанной вдоль батальона песочной полоске: „Пролетарии всех стран, соединяйтесь“

Лиз лиловая, с лиловым зонтиком, с желтой лентой в выкрашенных перекисью водорода волосах, смотрела.

Кукин остановился и обдергивал рубашку. Лиз засмеялась, покачнулась, сорвалась с места и отправилась.

За ней бы! — но нельзя было оставить без присмотра Александриху <...>

В воде расплывчато, как пейзаж на диванной подушке, зеленелась гора с церквями.

Солнце жарило подставленные ему спины и животы.

—Трудящиеся всех стран, — мечтательно говорил Кукину кассир со станции, — ждут своего освобождения. Посмотрите, пожалуйста, достаточно покраснело у меня между лопатками?

Шурка Гусев, мокрый, запыхавшись, с блестящими глазами прибежал по берегу и схватил штаны:

— Девка утонула!

Толпились мужики, оставив на дороге свои возы с дровами <...>

— Вот ее одежда, — таинственно показывала мать Ривы Голубушкиной <...> Знаете ее обыкновение: повертеть хвостом перед мужчинами. Заплыла за поворот, чтобы мужчины видели.

„Почему вы к ней не подъезжаете? — писала Рива. — Я опять пришлю билет. Будьте обязательно. Есть вокальный номер <...>

После него сейчас же подойдите: — Что за обывательщина! Я удивляюсь; никакого марксистского подхода!“

<...> Тихо прилетел звук маленького колокола, звук большого — у святого Евпла зазвонили к похоронам.

Бросились к окнам, посрывали на пол цветочные горшки, убрали ставни.

— Курицыну, — объявила Золотухина, по пояс высунувшись наружу.

Кукина перекрестилась и схватилась за нос: — Фу!

— Чего же вы хотите в это пекло, — заступилась Золотухина. — А мне ее душевно жаль.

— Конечно, — сказал Кукин, — девушка с образованием...

После чаю вышли на крыльцо. Штрафные пели «Интернационал».

<...> По улице, презрительно поглядывая, черненькая, крепенькая, в короткой чесунчовой юбке и голубой кофте с белыми полосками, шла Фишкина.

— Интересная особа, — сказала Кукина.

Жорж поправил свой галстучек.»

В этом предельно лаконичном рассказе поражает, во всяком случае при первом взгляде, еще более лаконичная партия Лиз, хотя уже второй взгляд убеждает, что так и должно быть. Рассказ — не о встречах Лиз, а о встречах с Лиз, и, следовательно, в известной степени о Кукине и о его пред-

ставлениях о Лиз, что всё-таки не исключает того, что именно Лиз — в центре рассказа, что она — полюс ориентации. Эта лаконичность обнаруживает себя, так сказать, и в количественном, и в качественном отношениях. Имя *Лиз* упомянуто всего восемь раз (причем первый раз — в названии рассказа), фамилия *Курицына* — один раз (последнее появление «ономастического» образа Лиз в рассказе), имя и фамилия *Лиз Курицына* — один раз в первой фразе рассказа. Лишь в с е м н а д ц а т ь фраз во всем тексте — о Лиз, но это количество еще не дает полного представления о степени лаконизма. Нужно помнить, что кроме двух начальных фраз «средне-малого» размера остальные подчеркнута лаконичны и часто характеризуются каким-то особым аскетизмом описания; что только п я т ь фраз описывают Лиз в актуальном, но очень однообразном действии; что остальные фразы — высказывания об уже погибшей Лиз или, что важнее, о том, что думает о Лиз Кукин или как он ее представляет; что все фразы о Лиз кроме «Девка утонула!» акцентируют что-то поверхностное, второстепенное, «кинетическое», отчасти — «акустическое», — движения, походку, выражение лица, скорее даже косметику и две-три детали эллиптически обозначенных аксессуаров.

Вот конспективный портрет Лиз: она идет, шевеля на ходу плечами, высоко подняв голову, с победоносной улыбкой на лиловом от пудры лице, поворачивает при ходьбе туловище в разные стороны, размахивает веревочным мешком с голубым тазом; у бани она останавливается, вертится, торжествуя взглядывает направо и налево, вспархивает на крыльцо; размахивает под музыку руками, марширует, вертит поясницей, щебечет; лиловая, с лиловым лицом, с желтой лентой в выкрашенных перекисье волосах, она смотрит; когда Кукин, остановившись, обдергивал рубашку, Лиз засмеялась, покачнулась, сорвалась с места и отправилась. Вот и всё — и по объему описания и по существу дела очень скудно, но скорее всего всё-таки исчерпывающе, поскольку соответствует объему содержания той, кто обозначена как Лиз Курицына.

В самом деле, что известно о главных действиях Лиз в их непосредственном изображении, как они видны читателю, как бы «подселенному» в рассказ и фиксирующему главное (а не сопутствующие) действие. Трижды она идет — дважды к в о д е: в баню и на реку купаться (вероятно, эта гигиеноцентричность объясняется кожной болезнью Лиз, о которой можно догадываться по компрессам, накладываемым на спину, покрытую нарывами), один раз во время шествия под лозунгом «Долой Румынию». По существу Лиз бессловесна (а может быть, и бездушна). Единственная фраза, которую она щебечет, — безлична и безличностна: уровень перволичности (*Я*), индивидуальности, тем более личности отсутствует — «В губсоюз принимают исключительно по протекции...

Итак, всё изменилось, если рассматривать Лиз Курицыну в рамках «Лизина» текста. И всё-таки, как в чудовишно искривляющем изображении зеркала, что-то вырисовывается, во всяком случае настолько, чтобы наметить главные соответствия, страшно ухудшенную, искаженную родословную. В самом деле, ведь Лиз Курицына в конце концов та же б е д н а я Л и з а, которая некогда появилась под пером Карамзина, а Жорж Кукин, конечно, теперешний «Эраст». И смутно угадываемая история их отношений — не что иное как предельно обедненный, вырожденный вариант истории любви Лизы и Эраста, чистой, возвышенной, страстной независимо от того, чем она кончилась. Ведь в «истории» Лиз и Жоржа Кукина тоже есть «третья» — Фишкина, которая тоже могла стать разлучницей. Если заключение Кукина о Лиз после ее гибели — «Конечно, девушка с образованием», то о Фишкиной — иное, сулящее дальнейшее развитие — «Интересная особа» (слова матери Кукина, как бы угадывающей теперешнее настроение и очередные планы Жоржа,правляющего свой галстучек). Но, впрочем, и сама Лиз, кажется, не без упрека: «Знаете ее обыкновение: повертеть хвостом перед мужчинами», — говорит мать Ривы Голубушкиной. Сравнивая Лиз с *бедной Лизой*, можно ска-

зять, что, если последняя простодушна, чиста и нежна душою, наивна, естественна и ей чужды какие-либо уловки, чтобы привлечь к себе внимание Эраста, то первая — Лиз — по крайней мере во внешних своих проявлениях «вульгарна» и поневоле груба, настроена на привлечение к себе внимания Кукина; назвать ее кокетливой было бы не совсем точно: кокетливость — достояние уровня, которого Лиз не достигла; скорее она «вертлява», и слова с корнем *верт-* *ворот-* не раз используются автором для определения ее динамического образа (*свернула, повертелась, вертела поясницей, повертеть хвостом* и др.), ср. также: *она размахивала, как кадилом <...> мешком; размахивая под музыку руками* и т. п.

Так или иначе, но похоже, что, на языке двадцатых годов, Жорж «отчаливал» от Лиз и «брал курс» на Фишкину. И, конечно, «утонула» (о Лиз) в составе целого «Лизина» текста не может быть полностью отделено от «утопилась» (о бедной Лизе). Но что кроется за этим «утонула», остается неизвестным. Случай? Самоубийство? Неясно и как-то маловероятно: случай был бы уж слишком «случайным», самоубийство — слишком маловероятным, почти невероятным: не тот душевный масштаб. В этих сомнениях оставляет писатель своего читателя, и эти сомнения остаются у читателя и в связи с уходом из жизни самого писателя, не раз подчеркивавшего в своих рассказах гибельность водной стихии, своего рода «водный» комплекс. Но ведь эта неопределенность, это возрастание энтропии — разве они не характерный знак-предзнаменование ситуации, когда космос вот-вот растворится в хаосе, каким бы «железным» этот последний ни выглядел? А может быть, ее предназначением тоже была любовь, осуществлению которой тотально мешала всё более деградирующая и насильственно внедряемая злобой дня планируемая «свыше» жизнь, торопящаяся забыть свой собственный смысл, себя подлинную?

Другой пример «новой» жизни «Лизина» текста и тоже из числа лучших — зошенковский рассказ «Бедная Лиза»

(1935). Суть его в том, что «одна молодая особа, весьма недурненькая и развитая брюнетка, решила в этом году непременно разбогатеть. То есть не то чтобы она хотела заполучить сказочное богатство, как это иной раз бывает в странах капитала среди миллионеров и спекулянтов. Нет, она, конечно, этого не хотела. То есть, вообще-то говоря, она именно как раз этого и хотела. Но только она не понимала, как это теперь бывает. И потому она решила иметь то, что в пределах возможного».

Из этой начальной ситуации следует всё остальное. Лишь дважды в рассказе упоминается имя «наследницы» *бедной Лизы*, и оба раза в ключевых ситуациях выбора этого «возможного», где она выступает как «анти-Лиза». В первый раз — «Но Лиза не знала, где ей этого искать. И потому она не без поспешности сошлась с одним первым попавшимся автором». И во второй раз — «И вот Лиза, думая, что наступил главный момент в ее жизни, сошлась с этим иностранцем». В обоих случаях корыстная Лиза оказалась *бедной*, более того — дважды *бедной*. Она дважды уходила от своего мужа, скромного инженера-гидролога — к писателю и к иностранцу, которые, неожиданно для Лизы, оказались «бедными». Удостоверившись в этом, Лиза уходила от каждого из них, хотя, как выяснилось, они вскоре после Лизиного ухода разбогатели. По классификации П.Г. Богатырева, эта Лиза была «дурой второго рода» — поступала «правильно» в «неправильный» момент. Отсюда и мораль рассказа: «Вот какие бывают барышни. И вот что с ними случается, когда они хотят получить деньги не так, как это у нас принято». Наверное, зощенковская Лиза тоже — но иначе — *бедная*, но она не Лиза, во всяком случае — «Лизина» текста.

Если зощенковская Лиза связана с карамзинской хотя бы по признаку «бедности», то «удвоенная» Лиза из первого рассказа Ю. Буйды «Апокрифы нового времени» (Октябрь. 1992. № 3. С. 128–129) соотносима с Лизой Карамзина по отзывчивости — и тоже иной — сердца. В маленьком городке живут дурочка *Общая Лиза*, «употребляв-

шаяся как дворник, говновоз, рассыльная, а иногда и как милиционер, если участковый впадал в очередной запой», и «ее дочь от неведомого отца — Лизетта, шеголявшая зимой и летом в сшитом из заплатанных простыней балахоне, чтобы вернее ощущать себя вольной птицей попугаем и не создавать трудностей мужчинам, на просьбы которых она охотно откликалась». Крайний вариант этой «общести» Лизы — образ *Лизки-широко.издки* (см. рукописный словарь А.Ю. Плущера-Сарно, машинопись, с. 502), говорящий не столько об анатомических особенностях, сколько о любимом занятии, о большом опыте в этой области. Ср. в несколько ином варианте: «На другой день *девка-широко.издка* повстречала солдата и стала его дразнить... (А.Н. Афанасьев, «Чудесная мазь»). К теме Лизы как «барышни-крестьянки» — ср. теперь: *Баженев А.* Треугольник «Горя» // Литературная учеба. 1994. № 5. С. 46–70, особенно главу «Крестьянка-барышня», с. 55–60. Ср. также: *Кузнецов И.* Ах-ах, или новый сентиментализм // Литературная газета. 12.X. 1994. № 41.

Впрочем, Лиза, начав с художественной литературы, по своей ветренности вышла за ее пределы и неизвестно какими путями попала в фольклор и — что еще удивительнее — в детскую мифологию наших дней. В довольно распространенном, как недавно выяснилось (см.: *Топорков А.Л.* Пиковая дама в детском фольклоре начала 1980-х гг. // Школьный быт и фольклор. II. Таллинн, 1992. С. 3–42, особенно 12, 38–40), цикле историй о Пиковой даме, бытующих среди детей от 6 до 16 лет и зафиксированных в разных частях России и даже кое-где в Казахстане, наибольший интерес представляет текст № 35, записанный от девочки, которая, в свою очередь, слышала его в деревне от старой цыганки. Публикатор текста справедливо отмечает ассоциации с «Пиковой дамой» (скорее с оперой, чем с повестью) и с карамзинской «Бедной Лизой». Содержание истории вкратце таково. Пиковой даме предсказали, что ее дочь Элиза погибнет из-за любви к одному человеку. Мать решает держать дочь взаперти, но та с помощью пла-

ща-невидимки убежала из дома, встретила юношу, которого она полюбила. Элиза решила, что и юноша полюбит ее, если она явится ему сначала во сне, а потом и наяву, но не рассчитала результата. Увидев ее во сне во всем белом, юноша подумал, что это привидение (а привидение во сне — к несчастью). Когда же он увидел ее наяву, то умер от страха. «А она, значит, бросилась и ут о п и л а с ь. Даже говорят, что она бросилась в озеро и озеро потом превратилось в болото, которое засасывает всех». Когда цыгане хотят сказать «злодейка», они говорят: «Элиза!» или «Элиз!»; если на кладбище тлеет головешка или появляется какая-нибудь тень, они говорят: «Черный Элиз!»

В этой истории характерно сочетание двух мотивов — Элиза «вредит» юноше и он гибнет (в «Бедной Лизе» направление «вредения» и результаты его противоположны). Топится и Элиза, но не оттого, что она брошена, а потому, что погиб любимый юноша. В некоей перспективе гибель юноши из-за Элизы как бы реванш женского персонажа за поражение в «Бедной Лизе» и в «Пиковой даме» (ср. мотив мести Пиковой дамы всем людям за гибель ее дочери). Разумеется, точное определение грани, отделяющей две эти повести, затруднительно, но, если вспомнить, что наиболее проникательные литературоведы (например, А.Л. Бем) давно установили связь Лизы из «Пиковой дамы» с карамзинской Лизой, то взаимное «приращение» этих образов в типологическом плане и связь пушкинской героини с карамзинской не покажутся столь уж странными.

По существу фольклорен и образ Елизаветы Воробей в том виде, как он отражен в последнее время в одном из текстов русской литературы — в повести Анатолия Королева «Голова Гоголя» (Знамя. 1992. № 7). Как известно, Елизавете Воробей, о которой у Гоголя сказано всего лишь несколько слов, не повезло с Чичиковым. Просматривая на досуге список мертвых душ, составленный для него Собакевичем, Чичиков вдруг пришел в недоумение: «„Это что за мужик: Елизавета Воробей. Фу ты пропасть: баба! она как сюда затесалась? Подлец, Собакевич, и здесь надул!“

Чичиков был прав: это была, точно, баба. Как она забралась туда, неизвестно, но так искусно была прописана, что издали можно было принять ее за мужика, и даже имя оканчивалось на букву *ъ*, то есть не Елизавета, а Елизаветь. Однако же он это не принял в уваженье и тут же ее вычеркнул». Не повезло Елизавете Воробей — и еще больше — и век спустя. Случилось однажды Носову, чей образ и фамилия отсылают читателя к автору «Носа», а значит, и «Мертвых душ», крупно поговорить со Сталиным.

« — Вы даже милосердие извратили! — крикнул Носов. Он был почти в прострации. — Милосердие, — крикнул в ответ деспот, теряя самообладание, — не болтайте мне о милосердии. Кто остановит эту руку? — И он принялся исступленно ставить в бумагу одну за другой страшные красные меты против фамилий (в списке «врагов народа». — *В. Т.*). Спикировав до нижнего края страницы, Сталин перевернул ее и только тут перевел дыхание. Обвел всех мутными глазами и прочел новое имя в верхней строке: — Елизавета Воробей... Фу ты пропасть: ба ба! — удивился медиум. — Нет, святая... — тиран задумался и впервые на лице его проступала тень человеческого чувства <...>

Представьте себе черный ворон, трехтонный грузовик с фургоном <...> Внутри коробки — еще пятнадцать металлических пеналов для перевозки арестантов <...> Зима. Мороз страшный <...> Одна девушка в ситцевой юбке и кофточке <...> Сталин случайно проходил мимо, слышит, человек кричит в фургоне, есть кто-нибудь? Убейте меня! Я больше не могу <...> Убейте! <...> Все пятнадцать человек замерзли стоя, за исключением одной девушки. Открыли ее пенал — жива еще. Стоит б е д н я ж к а в летнем. На ногах босоножки. Кофточка застегнута до горла на все пуговики. Пальцы спрятала подмышки. Но Сталин видит, — ногти на указательных пальцах вырваны. Глаза огромные. Стоит

и молчит. Тепло бережет. Ноги льдом покрылись. Сталин никогда не плачет, плакать — дело его врагов, но тут ему самому захотелось заплакать. Спрашиваю у конвоя: кто такая, по какой статье осуждена? Узнаю — Елизавета Воробей. Осуждена как член семьи врага народа, десять лет лишения свободы. Это, говорю им, ведь сестра ваша, мужики. Жалко вам ее? Еремей Сорокоплексин отвечает: жалко, хотя сестры у меня никакой нет. Тут ошибочка вышла, товарищ Сталин <...> Тогда Сталин спрашивает: а верите, что она виновата? <...> Оба в один голос: конечно, не виновата она ни в чем, разве за мать с отцом дочь отвечает <...> Тут он саданул кулаком по столу так, что подскочили стаканы. — Вам не вывести Сталина из себя! Ладно — считайте, что это я — я сам — лично вынес приговор бедной Лизе. Но! Но Сталин приговорил ее лишь к лишению свободы и только! Но разве он заставил следователя рвать ей ногти? Разве он на коленях упрашивал караул оставить несчастную на морозе? Разве он приговорил ее к мучительной смерти? Нет! Он приговорил ее к жизни. А мучили ее другие...» (С. 52—54).

И несколько позже — как главный вывод Носова-Гоголя и главное его обвинение: «Но есть один аргумент, против которого даже ты не попрешь, вот он: абсолютная власть одного развращает абсолютно всех. Вот почему те ироды-конвоиры заморозили бедную Лизу. Ты во всем виноват, ты инквизитор».

Связь идеальных карамзинских и пушкинских женских образов, чья любовь оказалась не востребованной или не воплощенной полностью (соответственно Лиза и Татьяна), а также вовсе неидеальных образов Гоголя с их отражениями-продолжениями в литературе наших дней говорит не о «случайностях», совершающихся в пространстве литературы, а скорее о неслучайной установке последующего на

событие или образ, воспринимаемый как прецедент, некое начало отсчета традиции.

Но этот высокий прецедент не был забыт и в страшные годы русской литературы, в середине XX века. Напоминание о двух фактах заслуживает внимания. Прежде всего речь идет о драматизированной поэме А.Н. Егунова «Беспредметная юность», несомненно выдающемся образце развития «Лизина» текста русской литературы в XX веке. Это произведение известно в двух редакциях — ранней (рукопись хранится в РГАЛИ, архив М.А. Кузмина. Ф. 232, I, II. Л. 136–172), датированной 1918 и июлем 1933 г., и поздней, датируемой 1933–1936 гг. и опубликованной в журнале «Московский наблюдатель» (1991. № 12. С. 51–63; см. здесь же: *Казанский Н., Сомников В.* Об А.Н. Егунове. С. 49 и *Казанский Н.* О «Беспредметной юности». С. 52–62. Ср. также: *Алексеев М.П., Левин Ю.Д., Полякова С.В.* Памяти А.Н. Егунова // Русская литература. 1969. № 1).

Работа над «Беспредметной юностью» укладывается в страшное двадцатилетие между семнадцатым и тридцать седьмым. Поэма — свидетельство о времени, о трагедии лишенности и бездействия (поэма состоит из четырех «бездействий»). Она подлинно «исторична», и в этом смысле она развивает «историчность», заданную «Лизину» тексту карамзинской «Бедной Лизой». Кое-что о поэме приоткрывается в заметке Егунова «Осмысление (двадцать лет спустя)».

«Лирические состояния в своей интенсивности, — пишет автор, — доходят до того, что начинают слышаться голоса, которые персонифицируются, кристаллизуясь в прозрачные и противоборствующие персонажи — так происходит брань человека с самим собой.

Внутри себя он, пораженный, вдруг застаёт нечаянное наличие и тех начал, которые он склонен был бы считать внележащими. Их разрушительное воздействие на потрясенную психику дает обломки чувствований и руины идей, что соответствует и украшенному ложными румянами и

нарочно незавершенными статуями парковому пейзажу города-дворца.

Диалогическая форма может ввести в заблуждение относительно драматического характера происходящего, но нечего искать действия в том, что подчеркнуто озаглавлено как „бездействие“ Завязка, казнь, развязка — здесь лишь рудименты, отмирающая игрушка, так что принимать драматическое развитие за чистую монету можно лишь по наивности. Но оно всерьез находится в каком-то контрапункте к ходу психологического конфликта, проекция которого на старомодную плоскость театральности и создает видимость фабулы.

Мучительность переживаний из своеобразной стыдливости прикрыта шутливостью. Балаганная рифмовка, предустановленная, впрочем, словарным составом языка, дешевые каламбуры и, местами, веселенькое стрекотанье ритмов вроде текста старинных опера-буфф, — всё это подсказано самой природой языка, а это наводит на мысль, что языковое шутовство есть метод вскрытия и уловления метафизики, таящейся в недрах языка.»

Конечно, у Лизы «Беспредметной юности» есть прямой источник — Лиза «Пиковой дамы» — и не столько Лиза пушкинской повести, сколько Лиза оперы Чайковского. Нет необходимости доказывать это утверждение, поскольку автор с первых строк отсылает к первоисточнику, упоминая о мосте на Зимней канавке (*Нечеловеческой давкою / людей и вещей / мечтать ещё не отучен, / с горба над Зимней канавкою / слежу плывущие тучи, / как совершенно ничей.*) и через мотив сидения у окна, по одну (внутреннюю) сторону которого Лиза, а по другую (внешнюю) — он («офицер», хотя и сниженный до унтера). Ср.: Унтер / <...> / С мне свойственной улыбкою / стою я здесь под липкою, / неведомый, как мир. / Прилѣг ко мне мундир, / дарованный ошибкою, / материею тесной. / — Лиза / А я из смутного окна / бываю чуть видна, / и жребий мой нездешний / ты заглушаешь песней / весенней, то есть вешней, / о воин прелестный. / Не тучен ты, и строен, / мундир твой ладно

скроен, / к чему же тучи, воин? / и — чуть далее — Лиза / Ты просто небом болен, / как всякий нижний чин. / Ведь ты не небожитель / и не со мной в окне. / Разглаженный твой китель, / внутри он иль вовне? / Как твоё имя-отчество, / о избегатель общества, / приятель облаков? / — Унтер / Ах, имя моё тише, / чем сотрясение крыши / от гула колоколов. / — Колокольный звон / Слава, слава, / Зимняя канавка, / славка, славка, / Зимняя канавка, / мост горбом.

И далее тень «Пиковой дамы» не раз склublяется в «бездействиях» поэмы-пьесы, и локус этого склublения, конечно, Лиза. Но Лиза пушкинской повести и тем более оперы уже вобрала в себя Лизу карамзинского текста, и «Пиковая дама» недвусмысленно и на разных уровнях отсылает к «Бедной Лизе». Прежде всего Лиза, Лизавета Ивановна пушкинской повести — бедная, как и Лиза (кстати, тоже Лизавета Ивановна) у Карамзина. «В самом деле, Лизавета Ивановна была пренесчастное создание. Горек чужой хлеб, говорит Данте, и тяжелы ступени чужого крыльца, а кому и знать горечь зависимости, как не бедной воспитаннице знатной старухи?» — пишет Пушкин. — «Сколько раз, оставя тихонько скучную и пышную гостиную, она уходила плакать в бедной своей комнате...» И далее: «Бедная воспитанница была не что иное, как слепая помощница разбойника, убийцы старой ее благодетельницы!.. Горько заплакала она <...> Германн смотрел на нее молча: сердце его также терзалось, но ни слезы бедной девушки, ни удивительная прелесть ее горести не тревожили суровой души его». И, наконец, в связи с той, кто повторяет судьбу прежней Лизы: «Лизавета Ивановна вышла замуж за очень любезного молодого человека; он где-то служит и имеет порядочное состояние: он сын бывшего управителя у старой графини. У Лизаветы Ивановны воспитывается бедная родственница».

Начало романтических отношений Лизы и Эраста, их самообнаружение происходит, собственно говоря, в тот

вечер, когда «сидела она под окном, пряла и тихим голосом пела жалобные песни, но вдруг вскочила и закричала: „Ах!..“ Молодой человек стоял под окном». Таково же начало пробуждения чувств и у другой Лизы, пушкинской: ...Однажды Лизавета Ивановна, сидя под окошком за пальцами, нечаянно взглянула на улицу и увидела молодого инженера, стоящего неподвижно и устремившего глаза к ее окошку. Она опустила голову и снова занялась работой; через пять минут взглянула опять, — молодой офицер стоял на том же месте». Тема окна возникает не раз и далее (ср. сходные мотивы в «сказочном» исполнении: *Три девицы под окном / Пряли поздно вечерком. / <...> / Только вымолвить успела, / Дверь тихонько заскрипела, / И в светлицу входит царь, / <...> / Во всё время разговора / Он стоял позадь забора...*).

Но есть, очевидно, и более «сильный» знак связи пушкинской повести с «Бедной Лизой» — почти прямая отсылка к карамзинскому тексту: « — Paul! — закричала графиня из-за ширмов, — пришли мне какой-нибудь новый роман, только, пожалуйста, не из нынешних. — Как это, grand'maman? — То есть такой роман, где бы герой не давил ни отца, ни матери, и где бы не было утопленных тел. Я ужасно боюсь утопленников. — Таких романов нынче нет. Не хотите ли разве русских? — А разве есть русские романы?.. Пришли, батюшка, пожалуйста, пришли!» Не случайно, что и автор либретто к опере, и обыватель в своих представлениях о конце *бедной Лизы*, воспитанницы старой графини, отраженных даже в детском фольклоре, так согласно толкают ее к выбору того же конца, что и у первой *бедной Лизы*, карамзинской.

Лиза «Беспредметной юности» сопричастна этой последней Лизе, но через пушкинскую: *Лиза / А я час-тенько наряжаюсь / в рубашечку венчалную, / пускай напоминает / она мне жизнь печальную, / которая приснилась. / Пока что рядом с лавкою, / над Зимнею канавкою / прославленной чернявкою / я прочно угнездилась. Эта*

смежность Лизы и Зимней канавки неоднократно воспроизводится в поэме-пьесе. Воспроизводится и тот заключительный и ставший ключевым мотив, по которому опознается *бедная* Лиза Карамзина, и то в *бедной* воспитаннице «Пиковой дамы», что есть в ней — или что хотелось бы в ней видеть — от карамзинской героини: возвышенность души, неподверженной действию обступающей ее тлетворной низости и устремленной к некоей метафизической синеве, угадываемой за синей линией облаков и темно-синим небесным куполом. Перед тем как покинуть этот распадающийся мир возвышенная душа Лизы вступает в спор за то высокое, что еще остается в нем, плачет по оставляемой ею родине и готова к повторению последнего движения *бедной Лизы* в этой жизни и — глубже — к некоему самоповторенью. Ср. пунктирно: Я щ е р и ц а / *Средь впечатлений / много тлений, / не правда ли, мой золотой? / Природа хороша, но в меру: / <...> / Как природа, я зелёная / и, как жизнь, я серо-серая, / <...> / и предпочитаю серу — / виновата, веру / и запертые двери я — / признак доверия / и безопасности большой / наедине с своей душой. / <...> / Я Психея, хея, хея, / кверху вытянута шея. / <...> / Парень никому не парен: / он и волк, он и овчарня. / Я за парня, да, за парня, / что так сладостно невинен, / словно небом он подсинен, / как бельё или мечты. / — Л и з а / Я Психея, а не ты! / Он — как воздух. / — Я щ е р и ц а / Вздох утешный! / Этот воздух / — Л и з а / в тьме крошечной — / — Я щ е р и ц а / процветает! / — Л и з а / Чисто внешне! / — Я щ е р и ц а / Обитает — / — Л и з а / где-то в башне! / — Я щ е р и ц а / Попивает — / — Л и з а / чай вечерашний / — Я щ е р и ц а / и солёный и небрежный. / — Л и з а / Он на набережной вешней / — Я щ е р и ц а / вечерком заводит шашни, / <...> / И она же — к Унтеру: Ты в себя ушёл, не слышишь? / Разве ты уже подвешен, / в колокольный звон подмешан, / чтобы к сини быть поближе, / чтоб синеть вблизи от Лизы — / вьсь, Россия, воздух сиз, / а оттуда под карниз, / вкривь и вниз, один, без Лиз. И далее — вынужденный диалог Лизы с фельдшерницей, ско-*

рее — Лизин монолог, в который «встраивается» эта носительница опошляюще-низкого «здорового смысла», почувствовавшего с известной поры свою силу и безнаказанность:

Лиза / О родина, родина, / дух неистовых лип, / шиповника шип, / травы-травинки, / были-былинки / и пути-тропинки / — Фельдшерица / Для каждой животинки. / В скале, вижу, впадина. / — Лиза / Гадина, гадина / шмыгает юркая. / — Фельдшерица / Кругом окурки, / идёт душок. / — Лиза / Уж не из ада ль? / — Фельдшерица / Скорее пададь / <...> / — Лиза / Но не павлинье: / линия синяя / — Фельдшерица / Это не всё равно ль? / Цвет вообще есть ноль. / — Лиза / А очертания? / — Фельдшерица / Стоят внимания: / юноша дохлый / и запах серы, / раны засохли. / — Лиза / Раны без меры! / Я моё же подобие / ему надгробие. / — Фельдшерица / Претензии тоже! / Ничуть не похоже. / — Лиза / Боже, о Боже! / Дальние, предальные, / вечные, как типы, / льются облака / в купол темно-синий, / гул журчит осиный / вокруг цветущей липы. / Вниз, ослепителен, / валится света сноп, / всё ж он пленителен, / м і р, этот пёстрый гроб. / Кем ты раскрашенный, / в башне ль вчерашней? / Слышишь ли ты меня / иль ты уж выше дня? / К этим вернись местам, / здесь место есть мечтам, / здесь, а не там. / — Зеркало / Я приложено к устам, / но светла моя поверхность. / — Колокольный звон / Слава, слава, / Зимняя канава! / — Лиза / О звук слов! / Небесная мгла / меня облегла. / — Зеркало / Волс кувз о, / алгм, / лыл псад лыб. / — Фельдшерица / Наконец-то язык не барский, / не бес-сильно-салонный, / а исконно-русский, русско-татарский, / закалённый и непреклонный. / Широка и глубока / моя ма-тушка-река, / то есть Зимняя канава / — Коло-кольный звон / Слава, слава! / — Лиза / Не мешай-те, / слушать дайте. / На загробнейшей постели / пусть по-коится, пока / облака да облака.

И, наконец, — кульминация в финале «Бездействия третьего»:

Лиза / Облака да облака. / О Венеры, Купидоны, / вы
над пропастью бездонной. / Неожиданно широк / разверзает-
ся поток, / то есть Зимняя канавка, / на её ли берегах /
лишь одно сплошное ах. / Небосвод высок, унизан / блёстками
и в облаках. / — Фельдшерлица / Вы — сок окуня? /
Нет, невод вот, вы окуни за / лёсками и вобла, так? / —
Лиза / Утоплюсь! / — Фельдшерлица / Это плюс. /
— Лиза / Кинусь, кинусь! / — Фельдшерлица /
Это минус. / — Лиза / Не боюсь. / — Фельдшерлица /
Это плюс. / — Лиза / Ринусь, ринусь! / — Фельдше-
рица / Это минус. / Плюс на плюс / даёт плюс, / плюс на
минус / даёт минус.

Собственно, видение именно такого выхода для воз-
вышенной души в хаосе низкого и пошлого, в жестоком
пространстве «без»-царства естественно. Да и сам-то го-
род — как будет сказано немногим позже, но о том же
времени — там у устья Леты-Невы, что было, однако,
предвосхищено в партии Фельда: Ох уж эти мне про-
гулки / в распрекрасном Петербурге, / в Петербурге-
городке / вдоль по Лете по реке. / Вдоль по Лете, вдоль
по Лете... / В эполетах на балете... Страшны эти петер-
бургские соблазны и неудержимо влекут к себе человека:
Ведет — и вижу: глубина / Гранитом темным сжатая. /
Течет она, поет она / Зовет она проклятая. // Я подхожу и
отхожу / И замер в смутном трепете: / Вот только перей-
ду между — / И буду в струйном лепете. // И шепчет он —
не отогнать / (И воля уничтожена): / «Пойми: уменьем уми-
рать / Душа облагорожена. // Пойми, пойми, ты одинок, /
Как сладки тайны холода... Вот и чистая душа. Унтер на
этом пути, охваченный смертной истомой, тягой к небы-
тию, к «без»-состоянию: В катящейся реке, / в стремящем-
ся потоке / побыть приятно дома, / пронзительно влечёт / в
небытие истома — / струющаяся дрёма / <...> // И к тебе я
приник, ручей, / Голос ясный, зелёный снится. / Голос, ты
чей? Ничей! / Я тоже никто и навеки. / Кто мне отец и
мать? / Птицы, пойте, струитесь, реки / — в земле хорошо
полежать.

И Ящерица вносит свою долю в этот соблазн: *широка, ох, широка / многоплавная река, / то есть Зимняя канавка, / и налево и направо, / куда хочешь и плыви, / воду мутную лови. На что — Унтер / Знаю звук твой, дикодикая, / различаю твои лики я, / разухабисто так ухаю, / вторит только тугоухая, / Ах, кого ни спроси я, / что такое — / — Колокольный звон / Слава, слава не канавка!* И ответ Ящерицы, возвращающий, в частности, к тем же карамзинским временам и к тому же номеру «Московского журнала», где под одной обложкой оказались и «Бедная Лиза» и дмитриевский «Стонет сизый голубочек», соединенные и в строфе «Беспредметной юности»: *Помолчал бы лучше, право! / Вечно ты гремишь некстати. / Этот трепет не забава / ради звуковых объятий, / не трезвон здесь, а трестон, / видишь, как казнится он: / стонет Лизин голубочек / дни и ночи, больше ночи, / и тоскует по былому, / видно, Бог ему был омут, / тонет Лизин голубок, / в нём и в мире одинок, / и кряхтя идёт ко дну, / как ощипанная курица, / ну а Бог, тот только щурится: / видел гибель не одну... и далее, с переходом в хлыстовскую пляску, как бы в попытке вовлечь и Лизу в эту разрушительно-хаотическую стихию: *Мои не плоски ласки / в плоть / и вплоть до лоска пляски: / полоть, молоть, колоть. / А ну теперь вприсядку, / по-русски, вдрызг, / всмятку / встряску-брызг / с визгом! / Наружу душу, / нарушу тушу, / тушу-душу. / Близо лежу, / Лизку лижу, / рушу в лужу, / дышу, дышу, / душу тушу, / тушу душу / лужу лужу — / — Унтер / Ложь! / — Ящерица / Но не сплошь.**

Эта тенденция «снижения» Лизы, опошления, во всяком случае сведения индивидуально-высокого к низко-типovому, единственного и неповторимого к многому и шаблонному обнаруживает себя не раз: *Фельд / <...> / по чужой томясь весне, / вижу это не во сне: / стан охвачен ремешком, / шпоры звякают упруго, / что ни встреча, то супруга: / ежедневная жена / вроде ужина нужна. / О как он, неженатый, нежен, / как, нежный, вечно неженат, / в чередованьи встреч небрежен / средь Жень, Мань, Тань и даже*

*Нат. / — Протоиерей / Средь Жень? Добрый день! / —
Фельд / Ах, какие были Лизы... / — Протоиерей /
Ризы? Новые, мои? / Ризы новые, шелковые, / узорчатые. И в
другой партии того же Фельда: Пятые сутки эти, / гу-
ляю ль, сижую ли, сплю ль, / всё о Лизете, Лизете / сю-
сюкает июль. / <...> / и сверху гляжу на город, / в котором
засела ночь, / и то, что я еще молод, — / мне этого не перевоз-
мочь. / А в стёклах лунная темень, / и нету на свете Лиз, /
а есть только наше время / и всюду какая-то слизь. / По-
стареть ещё немножко / да чесать за ушком кошке: / ты
пригрелась так близко, / киса, кисочка и киска, / Ли-
за, Лизочка и Лизка. / Ящерица / Склиза,
склизочка и склизко, / — Фельд / Слёзы, слёзочки и слёз-
ки, / лейся о минувшем плач. / — Фельдшерлица / Скоро
явится палач.*

Ожидание палача, чья тень уже однажды мелькнула (Фельд / Немилое вам мило. / — Палач / Намыливайся, мыло. / Кому на ней висеть, / на этой, на верёвке?), вызывает поток воспоминаний, укрепляющих веру, и вместо ожидаемого «прощай», обращенного к тому, что осталось от прежней жизни (автор писал эти строки в томской ссылке), звучит полное надежды «до свиданья»: *В набегавшем тумане / лучшие воспоминанья, / душ минувших очертанья, / может быть, опять увижу? / О нетленное мельканье, / не прощай, а до свиданья, / прежнее очарованье!* И среди этих воспоминаний — одно: о встрече со своей собственной душой, о пути наверх и пути вниз, о которых некогда говорил Гераклит. *Такой же дождик моросил / чуть-чуть, почти без сил, / когда отчетливо вполне / свою я душу встретил. / Ступая в неземном плаще, / казалось, не была ничьей, / с огромной глубиной очей. / Она слегка кивнула мне / (был день ущербно светел). / — «Осмелюсь ли сопроводить / я барышню прекрасную?» / — «Придется вам здесь подождать / на бережной ненастной, / я на минутку лишь туда / и мигом ворочусь» — / И тут она рукой в перчатке, / мир слово отвергая шаткий, / мне указала в вышине / на небеса в окне. / В огне? / О нет, закат тогда был тускл, / в*

*молчащей пелене, / и уводил гранитный спуск / безвыходно
к воде. / — «Я на минутку лишь туда / мигом ворочусь» —
/ Темна минутка, как вода, / огромен миг, как Русь, / с тех
пор я в каждый дом стучусь, / до ней не доберусь.*

Тема окна, открывающего вид в вышину небес, подхватывается партией Фокстрота: *Помнишь при первой
встрече / замедленное но / и вздрогнувшие плечи? / Как это
всё давно! / А всё ж освещено / там в вышине окно,* так напоминающее другое окно прежних лет — *горящее не от
одной зари.* «Фокстротная» партия как бы завершает сведение разного и розного в контрапунктическое единство состояния «*Sein zum Tode*». Уже раньше кем-то анонимно-безликим и страшным *в закрытом от него* (Унтера. — В. Т.) *конверте / ему в загробный балаган / на случай смерти пропуск дан.* Унтер мог бы тоже сказать «*К смерти готов!*», он уже видит себя трупом (эшафот уже воздвигнут), но дать душу, изменить ей он не может, как и Лиза-Психея поэмы и как ее далекий прототип — карамзинская Лиза, погубившая тело, чтобы не изменить Душе: Унтер / *Пустынно, пыльно и темно / на этой площади. / Зачем это и для кого / воздвигнут эшафот? / Казните сердце заодно, / я вырву его, вот, / но душу не сумею дать, / её со мною нет, / её внезапный вид, / меня же удивит. / Я не имею ничего, / разбит, раздет, разут, / не человек, а труп. / <...> // Не знать, не мочь, не сметь... / Мне перехватывает дух / и перерезывает слух / неумолимо-звучных труб / расплавленная медь.*

В финальном диалоге Унтера и Лизы ведущая — она: тайну души она поняла лучше, полнее, глуже и раньше своего друга, и потому она «псих(е)ичнее» его, и ей дано раскрыть ему загадку, вести его, за нею следующего:

Унтер / *О да, я тебя не знаю, / ты это знаешь, Господь. / Во мне без начала и края / душа и зыбкая плоть. / Верёвки вяжут из жил — / я жил или я тужил? / Истоптал я поля босые, / не найду ли живой росы я, / но всё то же, о чём ни спроси я — / мой удел — словеса косые. / Но когда я твержу нет, нет, / выходит почти-что да, / и брезжит*

смутный свет / и в этом нет и в да. / Прощанье ли или свиданье, / дерзанья или терзанья — / ношу я в сердце туман, / плоть льётся моя как мёр — / материя changeant / то ли синим отливает, / то коричневой бывает, / разложился я, как труп.

Лиза / Получился пёстрый спектр, / разложение-заблуждение: / люб ли ты или не люб, / то, что для иного труп, / в сущности из медных труб / солнца звонкого рождение. / О металла пробуждение / у блистательных солдат!

Унтер / Словно ад. / — Лиза / Скорее рай. / — Унтер / Света край. / — Лиза / И светлый сад. / — Унтер / Чьё же радужное пенье / я назад к себе зову? / Ослепление свиденья! / — Лиза / Нету сна, сплошное бденье, / это наше rendez-vous / происходит наяву. / — Унтер / Пусть хоть так, не всё равно ли? / Разве в сердце меньше боли? / Всё проходит как-то мимо, / а душа неутомима. / — Лиза / Это-то всего ценнее — / ясность глаз твоих синет. / <...> // Теперь, надеюсь, понял цену?

И последнее звено диалога, завершающее текст: Унтер / И всё далее мчатся / в чистоте простоты, / но к тебе обращаться / мне на вы или на ты? / — Лиза / Неотвратный, неотвратный / я свершаю путь обратный, / чтобы жить среди психей, / не удерживай, друг ратный, / эй, дорожку дай мне, эй!

Этот путь обратный не нов: он был уже испробован. «Там, в этом призрачном сумраке, с Акакия Акакиевича снимают шинель, Раскольников идет убивать старуху, Лиза бросается в ледяную воду Лебязьей канавки» (Г. Иванов, «Закат над Петербургом»).

Жить среди психей отсылает к Элизиуму, к загробному царству, и именно сюда из любимого города, о котором сказаны автором такие щемящие слова, из города-некрополя, уходит своей непотерянной, живой душой Лиза того страшного лихолетья, которое скупно и жестко названо по-этом — *Не календарный, / Настоящий двадцатый век*. Но она, выступающая «частью души детски непосредственной и сохраняющей воспоминания о «кровле минувшего», как

сказано в пронизательной статье Н.Н. Казанского, всё помнит, плачет по родине и уносит ее дух туда же, где теперь обитает ее живая и бессмертная душа. Лиза «Беспредметной юности» тоже, конечно, *бедная*, о-без-доленная, потому что живет в «без»-мире фельдшерниц и Яшерниц, и душа ее не может принять этот «страшный мир», открывшийся Блоку в одном из его пророческих видений, то есть признать и усвоить себе его противочеловеческие начала. Но у Лизы стало сил отрицающим жестом отделить себя от этого зла. Поэтому и «Беспредметная юность» тоже своего рода «поэма без героя».

Самое глубокое проникновение в образ *бедной Лизы*, в «метаисторический» смысл его, в его значение в русской «метакультуре» тоже состоялось не на свободе, а в узилище. «Я начинал эту книгу в самые глухие годы тирании, — пишет ее автор. — Я начинал ее в тюрьме, носившей название политического изолятора. Я писал ее тайком. Рукопись я прятал, и добрые силы — люди и не люди — укрывали ее во время обысков. И каждый день я ожидал, что рукопись будет отобрана и уничтожена <...> „А может быть, обойдется?“ Такая надежда теплится в душе каждого, и без подобной надежды нельзя было бы жить <...> Я заканчиваю рукопись „Розы Мира“ на свободе, в золотом осеннем саду. Тот, под чьим игом изнемогала страна, давно уже пожинает в иных мирах плоды того, что посеял в этом. И всё-таки последние страницы рукописи я прячу так же, как прятал первые, и не смею посвятить в ее содержание ни единую живую душу, и по-прежнему у меня нет уверенности, что книга не будет уничтожена, что духовный опыт, которым она насыщена, окажется переданным хоть кому-нибудь. „А может быть — обойдется, тирания никогда не возвратится? Может быть, человечество сохранит навеки память о страшном историческом опыте России?“ Такая надежда теплится в душе всякого, и без этой надежды было бы тошно жить.» К счастью, опасения автора этих слов не подтвердились, и его духовидческая книга сейчас раскрыта перед читателем.

Чтобы был ясен контекст, в который Даниил Андреев вводит свою мысль о *бедной Лизе*, уместно обозначить его кратко словами самого же автора их.

«Всё, что творит демиург Ярсвет, всё, в чем проявляется его воздействие на исторический слой, имеет прямое или косвенное отношение к его верховной задаче, осуществление которой должно оправдать тысячелетний путь кровавого и страшного своей мучительностью становления сверхнарода. О задаче этой, поскольку она постижима и выразима на языке наших понятий, я уже говорил, но повторю еще раз. Метаисторически эта задача-цель заключается в рождении Звенты - Свентаны демиургом и идеальной Соборной Душой сверхнарода Российского; исторически — в явлении Розы Мира, то есть такой религиозно-нравственной инстанции, которая, показуя собой образ незапятнанной чистоты, эстетического богатства и широкого культурного всепонимания, обрела бы наивысший авторитет в глазах народов мира <...> этим создала бы предпосылку — не к смягчению уже, но к полному преобразованию самой сущности государства во всечеловеческое братство.

Очевидно, демиургической мудрости уже в XVII столетии стало ясно то, что религиозной мудрости человеческой стало уясняться значительно позднее: то, что православная русская церковь, столько веков водительствовавшая обществом в духовном отношении, к пониманию конечной его цели неспособна, трансфизический смысл ее существования — в ином и что на пути к этой цели пора выдвинуть новую силу.

Православие, как учение и практика, сформировалось в основном еще в Византии, на давно минованных стадиях общего культурного сознания. Естественно, что оно не могло и впоследствии освободиться от некоторого архаического примитивизма, от известной узости и тесноты культурного сознания и общественного мышления. Этот тип сознания и мышления должен был уступить главенствующую роль новому типу мышления и сознания — то-

му, который возвещался художественными гениями и наиболее глубокими талантами России, превращаясь через них в новый исторический фактор первостепенной важности.»

Далее Даниил Андреев указывает те предпосылки, без которых «была бы неразрешима в грядущем та задача Звенты-Свентаны», которую он для краткости обозначает как «преобразование государств в Братство». О последней (но не по важности!) из таких предпосылок говорится так: «И, наконец, торжество Розы Мира невозможно до тех пор, пока в устремлении религиозного человечества к Вечно-Женственному началу не будет вскрыт новый, углубленный смысл; пока веяние Звенты-Свентаны не смягчило и не высветлило слишком жгучую суровость мужественного начала, до сих пор полностью господствовавшего в этике, религии и общественности». Среди «ближайших, конкретных целей усилий демиурга» указывалась и «активизация в исторической деятельности проявлений Вечно-Женственного начала, выразительница которого в России, Навна, обессиленная и замученная, находилась в многовековом плену».

С «метаисторической» точки зрения Пушкин и был ответом на эту новую ситуацию и новые задачи, ею выдвинутые. Среди трех больших идейных кругов, которые делают «историческую» роль русского поэта особенно важной, автор говорит о третьем, имеющем непосредственное отношение к «металитературному» и «метаисторическому» пониманию образа *бедной Лизы*.

«Третий цикл идей был связан с задачей вскрытия нового, углубленного смысла человеческих религиозных устремлений к Вечно-Женственному, и в этом, мне кажется, сказалось не только веяние Навны, но и самой Звенты-Свентаны (Навна — условное имя богорожденной монады, идеальной Соборной Души Российской метакультуры, а Звента-Свентана — такая же монада, выразительница Вечной Женственности, «сошедшая с духовных космических высот в верхние слои Шаданакара около полутора столе-

тий назад и долженствующая принять просветленное (отнюдь не физическое) воплощение» в одном из высших слоев метакультур всего человечества. — В. Т.).

К этому циклу относится идея Вечной Женственности, как трансцендентного космического начала, какое бы то ни было выражение которого в конкретной человеческой множественности или в отдельной женщине — немислимо и невозможно («Рыцарь бедный»); и — антиномичная идея Вечной Женственности, как присущего человечеству начала, обретающего — не воплощение, конечно, но отдаленное отражение в проходящей среди нас прекрасной женской душе («Евгений Онегин»). Можно в «Бедной Лизе» Карамзина усмотреть первые, слабоуловленные отсветы Навны; все образы женственно-прекрасного, даже все, хотя бы и робкие попытки фиксировать его в искусстве, содержат отсветы той или иной из Великих Сестер. Ибо до нисхождения в Шаданакар (некая система разноматериальных слоев — инопространственных и иновременных — нашей планеты. — В. Т.) с космических высот Звенты-Свентаны, то есть до XIX века, именно пребывание в Шаданакаре идеальных Соборных Душ сверхнародов делало возможным проникновение сил Женственности в человеческое „я“ Но в цепи женских образов нашей литературы, овеванных тончайшим благоуханием Навны, Татьяна Ларина — первый образ, прелесть и гармония которого воздействуют через столетие на потомков с тою же силой, как и во времена его возникновения» (Даниил Андреев. Роза Мира. М., 1992. С. 361–366).

Эти два выделенных фрагмента из книги Даниила Андреева, имеющие свое высшее оправдание в «метаисторическом» горизонте, делают большую честь автору и в связи с гораздо более частными и конкретными историко-литературными проблемами. Увиденная им из «метаисторической» глубины смежность бедной Лизы и Татьяны Лариной, их соседство подтверждается внимательным анализом эволюции духа гения русской литературы в период с 90-х

годов XVIII века по 20-е годы XIX века. Можно с большой достоверностью показать, что, выстраивая и дею Татьяны и «разыгрывая» ее в рамках образа, Пушкин прежде всего имел перед собой в актуальном для него в это время творческом пространстве именно образ *бедной Лизы*. И даже отгалкиваясь от него, преодолевая его, меняя «ситуационное» поле действия своей героини и многие из основных черт и сигнатур ее, он не мог преодолеть до конца главного — уйти вполне от «прототипа» именно в этом главном: «Вечная Женственность» Татьяны имела своим истоком, очень еще неясным и несовершенным, допускающим трактовку и в иной перспективе, образ карамзинской *бедной Лизы*: между нею и Татьяной — прямой путь, и никаких промежуточных фигур на нем не было. Сознал ли сам Пушкин эту связь? Думается, что не только сознал, но и сознательно прятал ее и особенно тщательно в этом случае, позволяя себе, однако, оставлять некоторые указания на связь с *бедной Лизой* в других случаях: Лизы «Барышни-крестьянки» и Лизы «Пиковой дамы».

Приходится настаивать на особом характере связи Татьяны с Лизой, в значительной степени независимой от связи текстов, их представляющих, и на том, что связи реализовали себя как на «метаисторическом» уровне, так и на уровне истории развития русской литературы. В этом смысле обозначенные связи несомненно тех, которые определялись ситуационно-сюжетными и тематическими сходствами, даже если в круг этих связей входили тексты первого ранга. Такова, в частности, ситуация с «Эдой» Баратынского, полностью напечатанной в 1826 г. (отрывки печатались и ранее; в частности, на публикацию одного из них — «Мнемозине», 1825, ч. IV — цензурное разрешение было подписано уже 13 октября 1824 г.).

История Эды, ее любви, расставания с любимым из-за начавшейся войны, преждевременной смерти из-за тягости разлуки и вплоть до описания кладбища (*Кладбище есть. Теснятся там / К холмам холмы, кресты к крестам / Однообразные для взгляда / Их <...> / Обходит низкая ограда.*)

Лежит уже давно за ней / Могила девицы моей) действительно во многом сходны, но эти сходства иного рода, чем обозначенные выше. Поэтому мнение современного исследователя, пишущего, что «Эда — почти карамзинская Лиза по своему положению, а ее Гусар — почти Эраст, и отношения их, ясно, совсем не те, что у Баратынского с Анетой Лутковской» (см.: *Песков А.М.* Боратынский. Истинная повесть. М., 1990. С. 254), в первой его части следует признать несколько преувеличенным как относящееся к эмпирии литературных связей. Но не приходится, конечно, сомневаться, что «Эда» лежит и в силовом поле «Бедной Лизы».

Возвращаясь к XX веку, можно сказать, что веер оценок-трактовок образа *бедной Лизы* стал еще шире, а опыты проникновения в смысл этого образа несравненно глубже.



ОГЛАВЛЕНИЕ

Вместо предисловия.....	5
Карамзин в контексте времени (вместо введения)	23
Общие особенности текста «Бедной Лизы».	
«Диакритический» уровень.....	45
«Рассказчик-автор»	80
План «исторического». Пейзаж	90
Персонажи	124
Нарративная структура	164
Примечания.....	205
<i>Приложение 1.</i>	
К истории первых изданий «Бедной Лизы». Текстологический комментарий.....	311
<i>Приложение 2.</i>	
Имя и образ Лизы в русской литературе XVIII века	393
<i>Приложение 3.</i>	
Несколько слов о <i>бедной Лизе</i> «железного» века ..	479

На форзаце — Лизин пруд в конце XIX века

На фронтисписе — Н.М. Карамзин, 1790-е годы

На стр. 312 — Беседка, посвященная «Бедной Лизе», находившаяся недалеко от Симонова монастыря. С гравюры начала XIX века

Топоров В.Н.

Т 58 “Бедная Лиза” Карамзина. Опыт прочтения: К двухсотлетию со дня выхода в свет. М.: Изд. центр Российск. гос. гуманит. ун-та, 1995.— 512 с.
ISBN 5—7281—0020—1

В книге предлагается анализ повести Карамзина “Бедная Лиза” в центре внимания образ и функции “рассказчика”, организация персонажного уровня, особенности нарративной структуры, проблема взаимоотношения “исторического” и “пейзажного”. Рассмотрение повести введено в более широкую историческую, культурную и историко-литературную перспективу. Прилагается очерк истории изданий “Бедной Лизы” и текстологических проблем, с ними связанных.

ББК 8

Т 4603000000—14 Без объявл.
0Т8 (03)—95

Научное издание

Владимир Николаевич Топоров

„Бедная Лиза“ Карамзина
Опыт прочтения

Редактор

Е.П. Шумилова

Художественный редактор

В.В. Сурков

Компьютерная верстка

Л.Е. Коритынской, О.Б. Малаховой

● ЛР № 020219, выд. 25.09.91. Подписано в печать 19.04.95. Формат 84х108/32
Заказ 2725. Усл. печ. л. 26,88. Уч. изд. л. 27,9. Тираж 2000 экз.

Российский государственный гуманитарный университет
125267 г. Москва, Миусская пл., 6

Отпечатано с оригинал-макета
в Московской типографии № 2 РАН
121099, Москва, Шубинский пер., 6.