

Поэт на балу

Три маскарадных стихотворения 1830 года

Екатерина Лямина, Наталья Самовер (Москва)

I

В Петербургском филиале архива Академии наук хранится фонд известного историка, редактора журнала «Русская старина» Н. Ф. Дубровина. Многие десятки уникальных документов, прежде чем увидеть свет на страницах этого издания, проходили через его руки, но некоторые по разным причинам не были опубликованы и осели в архиве ученого. Среди них — воспоминания об одном из костюмированных балов эпохи Николая I, подписанные «А. Гаряинов».

Их автор — Алексей Алексеевич Горяинов¹ (ныне принято такое написание этой фамилии), происходивший из дворян Ярославской губернии², родился в 1794 г. С 1804 г. он воспитывался в Пажеском корпусе, откуда в феврале 1812 г. был выпущен подпоручиком в Гренадерский графа Аракчеева полк. Контуженный под Смоленском, он вернулся в строй, был участником Бородинской битвы и сражений при Тарутине и Малоярославце. В мае 1813 г. при Кёнигсварте Горяинов был тяжело ранен, а в апреле следующего года за отличие при Бородине получил золотую шпагу с надписью «За храбрость». К этому времени относится первый из известных нам его литературных опытов — стихотворение «Воззвание парижан к нашему царю Александру Благословенному, 1815^{ого} года»³.

В 1816 г. он перешел в лейб-гвардии Павловский полк и к 1822 г. дослужился до чина капитана. Данная им в этом году подписка о неучастии в масонских ложах и тайных обществах⁴ свидетельствует о том, что он был членом таких известных лож, как Amis Réunis и Трех добродетелей, где его «братьями» были виднейшие деятели декабристского движения. В середине 1820-х г. Горяинов — адъютант генерал-лейтенанта Л. О. Рота. В 1827 г. он вышел в отставку «за ранами», уже с чином подполковника. Унаследовав после смерти отца родовое имение в Ярославской губернии, он активно занялся хозяйством, в частности, завел бумагопрядильное и винокуренное производство, однако спустя несколько лет все-таки решил вступить в гражданскую службу⁵. В 1838 г., будучи надворным советником в звании камергера и чиновником по особым поручениям при министерстве внутренних дел, он женился на 21-летней фрейлине Марии Федоровне Опочининой — внучке М. И. Кутузова, породнившись таким образом со многими влиятельными при дворе семействами. В дальнейшем он продолжал службу в том же министерстве, достигнув к 1841 г. чина статского советника. С 1845 г. Горяинов состоит при московском генерал-губернаторе, в 1850 г. он служит в канцелярии обер-прокурора Святейшего Синода, а затем, в середине 50-х, уже действительным

статским советником — при министерстве просвещения, чиновником по особым поручениям по делам Варшавского учебного округа. Видимо, вскоре Горяинов выходит в отставку (в чине тайного советника)⁶, и в это время, уже перевалив за 60 лет, с поразительной энергией вступает на журналистское поприще. В 1854—1859 гг. он поместил в «Санкт-Петербургских ведомостях», «Северной пчеле» и «Русском инвалиде» не один десяток очерков, в основном публицистического характера, которые неизменно подписывал «А. Гайринов» и нередко печатал в виде отдельных оттисков. В эти же годы вышло несколько написанных им брошюр: «Современное представление» (СПб., 1854), «Две современности. I. Мера, цена и вес Англии. II. Взгляд на Севастополь» (СПб., 1855), «Справочный листок для Московского Кремля» (СПб., 1856), «Взгляд на естественные и нравственные производительные силы России» (СПб., 1858) и др.⁷ Скончался А. А. Горяинов в 1866 г.

По всей видимости, зимой 1830 г. он, будучи в отставке, находился в Петербурге и был вхож ко двору, как и его младший брат Владимир, служивший в то время адъютантом герцога Александра Вюртембергского. Таким образом, А. А. Горяинов оказался свидетелем закрытого «домашнего» праздника в Аничковом дворце, о котором впоследствии счел нужным написать.

Приведем полный текст этого документа⁸:

Один из <замечательных> великолепных придворных праздников <Императорской Фамилии> был, конечно, данный в <в Михайловском, Аничковском> Николаевском дворце <августейшими хозяевами его Государю Императору и Государыне Императрице Александре Феодоровне> августейшим хозяином его государыне императрице Александре Феодоровне 6 января⁹ 1830 года <когда великая княгиня Елена Павловна возвратилась из чужих краев>. В этом костюмированном бале принимали участие: великая княгиня Елена Павловна в одежде Урании и многие другие лица; назовем тех, которые остались в памяти: Ф. П. Опочинин явился Юпитером, Гр. М. Вельгорский — Аполлоном, Жуковский — Водолеем, Крылов — Талией, Гр. Ст. Потоцкий — Дианою, Гр. Матушевич — Нимфою. Из дам Гр. Е. Ф. Тизенгаузен представляла Циклопа, княгиня Н. С. Голицына — Евтерпу, Ушакова — Юнону, А. М. Толстая (потом кн. Голицына) — Нептуна, <Ейлер> Зубова¹⁰ — Плутона, Россети <(Смирнова)> — La Folie¹¹. Все действующие лица пели или говорили русские или французские куплеты, замечательные тем, что в сочинении их участвовали три наши <великие> знаменитые поэта. Эти три искры великих талантов нигде не напечатаны. Вот стихи, сказанные Водолеем-Жуковским: [...] Талиею-Крыловым: [...] Для Циклопа сочинил Пушкин следующие шесть стихов: [...]

В автографе на месте стихов оставлены пробелы с пометкой «выписать стихи». По всей видимости, мемуарист располагал неким источником, на основании которого мог с уверенностью воспроизвести тексты стихотворений. Действительно, находящаяся в той же единице хранения рукописная копия заметки содержит вписанные стихи. Это «Про девушку меня идет худая слава...» Крылова, «Язык и ум теряя разом...» Пушкина, а также следующие строки, донные не входившие ни в одно издание сочинений Жуковского:

Я холодный Водолей, зимы товарищ злой!
Но при тебе мои смиряются морозы,
Лишь только покажи прелестный образ твой,
И снег безжизненный преобратится в розы!¹²

Осведомленность Горяинова об обстоятельствах бала заставляет с особенным вниманием отнестись к его указанию на авторство Жуковского¹³.

Датировать этот мемуарный набросок позволяет упоминание в нем Николаевского дворца. Это одно из названий Аничкова, или Собственного дворца, бывшее в ходу совсем недолго — с 1855 по 1861 г. Скорее всего, именно тогда, через четверть века после запомнившегося ему бала, Горяинов и сделал свою краткую запись. К этому же времени относится еще одна его мемуарная заметка, озаглавленная «Праздник в калмыцком улусе» и описывающая колоритный эпизод середины 1820-х гг., когда автор находился в Астраханской губернии¹⁴. В памяти Горяинова хранилось немало ярких воспоминаний, которые он умел ценить и которыми стремился делиться с публикой. Возможно, рассказ о костюмированном бале 1830 г. также предназначался для одной из газет, с которыми он в то время сотрудничал. Изюминкой заметки должны были стать неизвестные тексты трех великих поэтов. По всей видимости, в качестве источника мемуарист пользовался малотиражной брошюрой, изданной специально к балу 4 января¹⁵. Это видно по тому, что он повторяет ошибку, которая вкралась там в текст — в первой строке крыловского стихотворения у него также пропущено слово: «Про девушку *меня* идет ху-дая слава».

Однако действительный статский советник Горяинов явно не следил за публикациями, касающимися истории отечественной словесности. В противном случае он знал бы, что два из трех стихотворений, с которыми он намеревался ознакомить читателей, уже более десяти лет как были им известны¹⁶, и новостью стало бы только шутилище четверостишие Жуковского. Видимо, обнаружив это, автор не стал продолжать свою работу.

«Маскарадный сюрприз», устроенный в Аничковом дворце в субботу 4 января 1830 г., стоит особняком среди многих подобных ему затей. Традиционные святочные развлечения в тот год были отмечены чрезвычайным размахом: двор праздновал победное окончание войны с Турцией и заключение выгодного для России Адрианопольского мира.

Подписание мирного договора состоялось 2/14 сентября 1829 г. Этот мир Николай I назвал «самым славным из когда-либо заключенных»¹⁷. Действительно, условия Адрианопольского трактата соответствовали блистательности победы русских войск. Как известно, передовые разъезды армии И. И. Дибича остановились в 60 верстах от Стамбула. Судьба Оттоманской Порты висела на волоске, когда в русскую ставку была доставлена отчаянная декларация, подписанная послами Англии и Франции при султанском дворе, которые от имени Порты умоляли пощадить ее. Продолжение военных действий могло привести как минимум к потере Османской империей ее европейских владений, а может быть, и вообще к краху этого государства. Но в Петербурге менее всего желали подобного развития собы-

тий, понимая, какую реакцию в Лондоне, Париже, Вене и даже дружественном Берлине вызовет попытка России решать судьбу Турции единолично, без учета интересов других держав. Нечаянная удача Дибича несла в себе угрозу нарушения сложившегося в Европе баланса сил, и это заставляло Николая и российскую дипломатию не меньше султана жаждать скорейшего заключения мира.

Как бы то ни было, Адрианопольский мир принес России не только политические, военно-стратегические и материальные, но и значительные пропагандистские выгоды. Сам Николай воспринимал его как очевидное торжество России над западными державами и декларацию послов с просьбой о пощаде иронически называл «свидетельством о падении, подписанным послами Франции и Англии»¹⁸. Чудесное спасение Порты в тот момент, когда русские войска стояли практически на пороге Стамбула, трактовалось как проявление великодушия со стороны российского императора, который в той ситуации мог бы и потребовать, и получить гораздо больше. Николай выступил в чрезвычайно выигрышной роли благородного победителя: с позиции силы он диктовал побежденным условия, при этом мудро оберегая европейское равновесие, всецело находившееся в его руках.

Масштаб официальных празднеств осени 1829 г. соответствовал триумфу. 22 сентября в Петербурге на Марсовом поле состоялся торжественный парад и молебен; в театрах шли патриотические спектакли; высшие ордена, чины и невиданные суммы денежных награждений сыпались как из рога изобилия. Однако напряжение от опасного балансирования на грани блистательной победы и срыва в непредсказуемый конфликт едва ли не со всей Европой оказалось настолько велико, что 29 октября Николай занемог сильнейшей «нервической горячкой» — исключительное явление для этого молодого здорового мужчины. Приближенные всерьез опасались даже смерти государя. Императрица преданно ухаживала за мужем. Только через двенадцать дней медики заявили, что ему лучше, однако выздоровление будет медленным и любое волнение может повредить больному, поэтому его еще некоторое время оберегали от неприятных новостей. Николай за время болезни сильно похудел и ослаб и только 10 декабря смог сесть на лошадь.

Тем временем наступала череда зимних праздников. Императорская фамилия и русский двор могли, наконец, с легким сердцем насладиться своим торжеством. К всеобщему восторгу по поводу военных и дипломатических побед Николая прибавилось восхищение семейными добродетелями монаршей четы, столь трогательно проявившимися в трудную минуту и увенчанными счастливым выздоровлением императора. 25 ноября А. Х. Бенкендорф пишет Дибичу: «Я не припомню зимы в Петербурге, которая была бы более наполнена балами, празднествами и удовольствиями. <...> Мы наслаждаемся здесь истинною радостью, в целой Европе — внушительным положением, а внутри — спокойствием и доверием к правительству»¹⁹. А 14 января 1830 г. сам Николай в письме великому князю Константину Павловичу так подведет итоги сезона: «С новогоднего маскарада до последнего воскресенья масленицы мы были приглашены на 14 балов в городе! — поистине безумный год»²⁰.

Но балы происходили не только «в городе». Как вспоминал М. А. Корф, «с самых первых годов его <Николая I. — Е. Л., Н. С.> царствования до тех пор, пока позволяло здоровье императрицы, при дворе весьма часто бывали кроме парадных балов небольшие танцевальные вечера, преимущественно в Аничкинском дворце или, как он любил его называть, Аничкинском доме, составлявшем личную его собственность еще в бытность великим князем. На эти вечера приглашалось особенное привилегированное общество, которое называли в свете *la Société d'Anitchkoff*, и которого состав, определявшийся не столько лестницею служебной иерархии, сколько приближенностию к царственной семье, очень редко изменялся»²¹. К числу подобных «домашних» балов относился и тот, в ходе которого был дан интересующий нас «маскарадный сюрприз».

Хотя большинство современников называли инициатором этого представления великую княгиню Елену Павловну, скорее всего, прав Горяинов, утверждающий, что оно было устроено по желанию самого императора, который таким образом, вероятно, хотел отблагодарить жену за попечения о нем во время болезни. Елена Павловна же выступила в роли главного двигателя и организатора этого действия. Живая, энергичная, художественно одаренная супруга великого князя Михаила Павловича традиционно руководила театральными затеями императорской фамилии; ее стараниями при дворе многие годы процветали костюмированные балы, живые картины, «комнатные спектакли» и другие подобные развлечения. В данном случае она, очевидно, ставила перед собой цель сделать приятное не только императрице, но и самому Николаю — триумфатору, окруженному восторгом соотечественников и почтительностью иностранных держав, поневоле смешанной с некоторой долей досады.

Помощниками великой княгини в подготовке маскарада выступили в основном русские и иностранные дипломаты. Большую часть стихов, которые предстояло петь или произносить персонажам «сюрприза», сочинили именно они — французский военный атташе, литератор барон Поль де Бургуэн, еще недавно сопровождавший Николая во время его пребывания в Дунайской армии, и состоявший при министре иностранных дел гофмейстер граф Иван Степанович Лаваль. К стихотворству также приложили руку секретарь нидерландского посольства, поэт-любитель Альфонс О'Салливан де Грасс и русский дипломат граф Адам Матушевич. Разумеется, все они писали по-французски. Выбор этого космополитического языка европейской культуры подчеркивал сугубо интимный, «домашний» характер праздничной затеи, в которой члены императорской фамилии как бы ненадолго сбрасывали с себя бремя российской короны и превращались в частных лиц в окружении своей немецкой родни и гостей, представлявших другие европейские нации.

На фоне этих непритязательных салонных упражнений выделяются три русских стихотворения. Два из них возникли в связи с участием в «сюрпризе» известных русских поэтов. Культурный статус Жуковского и Крылова не допускал для них возможности сочинять на каком-либо ином языке. Неудивительно, что «речи» для себя они написали сами. Стихотворение же Пушкина вплелось в этот контекст случайно — как ответ на просьбу светской знакомой.

Все тексты были напечатаны в виде изящной брошюры с виньетками, изображающими атрибуты воинской доблести и искусств, которая предназначалась для узкого круга приглашенных. Книжка, озаглавленная по-французски «Vers, chantés et récités» (т.е. «Стихи, петье и говоренные»), была спешно изготовлена в типографии А. Плюшара. На торопливость указывают опечатки и разноречивость в оформлении издания, над которым для ускорения работы, видимо, трудилось сразу несколько наборщиков. У организаторов сюрприза явно не хватало времени аккуратно переписать все тексты, и в итоге типографшик располагал разрозненными листками, без всякого единообразного оформления. Отсутствие подписи под репликой Водолея в брошюре, где все прочие стихотворения подписаны, скорее всего, стало следствием того, что в руках у наборщика находился непосредственно автограф Жуковского, переданный в последнюю минуту, тогда как остальные тексты, видимо, набирались со снятых кем-то копий, на которых было обозначено имя автора.

На основании ряда источников²² можно составить практически полный перечень персонажей «сюрприза». Всего в нем было занято более сорока представителей петербургского высшего света. По-видимому, они появлялись перед публикой отдельными группами («кадрилями», по выражению А. Н. Оленина²³). Сначала Диана и ее спутники: три нимфы и превращенный в оленя Актеон, а также Полярная Звезда и созвездия — Волосы Вероники, Водолей, Большая Медведица и Близнецы; затем Аполлон, девять муз и Аврора; наконец, олимпийские боги и полубоги: Юпитер, Юнона, Гераклес, Нептун, Циклоп, Плутон, Марс, Сатурн, Венера, Меркурий, Бахус, Вулкан, Беллона, Церера, три грации; наконец, La Folie²⁴.

Столь сложный спектакль требовал серьезной подготовки. Участники примеряли костюмы, разучивали арии, стихи, репетировали танцы. К организации «маскарадного сюрприза» были привлечены профессиональные костюмеры, музыканты, балетмейстеры, состоявшие в ведении Дирекции императорских театров. Большая часть костюмов и реквизита была изготовлена на средства Дирекции и обошлась ей без малого в тысячу рублей (после вещи поступили в театральную гардероб). «Для звучания духовой музыки» в дополнение к театральным оркестрантам привлекли шестерых военных музыкантов Преображенского полка²⁵.

Приготовление к вечеру 4 января были начаты загодя, еще до Нового года (1 января 1830 г. Пушкин уже посылает графине Тизенгаузен текст «Циклопа», очевидно, заказанный ранее), а последняя репетиция (без костюмов) прошла непосредственно в день представления. Свидетельство об этом сохранилось в письме А. А. Шаховского к М. Н. Загоскину от 4 января, где речь идет об обеде у графа В. В. Мусина-Пушкина-Брюса: «Входит Крылов из дворца, где он пробовал в новом маскарадном сюрпризе (который дают сегодня) роль Талии <...> наконец является Жуковский»²⁶. Одновременно в Большом театре репетировал оркестр.

Само представление состоялось в десятом часу вечера. Помимо августейших хозяев дворца его зрителями стали супруг Елены Павловны великий князь Михаил Павлович, младший брат императрицы принц Пруссский Альберт, дядя императора герцог Вюртембергский с дочерью и

сыновьями и другие гости. Сюрприз, по всей видимости, удался. «Маскированные особы» читали стихи, пели куплеты, танцевали; когда спектакль закончился, его участники покинули дворец, чтобы переодеться у себя. После их возвращения началась вторая часть вечера — собственно бал, затем ужин на 60 персон и снова танцы до половины третьего ночи²⁷. Великая княгиня ожидала ребенка, и этот хлопотливый вечер дался ей нелегко. По данным камер-фурьерского журнала, через день она вынуждена была пропустить другой маскарад, а 20 января 1830 г. Д. Ф. Фикельмон заносит в дневник слух о том, что «великой княгине грозит выкидыш»²⁸. В тот беззвездный сезон, переполненный балами, Елене Павловне не удалось сохранить беременность.

Вечером, перед тем как отправиться в Аничков, некоторые участники, уже одетые в свои костюмы, собрались у Г. К. Модена, где их с интересом рассматривала Дарья Фикельмон (из-за траура при венском дворе она как супруга австрийского посланника не могла выезжать на балы)²⁹. Костюмы были причудливы: у Актеона, к примеру, была оленья голова с позолоченными рогами, Сатурн имел крылья; другие персонажи держали в руках собственные божествам атрибуты — «громовые стрелы», жезлы, оружие и проч. Некоторые участники-мужчины играли женские роли. Особенно забавно, должно быть, смотрелись на мужских фигурах подложенные в соответствующих местах ватные «турнюры» для создания видимости женских форм. Часть женщин, напротив, изображала богов и героев, кокетливо облекшись в грозные доспехи.

Именно в переодевании состоял главный комический эффект маскарада. Рассказы о нарядах участников передавались из уст в уста даже теми, кто сам их не видел. Неслучайно много лет спустя П. А. Плетнев в пространном биографическом очерке о Крылове упомянул и о бале 1830 г., для которого «характерные костюмы подобраны были с таким вкусом и разнообразием»³⁰. Некоторое представление об этом дают документы, обнаруженные И. Г. Локотниковой в РГИА, в фонде Дирекции императорских театров. Так, судя по ее описанию, наряд Юпитера, изготовленный для Ф. П. Опочинина, был экстравагантен на грани приличия: старинный или, вернее, старомодный бархатный кафтан пунцового цвета поверх глазетового камзола обозначал, очевидно, подобающую царю богов порфиру, а вот штанов античному громовержцу не полагалось, посему 51-летний штальмейстер, пользовавшийся особой доверенностью императора, щеголял в чулках и подштанниках «тельного» цвета.

Столь же незатейливую шутку представляло собой поручение ролей трех граций 69-летнему дипломату графу И. С. Лавалю, по замечанию Д. Ф. Фикельмон, «замечательно безобразному и полуслепому», вместе с 18-летним юношей А. Н. Демидовым и 49-летним генералом князем Н. Г. Волконским. Роль легконогой Дианы-охотницы досталась рослому толстяку графу С. С. Потоцкому, а роль Венеры — князю Б. Н. Юсупову, также, по словам Фикельмон, «на редкость некрасивому»³¹.

Дамы, напротив, блистали красотой, которую пикантно подчеркивали необычные героические наряды. Бургуэн вспоминал:

Красавица графиня С<троганова> явилась в пурпурной тунике, в золотой кирасе и в шлеме бога Марса. Прелестная графиня София А<Праксина>, замечательная тонкостью и правильностью черт лица, была одета Геркулесом: она имела на себе шкуру льва Немейского и держала в руках огромную палицу, поразившую гидру лернейскую. Остановясь перед императорской фамилией, графиня прочитала стихотворение, в котором Геркулес просил поручить ему одному работу, предпринятую тогда по приказанию государя, именно обделать и принести в Петербург гранитную колонну, предназначенную для памятника в честь императора Александра³².

Мужские роли исполняли также фрейлина императрицы С. А. Урусова (Сатурн), фрейлина великой княгини А. М. Толстая (Нептун) и другие, а двоюродная сестра последней графиня Тизенгаузен явилась в фантастическом обличье Циклопа. Часть дам, впрочем, остались в женском образе — так, например, З. И. Юсупова была наряжена Авророй.

Из пятнадцати действующих лиц, чьи слова вошли в брошюру, лишь три персонажа (Диана, Аполлон и Эвтерпа) пели, остальные же читали стихи. Смысловое ядро представления составляет ряд номеров (вокальных, декламационных и танцевальных), объединенных вокруг музыки Урании. Это выход Аполлона в сопровождении муз, монологи Урании и Талии, сольные номера Аполлона и Эвтерпы и их дуэт. Автором всех этих текстов (за исключением «речей» Талии) был Бургуэн.

Крылову неслучайно была поручена роль музыки комедии. Его пьесы «Модная лавка» и «Урок дочкам» уже около четверти века по несколько раз в сезон шли на столичной сцене. На рубеже 1820 — 1830-х гг. он был известен преимущественно как баснописец, однако и в этой своей ипостаси оказался востребован русским театром. С 1824 г. в обеих столицах большим успехом пользовался водевиль Шаховского «Эзоп у Ксанфа», где ведущие актеры в роли Эзопа приводили публику в восторг чтением басен Крылова и Хемницера. Видимо, поэтому предводитель муз Аполлон, рекомендуя зрителям Талию, довольно неожиданно сообщает, что на самом деле они видят перед собой переодетого «фабулиста»:

Sous la comique enveloppe
Un fabuliste est ici.
Je croisais que c'est Ésope
S'il était moins bien bâti.
Pourtant sans peine
Je penserais
Que j'ai revu Lafontaine
S'il parlait en vers français³³.

Оправдано было также поручение роли Аполлона известному музыканту Матв. Ю. Вильегорскому, а роли Эвтерпы, музыки лирического пения, княгине Н. С. Голицыной — светской певице-любительнице.

Подбор остальных персонажей, открывающих и заключающих представление, был достаточно случаен, недаром многие из них так или иначе сами обеспечили себя текстами (Матушевич, Жуковский, Крылов, а так-

же Екатерина Тизенгаузен). Сюжет спектакля в целом не прослеживается, хотя центром представления несомненно была императорская фамилия — ее домашний быт и харизматическое значение. Диана намекает на исчезновение и возвращение собаки по кличке Гусар, принадлежавшей Николаю I; Аполлон в связи с приездом принца Альберта вспоминает о знаменитых берлинских придворных празднествах, с которыми он в шутку сравнивает происходящее; Урания уподобляет императорскую чету сияющим светилам («Обширная империя не чаёт в них души / И благоденствием своим обязана их славному течению»); в речи Плутона в аллегорической форме акцентировано счастливое избавление императора от болезни, еще недавно угрожавшей его жизни, а финальный монолог Марса адресован императрице как олицетворению мирного семейного счастья, которое водворится в царском доме после всех пережитых испытаний:

Je pars pour passer, je l'espère,
Un long semestre dans les cieux.
Mais, avant de quitter la terre,
J'ai dû me montrer dans les lieux.
Non que j'aime par caractère
Le carnaval et sa gaîté,
Mars ne rit et ne danse guère;
Mais toujours le Dieu de la guerre
Rendit hommage à la beauté³⁴.

Так бог войны подводил галантный итог недавним торжествам по поводу военного триумфа. Характерно, что военный министр граф А. И. Чернышев, один из главных героев памятных всем официальных празднеств, здесь явился также в облике воинственного божества, причем на сей раз женского — Беллоны. Однако он оказался второстепенным персонажем представления; гораздо более ответственная роль была отведена красавице Н. В. Строгановой, изображавшей Марса.

Любопытное описание собственной подготовки к исполнению роли в «маскарадном сюрпризе» оставила А. О. Смирнова-Россет:

Эта женщина <имеется в виду великая княгиня. — Е. Л., Н. С.> бывает счастлива лишь тогда, когда может кого-нибудь унижить. Она вообразила, что призвана развлекать императора, ибо императрица якобы умеет только танцевать и устраивать танцы. Она задумала маскарад и дала мне роль La Folie; я должна была войти в залу вприпрыжку, призывая свою свиту. На репетиции, в утреннем платье, я не смогла предстать перед ней во всей красе — так она посылает ко мне великого князя, бедного великого князя, чтобы он умолил меня как следует постараться. Я передала через него, чтобы она не беспокоилась, и что нарядившись и нарумянившись, я не ударю в грязь лицом. Тем временем я призвала к себе театрального костюмера с гравюрами и соорудила себе костюм La Folie с красными и желтыми зубцами и фригийский колпак — все это с бубенчиками и белокурым париком, и подобрала красные башмаки на каблуках. Вбежав, я болтала чепуху о безумии любви и ее приятностях и скликала свою свиту; блондинки, оде-

тые в голубое, танцевали под музыку Глюка. При моем появлении императрица сказала: «Что это, кто же это такой? Господи, это же Черненькая!» — «Да, это я, Мадам». Но послушайте, что было дальше, и что вызвало у зрителей лишь легкую усмешку: Крылов, Юсупов и длинный Панин в трико, в венках из роз были отвратительны, и я не могу уразуметь, как мужчины позволяют так над собой издеваться. Насколько мне известно, граф Нессельрод был возмущен, когда ему осмелились предложить в этом участвовать³⁵.

Резкость этой оценки продиктована в первую очередь предвзятым отношением мемуаристки к Елене Павловне. Желая лишний раз уколоть великую княгиню и подчеркнуть, как безвкусна ее затея, Смирнова занимает не совсем свойственную ей самой позицию ультра-аристократки, хранительницы культурной нормы. Неслучайно она ссылается на авторитет К. В. Нессельроде как знатока придворного этикета: вероятно, у обоих возникло подспудное ощущение неуместности подобных забав. В данном случае интуиция не подвела ее: в маскарадных задумках великой княгини она ощутила некие инородные для русского двора веяния.

Возможный прототип организованного Еленой Павловной «сюрприза» обнаруживается в Париже, однако вовсе не в придворной среде. 21 марта 1827 г. знаменитая актриса мадемуазель Марс устроила у себя грандиозный костюмированный бал, пригласив более тысячи гостей. Кульминацией вечера стал бурлескный маскарад, в котором роли античных богов и богинь исполняли мужчины, одетые в нарочито курьезные костюмы. Отметим и сходство концептуального решения некоторых из них. Как и в костюме Опочинина-Юпитера, в нарядах античных богов на балу у мадемуазель Марс использовались элементы костюма XVIII столетия. «Юнона щеголяла великолепным шиньоном и фижмами; Зефир — воздушной походкой и пудреными „голубиными крыльями“ с косичкой», — сообщала газета «Пандора»³⁶.

Однако устроенное мадемуазель Марс действо при всем его размахе и громком резонансе в прессе носило полусветский характер. Зная о том, что высокородные дамы сочтут ниже своего достоинства появиться у нее в доме, актриса разослала приглашения только мужской части бомонда — из тех, кто был известен как «почетные граждане кулис». Именно они в тот вечер взяли на себя роль артистов, шутили и распевали куплеты, обращенные к хозяйке дома. Зрителями же были представители богемы — литераторы, журналисты, музыканты, художники, актеры и актрисы. С точки зрения светских людей подобные увеселения расценивались как не вполне *comme il faut*, что придавало им пикантный оттенок. Но важнее другое — сам факт того, что некоторые из салонных львов не сочли зазорным в нарушение канонов светского любительства выступить в качестве комедиантов на глазах у тех, для кого актерство было профессией, по сути, означал заявку на общественную легитимацию буржуазно-артистической среды.

Этот вечер, судя по целому ряду мемуарных свидетельств, произвел впечатление на современников (в том числе и на тех, кому не довелось быть его участниками) благодаря смелой игре с социокультурной нормой, гендерными и социальными ролями. Обращает на себя внимание и сама идея

травестирования мифологических сюжетов. Явление пародийных греко-римских божеств в доме мадемуазель Марс было не случайно и проецировалось на творческий путь актрисы: она начала с исполнения ролей античных героинь, прославилась в высокой мольеровской комедии, и даже когда ей перевалило за сорок, продолжала блистать — теперь уже в модном жанре романтической мелодрамы. При этом фижмы и пудренные прически отсылали к традиции пародирования классицистического театра со свойственным ему анахронизмом костюмов.

Однако за этим стояла и более глубокая культурная тенденция, симптоматичная для стиля бидермайер, развивавшегося в мировой столице моды. Для него характерно системное противостояние ампиру, редко выливавшееся в открытый конфликт, но особенно заметное в мягкой травестии классицистических образов и сюжетов. Тем не менее в пределы высокого искусства она допущена не была, оставаясь достоянием легких жанров (в изобразительном искусстве — карикатуры, в театре — водевиля), всегда тесно связанных с бытом. В эпоху бидермайера эта связь приобретает особую значимость: утверждение самостоятельной ценности повседневной частной жизни образует одну из основных пружин развития стиля.

В этом отношении знаменитый бал у мадемуазель Марс представлял собой феномен, выходящий за рамки чисто стилистического поля; в нем отразилась тенденция к глобальным социополитическим переменам, назревавшим в тогдашнем французском обществе. По замечанию А. Мартен-Фюжье, характерной особенностью парижской культурной ситуации было одновременное существование двух светских, культурных и политических центров³⁷. Первый, дворец Тюильри, олицетворял правящую династию Бурбонов с ее консерватизмом и попытками воспроизвести дух Старого порядка. По замечанию современников, эти попытки выливались в создание сухой и давящей этикетной атмосферы. Посещавшие Тюильри в один голос пишут о скуке и безжизненности двора Карла X. Другим центром был дворец Пале-Рояль, резиденция герцога Орлеанского, где приемы, напротив, отличались демократизмом: сюда приезжали «аристократы, дипломаты, иностранные гости, прославленные либеральные ораторы обеих палат и все те „журналисты, адвокаты, депутаты, писатели, которые вышли из рядов буржуазии, которыми буржуазия гордилась и в которых видела элиту нации“»³⁸. Неудивительно, что именно Пале-Рояль диктовал культурную, интеллектуальную и политическую моду в столице Европы. На рубеже 1829—1830 гг. эта поляризация приобретала все более выраженный политический модус: всего полгода оставалось до Июльской революции, в результате которой хозяин Пале-Рояля Луи Филипп войдет в Тюильри в качестве короля, открыв тем самым эпоху буржуазной монархии во Франции.

Таков был культурный и политический контекст бала, на который, возможно, ориентировались организаторы петербургского «сюрприза». Великая княгиня, путешествовавшая в то время по Европе, несомненно, знала о нашумевшем парижском событии из печати, а также из рассказов очевидцев. Это мог быть кто-то из дипломатов — иностранных или русских, позднее принимавших участие в бале 4 января 1830 г. Как бы то ни было,

парижский образец находился в русле культурной традиции, близкой Елене Павловне, общительной и отличавшейся образованностью и широтой интересов. Однако переноса его на консервативную почву русского двора, великая княгиня и ее помощники, по-видимому, не придавали большого значения тем широким коннотациям, в том числе политического свойства, которые в нем содержались. Бал в Аничковом дворце, в отличие от бала у царицы парижских подмошток, представлял собой сугубо закрытый придворный праздник, поэтому заимствование могло быть только формальным. Модный и современный по форме, маскарад в Аничковом по сути был вписан в стандарты большого стиля русского *ancien régime*. Неслучайно в нем приняла участие сама великая княгиня, а центром представления были император и императрица. Любительское актерство и сочинительство его участников полностью лежало в русле традиционного великосветского дилетантизма.

«Сюрприз» в Аничковом разительно отличался от таких известных придворных праздников, как роскошные костюмированные представления по мотивам поэмы Т. Мура «Лалла Рук» (Берлин, 1821) и арабской сказки «Волшебная лампа» из «Тысячи и одной ночи» (1833, дом департамента Уделов, потом частичный повтор во дворце). Ближайший по времени и самый грандиозный из подобных праздников — «Волшебство Белой Розы» — был дан в Потсдаме в июле 1829 г.³⁹

Типология маскарадных увеселений русского двора эпохи романтизма предполагала три разновидности празднеств в зависимости от степени их публичности.

Наиболее массовыми были праздники 1 января (Новый год) в Зимнем дворце и 1 июля (день рождения императрицы Александры Федоровны) в Петергофе. В эти дни происходила торжественная репрезентация императорской фамилии и двора народу. В обычно закрытые дворцовые залы в эти дни допускались тысячи людей всех сословий. Сквозь почтительно расступавшуюся толпу двигалось торжественное дефиле — полонез, в первой паре которого шествовал сам император. Маскарадный характер этого празднества был весьма условным. Мужчины накидывали короткие шелковые плащи-«венецианы», позволявшие видеть их мундиры. Ничто не должно было мешать зрителям узнавать в «масках» первых лиц государства и ясно прочитывать социальные характеристики остальных.

Второй тип образовывали балы-маскарады, происходившие на святках и масленице. Помимо императорской фамилии и двора на них присутствовало только столичное дворянство, количество гостей исчислялось уже не тысячами, а сотнями. Этим празднествам был в значительно большей степени присущ элемент театральности: в основе представления лежала заранее определенная программа, участники соревновались друг с другом в роскоши костюмов. Характерно, что на таких праздниках и государь на короткое время позволял себе скрыться под маской. Так, на балу по мотивам «Волшебной лампы» К. Я. Булгаков не узнал Николая, одетого «в домино с маскою»⁴⁰. Впрочем, в ходе вечера император и великий князь Михаил Павлович сменили свои наряды на обычные мундиры.

И наконец, третий тип придворных маскарадов, к которому, собственно, и принадлежит «сюрприз» 1830 г., — чисто домашний праздник императорской семьи и узкого круга ее ближайших друзей. По сути такие увеселения ничем не отличались от маскарадных затей, которыми развлекали себя и своих гостей во многих частных домах. Лишь здесь были допустимы такие вещи, как намеренно комичное переодевание пожилых, почтенных людей, занимающих высокое общественное положение. Чаще всего императорская семья устраивала эти праздники в «Собственном» дворце.

Но даже самые камерные из подобных вечеров неизбежно несли на себе отпечаток двойственности Аничкова, совмещавшего в себе дом и двор. Частное жилище семьи Николая I одновременно было пространством существования Société d'Anitchkoff — квинтэссенции придворного круга. Природа власти самодержавного монарха не позволяла хозяину «Аничковского дома» даже на время стать в полном смысле слова частным человеком. Характерное для бидермайера тяготение к обособлению и поэтизации частной жизни, столь ярко проявившееся в быту императорской семьи, вступало при этом во внутреннее противоречие с невозможностью выйти за пределы собственной идентичности.

Существенные различия между церемониальной организацией повседневной жизни в Зимнем дворце и подчеркнутой камерностью атмосферы Аничкова и Коттеджа свидетельствуют о стремлении к разделению сфер бытия на официальную и семейную⁴¹. По сути, речь идет о расподоблении общественных функций государя и его частной жизни. Само по себе это стремление лежит в парадигме ценностей формирующейся буржуазной культуры, чуждой и враждебной русскому самодержавию. Николай исповедовал противоположную систему ценностей, где доминировала патриархальность со свойственными ей представлениями о ежеминутной личной ответственности государя за все происходящее в государстве. Однако парадокс состоял в том, что с ходом времени он вынужден был реализовывать свою модель патриархального самодержавия в условиях, все более и более определявшихся тем типом культуры, которому он всеми силами пытался противостоять. Лишь благодаря исключительной цельности своей личности Николаю I удалось в рамках собственной жизни и деятельности на некоторое время примирить это фундаментальное противоречие. Всегда пребывая равным самому себе, в Зимнем он был *pater patriae*, дома — *pater familiae*. Подобный всеохватывающий патернализм стал своего рода эмблемой николаевского царствования.

Принципиальные идеологические различия между патерналистской и буржуазной моделями власти влекли за собой столь же разительное несоходство в облике, образе жизни и стратегии репрезентации самодержавного государя и буржуазного монарха. Это остро чувствовал Пушкин. В то время, когда французская пресса превозносила «буржуазные нравы» Луи Филиппа, находя в этом особенное достоинство государя, соответствующее духу времени, он презрительно замечал: «Их король с зонтиком подмышкой слишком уже мещанин»⁴². Как и Смирнова в случае с маскарадом, Пушкин здесь реагировал прежде всего на стилистический диссонанс — неслучайно он фокусирует внимание на «говорящей» дета-

ли. В знаменитой прогулке Луи Филиппа в концентрированном виде предстали все те черты его личности, которые в наибольшей степени противоречили принятым тогда в России представлениям о монархической власти: мешковатая «штатскость» облика, изнеженность, заискивание перед вкусами толпы. Николай I, напротив, в течение всего царствования демонстрировал противоположные качества, позволявшие современникам называть его государем-рыцарем.

Конец 1829 — начало 1830 гг. — пик благополучия перед началом долгого заката русского *ancien régime*. Уже через полгода политическое спокойствие Европы будет разрушено, и Россия, поставленная перед реальной угрозой проникновения «революционной заразы», столкнется еще и с масштабной холерной эпидемией и связанными с ней беспорядками; за этим последует восстание в Польше, и разного рода политические бедствия будут преследовать страну вплоть до финальной крымской катастрофы. Применительно к периодизации царствования Николая I это означает конец короткого первого периода, озаглавленного пафосом упорядочения и созидания, и постепенное нарастание охранительных тенденций. Пройдет не так много времени, и режим в полной мере ощутит себя осажденной крепостью, противостоящей наступлению новых враждебных ценностей и представлений о миропорядке. В сфере домашнего быта государя это выразится в усилении патриархальных начал, которые по злой иронии истории представляли в буржуазной «культурной упаковке».

В свете сказанного неприятный домашний «сюрприз» 4 января 1830 г. неожиданно предстает как пункт, в котором культурная двойственность николаевского царствования накануне исторического излома едва ли не в последний раз проявилась внешне неконфликтно. Вечер был задуман Еленой Павловной как подарок императрице, а значит, гривуазный оттенок, который ощутила пристрастная Смирнова, мог возникнуть лишь как результат несоответствия классических представлений о тоне придворного общества тем комическим приемам, к которым прибегла великая княгиня.

Процесс постепенного разрушения традиционного этикета, начинавшийся в то время, сопровождал постепенное обветшание «большого стиля» в придворной жизни. Плоды этих явлений четверть века спустя с горечью наблюдала А. Ф. Тютчева:

В настоящее время наши элегантные дамы стараются подражать тону гризеток с подмостков французского театра. Меня буквально тошнит, когда, как сегодня, я попадаю в общество великих князей — младших братьев государя и молодых фрейлин императрицы-матери. Со стороны молодых великих князей — крики, жестикация, пошлые, хотя и невинные шутки, а со стороны дам — смешки и жеманство субреток, фамильярная распушенность, наполовину бессознательная⁴³.

II

Из всех современников лишь Горяинов обратил внимание на то, что в литературной составляющей «маскарадного сюрприза» стихотворения Жуковского, Крылова и Пушкина образовывали некое контекстуальное единство. Прозвучав вместе 4 января 1830 г. и соседствуя на страницах мало кому доступной брошюры, эти тексты в дальнейшем зажили каждый своей жизнью⁴⁴. Долгое время известностью пользовался только тот, который был произнесен И. А. Крыловым в роли музы Талии⁴⁵:

- 1 Про девушку <меня> идет худая слава.
Что будто я весьма дурнова нрава,
И будто вся моя забава
Разценивать людей и на смех подымать.
- 5 Коль правду говорить, молва такая права,
Люблю, где случай есть, пороки пощипать.
Все лучше таки их немножко унимать.
Однакож здесь, я сколько ни глядела,
Придаться не к чему, а это жаль; — без дела,
- 10 Я право уж боюсь, чтоб я не потолстела.
Какое ж диво в том? —
Для добрых только ваш гостеприимен дом,
И вы одним своим небесным взором,
Прочь гоните порок со всем его прибором.
- 15 Так! вижу только я здесь резвость, игры, смех,
А это не порок, спросите хоть у всех,
К чему ж мне попусту на ссору накупаться
И злые выпускать стихи;
Нет, нет, пора уняться,
- 20 А то еще меня осудят женихи,
И придет век мне в девушках остаться.
Брюзжала я, теперь хочу полюбоваться⁴⁶,
Что есть завидная семья
Великая и славою и властью
- 25 И в ней приют семейственному счастью.
Так, на нее любуюсь я,
Живущим в хижине сказала б справедливо:
Живите как живут в семье прекрасной сей,
И даже в хижине своей,
- 30 Вы рай увидите и будете счастливы⁴⁷.

Крылов в то время редко радовал ценителей его таланта новыми произведениями. Неудивительно поэтому, что появление большого стихотворения, к тому же в нехарактерном для маститого баснописца комплиментарном жанре, да еще и при столь необычных обстоятельствах, должно было привлечь к себе внимание. Выше уже говорилось, что списком этих стихов располагал Жуковский. 7 января, будучи у него в гостях, заинтересовался литературной

новинкой и Шаховской. На следующий день в письме С. Т. Аксакову он рассказал о крыловских стихах, в которых «много остроты, веселости и очень милой, потому что без лестной похвалы домашнего быта высоких хозяев»⁴⁸, посоветовав на то, что накануне забыл взять их у Жуковского, чтобы переписать.

20 февраля Н. И. Гнедич пишет А. П. Зонтаг: «Вообразите Крылова, одетого музою Талией, со всею строгостью древнего греческого костюма, которая с хором других муз неожиданно предстает пред императрицей, — и вы почувствуете цену стихов сих <...> Можете легко представить, зная Крылова, какое действие произвели стихи эти над слушателями, им самим читанные: „Про девушку меня идет худая слава...“»⁴⁹. Не исключено, что Гнедич, который сам не был приглашен на праздник в Аничковом, как друг Крылова и знаток античности мог быть причастен к сооружению наряда музы.

В архиве Театральной дирекции сохранились счета за изготовление белой туники и оранжевого «пеплона» (пеплума), отделанных серебряной вышивкой, газового кушака с желтым позументом, парика с локонами и усыпанной золотыми блестками короны с полумесяцем и вуалью⁵⁰. В этом великолепном обличье Крылов действительно должен был являть собой яркое зрелище. Но для того, чтобы его выступление в роли Талии имело такой успех, было недостаточно одного гротескного наряда. Как известно, поэт обладал актерским талантом и ранее охотно принимал участие в костюмированных балах и театрализованных праздниках в доме Олениных. Там ему довелось наряжаться и в женский античный костюм: в начале 1800-х гг. он, к восторгу немногочисленных зрителей, блестяще исполнил роль Дидоны в пьесе «Превращенная Дидона» С. Н. Марина. По свидетельствам В. А. Олениной и актрисы А. М. Каратыгиной, Крылов был превосходным комиком⁵¹. Чтение его также запоминалось: «Он читал столь же превосходно, сколь превосходны его басни, — писал Лобанов, — непринужденно, внятно, естественно, но притом весьма музыкально, легко опираясь голосом на ударения смысла и наивно произнося сатирические свои заключения»⁵².

Современники почти единодушно нашли шутку с переодеванием баснописца весьма забавной; в стихах же, по мнению многих, он «очень мило подшучивал» над своей тучностью⁵³. Только Смирнова-Россет позднее вспоминала, что ее подобный юмор тогда покорибил, а И. В. Киреевский в 1855 г., характеризуя положение русской литературы в прошедшее царствование, вообще расценил этот эпизод как издевательство над престарелым поэтом. «Крылову точно покровительствовали, но зато и одевали Грацией», — с негодованием писал он П. А. Вяземскому⁵⁴.

К концу 1820-х гг. Крылов уже превратился в своего рода символ русской народности, утвержденный официальным признанием. Неслучайно в 1831 г., спустя год после описываемых событий, Николай I подарил наследнику бюст Крылова, как бы в *pendant* к подаренному в 1829-м бюсту Петра Великого. Интерпретация баснописца как фигуры национального масштаба будет кратко сформулирована в 1838 г. в высочайшей грамоте о награждении его орденом по случаю юбилея литературной деятельности: «За отличные успехи, коими сопровождались ваши долговременные труды на поприще отечественной словесности, и за благородное,

истинно русское чувство, всегда выражаемое в произведениях ваших, сделавшихся народными в России»⁵⁵.

При этом, не имея придворного звания, Крылов не входил в число обычных посетителей Аничкова дворца (в аналогичном положении находился и Пушкин до тех пор, пока не женился на красавице, ставшей предметом всеобщего внимания). Очевидно, что для устроителей праздника 4 января 1830 г. главным была оригинальная внешность баснописца, что в сочетании с его репутацией добродушного чудака сулило гостям забавное зрелище. Подобные комические роли тогда были отведены всем мужчинам, переодетым в женское платье, в особенности тем из них, кто не отличался изящной наружностью, и ни Б. Н. Юсупов, ни Ст. Потоцкий не нашли этого для себя оскорбительным. Однако нельзя не заметить, что сама ситуация приглашения живого классика на бурлескный маскарад в качестве гвоздя программы была потенциально двусмысленной, чреватой унижением. Тем не менее Крылов сумел обратить ее в свою пользу.

Для этого он воспользовался тактикой, выработанной еще в те годы, когда, живя на хлебах у князя С. Ф. Голицына, занимал малопочтенное положение клиента — человека, с которым всякий мог позволить себе обходиться запанибрата. Ф. Ф. Вигель, воспитывавшийся в этом доме, наблюдая повседневные отношения Крылова с Голицыными, впоследствии отмечал, к каким маневрам тот прибегал: «Надобно было видеть <...> его умное, искусное, смелое раболепство с хозяевами; надобно было видеть, как он сам возбуждал их к шуткам, как часто в угождение им трунил над собою»⁵⁶. Точно так же и в роли Талии Крылов, предупреждая насмешку публики, направляет ее внимание в нужное ему русло и тем самым сохраняет контроль над ситуацией и собственное достоинство.

Принимая правила игры, он разрабатывает предложенное ему довольно примитивное амплуа как полноценную театральную роль. Именно ради этого Крылов сочиняет обширный монолог (30 строк — самое большое из всех помещенных в брошюре стихотворений), в котором наряду с развернутым комплиментом императорской чете присутствуют три остро комических пуанта, делящих текст на равные части. Если большая часть стихотворения произносится собственно от лица музы, посетившей семейный праздник в Аничковом дворце, то первая, десятая и двадцатая — двадцать первая строки («Про девушку меня идет худая слава»; «Я право уж боюсь, чтоб я не потолстела»; «А то еще меня осудят женихи / И придет век мне в девушках остаться»), отсылая слушателей к несомненно известной им басне «Разборчивая невеста» (1805), подчеркивают комическое противоречие между образом и его носителем и напоминают, что перед публикой находится все-таки не вечно юная муза и не перезрелая барышня, а грузный пожилой мужчина. Смех, возникающий в этих местах, тщательно срежиссирован самим автором.

Во время «маскарадного сюрприза» баснописец не просто выступает как смешной переряженный толстяк. Он *играет* такого толстяка; в возникшей ситуации актера и роли это делает его неуязвимым для личных насмешек. Тем самым навязанное извне грубоватое шутовство переводится в эстетический план.

Это становится возможным благодаря особой поведенческой стратегии поэта, сформировавшей то, что можно было бы назвать «феноменом Крылова»⁵⁷.

Напомним, что практически половину жизни Крылов потратил на то, чтобы обеспечить себе надежное общественное положение, причем перед глазами у него постоянно имелся другой возможный вариант развития собственной судьбы — участь младшего брата Льва, с трудом сводившего концы с концами в глухой провинции. Не обладая именем, баснописец был лишен сколько-нибудь надежного источника дохода, и от явственной угрозы нищеты его долгое время отделяла лишь хрупкая грань — поддержка высоких покровителей: сначала князя Голицына, затем А. Н. Оленина и, наконец, императрицы Марии Федоровны.

Ему было уже за сорок, когда он получил завидную синекуру; служба в Публичной библиотеке дала ему жалованье и удобную казенную квартиру, а главное — в то же время его литературная слава принесла ощутимые плоды в виде солидного пенсионера. Растущая популярность его басен также неизменно обеспечивала Крылову высокие гонорары. Однако поэт продолжал жить в рамках давно выработанной им стратегии, которая изначально была призвана обеспечить его безопасность в самом что ни на есть прозаически-материальном смысле.

По всей видимости, складывание хрестоматийного образа баснописца было определено присущим Крылову специфическим психологическим комплексом, в котором доминирующую роль играла осторожность, доходившая порой до крайней степени. Это качество пронизательно отметил в нем Ф. В. Булгарин, сам не понаслышке знавший, чего стоит пробиться в жизни:

Пройдя все ступени общества от самой нижней, вытерпев нужду и долгое время находясь в зависимости не только от людских прихотей, но даже недостатков, исследовав, так сказать, *анатомически* природу человеческую, он был весьма бережлив на откровенность. Он вообще никогда и ничего не порицал явно и громко, а отделялся или молчанием, или незначущим, двусмысленным ответом, когда требовали его мнения в серьезном деле, где надлежало судить о лицах⁵⁸.

Эта привычка высказываться с оглядкой и не задевать ничье самолюбие распространялась на отношения Крылова со всеми, с кем сводила его жизнь, будь то влиятельные придворные или второстепенные литераторы. Он старался не только не вступать ни с кем ни в малейшее противоречие, но и не допускать чрезмерной душевной близости. Такой «круглой», лишенной острых углов личностью можно было стать, лишь максимально скрыв и нивелировав значительную часть непосредственных проявлений своей индивидуальности.

Однако нельзя быть человеком без качеств. И потому Крылов последовательно подчеркивает в своем облике и поведении только то, что гарантированно не способно вызвать негативных ответных реакций. Со временем ему удалось выстроить из этих разрозненных черт достаточно убедительное представление о себе, которое в восприятии окружающих заменило его подлинную личность.

Между тем, как только речь заходит о бытовых чудачествах Крылова, ставших притчей во языцех и основой множества исторических анекдотов, его образ начинает как бы двоиться. В контексте расхожих представлений

о неводержности Крылова в еде неожиданным выглядит замечание Булгарина о том, что тот был «разборчивым гастрономом»⁵⁹; известно также, что он любил лакомиться устрицами, хотя прилюдно демонстрировал страсть к обильной и тяжелой русской кухне. В. А. Оленина, выросшая на глазах у Крылова, вспоминала, что он ценил тонкое белье и носил платье из лучшего сукна; впрочем, все это обычно было настолько запачкано, что «заметить было невозможно»⁶⁰. Трудно отделаться от ощущения, что во многих случаях поэт намеренно провоцировал возникновение анекдотов о себе.

Из безобидных чудачеств и житейской мудрости и сложилась маска добродушного творца дидактических миниатюр. До сих пор не только в массовом сознании, но и в восприятии специалистов баснописец остается практически тем же «дедушкой Крыловым», каким он виделся современникам. Непроницаемая литературность этого образа постепенно превратилась в подобие раковины, надежно защищающей своего хозяина и в то же время изолирующей его от внешнего мира. Крылов лепил собственный образ как литератор (рассказами о себе) и как актер (играя самого себя на людях)⁶¹. Основную ставку он делал на пластическую выразительность. В этом Крылов добился удивительного результата и сам как бы стал персонажем одной из своих басен. По свидетельству И. В. Киреевского, Жуковский, беседуя с ним вскоре после выступления маститого собрата в роли музы, отзывался о нем так: «Это славная виньетка для его басен: толстый, пузатый, седой, чернобровый, кругломордый, старинный, в каждом движении больше смешной, чем острый»⁶². Впрочем, были современники, которых нарочитость облика баснописца не обманывала. Тот же Жуковский однажды сказал о нем: «Крылов — тонкий человек под видом простодушного медведя»⁶³.

III

Монолог циклопа был напечатан в брошюре «Vers, chantés et récités» с пометкой «соч. г-на Пушкина». В свое время это стихотворение не привлекло к себе внимания и было надолго забыто. И только в 1841 г. некто И. Добр-н, основываясь на брошюре, впервые в широкой печати указал на него как на произведение Пушкина⁶⁴. После этого текст несколько раз воспроизводился при описании бала 4 января в различных работах о Крылове. Авторство Пушкина оставалось под сомнением вплоть до публикации в 1927 г. письма поэта к Е. Ф. Тизенгаузен от 1 января 1830 г.⁶⁵, в котором он, посылая ей заказанные стихи (своего рода новогодний подарок), в изысканных выражениях заверяет ее в своей преданности:

Язык и ум теряя разом,
Гляжу на вас единым глазом:
Единый глаз в главе моей.
Когда б судьбы того хотели,
Когда б имел я сто очей,
То все бы сто на вас глядели.

Bien entendu, Comtesse, que vous serez un vrai Cyclope. Acceptez cette platitude comme une preuve de ma parfaite soumission à vos ordres. Si j'avois cent têtes et cent coeurs, ils seroient tous à votre service <...>⁶⁶.

Формальное совершенство этого стихотворения парадоксальным образом сказалось на его исследовательской истории: оно никогда не привлекало к себе специального внимания ученых. Между тем оно заслуживает изучения как литературный и биографический феномен.

Перед нами, несомненно, мадригал — жанр, не самый характерный для Пушкина. В молодости он быстро исчерпал собственный интерес к мадригалу, освоив его в процессе изучения поэтической техники. Неслучайно в четвертой главе «Евгения Онегина» (строфы XXX—XXXI, написанные в середине — второй половине 1825 г.) появляется широко известная пренебрежительная характеристика этого жанра как квинтэссенции салонной поэзии, искусственной, лишенной живого чувства. В 1820-х гг. в творчестве Пушкина еще встречается несколько разрозненных мадригальных стихотворений, преимущественно шуточных и пародийных, вплоть до эпиграмматического «Нет ни в чем вам благодати...» (1825), напечатанного под названием «Мадригал»⁶⁷. На этом фоне особое внимание обращает на себя стихотворение «Ты и вы» (1828). Это своего рода метамадригал: поэт фиксирует момент возможного перехода от светского флирта к более глубокому чувству, при котором мадригал как маркер легкости и поверхностности отношений уже теряет смысл. После «Ты и вы» мадригал навсегда исчезает из пушкинского творчества. Исключением — единственным и весьма значимым — является только стихотворение «Язык и ум теряя разом...»

Неожиданное возвращение поэта к давно, казалось бы, неактуальному для него жанру было продиктовано сцеплением ряда внешних обстоятельств, связанных, прежде всего, с Николаем I и его ближайшим окружением.

Посреди победного веселья конца 1829 — начала 1830 г. Пушкин переживал один из кризисных периодов своей жизни. Недавно, в ноябре, ему пришлось через шефа Третьего отделения оправдываться перед царем за самовольную поездку на кавказский театр военных действий. Уже который месяц тянулась неопределенная ситуация с публикацией «Бориса Годунова» — ни высочайшего разрешения, ни окончательного запрета не поступало, и состояние поэта было нервным и напряженным. «Опеку» со стороны Третьего отделения он ощущает почти физически, будучи не в силах вырваться и глубоко уязвленный своим бессилием. 7 января 1830 г., через несколько дней после бала в Аничковом, он обратится к Бенкендорфу с просьбой разрешить ему поездку за границу — во Францию, в Италию, а нет — то хотя бы в Китай, однако и на это после неторопливого рассмотрения последует отказ.

Пушкин реагировал отчаянным письмом. «Несмотря на четыре года поведения безупречного, я не смог приобрести доверия власти! — писал он шефу жандармов. — С огорчением вижу я, что всякий шаг мой возбуждает подозрение и недоброжелательство. <...> каждую минуту я чувствую себя накануне несчастья, которого я не могу ни предвидеть, ни избежать. <...>

перестань Вы завтра быть министром — я послезавтра же буду упрятан. Г-н Булгарин, который, по его словам, пользуется у вас влиянием, сделался одним из наиболее жестоких моих врагов»⁶⁸. Это мартовское письмо проливает свет и на то состояние духа, в котором Пушкин находился в январе, когда было создано стихотворение «Язык и ум теряя разом...», обращенное, пусть и опосредованно, к императрице Александре Федоровне.

Остается гадать о мотивах, побудивших Екатерину Тизенгаузен заказать нужное ей для выступления на балу стихотворение именно Пушкину⁶⁹. Будучи близкой подругой императрицы, она, вероятно, желала преподнести ей изящный подарок, и тут весьма кстати оказалось то, что в числе друзей дома имелся человек, признанный лучшим русским поэтом. Но не исключено, что свою роль в этом деле сыграла и ее мать — Е. М. Хитрово, хорошо осведомленная о положении Пушкина. Таким тонким способом она могла пытаться содействовать улучшению отношений поэта с императорской семьей⁷⁰.

Сам по себе факт написания маскарадных стихов для Пушкина едва ли не уникален. Во всяком случае, нет никаких свидетельств того, чтобы он когда-либо сочинял что-то подобное. Несомненно, поэт хорошо представлял себе, что от него требуется, и в иной ситуации не затруднился бы исполнить подобную просьбу, однако необходимость обращаться к царице значительно усложнила его задачу. В тот момент за всяким его действием, так или иначе имевшим отношение к императору или двору, следили весьма многие, ожидая, что поэт попытается вернуть себе высочайшее расположение путем лести и заискивания. Любой неверный шаг был бы истолкован именно в таком смысле. Но откажись Пушкин, это выглядело бы как выпад против императорской семьи; между тем единственная возможность пробить окружающую его стену «опеки» состояла в том, чтобы добиться непосредственного контакта с государем, минуя Бенкендорфа.

«Я ужасно люблю царицу, несмотря на то, что ей уже 35 лет и даже 36», — полушутливо признается Пушкин в дневнике, описывая момент своего формального представления ей после многих лет светского знакомства. «Язык и ум теряя разом...»⁷¹ — единственное произведение Пушкина, столь тесно связанное с императрицей Александрой Федоровной.

Обладая всеми качествами мадригала, стихотворение «Язык и ум теряя разом...» имеет гораздо более сложную природу, поскольку возникло в «не-матригальной» ситуации. Нормы этикета не допускают для комплимента, обращенного к императрице, тех легких любовных коннотаций, которые присущи мадригалу. Однако Пушкину удается найти выход из этой, казалось бы, тупиковой ситуации.

В его распоряжении имелись два хрестоматийных образа циклопа Полифема: один, восходящий к Гомеру, — грозный, но недалекий великан, ставший жертвой хитроумного Одиссея; другой, созданный Феокритом, — безнадежно влюбленный в нимфу Галатею и смешной своими жалкими сетованиями на ее бессердечность. Пушкинский циклоп связан со второй традицией, переосмысленной в галантном духе. В отличие от персонажа Феокрита, который готов пожертвовать единственным глазом для воз-

любленной, он, весь обратившись в зрение, поглощен созерцанием ее красоты. Отсюда, видимо, и выбор мадригала как наиболее адекватной поэтической формы.

Своеобразная параллель к этому мадригалу в «анфологическом вкусе» обнаруживается в одном из вариантов строфы XXVI восьмой главы «Евгения Онегина», написанном через несколько месяцев после монолога циклопа и впоследствии отвергнутом автором:

И в зале яркой и богатой,
 Когда в умолкший, тесный круг,
 Подобна лилии крылатой,
 Колеблясь, входит Лалла-Рук,
 И над поникшею толпою
 Сияет царственной главою,
 И тихо вьется и скользит
 Звезда-харита меж харит,
 И взор смешенных поколений
 Стремится, ревностью горя,
 То на нее, то на царя, —
 Для них без глаз один Евгений;
 Одной Татьяной поражен,
 Одну Татьяну видит он.

Эта строфа воспроизводит ту праздничную атмосферу, с которой у Пушкина, по всей видимости, устойчиво ассоциировался образ императрицы. Неслучайно Александра Федоровна, в отличие от прямо названного «царя»⁷², обозначена здесь условным именем, с легкой руки Жуковского закрепившимся за ней после знаменитого берлинского праздника. «Сюрприз» 4 января 1830 г., несмотря на то, что поэт не был его свидетелем, включается в то же ассоциативное поле. При этом зрелищность как основной признак маскарада выступает тем фактором, который предопределяет поэтику обоих текстов, связанных с императрицей.

Если в черновой строфе «Онегина» Пушкин ограничивается последовательностью зрительных образов, то в стихотворении «Язык и ум теряя разом...» он использует гораздо более интересный ход — описывает ситуацию созерцания изнутри, т.е. фокусирует внимание не на визуальной картине, а на чувствах глядящего.

Одноглазое создание здесь неожиданно выступает как аллегория зрения, причем строка «Когда б имел я сто очей» отсылает к иному мифологическому персонажу — Аргусу, за которым такая роль закреплена традиционно. Этот перенос функции неслучаен. В отличие от хтонического существа, бесстрастного, как звездное небо, влюбленный циклоп наделен человеческими эмоциями, а значит, и зрение, олицетворением которого он является, это особое — эмоциональное — зрение.

Анализ строфы из «Онегина» обнаруживает и еще одно важнейшее сходжение с миниатюрой «Язык и ум теряя разом...»: оба текста существуют в единой образной системе. Их переключка явственна; «сто очей», грезящиеся циклопу,

как бы воплощаются во взорах «смешенных поколений», устремленных на Лалу Рук. Сам по себе этот повтор смысловой и психологической коллизии достаточно выразителен. Он свидетельствует о том, что поэт вынужден повторять самого себя, пытаясь растянуть до размеров строфы то, что было сконцентрировано в шести строках маскарадного мадригала. Отсутствие собственных впечатлений от личности Александры Федоровны Пушкину приходится компенсировать за счет использования метафоричности, задолго до него найденной Жуковским⁷³. Возникающий при этом эффект центаона придает строфе некую неорганичность. Это, вероятно, и послужило одной из причин отказа от ее доработки.

Напротив, стихотворение «Язык и ум теряя разом...» представляет собой блестящий поэтический кунштюк. Как чистый образчик жанра и модель мадригала вообще оно стилистически абсолютно точно вписано в великосветское увеселение, хотя по своему художественному качеству далеко превосходит уровень его запросов.

Оторвав половину листа со стихами от сопроводительных строк, заказчица невольно подчеркнула то стремление к расподоблению с собственным текстом, которое Пушкин вложил в него. Предельное отстранение текста от личности создателя — это и есть найденный поэтом способ решения стоявшей перед ним задачи. Немногие из числа гостей, кто заглянул в печатную брошюру, могли из нее узнать, что реплику Циклопа сочинил Пушкин, для остальных же, скорее всего, вопрос об авторстве этих шести строк вообще не имел значения. Пуантом этого номера почти наверняка был живописный костюм⁷⁴. Недаром никто из современников не обратил на пушкинские строки внимания.

IV

Шуточное четверостишие «Я холодный Водолей...», в отличие от помещенных в той же брошюре стихотворений Крылова и Пушкина, не подписано. В первый и единственный раз эти строки (как анонимные) появились в широкой печати в 1866 г. в статье В. Ф. Кеневича «Маскарадные сочинения И. А. Крылова»⁷⁵. С именем Жуковского они никогда не связывались.

Сам поэт не придавал слишком большого значения своей «домашней» поэзии. Между тем эта линия в его творчестве обнаруживала себя преимущественно в периоды, сопряженные с тяжелыми личными переживаниями. Таков, в частности, был контекст возникновения его шуточной поэзии 1810-х гг., включая и арзамасскую «галиматью»⁷⁶.

В 1820-х гг. юмористическая струя в творчестве Жуковского постепенно иссякала. Внутренние борения улеглись; возраст брал свое, и занятия по воспитанию наследника практически не оставляли поэту досуга. Однако именно они стали той почвой, на которой постепенно формировалась как проблематика его зрелого творчества, так и идейный и моральный конфликт, в течение следующих полутора десятилетий образующий нерв его отношений с самодержцем.

Конец 1820 — начало 1830-х гг. стали для Жуковского временем крайне напряженным, когда на фоне рефлексии по поводу подготовки великого кня-

зя к высокой миссии государя в его бумагах возникают наброски писем к Николаю I и дневниковые записи, содержащие пространные монологи в жанре «воображаемого разговора» с монархом. «Любя свою должность и ограничивая себя ее исполнением, делаешься совершенно от всего независимым, — рассуждает он в дневнике в эти годы. — Надобно быть или рабом владыки, или рабом долга. В последнем случае сохранение своего достоинства. Но это сохранение не без тяжелых ощущений»⁷⁷.

Празднества по случаю военного триумфа России, включая маскарад 4 января 1830 г., застали Жуковского в отнюдь не умиротворенном состоянии духа. С тем большей радостью он, видимо, ожидал приезда в Петербург любимого внучатого племянника — 24-летнего Ивана Киреевского, направлявшегося учиться за границу. Тот прибыл 11 января, и с его появлением в жизни Жуковского ненадолго повеяло знакомым воздухом елагинского гнезда. Поэт настоял, чтобы молодой человек жил у него на квартире в Шепелевском доме, охотно и подолгу общался с ним, специально для него приглашал гостей — лучших петербургских литераторов, своих друзей, в том числе Крылова и Пушкина, старался за те десять дней, что они провели вместе, получше узнать Киреевского и сам раскрывался перед ним — может быть, невольно.

«Он читал мне некоторые стихи свои давнишние, но мне неизвестные: к фрейлинам, к Нарышкину, на заданные рифмы и проч.», — сообщал Иван Киреевский 20 января родным и тут же сурово резюмировал: «Cette profanation du génie m'a choqué. Теперь он не пишет ничего и тем лучше. Поэтическое дело важнее поэтических стихов»⁷⁸. Накануне вечером они долго спорили об искусстве, «о фламандской школе», как писал Киреевский, только что посетивший Эрмитаж. По всей видимости, в ходе полемики Жуковский и считал нужным совершить экскурс в особую часть своего творчества, хорошо знакомую матери Киреевского, но, как выяснилось, чуждую и непонятную представителю иного поколения. Знакомить «Ванюшу» с последним произведением своей музыки он не считал нужным. В ход пошли давние «павловские» стихи, по качеству, несомненно, способные произвести большее впечатление. Молодой человек, однако, остался верен своему ригоризму — он не мог с легкой душой посмеяться над тем, в чем видел профанацию божественного дара; оставалось только со вздохом выдать округлую сентенцию.

Очевидно, что если бы начинающему критику довелось услышать стихи, недавно произнесенные Василием Андреевичем на придворном маскараде, он тем более подверг бы их осуждению. Между тем в этой с виду непритязательной шутке, как в капле воды, отразились черты ее создателя, и это сделало маленькое стихотворение полноценным художественным высказыванием.

Бросающееся в глаза простодушие этих строк при ближайшем рассмотрении оказывается нарочитым. Рассчитанный комический эффект четверостишия строится на использовании банальнейшей рифмы «морозы — розы»⁷⁹, в результате чего оно легко встраивается в контекст корявых французских виршей, прозвучавших в тот вечер. Как и Крылов, Жуковский стремился прежде всего вписаться в атмосферу домашнего праздника. Однако если отношения баснописца с августейшими хозяевами были исключительно

мирными, то для Жуковского 4 января 1830 г. стало еще одним эпизодом в напряженной коллизии, развивавшейся как минимум второй год.

В конце лета 1828 г. император косвенно, но вполне недвусмысленно выказал Жуковскому свое неблаговоление: он публично отметил заслуги его коллеги — воспитателя наследника К. К. Мердера, а самого поэта при этом проигнорировал. Жуковский, уязвленный и недоумевающий, набросал тогда письмо, которое, однако, не решился передать адресату. «Государь, — писал он, — благоволите мне поверить, я прошу не о награде <...> Прошу только об одном: благоволите вывести меня из мучительного недоумения на счет вас самих. <...> Ваше уважение дороже для меня самых высших милостей»⁸⁰.

За этим эпизодом последовал ряд подобных. Сам поэт называл это демонстративное невнимание к себе «негативным оскорблением»⁸¹.

Если бы мне сказать Государю свое мнение на то, как он со мною поступ<ает>, вот что бы я сказал: Вы мне верили ум и сердце вашего сына, следовательно, вы признали меня достойным вашей доверенности. Если вы позволяете себе, сделав главное, не исполнить того, что вы обязаны исполнить в отношении ко мне, то вы в противоречии с самим собою или с намерением хотите быть несправедливым. Во всяком случ<ае> вы у меня в долгу. Это было бы лучше, нежели когда бы я был в долгу у вас⁸², —

таким рисовалось поэту возможное объяснение с отцом его ученика, которое могло бы, как он надеялся, расставить все по своим местам. Однако в реальности до такого разговора было еще очень далеко. Напротив, ситуация складывалась неблагоприятным для него образом — месяц за месяцем нарастала масса компрометирующих его обстоятельств.

В начале 1829 г. Жуковский горячо встает на защиту Вяземского, обвиненного неизвестным доносителем в том, что он ведет жизнь «развратную и недостойную образованного человека». При его посредничестве Николаю было передано оправдательное письмо Вяземского, в котором тот, настаивая на своем праве иметь независимые суждения, заявлял, что именно в таком качестве он и может быть полезен России. Вяземский, получив формальное прощение, был принят на службу⁸³; для Жуковского же эта история стала еще одним поводом для охлаждения к нему со стороны императора. Напомним, что в 1829—1830 гг. поэт хлопотал не только за Вяземского, но не раз позволял себе открытые проявления дружбы и к другим людям, навлекшим на себя неудовольствие правительства: Ф. Н. Глинке, Пушкину, Н. И. Тургеневу.

Жуковский не оставлял попыток помочь Тургеневу с самого момента осуждения декабриста. Во второй половине января 1830 г. он обратился к Николаю с письменной просьбой позволить изгнаннику, нашедшему приют в Англии, беспрепятственно проживать на континенте. Устный ответ был передан ему через императрицу; Жуковский воспринял его как разрешение Тургеневу, если он действительно невиновен, явиться в Петербург и попробовать лично оправдаться. Впоследствии его ошибка раскрылась, но тогда, окрыленный тем, что он принял за успех своей миссии, Жуковский решил

говорить с монархом о других осужденных. В конце января он написал подробную записку с планом амнистии декабристам. Идея поэта состояла в том, чтобы, издав манифест о «всепрощении», освободить их от наказания, оставив, однако, жить в Сибири с тем, чтобы своими талантами и образованностью они способствовали развитию края⁸⁴. Но передаче царю этого послания помешало неожиданное развитие событий.

К этому времени в литературной полемике обозначилась тенденция к использованию политических обвинений. К доносам с таким подтекстом регулярно прибегал в борьбе со своими противниками Булгарин. Жуковский как один из наиболее влиятельных его литературных антагонистов, несмотря на неучастие в «журнальной войне» как таковой, также стал мишенью нападок издателя «Северной пчелы».

Как следствие, в начале 1830 г. в отношениях Жуковского с царем назрел явный кризис. Личное общение наставника с отцом его подопечного практически прекратилось, и в течение трех месяцев Жуковскому не удавалось найти случай для передачи тому своей записки об амнистии. Наконец он решился снова прибегнуть к посредничеству императрицы, чтобы выяснить причины недовольства Николая. В конце марта 1830 г. Александра Федоровна сообщила ему, что император раздражен тем, что наставник его сына «впутывается в литературные ссоры». Речь шла о развернувшейся еще в январе полемике вокруг двух недавно вышедших романов — «Иван Выжигин» Булгарина и «Юрий Милославский» Загоскина. В ней активно участвовали близкие Жуковскому люди, в том числе А. Ф. Воейков и И. В. Киреевский. В своем письме от 25 января 1830 г. Булгарин жаловался шефу жандармов:

Представляю одну коротенькую выписку, сочинения Киреевского, племянника воспитателя наследника престола Жуковского. Вы увидите, что тут бранят не одного меня, но и тех, которые читали «Выжигина». <...> Меня гонят и преследуют сильные ныне при дворе люди: Жуковский и Алексей Перовский, за то именно, что я не хочу быть орудием никакой партии. Некоторые вельможи и даже дамы нарочно призывали меня, чтоб предостеречь и уведомить, что мне могут повредить <...> Семейство мое слезно просит перестать писать, то же советуют мне друзья, боясь моей гибели⁸⁵.

В конце концов, ситуация разрешилась неожиданным для издателя «Северной пчелы» образом: 30 января выведенный из себя император распорядился на сутки посадить на гауптвахту наиболее ретивых полемистов — Булгарина, Греча и Воейкова.

На Жуковского высочайший гнев излился позже. 30 марта, пораженный словами Александры Федоровны, поэт обращается к царю с весьма эмоциональным письмом: «Уже во все продолжение прошедшего года весьма часто тревожила меня мысль, что милость ваша ко мне, государь, уменьшилась, — писал он. — С стеснением сердца замечал я, что при всей доверенности вашей, которой главным доказательством служит то место, которое занимаю, имели вы ко мне какую-то горестную для меня холодность, которая казалась мне неизъяснимою. <...> вы для меня более, нежели царь; вы отец моего питомца, и в этом отношении я имею право на ваше сердце»⁸⁶. Следствием этого

обращения стала аудиенция 1 апреля, в ходе которой вскрылась куда более серьезная — политическая — подоплека недовольства самодержца⁸⁷. Как и в случае с Пушкиным, происки со стороны Булгарина оказались лишь видимым проявлением кризиса в отношениях Жуковского с верховной властью.

Пружина подспудного конфликта между Жуковским и императором, сжимавшаяся на протяжении полутора лет, резко распрямилась после высочайшей «головомойки» 1 апреля. Поэт предпринял поистине самоубийственный шаг — он вручил императрице свою записку об амнистии, предлагая ей поступить с этим документом так, как она сочтет нужным. Трудно было найти более неудачный момент для этого, но на успех он уже не надеялся, стремясь к одному: окончательно прояснить свои отношения с самодержцем. Реакция императора должна была определить, доверяет ли он Жуковскому и может ли тот и далее оставаться при наследнике. В этой ситуации, видимо, важнейшую роль сыграло тактичное поведение Александры Федоровны, которой удалось сгладить конфликт и не допустить разрыва отношений между Жуковским и царем. Неизвестно, как она распорядилась письмом об амнистии; возможно, оно так и не было передано Николаю. Разрешение кризиса оказалось благоприятным для Жуковского — парадоксальным образом император именно в это время окончательно убедился в его благонадежности. Это убеждение не было поколеблено даже словами неизвестного аналитика III Отделения, который в середине 1830 г. прямо обвинил Жуковского в том, что тот является одним из руководителей «большой партии недовольных, мечтающих о перемене образа правления в России»⁸⁸.

Дополнительный свет на сложность тогдашнего положения поэта при дворе проливает его разговор с А. О. Смирновой, состоявшийся, по-видимому, в то же время — в начале 1830-х гг. По ее словам, Жуковский как-то решил «проконсультироваться» с ней в связи с тем, что его почему-то не приглашали на маленькие вечера у императрицы: «„Вот какая оказия, всех туда зовут, а меня никогда; ну, как вы думаете: рассердиться мне на это и поговорить с государыней? Мне уж многие намекали“. — „Ведь вам не очень хочется на эти вечера?“ — „Нет“. — „Разве это точно вас огорчает?“ — „Нет, видите, ведь это, однако, странно, что Юрьевича зовут, а меня нет“»⁸⁹.

Таким образом, приглашение в Аничков дворец 4 января 1830 г. имело для поэта особую значимость. Со стороны оно могло быть истолковано как явное свидетельство высочайшего благоволения, но многое зависело и от того, как он поведет себя.

Выступление в домашних спектаклях было Жуковскому не в новинку. Он с юности любил подобные шуточные представления, писал для них стихи, принимал участие в разработке сценариев. В Петербурге такие театральные затеи культивировались в доме Олениных в 1810–1820-х гг., причем партнерами Жуковского бывали Крылов и Гнедич⁹⁰.

Выбор образа, в котором поэт предстал на маскараде в Аничковом дворце, по-видимому, неслучаен, хотя функция Водолея (*Le Verseau*) в общем сюжете не вполне ясна. На святочном балу Водолей как зимнее созвездие, скорее всего, должен был являть собой аллегория зимы⁹¹. Кстати, и сам Жуковский родился под знаком Водолея, 29 января, и это наполняло шутливое четверостишие

некоторым биографическим смыслом, внося в него отчетливо выраженный личный модус, который у Крылова был лукаво сведен к подмене лица театральной маской, а в пушкинском стихотворении полностью отсутствовал.

Само по себе исполнение этой роли никак не могло уронить его достоинство, однако ловушка крылась в другом — Жуковский рисковал тем, что присутствующие, осведомленные о прохладном отношении императора к нему, могут усмотреть в его действиях попытку подольститься.

В поисках выхода из этой двусмысленной ситуации поэт максимально сокращает объем произносимого им текста. Существенно также, что он обращается только к императрице, а не к обоим супругам, как это делает Крылов. Известно, что Жуковский считал императорскую семью образцом взаимной любви и согласия. Однако нервозность, царившая в это время в его отношениях с Николаем, непроговоренность узловых моментов конфликта между ними заставила его, как и Пушкина, подчеркнута сфокусировать свое внимание на Александре Федоровне.

Почти за десять лет до этого, в феврале 1821 г. Жуковский записал в своем дневнике другое стихотворение, адресованное ей — тогда еще великой княгине:

Теснятся все к тебе во храм,
И все с коленопреклоненьем
Тебе приносят фимиам,
Тебя греющим славят пеньем;
Я одинок в углу стою,
Как жизнью, полон я тобою,
И жертву тайную мою
Я приношу тебе душою⁹².

Напряженная мистико-литургическая метафорика и сильная окрашенность личным чувством делали этот текст заведомо не подлежащим обнародованию. И в дальнейшем, оставаясь практически домашним человеком в императорской семье, он тем не менее не написал ничего, что было бы напрямую обращено к Александре Федоровне. За эти годы мистический элемент в восприятии императрицы поэтом несколько трансформировался, но не исчез, и это обнаруживается в маскарадном «пустяке». Сквозь внешнюю наивность катрена «Я хладный Водoley...» внезапно проступает спиритуальный образ: снег, без всякого сомнения, должен был «преобразиться»⁹³ не в какие-нибудь, а именно в белые розы — любимый цветок и эмблему императрицы⁹⁴. Вспомним, что именно Жуковский незадолго до этого придумал герб петергофского дворца Коттедж, сочетающий эмблемы августейших супругов — рыцарский меч и венок из белых роз, а в конце 1830-х гг. повторил мотив такого венка в собственном дворянском гербе⁹⁵, подчеркнув этим высоту своего служения Александре Федоровне. К сожалению, мы ничего не знаем о том, как выглядел костюм Водoley, но букет или венок из белых роз, вполне вероятно, мог быть его важнейшим атрибутом.

Появление этого мистического символа в игровом контексте несколько неожиданно, однако весьма характерно для мироощущения Жуковского,

склонного обнаруживать проблески высокого в явлениях повседневной жизни. Это качество тонко подметила в нем Смирнова. «Разговор его был простой, часто наивно-ребячески шуточный, — вспоминая о Жуковском, писала она, — и всегда примешивалось какое-нибудь размышление, исполненное чувства, причем его большие черные глаза становились необыкновенно выразительны и глубоко»⁹⁶. Тот же эффект взаимного «подсвечивания» двух контрастных смысловых пластов придает глубину и монологу Водолея. Сочетание снега и роз в лице красавицы — расхожее поэтическое клише, уподобление ее волшебнице, превращающей зиму в лето, также довольно тривиально. Однако те же образы функционируют и в совершенно ином — высоком — плане. «Преображение» снега в розы — акт, коренным образом отличный от обычного весеннего пробуждения природы. Образ розы несет здесь высокую символическую нагрузку, отсылающую в первую очередь к культуре европейского рыцарства.

Белые розы, Берлин, Лалла Рук — это юность императрицы и в некотором смысле их с Жуковским общее «святое прежде». Поэтический язык для его описания в значительной степени был выработан самим поэтом. Обращаясь к Александре Федоровне со своим стихотворным приношением, он актуализирует этот образный и эмоциональный пласт. Таким образом ему удается, избежав подозрений в лести, в то же время укрепить те духовные узы, которые существовали между ним и императрицей.

Благодаря святочному балу 4 января 1830 г. в нашем распоряжении оказалась возможность, не так уж часто представляющаяся исследователям, — увидеть мгновенный снимок одновременного существования разнонаправленных жизненных стратегий трех крупнейших русских поэтов. Поиск адекватного ответа на общий вызов приводит Крылова, Пушкина и Жуковского к неповторимым художественным решениям, которые, не пересекаясь, в сопоставлении проясняют друг друга.

Известен драматизм положения Пушкина, для которого двор Николая I был поприщем для утверждения собственного человеческого и авторского достоинства. Безупречность его мадригала, обращенного к царице, граничит с надменностью; в нем как бы сфокусирована позиция поэта, стремившегося в своих отношениях с носителем верховной власти к неосуществимому сочетанию — к приближению и дистанцированию одновременно.

В отличие от него, Жуковский, не имевший собственной семьи, разлученный с теми, кто был ему дорог, и волею обстоятельств вступивший в самый тесный круг императорской фамилии, оказался, по сути дела, в безвыходной ситуации. Он был обречен на поиск компромиссов, зачастую болезненных и не приносивших облегчения. Не желая смириться с положением слуги, пусть и привилегированного, он снова и снова пытался реализовать недостижимый идеал человеческой дружбы с семьей монарха. Таков психологический контекст возникновения его катрена, за внешней шутовской таящего глубокую

усталость, пронизанного реминисценциями, пришедшими из других, более благополучных и внутренне цельных эпох жизни.

Что же касается Крылова, то он ценой собственной репутации купил право всегда и всюду оставаться самим собой. Позиция почти барочного шутовства обеспечивала ему реальную независимость, и в этом прагматизме — квинтэссенция его жизненной философии.

Примечания

- ¹ Подробнее о нем см.: Русский биографический словарь: Неопубликованные дополнительные материалы: В 8 т. М., 1997. Т.: Гоголь — Гюне. С. 362—363; Серков А. И. Русское масонство. 1731—2000. Энциклопедический словарь. М., 2001. С. 264—265. А также: Левшин Д. М. Пажеский е. и. в. корпус за сто лет. 1802—1902. СПб., 1902. Т. 2. С. 266—268; Чернопятав В. И., Яблочков М. Т. Дворянское сословие Тульской губернии. Тула, 1905. Т. 9. С. 36; Ровенский Г. В. Роспись потомкам светлейшего князя Смоленского... Фрязино, 1995. С. 90. Биографические сведения об А. А. Горяинове, приводимые этими авторами, несколько расходятся. Мы опираемся на те из них, которые представляются наиболее достоверными и подтверждаются иными источниками.
- ² Его старшая сестра Вера была замужем за декабристом А. Э. Муравьевым; вторая сестра, Софья, — за Н. М. Исленьевым, также привлекавшимся к следствию по делу декабристов. Через А. Э. Муравьева семейство Горяиновых состояло в родстве с министром финансов Е. Ф. Канкринным.
- ³ См.: ОР РНБ. Ф. 281. № 40. Л. 25 (рукописный сборник стихотворений, составленный в конце 1820 — начале 1830-х гг. С. А. Златодубровской).
- ⁴ Русская старина. 1907. № 8. С. 417.
- ⁵ Это произошло не ранее конца 1830 — начала 1831 г. Во всяком случае, в конце 1830-го мы находим в московской газете объявление, данное отставным подполковником Горяиновым (Московские ведомости. 1830. № 104. 27 декабря. Стлб. 4557—4558).
- ⁶ Информация о статской службе Горяинова почерпнута из адрес-календарей на соответствующие годы.
- ⁷ Отметим, что в 1854 г. Горяинов послал две свои брошюры С. П. Шевыреву, с которым, впрочем, не был знаком лично, сопроводив их запиской, в которой подчеркнул общность их патриотических убеждений (ОР РНБ. Ф. 850. № 210).
- ⁸ СПбФА РАН. Ф. 100. Оп. 1. № 353. Л. 1—1 об. Отвергнутые Горяиновым в ходе смысловой правки варианты приводятся в угловых скобках. Пропуски в рукописи обозначены отточием в квадратных скобках. В описи фонда автором этой заметки по неизвестной причине назван некий А. Черепанов, что противоречит подписи под документом.
- ⁹ Ошибка мемуариста. По сведениям камер-фурьерского журнала (РГИА. Ф. 516. Оп. 1 (120/2322). № 43. Л. 16 об.), маскарад состоялся не в день Крещения, а на святках — 4 января. Ту же дату приводит А. Н. Оленин в пояснительной записке к автографу прозвучавшего на балу стихотворения Крылова (ОР РНБ. Ф. 542. № 746. Л. 1). Однако дата 6 января встречается и в других источниках: в письме А. А. Шаховского к С. Т. Аксакову от 8 января 1830 г. (РА. 1873. № 4. Стлб. 0472) и в записках А. Я. Булгакова (Булгаков А. Я. Современные происшествия и воспоминания мои. 1830 г. // РГАЛИ. Ф. 79. № 314. Л. 6; в настоящее время этот текст готовится к печати С. В. Шумихиным).
- ¹⁰ Имеется в виду А. А. Эйлер, в замужестве графиня Зубова.
- ¹¹ Безумство, дурачество (франц.).
- ¹² СПбФА РАН. Ф. 100. Оп. 1. № 353. Л. 2.
- ¹³ О Жуковском как одном из авторов текстов, прозвучавших на этом празднике, пишет в своих памятных заметках и московский почт-директор А. Я. Булгаков, который осно-

вывался, скорее всего, на сведениях, полученных из Петербурга от брата Константина: «<...> петы их Императорским Величеством куплеты, сочинения Ал. Сер. Пушкина, графа Матушевича, Жуковского и других авторов» (Булгаков А. Я. Современные происшествия... Л. 6). В приведенном здесь перечне участников «сюрприза» (самом полном из известных на сегодняшний день — 39 человек) и исполнившихся ими ролей сообщается, в отличие от мемуаров Горяинова, что Жуковский был Мельпоменой, а Водолеем — супруга генерал-майора В. Ф. Адлерберга. Однако мы все же отдаем предпочтение версии, изложенной Горяиновым, отвергая данное указание Булгакова по ряду соображений. Прежде всего, эта информация поступила к нему из вторых рук: К. Я. Булгаков, петербургский почт-директор, не был вхож в Société d'Anitchkoff, следовательно, пользовался чужими рассказами. Кроме того, в перечне персонажей отсутствует Циклоп, что свидетельствует о том, что ни А. Я. Булгаков, ни его информатор не имели под рукой брошюры с текстами, напечатанной для участников этого вечера. Если же допустить, что поэт и в самом деле представлял музу трагедии, то вряд ли эта роль осталась бы без слов; между тем в брошюре имеются «речи» только двух муз — Талии и Эвтерпы.

- 14 Сборник литературных статей, посвященных русскими писателями памяти покойного книгопродавца-издателя А. Ф. Смирдина. СПб., 1859. Т. 4. В сноске к тексту указано, что заметка написана в 1856 г. Любопытно, что, описывая красавицу-калмычку, которая произвела на него большое впечатление, Горяинов сравнивает ее с другими виденными им прекрасными женщинами, в том числе с М. А. Нарышкиной, мадам Рекамье и мадемуазель Марс.
- 15 Vers, chantés et récités. Saint-Petersbourg: Typographie de Pluchart, 1830. Приносим благодарность Е. О. Ларионовой, любезно снабдившей нас копией этой редкой брошюры (она хранится в библиотеке ИРЛИ). Этот экземпляр был описан Н. В. Измайловым (см.: Письма Пушкина к Е. М. Хитрову. 1827—1832 / Труды Пушкинского Дома. Л., 1927. Т. 48. С. 43—46).
- 16 Упоминания о бале в Анничковом дворце, а также тексты стихотворений Крылова и Пушкина появились в печати в 1840-х гг. Никто из писавших об этом не был свидетелем происходившего тогда, в результате чего из статьи в статью переходило утверждение, что оба поэта, будучи в числе участников маскарада, сами читали свои произведения. Горяинову как очевидно было известно, что роль Циклопа на самом деле исполняла Е. Ф. Тизенгаузен, а Пушкин лишь сочинил текст, который она произносила.
- 17 Цит. по: Шильдер Н. К. Император Николай и восточный вопрос (1826—30) // Русская старина. 1901. № 4. С. 15.
- 18 Там же. С. 9 (ориг. по-фр., пер. наш. — Е. Л., Н. С.).
- 19 Там же. С. 24.
- 20 Сборник Императорского Русского исторического общества. СПб., 1911. Т. 132. С. 2 (ориг. по-фр.).
- 21 Из записок барона (впоследствии графа) М. А. Корфа // Русская старина. 1899. № 7. С. 8.
- 22 Помимо заметки Горяинова, это отрывок из мемуаров Бургуэна (Воспоминания французского дипломата при санктпетербургском дворе. 1828—1831 // Военный сборник. 1866. № 3), воспоминания А. О. Смирновой (Смирнова-Россет А. О. Дневник. Воспоминания. М., 1989. С. 333), дневниковая запись Д. Ф. Фикельмон от 4 января 1830 г. (Kauchtschischwili N. Il diario di Dar'ja Fëdorovna Fiquelmont. Milano, 1968. P. 113), а также отрывок из уже упоминавшихся записей А. Я. Булгакова. Беглое описание праздника содержится и в недавно опубликованном фрагменте мемуаров одного из его свидетелей — английского офицера и дипломата Д. Э. Александера (Звезда. 2003. № 5. С. 98). Имена некоторых участников представления приведены в основанной на архивных документах статье И. Г. Локотниковой «Сюрприз для императрицы» (Пушкинский музей. СПб., 2000. Вып. 2).
- 23 При автографе стихотворения «Талия», хранящемся в Отделе рукописей РНБ, имеется пояснительная записка А. Н. Оленина: «NB Стихи, говоренные Ив. Андр. Крыловым государыне императрице Александре Федоровне в день данного ея величеству нечаянного

- маскерада, в Аничковском дворце (4 Генв. 1830 года) ея и. высочеством в. к. Еленю Павловною. — Сей чернечек писан и поправлен рукою автора — И. А. Крылова, представившего в кадрили ея и. высочества — музу Талию» (ОР РНБ. Ф. 542. № 746. Л. 1).
- 24 По сведениям А. Я. Булгакова, фрейлина Россет изображала Купидона (Современные происшествия. Л. 6 об.). Между тем сама она вспоминала позднее, что исполняла роль *La Folie*.
- 25 Подробнее об этом см. в названной выше статье И. Г. Локотниковой.
- 26 Цит. по: Литературное наследство. М., 1952. Т. 58. С. 93, с уточнением по рукописи: ОР РНБ. Ф. 291. № 150. Л. 4.
- 27 Журнал камер-фурьерской должности. Генварь 1830 года (РГИА. Ф. 516. Оп. 1 (120/2322). № 43. Л. 16 об.—18).
- 28 Kauchtschischwili N. Op. cit. P. 115.
- 29 См.: Ibid. P. 113. Хозяину дома графу Модену выпала ответственная, хотя и бессловесная роль: в качестве созвездия Большой Медведицы он был партнером Елены Павловны, изображавшей музу астрономии Уранию, и исполнял с ней менуэт. Этот танцевальный номер, по всей видимости, был довольно комичен и удачно оттенял прелесть 24-летней великой княгини. Модену было 56 лет; из всех участников представления он был самым чиновным — (обер-егермейстер — особа второго класса).
- 30 Плетнев П. А. Жизнь и сочинения Ивана Андреевича Крылова. СПб., 1847. С. 85—86.
- 31 Kauchtschischwili N. Op. cit. P. 113.
- 32 Воспоминания французского дипломата. С. 210—211. Расшифровка криптонимов предложена Н. В. Измайловым (Письма Пушкина к Е. М. Хитрову. С. 44—45). О собственном участии в подготовке костюмированного представления Бургуэн ничего не сообщает.
- 33 Вот, в комическом обличье, / Наш баснописец. / Я бы решил, что предо мною Эзоп, / Будь он не так дороден. / Однако, говори он французскими стихами, / Я подумал бы, / Что вновь вижу Лафонтена (*Vers...* P. 8; автор — П. де Бургуэн).
- 34 Я ухажу и надеюсь, / Что мне долго не придется спускаться с небес. / Но прежде чем покинуть землю, / Я счел своим долгом появиться здесь. / Нет, я несколько не привязан / К веселью карнавала: / Марс не смеется и не пляшет, / Но бог войны всегда / Склонялся перед красотой (*Vers...* P. 15; автор — П. де Бургуэн).
- 35 Смирнова-Россет А. О. Указ. соч. С. 333 (ориг. по-фр., пер. наш). Участие В. Н. Панина в этом маскараде не подтверждается иными источниками. В своем описании мемуаристка, по всей видимости, контаминировала два события — бал в Аничковом дворце 4 января 1830 г. и маскарад, устроенный П. М. Волконским 8 февраля 1833 г. Именно на последнем балу кадрили в костюмах XVIII в. танцевали менуэт и гавот — см.: Русский архив. 1904. № 2. С. 246—247 (письмо К. Я. Булгакова к А. Я. Булгакову от 9 февраля 1833 г.).
- 36 Цит. по: Мартен-Фюжье А. Элегантная жизнь, или Как возник «Весь Париж». 1815—1848. М., 1998. С. 26.
- 37 Там же. С. 63—81.
- 38 Там же. С. 65. Исследовательница цитирует воспоминания графини д'Агу.
- 39 Подробнее об этом см.: Илатовская Т. А., Пахомова-Гёрес В. А. Волшебство Белой Розы: История одного праздника. СПб., 2000.
- 40 Письмо К. Я. Булгакова к А. Я. Булгакову от 9 февраля 1833 г. // Русский архив. 1904. № 2. С. 246.
- 41 Коттедж был преподнесен Николаем в дар жене летом 1829 г., по возвращении ее из Берлина, где прусские родственники дали в ее честь праздник «Волшебство Белой Розы», выдержанный в средневековом духе. Все убранство Коттеджа, решенное в готическом стиле, было призвано стать отражением вкусов и внутреннего мира хозяйки.
- 42 Письма Пушкина к Е. М. Хитрову. С. 15, 83 (письмо от 21 января 1831 г.).
- 43 Тютчева А. Ф. При дворе двух императоров. М., 1990. С. 122.
- 44 Факт публикации стихотворений Жуковского, Крылова и Пушкина в брошюре «*Vers...*» породил своеобразный текстологический казус — чисто технические указания на то, како-

му персонажу действия принадлежит та или иная реплика (Le Verseau, Thalie, Cyclope), превратились в названия стихотворений. К тому же при последующих публикациях эти названия стали воспроизводиться по-русски. Между тем в дошедших до нас автографах Крылова и Пушкина никаких названий нет.

- 45 В широкой печати это стихотворение впервые появилось уже после смерти баснописца в детской книжке: [Григорович Д. В.] Дедушка Крылов. СПб., 1845. С. 38–40 (с опечаткой «Про дедушку идет худая слава»).
- 46 Возможно, это опечатка: в известных нам рукописях Крылова — «налюбоваться».
- 47 Vers... Р. 9–10, с пометкой: «соч. Ивана Андреевича Крылова». Текстология этого стихотворения запутанна. В настоящее время известны два его автографа с довольно значительными расхождениями: один в фонде Крылова в Рукописном отделе ИРЛИ (Ф. 142. Оп. 1. № 55. Л. 1; факсимиле см.: Русская старина. 1878. № 6), другой в фонде Олениных в Отделе рукописей РНБ. Источники текста, хронологически близкими к моменту его создания, могут считаться также брошюра «Vers...» и список неизвестной рукой, хранящийся в ОР РНБ среди бумаг Жуковского (Ф. 286. Оп. 2. № 283. Л. 1–1 об.). Этот список не датирован, однако бегло записанные Жуковским на обороте л. 2 восемь фамилий, напоминающие перечень приглашенных на некий предполагаемый вечер (из них можно разобрать следующие пять: Перовский, Пушкин, Крылов, Гнедич, Шаховской), позволяют отнести его к январю 1830 г., поскольку все названные лица входили в ближайший круг общения Жуковского того времени. Автограф из архива Олениных, вопреки утверждениям Г. А. Жуковского (Крылов И. А. Сочинения. М., 1946. Т. 3. С. 315–316) и А. П. Могилянского (Крылов И. А. Стихотворения. Л., 1954. С. 645), является черновым, о чем свидетельствует значительная правка в строках 15, 19 и 22; процитированная выше записка А. Н. Оленина также определяет ее как «чернечек». Автограф из ИРЛИ, напротив, может быть назван чистовым: он выполнен беглым почерком, без помарок. Тем не менее, принять этот текст за окончательный не позволяет несовершенство отдельных его частей: неблагозвучие строк 10 («Уж право я боюсь, чтоб я не потолкасла») и 15 («Так вижу только я здесь игры, резвосты, смех»), а также отсутствие строки 7; все эти особенности не повторяются ни в каком другом источнике. Что касается варианта, представленного в брошюре, то он, по всей видимости, восходит к еще одному протографу, до нас не дошедшему, о чем говорит версия строк 4 и 15; отсутствие слова «меня» в первой строке, скорее всего, представляет собой ошибку набора. Таким образом, не представляется возможным отдать предпочтение какому-либо из известных вариантов как наиболее авторитетному. Все они могут быть названы рабочими, поскольку все в той или иной мере несовершенны. По всей видимости, не предназначая текст для широкой публикации, поэт не довел до конца его отделку.
- 48 Русский архив. 1873. № 3. Стлб. 0475.
- 49 Русский архив. 1896. № 2. С. 267. Приводимый Гнедичем текст идентичен публикации в «Vers...» за исключением восстановленного в первой строке слова «меня».
- 50 Локотникова И. Г. Указ. соч. С. 182. Отметим, что этот наряд обошелся Театральной дирекции дороже всех остальных изготовленных ею костюмов. Его стоимость составила 214 рублей 55 копеек, т.е. едва ли не четверть всей отпущенной на эти цели казенной суммы. Само по себе это может служить косвенным подтверждением того, что, согласно замыслу организаторов праздника, Крылову отводилась в нем одна из центральных ролей.
- 51 Крылов в воспоминаниях современников. М., 1982. С. 147, 163.
- 52 Там же. С. 64.
- 53 См., напр.: Плетнев П. А. Указ. соч. С. 85.
- 54 Русская литература. 1966. № 4. С. 132 (письмо от 6 декабря 1855 г.).
- 55 Журнал Министерства народного просвещения. 1838. Ч. XVII. № 3. Отд. «Высочайшие повеления». С. XLI.
- 56 Вигель Ф. Ф. Записки. М., 1928. Т. 1. С. 87–88.
- 57 Перед необходимостью интерпретации этого феномена так или иначе оказывается большинство исследователей творчества Крылова. За последние десятилетия наибольшее вни-

мание этому было уделено в трудах М. А. Гордина (Жизнь Ивана Крылова. М., 1985) и В. И. Коровина (Поэт и мудрец: Книга об Иване Крылове. М., 1996).

58 [Булгарин Ф. В.] Воспоминания об Иване Андреевиче Крылове и беглый взгляд на характеристику его сочинений // Северная Пчела. 1845. № 9. С. 35.

59 Там же.

60 Крылов в воспоминаниях. С. 147.

61 В этом отношении характерен «дежурный» фарс Крылова, который он повторял регулярно к удовольствию «публики» — посетителей петербургского Английского клуба: «По окончании обеда он вставал и, помолвившись на образ, постоянно произносил: „Много ли надо человеку?“, что возбуждало общий хохот в его сотрапезниках, видевших, сколько надобно Крылову» (Крылов в воспоминаниях. С. 299). Половина успеха этой шутки заключалась в ее непритязательности, вторая половина — в предсказуемости. Узнаваемая маска комического обжоры, которую Крылов надевал по этому случаю, открывала перед зрителями возможность прогнозировать его поведение и благодаря этому испытать комфортное ощущение собственной проницательности. В итоге очевидцы фарса проникались симпатией к Крылову, который фактически манипулировал их реакцией.

62 Киреевский И. В. Полн. собр. соч. М., 1861. Т. 1. С. 25.

63 Уткинский сборник. М., 1904. С. 13 (письмо к А. П. Киреевской; 11 июня 1815 г.). Ср. с высказыванием Вяземского: «Крылов был вовсе не беззаботный, рассеянный и до ребячества простосердечный Лафонтен, каким слывет он у нас. Он был несколько, с позволения сказать, неряшлив; но во всем и всегда был он, что называется, себе на уме. <...> Всю жизнь свою, а впоследствии и дарование свое обделал он умно и расчетливо» (Крылов в воспоминаниях. С. 174).

64 Москвитянин. 1841. № 10. С. 457.

65 Письма Пушкина к Е. М. Хитрово. С. 4. Текст из брошюры полностью совпадает с автографом, с которого, видимо, и набирался, судя по тому, что верхняя половина листа (со стихами) была оторвана. Впоследствии письмо было склеено.

66 Пушкин А. С. Письма / Под ред. и с прим. Б. Л. Модзалевского. М.; Л., 1928. Т. 2. С. 70. Перевод: «Само собою разумеется, графиня, что вы будете настоящим Циклопом. Примите эту плоскость как доказательство моей полной покорности вашим приказаниям. Если бы у меня были сто голов и сто сердец, они все были бы к вашим услугам» (Там же. С. 358). Попутно отметим, что в Полном собрании сочинений Пушкина это письмо переведено с неточностью («плоский комплимент» вместо «плоскость»), что существенно искажает смысл фразы ([Л.], 1941. Т. 14. С. 397).

67 Возможность перехода мадригала в эпиграмму обусловлена общностью приема логической и словесной игры, лежащего в основе обоих жанров.

68 Пушкин А. С. Письма. Т. 2. С. 404 (письмо к Бенкендорфу от 24 марта 1830 г.).

69 Ее кузина А. М. Толстая, игравшая роль Нептуна, довольствовалась текстом, сочиненным Лавалем.

70 На период зимы 1829/1830 гг. приходится интенсивное общение Пушкина с Е. М. Хитрово и ее дочерьми. В частности, на святках, 12 января, они в компании светских людей и иностранных дипломатов, одетые в домино и маски, побывали в нескольких петербургских домах — у Олениных, у английского посланника и у посланника Королевства Обеих Сицилий. Поэта пригласила принять участие в этом увеселении сама Хитрово. «Мы рассчитываем на ваше остроумие, дорогой Пушкин, чтобы все оживить», — писала она ему накануне (Цит. по: Летопись жизни и творчества А. С. Пушкина / Сост. Н. А. Тархова. М., 1999. Т. 3. С. 135–136.)

71 Пушкин А. С. Полн. собр. соч. [Л.], 1949. Т. 12. С. 324 (запись от 8 апреля 1834).

72 Исходя из общего контекста этой строфы, трудно согласиться с мнением Ю. М. Лотмана о том, что «царь» — это Александр I, танцующий полонез в паре со своей молодой невесткой (см.: Лотман Ю. М. Роман А. С. Пушкина «Евгений Онегин»: Комментарий. М., 1983. С. 84). На наш взгляд, был прав Г. А. Гуковский, утверждавший, что речь идет именно об императорской чете: Николае I и его жене (Гуковский Г. А. Пуш-

- кин и проблемы реалистического стиля. М., 1957. С. 258). Строфа, основанная на свежих впечатлениях поэта от большого света, была впоследствии отвергнута им по ряду причин, и в том числе потому, что не укладывалась во внутреннюю хронологию романа.
- 73 На это указывает не только употребление имени, вынесенного в заглавие одного из известнейших стихотворений Жуковского, но и ряд красноречивых совпадений — Лалла Рук у Пушкина так же является в ореоле тишины и царственного сияния (ср. у Жуковского: «И в чертах глубокость чувства / С безмятежной тишиной»; «робкая стыдливость / Под сиянием венца»); повторяется и мотив странного эфирного движения (у Жуковского: «призраком мимо / (Увлекая душу вслед) / Пролетал»), и приподнятость героини над окружающим ее дольным миром (ср.: «И над поникшею толпою / Сияет» — «И застенчиво склоняла / Взор умильный с высоты»). Напоминает о Жуковском и конструкция «звезда-харита», построенная по характерной для старшего поэта модели подсвечивания спиритуальным образом образа более пластически-реального.
- 74 Подхват во второй и третьей строках стихотворения, вероятно, мотивирован необходимостью эффектно обыграть костюм одноглазого чудовища, в который должна была облачиться исполнительница роли Циклопа.
- 75 Русский архив. 1866. Стлб. 1336. По мнению ученого, русские стихи из маскарадной брошюры «не представляют ничего замечательного»; французские, впрочем, вообще «ниже всякой посредственности».
- 76 Из последних работ о шуточных стихах Жуковского см. ст.: **Фрайман Т. Н.** О некоторых творческих моделях в поэзии Жуковского: «долбинские стихотворения» — «арзамасская галиматия» — «павловские послания» // Труды по русской и славянской филологии. Литературоведение. IV (Новая серия). Тарту, 2001.
- 77 РГАЛИ. Ф. 198. Оп. 1. № 36. Л. 6. Запись, помеченная «14 октября», по всей видимости, относится к 1828 г.
- 78 **Киреевский И. В.** Указ. соч. Т. 1. С. 26 (пер. франц. фразы: «Подобная профанация гения меня неприятно поразила»).
- 79 К этому времени она уже была иронически обыграна Пушкиным в четвертой главе «Онегина» (увидела свет в начале 1828 г.). О функционировании этого рифменного клише см.: **Лотман Ю. М.** Роман А. С. Пушкина «Евгений Онегин»: Комментарий. С. 250—251.
- 80 ОР РНБ. Ф. 286. Оп. 2. № 114. Л. 2—2 об.
- 81 РГАЛИ. Ф. 198. Оп. 1. № 36. Л. 7.
- 82 Там же. Л. 6 об.
- 83 Подробнее об этом см.: **Лебедева О. Б., Янушкевич А. С. В. А. Жуковский и П. А. Вяземский: К истории личных и творческих отношений** // Проблемы метода и жанра. Томск, 1986. Вып. 13.
- 84 Подробнее см.: **Дубровин Н. Ф. В. А. Жуковский и его отношения к декабристам** // Русская старина. 1902. № 4. С. 73—79.
- 85 Видок Фиглярин: Письма и агентурные записки Ф. В. Булгарина в III Отделение. М., 1998. С. 381—382. Выписка, о которой идет речь, представляла собой цитату из обзора И. В. Киреевского в альманахе «Денница» на 1830 г., где читатели «Выжигина» приравнивались к потребителям сонников и «книг о клопах».
- 86 **Жуковский В. А.** Полн. собр. соч. / Под ред. А. С. Архангельского. СПб., 1902. Т. 12. С. 20.
- 87 Подробнее об этом см.: **Самовер Н. В.** «Не могу покорить себя ни булгариним, ни даже Бенкендорфу...» Диалог В. А. Жуковского с Николаем I в 1830 году // Лица. Биографический альманах. М.; СПб., 1995. Вып. 6.
- 88 Цит. по: **Медведев М. М.** Новое о Грибоедове и декабристах // Литературное наследство. М., 1956. Т. 60. Кн. 1. С. 489.
- 89 **Смирнова-Россет А. О.** Указ. соч. С. 24.
- 90 Крылов в воспоминаниях. С. 147.

- ⁹¹ Близкий аллегорический образ содержится в шутовском стихотворении 1814 года «Ноябрь, зимы посол, подчас лихой старик...» (ср. там же: «Мороз, зимы сердитой кум»).
- ⁹² Жуковский В. А. Полн. собр. соч. и писем: В 20 т. М., 2000. Т. 2. С. 224.
- ⁹³ Использование малоупотребительного глагола «преобращаться» может служить косвенным доказательством авторства Жуковского, поскольку он встречается также в конце 1840-х гг. в его статье «Нечто о привидениях».
- ⁹⁴ В семейном кругу принцесса Шарлотта Прусская еще в ранней юности получила прозвище Белая Роза по имени героини рыцарского романа.
- ⁹⁵ Флаг дачи Александрия с гербом был утвержден специальным указом Николая I от 24 декабря 1829 г. (Полн. собр. законов Российской империи. Собр. 2-е. СПб., 1830. Т. IV. № 3374).
- ⁹⁶ Смирнова-Россет А. О. Указ. соч. С. 26.

Тартуский университет
Кафедра русской литературы
Кафедра семиотики

Российский государственный гуманитарный университет
Институт высших гуманитарных исследований

ЛОТМАНОВСКИЙ СБОРНИК

3

О·Г·И
Москва 2004