

Ефим Курганов

ЛИТЕРАТУРНЫЙ АНЕКДОТ  
ПУШКИНСКОЙ ЭПОХИ

*Д и с с е р т а ц и я  
на соискание ученой степени  
доктора философии*

Helsinki 1995

# SLAVICA HELSINGIENSIA 15

## Editors

**Hannu Tommola**  
Acting Professor of

Russian Language and Literature

**Pekka Pesonen**  
Associate Professor of  
Russian Literature

**Jouko Lindstedt**  
Professor of  
Slavonic Philology

**Arja Laakso**  
Technical Editor

**Aila Laamanen**  
Department Secretary

© 1995 by Efim Kurganov

ISBN 951-45-6890-7, ISSN 0780-3281

This book was set using Minion Cyrillic,  
designed by Rob Slimbach at Adobe Systems

Published by  
Department of Slavonic Languages, University of Helsinki

Printed by  
Helsinki University Press

**ПОСВЯЩАЮ ДОРОГОМУ УЧИТЕЛЮ  
ВАДИМУ ЭРАЗМОВИЧУ ВАЦУРО**



# С о д е р ж а н и е

|   |           |
|---|-----------|
| От автора .....   | 5         |
| Предисловие .....   | 6         |
| <b>ГЛАВА ПЕРВАЯ. Введение в поэтику анекдота .....</b>  | <b>11</b> |
| 1.1. Структурные особенности<br>и проблема эстетического эффекта .....                                | 11        |
| 1.2. Закон пуанты .....   | 18        |
| 1.3. Литературный анекдот. Специфика жанра .....  | 23        |
| 1.4. Специфика жанра. Некоторые уточнения .....   | 29        |
| 1.5. Поэтика литературного анекдота<br>(проблема юмора и трагизма) .....                              | 33        |
| <b>ГЛАВА ВТОРАЯ. Истоки жанра .....</b>   | <b>36</b> |
| 2.1. Русский народный анекдот.<br>Образы. Характер циклизации .....                                   | 36        |
| 2.2. Фольклорные модели в системе<br>послепетровской культуры .....                                   | 46        |
| <b>ГЛАВА ТРЕТЬЯ. Анекдот пушкинской эпохи. О репертуаре сюжетов ..</b>                                | <b>60</b> |
| 3.1. Анекдоты о дураках .....   | 60        |
| 3.2. Анекдоты о хвастунах .....   | 80        |
| 3.3. Анекдоты о простаках .....   | 82        |
| <b>ГЛАВА ЧЕТВЕРТАЯ. Анекдот в литературном процессе<br/>        пушкинской эпохи .....</b>            | <b>97</b> |
| 4.1. Традиции анекдотов-небылиц<br>и книга о "русском Мюнхгаузене" .....                              | 97        |
| 4.2. Книга о "русском Мюнхгаузене". Кавказский цикл.<br>Семейные предания .....                       | 98        |
| 4.3. Книга о "русском Мюнхгаузене". Потемкинский цикл.<br>Курьерские анекдоты .....                   | 109       |
| 4.4. Книга о "русском Мюнхгаузене". Московский цикл .....   | 120       |
| 4.5. Репутация "русского Мюнхгаузена" и ее истоки .....   | 125       |
| 4.6. Феномен Мюнхгаузена и творчество Д.Е.Цицианова<br>(Об образе рассказчика – "карателя лжи") ..... | 130       |
| 4.7. Итоги. Анекдоты Д.Е.Цицианова<br>и литературный процесс пушкинской эпохи .....                   | 136       |

|                     |   |     |
|---------------------|---|-----|
| <b>ГЛАВА ПЯТАЯ.</b> | <b>Из истории собирания и осмысления<br/>русского литературного анекдота<br/>(<i>Старая записная книжка</i> П.А.Вяземского и<br/><i>&lt;Записная книжка&gt;</i> Н.В.Кукольника)</b> | 139 |
| 5.1.                | <i>Старая записная книжка</i> П.А.Вяземского:<br>проблема текста  | 139 |
| 5.2.                | Теоретические источники <i>Старой записной книжки</i> :<br>проблема национального характера   | 145 |
| 5.3.                | Теоретические источники <i>Старой записной книжки</i> :<br>концепция русской устной культуры  | 156 |
| 5.4.                | Композиция <i>Старой записной книжки</i> :<br>Вяземский и Лабрюйер  | 170 |
| 5.5.                | Анекдот в структуре <i>Старой записной книжки</i>   | 177 |
| 5.6.                | <i>&lt;Записная книжка&gt;</i> Н.В.Кукольника<br>и русская культурная традиция  | 186 |
| 5.7.                | Петербургский быт 30 – 40-х годов XIX века<br>сквозь призму анекдота  | 187 |
| 5.8.                | <i>&lt;Записная книжка&gt;</i> Н.В.Кукольника<br>как литературный текст   | 199 |
| <b>ЗАКЛЮЧЕНИЕ</b>   |   | 204 |
| <b>ПРИЛОЖЕНИЯ</b>   |   | 207 |
| 1.                  | Нестор Кукольник <i>&lt; Записная книжка &gt;</i>   | 208 |
| 2.                  | Анекдоты русских писателей (К проекту антологии):<br>И.А.Крылов, В.А.Жуковский, А.С.Пушкин, Н.В.Гоголь  | 235 |
| 3.                  | Дополнение к сборнику <i>Русский литературный анекдот<br/>конца XVIII – начала XIX веков</i>  | 239 |
| <b>ЛИТЕРАТУРА</b>   |   | 267 |
| <b>SUMMARY</b>      |   | 278 |

## От автора

Настоящая работа начала складываться еще в студенческие годы – около пятнадцати лет назад. И происходило это, как теперь понимаю, достаточно спонтанно и органично. Обращаясь в ходе научных штудий к тем или иным источникам (воспоминания, письма, дневники преимущественно первой половины XIX столетия), я стал выписывать без всякой видимой цели – просто потому, что было самому очень интересно – неожиданные, колоритные, занимательные своей парадоксальностью, необычностью случаи из жизни государственных деятелей, писателей, вообще все, что оказывалось связанным с миром Двора и литературным бытом. Постепенно стали кристаллизовываться некоторые общие сюжеты, материал стал циклизироваться. Начала обозначаться проблематика, и отнюдь не такая уж локальная, ведь за ней вырисовывался целый пласт русской культуры. О полном и одномоментном его освоении не могло быть и речи. Нужно было наощупь, осторожно протаптывать тропку в этот неизведанный мир. Именно так я сам и оцениваю главный смысл предпринятой работы.

На первоначальном этапе, в процессе вхождения в проблематику, для меня решающее значение имело общение с В.Э.Вацууро, а на завершающем, уже перед подготовкой рукописи к печати, большой удачей явилась встреча с М.Н.Виролайнен.

Низкий поклон – Мине Иосифовне Жуковской, моему первому Учителю Литературы.

В январе 1993 года я стал докторантом Хельсинкского университета. Поддержка и внимание Л.Бюклинг, П.Песонена, Б.Хеллмана глубоко памятни мне. Получение специальной докторской стипендии дало мне возможность с особой интенсивностью сосредоточиться на обработке и осмыслении материалов, которые собирались в течение целого ряда лет. Не могу не выразить особую признательность редакционной коллегии "Slavica Helsingiensia" за любезное согласие издать эту диссертацию.

Неоценимую помощь оказали мне замечания, высказанные рецензентами проф. Л.И.Вольперт и проф. Е.Г.Эткиндом.

С благодарностью вспоминаю обо всех, кто хоть чем-то содействовал или хотя бы не противодействовал моей работе по изучению русского анекдота конца XVIII – первых десятилетий XIX веков.

*Ефим Курганов*

1 декабря 1994 г.  
Хельсинки

## ПРЕДИСЛОВИЕ

П.А.Вяземский отмечал в *Старой записной книжке*:

У нас была и есть устная литература. Жаль, что ее не записывали. Часто встречаешь людей, которые говорят очень живо и увлекательно, хотя и не совсем правильно. Нередко встречаешь удачных рассказчиков, бойких краснобаев, замечательных и метких остряков. Но все это выдыхается и забывается... (Вяземский 1883: 29).

Приведенные слова П.А.Вяземского в высшей степени показательны. Дело в том, что в пушкинскую эпоху устный слой литературы был особенно богат и разветвлен; именно он, в частности, определял некоторые весьма специфические грани в творчестве А.С.Пушкина, А.А.Дельвига, В.А.Жуковского, И.А.Крылова и других. Их устные рассказы были вершинным воплощением определенного круга традиций, явив "драгоценный осенний плод нашего словесного искусства" (Гроссман 1923: 48). То была, конечно, литература достаточно специфическая, но все-таки литература.

Анализируя устные рассказы А.С.Пушкина, Л.П.Гроссман в свое время совершенно справедливо отнес их к "особому виду словесного искусства, имеющему свои законы, теорию и традиции" (Гроссман 1923: 40). Однако впоследствии возобладала инерция едва ли не полного отождествления литературного текста с текстом письменным.

Пожалуй, только Ю.М.Лотман в наше время говорил о необходимости преодоления такого подхода. Так, обсуждая вопрос о художественном статусе *Уединенного домика на Васильевском*, он попутно сформулировал принципиально важное в контексте настоящей работы положение:

...После краткого периода исследовательской эйфории, вызванной открытием "забытой повести Пушкина", наступил период скепсиса. Итоговая на современном этапе работа Т.Г.Цявловской отражает стремление удалить этот текст из творческого наследия Пушкина... Исследование Т.Г.Цявловской обогатило историю



пушкинского замысла сопоставлениями с рисунками поэта. Однако гипноз отождествления творчества в целом и письменного творчества сказывается на характере ее рассуждений. Пушкин, мастер "увлекательного разговора высшей образованности", блестящий рассказчик, неистощимую изобретательность ума которого отмечали многие его современники, предстает человеком, читающим вслух черновые рукописи собственного собрания сочинений. Характерная аберрация вызвана отказом анализировать текст как устный рассказ и связанным с этим игнорированием самой природы творчества рассказчика (Лотман 1979: 101–102).

Далее выстраивается целая цепь аргументов в пользу того, что характер, проблематика, поэтика *Уединенного домика на Васильевском* связаны с литературным кружком А.А.Дельвига, обусловлены господствовавшими в нем эстетическими тенденциями. Предположение это интересно и перспективно. Однако для нас сейчас особенно важно то, что в процессе анализа *Уединенного домика на Васильевском* Ю.М.Лотман продемонстрировал понимание его как устного, но одновременно и литературного текста.

Такой подход совершенно оправдан и закономерен, хотя в силу сложившейся традиции устная форма бытования анекдота оказывается для историков литературы каким-то непреодолимым препятствием, ибо совершенно необоснованно признается принадлежащей исключительно фольклору, а художественное творчество, соответственно, оценивается как исключительно письменное.

Об ограниченности и узости этой традиции Ю.М. Лотман заявлял и в статье *Сатира Воейкова "Дом сумасшедших"*, в частности, говоря "о необходимости выделения, кроме групп "устное народное творчество" и "письменная литература", промежуточной подгруппы "устная литература" (Лотман 1973: 44). К обсуждению данного круга проблем Ю.М.Лотман еще раз вернулся в статье *Устная речь в культурном быту пушкинской эпохи*, сделав в ее рамках следующее принципиальной важности заявление:

Русская культура никогда не была культурой полностью письменной (практически это и невозможно – речь идет об идеальной ориентации). Письменный и устный тексты – два противоборствующих реальные ее полюса. Историк, как пра-

вило, имеет в руках лишь первый. Реконструкция и изучение второго – насущная задача (Лотман 1979: 120).

Преодоление сложившейся исследовательской традиции, о котором говорил Ю.М.Лотман, совершенно необходимо, ведь из-за ее жесткого догматизма оказалось практически закрытым для изучения интересное и крупное явление, которое должно находиться в компетенции именно историка русской литературы. Мы имеем в виду анекдот пушкинской эпохи.

Это был полноправный и полноценный литературный жанр. Он обладал не просто особой сферой бытования (устной), но и своей поэтикой, имел свой круг авторов и репертуар сюжетов. Между тем анекдот пушкинской эпохи фактически не изучен, захватывался только краями в разысканиях крупных ученых, имеющих склонность к культурологическому рассмотрению литературы (Л.Я.Гинзбург, Л.П.Гроссман, Ю.М.Лотман и др.). Однако весь этот уникальный материал не только не был подвергнут сколько-нибудь систематическому осмыслению, но даже не был собран. В силу этого настоящее исследование не может претендовать на исчерпывающую полноту и окончательность, ведь оно только открывает конкретное историко-литературное изучение анекдота пушкинской эпохи (см.: Русский литературный анекдот 1990: 3–269).

Тексты, ставшие в диссертации объектом специального рассмотрения, реконструируются нами из целого ряда эпистолярно-мемуарных источников; укажем хотя бы на некоторые из них: воспоминания и эпистолярное наследие А.Я.Булгакова, *Записки Ф.Ф.Вигеля*, переписка М.И.Волковой с В.И.Ланской, мемуарные очерки и *Старая записная книжка П.А.Вяземского*, *Записки современника С.П.Жихарева*, коллекция анекдотов из архива Н.В.Кукольника, письма Ф.В.Ростопчина, *Дневник, Автобиографические записки, Воспоминания о Жуковском и Пушкине* А.О.Смирновой-Россет.

Все эти источники (пожалуй, только за исключением рукописных материалов Н.В.Кукольника) достаточно хорошо известны специалистам, обращавшимся и обращающимся за получением тех или иных сведений к письмам, дневникам, запискам пушкинской эпохи. Однако для нас сейчас они прежде всего представляют интерес как своего рода "сокровищницы", содержащие в себе целые россыпи вполне самостоятельных текстов.

Изучая, например, воспоминания А.Я.Булгакова, мы стремимся вычленив из них определенный корпус анекдотов. В целом можно сказать, что, воссоздавая из эпистолярно-мемуарных источников группу

особых текстов, мы зачастую имеем дело с краткими записями, а нередко и просто с указаниями, ссылками на известные и популярные сюжеты. Поэтому очень часто становится совершенно необходимой реконструкция.

Сопоставление различных записей одних и тех же сюжетов, хотя, конечно, их удается добыть далеко не всегда, позволяет углубить и уточнить общий смысл и характер анекдотов, помогает выявить порой значительные нюансы и, наконец, дает возможность определить самый механизм функционирования текстов. Кроме того, такое сопоставление служит несомненным подспорьем при анализе специфики анекдотов, принадлежащих определенному автору, при уяснении его творческой манеры. Также очень продуктивно привлечение косвенных данных (например, свидетельств об обстановке салона или кружка, данных о структуре аудитории), нередко влиявших на менявшиеся оттенки и акценты анекдотов, ведь последние всегда существовали в тех или иных вариантах.

Именно сочетание всех указанных факторов (учет других записей, анализ индивидуальной манеры автора, привлечение косвенных данных), как представляется, и может обеспечить успех при реконструкции анекдотов из письменных источников. В процессе воссоздания и историко-литературного осмысления ряда популярных в свое время анекдотических циклов, в центре которых находились фигуры В.И.Апраксина, А.Д.Копьева, Л.А.Нарышкина, А.М.Пушкина, Д.Е.Цицианова и других, мы по возможности стремились применять такой комплексный подход; особенно полно и развернуто – в главе, посвященной устному творчеству Д.Е.Цицианова: в ней собраны все сохранившиеся записи его анекдотов, включая целый ряд вариантов, порой весьма существенно отличающихся друг от друга, а также свидетельства современников, помогающие раскрыть и уточнить не только контекстуальный фон, но и особую поэтику цициановских устных новелл.

Несколько слов о структуре работы. Сначала мы берем как бы общее жанровое поле анекдота, анекдот как таковой, без дифференциации на литературный и фольклорный, а затем формулируем те исходные принципы, которые определяют бытие анекдота именно как литературного жанра и демонстрируем, как эти принципы определились, выкристаллизовались, показываем, как на пересечении фольклорного анекдота, подвижного, вариативного, текучего, и книжной апофегмы выросло совершенно особое явление, имеющее свои законы и традиции, свои собственные стилистические нормы.

На следующем этапе исследования объектом анализа становится репертуар сюжетов анекдота пушкинской эпохи. Не пытаясь дать полную и исчерпывающую классификацию, мы стремимся показать, что группы анекдотических сюжетов всегда тяготеют к тем или иным тематическим

гнездам. Мы выделяем своего рода классификационную сетку ( в ее основе несколько моделей-масок: дурак, хвостун и простак) и демонстрируем, как происходит кристаллизация соответствующих анекдотических циклов. Затем из намеченной классификационной сетки мы вычлняем тип хвостуна и связанный с ним набор сюжетов и, насколько возможно, подробно реконструируем анекдотический эпос о Д.Е.Цицианове, который был известен в пушкинскую эпоху как "русский Мюнхгаузен". При этом для нас совершенно исключительный интерес имеет то обстоятельство, что устные новеллы Д.Е.Цицианова не просто проецировались в роман в стихах *Евгений Онегин* и поэму *Домик в Коломне* А.С.Пушкина, но и сами были литературны, более того, слагались в единый и цельный художественный текст, пусть и обладавший своей особой спецификой бытования – устной. Осмысление совершенно забытой книги о "русском Мюнхгаузене", как нам кажется, помогает во многом подойти к уяснению функции анекдота в литературном процессе пушкинской эпохи.

На заключительном этапе изучается *Старая записная книжка* П.А.Вяземского – уникальный по своей грандиозности опыт собирания русского анекдота. Некоторые коррективы к тому, что было сделано в этой области П.А.Вяземским, позволяет внести анализ <*Записной книжки*> Н.В.Кукольника. Текст ее, извлеченный из архива писателя, включен в приложение.

## ГЛАВА ПЕРВАЯ

# ВВЕДЕНИЕ В ПОЭТИКУ АНЕКДОТА

### 1.1. Структурные особенности и проблема эстетического эффекта

В ходе осмысления русской прозы первой половины XIX столетия исследователи часто просто не могут миновать сферы анекдота, который занимал как бы промежуточную позицию между фольклором и письменной литературой. Но если для фольклористов анекдот давно уже является самостоятельным объектом изучения, то историк литературы нового времени, как правило, обращается к анекдоту только в связи с локальными темами, не ставя проблему в целом, даже не пытаясь взглянуть на анекдот как на полноправный литературный жанр.

В результате круг рассказчиков и нередко авторов таких устных новелл не очерчен даже самым приблизительным образом. До сих пор не выделен и не классифицирован основной репертуар сюжетов. Отсюда, между прочим, идет довольно частая ошибка в общем понимании этой области литературного творчества: предполагается, что она принадлежит исключительно фольклорной сфере – по принципу бытования и часто отсутствию письменной фиксации, в то время как многие анекдоты имеют своих авторов, реальных героев и несут на себе явные следы индивидуальной художественной обработки. Правда, в целом ряде случаев авторы остаются неизвестными, но и тогда они подразумеваются, в фольклоре же авторство просто исключено.

Несомненно, бытование литературного анекдота весьма специфично по сравнению с другими видами художественного творчества, ибо тексты, относящиеся к рассматриваемому жанру, прежде всего не читаются, а рассказываются (впоследствии некоторые из них могут быть отмечены или даже реконструированы в письмах, дневниках, воспоминаниях, но происходит это именно потом, когда анекдот уже рассказан, и всегда выборочно, при этом авторы упоминаются, но, впрочем, могут быть и не указаны, хотя реально они всегда существуют). Но это еще не дает оснований ставить знак равенства между народным анекдотом и анекдотом, активно функционировавшим в системе культуры пушкинской эпохи.

У последнего был не только особый круг авторов и определенный репертуар сюжетов. Литературный анекдот конца XVIII – первых десятилетий XIX веков обладал четкой и разработанной поэтикой. Это был

жанр, имевший свои внутренние закономерности. Попытаемся хотя бы в общих чертах определить их, иначе тот материал, который в дальнейшем мы собираемся продемонстрировать и подвергнуть историко-литературному осмыслению, не сможет быть в полной мере понят.

В основе анекдота (сейчас мы выделяем тот общий уровень его рассмотрения, когда нет еще четкого отграничения фольклорного от литературного) находится необычный, неожиданный случай, невероятное реальное происшествие, от которого мгновенно разбегаются токи по всему небольшому, компактному пространству текста, что и определяет его основной эстетический эффект.

В *Частной риторике* Н.Ф.Кошанского отмечено:

Цель его (анекдота – Е.К.): объяснить характер, показать черту какой-нибудь добродетели (иногда порока), сообщить любопытный случай, происшествие, новость... Достоинство их: в новости, в редкости, в важности... (Кошанский 1832: 65–66).

Понимание новизны, неожиданности как ведущих черт анекдота органично входит и в определение жанра, данное в *Энциклопедическом лексиконе* А.А.Плюшара (автор статьи – А.В.Никитенко):

Анекдот (от греч. слов "А" *не* и "kdotos" *изданный*): 1) краткий рассказ какого-нибудь происшествия, замечательного по своей необычайности, новости или неожиданности, и проч.; 2) любопытная черта в характере или жизни известного лица и 3/ случай, подавший повод к остроумному замечанию или изречению (Никитенко 1835: 303).

Весьма существенно, что, подчеркнув неожиданность, даже невероятность случая, лежащего в основе анекдота, А.В.Никитенко затем непосредственно выделяет то место в структуре анекдота, в котором данная особенность с наибольшей полнотой, собственно, и реализуется:

Главнейшие черты хорошо рассказанного анекдота суть краткость, легкость и искусство сберечь силу или основную идею его к концу и заключить оный чем-нибудь разительным и неожиданным (Никитенко 1835: 303).

В русской филологической мысли проблемы поэтики анекдота не только не обсуждались, но не были даже и поставлены. В результате феномен российского анекдота совершенно не прояснен и не определен.<sup>1</sup> Соответственно, внутренние законы жанра до сих пор не стали объектом специального изучения. Поэтому стоит вспомнить и проанализировать так или иначе затронувшие феномен российского анекдота отдельные наблюдения, которые были сделаны в современных литературоведческих исследованиях. Тонкие, проницательные, хотя и высказанные скользь, мимоходом, они могут оказаться исключительно важны для нас.

Особый интерес, думается, представляет, при всей своей конспективности, замечание Ю.М.Лотмана, которое было сделано им в работе *Идейная структура поэмы Пушкина "Анджело"*:

Новелла тяготела к анекдоту – повествованию об одном крайне неожиданном, странном, загадочном или нелепом, но всегда выпадающем из естественного течения жизни событии. Этому соответствовали резко выделенные признаки начала и конца текста (Лотман 1973а: 14)

Конечно, важна мысль исследователя о структурной значимости финала в анекдоте, но все-таки наиболее ценно указание на общую тенденцию жанра, а именно на то, что в центре анекдота находится событие, выпадающее из повседневного течения жизни. Уточним только данное положение.

В основе анекдота, как правило, лежит маловероятное происшествие, но представлено оно как случай из жизни. Внутренняя антиномичность, принципиальное несовпадение обещания с результатом, преподнесение откровенной "небывальщины" как самой очевидной реальности и определяют в главном суть той эстетической игры, на которой и строится

---

<sup>1</sup> И это в то время, как в Германии, например, создана целая литература об анекдоте, преимущественно немецком. Прежде всего следует назвать монографии: Гофман Р. Анекдот как толкователь всемирной истории (Hoffmann 1934), Шефер Р. Анекдот (Schäfer 1982), Джолле А. Простые формы (Jolles 1982), Гроте Х. Анекдот (Grothe 1984); диссертации: Далич М. Штудии к истории немецкого анекдота (Dalitsch 1923), Лорензен Х. Типы немецкого рассказа-анекдота (Lorenzen 1935), Копп Г. История новейшего анекдота в новое время (Корр 1949); статьи: Бель Ф. Об анекдотическом (Behl 1935-36), Понгс Х. Анекдот как художественная форма (Pongs 1957), Аккерманн Ф. Комическое в анекдоте (Ackermann 1966), Френденталь Р. О пользе и ценности анекдота (Friedenthal 1968), Мозер-Рат Е. Приключения анекдота в мире шванков (Mozger-Rath 1968), Нойройтер Х. К теории анекдота (Neureuter 1973), Шефер В. О значении анекдота (Schäfer 1978) и т. д.

анекдот. Более того, подача события во многом достаточно фантастичного (и это при том, что его необычность и даже нелепость не только не скрыты, а, наоборот, подчеркнуты, выделены), как случая из жизни, как факта быта и есть то, что, собственно, определяет феномен анекдота.

Рассказчик обычно оговаривает фактическую точность случая, но одновременно его нереальность, или во всяком случае неожиданность, что проявляется достаточно явно, входя в эстетическое "задание" текста. Тут стоит напомнить весьма любопытное наблюдение, которое сделал не так давно В.Э.Вацуру.

Определяя источники сюжетов, которые легли в основу пушкинских *Повестей Белкина*, он в их числе особо выделяет анекдоты:

Итак, определяется круг произведений и сюжетов, послуживших основой или отправной точкой для "Повестей Белкина". Они принадлежат комедии, нравоучительной и сентиментальной повести, наконец, особому жанровому образованию, существовавшему с XVIII века и сохранявшемуся в русских журналах еще в начале 1820-х гг. – "справедливой" или "полусправедливой" повести. В 1820-е годы так обозначался анекдот, достоверность которого специально оговаривалась, – именно потому, что по интриге и происшествиям он был совершенно недостоверен, даже невероятен (Вацуру 1981: 26).

Данное наблюдение фактически далеко выходит за рамки проблемы уяснения истоков *Повестей Белкина*. В частности, указание на недостоверность "справедливой" повести, представляемой как случай из жизни, проясняет одно из определяющих качеств анекдота как литературного жанра.

Подчеркивание достоверности того случая, о котором повествуется, и одновременно подача сигналов, свидетельствующих о невероятности происшествия, – все это не только не содержит внутреннего противоречия, а, наоборот, совершенно органично, ибо помогает определить грань, отделяющую художественный текст от событий непосредственной реальности, от быта как такового. Иными словами, анекдот декларируется как случай из жизни, как нечто абсолютно достоверное и "справедливое", и в то же время он откровенно, преднамеренно необычен, странен, невероятен. Столкновение этих двух полюсов и рождает особую эстетическую реальность текста, кстати, определяя во многом и построение анекдота.

Совершенно очевидны компактность анекдота и исключительно быстрый темп. В вихрь сюжетного развития оказываются вовлеченными



элементы, как-то не очень друг с другом стыкующиеся, элементы разных систем. Но никакой ошибки нет. Такова логика анекдота, как раз и придающая ему особую прелесть и своеобразие.

Предельная сжатость и концентрированность анекдота, его предельная динамичность имеют особый характер, определяясь ведущей внутренней тенденцией жанра, тем, что анекдот разворачивается как невероятное реальное происшествие. Дело даже не в том, что действие протекает необыкновенно быстро; важно то, что при этом происходит смена осевых координат, что событие, включенное в реально-бытовой план, вдруг (обычно это происходит в финале) начинает приобретать черты явной фантастичности, и в результате на передний план обязательно выходят нелепость, странность, неожиданность.

Выше уже приводилось интересное и важное наблюдение Ю.М.Лотмана. Исследователь отметил огромное значение для анекдота начала и конца, зачина и финальной формулы. С этим наблюдением стоит соотнести вывод, который был сделан на материале советского анекдота:

самое важное неожиданная, коронная концовка, с которой, надо думать, и начинается процесс формообразования анекдота – от конца к началу  
(Синявский 1981: 174).

О функции финала в анекдоте еще в 20-е годы нашего столетия писал Л.П.Гроссман в эссе *Искусство анекдота у Пушкина* :

Сжатость передачи, веселый и эпиграмматический тон в изложении необычного и неожиданного случая, игривость или памфлетичность заключительной реплики, умение сгустить и усилить эффект конца, сосредоточить все значение маленького рассказа на его острие – таковы были основные признаки этой повествовательной мишьятуры (Гроссман 1923: 44).

В приведенном определении точно схвачены важнейшие особенности анекдота как жанра, и при этом подчеркнуто, что его эстетическая сверхзадача обычно реализуется буквально в последних строчках, сгущаясь, концентрируясь в финале. Но вместе с тем та импрессионистическая формула жанра, что была предложена Л.П.Гроссманом, носит слишком общий характер. Причем, в последующие десятилетия она никем так и не была раскрыта, уточнена, развернута.

Ценные, но слишком краткие наблюдения были сделаны И.Н.Сухих (Сухих 1987: 52–56). Кроме того, А.М.Панченко высказал ряд принци-

пально важных соображений о природе анекдота; некоторые из них касались и специфики его построения. Все это было отмечено опять-таки вскользь, попутно – в общем обзоре русской литературы XVII столетия.

Прежде всего исследователь сопоставляет анекдот и новеллу и, в частности, выделяет несколько общих черт, роднящих два этих жанра; наиболее подробно он говорит о роли финала в анекдоте и в новелле:

Человеку, сведущему в новеллистическом жанре, несложно, познакомившись с экспозицией, предсказать течение сюжета. Используя трехчленные конструкции, анекдот и новелла как бы приглашают к такому предсказанию; ясно, что во втором и третьем элементах произойдет то же самое, что и в первом. Мы наперед знаем: в "Повести о Карпе Сутулове" попу и архиерею дорога туда же, куда попал Афанасий Бердов, – в Татьянин сундук. Такое "топтанье на месте" подготавливает финальный ход. Он непредсказуем. Он выглядит как сюжетный нонсенс. (Сцену дележа денег между воеводой и Татьяной нельзя предугадать по следующей причине: хотя автор, как и подобает новеллисту, не интересовался психологией персонажей, но в читательском восприятии поступки героини включались в определенную шкалу ценностей. Татьяна казалась читателю настолько добропорядочной, что он "не ожидал" от нее участия в дележе). Именно здесь в чистом виде проявляется "занимательность". Читатель убеждается, что новизна, неожиданность, – непредсказуемый сюжетный поворот эстетически значимы и эстетически притягательны (Панченко 1981: 378; см. также: Панченко 1984: 113–116).

Итак, основное пространство анекдота – это "топтанье на месте" перед острым, неожиданным финальным рывком. Причем, последний непредсказуем, что во многом и порождает занимательность текста, определяет его фокус, весь его художественный смысл. Такова в общих чертах суть концепции, предложенной А.М.Панченко.

В целом она представляется совершенно бесспорной. Добавим только, что финал анекдота, как нам кажется, не только неожидан и непредсказуем – он при этом зачастую еще и отделен от основного текста, как бы не вытекает из него, противоречит ему, изнутри взрывает сюжет, заставляя его играть и искриться. Очень часто завершающая реплика фактически не заключает текст, а спорит с ним, переворачивает его, кардинально смещает акценты. И только тогда реконструируемое

событие обретает контуры подлинно эстетической игры, становится художественным текстом, а не заурядным бытовым эпизодом, как могло показаться вначале.

Рассказчик не стремится ввести в заблуждение, обмануть – он играет, импровизирует, творит, надеясь прежде всего произвести именно эстетический эффект. В этом смысле финал текста отрицает все предыдущее изложение, строившееся как будто в виде обычной похвальбы, отрицает стереотип читательского, а точнее слушательского восприятия и в итоге придает всему анекдоту особую остроту, делая его фактом подлинного творчества.

Обратимся к одному весьма выразительному примеру, а именно к устному рассказу А.С.Пушкина в записи В.А.Соллогуба, который был опубликован и прокомментирован В.Э.Вацуру:

... Было уже за полночь. Вдруг дверь с шумом отворилась. Вбежал сторож впопыхах, объявляя, что за ним идет государь. Павел вошел и в большом волнении начал ходить по комнате; потом приказал чиновнику взять лист бумаги и начал диктовать с большим жаром. Чиновник начал с заголовка: "Указ его императорского величества", – и капнул чернилами. Поспешно схватил он другой лист и снова начал писать заголовок, а государь все ходил по комнате и продолжал диктовать. Чиновник до того растерялся, что не мог вспомнить начала приказа и боялся начать с середины, сидел ни жив ни мертв перед бумагой. Павел вдруг остановился. Дрожащий чиновник подал ему лист, на котором был записан заголовок и больше ничего.

– Что же государь? – спросил Пушкин.

– Да ничего-с. Изволил только ударить меня в рожу и вышел (Вацуру 1974а: 100).

Анализируя этот текст, В.Э.Вацуру отмечает:

Напряжение разрешается резким спадом, производящим впечатление комического облегчения по контрасту с ожидаемым (Вацуру 1974а: 103).

Действительно, взамен расправы, на которую был так скор этот император, совершенно неожиданно последовало – "изволил только ударить меня в рожу и вышел". Эти слова и представляют "соль" анекдота, что обусловлено не только особенностями приведенного текста, но и самим

характером жанра, предполагающего не просто непредсказуемый конец, как считает А.М.Панченко, а конец, противоположный ожидаемому, как будто не вытекающий из основного сюжетного развития анекдота. Интересно, что понимание его внутренних законов, его природы проявилось у Пушкина и в ряде произведений, формально казалось бы и не связанных с миром анекдота.

Так, на протяжении практически всего сюжетного пространства *Графа Нулина* как будто доказывается исключительная супружеская верность Натальи Павловны, но буквально в последних строках поэмы автор дает понять, что Наталья Павловна, столь стойко и решительно оборонявшаяся от ухаживаний графа Нулина, хранит верность вовсе не мужу, а своему возлюбленному – помещику, живущему по соседству. Тем самым в финале поэмы происходит отрицание того, что как бы утверждалось всем предыдущим развертыванием сюжета.

Показательно, что именно с учетом финала совершенно новыми и неожиданными оттенками начинает окрашиваться первая строка поэмы ("Пора, пора! Рога трубят..."), вдруг высвечивается ее второе, двусмысленное значение, актуализируются сюжетно-тематические узлы, которые раньше были в тени и практически не ощущались. Иными словами, сработал механизм, обнаживший в нужный момент скрытый резерв, сработал, чтобы застать врасплох читателя, уже настроившегося на определенную психологическую волну. Такой характер финала, который можно сравнить разве что с внезапно обнаруженной засадой, явно соотносится с доминантной особенностью анекдота как жанра.

## 1.2. Закон пуанты

То, что финал анекдота должен быть неожиданным, непредсказуемым, разрушающим стереотипы традиционного восприятия, – это очевидно. Тут не нужно ничего доказывать. Но вслед за фиксацией той совершенно особой роли, которую играет в структурном развертывании анекдота финал, естественно встает вопрос: каким же именно образом достигается этот эстетический эффект непредсказуемости? и проявляется ли здесь какая-либо закономерность?

Нам представляется, что существует закон пуанты, который, собственно, и определяет специфическое построение анекдота, его исключительный динамизм.

Анекдот, как известно, может состоять всего из нескольких строчек, а может представлять собой, при неизбежной скупости деталей и характеристик, все-таки более или менее развернутый текст, прообраз новеллы. Но в любом случае в анекдоте с первых же слов всегда задается определенная эмоционально-психологическая направленность. И в финале она

должна быть обязательно нарушена. Заключительная реплика – из совершенно иного эмоционально-психологического измерения. Как правило, в ней проступает другой тип логических связей. Кроме того, очень часто происходит резкая смена смысловых значений: автор и персонажи (или один из персонажей анекдота, если ему, а не повествователю принадлежит финальная реплика) оказываются говорящими как бы на разных языках.

Возникающая ситуация не диалога и есть эстетический нерв анекдота, то, ради чего, собственно, он и рассказывается. Главное тут заключается не в комизме, не в смехе, а в энергии удара, в столкновении разных конструктивных элементов, в сцеплении принципиально не совпадающих миропониманий. Достоверное, убедительное соединение несоединимого и объясняет характер острия анекдота. Вообще жанр в целом представляет собой психологический эксперимент, моделирование неожиданной, трудно представимой ситуации, но при этом обязательным является условие, что ее нужно показать именно как реальную и даже совершенно обычную, чтобы не было ничего похожего на искусственное, эклектичное соединение разных психологических структур.

В итоге формируется своеобразная логика анекдота. Все, что происходит в его пределах, оказывается абсолютно естественным. В частности, странное, необычное, откровенно нелепое преподносится как совершенно реальное, оправдываясь и санкционируясь именно логикой жанра. Приведем один из анекдотов о Штирлице:

На улице Мюллер встретил Штирлица, который нес в руке коробку "Адидас". Мюллер спрашивает: "Где вы достали?" – "Здесь, за углом, – ответил Штирлиц. – Я вам покажу". За углом, действительно, шла торговля, но очередь была очень большой. "Жаль, нет у меня времени стоять столько", – сказал Мюллер. "А я вам без очереди возьму. Давайте деньги. Подождите здесь". Через минут пять Штирлиц принес коробку. Мюллер был очень удивлен. Голос Копеляна за кадром: "Мюллер не знал, что Герои Советского Союза обслуживаются вне очереди (Белоусов 1989: 107).

Как видим, в приведенном тексте в жизнь фашистской Германии неожиданно вклинивается советский быт, а точнее быт брежневской эпохи. В результате такого столкновения как-то особенно высвечивается аномальность, абсурдность последнего. А к финалу становится очевидным, что просто произошла подмена. Ю.Семенов создал не столько образ советского разведчика, сколько идеальную модель образа советского

разведчика. В анекдоте эта тенденция книги *Семнадцать мгновений весны* – и, соответственно, и одноименного фильма – доведена до абсурда. Жизнь фашистской Германии подменяется советским бытом той поры, когда ставился фильм. Но это становится до конца понятным только после того, когда вводится великолепная итоговая формула – резкий, предельно выразительный сигнал советской реальности.

Мгновенное переключение в финале эмоционально-психологических регистров и есть закон пуанты в анекдоте.<sup>2</sup> Очень часто закон этот осуществляется через реализацию метафоры. Данное обстоятельство связано с тем, что столкновение в анекдоте несовместимых логико-психологических структур не может быть совершенно произвольным. Должна быть своего рода зацепка, мотивирующая такое столкновение.

Поэтому типична ситуация, когда, скажем, "острослов-проказник", играя в непонимание, ставит рядом понятия, выражаемые идентичными или сходными словесными образами, но по сути глубоко отличные друг от друга, принадлежащие к различным смысловым уровням и вписываемые в никак не совпадающие стилистические контексты. В результате происходит игровое, эстетически наполненное смешение реального и метафорического рядов.

Весьма устойчив, например, такой вариант. В анекдоте буквально с первых же слов задается определенное направление, предполагающее соответствующие реакции читателей или слушателей. В финале же врывается реплика носителя некомпетентной точки зрения (обычно в его характере подчеркивается поразительная, если не феноменальная, наивность), не способного понять ситуацию и потому разрушающего, взрывающего сложившуюся систему отношений и надежных, отработанных реакций. В итоге текст приобретает остроту, динамизм, он пуантируется, более того, становится психологически интересным:

Жена Педрилло была нездорова. Ее лечил доктор, спросивший как-то Педрилло: – Ну что, легче ли

---

<sup>2</sup> Е.Г.Эткинд в специальном исследовании классифицировал основные формы пуанты, но к анекдоту функционально близки далеко не все из них, а именно те, с которых ученый как раз и начал выстраивать свою классификацию: "Пуанта – это всегда неожиданная и яркая концовка, меняющая смысл всей эпиграммы. Простейший случай – появление слова, меняющего содержание, сформулированное предшествующим текстом: *La vertu du drame...* Другой случай (близкий предыдущему) – появление слова, по-новому освещающего весь текст: *Certain gineur...* Эффект монорифмы (полного созвучия) – самый сильный: *J'ai vu les fresques de Milan...* Но и рифма, построенная на омонимии, тоже достаточно энергична: *Cliton plaisait pour une somme...* Эффект пуанты усилен омонимией..." (Etkind 1991: 145-146).

жене? Что она сегодня ела? – Говядину, – отвечал Педрилло. – С аппетитом? – любопытствовал доктор. – Нет, с хреном, – простодушно изъяснил шут

(Книга четырех шутов 1869: 140).

Однако довольно часто в финальной реплике анекдота проявляется не позиция носителя некомпетентной точки зрения, а сознательная установка, имеющая целью демонтаж складывавшейся на протяжении всего текста иерархии значений. В результате происходит обнажение смыслов, слушателем прежде совсем не подразумевавшихся:

Однажды князь А.С.Меншиков, в числе других, сопровождал императора Николая Павловича в Пулковскую обсерваторию. Не предупрежденный о посещении императора, главный астроном Струве в первую минуту смутился и спрятался за телескоп. – Что с ним? – спросил государь. – Вероятно, ваше величество, – заметил Меншиков, указывая на знаки отличия свиты, – он испугался, увидав столько звезд не на своем месте (Наш мир 1924: 310);

Сын Нарышкина, генерал-майор, в войну с французами получил от главнокомандующего поручение удержать какую-то позицию. Государь сказал Александру Львовичу: "Я боюсь за твоего сына: он *занимает* важное место". – "Не опасайтесь, Ваше Величество, мой сын в меня: что *займет*, того не отдает

(Русский литературный анекдот 1990: 141);

Была у него (И.А.Крылова – Е.К.) однажды рожа на ноге, которая долго мешала ему гулять, и с трудом вышел он на Невский. Вот едет мимо приятель и, не останавливаясь, кричит ему: "А что рожа, прошла?" Крылов же вслед ему: "Проехала!" (Крылов 1982: 269).

Именно в том случае, когда в финале анекдота происходит неожиданное разрушение привычной иерархии значений, очень часто расхожая метафора, давно уже не выделяющаяся в сознании, вдруг начинает пониматься совершенно буквально, весь образный пласт как бы сбрасывается, и происходит процесс реализации метафоры.

Вспомним один из анекдотов об Эзопе:

Эзоп приготовил в столовой все, что было надо, а хозяйка тут же отдыхала на ложе. Эзоп ей говорит: – Хозяйка, присмотри, пожалуйста, за столом, как бы собака чего не утащила. – Ступай и не беспокойся, – говорит хозяйка, – у меня будут глаза и спереди и сзади. – Эзоп побежал по другим делам, а когда опять пришел в столовую, то видит: хозяйка лежит к столу спиной и спит. Испугался он, как бы собака чего не утащила, и вдруг вспомнил, как хозяйка говорила: "У меня глаза и спереди и сзади". Задрал он на ней платье, заголил зад и оставил спать дальше. – Хозяин, – говорит Эзоп, – я тут замешкался по хозяйству, а хозяйку попросил последить за столом, чтобы собака чего не утащила. Она мне говорит: "Ступай и не беспокойся, у меня будут глаза и спереди и сзади". А теперь, видишь, она заснула, вот я ее и заголил, чтобы она видела стол теми глазами, которые сзади (Античная басня 1991: 62-63).

По такой же модели строится и один современный анекдот:

Приехал корреспондент в деревню, спрашивает колхозницу: – У вас председатель перестроился? – Да. – А партсекретарь? – Тоже. – А агроном? – Агроном еще не успел: лесу не хватило (История СССР в анекдотах 1992: 234).

Разлагая, изнутри уничтожая метафору, Эзоп демонстрирует, разоблачает пустоту обещания, данного ему хозяйкой. Буквальное понимание примелькавшейся политической метафоры (перестройка) резко выделяет, обнажает одну из неприглядных сторон советского быта. Таким образом, и в том и в другом случае, хотя два приведенных анекдота и разделяют тысячелетия, явно имеет место один общий механизм развертывания текста.

Через реализацию метафоры на передний план выдвигаются смыслы, которые до поры были спрятаны, затушеваны во внешней, формальной этикетности. Самый характер этого механизма далеко не случаен, ведь анекдот всегда должен нести неизвестное, неожиданное, сокровенное, как бы заново открывая историческую личность или эпоху. Так что реализация метафоры – один из типичнейших путей осуществления закона пуанты, но вместе с тем далеко не единственный. Нам сейчас просто важно было показать, как непосредственно срабатывает в анекдоте закон пуанты. Суть его заключается в том, что введение буквально под занавес



новой точки зрения по-иному освещает все предшествующее движение сюжета, придавая ему остроту, свежесть и, кроме того, делая весь текст эстетически значимым.

Уяснение закона пуанты подводит к пониманию анекдота как жанра диалогического, но диалогического по-особому. Дело в том, что в анекдоте происходит не столько игра различными точками зрения, сколько столкновение несовпадающих друг с другом эмоционально-психологических структур, каждая из которых закрепляет за мировым порядком и его элементами определенный набор значений.

Несочетаемость двух таких типов значений, которые ставятся рядом, сопрягаются по контрасту, – важнейшая черта поэтики анекдота. Но одновременно это черта слишком общая, характеризующая анекдот в целом, не учитывающая некоторых весьма значительных различий между анекдотом фольклорным и анекдотом литературным. Нас сейчас интересует последний. Попытаемся наметить пути к осмыслению его специфики.

### 1.3. Литературный анекдот. Специфика жанра

Я.И.Гин, обсуждая проблематику сборника *Учебный материал по теории литературы. Жанры словесного текста. Анекдот*, сделал следующее наблюдение:

Современный анекдот, его историческая поэтика может рассматриваться по двум линиям (как и у частушки): фольклорной (от анекдотических сказок – см. Мелетинского) и литературной (Гин 1992: 84).

Постоянно помня о фольклорных истоках жанра, в процессе исследования русского анекдота мы вместе с тем ориентируемся на литературную, а не на фольклорную линию. Это объясняется тем, что на пушкинскую эпоху пришелся расцвет именно литературного анекдота.

Главная цель настоящей работы заключается в изучении культурной традиции, в русле которой возникло устное творчество А.С.Пушкина, П.А.Вяземского, В.А.Жуковского, Ф.И.Тютчева и других. Но прежде всего необходимо понять, в чем же заключается специфика литературного анекдота, своеобразие его поэтики.

Фольклорный анекдот обязательно предполагает бурную комическую реакцию, он должен развлечь, позабавить, удивить. В эстетическую сверхзадачу литературного анекдота отнюдь не включено вызывание смеха, хотя и его вполне может отличать комизм ситуации. В главном тут уже требуется совершенно иное: он должен вызвать, раздражить "историческое любопытство". Различие это объясняется тем, что если фольклор-

ный анекдот довольно легко приспосабливается к любой среде и любой эпохе, то литературный анекдот всегда характеризует быт, нравы, психологию, привычки (он по-особому, но все-таки историчен).

Жанровый прообраз литературного анекдота мы видим в апофегме, кратком рассказе об остроумном, поучительном ответе или поступке великого человека – царя, полководца, философа (прежде всего на греческом или римском материале). Сборники апофегм попали в русскую почву через польское культурное посредничество и пользовались довольно продолжительное время исключительной популярностью (особенно на протяжении всего XVIII века).

Выразительную характеристику апофегм и той литературы, из которой они выросли, выкристаллизовались в совершенно особое, самостоятельное образование, оставил А.Н.Пыпин:

Переводы с польского познакомили нас и с другой стороной легкой литературы средних веков. Западные сборники, в роде "Римских Деяний", или книги Петра Альфонза, соединяли в себе разнообразные рассказы: это были повести из духовной или светской истории, восточные притчи и апологи, народные басни и сказки, наконец, даже мелкие анекдоты, замечательные слова, остроумные ответы и поступки и т.п. Эти последние рассказы со временем вошли в особенную моду; знакомство с классическими писателями доставляло много материала для подобных сборников, и писатели знаменитые в летописях средневековой литературы охотно посвящали свое время на составление этих полу-исторических, полу-анекдотических компиляций... Здесь представляется чистый факт, самое событие, уже без тех нравоучительных выводов, с какими обращались к читателю другие книги. Таким образом из прежних литературных памятников возникло чтение, где интерес дидактический сменялся простым историческим любопытством. Появилось множество собраний анекдотов о знаменитых людях, особенно из Греческой и Римской истории (Пыпин 1857: 260).

Апофегмы читались и переписывались с конца XVI века, а с 1711 года и издавались, формируя определенные культурные интересы. А затем они были творчески переосмыслены, преобразены, переакцентированы и в совершенно новом качестве включены в русский литературный процесс конца XVIII – первых десятилетий XIX веков.

В центре апофегмы обычно находится парабола, парадокс, некая логическая неожиданность, что позволяет внести новые штрихи в сложившееся представление о том или ином государственном деятеле, философе, писателе или даже целой эпохе, стимулируя, развивая вкус к "историческому любопытству". Это и была основная питательная среда для русского литературного анекдота, его жанровая почва.

Представим себе: извлеченная из сборника апофегма, т. е. рассказ о сентенции или поступке определенного исторического лица, вспоминается к случаю, оттеняя, уточняя современность, что дает этому случаю какой-то новый ответ. Иными словами, вполне допустима возможность, когда апофегма не читается в составе некоего свода, а вписывается в конкретную ситуацию. Хотя в принципе сборники апофегм были рассчитаны прежде всего на чтение, вполне реально, что какой-то полубившийся сюжет вычленился из конгломерата микротекстов и начинал распространяться изустно. В целом ряде моментов его стали примерять, сопоставлять с определенными жизненными коллизиями.

Допущение о вписанности апофегмы в конкретную ситуацию очень многое помогает понять в характере функционирования анекдота, помогает оценить в полной мере роль и значение культурно-бытового контекста, на фоне которого тот разворачивается. Анекдот без такого контекста вообще немыслим. Вся его прелесть в том, что он рассказывает к случаю, позволяя взглянуть на него под неожиданным, острым углом зрения, открыть в настоящем некий глубинный пласт, нечто характерное, если не вечное.

В русском анекдоте обращение к тому или иному событию из прошлого дает возможность постигнуть несообразности, дикости, странности, наблюдавшиеся в российской действительности, дает возможность поиска тех внутренних механизмов, которые определяют историческое бытие нации.

Например, Н.В.Кукольник записал анекдот о том, как петербургский обер-полицмейстер Н.Рылеев понял указание Екатерины II, что нужно набить чучело из Сутгофки (собака была названа по имени подарившего ее банкира Сутгофа), таким образом, будто императрица прогневалась на банкира и высочайше повелевает теперь набить из него чучело. Небольшой по размерам текст этого анекдота через парадоксально-острый эпизод, легший в его основу, ярко и точно очерчивает особый тип стража порядка, который непроходимо глуп и одновременно беспредельно исполнителен в том смысле, что исполнительность его просто не знает пределов.

Рылеев готов претворить в жизнь любой приказ императрицы, ничуть не вдумываясь в его смысл. Он ведь и в самом деле собирался набить чучело из банкира, и набил бы, если бы рыданья семьи Сутгофа не

заставили его бежать к Екатерине II за дополнительными указаниями. Кукольник совсем не случайно зафиксировал этот сюжет: для него он был актуален, более того, обнажал одну печальную закономерность российской жизни. Исчезла внешняя дикость, нет больше Тайной канцелярии, но остался страх, парализующий мозговую деятельность, атрофирующий ее за ненадобностью, ибо приказ императрицы должен исполняться, а не осмысляться. Вот почему в царствование Николая I Кукольник вдруг вспомнил о временах Екатерины II.

Вообще, апофегма и в особенности анекдот не являются иллюстрацией к какому-либо событию или подтверждением той или иной исторической репутации – нет, они их парадоксально обнажают, как бы заново открывают. Характерно, что апофегма, при определенной своей нравоучительности, все-таки не поучает, а именно открывает, внося новые штрихи в портреты исторических деятелей. В анекдоте это проявляется с еще большей очевидностью, ведь неожиданность заложена в самой сути производимого им эстетического эффекта.

Неожиданность, острота, парадоксальность качественно возросли в анекдоте по сравнению с апофегмой, но возросли именно через освоение апофегмы как гибкого и перспективного жанрового образования, через использование богатейших возможностей, заложенных в апофегме. Она оказалась той системой отсчета, тем первотолчком, который определил в России бытие литературного анекдота, явившись его основным книжным источником. Устная же форма бытования, пришедшая из фольклора, явилась вторым структурообразующим фактором. Из этих двух перекрестных влияний и возник жанр литературного анекдота, книжного и одновременно текучего, вариативного, изменчивого.

Для того чтобы анекдот по-настоящему заиграл, заискрился, проявился во всей своей остроте, нужна соответствующая ситуация. Обусловленная фольклорными истоками текучесть текста накладывается на черты, которые сформировались под непосредственным воздействием апофегмы. И получается совершенно особый эффект: вписываясь в новую историческую ситуацию, литературный анекдот меняется интонационно, стилистически, звучит в целом несколько иначе, на передний план в нем выдвигаются другие эмоционально-смысловые акценты.

Для фольклорного анекдота историко-бытовой контекст значения практически не имеет; там просто бродячий сюжет "присасывается" к любой ситуации. В литературном же анекдоте происходит углубление и уточнение текста, проявляющегося по-новому. Можно даже сказать, что, благодаря фольклорной вариативности и соотносительности с апофегматической традицией, для которой был очень важен исторический фон, происходит своего рода движение текста: анекдот, вводясь в иную эпоху,

начинает иначе восприниматься. Ограничимся одним, но весьма показательным примером.

В биографию К.Г.Разумовского составителем ее был включен следующий анекдот:

В 1770 году, по случаю победы, одержанной нашим флотом над турецким при Чесме, митрополит Платон произнес в Петропавловском соборе, в присутствии императрицы и всего двора, речь, замечательную по силе и глубине мыслей. Когда вития, к изумлению слушателей, неожиданно сошел с амвона к гробнице Петра Великого и, коснувшись ее, воскликнул: "Восстань теперь, великий монарх, отечества нашего отец! Восстань теперь и возри на любезное изобретение свое!" – то среди общих слез и восторга Разумовский вызвал улыбку окружающих его, сказав им потихоньку: "Чего вин его кличе? Як встане, всем нам достанется" (Биографии российских генералисимусов 1841:251).

Впоследствии Н.В.Кукольник записал этот же сюжет, но у него он оказался вписанным уже в совершенно иной исторический контекст. Внесение одной не очень существенной как будто детали (это как раз и есть проявление вариативности, текучести, связанной с устным бытованием анекдота) привело к переакцентировке всего текста, и в результате он оказался спроецированным на 30 – 40-е годы XIX столетия, стал освещать не столько времена Екатерины II, сколько николаевскую эпоху:

По случаю Чесменской победы в Петропавловском соборе служили торжественно-благодарственное молебствие. Проповедь на случай говорил <митрополит> Платон. Для большего эффекта призывая Петра, Платон сошел с амвона и посохом стучал в гроб Петра, взывая: "Встань, встань, Великий Петр, виждь..." и проч.  
 – От-то дурень, – шепнул Разумовский соседу, – а ну як встане, всем нам палкой достанется.  
 Когда в обществе рассказывали этот анекдот, кто-то отозвался:  
 – И это Разумовский говорил про времена Екатерины II. Что же бы Петр I сказал про наше и чем бы взыскал наше усердие?..  
 – Шпицрутенум, – подхватил другой собеседник (Кукольник 1991: 70).

Как видим, у Кукольника анекдот о Разумовском, при неизменности своей сюжетной основы, стал, тем не менее, выразительной характеристикой николаевского царствования, и это естественно. Вообще литературный анекдот, вобрав в себя многое и из фольклорного анекдота и из апофегмы, кардинально отличается от двух этих жанров тем, что он, как правило, становится иным, с изменением того историко-бытового контекста, в который оказывается погруженным.

Появляясь в другой культурной среде, анекдот и звучит по-другому, отвечая на те эмоционально-эстетические сигналы, которые излучает новая среда. Сюжет, воскрешающий забытые, малоизвестные штрихи ушедшей в прошлое эпохи, черты характера писателя, государственного деятеля, знатного вельможи, спонтанно или же осознанно попадая в другой исторический или культурный срез, начинает отражать и его. При этом что-то теряется, оказывается как бы несущественным и, возможно, уже не очень понятным, а какие-то моменты, наоборот, высвечиваются или уточняются.

Постоянно идет проверка степени психологической убедительности и силы концентрированности текстов. В мире анекдота идет довольно жесткая борьба за выживание. Причем, активный и резервный фонды сюжетов испытывают постоянные перемещения, ибо всегда есть перебежчики из одного стана в другой: по аналогии с современностью, актуальными оказываются то одни из них, то другие. Те, которые прежде казались далекими и представляющими чисто археологический интерес, вдруг становятся очень нужными и близкими и всплывают как бы из небытия, остро ощущаются и переживаются.

Время выверяет, насколько интересны и значительны те неожиданные углы зрения на исторические события или исторические фигуры, которые выдвигает литературный анекдот. Но, слава богу, само время переменчиво, и потому репертуар активно функционирующих анекдотов находится в процессе постоянного обновления. Можно сказать, что литературный анекдот есть жанр движущийся. Это прежде всего объясняется его контекстуальностью. Без соответствующего историко-бытового обрамления силу притягательности анекдота уяснить трудно.

Анекдот как бы входит в современность, становится ее частью. Более того, он дает возможность увидеть в ней не только цепь случайностей. Фактически литературный анекдот является одной из форм исторической памяти. В его особенностях легко различимы черты, идущие от апофегмы. Но последняя представляет собой книжный текст, мало способный к постоянным трансформациям, а анекдот их предполагает, без них он просто немислим.

При всей узнаваемости в анекдоте того, что было определено в нем традициями апофегматической литературы, он обладает своим особым эстетическим статусом.

#### 1.4. Специфика жанра. Некоторые уточнения

То, что апофегма явилась одним из основных книжных прообразов анекдота, что именно скрещивание апофегмы с фольклорным анекдотом и дало в итоге литературный анекдот (нередко его называют еще историко-биографическим), – это своего рода идеальная модель процесса. Реально же его протекание сопровождалось подключением еще целого спектра факторов.

Жанровая кристаллизация литературного анекдота происходила в ходе ориентации не только на апофегму, но фактически на целый комплекс жанров, принципиальные различия между которыми не всегда достаточно четко ощущались. Можно даже сказать, что вокруг утверждавшегося в своих правах анекдота существовало особое жанровое поле, среди составных компонентов которого явственно различимы басня, аполог, притча, эпиграмма. Причем, басня становилась близка анекдоту именно тогда, когда начинали возникать трения между основным текстом и моралью, когда последняя совсем не вытекала из сюжета и отнюдь не венчала его, а скорее оспаривала, когда басня получалась лженазидательной.

Иначе говоря, басня приближалась к анекдоту, точнее, анекдот приближался к басне, когда та в значительной степени теряла свой дидактический характер – черту, доминантную для жанра, т.е. как бы переставала быть басней, разрушая себя изнутри. Если же текст развертывался в соответствии с традиционной басенной установкой, то прямые переключки между анекдотом и басней были уже гораздо менее вероятны. Вообще, связи между двумя этими жанрами достаточно непросты, но тем не менее они совершенно очевидны.

Л.С.Выгодский и, в относительно недавнее время, Е.В.Падучева показали игру различных точек зрения в басне (Выгодский 1986: 145; Падучева 1977: 36–38). Более того, они стали квалифицировать басенную мораль не как окончательный итог, а как выражение позиции одного из персонажей (особенно резко делает это Е.В.Падучева). Безусловным этот вывод признать трудно. В целом ряде случаев, действительно, мораль в басне можно соотнести с позицией одного из персонажей, но очень часто она исходит как бы от автора и не очень-то вытекает из сюжета (особенно у Эзопа). Поэтому результаты, к которым пришли исследователи, следует, на наш взгляд, оценить как интересные, тонкие наблюдения, не придавая им, однако, универсального значения, ибо они не в состоянии вскрыть

подлинный механизм семантических связей между основным текстом басни и ее моралью.

Вся сложность тут вот в чем: мораль часто не согласуется с басенным рассказом, но уловить здесь какую-либо закономерность практически невозможно. Нет ощущения явного литературного приема, нет постоянства, нет надежности. Вдруг мораль перестает быть моралью, вступая в иронические, игровые отношения с басенным рассказом, и в таком случае дидактизм переходит в антидидактизм.

Появляется пуантирующее псевдообъяснение текста, которое не столько объясняет, сколько изумляет, внося в басню остроту и пикантность, достаточно далекие от морализирования. Иначе говоря, мораль в басне порой начинает вести себя своевольно, становясь неожиданной и непредсказуемой:

Муха попала в горшок с мясом и, уже захлебываясь в отваре, сказала сама себе: "Что ж, я наелась, напилась, искупалась, теперь и помереть не жаль!" Басня о том, что людям легче принять смерть, когда она неожиданная (Античная басня 1991: 131).

Тут-то и возникает переключка с анекдотом, в котором такое пуантирующее псевдообъяснение – уже черта поэтики, осознанный, закрепленный жанровый прием.

Приведем один широко известный в свое время (не случайно он сохранился в нескольких вариантах) ростопчинский анекдот:

Он же (Ф.В.Ростопчин – Е.К.) рассказывал, что император Павел спросил его однажды:  
 – Ведь Ростопчины татарского происхождения?  
 – Точно так, государь.  
 – Как же вы не князь?  
 – А потому, что предок мой переселился в Россию зимою. Именитым татарам-пришельцам летним цари жаловали княжеское достоинство, а зимним жаловали шубы (Вяземский 1883: 502).

Налицо именно пуантирующее псевдообъяснение. Вся прелесть его в том, что оно совершенно не выводится из текста, более того, оно взято в иной стилистической тональности, что еще усиливает эффект неожиданности, непредсказуемости: если в основе рассказа лежит реальный факт (татарское происхождение Ростопчиных) и факт достаточно характерный, то заключительная реплика открыто феерична, являясь концен-



трированным выражением логики балагура и остролова, который в своем устном творчестве с блеском демонстрировал анекдотическое прочтение истории.

Сопряжение (именно сопряжение, а не эклектичное соединение) двух этих параметров – реально-бытового, приглушающего разного рода странности и нелепости, но не скрывающего, а просто вводящего их в привычный быт и обнаженно фантастичного, обнаженно парадоксального – и создает эстетически значимый текст, демонстрирующий особую художественную реальность, которая подчинена своим внутренним законам.

В басне пуантирующее псевдообъяснение можно встретить и не раз, только в ней оно не несет в себе функцию осмысленного приема, не осознается как жанровый принцип. Видимо, то, что в басне было спонтанной тенденцией, своего рода отклонением от нормы и легло в основу поэтики анекдота, стало его доминантой.

Несомненно, анекдот многому "научился" у басни, но жанровых совпадений между ними не было и нет. Можно сказать, что анекдот впитал внутреннюю, подспудную, неофициальную линию басни, что он ее боковой отросток, выросший в новый роскошный куст. То, что в басне было на периферии жанра, проявляясь толчками, от случая к случаю, в анекдоте стало главным и постоянным, кстати, являясь еще одним подтверждением правоты тыняновской теории литературной эволюции.

Вместе с тем, не стоит преувеличивать воздействие басни на анекдот. Оно не было определяющим и существовало в комплексе с целым рядом других жанровых тенденций. Однако свою роль в становлении анекдота басня сыграла, подготовив такую важную особенность его поэтики, как пуантирующее псевдообъяснение. Правда, в анекдоте оно "сматрится" несколько иначе, чем в басне, что совершенно естественно. Это отличие обусловлено жанровой спецификой литературного анекдота.

Дело в том, что он, при всей своей неожиданности, странности, невероятности, тем не менее претендует, в отличие от фольклорного, на достоверность, на фактическую точность. Тут важно, однако, помнить не только об общей установке жанра. Важно еще помнить, насколько она реализуема, насколько достижима претензия анекдота на историческую достоверность. Поэтому необходимо учитывать характер его живого функционирования.

Конечно, в прямом смысле слова анекдот не является достоверным. Но, при несоблюдении строгой фактической точности, он воскрешает эпоху, быт, нравы, т.е. все-таки историчен. Басня же универсальна, выключена из какого-либо реального контекста, и, наконец, она строится на иносказании, что совершенно несовместимо с ориентацией анекдота на

то, что воскрешается нелепый, странный, неизвестный, но действительный случай.

В пушкинскую эпоху жанровых перегородок между басней и апологом практически не ставилось, но реально различия все-таки существовали. Аполлог, строясь как аллегория, тем не менее, прежде всего был интересен именно тогда, когда начинал применяться к какой-либо конкретной ситуации. В апологе несколько снижена степень абстрагирования от действительности. Тенденция к созданию общего поучения остается, но при этом происходит определенная конкретизация, и вот почему.

Аполлог ситуативен. Данная его особенность проявляется даже не столько в характере самих текстов, сколько в сопутствующей им установке на то, что аполлог рассчитан на вписывание в какой-то контекст. Таким образом, возникает иной, по сравнению с басней, уровень близости с анекдотом. Любопытно, что И.А.Крылов любил разговаривать апологами, которые зачастую вырастали в подлинные анекдоты.

Притча обычно рассказывается к случаю, что очень существенно для понимания природы анекдота и характера его функционирования; в этом плане совершенно обосновано то, что В.И.Тюпа, говоря об истоках чеховской новеллистики, сопоставил анекдот и притчу (Тюпа 1989: 13–32). Но жесткий дидактизм притчи, не раз преодолеваемый в басне, ее монолизм, отсутствие игры точек зрения (то, что опять-таки есть в басне) – все это создает серьезный разрыв между нею и анекдотом.

И басня, и аполлог, и притча в разной степени, но, тем не менее, аллегоричны, являются формами иносказания. Литературный же анекдот воссоздает неизвестную черту или достопамятный случай из жизни вполне реального лица, часто лица исторического.

Как видим, при наличии несомненной общности, анекдот отличает от басни, аполога и притчи именно апофегматизм, то, что он строится как свидетельское об определенной эпохе, как происшествие забавное или поучительное (или то и другое вместе), но вместе с тем представляющее в историко-культурном плане несомненный познавательный интерес. Однако анекдот отличается и от апофегмы. В соответствии с внутренними закономерностями последней, неожиданный, непредсказуемый финал вполне возможен, но не строго обязателен, тогда как в анекдоте он буквально запрограммирован, являясь своего рода доминантой жанра: если ее отсечь, то фактически исчезает и анекдот.

Среди основных элементов того жанрового поля, в пределах которого возник и утвердился анекдот, нельзя не выделить и эпиграмму. В данном случае это неизбежно еще и потому, что расцвет анекдота в пушкинскую эпоху был во многом параллелен расцвету эпиграммы. Как известно, в построении последней ключевое значение имеет острое

(пуанта) – последняя строчка или даже слово, освещающее по-новому все предыдущее изложение, а порой и просто отменяющее его (см.: Эткинд 1973: 26–27).

По всей видимости, происходило взаимовлияние жанров, но совпадение их было принципиально невозможно. Эпиграмма основана на открытом заострении, деформации, шаржировании реальности, на подчеркнутой игре с нею. Текст же анекдота всегда разворачивается как невероятное реальное происшествие. Эстетический эффект, производимый им, создается за счет сочетания необычности, неправдоподобности события с одновременным вписыванием его в реальный мир быта, с утверждением несомненной достоверности события, с установкой на то, что воссоздается неизвестный срез исторического прошлого, нравов определенной эпохи.

В скрещивании, а точнее даже, в столкновении целого ряда жанровых тенденций (апофегма, басня, аполог, притча, эпиграмма) и происходило становление литературного анекдота. В ходе этого процесса, собственно, и заработали внутренние законы, определилась особая поэтика жанра, начавшего осознаваться в своей художественной самоценности.

### 1.5. Поэтика литературного анекдота (проблема юмора и трагизма)

Литературный (историко-биографический) анекдот, как уже подчеркивалось, ни в коей мере не относится к области юмористики. Общая установка жанра заключается в том, что он стимулирует "историческое любопытство", воскрешая быт и нравы, помогая постигнуть психологический климат эпохи, глубинные закономерности национального бытия.

Комизм в литературном анекдоте – фактор отнюдь не обязательный, тогда как в фольклорном он абсолютно неизбежен. Правда, и тот, и другой должны удивить, изумить, ошарашить, но литературный анекдот, удивляя, не столько забавляет, сколько вводит в подспудные, внутренние катакомбы того или иного времени, обнажает то, что скрыто от поверхностного взгляда, позволяя увидеть заново историческую личность, а через нее и эпоху, а затем уже вскрывая в целом ряде случаев тенденции, которые складываются из напластований различных эпох.

Очень часто, при всей своей остроте и пикантности, анекдот повествует о страшном, диком, не укладывающемся в рамки обычной логики:

Государыня (Елизавета Петровна – Е.К.), – сказал он  
(генерал-полицейстер А.Д.Татищев – Е.К.) придворным,

съехавшимся во дворец, – чрезвычайно огорчена донесениями, которые получает из внутренних губерний о многих побегах преступников. Она велела мне изыскать средство к пресечению сего зла: средство это у меня в кармане. – Какое? – спросили его. – Вот оно, – отвечал Татищев, вынимая новые знаки для клеймения. – Теперь, – продолжал он, – если преступники и будут бегать, так легко их ловить. – Но, – возразил ему один присутствовавший, – бывают случаи, когда иногда невинный получает тяжкое наказание и потом невинность его обнаруживается: каким образом избавите вы его от поносительных знаков? – Весьма удобным, – отвечал Татищев с улыбкою, – стоит только к слову "вор" прибавить еще две литеры "не". Тогда новые стемпели были разосланы по Империи... (Бантыш-Каменский 1847: 397–398).

Как видим, дело здесь совсем не в черном юморе, который отличает целую группу фольклорных текстов. В приведенном анекдоте емко и точно обнажается черта нравов елизаветинской эпохи, когда внешняя, показная цивилизованность соединялась с чудовищной дикостью. Характер странного, нелепого, страшного, но по-своему закономерного случая, который был включен Д.Н.Бантыш-Каменским в *Словарь достопамятных людей русской земли*, далеко не случаен, можно даже сказать, что он был предопределен поэтикой жанра.

Вспомним, что литературный анекдот заостряет внимание на потаенных, неофициальных, неизвестных страницах истории, являя собой парадокс, который по-особому освещает и прошлое, и настоящее. И в каком-то смысле он, конечно, точен, ибо живописует быт и нравы, при этом подает их как бы изнутри, что очень существенно.

Хотя литературный анекдот, как и фольклорный, всегда неожидан, своеобразие его как раз в том, что он не будет соответствовать своей жанровой природе без наличия определенной историчности. Поэтому неожиданность, непредсказуемость литературного анекдота несколько иная: она непосредственно подключает к эпохе, содействуя резкому, точному, мгновенному постижению ее внутренней сути или каких-то ее особенностей, характерных, показательных, важных.

Своеобразие литературного анекдота, в сравнении с фольклорным, и в том, что он не только зачастую повествует о страшном, но и возвышается в целом ряде случаев до подлинной трагичности.

Среди рассказов о Ф.И.Тютчеве (при жизни поэта именно они, а не лирические шедевры делали в русском обществе его имя особенно популярным), в частности, были известны и следующие:

Тютчев говорил: "Русская история до Петра Великого сплошная панихида, а после Петра Великого – одно уголовное дело";

По поводу политического адреса Московской городской думы (1869 г.) он пишет: "Всякие попытки к политическим выступлениям в России равносильны стараниям высекать огонь из куска мыла (Тютчевiana 1922: 25, 38).

Приведенным текстам присуща остроумная парадоксальность, но она только оттеняет предельно сжатое, концентрированное повествование, в котором резко, беспощадно выражены печальные закономерности российской жизни.

В целом рассказы о Тютчеве, при всей их пикантности, яркости, сочности, отнюдь не рассчитаны на смех. Конечно, есть литературные анекдоты, основанные на чисто комических ситуациях, но главное в них опять-таки не комизм, а историко-бытовой колорит, своеобразная точность, психологическая достоверность. Мы выделили анекдоты о Тютчеве не потому, что они относятся к какому-то особому жанровому типу. Трагичны не анекдоты, а история в них отраженная, но это подчеркивает и даже во многом определяет эстетический фокус текста.

Сама возможность появления таких анекдотов в высшей степени показательна. Дело здесь даже не в трагичности как таковой (ее наличие не стоит абсолютизировать), а в том, как в литературном анекдоте проявляются неожиданность и непредсказуемость, которые присущи и фольклорному анекдоту, но реализуются в его пределах, исходя из иных художественных принципов.

Поэтика литературного анекдота заслуживает особого рассмотрения. Мы же сейчас только сформулировали самые общие положения, без уяснения которых невозможно изучение и осмысление этого жанра, давшего в пушкинскую эпоху целые россыпи текстов.

Теперь, когда определена специфика литературного анекдота и уяснено то, что отличает его от фольклорного, стоит остановиться именно на народных истоках литературного анекдота, ибо вообще игнорировать или преуменьшать их значение ни в коей мере не следует.

## ГЛАВА ВТОРАЯ

### ИСТОКИ ЖАНРА

#### 2.1. Русский народный анекдот. Образы. Характер циклизации

На исходе античности грамматиками Гиероклом и Филагрием был обработан и составлен сборник анекдотов *Филогелос*, который в последующие столетия не раз дополнялся, менялся, терял одни и приобретал другие тексты, тоже достаточно старинные, но Гиероклом и Филагрием в состав своего сборника не включенные. Фактически в орбиту *Филогелоса* постепенно втягивалось большинство наиболее популярных сюжетов.

Не случайно Н.Ф.Сумцов отмечал в *Разысканиях в области анекдотической литературы*, что "древность этих анекдотов, приписанных Гиероклу, выходит далеко за V век: имя Гиерокла привлекло к себе древние странствующие анекдоты" (Сумцов 1898: 7). Наблюдение исследователя не просто фиксирует специфику сборника Гиерокла и Филагрия, но и выражает общую закономерность: анекдот, прежде чем стать фактом литературы, прошел через многовековое фольклорное бытование. Это подтверждается не только составом сборника Гиерокла, но и *Фацециями* Поджио Браччолини, особенностями итальянской новеллистики эпохи Возрождения – прежде всего *Декамероном* Дж.Боккаччо –, *Фацетиями* Генриха Бебеля, книгами о бароне Мюнхгаузене Э.Распе и Г.Бюргера и многими другими произведениями, основанными на художественной обработке "древних странствующих анекдотов".

Проследим и осмыслим этот процесс на материале русской культуры XVIII – первых десятилетий XIX веков, покажем, как русский народный анекдот перерабатывался, переводился на язык литературного творчества. Особенно важно для нас то, как органично и естественно включались, точнее даже, вращались богатейшие фольклорные традиции в мир послепетровской культуры. При этом было бы целесообразно вычлнить в европеизированном дворянском быту определенный реликтовый слой, включающий в себя различные формы национального балагурства, демонстрирующий живучесть типа русского "дурака", вокруг которого организована целая сфера народных анекдотов.

Между шутовством А.В.Суворова и поведением фольклорного "дурака" ни в коей мере нельзя ставить знак равенства, хотя они, безусловно, связаны. Шутовская маска Суворова не статична, как в народном анекдоте, она движется, строясь на постоянном комбиниро-

вании с элементами других и во многом типологически противоположных масок, с поведенческими нормами европеизированной дворянской культуры.

Шутовство – это только один стилиевой элемент в образе жизни Суворова, и элемент достаточно контрастный по отношению к остальному:

...Сидя один раз с ним (А.В.Суворовым – Е.К.) наедине, накануне его отъезда в Вену, разговаривал о войне и о тогдашнем положении Европы. Граф Александр Васильевич начал сперва вычитать ошибки цесарских начальников, потом сообщать свои собственные виды и намерения. Слова текли как река, мысли все были чрезвычайного человека: так его говорящего и подобное красноречие я слышал в первый раз. Но посреди речи, когда я (Ф.В.Ростопчин – Е.К.) был весь превращен в слух и внимание, он сам вдруг из Цицерона и Юлия Кесаря обратился в птицу и запел громко петухом. Не укротя первого движения, я вскочил и спросил его с огорчением: "Как это возможно!" А- он, взяв меня за руку, смеючись сказал: "Поживи с мое, закричишь курицей" (Русское чтение 1845: 227).

Любопытно, что и сам Ф.В.Ростопчин, с чьих слов был записан этот анекдот, и в жизни и в творчестве во многом ориентировался на фольклорный тип "дурака" (шута).

Здесь стоит упомянуть прежде всего автобиографию Ф.В.Ростопчина (Ростопчин 1853: 305–312). Это тонкое, изысканное произведение, буквально нашпигованное легкими, острыми каламбурами, несет на себе несомненную печать парижской салонной культуры. Но в то же время в ростопчинской автобиографии налицо моменты явного шутовства, русского балагурства, т.е. те черты, которые, наряду с европейским блеском и утонченностью, определяли личность Ф.В.Ростопчина как культурно-исторический тип (об этом – разговор особый).

Явная соотнесенность поведения и ряда особенностей творческого мышления со стихией шутовства отнюдь не свидетельствует, однако, что Ф.В.Ростопчин был шутком. Можно лишь говорить, что в его сложной, но органичной ролевой маске был особый реликтовый штрих, правда, достаточно значимый.

В личности и в образе жизни Ф.В.Ростопчина функциональная нагрузка шутовства была весьма существенной, но, исходя лишь из него,

фактически невозможно объяснить тот культурный тип, к которому принадлежал Ф.В.Ростопчин. Тут большим подспорьем может явиться кооперирование генетического и феноменологического подходов, но только этим не обойтись.

Необходимо еще уяснить вопрос о соотношении народной культуры с культурой официально признанной. Первая для второй внеэтикетна, она как бы не существует, не осознается как особая система, проявляясь зачастую спонтанно и даже в определенном смысле незаконно, но зато предельно естественно и достоверно, ибо коренится в глубинном национальном опыте. В этой связи весьма показательно следующее.

П.А.Вяземский писал, что личность Д.И.Фонвизина нуждается в оправдании, имея в виду шутовские выходы знаменитого комедиографа в великосветских гостиных и при дворе. Однако Д.И.Фонвизин нуждался в оправдании, если исходить из норм европеизированной дворянской культуры (точнее, из идеальной модели такой культуры), но при учете национального фольклорного опыта здесь все правомерно. И опыт этот так или иначе проявлялся, просто будучи не всегда четко, планомерно выделенным и санкционированным.

Наивное лукавство, природная сметка, мудрость, рядящаяся в дурацкие одежды, буйство, баловство, шутовство, "валяние дурака", освобождающие иерархию привычных связей, обнажающие мир от условностей, ограничений, запретов и нередко имеющие необыкновенно острый социальный прицел, – все это создавало совершенно особую окрашенность фольклорного текста.

На протяжении столетий вырабатывалась своя, национальная концепция смешного; из поколения в поколение переходили на Руси не признаваемые официально, но чрезвычайно популярными народными анекдоты. Не будь всего этого, трансплантация готовых жанровых форм европейского салонного общения и, в частности, искусства анекдота так и осталась бы чем-то внешним, поверхностным, пересаженным в чужую почву и заглохшим в ней. Но произошло, как известно, иначе.

Культура устного занимательного рассказа, достопамятного исторического случая, острого, неожиданного парадокса, максимы, усвоенная через блистательное творчество Шамфора, Ривароля и других общепризнанных законодателей парижских салонов, только потому и привилась, что она стала живым, полноценным фактом русской жизни, стала "своей". И в самом деле, трудно объяснить самобытные, оригинальные, яркие, вобравшие в себя множество черточек отечественного быта устные рассказы Пушкина, Вяземского, Дельвига, Грибоедова, Жуковского, Гоголя, Тютчева и других только тем обстоятельством, что они испытали



воздействие европейских норм искусства общения, своего рода салонной выучкой. Реально все было гораздо сложнее.

Когда Россия, европеизируясь, усвоила и характерный жанр салонной культуры – анекдот (т.е. анекдот историко-биографический, литературный), он столкнулся с русской национальной традицией, с переходящими из эпохи в эпоху фольклорными текстами. При этом и с той и с другой стороны что-то было утеряно, но были найдены и общие точки соприкосновения.

Существенно и то, что репертуар народных анекдотов, их традиционные темы и образы фактически не были отброшены. Они спонтанно, органично подключились к литературному анекдоту, переплелись с ним и в таком преобразованном виде вошли в мир новой – послепетровской – дворянской культуры. Такова общая линия развития, которая привела в конце XVIII – начале XIX веков к подлинному творческому расцвету анекдота: он выдвинулся в литературный ряд, стал фактом культуры.

Обратимся теперь непосредственно к истокам, попытавшись уяснить природу русского народного анекдота, его специфику, место в системе фольклорных жанров.

Среди восьми выпусков *Народных русских сказок* А.Н.Афанасьева есть и раздел анекдотов (Афанасьев 1940: 299–333). В указателе сказочных сюжетов Н.П.Андреева, составленном по системе финского фольклориста А.Аарне, анекдот просто примыкает к сказке, опять-таки будучи представленным в виде дополнительного раздела (Андреев 1929: 79–113). И наконец, появившееся не так давно издание *Сравнительный указатель сюжетов. Восточнославянская сказка* имеет следующую структуру: 1) Сказки о животных; 2) Собственно сказки; 3) Анекдоты. Существенно, что последний раздел включает в себя более тысячи номеров (Сравнительный указатель 1979: 273–392). Итак, практикой фольклористской работы анекдот принято механически присоединять к сказке.

Это во многом обусловило то, что фольклористы-теоретики зачастую отказываются видеть в анекдоте самостоятельный жанр. Например, В.Я.Пропп в статье *Жанровый состав русского фольклора* писал:

Представляют ли анекдоты действительный вид сказочного творчества или нет? Анекдот есть категория чисто формальная. Он не составляет, на наш взгляд, особого вида народного творчества (Пропп 1964: 59).

Скепсис В.Я.Проппа в каком-то смысле можно понять, ведь ни А.Н.Афанасьев, ни составители указателей сказочных сюжетов, выделяя анекдот в особый раздел, ничем не мотивировали такое решение.

Лишь А.И.Никифоров в весьма обширном, монографическом по своему характеру очерке *Сказка, ее бытование и носители* отметил формальные признаки анекдота, отличающие его от сказки:

он (анекдот – Е.К.) всегда краток, сжат, имеет в виду только какое-нибудь одно мелкое частное событие и рассказывается без композиционного стилистического канона, обязательного для сказки (Никифоров 1930: 13).

Приведенное наблюдение носит слишком общий характер, но в контексте русской фольклористской традиции оно имеет принципиальное значение, ведь исследователь определяет анекдот не как промежуточную форму, не как разновидность сказки, а как особый жанр.

Был еще один случай, когда анекдот в русской фольклористике был признан как жанр, правда, опять-таки это было сделано слишком предварительно и эскизно.

Н.П.Андреев и М.К.Азадовский в комментариях к *Народным русским сказкам* А.Н.Афанасьева попытались обосновать положение, что анекдот следует рассматривать отдельно, однако исходили при этом из чисто количественных параметров. Суть их позиции в следующем: раз анекдотов много, значит, это явление особое, заслуживающее самостоятельного изучения.

Несомненно, такую аргументацию ни полной, ни развернутой не назовешь, но она тем не менее была исключительно важна и своевременна: выделяя то обстоятельство, что существует обширный корпус русских народных анекдотов, М.К.Азадовский и Н.П.Андреев тем самым пробивали брешь в игнорировании отечественной фольклористикой богатейшего мира анекдота. При этом был сделан такой чрезвычайно существенный вывод:

Основной анекдотический материал (анекдотические сказки и анекдоты) все же может быть выделен (хотя бы чисто эмпирически). И материал этот представляет чрезвычайный интерес и заслуживает гораздо большего внимания, чем то, какое уделялось ему прежней фольклористикой (Афанасьев 1940: 440).

Сформулировано, конечно, очень осторожно. Строго говоря, подчеркнуто наличие не анекдота как жанра, а некоего "анекдотического материала", да и это было сделано как-то неуверенно ("все же может быть выделен"). И все-таки, несмотря на оговорки, новая тропа была прорубле-

на, но почему-то она так и не была замечена, во всяком случае на нее так никто и не решился ступить. Фольклористы, даже наиболее крупные, глубоко и неординарно мыслящие, продолжали игнорировать этот самобытный и на редкость живучий жанр.

Выше уже говорилось о том, что В.Я.Пропп отказывался видеть в анекдоте особое явление, имеющее свои внутренние законы, свою специфику. С этим выводом стоит сопоставить один весьма показательный пример из практической фольклористики.

Известным исследователем русского народного творчества Дм.Молдавским была составлена, подготовлена и издана антология *Русская сатирическая сказка*. Однако при ближайшем рассмотрении оказывается, что сказок как таковых в этом сборнике практически и нет. В целом антология представляет собой собрание более или менее коротких рассказов без традиционных сказочных зачинов и концовок.

В основе этих рассказов, как правило, лежат ловкие проделки и остроумные ответы плутов, шутов, дураков. Указанные особенности в совокупности своей фактически дают характеристику жанровой природы анекдота. В сюжетном отношении антология так же непосредственно связана с традиционным международным репертуаром анекдотов. Проведем несколько аналогий.

В армянском фольклоре есть большой, широко разветвленный цикл анекдотов о стране дураков. Как известно, такого рода циклы имели широкое распространение еще со времен античности (сериал о жителях города Абдеры). Более того, существует даже некоторый общий набор сюжетов о стране дураков, который в коррекции с национальным опытом и историческими традициями получает в фольклоре различных народов соответствующую конкретную разработку.

Берем из этого международного репертуара один анекдот (он был записан И.А.Орбели в Моксе – одной из армянских областей Турции):

В одной деревне церковь была далеко от деревни. Сельчане сказали: – Мы зимой ходить в церковь не можем. Не знаете ли, как нам ее приблизить к деревне? – Один человек сказал: – Пусть поп станет на престол, голову через окошко высунет наружу, накинем на нее веревку, будем тянуть, поп будет встряхиваться, а церковь сдвигаться. – Потянули – шея у попа удлинилась, а потом порвали шею, выдернули наружу, видят – голова покатила. Сказали: – Что это такое, это же не наш поп, у нашего попа было еще и тело! – Сказали: – Понесем, попадью спросим. – Понесли. Попадья катала

тесто. Сказали: – Ну-ка, посмотри, это наш поп или нет? – Посмотрела, сказала: – Ей-ей, не знаю; когда наш поп ел, борода у него тряслась; испытаем, дадим ему немного похлебки – ну-ка, будет ли трястись борода? (Орбели 1982: 73).

Вся соль приведенного анекдота, весь его эстетический эффект собран, сконцентрирован в сверхглупом финале. На всем протяжении небольшого текста разного рода несообразности, нелепости постепенно, но неуклонно нарастали, в итоговом же вопросе они дошли до полного абсурда, вылившись в яркий гротеск.

Сходную итоговую формулу и в той же самой сюжетной функции находим в "сказке" *Догада* из антологии Дм.Молдавского. Она, как и анекдот, записанный И.А.Орбели, находит свое художественное оправдание в эффектном конце – феерически глупом ответе:

...А Догадиха на ответ: – Да как обедал, бороденка болталась. А была голова, нет, – не припомню. Мне ведь ни к чему! (Русская сатирическая сказка 1958: 320).

Таким образом, и наличие традиционного анекдотического сюжетного мотива, и самый характер организации текста позволяют сделать вывод: перед нами не сказка, а народный анекдот.

На самое непосредственное соотнесение с международным репертуаром анекдотов о дураках напрашивается еще целый ряд "сказок" из антологии Дм.Молдавского, и дело тут не только в схожести сюжетов, но и в принципиальной общности текстовых структур, в единых законах жанрового построения. В данном случае мы имеем дело не с анекдотическими сюжетами, введенными в сказку (такое вполне возможно), и не со сказочными сюжетами, перешедшими в анекдот (и это вероятно), а непосредственно с самими анекдотами, известными по рукописным и печатным сборникам, что, кстати, еще раз убеждает в абсолютной необходимости различения жанра сказки и жанра анекдота.

Так, под № 10 в антологии находится "сказка" *Шут Балакирев*. В ней нет единого сюжета, который характерен для сказки, зато налицо несколько вполне самостоятельных историй, объединенных вокруг одного персонажа, т. е. это типичный цикл анекдотов (всего их четыре). Под № 11 в антологии помещена "сказка" *Шут Балакирь*, представляющая собой сборник анекдотов в миниатюре. Здесь также нет ничего похожего на единый сюжет. Фольклорный текст организован как набор необыкновенно

компактных, очень коротких и вполне завершенных рассказиков о проделках шута (всего их 17).

Мы специально выделили из антологии Дм.Молдавского "сказки" о Балакиреве, так как сюжеты их известны по многочисленным сборникам анекдотов. Однако "сказки" о Балакиреве не только тематически, на уровне общих мотивов, но и по своей жанровой природе тесно, непосредственно связаны с миром анекдота.

Вот его основные компоненты: компактность и динамичность текста, всегда завершающегося острым, неожиданным, непредсказуемым финалом; отсутствие типовых сказочных формул и деталей, замедляющих, растягивающих сказочное действие; характеры даны предельно скупой, даже схематично, намечены одним-двумя штрихами (причем, они очень часто переходят из анекдота в анекдот, являясь своего рода структурно организуемым ядром, стягивающим к себе целые группы сюжетов); в центре повествования – странное, нелепое происшествие, шутовская проделка или остроумный ответ, необычный случай, "играющий" под реальность, легко и органично вплетающийся в летопись городских слухов и происшествий.

Совокупность всех указанных компонентов никак не может относиться к сказке, как правило, повествующей о том, что не способно произойти в реальной жизни. Если анекдот "играет" под действительность, то сказка открыто, упорно, последовательно "играет" под вымысел: анекдот преподносит фантазию как истинное происшествие, сказка же даже истинное происшествие преподносит как фантазию. Налицо две различные жанровые установки. Но, не будучи тождественным сказке, не смыкаясь и не растворяясь в ней, анекдот был связан с ней прочными, многосторонними отношениями.

В сборниках текстов и в указателях сюжетов сказочный материал, так или иначе варьируясь, традиционно распределяется следующим образом: волшебные сказки, сказки о животных, бытовые сказки. Последние часто еще называют новеллистическими или анекдотическими. Именно из бытовой сказки в свое время и выделился анекдот, обретая постепенно права самостоятельного жанра. Как это произошло, – вопрос достаточно сложный, требующий специального изучения. Сейчас выделим только то, что поможет понять природу и характер анекдота, его корни и специфику.

Сказка, в основном, возникла и функционировала в крестьянской среде. М.К.Азадовский в свое время отметил:

Сказка в том виде, как мы ее знаем – есть уже порождение крестьянского быта и крестьянской психологии (Азадовский 1932: 11).

Это положение находит широкое подтверждение в темах, образах, в социальной направленности сказки (не случайно ее подлинный герой – крестьянский сын, в итоге всегда выходящий победителем в поединке с барином, попом, царем) и, конечно же, в форме, принципах организации текста.

Многоступенчатое построение сказки, замедленность, заторможенность ее действия, традиционные сказочные формулы, во многом клишированные зачин и финал, как неоднократно отмечалось исследователями, восходят к магическим земледельческим обрядам. Сказка не носит, конечно, ритуального характера, но следы этой ритуальности, пусть и потерявшей свой практический, культовый характер, в ней налицо. В частности, Е.М.Мелетинский видит в самой структуре бытовой, анекдотической сказки пародийный отзвук "шаманизма, обрядов и церемоний" (Мелетинский 1958: 237).

Вообще психологически сказка очень точно вписывается в атмосферу и ритм деревенских посиделок, в долгие зимние сельские вечера. Само многоступенчатое построение сказки уже обнаруживает основную ее функцию: заполнять время между работами или в дороге. Напомним наблюдение М.К.Азадовского:

Сказку рассказывали в семье, на посиделках и вечерках, на постоянных дворах, на работах...Знатоками сказки являлись и владельцы "постоялых", ямщики и т.п. (Азадовский 1932: 24).

Точно также и сквозь структуру анекдота явственно просвечивает его социальная природа. Основная сфера распространения анекдота, та среда, в которой он прежде всего создавался и функционировал, наложила на него неизгладимый отпечаток.

Анекдот – жанр городского фольклора; отсюда его динамичная, компактная форма, связанная с ускоренным ритмом городской жизни, прямым следствием которого является отбрасывание деталей, второстепенных эпизодов и побочных характеристик, мгновенное выделение сюжетного нерва происшествия.

Из сказки – причем, сказки бытовой, новеллистической – горожанин взял то, что соответствовало кругу его интересов и темпу его жизни. Иными словами, из нее был вычленен один лишь короткий эпизод,

забавный, занимательный, остроумный, лишенный откровенной фантастичности, более того, преподносимый как действительный случай. Этот эпизод в новой социально-эстетической среде вырос в особую и вполне самостоятельную форму. Несколько таких эпизодов, переработанных и переосмысленных, соединяясь, скрепляясь в достаточно свободной последовательности, уже не обязательно в рамках какого-либо одного общего сюжета, давали теперь не сказку, а сериал анекдотов и даже своего рода анекдотический эпос (по такому принципу циклизваны анекдоты о поехонцах, шильдбюргерах, Тиле Эйленшпигеле, Ходже Насреддине и т.п.).

Постепенно и сам сказочный герой, перешедший в анекдот, в соответствии со спецификой нового жанра претерпел ряд существенных изменений. Он как будто так и остается Иванушкой-дурачком из русской и лысым паршивцем из среднеазиатской сказок, но в то же время перед нами уже не деревенский хитрец, прикидывающийся простаком, а ловкий, дерзкий горожанин, плут, дурачащий доверчивых, недалеких сельчан, или шут, валяющий дурака перед самим царем, королем, шахом.

Сдвиги эти, конечно, происходили не сразу, не в виде революционного взрыва, жанр выстраивался трудно, но естественно, постепенно обретая своих героев, особый набор тем, специфические поведенческие нормы. Так выросли границы между сказкой и анекдотом; последний выделился, отпочковался и зажил своей собственной жизнью.

То, что в анекдотах шуты, дураки, хвастуны принципиально иные, чем в сказках, очень точно в свое время подметил И.А.Орбели. В одной из армянских областей Турции он записал целый ряд фольклорных текстов, среди которых был и раздел анекдотов (ученый называл их "забавными рассказами"). Причем большинство анекдотов разбито на циклы, в основном связанные с различными деревнями области. Особенно много анекдотов о дураках. Анализируя их, И.А.Орбели сформулировал следующее положение:

Я предпочел записывать мелкие рассказы, в большинстве случаев вышучивающие непонятливость, наивность, иногда даже просто тупость "деревенщины", шинаканов, т. е. жителей мокских деревушек, в отличие от "горожан", т. е. жителей пяти кварталов, вернее деревень, составляющих в совокупности "город" Мукус (Орбели 1982: 45).

Действительно, городской характер анекдотов, собранных И.А.Орбели, очевиден. В принципе далеко не во всяком тексте он должен

выступать столь рельефно, но заложен он в анекдоте практически всегда, проявляясь если и не в определенном наборе тем, которые совсем не обязательно должны быть "городскими", то уж во всяком случае в интенсивном ритме, краткости, быстроте, мгновенном переключении эмоционально-психологических регистров.

Анекдот просто несоотносим с темпами сельской жизни. Конечно, в плане генезиса он связан со сказкой, ибо вышел из нее, но вместе с тем существенно от нее отличается, имея свои законы построения и свою среду бытования. Поэтому анекдоты нельзя классифицировать по тому же принципу, что и сказки.

Выше уже говорилось об особенностях циклизации анекдотов, которая очень часто происходит за счет фольклоризации вполне реальной фигуры (например, Балакирева или Мюнхгаузена). В результате формируется определенный архетип (шута, например), и к нему стягиваются соответствующие сюжеты.

Отдельные эпизоды-сюжеты наращиваются вокруг личности с репутацией шута или простака, или хвостуна. Роящиеся мириады микросюжетов скрепляет, цементирует некая маска, причем, не фантастическая и не нацепленная совершенно произвольно. За основу берутся именно реальные черты (правда, впоследствии они могут чуть не целиком выветриться или просто раствориться) известной в обществе фигуры, затем из набора наиболее популярных анекдотических репутаций выбирается определенная модель и проецируется на эту фигуру и даже поглощает ее. Такова логика создания анекдотического эпоса.

## 2.2. Фольклорные модели в системе послепетровской культуры

М.М.Бахтин в работе *Формы времени и хронотопа в романе* отметил:

В средние века развиваются мелкие фольклорные и полуфольклорные формы сатирического и пародийного характера. Эти формы частично стремятся к циклизации, возникают пародийно-сатирические эпосы. В этой литературе социальных низов средневековья выдвигаются три фигуры, имевшие большое значение для последующего развития европейского романа. Эти фигуры – плут, шут и дурак (Бахтин 1975: 308).

С данным выводом нельзя не согласиться. Следует только не забывать, что М.М.Бахтин, говоря о трех разных фигурах, фактически называет различные модификации одного типа – шута, действительно, в средние



века исключительно популярного и, может быть, в силу этого как раз и имевшего целый спектр вариаций. В принципе мы против жесткой классификации фольклорных типов. В этом смысле более перспективным нам представляется подход Е.М.Мелетинского:

Мы могли убедиться, что в анекдотической сказке на авансцене находятся фигуры глупца и хитреца и что эти фигуры, равно как и соответствующие "стихии" составляют основные полюса анекдота, между которыми возникают "напряжение" и действие. Фигуры глупца и хитреца изредка сходятся между собой в промежуточном образе шута... (Мелетинский 1989: 72–73).

В самом деле, дурак в русском фольклоре – образ далеко не однозначный. Он включает в себя как бы две сферы: "дурак набитый", дурак как таковой, глупец высшего класса, демонстрирующий глупость чистейшего химического состава, фантастически наивная личность, сама себя разоблачающая, и хитрец, плут, который "валяет дурака", чтобы осветить, выявить, подчеркнуть глупость других, нередко стоящих на самом вершине социальной лестницы. Порою фольклорный дурак и не прикидывается таковым, его мудрость наивна, непосредственна или же предстает поначалу в обличье глупости, не сразу раскрываясь перед слушателем, или же сам герой не сразу обретает в себе мудреца, он должен пройти свой цикл сидения на печи.

Как видим, связь между дураком как таковым и дураком играющим, прикидывающимся, дерзким плутом, примеряющим на себя маску дурака, несомненна и в то же время условна. Резкой разграничительной линии тут нет. Сопоставим два анекдота о Насреддине. Вот первый из них, имеющий, кстати, аналоги и в русском фольклоре:

Шел однажды Насреддин по дороге, навстречу ему похоронная процессия. – Успехов вам и счастливого пути! – приветствовал их Насреддин. Люди разозлились на него, как следует поколотили и вразумили, что так не приветствуют. Приветствовать надо вот так – воздеть руки к небу и сказать: "Упокой, господи, душу усопшего!" Насреддин намотал себе это на ус и пошел дальше. Навстречу ему люди с песнями и танцами. Он их увидел, воздел руки к небу и произнес заупокойное пожелание. Тут его опять поколотили и стали объяснять, что, когда

видишь свадьбу, надо не молиться заупокой, а танцевать и петь. Ходжа и это намотал себе на ус...  
(Двадцать три Насреддина 1978: 242).

Данный анекдот, без всякого сомнения, входит в сериал о глупцах: Насреддин предстает в нем как "набитый дурак", дурак подлинный, действительный, полный, самобытный, и при этом совсем не такой, о котором скажешь: "взглянул – и мимо"; он явно выбивается из ряда посредственностей, он интересен своей феноменальной глупостью.

Приведем теперь другой анекдот о Насреддине:

Прибегает Насреддин Афанди во дворец и говорит эмиру Тимурленгу: – Аллах великий назначил меня святым, предписав мне находиться при вашем дворе, мой повелитель. И велел он выделить для меня специальных слуг, кухню и выдать из казны тысячу таньга на мелкие расходы. – Усмехнувшись, Тимурленг сказал: – И дурак же ты, Афанди! – Правду изволите говорить, мой царь! Не будь я дураком, разве согласился бы я быть святым при вашем дворе?  
(Двадцать три Насреддина 1978: 338).

В последнем анекдоте взятая на себя роль дурака дает Насреддину возможность говорить правду в лицо повелителю, известному своей беспощадной жестокостью. Можно было бы привести еще множество примеров того, как в границах одного анекдотического эпоса сюжеты стягиваются к различным полюсам.

Однако образ дурака не просто многозначен, – нередко он смыкается с другими фольклорными типами, при этом не расплываясь и не растворяясь. Возьмем, например, анекдоты-небылицы. Они обычно концентрируются вокруг образа сверххвряля, доводящего ложь до полного обнажения, до абсурда. Образ этот в определенном смысле соотносится с типом дурака (шута), дерзко раскрывающего глупость окружающих, и соотносится далеко не случайно.

Те основные центры, между которыми распределяется, главным образом, анекдотический материал, существуют отнюдь не изолированно друг от друга: во многом они координируют свою работу и отнюдь не закрыты от взаимных влияний. Следует учитывать и диктуемую законами жанра общность психологической установки, которая всегда ощутима, хотя и не отменяет специфику каждого анекдотического сериала. Так, дурак показывает глупость (свою или чужую), враль выделяет, подчерки-

вает, заостряет в гротеске склонность прилгнуть. Каждый из них выбрал одну черту или даже направленность человеческого характера, чтобы довести ее до совершенно гипертрофированных размеров. И в том и в другом случае необыкновенно остро выступает функция обнажения. А в анекдотах о простачках очень часто имеет место самообнажение, ибо простачки нередко разоблачают сами себя, с блеском демонстрируя немислимую, невероятную доверчивость, способность поверить во всякую небылицу.

Таким образом, в анекдотических эпосах налицо пародийно-гротескное осмысление тех или иных сторон человеческой природы. Исходя из всего этого, можно сделать вывод, что жесткая классификация сюжетного репертуара анекдотов мало целесообразна. Здесь более уместна своего рода классификационная сетка. Кроме того, выделяя гнезда, вокруг которых концентрируются определенные группы сюжетов, ни в коей мере нельзя забывать, что имеешь дело с единым и целостным миром, причем, с миром древним и одновременно живым, ведь анекдот является едва ли не единственным фольклорным жанром, который продолжает работать и функционировать.

Необыкновенно важно и то, что архаические типы героев, к которым стягиваются основные анекдотические циклы, органично выросли в российскую действительность послепетровской эпохи. Особенно интересно, что они были не только близки социальным низам (в этом как раз нет ничего удивительного), но проникли и в европеизированный дворянский быт. Именно поэтому разговор о том, как национальный тип дурака и соотносящийся с ним набор сюжетов жили в русской культуре конца XVIII – первой половины XIX веков, начнем непосредственно со времени петровских преобразований, когда начал решительно и резко утверждаться новый облик страны, когда был объявлен разрыв со старой Россией, с тем комплексом поведенческих стереотипов, что складывались на протяжении столетий.

Как это ни парадоксально, но Петр I, так много сделавший для европеизации России, по глубоко верному наблюдению В.О.Ключевского, "не успел стряхнуть с себя дрифта древнерусского человека с его нравами и понятиями даже тогда, когда воевал с ними" (Ключевский 1959: 326). Действительно, он хорошо знал церковные службы, сам любил петь на клиросе, тонко чувствовал старинные народные праздники, сам сочинил программу для масленичного маскарада, устроенного в Москве в 1722 году, написал устав для "сумасброднейшего, всешутейшего и всепьянейшего собора". У этого "собора" были свои облачения, молитвословия и песнопения, пародировавшие церковные службы, что, однако, отнюдь не означало отказа от последних.

Для средневекового (в том числе и для древнерусского) человека в праздник разрешалось нарушать все то, что было строго обязательным в будни. Так, в Европе существовал даже особый тип представлений (масленичные фарсы, фастнахтшпили), в которых очень часто пародировались церковные службы. Аналогичные черты были присущи и русским традициям святочного и масленичного циклов, что как раз во многом и обусловило характер "всешутейшего собора". Весьма показательно, что в *Истории о царе Петре Алексеевиче* Куракина он самым непосредственным образом соотнесен с народными обрядовыми игрищами: всешутейший патриарх "с Рождества Христова и во всю зиму до масленицы продолжал славение по всем знатым дворам в Москве, и в слободе, и у знатных купцов с воспением обыкновенным церковным" (Архив Куракина 1890: 72).

Б.А.Успенский, на основе этого и других описаний, проанализировал шутовские церемонии, организовывавшиеся Петром, и абсолютно точно связал их с формами празднеств зимне-весеннего периода:

кошунственные забавы Петра, выразившиеся прежде всего в церемониях Всешутейшего собора, были первоначально приурочены именно к святкам и масленице (довольно скоро они распространились, впрочем, на весь период от Рождества Христова до Великого Поста) и, соответственно, включали в себя элементы святочной и масленичной обрядности (Успенский 1982: 213).

В том же направлении идет исследовательская мысль Д.С.Лихачева, который связывает шутовские церемонии собора с древнерусской смеховой стихией, легализовавшейся именно в праздники, в святки и на масленицу. Более того, ученый делает широкий и достаточно перспективный вывод:

Древнерусская смеховая стихия пережила Древнюю Русь и отчасти проникла в XVIII и XIX вв.  
(Лихачев-Панченко-Понырко 1984: 57).

Однако затем Д.С.Лихачев значительно суживает свой вывод, оговариваясь, что древнерусская смеховая стихия сохранилась лишь у социальных низов, сделавшись практически недоступной для европеизировавшегося дворянства. Проявления древнерусской смеховой стихии он видит лишь в "балагурстве балаганных дедов" (там же). С этим утверждением мы не можем согласиться.

Шутовские традиции, излюбленные темы и образы анекдотического эпоса о дураках явственно прослеживаются, хотя и не в чисто ярмарочном варианте, а в тесном переплетении с новыми нормами общественного поведения в жизни русского общества XVIII – первой половины XIX веков, да, собственно, и впоследствии: они проникали в салоны, в устные новеллы, сентенции, мистификации блистательных рассказчиков и остроловов, в дворянский быт.

Примеров тому сохранилось множество. Обратимся хотя бы к одному, на наш взгляд, особенно показательному и яркому.

Ф.В.Ростопчин был весьма значительной фигурой екатерининского (в меньшей степени), павловского и александровского царствований. Крупный государственный деятель, своеобразный публицист, резкий, темпераментный писатель, он также славился как увлекательнейший собеседник – общепризнанный мастер исторического анекдота, парадоксально-отточенного *bon mot*.

В *Биографии гр. Ф.В.Ростопчина*, написанной близко знавшим его А.Я.Булгаковым, было особо подмечено:

Граф Ростопчин представлял всякому беседу самую приятную, поучительную, а вместе с сим неисчерпаемый источник любопытнейших анекдотов (Булгаков 1826: 72).

Далее А.Я.Булгаков следующим образом развернул и уточнил эту общую характеристику:

Разговор графа Ростопчина отличался разнообразием, оборотами необыкновенными и был испещрен так называемыми острыми словами, кои поражали оригинальностью и тотчас всеми выучивались и повторялись; он имел дар находить всегда смешную сторону всякой вещи и умел придавать особую занимательность рассказу о происшествии самом обыкновенном (Булгаков 1826: 80).

Свидетельство А.Я.Булгакова отличается несомненной точностью, но до конца его можно понять лишь в общем контексте сохранившихся наблюдений и характеристик, в центре которых находится личность Ростопчина.

С одной стороны, это был изысканный вельможа, который мог блистать и изумлять в самом утонченном парижском салоне. Не случайно

рецензент *Современника* отметил, что Ростопчин представлял собой "живое воплощение такого тонкого французского остроумия, которому мог бы позавидовать величайший из всех остряков остроумного французского народа" (*Современник* 1853: 18). С другой стороны, это был лидер московской праводворянской оппозиции, ни в какой форме не принимавшей либеральные реформы Александра I, ярый националист, боровшийся с влиянием Франции на великолепнейшем французском языке.

Да, при всей своей яростной мировоззренческой галлофобии Ростопчин не представлял себе полноценной, полнокровной жизни вне сферы парижской салонной культуры. Но в этом аристократе явственно проскальзывало и что-то простонародное. П.А.Вяземский вспоминал:

Хотя и *якобинец* по приговору Ростопчина, я решительно их ("ростопчинские афишки" – Е.К.) не одобрял, и именно потому, что в них бессознательно проскальзывали выходки далеко не консервативные (Вяземский 1882: 504).

Ростопчин тонко и остро чувствовал живой, грубоватый, сочный говор старой Москвы. И "ростопчинские афишки" – это не подражание и не стилизация, как по традиции принято считать. Язык "афишек" был для Ростопчина своим, родным. Яркий, резкий, выразительный, он ни в коей мере не надуман, не искусственен. Сочиняя "афишки", Ростопчин находился в своей эмоционально-языковой стихии, ему не пришлось подстраиваться под систему эстетических представлений, которой, с официальной точки зрения, как бы и не было, ибо в глубинах его рафинированной дворянкости бил источник простонародности, не иссякший и не слившийся с общим течением, сохранивший свой вкус и чистоту.

Определяя истоки этой простонародности, Н.С.Тихонравов убедительно и аргументированно писал:

Воспитание богатого российского барина в прошлом столетии не обходилось без руководства иностранных гувернеров, хотя и русская стихия находила себе доступ к ребенку через людей, окружавших его первые годы. В этом отношении не последнюю роль играла мама. Ростопчин говорит, что и он имел десятка с три заморских учителей, но, помня поучения священника Петра и слова мамы Герасимовны, остался русским. По нравственному влиянию на питомца Ростопчин ставил русскую

маму выше всяких французских *bonnes*... На него самого это влияние могло быть тем сильнее, что до пятнадцати лет большую часть года проводил он в селе отца Козьмодемьянском (Тихонравов 1854: 2–3).

Несомненно, Н.С.Тихонравов был прав, но простонародность Ростопчина и, в частности, наличие в его поведенческой программе особого шутовского комплекса не объяснить одним влиянием "мамы Герасимовны". Думается, что основной механизм этой программы был генетически заложен в Ростопчине; жизненные встречи и влияния могли внести кое-какие поправки, уточнения, но не способны были создать, сформировать поэтику поведения, ориентированную на маску древнерусского дурака, балагура. Почва должна была существовать изначально.

Поэтому-то резкость, нетерпимость, веселый, буйный скомороший дух, способность ради острого словца не пощадить никого скоро проявились в юном паже. Показательны факты, которые сообщает биограф Ростопчина:

Он попытался было заслужить расположение императрицы, передразнивая при ней некоторых придворных, сочиняя пословицы и т.п. – словом, взявшись за роль придворного шута; Екатерина охотно забавлялась шутками Ростопчина, которому особенно удавалось подражать манерам и голосу одного немецкого проповедника, но дальше смеха ее расположение к Ростопчину не шло, и он так и остался в ее глазах "сумасшедшим Федькой", как она сама его называла (Русский биографический словарь 1918: 240).

Пытаясь задним числом показать, что ему самому репутация шута совсем не по душе, Ростопчин писал своему многолетнему корреспонденту С.Р.Воронцову, что страшится "известности, заслуженной ремеслом комедианта" (там же). Страшился он на самом деле или нет, но известность эту он все-таки получил, и вполне заслуженно.

Находясь в отставке, Ростопчин подолгу жила в Москве, причем, любовь к фарсу, к розыгрышу, к грубовато-резкому, беспощадно-точному слову у этого изысканного вельможи не исчезла и тогда, когда он пребывал на покое. Он обожал дурачить москвичей. Приведем мемуарную зарисовку, сделанную Ф.Ф.Вигелем:

... с прочими же обходился он просто, был словоохотен, любил пошучивать и употреблял с ними язык, которым говорят несовершеннолетние, играя с детьми. Его не поняли: "Да это видно наш брат", сказали москвичи, а некоторые даже: "да он просто шут"... (Вигель 1892: 37).

Посмотрим теперь, каким был Ростопчин, служа при Павле I (то был самый высокий взлет его служебной карьеры).

Ловко и удачно интригуя, добываясь чинов, орденов и поместий, он вместе с тем мог позволить себе говорить императору горькую правду и говорить смело, даже дерзко. Основываясь на многочисленных свидетельствах современников, П.А.Вяземский в свое время отметил:

Служба Ростопчина при императоре Павле неопровержимо убеждает, что она не заключалась в одном раболепном повиновении. Известно, что он в важных случаях оспаривал с смелостью и самоотвержением, доведенным до последней крайности, мнения и предложения Императора, которого оспаривать было дело нелегкое и небезопасное (Вяземский 1882: 506).

Такое не могло быть дозволено даже самому выдающемуся государственному деятелю при столь самовластном государе, каким был Павел I, но зато вполне разрешалось шуту, который имел исключительное право на свободу слова и жеста.

Ростопчин не был, конечно, шутком в прямом смысле слова, но шутовские черты явственно проглядывали в нем сквозь облик блестящего вельможи. И Павел I, судя по всему, ощущал в своем ближайшем сподвижнике что-то от русского шута и балагура, более того, он признавал условия игры. Император был понимающим и благодарным зрителем, а порой и принимал участие в инсценировке "маленьких домашних драматических шуток" (слова П.А.Вяземского). Обратимся к фактам. Сохранился следующий анекдот, который, видимо, был записан со слов самого Ростопчина:

Император Павел очень прогневался на английское министерство. В первую минуту гнева посылает он за графом Ростопчиным, который заведовал в то время внешними делами. Он приказывает ему изготовить немедленно манифест о войне с Англией. Ростопчин, пораженный как громом такой неожиданностью,



начинает со свойственной ему откровенностью и смелостью в отношениях к Государю излагать перед ним всю несвоевременность подобной войны, все невыгоды и бедствия, которым она может подвергнуть Россию. Государь выслушивает возражения, но на них не соглашается и им не уступает. Ростопчин умоляет императора по крайней мере несколько обождать, дать обстоятельствам возможность и время принять другой, более благоприятный оборот. Все попытки, все усилия министра напрасны... На другой день отправляется он во дворец с докладом. Приехав, спрашивает он у приближенных, в каком духе Государь. Не в хорошем, отвечают ему. Входит он в кабинет Государя. При дворе тайны, по-видимому, и хранятся герметически закупоренными, но все же частичками оне выдыхаются... Все приближенные к Государю лица, находившиеся в приемной пред кабинетом комнате, ожидали с взволнованным любопытством и трепетом исхода этого доклада. Он начался. По прочтении некоторых бумаг, Государь спрашивает: – А где же манифест? – Здесь, – отвечает Ростопчин... Государь очень доволен редакцией. Ростопчин пытается опять отклонить царскую волю от меры, которую признает пагубною, но красноречие его так же безуспешно, как и накануне. Император берет и готовится подписать манифест. Тут блеснул луч надежды зоркому и хорошо изучившему Государя глазу Ростопчина. Обыкновенно Павел скоро и как-то порывисто подписывал имя свое. Тут он подписывает медленно, как бы рисует каждую букву. Затем говорит он Ростопчину: – А тебе очень не нравится эта бумага? – Не умею и выразить, как не нравится. – Что готов ты сделать, чтобы я ее уничтожил? – А все, что будет угодно Вашему Величеству, например, пропеть арию из Итальянской оперы... – Ну так пой! – говорит Павел Петрович. И Ростопчин затягивает арию с разными фиоритурами и коленцами. Император подтягивает ему. После пения он раздирает манифест и отдает лоскутки Ростопчину. Можно представить себе удивление тех, которые в соседней комнате ожидали с тоскливым нетерпением, чем разразится этот доклад (Вяземский 1883: 154–156).

В основе приведенного анекдота лежит забавная сценка, живо представленная в лицах история о том, как не состоялась война России с Англией. Иначе говоря, П.А.Вяземским был зафиксирован устный рассказ, дающий анекдотическое прочтение событий прошлого, открывающий его изнутри, как бы с черного хода.

Вспомнив забавный домашний спектакль, который был разыгран в кабинете грозного самодержца, Ростопчин как бы хотел показать москвичам: смотрите, вот как делается подлинная история! При этом он подчеркнул, что у разыгранного спектакля были и свои зрители: придворные, толпившиеся за дверями и со страхом и любопытством ожидавшие объявления манифеста о войне с Англией. Не случайно, видимо, в тексте анекдота содержится двойное указание на наличие зрителей. Вообще, оглядка действующих лиц на притаившуюся за императорским кабинетом публику совершенно очевидна, в противном случае все действие потеряло бы свой главный эстетический эффект, лишилось бы особой остроты и пикантности.

Итак, разыгрывая представление, Ростопчин знал, что его слушает не только император, знал это и сам император; собственно, они вдвоем и решили удивить, озадачить и одновременно потешить придворную публику, подготовив ожидание определенного результата, а затем в финальном рывке выйдя на совершенно иное направление сюжетного развития, в полном соответствии с законом пуанты.

"Вел" импровизацию Ростопчин, но без полной поддержки Павла буффонады не получилось бы. Роль же Ростопчина именно организующая, стимулирующая, задающая тон, определяющая саму атмосферу действия. Первоприсутствующий в коллегии иностранных дел выступает как своего рода комический ведущий, балаганный дед, гаер, который лихо закручивает сюжет интермедии.

Поведение Ростопчина в данной ситуации органично вписывается в русло совершенно определенной национальной традиции.

Чтобы уяснить суть и специфику этой традиции, уместно будет привести типологическое определение русского балагура, которое было сделано Д.С.Лихачевым:

Смеющийся не склонен останавливаться в своем смехе. Характерна в этом отношении типично русская форма смеха – балагурство... Балагур как бы принимает на себя обязанность балагура, он берется не прерывать своего балагурства в течение всего вечера, всей свадьбы, всей встречи. Он должен выдержать свою роль балагура как можно дольше и "непрерывнее". В конце концов за ним

устанавливается репутация балагура, и от него постоянно ждут шуток, ему стремятся подбросить "горючий" материал для его шуток. Реплики слушающих имеют большое значение в "смеховой работе" балагура. Балагур как бы становится актером в театре, где играют и сами зрители, подыгрывают во всяком случае (Лихачев–Панченко–Понырко 1984: 35).

Без сомнения, в аристократе Ростопчине явно сказывался простона-родный шутник, но именно сказывался, не более. И Ростопчина нельзя, конечно, назвать балагуром, однако в поэтике его поведения балагурство реально существовало, представляя собой если и не определяющий, то во всяком случае достаточно значимый элемент ролевой маски. Поэтому-то Ростопчин и "вел" импровизацию, задавал тон интермедии, а ему подбрасывали "горючий" материал, подыгрывали.

Как видим, функция балаганного деда, гаера отнюдь не оскудела, не иссякла. Просто она была переосмыслена и введена в иной социально-эстетический ряд, т. е. начала существовать уже в принципиально новом качестве, в рамках другой системы, но исчезновения или растворения этой функции не произошло. И дело даже не в том, что образ Ростопчина в приведенном анекдоте по целому ряду параметров соотносится с маской балагура. Сам по себе данный факт еще не представляет общего интереса. Но зафиксированный Вяземским анекдот продемонстрировал и то, что балагурство Ростопчина находило живейший отклик и понимание, вызывало интерес.

Ростопчинские шутовские выходки поддерживали, осознавая их игровой характер. Точнее говоря, был круг людей (в этот круг входил и Павел I), в пределах которого рассказы, *bon mots*, мистификации Ростопчина вызывали острые эстетические переживания. Это свидетельствует, что известная национальная традиция не просто имела в придворном быту какие-то случайные, спорадические всплески, а именно по-своему преломлялась.

Исходя из всего сказанного, можно выделить еще одну черту, присущую приведенному анекдоту: он явно театрален, и это совсем не случайно. Напомним наблюдение П.А.Вяземского: "Наши шутки все в лицах" (Вяземский 1963: 33). О связях русского фольклорного анекдота с народным театром убедительно писал П.Н.Берков (Берков 1977: 9–10). Несомненный интерес могут представить и наблюдения, сделанные Дм.Молдавским при анализе народных анекдотов, хотя он и относил их к жанру сказки (о данной терминологической путанице и ее истоках уже было сказано выше):

Характерной чертой этих сказок (т. е. анекдотов – Е.К.) является то, что они состоят целиком из диалога. И тема – издевательский разговор крестьянина или слуги с баринном – и форма диалога сближают эти сказки с народным театром, где сцены подобного рода были распространены (Русская сатирическая сказка 1958: 387).

Конечно, рассматриваемый ростопчинский анекдот самым непосредственным образом связан с придворным бытом, но своей организацией, структурой, близостью веселому розыгрышу, забавной сценке, интермедии он явно соприкасается с традициями русского балагурства, с миром народного анекдота.

В процессе соотнесения яркой, колоритной и вместе с тем очень показательной для своего времени фигуры Ростопчина с национальной стихией балагурства, с фольклорным образом русского дурака (шута) в качестве одного из аргументов и был приведен анекдот о том, как не состоялась война между Россией и Англией. При этом важным было не только то, что в центре анекдота находится личность Ростопчина.

Весьма существенным оказалось еще вот что: анекдот рассказывался и даже представлялся в лицах самим Ростопчиным, любившим не просто поделиться воспоминаниями, но предпочитавшим вместе с тем разыгрывать, мистифицировать, дурачить, давая своего рода анекдотическое прочтение истории. Иными словами, Вяземским была зафиксирована одна из тех бесчисленных историй, которыми так любил тешить москвичей Ростопчин. Изучение же в целом и ввод в научный оборот его интереснейшего наследия – задача специального исследования. Пока же можно сделать следующие предварительные выводы.

Хотя Ростопчин и прошел школу подлинно салонного воспитания, приобрел изощренную придворную выучку, – все это отнюдь не заглушило в нем вкус к простонародным забавам, к буффонаде, к веселому розыгрышу, к народному анекдоту; сравните с абсолютно точной формой Вяземского:

Он (Ф.В.Ростопчин – Е.К.) был коренной Русский, истый Москвич, но и кровный Парижанин  
(Вяземский 1882: 501).

Как видим, древнерусская смеховая стихия наложила определенный отпечаток на жизнь и образ русского аристократа, знатного вельможи, входившего в ближайшее окружение Павла I.

Процесс утверждения новой европеизированной культуры был резок, динамичен, но достаточно сложен и неоднороден. Фольклорный опыт и связанные с ним традиционные модели поведения не отрезались начисто, а в той или иной степени учитывались. Причем, какой-либо сознательной ориентации на сохранение архаических культурных пластов не было. Наблюдалось иное: естественное извлечение из резервуара национальной памяти тем, сюжетов, образов.

## ГЛАВА ТРЕТЬЯ

# АНЕКДОТ ПУШКИНСКОЙ ЭПОХИ. О РЕПЕРТУАРЕ СЮЖЕТОВ

### 3.1. Анекдоты о дураках

До сих пор не было предпринято ни одной (даже самой общей и предвзвешенной) попытки определить репертуар сюжетов русского литературного анекдота. Более того, не поставлена даже сама проблема. Укажем хотя бы на основные тематические регистры этого репертуара.

Прежде всего выделим несколько типов-масок, о которых так или иначе выше уже шла речь: шут (дурак), хвостун, простак. Образы эти и сконцентрированные вокруг них серии сюжетов уходят в многовековые фольклорные традиции. Для нас здесь важен тот устойчивый принцип циклизации народных анекдотов, который сложился еще в глубокой древности, но является "работающим" и теперь. Оказались исключительно живучими и модели древних героев анекдотических эпосов; назовем хотя бы цикл о чукчах, самым непосредственным образом связанный с традициями повествования о стране дураков (абдериты, шильдбургеры, пошехонцы и т. д.). Однако вернемся к эпохе, более нас сейчас занимающей.

Во второй половине XVIII – первых десятилетиях XIX века был создан и достаточно активно функционировал (сначала изустно, а затем и в виде напечатанных брошюр) анекдотический эпос о шуте Балакиреве: вокруг совершенно реальной личности костромского дворянина А.И.Балакирева (1699–1763) был циклизирован целый ряд международных сюжетов о шуте. На некоторые из западно-европейских параллелей к балакиревскому эпосу было в свое время указано (Лествицын 1882: 173). Сравнительно недавно интересное исследование о Балакиреве было предпринято Н.Б.Ивановой в работе *Анекдоты о шуте Балакиреве в лубочной литературе и фольклоре* (Иванова 1978: 92–98).

Циркулирование серии анекдотов о Балакиреве во второй половине XVIII века и в последующие десятилетия – не случайность, конечно. Само появление этого цикла и его особая популярность связаны с одним общим процессом в русской умственной жизни послепетровской эпохи.

Высшей точкой балакиревской серии стал лубок, вернее, сборник фольклорных текстов, подвергнутых достаточно поверхностной обработке. Это еще не литература в полном смысле слова. Между тем в изучаемую эпоху наблюдалось и совершенно иное, когда традиционная модель шута, переосмысленная и переакцентированная, вводилась в рамки подлинно рафинированной культуры. В результате возникали устные и одновременно по характеру своему несомненно литературные варианты, а точнее, модификации анекдотического эпоса о дураках.

В конце XVIII – начале XIX веков в высшем обществе Петербурга и Москвы были весьма распространены рассказы об А.Д.Копьеве (1767-1846), довольно известном тогда поэте-эпиграмматисте и драматурге, авторе популярных комедий. Создавались эти рассказы, конечно, и за счет фольклоризации реальной личности (Копьеву приписывались сюжеты, имевшие международное хождение), но прежде всего благодаря тому, что Копьев творчески организовывал свое поведение.

Разоблачая фальшь, резко обнажая внутреннюю дикость внешне ослепительного, великолепного придворного быта, позволяя себе говорить сильным мира сего "голую правду", он строил свою ролевую маску по аналогии с традиционной моделью шута. Тем самым он как бы непосредственно провоцировал своих современников – многие из них достаточно остро ощущали шутовской комплекс в личности и жизни Копьева – на создание анекдотического эпоса о нем.

В процессе формирования этого эпоса к действительным копьевским проделкам и остроумам подключались популярные сюжеты со сходной функциональной направленностью, но к Копьеву реально никакого отношения не имевшие. Происходило это совершенно естественным путем и было закономерно, ведь в процессе утверждения анекдотического эпоса обычно учитывается не столько фактическая, сколько психологическая точность.

Копьев, за которым отнюдь не без оснований была закреплена репутация блестящего остролова и дерзкого мистификатора, психологически вполне мог совершить то, что было ему приписано. Поэтому у анекдотического эпоса о Копьеве есть своя "правда". Показательно в связи с этим, что Вяземский, сообщая о том, что во Франции имели хождение сюжеты, которые совпадали с рядом рассказов о Копьеве, добавлял:

...Другой анекдот не очень правдоподобен, но вероятно и он перешел к французам из России. Не ими же выдуман он. Откуда им знать Копьева? Копьев был большой проказник, это известно. Что он не сробел бы выкинуть такую штуку, и это не подлежит сомнению

(курсив наш – Е.К.); но был ли он в том положении, чтобы подобная проказа была доступна ему? Вот вопрос. И ответ, кажется, должен быть отрицательный. Сколько нам известно, Копьев никогда не был камерпажем и по службе своей не находился вблизи ко Двору (Вяземский 1883: 157).

Приведенные слова Вяземского наглядно показывают, что в основе анекдотического эпоса о Копьеве лежит следующая схема – реальная личность с репутацией "острослова-проказника" плюс случай, допустимый лишь как некоторая "чистая возможность", а фактически невозможный, откровенно невероятный. Иначе говоря, копьевский анекдотический эпос обнаженно, подчеркнуто нереален, и в то же время он претендует на обладание несомненной достоверностью (ключевым аргументом здесь является своеобразная репутация Копьева, человека с принципиально внеэтикетным поведением, как бы подтверждающая и доказывающая правдивость, истинность невероятного происшествия). Таким образом, неожиданный, странный, нелепый случай, как будто "работающий" под достоверность, а на самом деле выявляющий и подчеркивающий игровой характер события, и определял в целом то яркое и, главное, глубоко эстетическое впечатление, которое производили на современников рассказы о Копьеве.

И.М.Долгоруков в *Капище моего сердца* вспоминал о Копьеве:

...мой хороший также знакомец славился необыкновенным пострельством. Кто не помнит бесчисленных его проказ? Умен, остер, хороший писец, но просто сказать – петля (Долгоруков 1890: 150).

Эта мемуарная зарисовка во многих отношениях весьма показательна. Особенно симптоматично, что склонность Копьева ко всякого рода проделкам и мистификациям поставлена в один ряд с его художественным творчеством ("хороший писец").

Несомненно, как оригинальный, яркий драматург Копьев в глазах современников не мог существовать изолированно от своей самобытной личности. Образ смелого, дерзкого, беспощадного живописателя дворянских нравов естественно и органично включался в единую и цельную ролевою маску, за которой стояла тенденция выламывания из общепринятых норм быта, своеобразная философия чудачеств.

Кстати, сам Копьев в комедии *Что наше тово нам и не нада* дал ироническую оценку тех устоявшихся этико-поведенческих норм, которые



он виртуозно разрушал всей своей жизнью, более того, пародийно воспроизвел позицию тех своих современников, которые оказались потрясенными, ошарашенными свидетелями его проделок:

### Причудин

...вижу, шта ты тот же; аднако в старину я тебя любил и часто с тобой бранивался; долго ли тебе эдак проказничать? Ты не дурак, а дурачишься беспрестанно, ты знаешь, шта все твай ветренности называют в городе злыми умыслами, все твай шутки язвительными ругательствами, и шта столько людей разумеют о тебе дурно без причины.

### Повесин

Штож делать, голубчик! Кто разумеет дурно, иша хать дурно да разумеет; я вот таких та боюсь, как кто ни дурно, ни харашо разуметь не умеет; ну, уж ат эдаких ни куды не уйдешь!

### Причудин

О! да эта старое тваию утешенье гаварить каламбуры... (Копьев 1794: 4–5).

Слова Причудина в приведенном фрагменте пронизаны особым чувством удивления (почему до сих пор проказничаешь? почему изощряешься в "язвительных ругательствах", будучи честным человеком?), что очень существенно, ибо именно момент удивления во многом определял атмосферу рассказов о Копьеве. От них всегда ждали чего-то неожиданного, эпатирующего, неповторимо-оригинального. Дело здесь не только в особых свойствах виртуозно-артистической, парадоксальной натуры Копьева, но и в том, что его способность к розыгрышам, ко всякого рода мистификациям и смелым словесным трюкам в сознании современников резко выделялась, обособлялась от других реальных черт характера, абсолютизировалась. И естественно, что в результате Копьев становился живой легендой.

Миф о Копьеве уже предполагал изумление, когда как бы дух захватывает от талантливой дерзости и изощренной фантазии присяжного мистификатора и остролова. Не случайно атмосфера рассказов о Копьеве – с обязательным моментом изумления в их восприятии – явственно ощутима в целом ряде мемуарных свидетельств.

Так, Ф.Ф.Вигель писал, как бы недоумевая (и это как раз в высшей степени характерно):

ни против кого не имел ни злобы, ни зависти, а ни о ком не умел сказать хорошего слова; для красного словца, как говорилось тогда, не щадил он если не отца, то мать и сестер, к коим, впрочем, чрезвычайно был привязан  
(Вигель 1864: 160).

Приведенное свидетельство прежде всего интересно своей эмоциональной направленностью, именно как реакция современника. Но слова Ф.Ф.Вигеля важны еще и тем, что выделяют следующее обстоятельство: копьевский анекдотический эпос представляет собой повествование не о жизни и творчестве яркого, самобытного писателя, а об эстетически организованной деятельности, о взятой Копьевым на себя роли, об устойчивой литературной позе, о маске, вокруг которой легко и естественно происходила концентрация соответствующих эпизодов.

Ф.Ф.Вигель уточнил свою мысль:

В нем (Копьеве – Е.К.) не было ни злости, ни недостатка в уме, ни одного из пороков молодости, которые иногда остаются в старости, а со всем тем трудно было бы приискать что-нибудь ему в похвалу. Все его молодые современники щеголяли безбожеством и безнравственностью более в речах, чем в поступках, и это давало им вид веселого, но нестерпимого бесстыдства. Он старался их превзойти (Вигель 1864: 158).

Эта мемуарная зарисовка достаточно убедительно обнажает в поведении Копьева именно литературную позу, которая и обусловила то, что вокруг определенной личности стал собираться свой анекдотический эпос.

Приведем знаменитый в свое время рассказ о косе, бывший в конце XVIII – начале XIX веков своего рода сигналом, опознавательным знаком репутации Копьева как "острослова-проказника" (формулировка Ю.М.Лотмана):

Паж Копьев бился об заклад с товарищами, что он потряхнет косу императора за обедом. Однажды, будучи при нем дежурным за столом, схватил он государеву косу и дернул ее так сильно, что государь почувствовал

боль и гневно спросил: кто это сделал? Все в испуге. Один паж не смутился и спокойно отвечал: – Коса Вашего Величества криво лежала, я позволил себе выпрямить ее. – Хорошо сделал, – сказал государь, – но все же мог бы ты сделать осторожнее (Вяземский 1883: 156).

Как известно, Павел I прежде всего ценил в подданных рыцарские качества, абсолютные, не знающие никаких ограничений и компромиссов преданность и верность. И Копьев разоблачал, пародировал, комически снижал, доводил до абсурда ту идеальную модель подданного, которую романтически выстраивал Павел I.

С приведенным текстом тематически непосредственно связан следующий анекдот:

... В другой раз Копьев бился об заклад, что он понюхает табак из табакерки, которая была украшена бриллиантами и всегда находилась при государе. Однажды утром подходит он к столу возле кровати императора, почивающего на ней, берет табак, с усиленным фырканьем сует в нос. – Что ты делаешь, пострел? – с гневом говорит проснувшийся государь. – Нюхаю табак, – отвечает Копьев. – Вот восемь часов, что дежурю; сон начинал меня одолевать. Я надеялся, что это меня освежит и подумал: лучше провиниться перед этикетом, чем перед служебной обязанностью. – Ты совершенно прав, – говорит Павел, – но как эта табакерка мала для двух, то возьми ее себе (Вяземский 1883: 156).

Отмеченная выше близость текстов очевидна: они соотносятся как соседние по своему местоположению главы копьевского анекдотического эпоса. Однако общность состоит еще и в том, что в двух приведенных рассказах пародируется та своеобразная эстетика службы, которая играла исключительно важную роль в атмосфере павловского царствования, диктуясь тем поведенческим стилем, который задавал сам император.

В копьевский эпос входит еще один анекдот, связанный с Павлом I и, может быть, самый известный:

По вступлении Павла на престол, Копьев остался без опоры со своими пресловутыми фарсами. Все тогда роптали на перемену мундирной формы по старинному

прусскому образцу, и Копьев выкинул штуку: заказал себе в преувеличенном виде все: ботфорты, перчатки с раструбами, прицепил уродливую косу и букли и в этом шутовском наряде явился к императору (Пыляев 1891: 510).

Этот рассказ о дерзкой копьевской проделке прежде всего построен на предельном заострении того обстоятельства, что новая форма по прусскому образцу уродлива и, главное, чужда, непривычна, неестественна для русского воина. Ярко, убедительно, выпукло подчеркнута абсурдность нововведения.

Вообще, поведение Копьева во всей этой группе текстов носит остро выраженный буффонный, шутовской характер. Проявляется это и на более глубинном уровне. Дело в том, что приведенные эпизоды построены на функции обнажения. Данная особенность имеет значение для понимания копьевского эпоса в целом, для уяснения того, что же объединяет, цементирует все его многочисленные сюжетные звенья.

В *Записках о моей жизни* Н.И.Греча зафиксирован следующий анекдот:

<Чулков, петербургский полицмейстер> вздумал над ним (А.Д.Копьевым – Е.К.) потешиться, призвал его к себе, осыпал ругательствами и насмешками и наконец сказал:  
 – Да, говорят, братец, что ты пишешь стихи?  
 – Точно так, писывал в былое время, ваше высокородие!  
 – Так напиши теперь мне похвальную оду, слышишь ли! Вот перо и бумага!  
 – Слушаю, ваше высокородие, – отвечал Копьев, подошел к столу и написал: "Отец твой чулок, мать твоя тряпица, а ты сам что за птица!" (Греч 1886: 119).

Приведенный текст связывает с другими рассказами о Копьеве, реконструированными выше из ряда письменных источников, одна общая черта, а именно – принципиальная везетикетность поведения. Она-то, собственно, и определила характер концентрируемых вокруг образа присяжного мистификатора и острослова сюжетов, организуя их в нечто единое и целостное – в анекдотический эпос о Копьеве, общей доминантой которого явилась функция обнажения. Возникла и утвердилась она как скрепляющее вещество копьевского эпоса отнюдь не случайно.

Определяя специфику древнерусского смеха, Д.С.Лихачев, в частности, отмечает:

Функция смеха – обнажать, обнаруживать правду, раздевать реальность от покровов этикета, церемониальности, искусственного неравенства, от всей сложной знаковой системы данного общества. Обнажение уравнивает людей. "Братия голянская" равна между собой... Древнерусский смех – это смех "раздевающий", обнажающий правду, смех голого, ничем не дорожащего. Дурак – прежде всего человек, видящий и говорящий "голую" правду (Лихачев–Панченко–Понырко 1984: 16).

Эта демократическая тенденция "оголения" мира не заглохла, не исчезла со временем. Пройдя через ряд неизбежных превращений и адаптаций, она всплывает вдруг в русском дворянском быту конца XVIII – начала XIX веков, приспособившись, естественно, к его внутренним законам, но не потеряв социальной остроты и, главное, сохранив замечательную функцию обнажения, которая помогает открыть бессмыслицу, неестественность, фальшь обычных, автоматизированных форм жизни.

Полагаем, что именно к традициям раздевания реальности, непосредственно связываемым с популярным типом шута (дурака), генетически и восходит образ Копьева как центрального персонажа целой серии рассказов, – образ, отличающийся такой именно направленностью поступков, которая развенчивает реальность, сбрасывает условности, снимает с придворного мира покров великолепия, блистательности, недосягаемости.

Реконструируем еще ряд анекдотических эпосов, функционировавших в русском дворянском быту конца XVIII – начала XIX веков и представлявших собой оригинальные творческие модификации типа шута (дурака).

Обратимся к весьма колоритной фигуре В.И.Апраксина (1788–1822), занимавшей особое место в жизни русского общества начала XIX столетия. Дело тут совсем не в том, что это был блестящий офицер-кавалергард, участник войн с Наполеоном, флигель-адъютант Александра I, фаворит великого князя Константина Павловича. Все эти внешние показатели не так уж и важны на самом деле, во всяком случае совсем не они делали фигуру Апраксина заметной на блестящем фоне александровского царствования.

Главное в восприятии Апраксина современниками определялось тем захватывающим интересом, который он вызывал как личность, как дерзкий и непредсказуемый в своих устных импровизациях "острослов-проказник".

П.А.Вяземский писал А.Я.Булгакову:

У Апраксина, без всякого образования, было много ума d'a-propos. Как пел он самоучкою и с наслышки, так он был и умен. Совершенно ничего не знал и вдруг, вмешавшись в разговор, пустит шутку прямо в цель и попадет вернее всякого (Сборник биографий кавалергардов 1906: 153).

Эту характеристику Апраксина существенно дополняет и уточняет следующая мемуарная запись:

Император Александр Павлович не любил Апраксина и, вероятно, потому, что Апраксин, будучи его флигель-адъютантом, перешел к Великому князю Константину. Апраксин просил однажды объяснения, не зная чем он подвергнул себя царской немилости. Государь сказал, что он видел, как Апраксин за столом смеялся над ним и передразнивал его (Вяземский 1884: 33).

Сохранился альбом с рисунками Апраксина, представляющий собой своего рода сатирическую галерею высшего петербургского общества. Остались также свидетельства современников об апраксинских карикатурах. Приведем одно из них, весьма симптоматичное:

Во все пребывание свое в Варшаве, когда всю судьбу свою, так сказать, поработил Великому князю, он (В.И.Апраксин – Е.К.) писал его карикатуры одну смелее другой, по двадцати в день. Он так набил руку на карикатуру Великого князя, что писал их машинально пером или карандашом, где ни попало: на летучих листках, на книгах, на конвертах (Вяземский 1884: 33).

И, наконец, завершим краткую сводку данных об Апраксине следующим заключением современника:

В качествах своих, благих и порочных, был он коренное и образцовое дитя русской природы и русского общежития (Вяземский 1884: 34).

Все приведенные свидетельства обнаруживают у Апраксина совершенно определенный стиль поведения, который состоял в подчеркнутом нарушении системы установившихся отношений, в разрушающем

всякие этикетные нормы осмеивании самого императора и его брата, наследника престола. Это удивительным образом соответствует модели сложившегося национального типа шута (дурака). Именно шут, и только он один, открыто передразнивая царя, с невинным видом еще и спрашивает: в чем причина немилости к нему? Именно шут, находясь при наследнике престола и всячески завися от него, постоянно и открыто изощряется в карикатурах на своего патрона. Что тут важно: он и не пытается таиться, ибо не видит в своем занятии ничего предосудительного; он просто не замечает этикета, смотрит сквозь, точнее, мимо сложившейся сословной иерархии, оказываясь как бы вне привычных условностей.

В поведении Апраксина все это прослеживается совершенно очевидным образом. Однако, судя по всему, сознательной установки на ролевою маску шута у него не было. Та просто всплыла, выплыла из глубинных национальных недр и даже стала доминировать в личности блестящего кавалергарда. Приведем определение древнерусского дурака, которое было сделано Д.С.Лихачевым:

Что такое древнерусский дурак? Это часто человек очень умный, но делающий то, что не положено, нарушающий обычай, приличие, принятое поведение, обнажающий себя и мир от всех церемониальных норм, показывающий свою наготу и наготу мира;

и далее, как окончательный итог:

Дурость – это обнажение ума от всех условностей, от всех форм, привычек. Поэтому-то говорят и видят правду дураки. Они честны, правдивы, смелы. Они веселы, как веселы люди, ничего не имеющие. Они не понимают никаких условностей. Они правдолюбцы, почти святые, но только тоже "наизнанку"...  
(Лихачев–Панченко–Понырко 1984: 15-16).

Типологическое определение древнерусского дурака удивительным образом соответствует той специфической репутации, которую имел В.И.Апраксин. Тут налицо не случайное совпадение. Апраксинский стиль жизни был ориентирован на совершенно определенный комплекс национальных традиций, что проявлялось не только в наивно-бесцеремонных выходках флигель-адъютанта Александра I, но и в его живом, беспощадно-точном "красном словце". Один из образчиков последнего мы теперь и приведем.

В *Старой записной книжке* П.А.Вяземского в числе рассказов об апраксинских остроумных ответах зафиксирован и следующий:

Однажды преследовал он (В.И.Апраксин – Е.К.) Волконского (Петра Михайловича, 1776–1852, министра Двора – Е.К.) своими жалобами. Тот, чтобы отделаться, сказал ему: да подожди, вот будет случай награждения, когда родит Великая княгиня. "А как выкинет?" – подхватил Апраксин (Вяземский 1884: 33).

Пример этот необыкновенно точно показывает единство ролевой маски В.И.Апраксина с его устным словом, простодушно-хитроватым, невинно-лукавым и вместе с тем всегда бьющим прямо в цель и в целом весьма точно вписывающимся в круг традиций шутовского поведения. Неслучайность и даже своеобразная закономерность приведенного остроумного ответа, его соотнесенность с многовековым народным опытом, с образом шута (дурака) еще более становится очевидной при сопоставлении с одним известным анекдотом об И.А.Крылове:

Однажды приглашен он (И.А.Крылов – Е.К.) был на обед к императрице Марии Федоровне в Павловске. Гостей за столом было немного. Жуковский сидел возле него. Крылов не отказывался ни от одного блюда. "Да откажись хоть раз, Иван Андреевич, – шепнул ему Жуковский, – дай императрице возможность попотчевать тебя". – "Ну а как не попотчует! – отвечал он и продолжал накладывать себе на тарелку (Крылов 1982: 181).

Полагаем, что тут налицо не столько сходство сюжетов, сколько наличие одной общей психологической черточки. Она связана с традиционным национальным характером лукавого простака, этакого мужика себе на уме, рядящегося в дурацкие одежды, что дает ему возможность открыто высказывать правду, нарушать церемониал установившихся отношений и вообще находиться как бы вне этикета. Но вернемся непосредственно к В.И.Апраксину.

В *Старую записную книжку* П.А.Вяземского, содержащую основной корпус сохранившихся анекдотов о В.И.Апраксине (П.А.Вяземский, видимо, просто был единственным, кто их записывал), включен, в частности, и следующий текст, представляющий собой микромодель апраксинского анекдотического эпоса:



Генерал Чаплиц, известный своею храбростью, говорил очень протяжно, плодovито и с большими расстановками в речи своей. Граф Апраксин, более известный под именем Васеньки Апраксина, приходит однажды к Великому князю Константину Павловичу, при котором он находился на службе в Варшаве, и просится в отпуск на 28 дней. Между тем ожидали на днях приезда в Варшаву императора Александра. Великий князь, удивленный этою просьбою, спрашивает его, какая необходимая потребность заставляет его отлучаться из Варшавы в такое время. "Генерал Чаплиц, – отвечает он, – назвался ко мне завтра обедать, чтобы рассказать мне, как попался он в плен в Варшаве во время первой польской революции. Посудите сами, Ваше Высочество, раньше 28 дней никак не отделаюсь".

Разнесся слух, что папа умер. Многие старались угадать, кого на его место изберет конклав. "О чем тут толковать?" – перебил речь тот же Апраксин: "разумеется, назначен будет военный". Это слово, сказанное в тогдашней Варшаве, строго подчиненной военной обстановке, было очень метко и всех рассмешило... (Вяземский 1883: 52).

Оба эти анекдота, конечно, не случайно были поставлены П.А.Вяземским рядом. Дело в том, что они образуют единое эмоционально-стилевое пространство, существуя в границах некоторого общего структурного образования. П.А.Вяземский, безусловно, не реконструировал апраксинский эпос, да и не ставил перед собой такую задачу, но он сохранил его атмосферу, выделив ядро (личность Апраксина) и на ярких, выразительных примерах показав, как вокруг этого ядра, собственно, и шло наращивание эпоса.

Рассказы об Апраксине, которые зафиксировал Вяземский, отличает какая-то особенная живость, искренность интонации; они удачно передают уникальную, невообразимую непосредственность легендарного Васеньки. Так, объясняя Константину Павловичу причину неожиданного отпуска, Апраксин простодушен и бесхитростен, как бы помимо своей воли, без какой-либо специальной установки на разоблачение, обнажая забавные и нелепые стороны личности известного генерала. В финале же второго рассказа заключительные слова Апраксина вырываются совершенно произвольно и попадают прямо в цель, беспощадно точно характеризую самую обстановку оккупированной русскими войсками Варшавы.

Как видим, разоблачая и обнажая, Апраксин не играл и не представлялся; остроумные ответы, мистификации, карикатуры были живыми и непосредственными проявлениями его личности, его парадоксально-насмешливого, пронизательного ума, в котором лукавство переплеталось с простодушием. Тем самым анекдотический эпос об Апраксине, выразительно и ярко характеризую жизнь русского общества начала прошлого столетия, одновременно вводит в самую гущу народных традиций, показывая живучесть типа русского правдолюбца, который, несмотря на личные свои интересы, не может не высказать с беспощадной искренностью и одновременно с видом полнейшей невинности самой что ни на есть "голой правды". Все это убеждает, что фигура Апраксина не просто ярка, своеобразна, колоритна, но при этом и чрезвычайно показательна.

В конце XVIII – начале XIX веков в русском литературном быту получил закрепление особый тип "острослова-проказника". По целому ряду моментов его появление было обусловлено общей ориентацией на европейские нормы общения, но в то же время определялось многосторонними связями с корневыми основами русской жизни, в частности, с традиционным образом дурака, с тем реликтовым слоем, который остался незадетым "обучением" европейской культуре (как в случае с В.И.Апраксиным) или прямо прорастал сквозь это "обучение". И тут нельзя не указать на личность Л.А.Нарышкина (1733–1799), который был одновременно и изысканным европейцем, знатным вельможей и балагуром, бахарем, дураком в духе прежних традиций.

Обер-шталмейстер Двора, приближенный Екатерины II с первых же лет ее царствования, Л.А.Нарышкин занимал совершенно особое место в структуре дворцового быта, место, можно сказать, завоеванное им благодаря своим блистательным способностям остроумца и балагура. Обобщая сохранившиеся отзывы о Л.А.Нарышкине, Я.К.Грот заметил:

По врожденной веселости характера и особенной остроте ума он присвоил себе право всегда шутить, не стесняясь в своих речах (Державин 1868: 730).

Характеристика, сделанная Я.К.Гротом, достаточно ясно показывает, что в основе поведенческой программы Л.А.Нарышкина лежало сознательное нарушение общепринятых норм, ориентированное на маску шута (дурака). Это делало в глазах общества допустимым то, чего не могли гарантировать ни богатство, ни высокое общественное положение. Отсюда шла преднамеренная открытость и даже резкость слова, дерзость и свобода жеста.

В одном из писем принца де Линя воссоздан следующий любопытный эпизод:

Обер-шталмейстер, прекраснейший человек и величайший ребенок, пустил волчок, огромное собственной его головы. Позабавив нас своим жужжанием и прыжками, волчок с ужасным свистом разлетелся на три или четыре куса, проскочил между государыней и мною, ранил двоих, сидевших рядом с нами, и ударился об голову принца Нассауского (Державин 1868: 503).

Все в приведенном фрагменте показательно: и характеристика Л.А.Нарышкина (за определением "величайший ребенок" угадывается та черта простодушного лукавства, которая неотделима от традиционного образа русского дурака), и самый эпизод, построенный на принципиальной внеэтикетности, на свободе жеста, преднамеренно выпадающего из установленной системы отношений.

Интересно, что случай, рассказанный принцем де Линем, получил отражение в стихотворении Г.Р.Державина, посвященном Л.А.Нарышкину, т. е. случай этот был достаточно значим, являясь своего рода сигналом нарышкинского стиля жизни, обобщенную формулу которого как раз и пытался дать поэт. Он искусно и тонко лепил образ екатеринского вельможи, известного своим буффонным, шутовским и в то же время исполненным подлинно европейского изящества поведением, простодушно непосредственного и в то же время царедворца в полном смысле слова, галантного кавалера и забавника, снискавшего популярность многочисленными островами и проделками:

Что нужды мне, кто по паркету  
 Подчас и кубари пускал  
 .....  
 Что нужды мне, кто все зефиром  
 С цветка лишь на цветок летя,  
 Доволен был собою, миром,  
 Шутил, резвился, как дитя.  
 (Державин 1868: 498–499)

То, что предлагаемое нами осмысление личности Л.А.Нарышкина (соотнесение ее с традиционным типом шута) не схематично и не надуманно, великолепно иллюстрирует мемуарная зарисовка, сделанная графом Сегюром:

Существовал в Петербурге дом, который, конечно, не походил ни на один другой – это дом обер-шталмейстера Нарышкина... Он пользовался не значением, но скорее величайшим расположением Екатерины II; ее забавляли его странности, она смеялась над его шутовскими проделками и распущенностью его образа жизни. Как он не стеснял никого, а забавлял всех, то ему все спускали, и он имел право говорить и делать то, что другому никак бы не было позволено (Пекарский 1863: 17).

В приведенном свидетельстве основные типологические черты образа шута (дурака) налицо, хотя они и даны в ярком, глубоко индивидуальном портрете Л.А.Нарышкина. При этом чрезвычайно важен следующий момент: Л.А.Нарышкин не просто дурачился, говорил колкости, мистифицировал, – нет, его условия игры были приняты, более того, его проделок ждали, и обер-шталмейстера окружающие воспринимали в совершенно особом ключе, а именно как присяжного балагура, как придворного шута, хотя наличие такового в штате Екатерины II отнюдь не предполагалось. Двор императрицы был организован как подлинно европейский, как просвещенно европейский, но, очевидно, в нем нашла себе лазейку традиция, идущая от тех дураков и дур, без которых был бы совершенно невозможен придворный штат прежних царствований. Зарисовку, сделанную Сеггором, во многом дополняет и углубляет, выделяя именно буффонный, шутовской характер ролевой маски Л.А.Нарышкина, свидетельство Н.Андреева:

Вельможа (т.е. Л.А.Нарышкин – Е.К.) тем более опасный, что он под видом шутки, всегда острой и язвительной, умел легко и кстати высказать самую горькую правду (Андреев 1842: 483).

Эти слова исключительно важны, ведь фактически они определяют механизм шутовского поведения.

Весь круг привлеченных данных, при всей их пестроте, дает единую и цельную, хотя совсем не однослойную картину. Исходной точкой поведенческой программы Л.А.Нарышкина явилась ориентация на народный тип, определяя который Д.С.Лихачев отметил: "Говорят и видят правду дураки" (Лихачев–Панченко–Понырко 1984: 20). Причем, осваивая и перерабатывая традиционный национальный образ, Л.А.Нарышкин был убедителен, ярк, блистателен и при этом необыкновенно органичен.

Обнажение мира от условностей, показ его лживости и фальши, дерзкое и беспощадно точное раскрытие "голой правды" – все это не мог себе позволить даже самый знатный вельможа, а шут (и, пожалуй, только он один) мог. Данное условие, судя по всему, Л.А.Нарышкин достаточно четко осознал, более того, в своем устном творчестве непосредственно исходил из него. Понимая, что вход в некоторые заповедные области допустим лишь для шута, он, хотя и аристократ до мозга костей, входя в эти области, вел себя как шут, а, выходя из них, опять становился вельможей.

Шутовство было важным, но все-таки всего лишь одним регистром в образе жизни Нарышкина, который характеризовала несомненная стилистическая полифония. Однако нарышкинский цикл едва ли не целиком построен по модели именно шутовского поведения, беспощадно оголяющего мир, резко, точно снимающего нарост привычных условностей. Один из этих анекдотов мы сейчас полностью и приведем, настолько он важен для понимания своеобразного нарышкинского наследия:

Однажды императрица Екатерина, во время вечерней Эрмитажной беседы, с удовольствием стала рассказывать о том беспристрастии, которое заметила она в чиновниках столичного управления и что, кажется, изданием "Городового положения" и "Устава благочиния" она достигла уже того, что знатные с простолюдинами совершенно уравниены в обязанностях своих пред городским начальством. "Ну, вряд ли, матушка, это так", – отвечал Нарышкин. "Я же говорю тебе, Лев Александрович, что так, – возразила императрица, – и если б люди твои и даже ты сам сделали какую несправедливость илислушание полиции, то и тебе спуску не будет". – "А вот завтра увидим, матушка, – сказал Нарышкин, – я завтра же вечером тебе донесу". И в самом деле, на другой день, чем свет, надевает он богатый кафтан со всеми орденами, а сверху накидывает старый, изношенный сюртучишка одного из своих истопников, и, нахлобучив дырявую шляпенку, отправляется пешком на площадь, на которой в то время под навесами продавали всякую живность. "Господин честной купец, – обратился он к первому попавшемуся ему курятнику, – а по чему продавать цыплят изволишь?" – "Живых – по рублю, а битых – по полтине пару", – грубо отвечал торгаш, с пренебрежением

осматривая бедно одетого Нарышкина. "Ну так, голубчик, убей же мне парочки две живых-то". Курятник тотчас же принялся за дело: цыплят перерезал, ощипал, завернул в бумагу и положил в кулек, а Нарышкин между тем отсчитал ему рубль медными деньгами. "А разве, барин, с тебя рубль следует? Надобно два". – "А за что ж, голубчик?" – "Как за что? За две пары живых цыплят. Ведь я говорил тебе: живые по рублю". – "Хорошо, душенька, но ведь я беру не живых, так за что изволишь требовать с меня лишнее?" – "Да ведь они были живые". – "Да и те, которых продаешь ты по полтине за пару, были также живые, ну я и плачу тебе по твоей же цене за битых". – "Ах ты, калатырник, – взбесившись завопил торгаш, – ах ты, шишмонник этакий! Давай по рублю, не то вот господин полицейский разберет нас!" – "А что у вас за шум?" – спросил тут же расхаживающий, для порядка, полицейский. "Вот, ваше благородие, извольте рассудить нас, – смиренно отвечает Нарышкин, – господин купец продает цыплят живых по рублю, а битых по полтине пару; так, чтобы мне, бедному человеку, не платить лишнего, я велел перебить их и отдаю ему по полтине". Полицейский вступился за купца и начал тормошить его, уверяя, что купец прав, что цыплята точно живые и потому должен он заплатить по рублю, а если не заплатит, так он ответит его в сибирку. Нарышкин откланивался, просил милостивого рассуждения, но решение было неизменно. "Давай еще рубль или в сибирку". Вот тут Лев Александрович, как будто ненарочно, расстегнул куртку и явился во всем блеске своих почестей, а полицейский в ту же минуту вскинулся на курятника: "Ах ты, мошенник! Сам же говорил, живые по рублю, битые по полтине и требуешь за битых как за живых!" Разумеется, Нарышкин заплатил курятнику вчетверо и, поблагодарив полицейского за справедливое решение, отправился домой, а вечером в Эрмитаже рассказал императрице происшествие, как только он один умел рассказывать, прищучивая и представляя в лицах себя, торгаша и полицейского (Жихарев 1955: 149–151).

Этот анекдот, надо полагать, позабавил собравшихся для "вечерней Эрмитажной беседы". Однако случай, разыгранный в лицах Л.А.Нарышкиным, должен был не только развеселить августейшую слушательницу и ее ближайшее окружение, но и преподнести им истины мало приятные, которые, может быть, императрица в глубине души и признавала, но старалась не подать виду. Она ведь даже и не пыталась что-то по существу менять в России; европеизм, просвещенность, преобразования – все это для нее было лишь маскарадом, игрой, рассчитанной на умных циников и наивных фантазеров. Не то чтобы императрица не относилась всерьез к делу Петра, – нет, просто она понимала, что попытка движения к структурным переменам может оказаться шагом в бездну, а ей нужен был прочный трон. Значит, оставалось представляться, играть в цивилизаторскую работу.

Приведенный анекдот как раз и основан на дерзком, беспощадном и одновременно забавном обнажении социального неравенства, стыдливо прикрытого фиговыми листками указов и реформ Екатерины II. Причем, общее развертывание сюжета идет по линии динамичного, последовательного, неуклонного раскрытия "голой правды". Сначала маскировка, а затем дешифровка Л.А.Нарышкиным своего высокого социального положения всякий раз кардинально меняет взаимоотношения между людьми, выделяя, акцентируя, обнажая то обстоятельство, что рабская робость низшего перед высшим, слабого перед сильным изнутри определяет характер екатерининской действительности, а блистательный фасад ее по сути-то практически ничего и не определяет.

Совершенно очевидно, что именно оголение, обнажение мира, собственно, и составляет нерв повествования, во многом обуславливая его эстетический эффект. Данная особенность присуща не только одному этому анекдоту, но и всему в целом устному творчеству Л.А.Нарышкина. Чтобы данный вывод не казался голословным, приведем еще один пример.

В уже цитировавшемся очерке Н.Андреева *Изустная хроника* зафиксирован следующий анекдот:

В 1787 году императрица Екатерина II, возвращаясь в Петербург из путешествия своего на Юг, проезжала через Тулу. В это время, по случаю неурожая предыдущего года, в Тульской губернии стояли чрезвычайно высокие цены на хлеб и народ сильно бедствовал. Опасаясь огорчить такую вестью государыню, тогдашний тульский наместник, генерал Кречетников, решил скрыть от нее грустное положение вверенного ему края и донес совершенно противное. По распоряжению

Кречетникова, на все луга, лежавшие по дороге, по которой ехала императрица, были собраны со всей губернии стада скота и табуны лошадей, а жителям окрестных деревень велено встречать государыню с песнями, в праздничных одеждах, с хлебом и солью. Видя всюду наружную чистоту, порядок и изобилие, Екатерина осталась очень довольна и сказала Кречетникову: "Спасибо вам, Михаил Никитич, я нашла в тульской губернии то, что желала бы найти в других."

К несчастью, Кречетников находился тогда в дурных отношениях с одним из спутников императрицы оберштальмейстером Л.А.Нарышкиным, пользовавшимся особым ее расположением и умевшим под видом шутки ловко и кстати высказывать ей правду. На другой день по приезде государыни в Тулу, Нарышкин явился к ней рано утром с ковригой хлеба, воткнутой на палку, и двумя утками, купленными на рынке. Несколько изумленная такой выходкой Екатерина спросила его:

– Что это значит, Лев Александрович?

– Я принес вашему величеству тульский ржаной, двух уток, которых вы жалуете, – отвечал Нарышкин. Императрица, догадавшись в чем дело, спросила: почему за фунт покупал он этот хлеб? Нарышкин доложил, что платил за каждый фунт по четыре копейки. Екатерина недоверчиво взглянула на него и возразила:

– Быть не может! Это неслыханная цена! Напротив, мне донесли, что в Туле печеный хлеб не дороже копейки.

– Нет, государыня, это неправда, – отвечал Нарышкин, – вам донесли ложно.

– Удивляюсь, – продолжала императрица, – как же меня уверяли, что в здешней губернии был обильный урожай в прошлом году?

– Может быть нынешняя жатва будет удовлетворительна, – возразил Нарышкин, – а теперь пока голодно. Екатерина взяла со стола, у которого сидела, писанный лист бумаги и подала его Нарышкину.

Он пробежал бумагу и положил ее обратно, заметив:

– Может быть это ошибка... Впрочем, иногда рапорты бывают не достовернее газет

(Андреев 1842: 475–488).



Приведенные тексты, безусловно, имеют между собой много общего, соотносясь как фрагменты, а точнее, главы одного общего повествования – анекдотической биографии екатеринского вельможи, игравшего при блистательном дворе Екатерины II роль шута, через пародию и гротеск "снимавшего" с придворного быта и высшего чиновничье-бюрократического мира всю его позолоту и мишуру и сумевшего даже создать на основе этой "смеховой работы" цепь ярких устных новелл.

Более того, в основе анекдотов лежит единый механизм подачи и разработки материала, ведь оба они построены по принципу обнажения мира. Тут многое проясняет образ центрального персонажа и одновременно автора (Л.А.Нарышкин), обладающего свободой жеста, поступка, острога, точного слова. Причем, центральному персонажу цикла присуща не только осознанная внеэтикетность поведения, но при этом еще свойственно особое неприятие условностей, пародирование их, выворачивание наизнанку, доведение до абсурда, до полного логического предела, когда создается своего рода условность условности: например, коврига, насаженная на палку, выделяет, подчеркивает, обнажает те уловки, которые предпринял тульский наместник, чтобы уверить Екатерину II в богатом и обильном урожае хлеба.

В результате, когда условность – а точнее, показная, нагло, беззастенчиво приукрашенная реальность – выведена на свет, разоблачена, в анекдотах и раскрывается во всей своей социальной остроте и неприглядности та внутренняя иерархия, которая во многом определяла жизнь русского общества екатерининской эпохи.

Анекдотические эпосы об А.Д.Копьеве, В.И.Апраксине и Л.А.Нарышкине, некоторые сюжетные узлы которых были реконструированы выше, несомненно, захватывают отнюдь не совпадающие срезы реальности и во временном отношении они имеют свои, может быть, и близкие, но все-таки не идентичные участки, исторические отрезки близко лежащих друг к другу эпох (екатерининское, павловское, александровское царствования). Наконец, сами личности А.Д.Копьева, В.И.Апраксина и Л.А.Нарышкина придают сконцентрированным вокруг них текстам совершенно особый стилистический колорит.

Иначе говоря, прямых пересечений и тем более совпадений не наблюдается. Однако все эти анекдотические эпосы объединяет то общее, что в целом они строятся по принципу обнажения, освобождения реальности от устоявшихся церемониальных норм.

Все дело в том, что в центре каждого из трех циклов находится тип шута, не только забавляющего окружающих, но и смело разрывающего цепь привычных условностей, открывающего мир "голой правды". Тем

самым становится очевидным, что в конце XVIII – начале XIX веков в русском дворянском быту был особый реликтовый слой, оказавшийся вне мощного и широкого воздействия европеизаторских тенденций, которые, естественно, не могли перепахать всю русскую жизнь. Но при этом обнаруживается два варианта.

С одной стороны, были случаи, когда можно было оказаться незадетым "обучением" европейской культуре (В.И.Апраксин, как показывают факты, совершенно спонтанно ориентировался на национальный тип дурака). В то же время активно реализовывалась возможность, когда древние традиции шутовства органично входили в русский европеизированный дворянский быт, подключаясь к его нормам, но не растворяясь и не теряя своей специфики (А.Д.Копьев и Л.А.Нарышкин). По двум этим условно выделенным каналам и протекало проецирование фольклорного типа дурака в мир культуры.

### 3.2. Анекдоты о хвастунах

Хвастун – другой традиционный образ, с которым связана совершенно особая сфера народных анекдотов. К нему обычно стягиваются невероятные, "лживые" истории, анекдоты-небылицы. В справочнике "Сравнительный указатель сюжетов. Восточнославянская сказка" в разделе анекдотов есть достаточно обширный подраздел: "Небылицы" (Сравнительный указатель сюжетов 1979: 370–380).

В следующей главе мы попытаемся выявить роль анекдота в литературном процессе пушкинской эпохи, что будет сделано в ходе изучения устных новелл Д.Е.Цицианова, складывавшихся в восприятии современников в особый анекдотический эпос, в книгу о "русском Мюнхгаузене". Дело в том, что наследие Д.Е.Цицианова представляет собой любопытную культурную модификацию народных анекдотов о небылицах. Так что об этой разновидности жанра, хотя и попутно, но будет сказано. Сейчас же ограничимся одним весьма показательным экскурсом в сферу русского литературного быта начала XIX столетия.

В свое время среди народных анекдотов о небылицах были популярны сюжеты о большом быке, об огромном шмеле, о невиданных размеров капусте, огурце, дыне, горохе и т.п. Многие из них зафиксированы в книге Е.Хомякова *Забавный рассказчик, повествующий разные истории, сказки и веселые повести* (1791) и в целом ряде других изданий. Интересное творческое преломление этих фольклорных мотивов находим у П.П.Свиньина (1787–1839), издателя *Отечественных записок*, собирателя русских исторических редкостей и известного рассказчика невероятных историй (считается, что его многочисленные небылицы легли в основу

комедии А.А.Шаховского *Не любо – не слушай, а лгать не мешай*).

В октябре 1822 года Всеволодом Всеволожским было устроено трехдневное празднество на мызе Рябово. Среди присутствовавших был и П.П.Свиньин. В его отзыве о празднестве восторженные впечатления гостя перерастают в традиционный анекдот о небылицах:

Об обеде и его "меню" рассказывать нечего, потому что само собой разумеется, он был верхом совершенства; но в пример изобилия и роскоши стола можно упомянуть о разварном осетре, только что полученном по почте с Урала и поданном в паровом котле, который, обернутый массой салфеток, был принесен на какой-то платформе (Бурнашев 1875: 192–193).

Собственно, П.П.Свиньин в данном случае создавал яркую гиперболу прошедшего празднества, творил невероятное реальное происшествие, при этом явно ориентируясь на модель анекдота о небылицах. Он, собиратель редкостей, коллекционировавший все истинно национальное, описывал событие на мызе Рябово, попутно признаваясь (и это признание высвечивает ту задачу, которую ставил перед собой П.П.Свиньин, реконструируя празднество):

Изливаю на вас мой восторг при зрелище такой-то исторусской роскоши и такого великого, почти баснословного гостеприимства (Бурнашев 1875: 193).

Наиболее эффектным, феерическим, целиком гиперболизированным описанием происшедшего на мызе Рябово явился, однако, не этот отзыв, а заметка, которую П.П.Свиньин поместил в издававшихся им *Отечественных записках*:

Обед был в театральной зале на 120 приборов. В пример изобилия и изящества стола, упомяну о разварном осетре, поданном целиком в паровом котле. Без сомнения, рыба сия у Римского сибарита была бы смеряна, взвешена и превознесена тут же странствующим бардом; но мы в честь ее скажем только, что как ни усердно трудились мы над нею, но не смогли ее уничтожить (Свиньин 1822: 279).

Приведенная невероятная история, записанная в виде хроники и приравненная тем самым к абсолютно реальному факту, во многом, несомненно, фольклорна, непосредственно соотносясь с темами, образами и в целом с атмосферой совершенно определенного круга народных анекдотов.

Иными словами, П.П.Свиньин, выстраивая свой анекдот, опирался на национальную традицию, более того, он, судя по всему, пытался ее продолжить. И это не субъективно-индивидуальная черточка, не случайность, не исключение, а одна из характерных особенностей русского дворянского быта начала XIX столетия.

Так, например, М.Н.Лонгинов, комментируя басню И.А.Крылова *Лжец*, писал:

Анекдот, который рассказан при басне XLIX "Лжец", происходил в Петербургском Английском клубе и именно следующим образом. Копьев, автор комедии "Лебедянская ярмарка", говорил за обедом, будто ел огромную стерлядь, и прибавлял: "Она была длиной вот как от меня до... вот как до Ивана Андреевича" (Крылов сидел напротив него). Крылов отодвинулся в бок и спросил Копьева: "Не мешаю ли я вам?" (Лонгинов 1868: 1816).

Кстати, в крыловской басне нет образа большой рыбы, так что прямая аналогия тут невозможна. Баснописец явно опирался в данном случае не на какой-то определенный текст, а на фольклорные традиции, на темы и образы народных анекдотов о небылицах. Все дело в наличии некоторой общей тенденции, в том, что сюжеты, связанные с типом хвастуна и, соответственно, с кругом анекдотов о небылицах, не искусственно реконструировались и вводились в литературный быт конца XVIII – начала XIX веков, а были живой, полнокровной, органичной частью этого быта.

### 3.3. Анекдоты о простаках

Выше мы попытались показать, как тип хвастуна и концентрируемые вокруг него фольклорные тексты, социально и эстетически переакцентированные, становились фактом русской культурной жизни первых десятилетий XIX века. Обратимся теперь к другой крупной разновидности анекдота, на сей раз связанной с типом простака. Его феноменальная доверчивость традиционно порождает целые серии шуток, проделок, мистификаций, забавных историй, которые слагаются в особые анекдотические

эпосы. Но совершенно необходимо выделить еще одного персонажа или даже группу персонажей, непременно входящих в циклы о простаках. Это – насмешники, мистификаторы, "острословы-проказники".

В анекдотах о мнимых дураках, виртуозно обнажающих глупость окружающих, дураках наизнанку, дураках-шутах в центре повествования находится именно мастер на всевозможные проделки (наивность, простоватость окружающих лишь оттеняет стержневой образ, "играет" на него). В анекдотах же о простаках тип "острослова-проказника" очень часто присутствует, но не доминирует, сместившись на периферию, существуя лишь для контраста и противопоставления. Колкие и едкие остроты, грубовато-резкие, сочные насмешки, дерзкие, артистичные, насквозь театральные буффонады и надувательства окружают колоритную и яркую фигуру простака, помогая ей раскрыться во всем великолепии и блеске, делая эстетический эффект, производимый личностью простака, особенно неотразимым.

Как видим, смещение, а точнее, перестановка центра привела к тому, что из одного анекдотического эпоса вырос другой, имеющий иную художественную установку. Тем не менее ряд общих черт сохранился. Но обратимся к анекдоту о простаке.

Корнями своими он уходит в глубокую древность. Видимо, впервые литературное закрепление он получил в уже упоминавшемся сборнике Гиерокла (цикл рассказов о жителях фракийского города Абдеры). Обильное хождение анекдоты о простаках получили в средневековой повествовательной литературе – в фавлю, фацециях, шванках. Все это было еще на фольклорном или полуфольклорном уровне. На рубеже перехода к Новому обществу анекдоты и, в частности, анекдоты о простаках были отфильтрованы, литературно переработаны, кардинально переосмыслены в *Декамероне* Боккаччо.

Есть в *Декамероне* целый ряд новелл о живописцах. Художники Буффальмако, Бруно и Нелло ди Дино – лица вполне реальные. О шутках и проделках Буффальмако, кстати, писали также Саккетти и Вазари. Все эти художники у Боккаччо – острословы и мистификаторы, дурачащие и высмеивающие простаков, среди которых наиболее характерны, по емкому определению А.Н.Веселовского

два оригинала: художник Каландрино, недалекий, живущий в страхе своей жены, способный поверить всякой небылице, – и болонский доктор Симоне, такой же, как и он, простак, только ученый. Что у них общее – это легко воспламеняющееся самомнение; потешники любят ими, бережно подходят к объекту анализа,

поставят вопрос, поддадут, где надо, и тайные помыслы Каландрино и Симоне расцветают перед ними во всей их откровенности: Каландрино считает себя неотразимым для женщин, Симоне млеет в сознании своей учености, обаяния и привлекательности (Веселовский 1915: 470).

Таково то классическое выражение, которое получили в литературе анекдоты о простаках. Оно весьма специфично, связано с бытом предренессансной Италии и в то же время несет в себе несомненный типологический смысл. Более того, нам даже представляется, что характеристика Каландрино и Симоне, сделанная А.Н.Веселовским, по сути дела, дает модель простака как героя особого анекдотического эпоса. В этом предстоит еще не раз убедиться.

Имя Сальваторе Тончи (1756–1844) по праву принадлежит русской культуре первых десятилетий XIX века. У себя на родине, в Италии, он был известен как поэт, во всяком случае именно за заслуги в области лирического творчества был избран членом академии Arcadia и президентом академии De'Forti.

Перебравшись в самом начале века в Россию, Тончи никогда уже ее больше не покидал, став яркой фигурой в жизни русского общества. Особенно прославился он как живописец. Его кисти принадлежит роспись Вознесенского монастыря в Москве, портреты П.И.Багратиона, А.А.Безбородко, Е.Р.Дашковой, Г.Р.Державина, Ф.В.Ростопчина, А.В.Суворова. Портреты работы Тончи пользовались исключительной популярностью среди русской знати. Но все-таки прежде всего он был известен как богато одаренная, многогранная личность, как забавный собеседник и, наконец, как герой анекдотического эпоса. Что же делало фигуру Тончи столь своеобразно-привлекательной в глазах современников?

Очень выразительное свидетельство оставил С.П.Жихарев:

Он (Тончи – Е.К.) занимал всю беседу. Удивительный человек! Кажется живописец, а стоит любого профессора: все знает, все видел, всему учился. Толковал о политике, науках, современных открытиях, рассказывал разные анекдоты, один другого занимательнее (Жихарев 1955: 200).

Показательно, что, говоря о многогранности дарований Тончи, Жихарев особо выделяет талант собеседника, то виртуозное владение искусством общения, которое вызывало в высшем кругу к Тончи пристальнейший интерес.

Свидетельство это существенно дополняет и углубляет характеристика, которую дал Тончи в свое время Н.Мельгунов:

Поэт, мыслитель, живописец и музыкант, он представлялся на дальнем севере каким-то обломком эпохи Возрождения (Мельгунов 1861: 8).

Здесь подчеркнута именно многогранность Тончи, видимо, сильно поражавшая современников. Однако не следует забывать, что эта чрезвычайно богато одаренная личность очень часто воспринималась в пародийно-комическом ключе. Все дело в некоторых психологических черточках. Причем, они не просто были присущи Тончи, – в своем поведении он их остроумно обыгрывал и даже гротескно подчеркивал.

А.Я.Булгакову, своеобразному летописцу старой Москвы, принадлежит следующая необыкновенно ценная зарисовка:

Он (Тончи – Е.К.) был, несмотря на свои не молодые уже лета, ветрен, легковерен, имел высокое о себе мнение, сохранял всегда память о прежней своей красоте; как все итальянцы, он любил поболтать, побуффонить... По веселому и снисходительному своему нраву, Тончи не оскорблялся никогда шутками, которые другие позволяли себе над ним, но зато и мы не затыкали себе ушей, когда он начинал сам превозносить все свои таланты и преимущества (Булгаков 1904: 122).

Обратите внимание: получается, что был как бы заключен негласный уговор – Тончи милостиво принимал выпучивания и розыгрыши, но зато и ему позволяли развернуться во всем блеске, не чинили препятствий свободному полету его пылкой фантазии. Так совместными усилиями и разыгрывались ко всеобщему удовольствию живые, яркие спектакли.

Хочется сделать еще одно наблюдение. Свидетельство А.Я.Булгакова, воскрешая своеобразную, колоритную фигуру Тончи, полностью соответствует той типологической модели простака, которую мы видим в *Декамероне* Боккаччо (вспомним формулу А.Н.Веселовского).

Рассказы о шутках и проделках, связанных с именем Тончи, были достаточно популярны в русском обществе и воспринимались в особом эстетическом ключе. При этом важно, что он сам ощущал себя главным участником действия, а насмешки над собой и разного рода мистификации, видимо, признавал вполне правомерными как необходимые реплики точно

подыгрывающих партнеров. Возможно, он даже провоцировал такие шутки и розыгрыши.

Характерно, например, что Тончи называл себя "московским Юпитером". Несомненно, то был вызов (= приглашение к совместному творчеству) московским "острословам-проказникам", присяжным мистификаторам. И они откликались незамедлительно, шлифуя и оттачивая тот гротескный образ, который предлагал Тончи.

Например, Ф.В.Ростопчин, близкий его приятель и одновременно комический антагонист, обычно представлял Тончи как "бессмертного философа" (тот был известен в великосветских гостиных забавными, остроумными беседами о мнимости всего существующего), "величайшего мужа всех времен". Ясно, что это диктовалось условиями игры, свободной, естественной, глубоко импровизационной, но ориентированной на определенные литературные модели. Причем, Тончи не одевал на себя маску, не представлялся, не придумывал некий экстравагантный стиль жизни, просто он свое поведение соотносил с готовой формой, со всегда легко узнаваемой маской простака. А присяжные мистификаторы шлифовали эту форму, доводя ее до блеска.

Иными словами, существовала совершенно реальная основа - необыкновенно пылкое воображение Тончи, феноменальная способность мгновенно предаваться страху, меланхолии, веселью и, наконец, самомнению. Врожденный артистизм Тончи делал все эти проявления его натуры эстетически значимыми, что современники чувствовали и на что творчески реагировали. Приведем такой характерный факт.

Известно, что в войну 1812 года "одержимый страхом, разными странными и нелепыми мыслями и страхась истязаний, представлявшихся воображению его, Тончи решился упредить своих убийц и, вынув из записной своей книжки перочинный ножик, решился перерезать себе горло, но не умел или не смог довершить роковое свое намерение" (Булгаков 1904: 124). Тончи боялся, что его примут за французского шпиона и совершат над ним расправу. Не исключено, что этот страх искусно подогревался Ф.В.Ростопчиным, известным гонителем французов. Происшествие это впоследствии приобрело известность и опять-таки не без влияния Ф.В.Ростопчина:

Граф Ростопчин заставлял не один раз московского Юпитера рассказывать странный этот эпизод, но никто из нас не мог никогда понять, что могло послужить поводом к такой отчаянной решимости. Тончи заключал обыкновенно темный свой рассказ семи словами: "Может быть, Провидение хотело доставить мне случай



написать прекрасную эпическую поэму. И, действительно, я видел себя тогда в положении совершенно необыкновенном: я находился между жизнью, смертью и вечностью; я держал в руке моей горловую жилу и слабый ножик, который должен был прекратить все мои страдания и бедствия; я видел минуту, в которую должны были слиться эти три капли: жизнь, смерть и вечность!.." Граф Федор Васильевич (Ф.В.Ростопчин – Е.К.) разливал обыкновенно сам при конце обеда какое-нибудь сладкое вино. Обращаясь один раз к Тончи, он сказал ему: "Позвольте мне, бессмертный философ, сделать вам предложение смешать в рюмке вашей те бессмертные три капли, которые в злосчастное некогда время угрожали прекратить жизнь одного из величайших мужей новейших времен!" Тончи прежде всех начал смеяться шутке графа Ростопчина (Булгаков 1904: 124–125).

Обратите внимание: текст построен на обыгрывании репутации человека, мнящего себя великим мыслителем, но при этом оказывающегося в жизни невероятно легковерным, доверчивым до невозможности. И вот что еще любопытно: финальная реплика Ростопчина буквально врывается в поток внешне глубокомысленных рассуждений, и тут же вся претенциозность улетучивается; образ философа смещается в бытовой, даже пародийно-гротескный план, и выясняется, что Ростопчин задел некую корневую основу, дал ей обнажиться, снял внешние напластования.

Итоговая пуантирующая фраза открывает в философе предельно наивного человека, который в смутную военную годину решил (не без влияния Ростопчина, обожавшего мистифицировать тех, кто как бы самой природой создан для розыгрышей), что его примут за шпиона и убьют, а в мирное время попытался придать своим страхам какой-то философский оборот. Финальная реплика стряхивает с образа Тончи мнимую глубокомысленность, и под маской философа оказывается веселый, забавный простак, классический герой старинных анекдотов, которого Боккаччо перевел из средневекового мира в новое социально-эстетическое измерение.

Перед нами чрезвычайно показательный пример того, как международный фольклорный образ простака включался в систему русской дворянской культуры конца XVIII – начала XIX веков. Кстати, Тончи еще интересен и тем, что он был в московском обществе как бы живым воплощением духа европейского Возрождения. Но рядом с культурным

типом, перенесенным на русскую почву извне, были личности, явно перекликавшиеся с "поведенческой маской" Тончи, с образом простака, но выросшие уже из этой почвы, уходящие корнями в русский национальный опыт и одновременно стоящие на подлинной высоте европейской культуры.

На протяжении первых десятилетий XIX века в московском обществе имели довольно активное хождение истории, в центре которых находились фигуры двух писателей, родственников и приятелей-антагонистов, устойчивые репутации которых непосредственно были связаны с традиционной парой **насмешник-простака**. Это были Алексей Михайлович и Василий Львович Пушкины, герои популярного анекдотического эпоса, который в целомном своем виде так и не был до сих пор реконструирован. Попробуем воссоздать хотя бы общие его очертания.

Вот зарисовка с натуры, сделанная К.Н.Батюшковым:

<А.М.Пушкин> с утра самого искал кого-нибудь, чтоб поспорить и доказывал с удивительным красноречием, что белое – черное, черное – белое, который вздохнуть не давал Василию Львовичу и теснил его неотразимой логикой (Батюшков 1886: 268–269).

Колкий, склонный к парадоксам ум одного и добродушие и наивность второго составляли неперемнную особенность быта старой Москвы. Характеры их с наибольшей полнотой и яркостью раскрывались во взаимных столкновениях, в пародийных литературных битвах, что как раз и явилось почвой для появления двух легендарных репутаций, которые в сознании современников существовали именно рядом, как контрастная пара.

Далеко не случайно П.А.Вяземский заметил, сообщая А.С.Пушкину о смерти А.М.Пушкина:

Бедный и любезный наш Алексей Михайлович умер и снес в могилу неистощимый запас шуток своих на Василья Львовича. Не выдавши их вместе, ты точно можешь пожалеть об утрате оригинальных и высококомических сцен  
(Пушкин 1937а: 181).

Существенно, что давая общую оценку личности А.М.Пушкина, П.А.Вяземский рассматривает ее именно в соотнесении с личностью В.Л.Пушкина и подчеркивает, что нужно было их видеть вместе, что порознь друг от

друга они теряли значительную долю оригинальности и уже не воспринимались как эстетически самоценное явление.

Рассказ об этом весьма популярном в свое время "дуэте" необходимо предварить небольшой справкой об А.М.Пушкине, имя которого к настоящему времени практически совершенно забыто.

А.М.Пушкин (1769–1825) дилетантствовал в поэзии и театральных переводах, был известен он и как актер-любитель. Но для нас сейчас представляют интерес не отдельные стороны его литературной деятельности, в общем-то не выходявшей за пределы домашнего творчества, а сам А.М.Пушкин, как культурный тип. Кстати, в "допожарной Москве" прежде всего были на виду не столько его сочинения, сколько он сам, фигура необыкновенно яркая и характерная.

Годы своего детства и отрочества А.М.Пушкин находился на попечении куратора Московского университета И.И.Мелисина. Тогда, в атмосфере интенсивного приобщения к европейским культурным ценностям, и утвердились, оформились определяющие черты его личности:

Алексей Михайлович получил образование в духе философии XVIII века и впоследствии стал отъявленным вольтерианцем... (Батюшков 1886: 686).

Репутация вольнодумца постоянно сопутствовала А.М.Пушкину. Суммируя свидетельства современников, Д.Д.Благой отметил:

Алексей Михайлович славился по Москве своим отчаянным и смелым политическим радикализмом (Благой 1950: 41).

То было, конечно, вольнодумство особого толка, вольнодумство согласно понятиям барской Москвы, но тем не менее в нем явственно ощутим и опыт французской философии XVIII века и уроки европейской политической истории. Вообще необходимо постоянно учитывать, что тесное переплетение черт, идущих от старомосковского быта и шире – от комплекса национального балагурства, с чертами тонкого, рафинированного европеизма находило в личности А.М.Пушкина самое непосредственное выражение.

При всей изысканности, отфильтрованности своей речи, он сохранил вкус к грубовато-резкому, сочному "красному словцу". Производило это особый, неповторимый эффект. Обратимся к следующему мемуарному свидетельству, во многих отношениях чрезвычайно показательному:

...Он (А.М.Пушкин – Е.К.) говорил, что Расин скотина... Это слово скотина, которое не сходило у него с языка, или, правильнее, поминутно сходило, может дать подумать незнавшим его, что он был несколько грубой и цинической натуры. Вовсе нет: во всем прочем отличался он изящною вежливостью, мог бы быть образцовым маркизом при старом Версальском дворе. Эти противоположности придавали заманчивое своеобразие всей постановке его (Вяземский 1883: 176–177).

Итак, не было ничего натянутого, надуманного, эклектичного, внутренне противоречивого в экстравагантном поведении А.М.Пушкина, который был одновременно московским баринком и подлинным европейцем. Показательно, что в его парадоксальных выходках не было ни малейшей позы. Вновь предоставим слово П.А.Вяземскому:

Трудно определить его (А.М.Пушкина – Е.К.): одно можно сказать, что он был соблазнительно-обворожительен. Бывало изъяснит он мнение, скажет меткое слово, нередко с некоторым цинизмом, и то и другое совершенно в разрезе мнениям общепринятым и все это выразит с такою энергической и забавною мимикой, что никто не возражает ему, а все увлекаются взрывом неудержимого смеха... И все это делал он и говорил вовсе не из желания казаться странным, оригинальным, рисоваться. Он был необыкновенно прост в обхождении: нет, он был таковым потому, что таков был склад ума его (Вяземский 1882: 396).

Приведенное свидетельство убедительно показывает, насколько органичен был А.М.Пушкин, мистифицируя, обнажая, высмеивая простаков, насколько естественен для него был пародийно-эксцентрический образ жизни. Вообще, пушкинский поведенческий стиль функционально во многом близок проделкам и остроумным ответам того фольклорного дурака, который высвечивает, выявляет глупость окружающих.

Не случайно практически все рассказы об А.М.Пушкине строятся на принципе обнажения, гротескного подчеркивания чьей бы то ни было наивности, доверчивости, несообразительности, на принципе оголения, раздевания реальности, когда условности, этикетные нормы поведения даже не отбрасываются, а заостряются, доводятся до абсурда. А.М.Пушкин

виртуозно обрабатывал, шлифовал, доводил до полного блеска глупость окружающих, изящно и дерзко мистифицировал простаков, живо, достоверно, убедительно демонстрировал скрытые механизмы человеческого поведения:

А.М.Пушкин забавно рассказывает один анекдот из своей военной жизни. В царствование императора Павла командовал он конным полком в Орловской губернии. Главным начальником войск, расположенных в этой местности, было лицо, высокопоставленное по тогдашним обстоятельствам и немецкого происхождения. Пушкин был с ним в наилучших отношениях, как по службе, так и по условиям общежительности. Однажды и совершенно неожиданно получает он, за подписью начальника, строжайший выговор, изложенный в выражениях довольно оскорбительных. Пушкин тут же подает рапорт о сдаче полка по болезни своей старшему по нем штаб-офицеру и просит о совершенном своем увольнении. Начальник посылает за ним и спрашивает о причине подобного поступка. "Причина тому, – говорит Пушкин, – кажется, довольно ясно выражена в бумаге, которую я от вас получил". – "Какая бумага?" Пушкин подает ему полученный выговор. Начальник прочитывает его и говорит: "Так эта-то бумага вас огорчила? Удивляюсь вам! Служба одно, а канцелярия другое. Какую бумагу подаст мне она, я ту и подпишусь. Службою вашею я совершенно доволен и впредь прошу вас, любезнейший Пушкин, не обращать никакого внимания на подобные глупости";

А.М.Пушкин спрашивал путешествующего англичанина: "Правда ли, что изобрели в Англии машину, в которую вводят живого быка и полтора часа спустя подают из машины выделанные кожи, готовые бифтексы, гребенки, сапоги и проч." – "Не слыхал, – простодушно отвечал англичанин, – при мне еще не было; вот уже два года, что я разъезжаю по твердой земле. Может быть, эта машина изобретена без меня и т. д.

(Русский литературный анекдот 1990: 129–130).

Поведенческий стиль В.Л.Пушкина функционально близок тому фольклорному дураку, которого отличает феноменальная наивность, не

тому, который потешается, а тому, над которым потешаются. Таким образом, двое Пушкиных блистательно реализовали те две основные возможности, которые дает фольклорная модель дурака.

А.М.Пушкин ориентировался на тип шута, балагура, В.Л.Пушкину пришлось в пору роль простака. Они были очень нужны друг другу. А.М.Пушкин придавал забавным проявлениям личности своего родственника-приятеля особую остроту и пикантность, а В.Л.Пушкин, в свою очередь, представлял для своего насмешника-антагониста благодатнейший материал, просто золотую жилу. Почему же все-таки он был столь необходим для известного в старой Москве мистификатора и забавника? Чтобы разобраться в этом, остановимся поподробнее на фигуре В.Л.Пушкина.

В русском литературном быту начала XIX столетия он занимал свое особое место. Классик по убеждениям, как поэт писавший гладко и чисто, В.Л.Пушкин выделялся тем, что пылко, даже слишком пылко (с "перебором") защищал свою творческую позицию, будучи настолько серьезен, при мелкотемности собственного творчества, что хотелось его пародировать. Однако игровой интерес вызывал уже самый его облик, характерная манера поведения.

Дело в том, что В.Л.Пушкин любил пофорсить, одевался по самой последней парижской моде, считал себя щеголем и, главное, совершенно неотразимым для женщин, все это при весьма забавной фигуре, в которой современники неизменно подчеркивали "косое брюхо". Указанные грани характера любопытны и даже не исключено, что смешны, но все-таки не несут в себе особого комического заряда. Понадобился некоторый толчок, превративший все эти черточки в яркий пародийный тип, и они заиграли, заискрились, стали выразительным фактом литературного быта и, в целом ряде случаев, фактом литературы.

Обратимся к чрезвычайно любопытной переписке двух московских барышень, которая была в свое время опубликована под названием: *Грибоедовская Москва в письмах М.А.Волковой к В.И.Ланской. 1812-1816*. В письме от 2 февраля 1814 года В.Л.Пушкину дается следующая характеристика:

Бедный человек, что ему ни скажи, он всему верит, оттого его очень часто мистифицируют. Прошлый раз Вяземский, Алексей Пушкин и Левашов взялись уверить его, что, судя по некоторым из моих речей, я более чем в восторге от его особы. Сначала он начал самодовольно посмеиваться с видом, показывающим, что он отчасти верит их словам и, наконец, благодаря старанию этих

господ, окончательно убедился в справедливости их рассказа... Мне заранее представляется сдержанный смех, сияющая физиономия и т.д. Он страшно растолстел и сделался крайне безобразен (Волкова–Ланская 1874: 554–555).

Приведенное свидетельство весьма симптоматично. В нем необыкновенно живо воссозданы некоторые черты личности В.Л.Пушкина – крайняя наивность, доверчивость в сочетании с забавной самоуверенностью, детское желание пофорсить, покрасоваться, обольстить. Все эти черты, выделенные, маркированные, осознанные как некий центр личности, стали основой для постепенно слагавшегося пародийного типа с устойчивой комической репутацией. Естественно поэтому, что реальную личность В.Л.Пушкина окружала атмосфера забавных историй и остроумных розыгрышей, атмосфера творческой игры, ярких импровизаций.

Круг рассказов, циклизированных вокруг его имени, возник и утвердился на основе эстетически организованных эпизодов, принадлежащих русскому литературному быту начала XIX столетия. Ощущение того, что окружавшие личность В.Л.Пушкина розыгрыши и шутки, при всей своей жизненной убедительности, были в то же время несомненными художественными текстами, даже в первую очередь именно художественными текстами, очень точно передал П.А.Вяземский:

Все эти колкости были одне веселые вспышки и не посягали на дружеские сношения двух родственников и приятелей. Это были комические сцены, разыгрываемые на домашнем театре, к удовольствию и гомерическому смеху благосклонных зрителей и слушателей (Вяземский 1866: 885).

Интересно, что в "комических сценах", помимо центральной пары В.Л.Пушкин – А.М.Пушкин, участвовал еще целый ряд персонажей, функция которых была в своего рода подыгрывании. Зрители как бы вытягивались в яркие импровизационные спектакли, начинали творить в рамках той эстетической системы, структурным центром которой являлись шут и простак, дурачащий и одурачиваемый.

Взаимоотношения двух прятелей-антагонистов во многом отличало вышучивание одним литературных опытов другого и, наоборот, хотя в большинстве случаев в наступательной позиции находился А.М.Пушкин, как того и требовала взятая им на себя роль.

Известно, например, что он с присущим его разговору парадоксальным своеобразием определял поэтическую продукцию В.Л.Пушкина как "жидень". Сохранился и такой эпизод:

Этот того, по обыкновению, дурачил и ругал. "Кто тебя просил написать ко мне глупое посланье, да и напечатать еще его в твоих сочинениях, которые на всех навязываешь и никто их не берет? Это делает другой, такой же дрянной поэт, как ты, Хвостов; но этот, по крайней мере, сенатор, годится при случае, а ты ни к черту не годишься". Смешнее всего, что Василий Львович серьезно все принимает и оправдывается (Булгаков 1901: 469).

Вся прелесть приведенного рассказа, безусловно, заключается именно в том, что Василий Львович принял за правду то, что было сказано в шутку. В отличие от Д.И.Хвостова, творения которого страдали нелепостью образов и звуковой какофонией, он писал достаточно легко и гладко. Тем не менее, В.Л.Пушкин отнесся к словам известного насмешника совершенно серьезно. Поэтому-то он и оправдывается. В результате его способность принимать за реальность самые очевидные фантазии, верить любой небывлице оказывается резко подчеркнутой, обнаженной.

Иначе говоря, А.М.Пушкин буквально спровоцировал Василия Львовича, вынуждая его горячо и страстно оправдываться. А то, что речь шла о делах литературных, должно было придать интонациям В.Л.Пушкина, всегда пылкого в выражении своих творческих пристрастий, оттенок особой взволнованности и исключительной серьезности, что в общем пародийном ключе ситуации было особенно забавно. При этом следует учитывать, что циркулировавшие в московском обществе рассказы о В.Л.Пушкине не просто были пронизаны литературными темами, – в целом ряде случаев они из фактов быта просто переходили в ранг литературы.

Однажды А.М.Пушкин распустил слух о смерти своего родственника и приятеля. Василий Львович, при всем своем легендарном долготерпении, не выдержал и обиделся. В результате появилось стихотворение *На случай шутки А.М.Пушкина, который утверждал, что я умер*. Оно было напечатано в 1815 году в *Российском Музее*. Приведем фрагменты из этого любопытного поэтического творения, явившегося серьезным, даже трагичным по настрою ответом на забавный розыгрыш. Можно даже сказать, что это стихотворение явилось кульминацией пародийной ситуации (мистифицируя Василия Львовича, А.М.Пушкин как раз и



стремился вырвать у него признание предельно серьезное, лишенное и тени улыбки или иронии, что и вызывало, собственно, бурную комическую реакцию):

Я умер для бесед, где карточной игрой  
Здоровье, разговор и время убивают;  
Я умер и для тех, где ближних в час иной  
Поносят и ругают

.....  
Однофамилец мой, как хочет, рассуждает,  
Но, вопреки словам его,  
В душе своей он точно знает,  
Что жить еще хочу и жив я для него.  
(Пушкин 1822: 143)

Однако забавные истории о В.Л.Пушкине не просто в целом ряде случаев становились фактами литературы, – они в своей основе во многом были литературны. Так, например, П.А.Вяземский указал даже на совершенно определенный литературный источник ролевой маски В.Л.Пушкина:

Милый и незабвенный наш Василий Львович Пушкин был в своем роде наш Поансине: А.М.Пушкин, Дмитриев, Дашков, Блудов и другие приятели его не щадили доверчивости поэта  
(Вяземский 1883: 413).

Б.Л.Модзалевский следующим образом прокомментировал это высказывание:

Доверчивый парижский литератор Poinsinet, над которым потешались его приятели (Пушкин 1926: 461).

Мнение П.А.Вяземского, свидетеля весьма компетентного, заслуживает доверия. Вместе с тем ролевую маску В.Л.Пушкина ни в коей мере нельзя сводить к образу Поансине.

Как не заимствовал ни у кого свой парадоксальный острый ум А.М.Пушкин, так и В.Л.Пушкин не подражал чьей бы то ни было бесхитростности и наивности. Просто две эти фигуры представляли собой два своеобразных, специфических варианта распространенных типов насмешника и простака.

Доверчивость, наивность, способность поверить всякой небылице и при этом "легко воспламеняющееся самомнение", когда "герой" буквально млеет в сознании своей красоты (неотразимости) и учености (талантливости), – таковы те общие черты, которыми традиционно наполняется образ простака. Комплекс этих черт, закрепленный в национальной памяти и откорректированный в процессе ориентации на европейский культурный опыт, в русском литературном быту начала XIX столетия породил целый ряд интересных и оригинальных явлений, к числу которых, несомненно, относится и личность В.Л.Пушкина.

---

Реконструируя целый ряд анекдотических эпосов, воссоздавая мир русского анекдота конца XVIII – начала XIX веков, мы вычленили несколько типов, вокруг каждого из которых был сконцентрирован свой особый репертуар сюжетов. При этом важно было показать, как данные типы, имеющие многовековую традицию, и связанные с ними фольклорные тексты проецировались в русскую культуру того времени, как они функционировали в ней, переосмысленные в соответствии с ее тенденциями и спецификой.

Можно ли теперь считать, что заложена основа классификации русского анекдота? Нет, конечно, да мы и не стремились к этому. Важно было дать толчок, предложить принцип давно назревшей систематизации материала. Иными словами, исходя из самых предварительных разработок, был намечен подход к созданию классификационной сетки, которая могла бы дать развернутое представление о сюжетном репертуаре русского литературного анекдота.

Теперь возьмем один (из той "триады", что была рассмотрена выше) тип анекдота – о хвастунах – и детально реконструируем входящий в его систему анекдотический эпос, а затем на этом материале попытаемся определить место анекдота в литературном процессе пушкинской эпохи.

## ГЛАВА ЧЕТВЕРТАЯ

# АНЕКДОТ В ЛИТЕРАТУРНОМ ПРОЦЕССЕ ПУШКИНСКОЙ ЭПОХИ

### 4.1. Традиции анекдотов-небылиц и книга о "русском Мюнхгаузене"

Разнообразный, многополюсный мир народного творчества включает в себя целую группу интернациональных сюжетов о невероятных реальных происшествиях (анекдоты о небылицах). В сфере художественной литературы сюжеты эти обычно систематизируются, осмысляются и концентрируются уже вокруг исторически вполне реальной личности. В итоге создается легендарная биография популярного рассказчика и остролова, автора смелых фантазий и забавных историй.

У такого рода повествования, помимо книг Э.Распе и Г.Бюргера о бароне Мюнхгаузене, есть еще один любопытный литературный предшественник – *Фацетии* Г.Бебеля, в тексте которых одна группа сюжетов непосредственно восходит к народным анекдотам о небылицах. Вот что пишет об этой части *Фацетий* современный исследователь:

Интересны лживые истории, рассказанные Бебелем в "Фацетиях". Интересны они тем, что в них Бебель дает не ложное или ошибочное представление о действительности, а нарочитый, специальный смешной обман. Лживые рассказы он нередко вносит в правдоподобную, реальную ситуацию. В лживых историях Бебеля впервые в литературе появился специальный герой-враль – кузнец из Каннштадта, место которого позднее, в XVIII веке, занял знаменитый барон Мюнхгаузен (Каган 1970: 281).

Добавим: барон Мюнхгаузен был совершенно реальной исторической личностью, что придавало циклизированным вокруг него происшествиям совершенно особый колорит. У Г.Бебеля, конечно, еще нет такого документально засвидетельствованного героя, вносящего в анекдоты о

небылицах тонко рассчитанный элемент достоверности. Однако в *Фацетиях* уже достаточно четко различимы черты выработанной, отшлифованной поэтики невероятной забавной истории (сознательная ориентация на "нарочитый, специальный смешной обман" как раз и создает особый эстетический эффект) и самый тип рассказчика-враля.

В *Удивительных приключениях барона Мюнхгаузена* все это было впоследствии развернуто и углублено. Причем, в высшей степени показательно, что в книгах Э.Распе и Г.Бюргера Мюнхгаузен определяется как "каратель лжи". Данная формула имеет чрезвычайно важное значение для понимания этого образа, для уяснения его типологической роли.

Названная формула абсолютно точна, ведь барон не просто предается причудливому и прихотливому фантазированию: он пародирует, доводит до гротеска и абсурда способность человека прилгнуть, прихвастнуть. Поэтому с полным основанием можно говорить, что невероятные истории Мюнхгаузена – не ложь в собственном смысле слова, ибо на самом деле они разоблачают ложь, выставляя ее в неприглядном и откровенно комическом виде. Такова общая эстетико-воспитательная концепция образа. Она была кратко, но достаточно четко обозначена в предисловии к *Удивительным приключениям барона Мюнхгаузена* (Бюргер 1956: 3–4).

Любопытный вариант книги о Мюнхгаузене, т.е. такой именно книги, в центре которой находится образ суперхвастуна, был создан в Москве в конце XVIII – первых десятилетиях XIX веков князем Цициановым. Правда, этот текст не был записан в виде целостного, связанного повествования, но реально он существовал именно как единая структура, которая была сформирована не за счет общего сюжета, мало приемлемого в рамках анекдотического эпоса, а прежде всего через личность рассказчика-враля как центра, скрепляющего, цементирующего нарастаемые эпизоды.

Книгу о "русском Мюнхгаузене" (именно книгу, а не отдельные сюжеты) знал и любил А.С.Пушкин. Реконструкция ее сейчас, по прошествии двух сотен лет, возможна, но крайне затруднена и неизбежно будет отличаться определенной неполнотой, но и в таком виде она должна иметь несомненное историко-литературное значение.

#### 4.2. "Русский Мюнхгаузен". Кавказский цикл. Семейные предания

Сохранившиеся биографические сведения о Д.Е.Цицианове крайне скудны.

Как известно, в 1724 году грузинский царь Вахтанг VI эмигрировал в Россию. В его огромной свите, включавшей в себя более тысячи человек, находился и князь Яссе (Евсей) Цицишвили. Его сын Дмитрий и получил известность как "русский Мюнхгаузен".

Он нигде не служил, видя весь смысл своей жизни в ублажении москвичей роскошными обедами и великолепными "остроумными вымыслами". Известно и засвидетельствовано документальными данными только то, что Д.Е.Цицианов был основателем восстановленного в 1801 году – после отмены павловского запрета – Московского Английского клуба (впоследствии, в ознаменование этой заслуги, он был избран его пожизненным почетным членом) и масоном, членом ложи "Немезида" (Извлечение из журналов 1889: 86-93; Письмо масонской ложи 1909: 174).

Кроме того, любопытная зарисовка, касающаяся Д.Е.Цицианова, его кавказских корней и вообще некоторых семейных обстоятельств, находится в мемуарах А.О.Смирновой-Россет:

Во время Петра Великого царь Вахтанг просил подданства России во избежание нападков враждебной Персии и Турции. С ним приехало множество княжеских и некняжеских родов: Цициановы, Баратовы, Алигозаровы, Давыдовы, Эристовы и другие. У князя Евсевия (Цицианова – Е.К.) и жены его был единственный сын, князь Дмитрий. Он сделался известен своим хлебосольством и расточительностью, да еще привычкой лгать вроде Мюнхгаузена. Он женился на побочной дочери царевича Александра Георгиевича и какой-то княгини или княжны Заборовской (этот род угас, и есть просто Заборовские). За ней он взял восемь тысяч душ в Нижегородской губернии: торговое село Катунки приносило огромный доход. За ней был дом, конечно, деревянный в приходе Рождества в Кудрине. Это был целый квартал, и церковь была в саду, окружавшем этот дом. Дмитрий Евсеевич сказал отцу: "Я ничего не беру из десяти тысячи десятин. Наплевать мне на эту дрянь! Земля отведена черт знает где, в каком-то пустыре безлюдном". Жизнь в Москве была слишком дорога для большого семейства, и они (родители Д.Е.Цицианова с дочерьми – Е.К.) отправились в местечко Санжары (турецкое название), где живут реестровские казаки... (Смирнова-Россет 1989: 77-78).

Воссозданный мемуаристкой эпизод, при всей его скупости, чрезвычайно колоритен, более того, принципиально важен в рамках настоящего исследования. В нем очень ярко, выпукло показано, как решительно и бесповоротно Цицианов избрал основной сферой своего обитания Москву, что, видимо, диктовалось неискоренимой потребностью в постоянном, широком и эстетически наполненном общении. Точнее говоря, ему нужна была публика, нужны были зрители того оригинального действия, которое он творил из своей жизни. Поэтому огромный дом и обширнейшее имение в провинции оказались совершенно не нужными, даже мешающими реализации книги о "русском Мюнхгаузене".

Вся остальная информация о Цицианове может быть извлечена только из той анекдотической автобиографии, которую он "выстраивал" в своих устных рассказах. Причем, автобиография эта была развернута на фоне барского быта, представляя в определенном ракурсе мир "отставной столицы".

Цицианов по образу жизни и привычкам был подлинный москвич, но принадлежность к старинному грузинскому роду определила одну из интереснейших тем его творчества, в котором национальные корни рассказчика отразились в трансформированной, резко гиперболизированной форме, в соответствии с поэтикой анекдота-небылицы.

Кстати, этот слой цициановских новелл важен не просто потому, что дает интересное творческое преломление восточного происхождения рассказчика. Дело в том, что он в пародийно-игровом ключе демонстрирует целый пласт быта барской Москвы (в "отставной столице" была достаточно разветвленная грузинская колония). Национальные традиции постепенно растворились, рассеялись, но ощущение своей личности осталось, осталось чувство гордости своим древним происхождением. Цицианов предъявлял данный психологический комплекс в откровенно гротескном ключе. Посмотрим, как он это делал.

П.И.Бартенев со слов Аркадия Россета (брата А.О.Россет) записал следующее:

Он (Д.Е.Цицианов – Е.К.) преспокойно уверял своих собеседников, что в Грузии очень выгодно иметь сукожную фабрику, так как нет надобности красить пряжу: овцы рождаются разноцветными, и при заходе солнца стада этих цветных овец представляют собою престелную картину  
(Русский Архив 1889: 86).

Перед нами не столько полноценный цициановский текст, сколько его краткая, конспективная фиксация, точнее запись финала рассказа – парадоксально-остроумного псевдообъяснения ("овцы рождаются разноцветными"). Тем не менее, можно вполне реально представить основные черты этого "остроумного вымысла".

Его характеризует условно кавказская тематика, являющаяся точкой отсчета для самого безудержного фантазирования. В итоге становится ясно, как смело и остроумно Цициановым был конкретизирован распространенный тип наивно-хвастливой истории о дальних странах, канонизированный в книгах Э.Распе и Г.Бюргера. Сравните, например, с таким эпизодом из *Удивительных приключений барона Мюнхгаузена* (цитируем по первому русскому переводу):

Будучи в северных странах, выпросил я позволение взять с собою несколько лоз тамошнего винограда. В тех странах виноград столь велик и крупен, что один человек не в состоянии нести целой кисти, а носят их обыкновенно на палках двое  
(Не любо – не слушай, а лгать не мешай 1811: 60).

Сохранилась запись еще одного цициановского анекдота, входившего в кавказский цикл, к счастью, намного более развернутая, чем первая. Текст опять-таки завершается тонким, острым, игривым псевдообъяснением, придающим всему "остроумному вымыслу" особую прелесть. Главную же тенденцию анекдота (особый разговор о ней – впереди) можно определить следующим образом. Чем дальше богатая и прихотливая фантазия уводила рассказчика от реальности, тем сильнее и энергичнее стремился он представить воссоздаваемое событие максимально правдоподобным. Но наступали моменты, когда неумолимая логика должна была поставить его в тупик, однако острый, парадоксальный ум Цицианова тут же находил выход.

В результате текст обретал, наконец, свою пуанту; точнее говоря, бытовой эпизод становился текстом, превращался в эстетическое событие:

Случилось, что в одном обществе какой-то помещик, слышавший большим хозяином, рассказывал об огромном доходе, получаемом им от пчеловодства, так что доход этот превышал оброк, платимый ему всеми крестьянами, коих было слишком сто в той деревне.

– Очень вам верю, возразил Цицианов: но смею вас уверить, что такого пчеловодства, как у нас в Грузии, нет нигде в мире.

– Почему так, ваше сиятельство?

– А вот почему – отвечал Цицианов: да и быть не может иначе; у нас цветы, заключающие в себе медовые соки, растут как здесь крапива, да к тому же пчелы у нас величиною почти с воробья; замечательно, что когда оне летают по воздуху, то не жужжат, а поют, как птицы.

– Какие же у вас ульи, ваше сиятельство? – спросил удивленный пчеловод.

– Ульи? Да ульи, – отвечал Цицианов, – такие же как везде.

– Как же могут столь огромные пчелы влетать в обыкновенные ульи?

Тут Цицианов догадался, что, басенку свою пересоля, он приготовил себе сам ловушку, из которой выпутаться ему трудно. Однако же он нимало не задумался: "Здесь об нашем крае, – продолжал Цицианов, – не имеют никакого понятия... Вы думаете, что везде так, как в России? Нет, батюшка! У нас в Грузии отговорок нет: *хоть тресни, да полезай!*" (Булгаков 1904: 116).

Приведенная мемуарная запись А.Я.Булгакова показывает, что буйная, неуправляемая цициановская фантазия разворачивалась именно как реакция на чье-то тривиальное хвостовство. Иными словами, подлинный герой повествования виртуозно доводил ложь до полного абсурда, беспощадно обнажал ее. Так что Цицианов достаточно точно укладывается в мюнхгаузеновскую модель поведения. То была схема, которой спонтанно, а в целом ряде случаев и совершенно сознательно, следовал "каратель лжи" старого московского барства. Но говорить о прямом подражании образу легендарного барона вряд ли имеет смысл.

Цицианов был натурой в высшей степени колоритной. Весьма своеобразен и приведенный рассказ. В нем живо и остроумно проявилась личность "русского Мюнхгаузена", по-кавказски пылкая, темпераментная, склонная к преувеличениям и парадоксам. Вместе с тем нельзя не отметить, что сам сюжет об огромных пчелах, влетающих в обыкновенные ульи, отнюдь не является изобретением Цицианова – он известен по восточному фольклору (См.: Двадцать три Насреддина 1978: 235).

Значит, московский рассказчик, зная соответствующий анекдот о Насреддине, взял его за основу, творчески переработал, наполнил



демонстративно подчеркнутым грузинским колоритом и ввел великолепную итоговую формулу ("у нас в Грузии отговорок нет: *хоть тресни, да полезай!*"), придавшую всему тексту особую остроту и пикантность. И в итоге был создан блестящий гротеск, в котором гипертрофированному заострению, эстетически наполненному обыгрыванию подвергся хвастливый рассказ помещика-пчеловода.

Помимо всего сказанного, цициановской интерпретации сюжета об огромных пчелах присуща одна черта, весьма показательная для творческой манеры "русского Мюнхгаузена": в объяснении тем больше претензий на правдоподобность, чем фантастичнее эпизод. То был устойчивый прием, имевший целью не ввести в заблуждение, обмануть, а произвести особый эффект, удивить, ошарашить, смело и точно раскрыть какое-либо явление, создать предельно выразительный художественный текст, в котором оригинально и остро переплавлен жизненный материал.

Напомним характерную деталь одной из цициановских небылиц: "О, я умею очень ловко пробираться между каплями дождя". Эта в высшей степени парадоксальная фраза – не просто ключ к анекдоту. Она – кульминация текста; в ней переплетение фантазии и реальности достигает своего высшего предела:

Во время проливного дождя является он (Д.Е.Цицианов – Е.К.) к приятелю. "Ты в карете?" – спрашивают его. "Нет, я пришел пешком". – "Да как же ты не промок?" – "О (отвечает он), я умею очень ловко пробираться между каплями дождя" (Вяземский 1883: 146).

Вся "соль" этой устной миниатюры заключена в том, что невероятный сюжет объяснен предельно просто, обыденно, что делает анекдот откровенно, подчеркнута фантастичным, невероятность текста оказывается маркированной.

В потемкинском цикле (см. о нем ниже) сюжет о легкой, как пух, медвежьей шубе завершается сообщением о мужике, который знал секрет особой обработки мехов и унес его с собой в могилу. Примеры легко можно было бы продолжить, ведь фактически в основе любого цициановского анекдота лежит невероятное и одновременно реальное происшествие, причем, реальность его в большинстве случаев еще особо оговаривается. Иначе говоря, книга о "русском Мюнхгаузене" во многом основана на достоверной подаче фантастического. Здесь многое способно прояснить обращение к личности автора и одновременно центрального персонажа этого своеобразного повествования.

Вяземский называл его "поэтом лжи". Живая, причудливая фантазия, пылкий темперамент приводили к тому, что Цицианову нужен был просто легкий толчок в виде исторического или даже чисто бытового события, чтобы смело, дерзко, остроумно воспарить над реальностью, одновременно делая вид, что, собственно, ничего особого не происходит, что все это совершенно естественно.

Подчеркивая достоверность происшествия, он приводил самые неожиданные аргументы в доказательство его достоверности, что в результате не столько убеждало в правдивости излагаемого события, сколько вызывало особую эстетическую реакцию. На нее-то Цицианов прежде всего и рассчитывал:

Говорили о Паганини, он (Д.Е.Цицианов – Е.К.) сказал:  
 "Все вздор и пустяки городят, вот я слышал Роде, он играл в концерте, где 50 000 человек, у него струна лопнула, потом вторая, третья и четвертая, и он еще лучше играл, так, так на дереве"  
 (Смирнова-Россет 1989: 478).

Вообще, цициановские "оправдательные" аргументы отличала странная, неожиданная логика, но они были по-своему парадоксально убедительны. Особая интонационная достоверность достигалась за счет соотнесения "остроумных вымыслов" с личностью "русского Мюнхгаузена", необычные, даже нелепые проявления которой были на редкость естественны. Сама колоритная фигура Цицианова придавала его историям определенную достоверность.

Гиперболизируя, укрупняя, заостряя действительность, а нередко и деформируя ее, представляя в пародийном ключе, рассказчик максимально выявлял свое творческое "Я", которое всегда отличала какая-то особая, свободная прихотливость, а также в острой, динамичной форме реализовывал свое знание жизни и людей, тонкое понимание особенностей быта барской Москвы.

Создается впечатление, что прием достоверной подачи фантастического во многом был определен самой натурой Цицианова, неповторимым складом его личности. Так и есть. Но одновременно следует помнить, что достоверная подача фантастического отнюдь не является исключительным свойством поэтики Цицианова. За этим приемом явственно вырисовывается широкий и разнообразный мир народных анекдотов о небылицах, а в книгах Э.Распе и Г.Бюргера о бароне Мюнхгаузене он уже осознан как принцип.

Приведем такой эпизод (берем его почти наудачу, ибо с полным основанием можно брать любой) – одно из бесчисленных приключений легендарного барона:

...В ожидании я направил своего тяжело дышавшего коня к колодцу на базарной площади, чтобы дать ему напиться. Он пил и пил без всякой меры и с такой жадностью, словно никак не мог утолить жажду. Но *дело, оказывается, объясняется очень просто* (курсив наш – Е.К.). Когда я обернулся в поисках моих людей, то угадайте, милостивые государи, что я увидел? Всей задней части моего бедного коня как не бывало; крестец и бедра – все исчезло, словно их начисто срезали. Поэтому вода вытекала сзади по мере того, как она поглощалась спереди, без всякой пользы для коня и не утоляя его жажды. Для меня оставалось полнейшей загадкой, как это могло случиться, пока откуда-то с совершенно другой стороны не прискакал мой конюх и, разливаясь потоком сердечных поздравлений и крепких ругательств, не рассказал мне следующее. Когда я в беспорядке с толпой бегущих врагов ворвался в крепость, внезапно опустили предохранительную решетку и этой решеткой начисто отсекали заднюю часть моего коня... Имея перед собой неопровержимые доказательства того, что обе половины моего коня жизнеспособны, я поспешил вызвать нашего коновала. Не долго думая, он скрепил обе половины молодыми ростками лавра, оказавшимися под рукой. Рана благополучно зажила, но случилось нечто такое, что могло произойти только с таким славным конем. А именно: ростки лавра пустили у него в теле корни, поднялись вверх и образовали надо мной шатер из листьев... (Бюргер 1956: 31–32).

Приведенный фрагмент построен на сцеплении двух сюжетов, которые, кстати, широко распространены среди анекдотов-небылиц (Сравнительный указатель сюжетов 1979: 372). Однако в тексте *Удивительных приключений барона Мюнхгаузена* интерпретация этих двух популярных сюжетов не просто решена в ключе достоверной подачи фантастического. Налицо именно четкий и целенаправленный композиционный прием.

Рассказчик, говоря о том, что лошадь его не могла никак утолить жажду, так как у нее была обрублена вся задняя часть, подчеркивает: "дело, оказывается, объяснялось очень просто" и затем дает объяснения совершенно невероятные, которые только усиливают комический эффект (главное тут, впрочем, в другом – в резком столкновении полюсов реальности и фантазии) и усиливают вполне осознанно. Поэтому и можно с полным основанием говорить о том, что в *Удивительных приключениях барона Мюнхгаузена* достоверная подача фантастического – это принципиальной важности композиционный прием, закрепивший, канонизировавший одну из тенденций многовекового фольклорного опыта. Творя свои "остроумные вымыслы", Цицианов находился непосредственно в русле этой тенденции.

Итак, правдоподобное объяснение невероятной ситуации, генетически восходя к достаточно древней модели, представляет собой одну из ведущих черт поэтики цициановского творчества. Однако творчество это объединяет, цементирует еще один важнейший фактор – наличие личности повествователя, "поэта лжи". Анекдоты существуют не сами по себе, как отдельные и разрозненные тексты, а нанизываются как бы на единый стержень, что вполне естественно. Невероятные истории, "остроумные вымыслы" Цицианова, представляя собой пародийно обыгранные действительные случаи из жизни, легко и естественно, в соответствии с какой-то особой внутренней логикой складываются в своего рода анекдотическую автобиографию. Ее реконструкцию начнем со сферы семейных преданий. В *Автобиографии* А.О.Смирновой-Россет сведения о Д.Е.Цицианове и его устных рассказах сообщаются впервые в главе, посвященной Е.Е.Лорер, бабке мемуаристки, урожденной Цициановой, родной сестре Дмитрия Евсеевича. Приведя ряд данных о своем двоюродном деду и его занимательных историях, А.О.Смирнова-Россет затем вновь возвращается к судьбе Е.Е.Лорер. В частности, она воссоздает следующий эпизод:

Однажды вечером приехал в Санжары (местечко вблизи Полтавы, в котором были выделены дворы Евсею Цициановичу, отцу Д.Е.Цицианова и Е.Е.Лорер – Е.К.) военный, который спросил, где бы он мог поужинать и переночевать. Ему отвечали, что самый большой дом у князя Цицианова, и что он очень гостеприимен. Он постучался. Ему отворили и спросили, кто он и что ему угодно. Он отвечал, что он полковник фон Лорер... Пока он ужинал и готовили ему постель, он разговорился, сказал им, что немцы любят семейную жизнь, и что,

если ему посчастливится, то хочет жениться. Все это было сказано, конечно, ломаным языком. "А если ты хочешь жениться, – сказал ему старик, – у нас есть еще незамужняя дочь. У нее теперь короста (чесотка), и она лежит на лужайке, вымазанная дегтем". Его ввели к ней. Он увидел черные курчавые волосы, черные глаза, нос à la Bourbon, белые как жемчуг зубы и сказал, что она ему нравится. А ее спросили, согласна ли она выйти за него замуж. Она отвечала: "Почтенные мои родители! Я на все согласна, что вам угодно"... Князь Евсей и княгиня Матрона горько плакали, расставаясь навеки со своей милой Кетеван (Смирнова-Россет 1989: 78–79).

Есть в приведенном рассказе черты несомненно реальные. Так, в нем весьма точно схвачены гостеприимство грузинского князя и удивительная простота отношений в провинциальном дворянском быту. Вместе с тем налицо и общая пародийная атмосфера текста. Создается впечатление, что он представляет собой забавную, остроумную интерпретацию действительно совершившегося события.

От кого А.О.Смирнова-Россет могла услышать подобное истолкование замужества своей бабки? От нее самой? Е.Е.Лорер рассказывала маленькой внучке, как она лежала на лужайке, голая и вымазанная дегтем, когда к ней подвели жениха, и как она тут же согласилась?! Вряд ли. Скорее всего мемуаристку мог проинформировать кто-либо из ближайших родственников, к тому же балагур, мастер парадоксов, любитель нелепых, неожиданных историй, фантазер, но не отрывающийся совершенно от реальности, а идущий по линии ее сгущения, усиления резкости, пародийного обыгрывания.

И здесь нельзя не вспомнить о Цицианове, который как раз и мог расцветить перед внучкой своей сестры историю замужества последней самыми неожиданными красками, поведать о нем в форме яркой, занимательной новеллы. Кстати, любопытно подчеркивание детали, что Лорер говорил ломаным языком: вероятно, событие было описано мемуаристке в лицах; иначе говоря, есть еще один аргумент в пользу того, что история замужества Е.Е.Лорер была услышана А.О.Смирновой от присяжного рассказчика. Но все-таки чем может питаться предположение, что это именно Цицианов?

Дело в том, что у Россетов существовал культ анекдота, точнее, культ цициановского анекдота. На это указывают и записи, сделанные А.О.Смирновой-Россет, и целый ряд дополнительных свидетельств. Так, в письме Я.К.Грота к П.А.Плетневу от 1 сентября 1845 года читаем: "Вчера после

обеда пришел ко мне Россет (Аркадий Осипович – Е.К.) прощаться. Я проводил его до дому. Он рассказывал мне...о старике князе Цицианове... Какой был оригинал этот старик. Я много смеялся" (Переписка Грота 1896: 543). В ответном письме к Я.К.Гроту П.А.Плетнев вспоминает: "Цицианов родня был Россетам; о нем я от них слышал тысячу анекдотов" (Переписка Грота 1896: 548–549).

Приведенные свидетельства наглядно показывают, что семейство Россетов было одним из тех постоянных каналов, через которые в общество попадали цициановские истории; причем, происходило это на протяжении целого ряда десятилетий. Стоит обратить внимание на то обстоятельство, что Арк.О.Россет передавал Я.К.Гроту рассказы своего двоюродного деда в 1845 году, т. е. без малого через десять лет после его смерти.

В силу того, что эти анекдоты отражали целый спектр явлений русской жизни, они, видимо, и получили достаточно широкое хождение не только в семейном кругу, но и по всей Москве, обильно просачиваясь и в Петербург; через жизнь Россетов-Цициановых они давали своеобразное преломление устойчивых форм дворянского быта с его традициями, представлениями, вкусами.

Ограничимся одним примером, взятым из примечаний О.Н.Смирновой к *Запискам* А.О.Смирновой-Россет:

Мой дядя Россет раз спросил его (он был тогда пажем), правда ли, что он (имеется в виду Д.Е.Цицианов – Е.К.) проел тридцать тысяч душ? Старик рассмеялся и ответил: "Да, только в котлетах". Мальчик широко открыл глаза и спросил: "Как в котлетах?" – "Глупый! Ведь оне были начинены трюфелями, а барашков я выписывал из Англии, и это, оказалось, стоит очень дорого" (Смирнова-Россет 1895: 95)<sup>1</sup>.

Приведенная запись отражает факт общественной значимости. Хлебосольево и расточительность Цицианова не объяснишь только особенностями его натуры. В них очень живо, заостренно, гиперболизированно отразилась существенная черта быта барской Москвы.

---

<sup>1</sup> Это издание совершенно обоснованно считается фальсифицированным, поскольку в него включен целый ряд эпизодов, от начала до конца сфабрикованных дочерью мемуаристки. Вместе с тем полное отрицание текста "Записок" все же нецелесообразно. Так, О.Н.Смирнова в сопроводительных комментариях довольно точно пересказывает анекдоты Цицианова, что подтверждается и рядом других мемуарных источников.

Роскошно, обильно угостить своего и приезжего, родовитого и безродного как раз и было одним из характернейших проявлений московского аристократизма. Вспомним пародийно-утрированное, но по сути верное изображение этой черты в *Горе от ума* А.С.Грибоедова:

...Возьмите вы хлеб-соль:  
 Кто хочет к нам пожаловать – изволь,  
 Дверь отперта для званых и незваных...  
 Хоть честный человек, хоть нет,  
 Для нас равнехонько: про всех готов обед!  
 (Грибоедов 1969: 42).

У Цицианова необыкновенно остро, выпукло проявлялся этот своеобразный кодекс чести старого московского барства, который с предубеждением, явно передергивая, но тем не менее очень выразительно и емко зафиксировал Грибоедов. Однако сейчас для нас важны не сами по себе хлебосольство и расточительность Цицианова, сколько то обстоятельство, что эти качества органично вошли в ту анекдотическую автобиографию, которую "строил" известный рассказчик.

Он изысканно, с блеском сумел препарировать свои приятные слабости, сделав их материалом для собственного творчества. Немаловажное значение имело здесь и то, что Цицианов фактически пародировал, доводил до абсурда, до гротеска не только свои личные качества, но целое общественное явление, что только увеличивало успех анекдотов и способствовало их выходу за рамки чисто семейных преданий.

#### 4.3. Книга о "русском Мюнхгаузене". Потемкинский цикл. Курьерские анекдоты

Теперь стоит вычлениить в устном наследии Цицианова несколько больших тематических сфер. Самая интересная из них – это, безусловно, анекдоты о Г.А.Потемкине. В основе текстов, рассматривавшихся выше, всегда лежал забавный бытовой эпизод, хотя и тесно связанный с личностью рассказчика, лица абсолютно реального, и вне соотнесения с этой личностью во многом теряющий свою остроту и привлекательность. Потемкинский цикл открывает уже непосредственно область собственно историко-биографического анекдота. Впрочем, и тут Цицианов сохранил в неприкосновенности присущую ему оригинальность.

Анекдотов о Г.А.Потемкине существовало тогда великое множество, и были у этого сериала свои типовые черты, свои тенденции в обрисовке всемогущего фаворита Екатерины II, а также совершенно определенный

набор сюжетов, наиболее характерные из которых представлены в *Table-talk* А.С.Пушкина. Потемкинский цикл Цицианова резко выбивается из этой традиции. Бытовые и исторические характеристики в рамках данного цикла существуют в единой стихии фантазии рассказчика. Именно он – а совсем не светлейший – оказывается в центре цикла: доминирует, эстетически оказывается наиболее притягательной склонность "русского Мюнхгаузена" к пародийно-гротескной интерпретации действительности.

В *Записках современника* С.П.Жихарева зафиксирован следующий анекдот:

Говорил он (Д.Е.Цицианов – Е.К.) о каком-то сукне, которое он поднес князю Потемкину, вытканное по заказу его из шерсти одной рыбы, пойманной им в Каспийском море  
(Жихарев 1955: 38).

Приведенный текст, безусловно, относится к числу типично цициановских "остроумных вымыслов", и показательно в связи с этим, что он отнюдь не представляет собой чистую фантазию. Цицианов ведь не выдумывал и не обманывал, он как бы творчески преображал действительность, давал ее анекдотическое истолкование.

У рассказа, который упоминает С.П.Жихарев, также была своя реальная основа. Дело в том, что Цициановым принадлежала на территории России своя суконная фабрика. Это обстоятельство было довольно известно (Тарсаидзе 1983: 6). Видимо, Цицианов, пародируя тему фамильной, родовой, национальной гордости, которая столь культивировалась среди представителей грузинской колонии в Москве, как раз и рассказывал об одном из диковинных изделий фабрики, принадлежавшей его семейству. Но прежде всего острога этого анекдота заключается в том, что Цицианов сумел убажить, изумить, одарить такого капризного баловня судьбы, как Потемкин. По традиции же в связанных с его именем анекдотах обычно у всемогущего фаворита добивались всевозможных милостей. Однако Цицианов строил потемкинскую главу книги о "русском Мюнхгаузене" принципиально иначе: он живо и остроумно показывал, как можно раззадорить и удивить вельможу, пресыщенного утехами и диковинками, как государственный деятель, обладающий властью неограниченной, вынужден высказывать благодарность и признательность.

В целом рассказ, конспективно воссозданный в *Записках современника* С.П.Жихарева, легко и точно ложится в цициановскую анекдотическую летопись екатерининской эпохи, с ее азиатской роскошью и размахом, с чудесными превращениями людских судеб и происшествиями, которые



впоследствии казались уже невыносимыми. Цицианов не просто творчески интерпретировал ряд занимательных, забавных случаев из более чем тридцатилетнего правления Екатерины II: материал тщательно отбирался, обрабатывался, шлифовался, и, в результате, возникала художественно преображенная и полемически заостренная, концептуально выверенная картина, которая создавалась, главным образом, уже не в царствование Екатерины, а гораздо позже, представляя собой характерное явление в жизни русского общества первых десятилетий XIX века.

Крупность, самобытность, яркость деятели екатерининской эпохи противопоставлялись Цициановым временам Александра I и Николая I, в которых он не без основания видел оскудение вольницы дворянской, поглощение масштабных, неординарных личностей напуганными, боящимися самостоятельно мыслить чиновниками, не решающимися иметь собственное лицо. Все дело в том, что анекдоты о Потемкине создавались виртуозным рассказчиком, главным образом, уже не в царствование Екатерины II, а гораздо позже, представляя собой характерное явление в жизни русского общества первых десятилетий XIX века.

Из цициановского цикла о Потемкине один анекдот был особенно широко известен. Не случайно он сохранился в целом ряде записей, далеко не во всем совпадающих друг с другом. Было бы весьма целесообразно привести их целиком, сопоставить и хотя бы вкратце проанализировать.

В *Воспоминаниях о 1812 году и вечерних беседах у графа Ф.В.Ростопчина* А.Я.Булгакова сохранена наиболее развернутая, подробная редакция анекдота. Мемуарист стремился максимально воссоздать творческую манеру "русского Мюнхгаузена", сохранить характерные его интонации, всю прелесть его забавно-парадоксальной логики. Поэтому, включая в *Воспоминания* анекдот о "цициановской шубе", А.Я.Булгаков совершенно устраняется, выступая только лишь как фиксатор, как записывающее устройство. Автор предоставляет слово самому Цицианову – повествование ведется от его имени, и это отнюдь не формальный прием, в данном случае он совершенно оправдан, объясняясь особой установкой мемуариста:

Князь Потемкин меня любил именно за то, что я никогда ни о чем его не просил и ничего не искал. Я был с ним на довольно короткой ноге. Случилось один раз, разговоривая (не помню, у кого это было, ну да все равно) о шубах, сказал, что он предпочитает медвежьи, но что оне слишком тяжелы, жалуясь, что не может найти себе шубы по вкусу. " – А что бы вам давно мне это сказать, светлейший князь: вот такая же точно

страсть была у моего покойного отца, и я сохраняю его шубу, в которой нет, конечно, трех фунтов весу". (Все слушатели рассмеялись). "Да чему вы так обрадовались?" – возразил Цицианов: будет вам еще чему посмеяться, погодите, да слушайте меня до конца. И князь Потемкин тоже рассмеялся, принимая слова мои за басенку. "Ну, а как представлю я вашей светлости, продолжал Цицианов, шубу эту?" – "Приму ее от тебя, как драгоценный подарок", отвечал мне Таврический. Увидя меня несколько времени спустя, он спросил меня тотчас: "Ну что, как поживает трехфунтовая медвежья шуба?" – "Я не забыл данного вам, светлейший князь, обещания и писал в деревню, чтобы прислали ко мне отцовскую шубу". Скоро явилась и шуба. Я послал за первым в городе скорняком, велел ее при себе вычистить и отделать заново, потому что такую редкость могли бы у меня украсть или подменить. Ну, слушайте, не то еще будет: вот завертываю я шубу в свой носовой шелковый платок и отправляюсь к светлейшему князю. Это было довольно; меня там все знали. – "Позвольте, ваше сиятельство", говорит мне камердинер: "пойду только посмотреть, вышел ли князь в кабинет, или еще в спальней. Он не хорошо изволил ночь проводить". Возвращается камердинер и говорит мне: "Пожалуйте!" Я вышел, гляжу: князь стоит перед окном, смотрит в сад; одна рука была во рту (светлейший изволил грызть себе ногти), а другою рукою чесал он ...нет, не могу сказать что, угадывайте! Он в таких был размышлениях или рассеянности, что не догадался, как я к нему подошел и накинул на плеча шубу. Князь, освободив правую свою руку, начал по стеклу наигрывать пальцами какие-то свои фантазии. Я все молчу и гляжу на этого всемогущего баловня, думая себе: "Чем он так занят, что не чувствует даже, что около него происходит, и чем-то дело это закончится?" Прошло довольно времени – князь ничего мне не говорит и, вероятно, забыл даже, что я тут. Вот я решился начать разговор, подхожу к нему и говорю: "Светлейший князь!" Он, не оборачиваясь ко мне, но узнавши голос мой, сказал: "Ба! Это ты, Цицианов! А что делает шуба?"

– Какая шуба?

– Вот хорошо! Шуба, которую ты мне обещал!

– Да шуба у вашей светлости.

– У меня?.. Что ты мне рассказываешь?

– У вас...да она и теперь на ваших плечах!

Можете себе представить удивление князя, вдруг увидевшего, что на нем была подлинно шуба. Он верить не хотел, что я давно накинул ему шубу на плечи.

– То-то не понимал я, отчего мне так жарко было; мне казалось, что я нездоров, что у меня жар, – повторял князь, – да это просто сокровище, а не шуба. Где ты ее выкопал?

– Да я вашей светлости уже докладывал, что шуба эта досталась мне после моего отца.

– Диковинная!.. Однако посмотри: она мне только по колено.

– Чему тут удивиться. Я ростом не велик, а тец мой был хоть и сильный мужчина, но головою ниже меня. Вы забываете, что у вашей светлости рост геркулесов; что для всех людей шуба, то для вас куртка.

Князя очень это позабавило, он смеялся и хотел непременно узнать, какими судьбами досталась шуба эта моему отцу. Я рассказал ему всю историю: как шуба эта была послана из Сибири, как редкость, графу Разумовскому в царствование императрицы Елизаветы Петровны, как дорогою была украдена разбойниками и продана Шаху Персидскому, который подарил ее моему отцу. Князь удивился, что нет теперь таких шуб, на что я ему объяснил, что был в Сибири мужик, который умел так искусно обделывать медвежьей меха, что они делались нежнее и легче соболиных, но мужик этот умер, не открыв никому секрета (Булгаков 1904: 113–116).

Другой вариант этого анекдота был зафиксирован П.А.Вяземским в *Старой записной книжке*. Причем, если в записи А.Я.Булгакова еще явственно ощущаются элементы фамильного предания, да и сама диковинная шуба фигурирует именно как цициановская, то в записи П.А.Вяземского налицо основные приметы стиля курьерского анекдота, а чудо-шуба из семейной реликвии превращается в царский подарок:

Императрица Екатерина отправляет его (Д.Е.Цицианова – Е.К.) курьером в Молдавию к князю Потемкину с

собольей шубою. Нечего уже и говорить о быстроте, с которою проехал он это пространство: подобные курьерские рассказы впадают в обыкновенную и пошлую прозу. Он приехал, подал Потемкину письмо императрицы. Прочитав его, князь спрашивает: "А где же шуба?" – "Здесь, ваша светлость!" И тут вынимает он из своей курьерской сумки шубу, которая так легка была, что уложилась в виде носового платка. Он встряхнул ее раза два и подал князю (Вяземский 1883: 146).

Среди *Рассказов С.М.Голицына* есть один, который представляет собой вариант анекдота о "цициановской шубе":

Потемкин, почувствовав себя однажды не очень хорошо, послал своего адъютанта князя Цицианова за шубой. Цицианов рассказывал, что он привез шубу, сжавши ее в кулак. Когда он явился, Потемкин спросил: "Где шуба?" – "Вот она!" – отвечал Цицианов, разжимая кулак (Голицын 1869: 628).

Еще один вариант анекдота о цициановской шубе сообщает А.О.Смирнова-Россет; своей соотнесенностью со стилем курьерского анекдота он близок записям П.А.Вяземского и С.М.Голицына, но композиционно сложнее и насыщеннее их:

Я был, говорил он (Д.Е.Цицианов – Е.К.), фаворитом Потемкина. Он мне говорит: "Цицианов, я хочу сделать сюрприз государыне, чтобы она всякое утро пила кофий с калачом, ты один горазд на все руки, поезжай же с горячим калачом". – "Готов, ваше сиятельство". Вот я устроил ящик с конфоркой, калач уложил и помчался, шпага только ударяла по столбам все время: тра, тра, тра, и к завтраку представил собственноручно калач. Изволила благодарить и послала Потемкину шубу. Я поехал и говорю: "Ваше сиятельство, государыня в знак благодарности прислала вам соболью шубу, что ни на есть лучшую". – "Вели же открыть сундук". – "Не нужно, она у меня за пазухой". Удивился князь, шуба полетела как пух и поймать ее нельзя было, так и не носил ее (Смирнова-Россет 1989: 478).

В мемуарах же А.О.Смирновой-Россет зафиксирован еще один вариант:

...Екатерина очень обрадовалась и говорит мне: "Батюшка князь, сделай одолжение, отвези соболью шубу Потемкину, его именины скоро, а он подарушечки любит". – "Прикажите, ваше величество, ее уложить". – "Да вот она". Вижу пакет как большое письмо. Тотчас в сани и на тройке скачу в Москву, приехал как раз к обедне. Говорят, князь в церкви. Как кончилась обедня, я подхожу к нему и говорю: "Ее величество изволили прислать вам соболью шубу", я в большой карман, открываю пакет, шуба летает по церкви и повисла на паникадиле, насилу ее поймали (Смирнова-Россет 1989: 503).

Сюжет о "цициановской шубе" при всех своих вариативных отличиях развертывался как реализация метафоры легкая, как пух, шуба. Однако сейчас речь пойдет не столько об общей направленности сюжета, сколько о том, как он подавался в различных ракурсах восприятия. Считаю целесообразным особо отметить первую (булгаковскую) запись анекдота.

Она, хотя и лишена весьма интересного мотива курьерства, чрезвычайно ценна тем, что представляет собой не краткое, конспективное изложение, как в остальных фиксациях текста, а воссоздание его с максимальной полнотой. Читателю *Воспоминаний о 1812 годе и вечерних беседах у графа Ф.В.Ростопчина* предоставляется возможность – и это уже подчеркивалось выше – как бы услышать живую речь Цицианова, непосредственно ознакомиться с его особой творческой манерой, а не с сухим изложением анекдота.

Очень существенно, что тут была сознательная установка мемуариста. А.Я.Булгаков специально оговаривает:

Я буду стараться передать рассказ, как слышал из уст самого князя Цицианова, у которого было свое особенное красноречие... Я буду стараться передать точные слова Цицианова. Теперь говорить будет уже он, а не я (Булгаков 1904: 112–113).

Но читатель булгаковских воспоминаний не просто имеет возможность получить достаточно точное представление о творческой манере талантливого и своеобразного рассказчика.

Дело в том, что запись А.Я.Булгакова, в силу своего развернутого характера, живо, убедительно и, главное, подробно демонстрирует одну из определяющих черт цициановской поэтики – достоверную подачу фантастического. Интересно, что черта эта реализовывалась в приведенном анекдоте не только за счет ввода в малоправдоподобную ситуацию вполне реальных деталей (например, сообщается, что Г.А.Потемкин грыз ногти, и это вполне достоверно, ибо подтверждается целым рядом источников), но и путем активного использования точных, тщательно продуманных психологических характеристик.

Так, А.Я.Булгаков не просто подчеркивает, что шуба, подаренная Г.А.Потемкину, была изготовлена сибирским мужиком, который знал особый секрет обработки медвежьих мехов и унес его с собой в могилу (это как бы "доказывает" диковинность, невероятность и одновременно реальность "цициановской шубы", объясняет, почему таковых больше нигде нет), но и психологически достоверно описывает состояние самого Потемкина: пребывая в состоянии ипохондрии – а известно, что она не раз на него находила, – светлейший был так расстроен, что даже не заметил, когда на плечи ему накинули редкую по своей легкости шубу. Но все это не только не делает невероятную историю фактом действительности, а, наоборот, обнажает, выделяет, оттеняет ее гротескный, гиперболически заостренный характер, подчеркивает, что она обладает не реально-бытовым, а именно эстетическим статусом. В целом же запись А.Я.Булгакова важна потому, что самым непосредственным образом вводит в живой мир "остроумных вымыслов" Цицианова.

Особо стоит остановиться на первом из тех двух вариантов анекдота о "цициановской шубе", что были зафиксированы А.О.Смирновой-Россет. Ничего принципиально нового не внося в то, что было отмечено А.Я.Булгаковым, П.А.Вяземским, С.М.Голицыным, этот вариант представляет интерес своеобразной интерпретацией мотива курьерства, который, при всей своей локальности очень органично вписывается в проблематику и стилистику рассматриваемого текста.

Невероятно быстрая езда, похожая на чудо, – это один из штрихов в той картине широты, удали и размаха, которую создавал в анекдотах о Потемкине Цицианов; так что он совсем не случайно попадает в качестве вставного эпизода в рассказ о "цициановской шубе". Но мотив курьерства, сохраненный в варианте А.О.Смирновой-Россет, важен еще по одной причине. Вспомним одно из пушкинских примечаний к *Евгению Онегину* (N 43):

Сравнение, заимствованное у К\*\*, столь известного игривостию изображения. К\*\* рассказывал, что будучи однажды послан курьером от князя Потемкина к императрице, он ехал так скоро, что шпага его, высунившись концом из тележки, стучала по верстам, как по частоколу (Пушкин 1937: 195).

Примечание это вызвано следующими строчками из строфы 35 главы седьмой *Евгения Онегина*:

Автомедоны наши бойки,  
 Неутомимы наши тройки,  
 И версты, теща праздный взор,  
 В глазах мелькают как забор  
 (Пушкин 1937: 154).

Кто же тот загадочный "К\*\*", который был известен в пушкинские времена "игривостию изображения"? "К\*\*", который мог быть послан курьером от Потемкина к Екатерине, а затем мог бы создать на основе этого путешествия "остроумный вымысел"? Еще в 1923 году Б.Л.Модзалевский выдвинул предположение, что под "К\*\*" поэт имел в виду Цицианова ("К\*\*" расшифровывалось как князь такой-то). Предположение было высказано вскользь в комментариях к пушкинскому *Дневнику* (*Дневник Пушкина* 1923: 101). Вновь обратимся к давней гипотезе Модзалевского.

Конечно, "игривость изображения" – одно из определяющих качеств Цицианова как рассказчика. Но вместе с тем нельзя утверждать, что данная особенность закреплена исключительно за ним. Не удивительно поэтому, что Ю.М.Лотман в комментарии к *Евгению Онегину* высказывает предположение, что под "К\*\*" А.С.Пушкин подразумевал остряка и мистификатора А.Д.Копьева, впрочем, решительно не отменяя и кандидатуру Цицианова:

Пушкин, видимо, имеет в виду рассказы известного автора комедий и фантастических вымыслов А.Д.Копьева, хотя подобные же рассказы приписывались и другому известному "поэту лжи", князю Д.Е.Цицианову (Лотман 1980: 324).

В самом деле, за А.Д.Копьевым традицией был закреплен целый ряд популярных острот, пародий, мистификаций, так что в определенном смысле и его отличала "игривость изображения". Но о "фантастических

вымыслах" А.Д.Копьева, на которые ссылается Ю.М.Лотман, никаких сведений не сохранилось. В то же время буквально все, попавшие в поле нашего зрения записи анекдотов Цицианова, подпадают под категорию "фантастических вымыслов". Кроме того, А.Д.Копьев никак не мог входить в ближайшее окружение Г.А.Потемкина, не мог быть его адъютантом, не мог быть послан курьером от него к Екатерине II, ибо он появился при дворе несколько позднее, принадлежа к любимцам графа Зубова, последнего фаворита императрицы. Поэтому предположение Б.Л.Модзалевского более вероятно, но, конечно, оно остается именно предположением. Чтобы утверждать, что Пушкин в 35 строфе седьмой главы "Евгения Онегина" имел в виду Цицианова, нужны бесспорные факты. И такие факты есть; на них просто не обращали внимания.

В 1931 году, когда Б.Л.Модзалевского уже не было в живых, вышла в свет *Автобиография* А.О.Смирновой-Россет. В ней находится запись сюжета о "цициановской шубе". Фактически эта запись включает в себя три нанизанных друг на друга эпизода, причем, один из них (о курьерстве) и цитировавшееся пушкинское примечание к *Евгению Онегину* соотносятся как два варианта одного цициановского анекдота (см.: Курганов 1981: 114–116). Таким образом, предположение Б.Л.Модзалевского перестает быть гипотезой.

Теперь можно быть окончательно уверенным, что рассказ о легкой, как пух, шубе, точнее извлеченный из него мотив курьерства, был творчески переработан А.С.Пушкиным и органично вошел в текст *Евгения Онегина*. Попутно стоит заметить, что А.С.Пушкина вообще, видимо, привлекала курьерская тема в интерпретации Цицианова и, кажется, можно понять причину такого интереса.

"Русский Мюнхгаузен" виртуозно разоблачал "дорожные" анекдоты, гротескно обнажая их фальшь, подчеркивая разного рода логические неувязки, пародийно раскрывая технику такого рода текстов. Ограничимся одним примером, тем более интересным, что он непосредственно помогает увидеть, как курьерский анекдот проецируется в литературу.

Ф.В.Ростопчин упоминал в одном из своих писем:

Московских здесь я вижу Архаровых, соседа моего Цицианова, у которого лошадь скачет 500 верст не кормя (Письма Ростопчина 1863: 892).

Эта ссылка на курьерский анекдот Цицианова прежде всего важна потому, что помогает понять одно очень неясное место из пушкинского *Домика в Коломне*. В седьмой октаве поэмы читаем:



...поплетусь-ка дале  
 со станции на станцию шажком,  
 как говорят о том оригинале,  
 который, не кормя, на рысаке  
 приехал от Москвы к Неве-реке  
 (Пушкин 1948: 85).

Свидетельство Ф.В.Ростопчина убеждает, что "оригиналом", о котором писал поэт, был Цицианов. Более того, становится очевидным, что Пушкин имел в виду совершенно определенный цициановский анекдот. Увы, кроме упоминания в письме Ф.В.Ростопчина, о нем ничего не известно. Полный его текст можно реконструировать приблизительно следующим образом: "У меня такая лошадь, что скачет 500 верст не кормя". Собеседник требует разъяснений относительно того, каким образом это может произойти. Цицианов отвечает: "А так – со станции на станцию шажком". Фраза, включенная А.С.Пушкиным в *Домик в Коломне*, была тем пуантирующим псевдообъяснением, которое венчало большинство "остроумных вымыслов" "русского Мюнхгаузена": "Как же могут столь огромные пчелы влетать в обыкновенные ульи? – ...У нас в Грузии отговорок нет: хоть тресни, да полезай!"; "...Да как ты не промок? – О, я умею очень ловко пробираться между каплями дождя" и т.д.

Какое же место занимает цициановский анекдот в поэтической системе *Домика в Коломне*? Л.П.Гроссман указывал на особое значение анекдота в построении "тех произведений Пушкина, которые он охотно называл "шутливыми повестями" или "легкими веселыми рассказами". Этот вид обнимает и поэмы, и прозаические произведения: "Граф Нулин", "Домик в Коломне", "Барышня-крестьянка" одинаково относятся к нему" (Гроссман 1923: 58–59). Добавим, что все эти произведения не просто ориентированы на анекдот как на определенный случай, забавный, психологически интересный, неожиданный, – они насквозь анекдотичны, пародийно-игровая стихия буквально пронизывает их. И цициановский анекдот, нашедший отражение в *Домике в Коломне*, является пусть всего лишь локальным эпизодом, но при этом очень точно вписывающимся в общую тональность поэмы (см.: Курганов 1983: 124-127).

Теперь, от реконструкции нескольких сюжетных узлов потемкин-ского цикла и во многом связанных с ним курьерских анекдотов, целесообразно обратиться к еще одной весьма существенной сфере устного творчества Цицианова, может быть, даже главной сфере (московский цикл), ведь автобиография "русского Мюнхгаузена", построенная как цепочка довольно свободно связанных друг с другом новелл, фактически

выросла в пародийную летопись барской Москвы. Попутно попытаемся "выловить" отдельные ("блуждающие") сюжеты, не имеющие точной цикловой принадлежности, но, видимо, все-таки соотносящиеся с московской главой той яркой, оригинальной книги, которую творил Цицианов.

#### 4.4. Книга о "русском Мюнхгаузене". Московский цикл

Различнейшие сплетни, небылицы, самые невероятные домыслы – это было именно то, чем жила шумная, веселящаяся, развлекающаяся Москва конца XVIII – начала XIX веков. И характерно, что именно они определили само построение, составили зерно сюжета такого "московского" произведения, как *Горе от ума* А.С.Грибоедова. Кстати, в основу комедии Ф.В.Ростопчина *Вести, или убитый живой*, действие которой разворачивается в Москве, опять-таки положена тема слухов.

Нет никаких оснований утверждать, что А.С.Грибоедов, продумывая концепцию *Горя от ума*, учитывал опыт Ф.В.Ростопчина-комедиографа, хотя в принципе и мог это делать. Но совершенно очевидно следующее: изнутри зная и чувствуя быт барской Москвы, и А.С.Грибоедов и Ф.В.Ростопчин понимали, какое огромное значение имеют в системе этого быта всякого рода небылицы, т. е. сама "отставная столица", заключавшая в себе особый, неповторимый мир, как бы подталкивала к созданию комедий, в которых доминантой московских нравов оказываются происшествия абсурдные, невообразимые, даже фантастические, но возведенные при этом в ранг вполне достоверной новости. Причем, А.С.Грибоедов даже включил в текст *Горя от ума* гиперболически заостренный образ московских слухов как некоего действующего лица и лица значительного. Приведем фрагмент из монолога Чацкого, особенно ярко, остро звучащий в ранней редакции комедии:

И вот Москва! – я был в краях  
 Где с гор верхов ком снега ветер скатит,  
 Вдруг глыба этот снег, в паденьи весь охватит,  
 С собой влечет, дробит, стирает камни в прах,  
 Гул, рокот, гром, вся в ужасе окрестность.  
 И что она в сравненьи с быстротой,  
 С которой чуть возник, уж приобрел известность  
 Московской фабрики слух вредный и пустой.  
 (Грибоедов 1969: 233)

Выделенная А.С.Грибоедовым сторона жизни барской Москвы во многом обусловила своеобразный тон в тематическом регистре творчества Цицианова. Напомним, что "русский Мюнхгаузен" не просто придумывал и распространял веселые и забавные небылицы, – он создавал, творил "новости", в которые невозможно было поверить. Игровые, гротескные, они поражали воображение какой-то особой остротой, пикантностью, умением превратить тривиальную историю в нечто феерическое, непредсказуемо оригинальное, принадлежащее уже не только быту, но и искусству.

В воспоминаниях А.О.Смирновой-Россет есть одна ссылка на цициановский анекдот, о котором другие мемуарные источники вообще не содержат никаких упоминаний. При всей скупости, конспективности изложения, "остроумный вымысел", сохраненный памятью А.О.Смирновой-Россет, представляется достаточно показательным:

Он (Д.Е.Цицианов – Е.К.) всех смешил своими рассказами, уверял, что варит прекрасный соус из куриных перьев и что по окончании обеда всех будет звать пегухами и курицами  
(Смирнова-Россет 1989: 125).

Эта и другие подобные истории представляют собой яркие, смелые пародии на привычки и представления барской Москвы, на то, как там привыкли забавляться. Так, например, когда на зиму в нее съезжались из окрестных и дальних имений помещики со своим запасом деревенских поверий и удивительных происшествий, то Цицианов, смело и виртуозно выполняя функцию "карателя лжи", отвечал на их провинциальные новости своими "правдивыми" рассказами. Вот один из типично цициановских антислухов, слухов, которые не играют под реальность, а, наоборот, подчеркнута ирреальны:

...князь Цицианов, известный поэзией рассказов, говорил, что в деревне его одна крестьянка разрешилась от долгого бремени семилетним мальчиком, и первое слово его, в час рождения, было: дай мне водки!  
(Вяземский 1883: 388).

Стоит указать еще на один тематический регистр цициановского творчества. Мода на розыски разного рода исторических достопамятностей, склонность многих "отставных фаворитов", живших на покое в

Москве, к собиранию домашних музеев, библиотек, коллекций, во многом определили тематику и колорит особого слоя цициановских анекдотов.

Ф.В.Ростопчин в письме к наместнику Кавказа П.Д.Цицианову, с которым его связывали давние дружеские отношения, сообщал в числе последних московских новостей следующее:

Забыл было сказать ложь князя Д.Е.Цицианова. Горич нашел в каменной горе у Моздока бутылку с водою, и стекло так тонко, что гнется, сжимается и опять расправляется, и он заключил, что эта бутылка должна быть из тех, кои употребляли Помпеевы солдаты, хотя Римляне и никогда в сем краю не были. А доказательство Цицианова было то, что подобные сей бутылке сосуды есть в завалинах Геркулана и Помпеи (Переписка Ростопчина 1872: 24).

Как видим, Цицианов доводил до яркого, смелого гротеска привычку москвичей посудачить да посплетничать, разоблачал он и "хлестаковых от археологии", смело и остроумно показывая, как собирались многие доморощенные коллекции, виртуозно демонстрируя, что желание иметь у себя раритет подревнее приводило к тому, что антикварию-любители не останавливались ни перед чем, даже перед самым явным подлогом.

Напомним, как представлял свою коллекцию президенту Российской Академии А.С.Шишкову и президенту Академии художеств А.Н.Оленину известный антиквар-мистификатор:

...Главное сокровище Селакадзева состояло в толстой, уродливой палке, вроде дубинок, употребляемых кавказскими пастухами для защиты от волков; и эту палку выдавал он за костыль Иоанна Грозного, а когда я сказал ему, что на все его вещи нужны исторические доказательства, он с негодованием возразил мне: "Помилуйте, я честный человек и не стану вас обманывать." В числе этих древностей я заметил две алебастровые фигурки Вольтера и Руссо, представленных сидящими в креслах, и в шутку спросил Селакадзева: "А это что у вас за антики?" – "Это не антики, – отвечал он, – но точные оригинальные изображения двух величайших поэтов наших, Ломоносова и Державина..." (Жихарев 1955:437).

Таким образом, за коротеньким рассказом, зафиксированным Ф.В.Ростопчиным, вырисовывается особая сфера быта барской Москвы. Он является пародийным сигналом, гротескным обозначением этой сферы. Однако рассказ этот интересен не только тем, что в нем живо, выразительно обнажены наивные претензии некоторых антиквариив-любителей, не только тем, что был связан с жизнью "отставной столицы".

Судя по всему, цициановский "остроумный вымысел", который мы извлекли из письма Ф.В.Ростопчина, был в свое время широко известен. Об этом, в частности, свидетельствует то, что он был переработан и переведен на язык драматургии, получив литературное закрепление в комедии А.А.Шаховского *Не люблю – не слушай, а лгать не мешай* (по традиции она обычно связывается с мюнхгаузениадами издателя *Отечественных записок*, собирателя российских древностей П.П.Свинына, однако на самом деле круг источников комедии значительно шире, что подтверждается, в частности, цитированным выше письмом Ф.В.Ростопчина к П.Д.Цицианову):

Фарфор фарфору рознь, о этот – эластик,  
 То есть он гнется как хотите.  
 Салфеткою его сложите  
 И всуньте в стол – лежит, ударьте об пол – прыг,  
 И отсканет как мячик...  
 (Шаховской 1969: 529)

Сохранились и такие записи устных рассказов Цицианова, которые прямо не относятся к московскому или к какому-либо иному циклу, но игнорировать их не стоит. Они интересны и важны тем, что дают яркие и оригинальные проявления этой колоритнейшей личности, фиксируя прежде всего парадоксы "русского Мюнхгаузена", а он до них был великий мастер:

Дмитрий Евсеевич Цицианов говорил, что французский язык – это вертопрашный язык. "Только, говорил он, наши барыни любят болтать всякий вздор по-французски. Скажи им по-французски: *Pantalons*, так и растают, а скажи им штаны – чуть в обморок не падают." Кроме того, он говорил странности, раз при мне он сказал: "То ли дело при Екатерине: все фрейлины были княжны или графини, а теперь все прачки". – "Дедушка, я не прачка".

– "Ты первая прачка и есть, отец твой дослужился, а дед твой, может быть, был портной"

(Смирнова-Россет 1990: 122);

Когда воздвигли Александровскую колонну, он (Д.Е.Цицианов – Е.К.) сказал одному из моих братьев: "Какую глупую статую поставили – ангела с крыльями; надобно представить Александра в полной форме и держит Наполеошку за волосы, а он только ножками дрыгает (Смирнова-Россет 1989: 504);

Цицианов любил также выхвалять талант дочери своей в живописи, жалуясь всегда на то, что княжна на произведениях отличной своей кисти имела привычку выставлять имя свое, а когда спрашивали его, почему так, то он с видом довольным отвечал: "потому, что картины моей дочери могли бы слыть за Рафаэлевые, тем более, что княжна любила преимущественно писать Богородицу и давала ей и маленькому Спасителю мастерские позы" (Булгаков 1904: 117).

Мы попытались выделить основные тематические сферы устного наследия Д.Е.Цицианова. Пласты семейных преданий, пародийная мозаика московского быта, невероятные происшествия екатерининского царствования, иронически осмысленные, гротескно заостренные отдельные подробности русской жизни конца XVIII – начала XIX веков – все это складывалось если и не в полную, то во всяком случае в достаточно объемную картину. Внутреннюю цельность этой картине обеспечивала глубоко оригинальная и вместе с тем весьма показательная для своего времени (и, в частности, для быта барской Москвы) личность хлебосола и балагура, виртуозного рассказчика и остролова, создателя знаменитых "лживых" историй, "русского Мюнхгаузена".

В процессе воссоздания неповторимого мира цициановских "остроумных вымыслов" нами не раз подчеркивалась связь самих структурных принципов этого мира с мюнхгаузеновскими традициями. На данном весьма существенном обстоятельстве необходимо остановиться особо.

#### 4.5. Репутация "русского Мюнхгаузена" и ее истоки

По семейной традиции Россетов, находившихся, как уже говорилось, в родстве с Цициановым, "Дмитрий Евсеевич был русский Мюнхгаузен" (Смирнова-Россет 1989: 477). Есть основания предполагать, что версия эта исходила от самого Цицианова, во всяком случае из его ближайшего окружения:

Граф Ростопчин уверял, что известная брошюрка под заглавием *Не любо – не слушай, а лгать не мешай* сочинена князем Цициановым, но что он не хотел выставить своего имени ( Булгаков 1904: 113).

Маленькая справка. Издание *Не любо – не слушай, а лгать не мешай* представляет собой анонимный перевод *Удивительных приключений барона Мюнхгаузена* Г.Бюргера. В соответствии с современной библиографической традицией автором перевода считается Н.Осипов. Не станем это оспаривать. Сейчас для нас важно другое: не только по семейным преданиям, но и в глазах общества фигура Цицианова прочно связывалась с личностью легендарного фантазера, и совсем не случайно.

Известный московский рассказчик строил свою жизнь как своего рода анекдотический эпос, он живо и убедительно играл роль "русского Мюнхгаузена", играл с самоотдачей и с несомненной творческой установкой (кстати, история о том, что книжка *Не любо – не слушай, а лгать не мешай* сочинена князем Цициановым, возможно, представляет собой один из тех "остроумных вымыслов", которыми он так любил мистифицировать общество). В результате и был создан миф о "карателе лжи" старого русского барства.

Б.Л.Модзалевский в комментариях к пушкинскому *Дневнику* очень точно подметил: "Это была личность легендарная" (*Дневник Пушкина* 1923: 99). Характерно, что вокруг фигуры Цицианова стал группироваться совершенно определенный круг распространенных сюжетных мотивов – начала происходить фольклоризация образа. Суть этого процесса очень точно определил А.С.Пушкин:

Всякое слово вольное, всякое сочинение противузаконное приписывают мне так, как всякие остроумные вымыслы князю Цицианову (Пушкин 1949: 23).

Однако, если миф о Мюнхгаузене возник путем значительной трансформации реальной личности барона за счет тех народных анекдо-

тов-небылиц, которые стали приписывать ему (и сам барон, без всякой оглядки на реальность, стал осмысляться в духе фольклорных представлений о рассказчике-врале), то миф о "русском Мюнхгаузене" был создан отнюдь не в результате позднейших наслоений, хотя они, конечно, были, а самим Цициановым, в основе устных импровизаций которого лежала совершенно определенная творческая программа. Он выразил богатейший мир своей личности в форме, ориентированной на известный литературный образец. Моделируя собственную биографию, задавая ей определенные эстетические параметры, Цицианов своими "остроумными вымыслами" выстраивал книгу о "русском Мюнхгаузене". Весьма существенно при этом следующее.

То, что он соотносил свои устные рассказы с *Удивительными приключениями барона Мюнхгаузена*, подтверждают не только семейные предания, вышедшие из круга Россетов, но и само творчество Цицианова.

В книге Г.Бюргера есть два сюжета, совпадающие в основных своих чертах с двумя цициановскими анекдотами. Так, в *Удивительных приключениях барона Мюнхгаузена* читаем:

Мне до глубины души стало жаль беднягу. Хотя у меня самого душа в теле замерзала, я все же накинул на него свой дорожный плащ. И тут внезапно из поднебесья донесся голос, восхвалявший этот добрый поступок в следующих выражениях, обращенных ко мне: "Черт меня побери, сын мой, тебе за это воздастся!" (Бюргер 1956: 10).

С приведенным отрывком самым непосредственным образом соотносится следующий фрагмент из *Старой записной книжки П.А.Вяземского*:

В трескучий мороз идет он (Д.Е.Цицианов – Е.К.) по улице. Навстречу ему нищий, весь в лохмотьях, просит у него милостыни. Он в карман, а там нет денег. Он снимает с себя бекеш на меху и отдает ее нищему, сам же идет далее. На перекрестке чувствует он, что кто-то ударил его по плечу. Он оглядывается. Господь Саваоф пред ним и говорит ему: "Послушай, князь, ты много согрешил, но этот поступок твой один искупит многие грехи твои: поверь мне, я никогда не забуду его!" (Вяземский 1883: 146).



Теперь обратимся ко второму сюжету. В книге Г.Бюргера есть следующий эпизод:

...Однако такую штуку я не решился выкинуть с бешеной собакой, которая вскоре после этого погналась за мной в одном из узеньких переулков Санкт-Петербурга. "Тут уж беги что есть мочи!" – подумал я. Чтобы легче было удирать, я скинул с себя шубу и поспешил укрыться в доме. За шубой я затем послал слугу и приказал повесить ее с другим платьем в гардероб. На следующий день меня до смерти напугали крики моего Йоганна. – О боже! – вопил он. – Господин барон! Ваша шуба взбесилась! (Бюргер 1956: 23).

Чрезвычайно близкий по своей сюжетной структуре рассказ находится среди мемуарных записей А.О.Смирновой-Россет:

Между прочими выдумками он (Д.Е.Цицианов – Е.К.) рассказывал, что за ним бежала бешеная собака и слегка укусила его в икру. На другой день камердинер прибегает и говорит: "Ваше сиятельство, извольте выйти в уборную и посмотрите, что там творится". – "Вообразите, мои фраки сбесились и скачут" (Смирнова-Россет 1989: 477–478).

Приведенные факты свидетельствуют, что Цицианов в своем творчестве самым непосредственным образом отталкивался от книг о бароне Мюнхгаузене (прежде всего от бюргеровской), что имя "русского Мюнхгаузена" было закреплено за известным московским рассказчиком отнюдь не случайно. Но, конечно, ориентация на литературную модель далеко не всегда проходила столь прямо. И вообще главное как раз не то, что Цицианов брал те или иные сюжеты из книги о бароне Мюнхгаузене, а то, что, творя свои "остроумные вымыслы", он во многом исходил из мюнхгаузенских традиций.

Между произведениями Э.Распе и Г.Бюргера и цициановскими анекдотами существовала любопытная общность, проявлявшаяся далеко не только в сюжетных совпадениях. Общность эта заключалась в ориентации не на ситуацию, "играющую" под действительность, а на совершенно невероятное происшествие, "приправленное" точными бытовыми и психологическими деталями. И был еще какой-то совершенно особый тон в самом рассказывании таких происшествий.

Соединение фантастического в главном, в характере развертывания сюжета с реальным в мелочах, в подробностях, постоянные заверения, что странные, невероятные события на самом деле произошли с повествователем или что он был их свидетелем – все это придает совершенно особый колорит историям, вошедшим в книги о бароне Мюнхгаузене. В целом художественный текст и у Распе, и у Бюргера организован в соответствии с установкой на правдивость всем известного рассказчика-вралю. Прежде всего именно благодаря данной установке приключения Мюнхгаузена и вызывают интерес.

Невероятное эстетически особенно привлекательно тогда, когда оно преподносится как случай из жизни, как воспоминания бывалого человека. При этом смеются совсем не над самим Мюнхгаузеном. Он отнюдь не попадает впросяк, нет, он смело и остроумно выкручивается из щекотливых и двусмысленных положений, доводит обыденную, тривиальную ложь до абсурда, потому и назван "карателем лжи". В народных анекдотах о небылицах такие приемы неоднократно встречаются. Но у Бюргера и Распе они выглядят принципиально иначе, ибо являются осознанной идейно-стилевой доминантой произведения, фундаментальным принципом, определяющим главный эстетический эффект книги.

Конечно, вполне вероятно, что Цицианов учитывал фольклорные небылицы, но в целом он, создавая свою анекдотическую автобиографию, исходил из литературной модели, в которой были закреплены, осмыслены, творчески преобразованы традиции народного анекдота о невероятном реальном происшествии. Интересно при этом, что именно ориентация на известную культурную репутацию помогла выявить свое, специфическое, придав особую законченность, выверенную, отшлифованную форму ярким цициановским историям. Более того, благодаря соотнесенности с определенной моделью, сама личность Цицианова из сферы быта выдвинулась в культурный ряд.

Собирая и анализируя "остроумные вымыслы" Цицианова, рассеянные по целому ряду писем, дневников, воспоминаний, хотелось прежде всего воссоздать, реконструировать чрезвычайно интересное, но практически совершенно забытое явление русской жизни конца XVIII – первых десятилетий XIX веков. Задача эта казалась тем более значительной и в историко-литературном отношении оправданной, что анекдоты Цицианова записывал А.С.Пушкин. А затем выяснилась еще одна любопытная подробность: "остроумные вымыслы" легко и органично складываются в цикл. Они строятся как единый художественный текст, как повествование о "русском Мюнхгаузене". На данном обстоятельстве стоит задержать внимание.

Анекдоты Цицианова представляли собой совершенно особый мир, который был эстетически организован, будучи весь пронизан стихией творчества. Более того, они складывались в своего рода книгу, но при этом по характеру и способу бытования оставались сутубо устными. Это и определило специфику сюжетной структуры "русского Мюнхгаузена".

Устные тексты, как показано в исследовании Б.М.Гаспарова *Устная речь как семиотический объект*, разветвляются и функционируют, в отличие от письменных, не в соответствии с жесткой линейной зависимостью, когда одно звено обуславливает построение и характер последующего, а более свободно, без однозначно предопределенной последовательности в расположении сюжетных звеньев – идет как бы смыкание смысловых блоков (Гаспаров 1978: 63–109).

Данная закономерность находит полное подтверждение и в творчестве Цицианова. Его устные рассказы ведь не располагались в иерархически строгом пространстве текста, а стягивались в свободном, четко не запрограммированном порядке, циклизуясь вокруг личности легендарного враля – "карателя лжи", образ которого замещал функцию единого общего сюжета письменного текста. Собственно, ядро основного круга "остроумных вымыслов" и есть сам Цицианов, что далеко не случайно. Данная особенность сериала о "русском Мюнхгаузене" связана не только с классическим построением "Удивительных приключений..." Г.Бюргера, но косвенно и с традициями народного анекдота, к которым генетически восходят цициановские истории.

В частности, циклизация фольклорных небылиц в чем-то объясняет структуру книги о "русском Мюнхгаузене", в рамках которой отдельные сюжеты, каждый из которых имеет самостоятельное значение, сопрягаются, сцепляются без переходов и всякого рода ступенек, без соблюдения определенной последовательности эпизодов. В результате возникает произведение, у которого нет видимых "скреп" и "швов". Организующим, цементирующим началом этого анекдотического эпоса, его идейно-эмоциональным центром, несомненно, является колоритная фигура Цицианова.

Интересный, самобытный рассказчик строил свои устные новеллы и в целом формировал свою специфическую репутацию в обществе, явно учитывая древнюю и все еще молодую мюнхгаузеновскую модель. Таким образом, "остроумные вымыслы", существуя в пределах старомосковского быта и не выходя из него, одновременно приобретали статус художественного текста, просто обладающего устной сферой бытования и особой жанровой природой.

#### 4.6. Феномен Мюнхгаузена и творчество Д.Е.Цицианова (Об образе рассказчика – "карателя лжи")

Выраженный Цициановым тип создателя забавных фантастических историй имел, как только что было отмечено, свою литературную модель, за которой, в свою очередь, стояли многовековые фольклорные традиции, являвшиеся почвой богатой и питательной, делавшие положение этой литературной модели особенно прочным и эффективным. Поэтому стоит более подробно рассмотреть соотношенность "русского Мюнхгаузена" с образом легендарного враля.

Прежде всего коснемся самой техники рассказывания. Тут целесообразны были бы следующие сопоставления.

В самом начале этой главы уже пришлось цитировать предисловие к *Удивительным приключениям барона Мюнхгаузена* Г.Бюргера (фактически оно является установочным, содержит в себе ключ к личности знаменитого фантазера, который не столько стремился обманывать, сколько разоблачал обманы других, живо, достоверно, художественно убедительно демонстрировал саму тягу ко лжи). Сейчас вновь приходится обратиться к тексту предисловия:

Этот человек редкого благородства и самого оригинального склада мыслей. Заметив, по-видимому, как трудно подчас бывает втемяшить здравые понятия в бестолковые головы и как легко, с другой стороны, какому-нибудь дерзкому спорщику своим криком оглушить целое общество и заставить его потерять всякое представление о действительности, барон Мюнхгаузен и не пытается в таких случаях возражать. Он умело переводит разговор на безразличные темы, а затем принимается рассказывать о своих путешествиях, походах и забавных приключениях – и все это особенным, ему одному свойственным тоном. Но этот тон как раз и оказывается наиболее подходящим, чтобы обличить искусство лжи, или, выражаясь пристойнее, – искусство втирания очков, извлечь его из укромного уголка и выставить напоказ перед всеми (Бюргер 1956: 3–4).

Устойчивое стремление довести до абсурда, дать в целом фейерверке гротескных историй определенные особенности психического склада человеческой природы – все это и обусловило особую функцию "карателя лжи", которая во многом как раз и определила характер цициановского

творчества. Данное обстоятельство выше уже подчеркивалось. Заостряем сейчас на нем внимание, чтобы провести одно любопытное сопоставление.

А.Я.Булгаков писал в *Воспоминания о 1812 годе и вечерних беседах у графа Ф.В.Ростопчина*:

У него (Д.Е.Цицианова – Е.К.) были всегда и на все случаи готовы анекдоты, и когда кто-нибудь из присутствующих оканчивал странный или любопытный рассказ, то Цицианов спешил сказать: "Да это что ? Нет, я вам расскажу, что со мною случилось..." И тогда начиналась какая-нибудь история или басенка (Булгаков 1904: 113).

Полагаем, что переключка между бюргеровским определением поведения Мюнхгаузена и свидетельством А.Я.Булгакова совершенно несомненна. Однако, при всей очевидности отмеченной общности, преувеличивать ее значение все-таки не стоит.

То, что московский рассказчик создавал свои невероятные истории именно в ответ на передававшиеся в обществе странные и нелепые происшествия, дабы их развенчать, довести до логического предела, дабы наглядно и убедительно, в форме предельно заостренной обнажить искусно прикрытую лживость, – да, это как раз и являлось реализацией мюнхгаузеновской модели поведения, но выводить из данной модели все творчество Цицианова, богатое, яркое, самобытное, было бы не только слишком прямолинейно, но и не объективно.

Взятая на вооружение Цициановым функция "карателя лжи" наполнялась им гаммой весьма специфических тонов, что было совершенно естественно, и вот почему. Устное творчество популярного рассказчика существовало, конечно, не в пустом пространстве. У него была своя аудитория. И "русский Мюнхгаузен", творя, безусловно, рассчитывал на определенного типа реакции, которые должны вызывать сюжеты его невероятных историй, на особое понимание интересного и занимательного. Более того, "остроумные вымыслы" Цицианова, при всем том, что их течение прежде всего определяла буйная фантазия автора, по-своему отражали нравы, вкусы, представления, которые были присущи быту барской Москвы.

Шумный, хлебосольный, полный оригинальных выходов записных чудаков и остряков, он заключал в себе своеобразный, неповторимый мир:

Москва вообще исстари славилась чудаками и оригиналами, которые точно целью жизни поставили себе

жить не как все, а по-своему <...>; и в Москве это не только никого не раздражало, а напротив, такие чудаки пользовались всеобщими симпатиями, может быть, за то развлечение, за ту возможность поговорить и посудачить, которую они доставляли своим согражданам, тем более, что эти сограждане и сами любили ни в чем меры не знать (Князьков 1908: 34).

Такова была та атмосфера, в которой утвердился творческий стиль Цицианова.

Документальных данных о "русском Мюнхгаузене", как уже отмечалось, практически не сохранилось. Но, тем не менее, восприятие этой любопытнейшей фигуры современниками с большей или меньшей точностью можно все-таки реконструировать.

А.Г.Хомутова, давая в *Записках* описание торжеств по случаю победы над Наполеоном, упомянула и Цицианова:

Двор и весь город были в Казанском соборе. Императрица, великолепно одетая, сияла счастьем. Духовенство, блистая золотом, пело государственный молебен при громе пушечных выстрелов... Возвратясь домой, мы нашли в гостиной Волинского, рассуждавшего, как истый гастроном, о том обеде, который купцы намеревались дать Кутузову, старого князя Цицианова, вспоминавшего праздники кн. Потемкина и глгавшего без меры (Хомутова 1867: 1055).

Конечно, это всего лишь беглое упоминание, но и оно показательно. Прежде всего важно то, что в описание праздничных торжеств вообще было вкраплено имя Цицианова. Дело в том, что в картине, нарисованной А.Г.Хомутовой, место для него нашлось совсем не случайно, и вот почему.

Цицианов целый ряд своих невероятных историй противопоставлял временам Александра I и особенно Николая I, выстраивая своего рода идеальную модель екатерининского царствования: он подчеркивал крупность, яркость последнего, чтобы на этом фоне четче проявилась та безликость, ординарность, которая и в самом деле стала нормой в первые десятилетия XIX века. Несомненно, именно в ответ на рассказы о торжествах в Казанском соборе, Цицианов и стал вспоминать о грандиозных потемкинских пиршествах и празднествах и вспоминать, естественно, в духе своих "остроумных вымыслов". В тот момент это звучало настолько неожиданно, настолько диссонировало со всеобщим восторгом, что

мемуаристка не могла не упомянуть полемические эскапады Цицианова, оригинально и ярко преображавшего прошлое в живые, сочные, гиперболически заостренные сценки.

Упомянул Цицианова в своих *Записках* и Н.И.Лорер, но уже в несколько ином контексте:

Приехав в Москву, я остановился у своего дяди по матери, князя Д.Е.Цицианова. Он был известен в то время своею роскошью и в особенности обедами, за которыми угощал тогдашних знаменитостей большого света, и кончил впоследствии тем, что проел свои 6 тысяч душ (Лорер 1904: 52).

Кстати, в другом месте своих *Записок* Н.И.Лорер говорил о "гомерических обедах" у Цицианова. Эти детали зафиксированы мемуаристом совсем не случайно.

Хлебосольством в барской Москве было трудно удивить. Но весь стиль жизни Цицианова был рассчитан именно на изумление зрителей и слушателей. И он, действительно, затмевал буйным полетом своей фантазии присяжных рассказчиков и забавников. Поражал он и своим невероятным гостеприимством, подчеркивая, что он не только московский аристократ, но еще и грузинский князь. Вообще этой подлинно артистической натуре совершенно необходимо было, чтобы окружающие поверили в его баснословную, сказочную роскошь. Для чего? Несомненно, никакой выгоды Цицианов не искал: он творил легенду, буквально лепил собственный образ, каждая черточка которого может быть охарактеризована только если употребить частицу "супер".

С.П.Жихарев в *Записках современника* рассказывает, как попав в Кусково на обед к Н.А.Дурасову, он стал жертвой мистификации, главным "застрельщиком" которой явился Цицианов. Вот каковы были самые первые впечатления мемуариста, когда он еще находился под чарами "русского Мюнхгаузена":

Князь Цицианов рассказывал множество случившихся с ним происшествий, которым нельзя было не удивляться... (далее следует история о рыбьем сукне, которая выше уже приводилась – Е.К.). Каких чудес нет на свете! К числу этих чудес можно отнести и то, что рассказчик, кушая с величайшим аппетитом, и все жирное, ничего не пил, кроме полузамороженной воды; говорил, что от роду не отвеживал ни вина, ни пива, ни даже кваса, а

водки и подавно. Он также сам великий хлебосол и мастер выдумывать и готовить кушанье (Жихарев 1955: 38).

В приведенном свидетельстве очень хорошо показано, что рассказы Цицианова точно вписывались в стиль его поведения, более того, являлись вершиной этого стиля, его высшей точкой. Кульминация же жихаревского сообщения – это, несомненно, слова о грузинском князе, никогда не пробовавшем вина. Причем, С.П.Жихарев поверил этому, как поверил и рассказу о сукне, вытканном из рыбьей шерсти. Поверить во все это не так уж и легко. И все-таки он не устоял. Как же это могло случиться?

Обратите внимание: автор *Записок современника* достаточно ясно подчеркивает, что Цицианов в своих ярких устных импровизациях, в своих смелых, дерзких фантазиях был удивительно искренен и психологически убедителен. И вот что еще интересно. Он брал задачу достаточно сложную, ибо хотел, чтобы поверили в то, что представляется откровенно немыслимым, невероятным, невозможным. И "русский Мюнхгаузен", в самом деле, доказывал, что у вымысла есть своя особая правда, своя логика, свой модус реальности, делая быт живым, полным какой-то заманчивой прелести, создавая вокруг себя совершенно особую атмосферу игры и творчества. Да, Цицианов был убедителен, достоверен, но достигалось это отнюдь не самопроизвольно, ибо было результатом особой творческой установки.

Рассказчику нужна, необходима была доверчивость, восприимчивость тех, кто способен был не на шутку увлечься полетом его неудержимой фантазии, ему нужно было, чтобы хоть кто-то воспринимал его "остроумные вымыслы" всерьез. Вновь обратимся теперь к мемуарному свидетельству С.П.Жихарева:

...А сукно из рыбьей шерсти и приключения на Каспийском море неужто были одни сказки de ma mère-l'oise. Опростоволосился же я порядочно! Пусть основанием этих сказок и служит искреннее желание угостить, однако ж зачем вводить в такое заблуждение!... А я, конопляник, давай рассказывать каждому встречному и поперечному за неслыханное диво о знаменитом хозяйстве люблинского владельца, у которого в доме все свое и купленного ничего нет, давай повторять историю о рыбьем сукне... (Жихарев 1955: 39).



Несомненно, на такого рода доверчивость Цицианов, главным образом, и рассчитывал, проигрывая перед студентом Московского университета Степаном Жихаревым целый ряд будто бы случившихся с ним происшествий, преподнося в своих историях пародию и гротеск под видом самой очевидной реальности. Доверчивость хотя бы нескольких слушателей была здесь не просто нужна, но необходима. В противном случае, анекдот не срабатывал, не выполнял своей главной творческой сверхзадачи. Хотя кто-то должен был "попасться на удочку" к рассказчику-вралю. Если же "остроумный вымысел" вызывал один лишь смех, значит, он не выполнял своей основной функции, но если кто-то все-таки начинал верить в него, то тем самым сюжетное развитие анекдота получало свое завершение, ибо текст обретал искомую остроту и пикантность, получал особую художественную убедительность.

Когда ложь оформляется и строится просто как ловкая имитация правды, когда фантастичность рассказываемого случая всячески камуфлируется, то ничего особенно интересного, психологически увлекательного тут нет. Но Цицианов в одежды правды облек свои "остроумные вымыслы", при этом совсем не пытаясь сгладить их фееричность, преобразенность фактов действительности пылким темпераментом рассказчика. Это производило яркое эстетическое впечатление, более того, подобно цепной реакции, способствовало появлению ряда новых *bon mots* и даже целых рассказиков.

Так, С.П.Жихарев говорит о тех игровых продолжениях, которые имел в московском обществе цициановский анекдот о рыбьем сукне:

...врогглазая Арина Петровна не перестанет теперь преследовать меня рыбьим сукном, а злодей Н.А.Новиков советовал уже мне обратиться, по принадлежности, к Антонскому как профессору энциклопедии и натуральной истории за сведениями о рыбьей шерсти (Жихарев 1955: 39).

Приведенное свидетельство очень характерно. Оно показывает: анекдоты Цицианова находили в барской Москве живейший отклик и понимание. Современники остро ощущали цициановскую стилевую манеру. Более того, они подыгрывали, поддерживали ту "сольную партию", которую вел в обществе знаменитый рассказчик.

Любопытная зарисовка находится в многократно уже цитированном *Воспоминаниях о 1812 годе и вечерних беседах у графа Ф.В.Ростопчина* А.Я.Булгакова:

Он (Д.Е.Цицианов – Е.К.) был человек добрый, большой хлебосол и отлично кормил своих гостей, но был еще более известен, с самых времен Екатерины, по приобретенной им славе приятного и неистощимого лгуна. Слабость эту прощал ему всякий весьма охотно, потому что она не была никогда обращена ко вреду ближнего. Цицианова лжи никого не оскорбляли, а только всех смешили (Булгаков 1904: 113).

Эти слова А.Я.Булгакова достаточно определенно выделяют в жизненном стиле Цицианова творческий фактор. Действительно, славу ему составило все-таки не хлебосольство, какими бы "гомерическими" не были устраиваемые ими обеды, а мастерство рассказчика.

Существенно и указание на то, что анекдоты Цицианова, при всей их несомненной принадлежности к сфере московского быта, были, тем не менее, порождены не какими-то личными соображениями, меркантильными расчетами, а задачами, так сказать, эстетического свойства. Тут стоит вспомнить, что сходным образом высказывался и Вяземский:

Есть лгуны, которых совестно называть лгунами: они своего рода поэты, и часто в них более воображения, нежели в присяжных поэтах. Возьмем, например, князя Ц.<ицианова>  
(Вяземский 1883: 146).

Круг приведенных и прокомментированных свидетельств, как представляется, достаточно выразительно характеризует личность князя Цицианова, его оригинальный ум, смелую, причудливую фантазию и, наконец, необыкновенно точную вписанность фигуры рассказчика в быт барской Москвы, в систему ее поведенческих норм. Но особенно важно то, что мемуарные зарисовки, сделанные А.Я.Булгаковым и П.А.Вяземским, выделяют одно принципиально важное обстоятельство: Цицианов не лгал и не обманывал, а творил особый мир, управляемый своими собственными законами.

#### 4.7. Итоги. Анекдоты Д.Е.Цицианова и литературный процесс пушкинской эпохи

Устное наследие Цицианова, специально никогда не привлекавшее внимание исследователей, представляет несомненный историко-литературный интерес. Но мы сочли необходимым посвятить творчеству "русского Мюнхгаузена" отдельную главу не только по этой причине. Обращаясь к

миру цициановских "остроумных вымыслов" (при всем их своеобразии во многих отношениях весьма характерных для своего времени), мы хотели продемонстрировать, что взаимоотношения анекдота с областью литературы не просты и не однозначны.

В основе книг о бароне Мюнхгаузене Э.Распе и Г.Бюргера лежат международные сюжеты анекдотов-небылиц, введенные в определенную эпоху и циклизированные вокруг реального образа. Книги о Мюнхгаузене стали популярными и даже по тогдашним понятиям массовыми, неоднократно издаваясь в России в виде переводов и переделок. Они (особенно *Удивительные приключения барона Мюнхгаузена* Г.Бюргера) явились своего рода литературной моделью для Цицианова, который в соответствии с ней организовывал мир своей личности, строил свою биографию.

Анекдоты Цицианова, ориентированные на определенный образец, представляли собой не просто пародийную мозаику русской жизни. Народные небылицы, получившие литературное закрепление, введенные в рамки индивидуального творческого стиля, вновь вернулись в сферу устного бытования, но это не было механическим возвращением. Налицо был жанр, прошедший культурную обработку и воспринимаемый как особый вид творческой работы. Однако точка тут еще не ставится.

Анекдоты Цицианова, строясь по совершенно очевидной литературной модели, имеющей фольклорные источники, стали, в свою очередь, проникать в литературу, войдя, например, в роман в стихах *Евгений Онегин* и поэму *Домик в Коломне* А.С.Пушкина, в комедию А.А.Шаховского. Что же получается? Анекдот, испытав воздействие книжной культуры и получив статус художественного текста, начинает сам влиять на литературу, но именно как художественный текст. В самом деле, в пушкинский роман была включена не фольклорная небылица, а именно литературный анекдот, устный, но одновременно принадлежащий к "особому виду словесного искусства". Возникает достаточно любопытная картина. Осмысление ее помогает установить следующее.

Безусловно, верно то положение, что литература проецируется в анекдот. Фольклорная основа при этом не уничтожается, не отбрасывается, а только преобразуется, ведь анекдот становится жанром индивидуального творчества, он обретает авторов и обретает свою особую поэтику. Но одновременно оказывается верным и то положение, что анекдот, обогащенный и углубленный, проецируется в литературу (обычно в таких случаях фиксируется только этот аспект и то на чисто эмпирическом уровне), внося в нее изменения и уточнения, делая ее более разнообразной и живой.

Таким образом, взаимоотношения изучаемого жанра с миром словесного искусства – это сложный, разнонаправленный процесс, который отличают взаимные переходы, переливы, тесные переплетения основных его структурных элементов (устная и письменная культурные сферы). Выше и была предпринята попытка, исходя из конкретного материала, указать на характер и основные тенденции данного процесса.

## ГЛАВА ПЯТАЯ

# ИЗ ИСТОРИИ СОБИРАНИЯ И ОСМЫСЛЕНИЯ РУССКОГО ЛИТЕРАТУРНОГО АНЕКДОТА (*Старая записная книжка П.А.Вяземского и <Записная книжка> Н.В.Кукольника*)

### 5.1. *Старая записная книжка П.А.Вяземского: проблемы текста*

В ходе анализа творчества Д.Е.Цицианова была подчеркнута роль устной семейной анекдотической традиции как фактора, который в целом ряде моментов определил характер обширного мемуарного наследия А.О.Смирновой-Россет. Причину следует искать не только в том, что двоюродным дедом А.О.Смирновой-Россет оказался знаменитый рассказчик и остролов пушкинского времени. Тут, несомненно, имеет место совершенно определенная закономерность.

Популярность анекдота, его активное циркулирование в обществе, вхождение жанра вместе с максимой, мадригалом, эпиграммой в европеизированный дворянский быт – все это, естественно, привело к тому, что он стал если не постоянным, то достаточно частым "гостем" в письмах, дневниках, воспоминаниях. Здесь не было никакого осознанного принципа, исходной установки: анекдот, как факт русской жизни, и факт достаточно выразительный, был закреплён, зафиксирован в эпистолярно-мемуарных текстах, относящихся к концу XVIII – первым десятилетиям XIX веков (см., например: *Воспоминания А.Я.Булгакова, Мелочи из запаса моей памяти М.А.Дмитриева, переписку Ф.В.Ростопчина, Записки Ф.Ф.Вигеля, Записки современника С.П.Жихарева, мемуарные этюды и письма П.А.Вяземского и многие другие материалы*).

Начиная примерно с тридцатых годов XIX столетия, активное вращение дворянской культуры в систему новых общественных отношений, поглощение эстетически наполненных норм общения таким жизненным ритмом, который определялся поведенческой моделью служащего, чиновника, коммерсанта, так или иначе вели к нивелировке анекдота как литературного жанра, к возвращению его в общий резервуар быта. Конечно, и чиновники, и купцы, и крестьяне рассказывали друг другу анекдоты. Но в дворянском быту анекдот существовал в рамках совершенно определенной культурной традиции, связанной с искусством парижских

аристократических салонов, он был функционально значим. И стал исчезать не сам анекдот, а как раз эта функциональная нагрузка, особая эстетическая наполненность, ибо начала откатываться на запасные пути или даже в тупик система поведенческих норм, в пределах которой анекдот имел свое место.

Именно тогда, когда анекдот стал смещаться из центра культуры на периферию, стал выпадать из актива культуры, и был предпринят целый ряд продуманных, программных попыток его закрепления в национальной памяти, его осмысления как самостоятельного жанра, как особого вида творчества. Это объясняет одно любопытное обстоятельство, на которое обратила внимание Н.П.Дробова в исследовании *Биографические предания о русских писателях XVIII века как историко-литературное явление*:

Представление об анекдоте как самостоятельном жанре появилось сравнительно поздно (в конце 20-х – начале 30-х годов XIX в.), когда эпоха его расцвета уже заканчивалась (Дробова 1981: 276).

Результатом стремления сохранить анекдот, осознать его как самостоятельную форму, как особое явление русской жизни и русской культуры, явились *Table-talk* А.С.Пушкина, записи, сделанные Денисом Давыдовым и некоторые другие тексты. Грандиозную работу по реабилитации анекдота проделал П.А.Вяземский своей *Старой записной книжкой*.

Собирая и отбирая огромный и по-своему уникальный материал, он реконструировал жанры салонного искусства в том виде, в каком они проявлялись в русском дворянском быту, – анекдот, *bon mot*, мистификацию. При этом особенно значим был анекдот, но и его собиранье не было для Вяземского самоцелью. Прежде всего он ставил перед собой задачу воссоздания устного регистра русской дворянской культуры, и вот почему. Исключительно важно было продемонстрировать не только вершинность собственно литературных текстов, но и подлинно художественную значимость форм общежития.

Писатель стремился показать, что русская дворянская культура достигла эстетических побед не только в сфере поэзии, архитектуры, музыки, но и в сфере быта. В результате становился очевидным непревзойденный уровень дворянской культуры в целом, а не только каких-то отдельных ее проявлений, скажем, в области письменного творчества.

Разрабатывая и реализуя эту концепцию, Вяземский тем самым вносил свою лепту в ту борьбу, которую вели писатели пушкинского круга с "торговым" направлением в литературе. Однако специфика *Старой записной книжки* была обусловлена не только полемическим заданием, но

и изменениями, происшедшими в понимании исторического процесса, в понимании того, что нужно считать историческим фактом – в 20-30-е годы XIX столетия под ним стали понимать и различные устные предания, слухи, остроумные словечки, анекдоты.

Поэтому совершенно естественно, что в *Старой записной книжке* анекдот представлен как историко-культурный документ, как выразительная, колоритная характеристика нравов русского общества XVIII – первой половины XIX веков. В.Э.Вацуро и М.И.Гиллельсон, комментируя пометы А.С.Пушкина на рукописи книги П.А.Вяземского о Д.И.Фонвизине, емко и предельно кратко сформулировали тенденцию, которая явно сказалась в творческой практике Пушкина и Вяземского как собирателей русского анекдота:

Уточнившиеся и углубившиеся представления об истории расширили и понимание исторического документа. Быт, равы, характеры воспринимаются теперь как одна из существенных сторон исторического процесса, и в этом отношении анекдот становится в одном ряду с другими историческими источниками, только центр тяжести переносится с фактической на психологическую достоверность события. Рассказ, передающий непосредственные наблюдения над внешностью, привычками, поведением исторического лица, зафиксированная в чьей-то памяти его живая речь, даже слух о нем, отражающий восприятие его личности современниками, – все это оказывается достоянием истории, так как помогает воссоздать его психологический и бытовой облик, обусловленный временем и средой (Новонайденный автограф Пушкина 1968: 72).

Итак, в 30-е годы XIX столетия, в общей борьбе писателей пушкинского круга, отстаивавших лучшие достижения русской дворянской культуры, Вяземский начинает публиковать отдельными фрагментами в *Московском телеграфе*, *Литературном музее*, *Северных цветах* свою *Старую записную книжку*.

В семидесятые годы, после длительного перерыва, он продолжает прерванную на несколько десятилетий публикацию ее в *Девятнадцатом веке* и *Русском архиве*. При этом полемическая направленность фрагментов остается, только характер ее меняется: собранные и обработанные факты публицистически заостряются уже не против "торгового" направления и, в частности, болгаринской прессы, а против основных положений как

славянофильской, так и западнической доктрин (об этом – разговор впереди).

Однако само отношение автора к материалу не претерпевает изменений – он по-прежнему воспринимает анекдот как историко-культурный документ, вобравший в себя ценные бытовые и психологические черточки русской жизни.

Желая подчеркнуть единство, цельность и продуманность своего подхода, Вяземский даже включил в текст *Старой записной книжки* весьма примечательное признание; оно фактически представляет собой формулировку той сверхзадачи, которую он ставил перед собой при создании этого уникального литературного памятника. В частности, писатель заявил, что намерен

собрать, по возможности, все, что удобно производит исключительно русская почва, как была она подготовлена и разработана временем, историю, обычаями, поверьями и нравами исключительно русскими (Вяземский 1883: 340–341).

Целостное единство фрагменты, публиковавшиеся в различных журналах, сборниках, альманахах с 30-х по 70-е годы XIX столетия, обрели в восьмом томе собрания сочинений Вяземского. В IX и X тома вошли черновые материалы; строго отбирая зафиксированные в них сюжеты, писатель шлифовал, оттачивал и преобразовывал их в предельно концентрированную картину нравов. Однако в собрании сочинений Вяземского эти две группы разнородных и далеко не идентичных текстов объединены под общим заглавием *Старой записной книжки*.

Впоследствии Л.Я.Гинзбург, опираясь на подлинную *Старую записную книжку* (т. е. на VIII том собрания сочинений), составила сборник анекдотов и снабдила его комментариями. Это издание представляет собой весьма смело перекроенный, да к тому же еще и значительно спрессованный (множество важных звеньев было опущено или скомкано) вариант грандиозной конструкции, возведенной Вяземским. Но вместе с тем то был и первый опыт ее историко-литературного осмысления, не утеревший своего значения до наших дней.

Особенно важен вывод Л.Я.Гинзбург о том, что *Старая записная книжка* отнюдь не тождественна записям, которые делались писателем практически на протяжении всего его творческого пути, что это "произведение высокого словесного искусства", целостное и единое, имеющее свою композицию и особую стилистику (Гинзбург 1929: 5).



Следующим этапом (на самом деле это был явный шаг назад) после работы, проделанной Л.Я.Гинзбург, явилось издание, подготовленное В.С.Нечаевой в серии "Литературные памятники". В нем воспроизведено 14 (из 37) записных книжек Вяземского. Материал представлен гораздо шире и последовательней, чем у Л.Я.Гинзбург, делавшей хрестоматию, сборник извлечений, подборку фрагментов, и, главное, материал этот собран не по печатным публикациям, а по рукописям Остафьевского архива.

Однако исходная методологическая установка В.С.Нечаевой – установка по меньшей мере странная и даже трудно объяснимая: отвергается окончательный авторский текст и отдается предпочтение черновикам, возводящимся в ранг текста канонического.

Посмотрите, как В.С.Нечаева определила цель своей работы:

Это не переиздание *Старой записной книжки*, которую публиковал сам автор в разных журналах отрывками, позднее собранными и перепечатанными в восьмом томе его Полного собрания сочинений. Это публикация архивных материалов, подлинных записных книжек, впервые воспроизводимых в полном и систематическом виде (Нечаева 1963: 352–353).

Как видим, *Старая записная книжка*, которую Вяземский обрабатывал на протяжении целого ряда десятилетий, объявляется неподлинной, а сырой материал определяется как литературный памятник. Иначе говоря, главная историко-культурная ценность закрепляется именно за черновиками и только за ними.

Конечно, историку литературы необходимо знать не только те фрагменты, которые были Вяземским отобраны, отшлифованы и подготовлены к печати. Конечно, публикация записных книжек (сам автор называл их "журналом", т. е. дневником) представляет несомненный интерес, ибо вводит в научный обиход целый ряд интереснейших фактов, воскрешает нравы русского общества конца XVIII – первых десятилетий XIX веков. В этом смысле книга, подготовленная В.С.Нечаевой, имеет безусловное историко-литературное значение, но она ни в коей мере не может считаться литературным памятником. Таковым является лишь *Старая записная книжка*. Данный вывод, сделанный в свое время Л.Я.Гинзбург, до сих пор остается преданным забвению. Новейшее издание, предпринятое Д.П.Ивинским, целиком продолжает линию В.С.Нечаевой (Вяземский 1992: 5–8).

В монографии М.И.Гиллельсона о Вяземском *Старая записная книжка* фактически обойдена молчанием. Это можно понять. Литературное наследие писателя весьма велико, и анализировать все, что вышло из-под его пера в рамках одной работы, – дело весьма затруднительное.

Вместе с тем не следует забывать, что интересующий нас текст представляет собой самое большое (по объему), а может быть, и самое крупное (по значению) произведение Вяземского, над которым он работал более шестидесяти лет. Так что без разговора о нем определение творческой позиции писателя будет неполным. В монографии же о Вяземском М.И.Гиллельсон лишь однажды упоминает о *Старой записной книжке* и делает это, кстати, мимоходом, в связи с оценкой издания, подготовленного В.С.Нечаевой. В частности, он пишет:

В 1963 году вышло новое издание *Записных книжек* (1813-1848). В.С.Нечаева поставила своей целью напечатать их как историко-культурный документ...;

и далее подводится следующий итог:

...*Записные книжки* Вяземского в их первоначальном виде – интереснейший историко-литературный памятник своей эпохи (Гиллельсон 1969: 359).

Как видим, исследователь вслед за В.С.Нечаевой стремится представить черновые записи, материал для творческой работы как литературный памятник. Создается впечатление, что Вяземский, ведя на протяжении многих лет записные книжки, затем произвольно отобрал из них группу фрагментов, достаточно свободно обработал их, а вот теперь будто бы открывается первоначальный текст, как раз и представляющий наибольшую ценность. Но так ли было на самом деле?

Действительно, Вяземский собрал обширный круг фактов и собрал достаточно целенаправленно, ведь он не только их зафиксировал, но и ввел в рамки единой концепции. В ней было много полемического задора, ибо концепция выработывалась как удар по современности (30 – 70-е годы XIX века), как демонстративный уход в прошлое, но была и объективная основа, было отношение к анекдоту как к жанру, как к явлению культуры.

Впоследствии концепция эта была осложнена, углублена, расширена, но принципиальных изменений не претерпела. И в итоге был создан не традиционный сборник анекдотов, а многоплановое, но одновременно и целостное полотно, емкое, выразительное повествование о нравах русского

общества, в полном смысле слова литературный памятник, необыкновенно значимый историко-культурный документ.

## 5.2. Теоретические источники *Старой записной книжки*: проблема национального характера

Создавалась *Старая записная книжка* с 1813 по 1877 годы. Но первым подступом к ней явилась уже первая прозаическая публикация Вяземского. Современный исследователь сообщает о ней следующее:

В прозе Вяземский дебютировал в декабре 1808 года, когда в журнале *Вестник Европы* появилась его статейка *Безделки*, состоящая из небольших заметок – в непринужденной форме Вяземский излагал остроумные рассуждения и происшествия. В этих заметках сказалась прирожденная любовь Вяземского к острому словцу. Так, например, он привел следующий афоризм: "Один остроумный мизантроп, – пишет Шамфор, – рассуждая о разращении людей, сказал: "Бог послал бы нам и второй потоп, когда бы увидел пользу от первого (Гиллельсон 1969: 19).

Сама форма *Безделок*, свободная композиция заметок, имитирующая непринужденную светскую беседу, органично сочетающая анекдот, морализирующую сентенцию, *bon mot*, во многом является жанровым прообразом *Старой записной книжки*. Причем, эта взаимозависимость проявилась не только на глубинно структурном уровне, но и в деталях, весьма показательных.

Дело в том, что афоризмом Шамфора, включенным в *Безделки*, фактически открывается текст *Старой записной книжки* (это третий по счету фрагмент). Тут, конечно, имеет место не случайное совпадение. То, что кусок из первого прозаического опыта Вяземского попал в работу, являющуюся итогом практически всего его творческого пути, как нам представляется, объясняется тем, что писатель вошел в литературу со своей особой темой – темой устной культуры, точнее, вошел с заявкой своей темы, которую впоследствии стал многоаспектно и все более углубленно развивать.

В целом первая прозаическая публикация Вяземского свидетельствует о раннем его приобщении к литературе и философии европейского Просвещения, а главное, к искусству беседы, освященному парижской салонной традицией.

Следующим этапом явилось прохождение через "академию ума и вкуса" – Арзамас, в котором особенно культивировались анекдот, эпиграмма, *bon mot*, мистификация.

Все это впоследствии отложилось, оформилось в единую творческую позицию писателя. Не уяснив ее истоки, мы многое не поймем в главном произведении Вяземского, не сможем до конца осмыслить его характер, направленность, жанровую специфику.

Итак, в центре нашего внимания – определение генезиса *Старой записной книжки* в контексте эволюции творческой позиции писателя. При этом особенно важно выявить главные составные элементы теоретического фундамента этого уникального художественного текста, в котором анекдот был основным строительным материалом, более того, был представлен как самостоятельное и достаточно значимое явление культуры. Вся сложность в том, что этот теоретический фундамент, так сказать, многослоен, ибо закладывался он на протяжении десятилетий.

Как известно, уже в 1810-е годы Вяземский становится одним из наиболее крупных теоретиков русского романтизма. В своих критических выступлениях этой поры он практически открывает проблему народности, полемически заостряя и направляя ее.

По мысли Вяземского, народен всякий писатель, выражающий свою эпоху и свою, как говорил он, – "местность". В этом смысле антинародны классицисты, подражающие античным образцам, и народны романтики, говорящие отнюдь не былинным складом, но отражающие в своем творчестве время, его характерные тенденции и особенности. В максимально сконцентрированной форме это было заявлено в статье *Разговор между издателем с Выборгской стороны или с Васильевского острова*, по праву считающейся манифестом русского романтизма. В частности, Вяземский писал:

Изд.<атель>. Нет ее (народности – Е.К.) у Горация в питике, но есть она в его творениях. Она не в правилах, но в чувствах. Отпечаток народности, – вот что составляет, может быть, главное, существеннейшее достоинство древних и утверждает их право на внимание потомства. Глубокомысленный Миллер недаром во всеобщей истории своей указал на Катутла в числе источников и упомянул о нем в характеристике того времени.

Кл.<ассик>. Уж вы, кажется, хотите в свою вольницу романтиков завербовать и древних классиков. Того смотри, что и Гомер и Вергилий были романтики.

Изд.<атель>. Назовите их, как хотите; но нет сомнения, что Гомер, Гораций, Эсхил имеют гораздо более сродства и соотношений с главами романтической школы, чем со своими холодными, рабскими последователями, кои силятся быть греками и римлянами задним числом (Вяземский 1982: 96–97).

В конце 20 – начале 30-х годов XIX столетия расширение представлений об историческом процессе, точнее даже, об исторических источниках, свидетельствах прошлого, под которыми стали понимать и факты быта (та или иная эпоха начала изучаться уже не только через известные события, но еще как бы изнутри – через фон, детали, мелочи, частные, но весьма показательные подробности жизни), привело Вяземского не к отказу от романтического понимания народности, а к его углублению и уточнению.

В общей системе его представлений об историческом процессе анекдот стал осознаваться как выражение жизни русского общества, как форма, выработанная дворянским бытом, вобравшая в себя характерные привычки, представления, вкусы.

Иными словами, анекдот привлекает внимание Вяземского как явление, отразившее время и нравы. При этом анекдот не просто выводится из породившего его дворянского быта, но и включается в историческое бытие народа. Он раскрывает не только яркие, живые черточки той или иной эпохи, но и резко, выпукло обнажает общее – национальные типы, сложившиеся на протяжении веков традиции и ценности.

От осмысления анекдота в структуре дворянского быта Вяземский приходит к типологическому определению русского остроумия, специфика которого во многом обусловила своеобразие русского анекдота:

Яркая черта ума русского есть насмешливость лукавая; но наша острота, не заключающаяся, как острота французская, в игре слов или тонком выражении мысли, есть более живописная. Французские шутки беглы и, так сказать, не осязательны, как двусмысленное значение или переливающиеся оттенки слов, из коих они составлены, наши обыкновенно в лицах и более говорят чувству, чем понятию. Французский остроумец легко и проворно действует орудием остроты и колет им свою жертву; русский владеет кистью, коею расписывает лица на смех (Вяземский 1982: 69).

Данное положение извлекаем из статьи Вяземского *Известие о жизни и стихотворениях И.И.Дмитриева*, но прежде оно почти в тех же выражениях было сформулировано во второй записной книжке, начатой в 1813 году (Вяземский 1963: 33).

Итак, в 20 – 30-е годы XIX столетия Вяземский, рассматривая анекдот в системе дворянского быта, вместе с тем стремился включить этот жанр в широкий культурный контекст. В частности, он соотносил анекдот с традициями русского остроумия, с историческим опытом народа. Впрочем, была тут и определенная ограниченность, определявшаяся узко сословным (аристократическим) подходом.

Дело в том, что Вяземский видел в дворянском быте средоточие, своего рода концентрацию русской национальной жизни, что связано с его общей оценкой роли дворянского сословия в русской исторической жизни и в развитии отечественной культуры. Не следует забывать, что оценка эта была выдвинута в разгаре полемики пушкинского круга писателей с "торговым" направлением в литературе. Отсюда тот бойцовский наскок, который отличал позицию Вяземского. Но и впоследствии, в полемике и вне ее, он продолжал отстаивать мысль о том, что культура России фактически была сотворена родовым дворянством.

В целом подход Вяземского совершенно оправдан. И он давал абсолютно верный ракурс в освещении роли и места анекдота. Вынесение дворянского быта в некий интеллектуальный и духовный центр, смещение некоторых реальных пропорций – все это не могло изменить главного в концепции Вяземского: анекдот был остро осознан и, главное, показан им как яркое, своеобразное отражение нравов и как явление, открывающее целый пласт русской культуры.

В записной книжке за 1829 – 1830-е годы Вяземский, например, писал:

Сказано: la littérature est l'expression de la société, а еще более сплетни, тем более у нас; у нас нет литературы, у нас литература изустная. Стенографам и должно собирать ее (Вяземский 1884: 145).

В скобках Вяземский отметил:

Из письма к Николаю Муханову. Пишу о том А.Булгакову (Там же).

Иными словами, писатель придавал сделанному им выводу принципиальное значение. Впоследствии он внес уточнение, углубившее его позицию:

В самой простой шутке отзывается иногда нота общего настроения. Шутки, понятия, отдельные слова, привычки, вкусы, отвращения, не те же ли живые проявления нашей внутренней растительности? Каждый человек носит в себе почву свою, и эта почва дает цветы и плоды, ей особенно свойственные (Вяземский 1882: 389).

Это развернутое наблюдение, дающее наглядное представление об историко-культурологической концепции Вяземского, находим окончательно отфильтрованным, сжатым, обобщенным в тексте *Старой записной книжки*:

Литература есть выражение современного общества. Какое же тут выражение, когда многие и многие из этого общества чуждаются пера и не умеют им владеть? У нас была и есть устная литература... (Вяземский 1883: 29).

Как видим, Вяземский не просто осознавал, но и подчеркивал, выделял то, что существует отдельный пласт русской литературы – устный. Такой подход, собственно, и дал возможность подойти к анекдоту как к самостоятельному, повновесному жанру, как к явлению эстетически значимому, как к феномену, за которым вырисовывается особая сфера творческой деятельности.

Для Вяземского важно было, что этот устный пласт культуры был структурно организован, ибо был ориентирован на готовые, отполированные западно-европейские поведенческие нормы, прежде всего на искусство парижских салонов. Но одновременно весьма существенно было и то, что прямого копирования западно-европейских моделей не произошло; во всяком случае Вяземский на этом настаивал.

Рафинированное салонное искусство, соприкоснувшись с комплексом русских национальных традиций, дало толчок, направление, высокую культурную основу для своеобразного творчества русских "говорунов" и "краснобаев" (формулировки Вяземского). Именно имея в виду связь их рассказов и острот с русским национальным опытом, автор *Старой записной книжки* подчеркивал:

В Москве много ходячего остроумия, этого ума, qui court la rue, как говорят французы. В Москве, и вообще в России, этот ум не только бегаёт по улицам, но вхож и в салоны (Вяземский 1883: 242).

Мысль о соотношении европейского и русского начал как необходимым залогом успешного и наиболее продуктивного развития русской культуры, понимание анекдота, *bon mot*, эпитаграммы, максимы, мистификации как салонных жанров, скрестившихся с русской национальной традицией и не подавивших, а оплодотворивших ее – все эти излюбленные идеи Вяземского, совершенно оправданные, подтверждаемые целым рядом фактов, были вновь подняты и подвергнуты переосмыслению, когда наступил новый этап в постановке и интерпретации проблемы народности, связанный с появлением на арене общественно-литературной борьбы славянофилов и западников.

Критически оценивая в целом славянофильскую доктрину, Вяземский писал:

Недоумение ли, упрямство ли, или сознательное заблуждение, но некоторые из наших мыслителей и писателей признают за *Русский Народ* то, что на деле и по истории есть *Простонародье*. В сем последнем, по мнению их, вся сила, вся жизнь, все доблести, одним словом, вся русская *Суть*. В подобном воззрении есть много материального и количественного. Большинство имеет, конечно, свое значение и свою силу. Но в государственном устройстве и меньшинство, особенно когда оно отличается разнообразием и просвещением, должно быть принято в счет и уважено. Смотреть на него как на вставочные числа, которые можно вычеркнуть из итога, есть не только несправедливость и, следовательно, проступок, но и безумие (Вяземский 1882: 114).

Полемизируя со славянофилами, обнажая их барский и одновременно книжный демократизм, Вяземский формулирует собственную программу. Он возвращается к прежней своей концепции народности, углубляет и уточняет ее, в частности, заостряя внимание на том обстоятельстве, что полнота национальной жизни совсем не обязательно должна воплощаться в том, кто носит кафтан, подчеркивая, что дело не в форме, а в сути.



Прежде всего писатель разграничивает понятие народности и простонародности. Народность, – считает он, – отнюдь не простонародность; она не противоречит просвещенности, более того, предполагает ее, ибо нельзя быть по-настоящему народным, пребывая в сфере национально-культурной замкнутости, ведь, ограничиваясь исключительно самим собой, себя не познаешь. Процесс формирования народности немислим без контрастного фона, без учитывания систем, от которых, самоопределяясь, приходится отталкиваться.

Нельзя быть русским, утверждает Вяземский, не став прежде человеком, не пройдя школу науки общежития, не приобщившись к гуманистическим ценностям, не обретя подлинной цивилизованности. Выход один: европейцем быть необходимо, но не теряя при этом своего, специфического, глубоко русского, ведь утрата национальных корней приводит к пренебрежению и даже отказу от общечеловеческих ценностей, к тотальному нигилизму. Национальное и человеческое друг без друга невозможны, более того, они поддерживают и питают друг друга. Например, Вяземский писал:

Но дело в том, что не должно, и, слава богу, невозможно отделить, отрубить чисто народное от общечеловеческого. Первоначально мы люди, а потом уже земляки, т. е. областные жители. Что ни делай, а в каждом земляке отыскивается человек, как в каждом человеке пробивается земляк. Все люди созданы по одному образцу, а между тем у каждого из них своя особенная физиономия, физическая и нравственная (Вяземский 1982: 169).

Делая такой вывод, писатель демонстрирует субъективность и ограниченность не только теории национальной исключительности, но и теории "чистого" европеизма, выступая одновременно и против славянофильской и против западнической доктрин. При этом он формулирует свое собственное понимание народности:

По мне все, что хорошо сказано, есть чисто русское, народное. Каждое теплое чувство, каждая светлая мысль, облеченная живым и стройным русским словом, есть выражение и достояние народности: будь это стих Дмитриева, которого отлучают от народности, будь это стих Крылова, в котором она будто бы олицетворилась, будь передо мною любая страница Карамзина, будь одна из хороших страниц Гоголя. Неужели Жуковский,

который нам передает Гомера и еще греческим гекзаметром, а не размером песни Кирши Даниловича, должен по части народности уступить ему в отношении к форме, а, например, Хераскову, творцу *Россияды*, в отношении к содержанию. В таком случае первым из наших поэтов был бы стихотворец Грамматин, который и по форме и по содержанию не уклонялся от строгой и непогрешимой народности, ибо, воспевая события 1812 года, он заставлял Наполеона держать такую речь: "Ой ты гой еси, добрый маршал Ней!" и так далее (Вяземский 1982: 168).

По мысли Вяземского, нет никакого противоречия в том, что европейская просвещенность входит в понятие народности, является ее основой. Причем, писатель не только сформулировал это, но и показал.

Так, определяя русский культурный тип и иллюстрируя предлагаемую схему характерными, выразительными примерами, он делал акцент на том, что в общих рамках этого типа, интерпретируемого как вершина русского национального развития, европеизм совершенно естествен и даже по-своему неизбежен. В итоге может создаться впечатление, что Вяземским была преодолена односторонность и западников, и славянофилов, однако это не совсем так. Дело в том, что его теоретические высказывания обнаруживают не столько синтез, сколько конструирование концепции на основе объединения элементов двух различных доктрин. Субъективизм и славянофильского, и западнического учений совсем не снят – он просто заменен другим.

Само включение в комплекс специфически национальных черт целого ряда общеевропейских культурных норм было абсолютно оправдано, но Вяземский, демонстрируя *объективность* подхода к проблеме соотношения русского и европейского начал, исходил из того, что такое сочетание проявляется прежде всего в родовой аристократии, и затем делал вывод, что она-то по-настоящему и народна. Таким образом, Вяземский, преодолевая "ограниченность" славянофилов и западников, на самом деле был весьма субъективен. Вообще, писатель шел не вперед, а назад, ведь он выдвинул совершенно несозвучную времени и в тех условиях нереализуемую консервативную аристократическую программу; собственно, он сознательно противопоставлял ее современности. Более того, программа Вяземского была вызовом современности.

Напомним, например, одно его высказывание, в котором открыто признается неизбежность и даже необходимость существования привиле-

гированного меньшинства (при этом истинные заслуги определяет не богатство и не положение в обществе, а историческое происхождение):

Нет, не во гнев будь сказано оплакивающим разъединение высшего общественного класса с низшим, как будто не всегда и не везде развивалось и должно в некоторой степени развиваться такое историческое разъединение (Вяземский 1882: 97).

Борясь с господствующими буржуазно-демократическими тенденциями, Вяземский осознанно шел к идеальному построению, творил своего рода апологию русской родовой аристократии, стремился – и это было оправданно, поскольку начинался процесс оттеснения ее из центра структуры на периферию, – прочертить, определить истинную роль аристократии в истории русского самосознания, пытаться предельно внятно и выразительно представить своего рода комплекс ценностей, созданных в рамках дворянской культуры.

Дворянин, неоднократно подчеркивал Вяземский, не только по праву рождения, но и по условиям воспитания, благодаря тому, что имеет возможность впитать в себя лучшие соки европейской образованности, является подлинно русским, хотя одновременно и совершенно органичным европейцем. В частности, Вяземский писал (совсем небольшой фрагмент из данного весьма существенного положения выше уже приводился):

Мне часто хотелось составить новую Россияду из шуток, поговорок, острых слов, запечатленных особым руссизмом. Есть некоторый склад ума, некоторое балагурство, которое так и пахнет Русью, и этот запах чувствуется не только в том, что называется у нас народом... Этот склад, этот норов Русского ума встречается не только в избе, на площади, на крестьянских сходках, но и в блестящих салонах, обставленных и проникнутых принадлежностями, воздухом и наитием Запада (Вяземский 1882: 97–98).

Чрезвычайно интересно, что Вяземский в приведенном высказывании и полемизирует со славянофильской концепцией национального характера, и говорит о собственном большом творческом замысле; собственно, идея обтачивается в полемике со славянофилами. Вероятнее всего, писатель говорит о проекте *Старой записной книжки*. Кстати, в ее

тексте есть строки, непосредственно определяющие замысел этого своеобразного произведения и во многом совпадающие с только что процитированным положением из мемуарного этюда *Допотопная или допожарная Москва*:

Мне часто приходило на ум написать свою Россияду, не героическую, не в подрыв Херасковской, "не поправную власть татар и гордость низложенну", Боже упаси, а Россияду домашнюю, обиходную, сборник, энциклопедический словарь всех возможных *русицизмов* (Вяземский 1883: 340).

Совпадение двух этих высказываний отнюдь не случайно. Концепция русского национального характера, выдвинутая Вяземским в ряде критических работ и мемуарных очерков, явственно ощутима в *Старой записной книжке*. Собственно, последняя представляет собой творческую реализацию этой концепции, хотя уникальный материал, собранный Вяземским далеко не во всех случаях послушен и порой выходит из берегов жесткой схемы, предложенной автором, что во многом раздвигает намеченные им рамки и тем самым увеличивает историко-культурную ценность грандиозной работы, которая была предпринята писателем.

В ходе разворачивания, репродуцирования портретов, в процессе их включения в широкий, многоплановый, мозаичный текст, в реконструированную Вяземским картину нравов русского общества XVIII – первых десятилетий XIX веков, очень часто подчеркивается в высечиваемых образах сочетание европейского и национального начал. В этюде, посвященном В.А.Жуковскому и Н.М.Карамзину, встречаем, например, следующие строки:

<Карамзин> читает французских авторов, чтобы научиться писать по-русски так, как он после писал (Вяземский 1883: 488).

В портретное изображение А.И.Тургенева введен следующий любопытный штрих:

Александр Иванович был *типичная* самородная личность, хотя и не было в нем цельности ни в характере, ни в уме. Он был натуры эклектической, сборной или выборной. В нем встречались и немецкий педантизм, и французское любезное легкомыслие: все это на чисто

русском грунте, с его блестящими свойствами и качествами и, может быть, частью и недостатками его (Вяземский 1883: 273).

В обрисовке А.П.Шувалова, известного дружбой с Вольтером и своими французскими стихами, Вяземский осмысливает его творчество, протекавшее, главным образом, вне сферы русского языка, как проявление не французской, а именно "русской умственной деятельности":

Во французской литературе особенно славилось его (А.П.Шувалова – Е.К.) *Épître à Ninon* (послание к известной Ниноне де Ланкло). Она умерла в 1706 году, а послание написано в 1774. Оно теперь мало известно и сделалось литературною редкостью. Не худо было бы перепечатать его в одном из наших сборников. Оно все же изъятие русской умственной деятельности, так сказать, барометрическое указание на температуру общества, ей современную (Вяземский 1883: 187).

Такого рода наблюдения, характеристики, детали буквально рассыпаны по тексту *Старой записной книжки*. Все это не случайно. Как уже говорилось, Вяземский в 30-е годы XIX столетия начал публикацию ее фрагментов. Последние не представляли собой случайный набор разнообразных записей, – у них была своя проблематика и общая полемическая установка. Но тогда не была еще выработана единая стратегия, части не организовывались в связный, целостный текст.

Тем временем работа над *Старой записной книжкой* продолжалась. Как уже говорилось, в печати куски из нее стали появляться после значительного перерыва (в 60 – 70-х годах XIX века) и уже в совершенно других по духу изданиях. Но главное, что в корне изменились обстоятельства, сопутствовавшие публикации первой группы отрывков. Распался пушкинский круг писателей. Близкий Вяземскому социальный круг раскололся на два враждующих лагеря – славянофилов и западников, однако писатель не примкнул ни к одному из них.

Более того, в полемике со славянофилами и западниками Вяземский обосновывает собственную концепцию национального характера, точнее русского культурного типа, сложившегося к середине XVIII – началу XIX веков, как наиболее яркого, глубинного воплощения русской жизни. Однако эта концепция обусловила лишь одну из тех задач, которые ставил перед собой Вяземский. Была и другая, но не менее важная и значимая. Причем, если концепция национального характера была выработана

преимущественно Вяземским – литературным критиком и публицистом, подготовив во многом общее направление произведения, то вторая задача была выработана Вяземским – историком русской культуры, значительно повлияв на характер *Старой записной книжки*, на ее структуру, на самую художественную ткань произведения.

### 5.3. Теоретические источники *Старой записной книжки*: концепция русской устной культуры

В 1823 году Вяземский пишет статью *Известие о жизни и стихотворениях Ивана Ивановича Дмитриева*. Она представляет собой не просто свободный, непринужденный, полный тонких наблюдений рассказ о поэте и человеке. Дело в том, что статья полемически достаточно сильно заострена, и сделанные автором наблюдения – это нечто большее, чем штрихи к портрету И.И.Дмитриева. Вяземского привлекает в данном случае не только его личность как таковая.

Воссоздавая бытовой, психологический, интеллектуальный облик поэта, он подчеркивает в нем тонкость, изысканность, подлинную просвещенность, широту взглядов, терпимость к чужому мнению, дар острого слова, мастерское владение искусством устного рассказа.

Исходя из того, что все это черты глубоко личные и одновременно характерные, показательные для русского культурного типа, Вяземский рассматривает личность И.И.Дмитриева как одно из высших достижений русской жизни, давшей в конце XVIII – начале XIX веков естественное сочетание глубочайшего европеизма и неиссякающей русскости.

Очень важно, что Вяземский показывает И.И.Дмитриева на фоне старой Москвы, что, безусловно, связано со стремлением противопоставить карикатурной "грибоедовской Москве" "отставную столицу" как подлинно просвещенную. При этом Вяземский, несомненно, ощущает себя своего рода археологом, откапывая, склеивая по черепкам и осколкам, с любовью и осторожностью восстанавливая неповторимый мир допожарной Москвы, высвечивая в этом мире все то, что связано с подлинным аристократизмом духа.

Конечно, реальные пропорции всегда немного смещались, потому что все-таки то была реконструкция, тем более если учесть пристрастность и заинтересованность Вяземского, кровно связанного с бытом, представлениями, привычками "отставной столицы". Писатель демонстрирует, воссоздает высокое и творчески разнообразное искусство разговора, которое было присуще миру салонно-аристократической Москвы, более того, он создает идеальную модель культуры общения:

Москва была тогда истинно столицей русской литературы и удовольствий общежития образованного; памятники блестящего двора Екатерины доживали свой век в тихой пристани и придавали московскому обществу какую-то историческую физиогномию, равно как и кремлевские стены придают ее самому городу. Многие открытые дома, куда съезжались на хлебосольство хозяев образованных и достаточных, собеседники умные, женщины любезные и просвещенные путешественники, доставляли людям, чуждым честолюбия и удаленным от дел, приятные наслаждения утонченного общежития, признаки несомнительные и плоды образованности зрелой

(Вяземский 1982: 53).

Завершая данную характеристику, Вяземский говорит:

Цветущий возраст московского общества миновал  
(Вяземский 1982: 53).

Иными словами, он не просто выводит формулу дворянской культуры общения на материале быта барской Москвы, – он реконструирует саму эту культуру, воссоздает ее "цветущий возраст", ее наивысшие достижения и проявления. И образ Дмитриева как раз и является одним из существенных элементов такой реконструкции "утонченного общежития". Но осмысление фигуры поэта и государственного деятеля тут еще не завершается.

Впоследствии Вяземский пишет новую статью о Дмитриеве и начинает ее так:

В одном письме Карамзин говорит Дмитриеву: "Ты мастер жить..." (Вяземский 1882: 158).

Это положение обрело итоговое свое воплощение в тексте *Старой записной книжки*.

Автор включил в нее целый ряд записей, сделанных со слов Дмитриева (в большинстве случаев это анекдоты). Кроме того, был введен отдельный этюд, в котором в максимально сконцентрированной, предельно лапидарной форме показан образ Дмитриева как просвещенного в самом высшем смысле слова русского человека, владеющего подлинно европейской культурой общения; при этом Вяземский подчеркивает, что

Дмитриев, великолепно владея французским, всегда говорил по-русски, и говорил просто, естественно и изящно.

Есть в указанном этюде и такие строки, живо запечатлевшие образ увлекательного рассказчика и блестящего остролиста:

Дмитриев беспощадный подглядатай (почему не вывести этого слова из соглядатай?) и ловец всего смешного. Своими заметками делится он охотно с приятелями. Строгая физиономия его придает особое выражение и, так сказать, пряность малейшим чертам мастерского рассказа его... Кто не слышал Дмитриева, тот не знает, до какого искусства может быть доведен Русский разговорный язык... (Вяземский 1883: 174).

Однако развернутый культурологический анализ фигуры Дмитриева был дан Вяземским в чеканных поэтических строчках стихотворения *Дом Ивана Ивановича Дмитриева*, написанного в 1860 году.

Тема стихотворения, казалось бы, совершенно очевидна – она заявлена уже в самом заглавии. Однако конкретных примет дома Дмитриева в своем описании Вяземский совсем не дает. Полотно, созданное им, во многом условно и символично. Цель поэта заключалась не в фиксации бытовых реалий, а в создании обобщенной, предельно типизированной картины, в которой дом Дмитриева осмысливается как модель русской дворянской культуры и противопоставляется буржуазно-демократическим тенденциям в русской жизни 60-х годов XIX столетия. При этом Вяземский делал сознательную и открытую творческую переключку с пушкинским посланием *К вельможе*.

С самого своего появления послание *К вельможе*, а оно было опубликовано 26 мая 1830 года, ровно за тридцать лет до стихотворения *Дом Ивана Ивановича Дмитриева*, вызвало ожесточенную полемику, став существенным, важным фактом литературной и общественной борьбы 30-х годов XIX века. В.Э.Вацуру, посвятивший анализу послания особое исследование, убедительно и точно охарактеризовал ту атмосферу, в которой оно появилось:

... "демократическое", т. е. по существу формирующееся буржуазное крыло литературы и журналистики, представленное "Северной пчелой" и "Московским телеграфом", получает преимущественное влияние и господство в литературной жизни. Оно ведет борьбу с дворянством



как господствующим сословием, и эта борьба оборачивается на каждом шагу отрицанием дворянского просвещения, этики, культуры в широком смысле (Вацуро 1974: 184–185).

Появившись в таком бытовом, литературном, идеологическом контексте, оно было полемически направлено против "буржуазного крыла литературы и журналистики", отсюда содержащаяся в нем апология норм дворянской культуры. Вяземский встретил послание с большим сочувствием (Вяземский 1936: 256). С выдвинутой в нем концепцией он солидаризировался в целом ряде своих критических выступлений, в частности, в статье *О духе партий, о литературной аристократии* (Вяземский 1982: 134–142). Более того, с конца 30-х годов, все более входя в конфликт с текущей литературой, Вяземский демонстративно подчеркивал свою верность XVIII столетию, Просвещению и принципиально отпирался от общей полемической установки пушкинского послания *К вельможе*.

Описывая в послании юсуповский дворец в Архангельском, Пушкин тщательно стилизует и обобщает, тяготея при этом к максимально сжатым, предельно выразительным формулам типа "циркуль зодчего, палитра и резец", приобретающим в контексте стихотворения общекультурный смысл. Сама фигура Юсупова, выписанная на этом фоне, строится за счет сцепления различных и совершенно локальных черточек, вырастающих в типологические характеристики екатерининского вельможи, черточек, которые существуют в сложном и целостном единстве и объясняются, исходя из общей концепции образа.

Например, Пушкин подчеркивает, что "свободный" разговор Юсупова "исполнен юности". Деталь эта отнюдь не случайна, и связана она не только с личными качествами Юсупова. Поэт выделил мастерское, свободное, непринужденное владение Юсуповым искусством общения (подробнее см.: Вацуро 1974: 194). Причем, данный момент прежде всего важен не сам по себе, а в рамках той общей модели русской дворянской культуры, которую живо, ярко и при этом очень сжато, насыщенно развернул Пушкин в послании *К вельможе*.

Вяземский не дает апологии русской дворянской культуры столь широко, многопланово и объемно, как это сделал Пушкин, он воссоздает лишь один, хотя и весьма существенный, ее срез. Он предпринимает чрезвычайно продуктивную попытку осмысления культуры разговора, русской устной словесной культуры.

Итак, в стихотворении *Дом Ивана Ивановича Дмитриева* представлена модель устной культуры, сделана попытка показать ее в емких, выразительных поэтических образах. Чрезвычайно показательно начало:

Я помню этот дом, я помню этот сад:  
 Хозяин их всегда гостям своим был рад,  
 И ждали каждого, с радушьем теплой встречи  
 Улыбка светлая и прелесть умной речи.  
 (Вяземский 1982а: 329)

В этой преамбуле сфокусирована основная проблематика стихотворения. Причем, афористически точное определение "прелесть умной речи" говорит не только о Дмитриеве, но и о том культурном типе, к которому он принадлежал. Дав такой зачин, чрезвычайно значимый в общей концепции стихотворения, Вяземский затем особо выделяет терпимость и простоту хозяина. Эти качества, по его убеждению, возникают отнюдь не случайно; их появление не как спорадических всплесков, а как некой общей тенденции есть результат приобретенной культуры, прямое проявление высшей просвещенности. Однако терпимость отнюдь не означает потерю личного начала. Она вполне совместима с оригинальностью человеческой природы, с крупностью характера.

Радушный хозяин, уважающий чужое мнение, вместе с тем всегда имеет и свое собственное, выражаемое "красным словцом", отточенным афоризмом, забавным, занимательным и поучительным рассказом. Особенно ярко и смело проявляет хозяин свое мастерство лапидарной сентенции, максимы, беспощадной эпиграммы, не всегда удобной для печати, разя "надутых самохвалов", "профессоров вранья":

Пойдет на весь свой век отмеченный бедняк  
 И понесет тавро: подлец или дурак.  
 (Вяземский 1982а: 329)

Все эти отдельные черточки образа объединяются, выстраиваются, получают свое логическое завершение в четкой классической формуле:

Под римской тогою наружности холодной,  
 Он с любящей душой ум острый и свободный  
 Соединял; в своих он мненьях был упрям,  
 Но и простор давать любил чужим речам.  
 Тип самобытности, он самобытность ту же  
 Не только допускал, но уважал и вчуже.  
 (Вяземский 1982а: 330)

Дав формулу личности "отставного боярина", тонкого, остроумного рассказчика, личности простой и в высшей степени просвещенной, Вяземский затем выделяет отдельные, наиболее значимые грани образа. Но при этом отнюдь не происходит погружение в детали, в мелочи. Просто тот культурный тип, который в общем был обозначен с самого начала, получает, наконец, свое раскрытие. Начинается живой, непосредственный разговор об искусстве беседы, об общении как феномене культуры. Вяземский изящно, тонко и очень продуманно выбирает краски, бросает мазки, которые придают совершенно особый колорит всей личности хозяина дома (салона):

Как много вечеров, без светских развлечений,  
 Но полных прелести и умных поучений,  
 Здесь с старцем я провел; его живой рассказ  
 Ушам был музыка и живопись для глаз.  
 Давно минувших дней то Рембрандт, то Светоний,  
 Гражданских доблестей и наглых беззаконий  
 Он краской ярко картину согревал.  
 Под кисть на голос свой он лица вызывал  
 С их бытом, нравами, одеждой, обстановкой;  
 Он личность каждого скрепит чертою ловкой  
 И в метком слове даст портрет иль приговор...  
 (Вяземский 1982а: 330–331)

Дмитриев, как известно, был общепризнанным острословом, мастером исторического анекдота. Но в приведенном фрагменте не просто показан разговор Дмитриева, не просто подчеркнуты некоторые его темы и особенности. Дмитриевский разговор был Вяземским не только обрисован, но и обобщен, представлен как своего рода знак, символ искусства общения, а сам Дмитриев-рассказчик сопоставлен с музыкантом, живописцем, автором исторических портретов и показан в итоге как подлинный творец, дающий достоверную и в то же время художественную картину нравов эпохи. Иными словами, сама личность сподвижника Карамзина была осознана Вяземским как подлинное явление культуры.

Далее в стихотворении как будто идет некоторое уточнение традиционных тем тонкого, искрометного разговора Дмитриева, но в таком уточнении нет ничего от чистой бытописи, фактографичности, ибо оно прежде всего обусловлено общей концепцией Вяземского и характером его подхода к материалу, ведь в стихотворении создается именно

символическая картина, которая никоим образом не может быть прямо отождествлена с действительностью:

Екатерины век, ее роскошный двор,  
Созвездие имен, спутников Фелицы,  
Народной повести блестящие страницы,  
Сановники, вожди, хор избранных певцов,  
Глашатаи побед: Державин и Петров, –  
Все облакалось в жизнь, в движение и глаголы.  
(Вяземский 1982а: 331)

Апология ушедшего столетия входила в качестве составного компонента в общую позицию круга писателей, известных среди современников как партия "литературных аристократов". Чрезвычайно интересную творческую попытку такой апологии дал Пушкин в послании *К вельможе*. Но в стихотворении *Дом Ивана Ивановича Дмитриева* "Екатерины век" представлен уже не сам по себе, а как тема устных рассказов, тема исторических анекдотов.

Осмывая в типологическом плане разговор Дмитриева, Вяземский специально указал на то, что именно в преданьях "Екатерины века" черпал свой богатый репертуар анекдот, что он отшлифовывался, расширялся и уточнялся как жанр, вбирая в себя яркие, достопамятные случаи, которые принадлежат той славной эпохе. Иными словами, подчеркнутое Вяземским наличие в устных рассказах Дмитриева образов, событий, отдельных штрихов екатерининского царствования – явление очень не случайное.

Стоит вспомнить, что как раз со второй половины XVIII столетия в ходе непосредственной ориентации на искусство западно-европейских салонов (прежде всего парижских) анекдот стал восприниматься именно как литературный жанр и явился основой целой культурной традиции. Характерно поэтому, что Вяземский, особо выделив роль времени Екатерины II в устных рассказах Дмитриева, затем вновь начинает выстраивать ассоциативный ряд *анекдот-искусство*, но теперь уже не сопоставляя "говорунов" и "краснобаев" с поэтами, художниками, историками, а демонстрируя, подчеркивая глубоко творческую природу жанра:

Все помнил он, умел всему он придавать  
Блеск поэтический и местности печать.  
Он память вопрошал, и живописью слова  
Давал минувшему он плоть и краски снова.  
(Вяземский 1982а: 331)

Такова в своих определяющих моментах концепция устной словесной культуры, которую развернул Вяземский в стихотворении *Дом Ивана Ивановича Дмитриева*. Однако по своему характеру она отнюдь не была чистой ретроспекцией. Скорее наоборот: концепция была выработана, чтобы осветить современность, точнее даже, чтобы расквитаться с ней, показать ее ничтожность.

Так, поэт, единственный из пушкинского круга попавший в 60-е годы XIX столетия, противопоставляет эстетически организованные формы общения "Екатерины века" – современной действительности, с ее торгашеским духом и чисто декларативным демократизмом, который строится на насилии над личностью, который агрессивен и нетерпим. В итоге подлинные радости бытия открываются в неидеологизированном дворянском быту, воплотившем в себе, по мысли Вяземского, все прелести общежития. Принцип подобного построения был классически воплощен Пушкиным в послании *К вельможе*.

Причем, противопоставляя свою апологию екатерининской эпохи, а фактически всей дворянской культуры буржуазному (или, как тогда говорили: "торговому") направлению, во многом определявшему русскую жизнь второй половины 30-х гг. XIX века, Пушкин среди целого ряда моментов выделил и следующий:

Они торопятся с расходом свести приход.  
Им некогда шутить, обедать у Темиры.  
(Пушкин 1948а: 219)

Именно этот момент Вяземский и развернул в своем стихотворении, аргументировал, сделал предметом особого разговора. В частности, он отметил:

В ином и поотстал наш век передовой,  
Как ни цени его победы и открытия:  
В науке жить умно, в искусстве общежитья,  
В сей вежливости форм изящных и простых;  
Дававшей людям блеск и мягкость нравам их.  
(Вяземский 1982а: 332)

Вывдвигая вопросы, связанные с культурой разговора, общения, и делая это в форме полемически заостренной, в борьбе с непризнаваемой современностью, Вяземский выделяет тем самым целую область своего рода практической эстетики, говорит об искусстве, пронизавшем самый

быт. Причем, заключительный аккорд стихотворения удивительным образом напоминает финал пушкинского послания *К вельможе*:

Так видим над Невой, в прозрачный летний день,  
 Заката светлого серебряная тень  
 Сливаётся в красе торжественной и мирной  
 С зарею утренней на высоте сапфирной;  
 Здесь вечер в зареве, там утро рассвело.  
 И вечер так хорош, и утро так светло,  
 Что радости своей предела ты не знаешь:  
 Ты провожаешь день, ты новый день встречаешь,  
 И любишь дня закат, и любишь дня рассвет, –  
 И осень старости, и вёсну юных лет  
 (Вяземский 1982а: 333);

Ты живо чувствуешь. С восторгом ценишь ты  
 И блеск А\*\*\*<Алябьевой>, и прелесть \*\*\*<Гончаровой>.  
 Беспечно окружась Корреджием, Кановой,  
 Ты, не участвуя в волнениях мирских,  
 Порой насмешливо в окно глядишь на них  
 И видишь оборот во всем кругообразный.  
 Так, вихорь дел забыв для муз и неги праздной,  
 В тени порфирных бань и мраморных палат,  
 Вельможи римские встречали свой закат.  
 И к ним издали то воин, то оратор,  
 То консул молодой, то сумрачный диктатор  
 Являлись день-другой роскошно отдохнуть,  
 Вздохнуть о пристани и вновь пуститься в путь.  
 (Пушкин 1948а: 220)

В обоих случаях (и у Вяземского, и у Пушкина) образно показано, что истинно просвещенный человек способен стать выше партийного фанатизма, что он, весь принадлежа прошлому, может оценить чуждое ему настоящее, может проникнуться симпатией к тому светлому, обнадеживающему, что дает современность, одновременно вполне осознавая свою личную несовместимость с нею. Подчеркивание в финале и послания *К вельможе* и стихотворения *Дом Ивана Ивановича Дмитриева* терпимости, умения понять не только "свое", но и "чужое" откровенно полемично и определяется фактически единым подходом.

И Пушкин, и Вяземский, завершая стихотворения не просто программные, но и отличающиеся совершенно очевидной культурологи-

ческой направленностью, принципиально выделяют то обстоятельство, что подлинная просвещенность дает широту взгляда, спасает от односторонности, что терпимость дарует достижение вершин подлинной культуры. Маркирование этого момента далеко не случайно.

Вспомним, что и в том и в другом стихотворении отразилась полемика с теми, кто решительно отказывал обломкам старины, представителям традиций дворянской образованности в праве на существование. В одном из своих мемуарных этюдов Вяземский даже специально оговаривался, что, когда он пишет о фанатической нетерпимости (она является изнанкой, а точнее, подлинным содержанием демократизма, конечно, чисто внешнего, ибо условий для реального демократизма на Руси нет), то подразумевает при этом не столько того или иного публициста, критика, вообще какое-нибудь конкретное лицо, сколько характер и тенденции российской общественной жизни, начавшие явственно проявляться уже в 30-е годы XIX столетия.

Писатель имел в виду яростную, жестокую борьбу за читателей, когда в ход пускаются все средства, борьбу не только коммерческую, но и идейную. Журналистам важно было, как считал Вяземский, не просто пополнить свои "приходы", поскольку для того, чтобы более или менее прочно привязать читателя к изданию, являющемуся символом определенного направления, нужно заложить в читателя совершенно определенный набор житейских, эстетических, философских программ. Это "рабство" под флагом демократизма противопоставалось Вяземским внутренней свободе старой патриархальной Москвы. В частности, он писал:

Никто не подчинялся известному лозунгу и не нуждался в нем. Тогда подписывались на журнал, газету, но не приписывались к ним. Тогда просто хотели узнать от повременного листка, что делается на белом свете: и basta! Никому не приходило на ум узнать от журнала, как прикажет он мыслить, чувствовать, судить о таком-то событии, оценить такую-то практическую меру; одним словом, не было духовного крепостничества (Вяземский 1882: 399).

Как видим, Вяземский полемизировал прежде всего не с определенным критиком и даже не с тем или иным литературно-общественным направлением, – он оппонировал всей русской послепушкинской культуре. При этом писатель не ограничивался одними общими противопоставлени-

ями; наоборот, общие противопоставления играли в его концепции далеко не первую роль.

Вяземский свою точку зрения выражал, главным образом, через факты, через их совершенно определенную сцепленность. Поэтому густые, плотные, предельно насыщенные разрезы быта, воссозданные им в цикле мемуарных этюдов и *Старой записной книжке*, живут самостоятельной жизнью, они реальные, достоверные, точные. Вяземский не деформировал и не искажал события в угоду своей концепции, не фантазировал на темы прошлого, более того, он клялся в соблюдении скрупулезнейшей точности в изложении устных преданий. Его субъективизм и пристрастность проявлялись в избранном ракурсе, в характере концентрации материала.

Так, воссоздавая живой, непосредственный облик Ю.А.Нелединского-Мелецкого, Вяземский, не случайно имевший репутацию блестящего полемиста, выделяет такие черты личности известного поэта и государственного деятеля, как терпимость, мягкость, широта культурного горизонта; естественно, тем самым бросался иронично-ядовитый отсвет на весьма жесткие нравы литературно-журнального мира 50 – 60-х годов XIX века.

При этом фигура Нелединского-Мелецкого, хотя Вяземский открыто выражает заинтересованность своей позиции, совсем не искажается (сделанные автором наблюдения, как можно теперь установить, достаточно точны), но она еще концептуально насыщается, осознаваясь как знак, как воплощение дворянской культуры. В частности, Вяземский свидетельствует:

Нелединский был одним из лучших представителей этой эпохи мирного соревнования, благоразумной уступчивости, терпимости в мнениях: одним словом, эпохи истинного образования, которое стремится более согласовать, более сближать, чем расходиться и оборачиваться спиной ко всему и ко всем, которые хотя на вершок и хотя на одну букву, на иоту, отделяются от мнений и воззрений соседа (Вяземский 1882: 404).

Точно так же и в стихотворении *Дом Ивана Ивановича Дмитриева* личность поэта изображена, при всей отфильтрованности, тщательнейшей выверенности общей картины знаменитого московского салона, вполне достоверно. Но в финале выдвинуты, подчеркнуты такие черты характера Дмитриева, как терпимость, просвещенность, широта взглядов (черты опять-таки реальные) и осознаны не только как доминанта личности, но и как существенный, структурно значимый компонент высших форм русской дворянской культуры.



Иными словами, изображение у Вяземского имеет два плана, довольно тесно связанные друг с другом: предметный и символический. Живой, конкретный показ известной фигуры дает возможность сделать естественное переключение, и в результате читатель стихотворения видит Дмитриева – представителя "утонченного общежития".

Сходным образом, как уже говорилось, завершается и пушкинское послание "К вельможе": в образе Н.Б.Юсупова выделены терпимость, широкий и многосторонний ум, тонкий вкус, умение чувствовать прекрасное в разнообразных жизненных проявлениях (черты вполне реальные, но представляющие собой "выборку" из противоречивого и сложного характера), осознаны как показатель дворянской культуры и противопоставлены буржуазно-демократическим тенденциям в русской умственной жизни 30-х годов XIX столетия.

Это не случайное совпадение двух поэтических финалов. Завершая стихотворение, в котором культура освещается через быт, а быту придается особая прелесть и заманчивость и, главное, исключительный эстетический блеск, Вяземский делает вполне сознательное, продуманное указание на концепцию, емко и точно сформулированную Пушкиным в послании *К вельможе*.

В рамках этой концепции автор *Старой записной книжки* сумел высветить, определить свою тему, сумел выработать свой вариант модели высшей дворянской образованности. Подчеркивая связь последних строк стихотворения *Дом Ивана Ивановича Дмитриева* с заключительной строфой послания *К вельможе*, Вяземский делает шаг глубоко принципиальный – он апеллирует к имени Пушкина, к его высочайшему авторитету, открыто ориентируется на концепцию, развернутую в послании, углубляет и уточняет позицию "литературного аристократа", наследника и идеолога русской культуры. В стихотворении выделена одна ее существенная сфера и осмыслена как вполне самостоятельная, имеющая свою специфику, собственные законы и традиции.

Фактически Вяземский формулирует концепцию русской устной словесной культуры. Собственно говоря, стихотворение *Дом Ивана Ивановича Дмитриева* есть ключ к той грандиозной реконструкции, которую предпринял Вяземский как собиратель и одновременно археолог старой Москвы, Москвы блистательных остроумцев, виртуозных рассказчиков, неподражаемых забавников, непревзойденных мистификаторов, как певец и поклонник особого рода творчества, превратившего общение в подлинное искусство, со своей жанровой системой, со своими индивидуальными авторскими стилями, с выработанной нормативной поэтикой.

Стихотворение в свернутом виде содержит то, что было рассыпано по огромному мемуарно-автобиографическому наследию писателя.

В очерке *Допотопная или допожарная Москва* Вяземский воссоздает дом Андрея Ивановича Вяземского, своего отца, как один из оазисов глубокой, рафинированной дворянской образованности, как один из центров подлинно европейской Москвы. При этом упор опять-таки делается на культуре общения, на царившей у Вяземских атмосфере просвещенных бесед, полных блеска, остроты и ума.

Вот какими весьма характерными штрихами обрисована, например, личность самого Андрея Ивановича:

Мой родитель был один из образованнейших, почтеннейших и любезнейших людей своего времени. Он владел даром слова, любил разговор, обмен мыслей и мнений, даже любил споры, но не по упрямству убеждений своих, не по тщеславию ума, довольного самим собою, но по любви к искусству и к оживлению беседы (Вяземский 1882: 89).

Вокруг живого, выразительного образа Вяземского-отца располагается еще целая группа лиц – ярких собеседников, общепризнанных остроумцев, увлекательных рассказчиков. Тут мы находим фигуры А.М.Белосельского-Белозерского, Д.П.Бутурлина, А.Д.Копьева, Л.В.Разумовского и многих других. Фактически мемуарные зарисовки, сделанные Вяземским, вырастают в целую галерею характеров, которая, собственно, и является ядром *Старой записной книжки*.

В очерке *Письмо князя П.А.Вяземского к князю Д.А.Оболенскому*, издателю *"Хроники недавней старины"* реконструирован другой центр "допожарной Москвы" – дом князя Ю.А.Нелединского-Мелецкого. Сделанные в очерке портретные наброски опять-таки были развернуты, а вернее расщеплены на целые россыпи анекдотов и предельно кратких характеристик в тексте *Старой записной книжки*. Кстати, в очерке эти наброски подбирались и располагались не просто как цепь примеров, оказавшихся в одной "упряжке" по воле, а точнее, произволу автора, – нет, они совершенно продуманно были введены в русло строго определенной полемической установки. Цель Вяземского заключалась в том, чтобы показать, в противовес утверждениям о барской Москве как силе темной, реакционной, крепостнической, существование и Москвы образованной:

Москвы Нелединского, князя Андрея Ивановича Вяземского, Карамзина, Дмитриева и многих других единомышленников и сочувственных им личностей (Вяземский 1882: 385).

При этом акцент опять-таки делался на рафинированном, утонченном, эстетически наполненном общении, на высокой культуре беседы. Вяземский не дает ее единой формулы, но убедительно и аргументированно свидетельствует, что существовало подлинное искусство разговора, живого, непринужденного, свободного, но одновременно имеющего свои непреложные законы и специфические требования.

Не случайно Вяземский особенно фиксирует внимание на том обстоятельстве, что искусству разговора, заключающему в себе столько непосредственности и непредсказуемых поворотов, тем не менее сопутствуют умственная выгучка, образованность широкая, многосторонняя, но не академическая, не сухая, не педантичная, хотя и глубокая. В результате сделанных писателем наблюдений появляется не схема, а выразительная, полнокровная картина, правда, полемически заостренная и концептуально тщательно процеженная – в высшей степени характерные, показательные факты, введенные в эту картину, явились результатом строжайшего отбора, который был обусловлен выдвинутой автором концепцией:

Тогда образованные, умные люди, а их было немало, съезжались по вечерам на беседу, потолковать, поспорить, развязать мысль свою или просто язык свой. Каждый приносил, что имел и что мог: кто золотой талант, кто посильную лепту, кто жемчужину, кто простой полевой цветок, но свежий и душистый (Вяземский 1882: 398).

Выработанная в программном стихотворении *Дом Ивана Ивановича Дмитриева*, аргументированная и развернутая в цикле мемуарных очерков концепция устной словесной культуры и явилась главным теоретическим фундаментом *Старой записной книжки*.

Создавая огромное мозаичное полотно, весьма концентрированное и многостороннее повествование о нравах – в нем перекрещивались, сцеплялись, коррелируя друг друга анекдоты, *bon mots*, мистификации, – Вяземский демонстрировал (это входило в его главную творческую установку), что в России конца XVIII – первых десятилетий XIX веков реально существовала устная словесная культура.

Чтобы быть всесторонне убедительным, чтобы была достигнута художественно-психологическая достоверность, он сразу же стал строить *Старую записную книжку* следующим образом.

Сама форма текста как бы имитировала разговор, живой, искрометный, разнообразный, глубоко ассоциативный, насыщенный целыми мириадами впрямую как будто и не связанных друг с другом микросюже-

тов, строящийся на постоянном переключении тематических регистров. Более того, можно сказать, что атмосфера анализируемой работы Вяземского связана даже с болтовней, легкой, непринужденной, непоследовательной, характеризуемой исключительной свободой сюжетных переходов, но одновременно глубоко содержательной, полной многочисленных исторических аллюзий.

Однако форма этого удивительного произведения свободна, но не эклектична, она придает цельность и завершенность огромному материалу, собранному и обработанному Вяземским, организует целые россыпи разнообразнейших заметок, сентенций, описаний забавных происшествий в композиционно связный текст. Форма эта, при всей ее свободе, нельзя сказать, чтобы была неотчетливой, произвольной, случайной, тем более, что за ней явственно вырисовывается целая традиция.

#### 5.4. Композиция *Старой записной книжки*: Вяземский и Лабрюйер.

Реконструируя одни анекдотические циклы и пунктирно намечая или обозревая другие, воссоздавая образы колоритных, неповторимых рассказчиков и осмысливая их как явление русской жизни, как характеристическое отражение нравов общества, Вяземский постоянно соотносил эти образы, поведенческие маски острословов, "говорунов" и "краснобаев", как любил он повторять, с европейскими культурными нормами. В тексте *Старой записной книжки* есть множество такого рода указаний.

Например, обрисовка личности А.М.Белосельского-Белозерского, дипломата, писателя, философа и, наконец, блистательного собеседника начинается так:

... "Говоруны" (не болтуны, это другое дело, а разговорщики, рассказчики) выводятся не только у нас, где их всегда было немного, но и везде. Даже во Франции, которая была их родиной и обетованною землею, бывают они редки. Un bon conteur, un aimable causeur были там прежде в большом почете. Пред ними раскрывались настезь двери всех аристократических и умных салонов; везде теснился около них кружок отборных и внимательных слушателей. Раскройте французские мемуары последней половины минувшего столетия, и вы увидите, какую славою, в придачу к их литературной известности, пользовались в парижских салонах Дидеро, Дюкло, Шамфор и др. Талейран говорил, что кто не знал парижских салонов за пятнадцать и двадцать лет до

революции, тот не может иметь понятия о всей прелести общежития. Талейран и сам был корифеем в этом кругу представителей XVIII века. У нас в конце прошлого века и в начале нынешнего даром слова и живостью рассказа отличался и славился князь Белосельский. Вот один из его рассказов...

(Вяземский 1883: 131–132).

Резкими, выразительными штрихами набрасывая портрет драматурга и переводчика М.И.Веревкина, который так же был известен своим устными новеллами, Вяземский подчеркивает:

Он (М.И.Веревкин – Е.К.) был великий красноречивый и рассказчик, много жил в деревне, но когда приезжал в Петербург, то с шести часов утра прихожая его наполнялась присланными с приглашениями на обед или вечер; хозяйка сзывала гостей на Веревкина. Отправляясь на вечеринку или на обед, говорят, спрашивал он у товарищей своих: "Как хотите: заставить ли мне сегодня слушателей плакать или смеяться?" И с общего назначения то морил со смеха, то приводил в слезы. Это похоже на французских говорунов старого века. Шамфор, Рюльер также были артисты речи и разыгрывали свой разговор в парижских гостиных по приготовленным темам (Вяземский 1883: 8).

Вяземский соотносил собранные им материалы с западноевропейскими образцами вовсе не потому, что хотел указать на вторичность русской устной словесной культуры, отнюдь нет. Просто в ходе осмысления последней он постоянно стремился иметь в виду тот классический набор моделей, которые были закреплены и санкционированы в искусстве парижских салонов, представлявшемся своеобразной системой отсчета, абсолютной и непререкаемой нормой.

*Старая записная книжка*, задумывавшаяся и осуществлявшаяся как своего рода *Российда*, как "энциклопедический словарь всех возможных руссизмов", вместе с тем построена таким образом, что вводимые в нее микротексты (анекдоты, афоризмы, разговоры, портретные зарисовки) непосредственно соотносятся с совершенно определенным кругом европейских традиций.

*Старая записная книжка* как форма выросла из моралистической литературы XVII – XVIII веков (сборники максим, анекдотов, характеров).

Вяземский, впитав с первых лет своей жизни дух европейской культуры, имел самое непосредственное представление о рафинированном искусстве общения, о мастерстве салонных остроумцев: дом его отца славился в Москве как гостеприимная обитель для просвещенных путешественников; причем, их там не только принимали, но и понимали. Помимо этого, сыграл свою роль еще один фактор.

В результате достаточно раннего приобщения к эстетике карамзинизма, Вяземский свободно владел такой формой как МЫСЛИ и замечания. Ее в 1827 году пародийно обыграл Пушкин (*Отрывки из писем, мысли и замечания*), но к этому времени она уже во многом стерлась, будучи растиражирована в журналах и альманахах, воспринималась уже как некоторый литературный анахронизм. Но в то время, когда Вяземский выступил впервые в печати как прозаик (*Мои безделки* – 1808 г.) ситуация была принципиально иной.

Без всякого сомнения, усвоил он форму мыслей и замечаний еще раньше, в детстве, в доме своего отца, в ближайшее окружение которого входили Карамзин, Дмитриев, Нелединский-Мелецкий, творцы русской сентименталистской эстетики, культивировавшие малые и смешанные жанры не только в творчестве, но и в быту.

Итак, в России в конце XVIII – начале XIX веков были весьма популярны циклы заметок, в которых происходило свободное переключение не только сюжетов, но и жанров: анекдот, *bon mot*, максима, эпиграмма, портрет и т.д. Кстати, в традиционных салонных сборниках анекдотов, характеров, афоризмов материал распределялся по жанровому принципу; там свободное переключение регистров было возможно только в виде исключения.

В русской же традиции утвердилась форма, которую характеризовали постоянные сдвиги, неожиданные переплетения микротекстов, когда рядом с анекдотом оказывался портрет, а рядом с портретом – афоризм. Проявлялась и тематическая пестрота: составные элементы повествования обладали свободой передвижения, не будучи привязанными к той или иной рубрике, как в салонном сборнике.

В форме МЫСЛЕЙ и замечаний реализовывалась установка на воспроизведение непосредственности и живости беседы, на введение в письменный текст некоторых элементов устного общения. Отсюда шел внешний алогизм: утверждалась свобода как композиционный прием при внутренней собранности и продуманности.

Как раз с таких смешанных по составу и как бы импровизационных, а на самом деле глубоко литературных заметок, как уже подчеркивалось, и начал свой путь Вяземский-прозаик. Генетически они явно соотносятся со структурой его главной книги.

Общность заключается прежде всего в сложном и многообразном переплетении анекдотов, остроумных ответов, наблюдений, сентенций. Однако налицо и принципиальные различия.

Мысли и замечания, как и сборники максим, анекдотов, характеров, дают пищу для ума и сердца, обостряют и развивают способность оригинально и тонко мыслить, глубоко чувствовать, развлекают. В *Старой записной книжке* функциональная нагрузка всех этих жанровых микроединиц уже совершенно иная: в ней и анекдоты, и остроумные ответы, и емкие, лапидарные сентенции, и отдельные наблюдения выступают прежде всего как характерные детали дворянского быта, своеобразные и по-своему очень показательные факты российской действительности, существенные историко-культурные документы, а весь текст в целом представляет собой развернутое повествование о нравах.

Можно сделать вывод, что работа Вяземского соотносится с традиционной продукцией салонной культуры лишь в отдельных моментах, и не более того. И все-таки *Старая записная книжка* своей оригинальной формой, да и специфической проблематикой связана с европейской традицией, с одним из ее высших, но отнюдь не типовых достижений.

Вяземским, без всякого сомнения, были творчески освоены *Максимы* Ларошфуко, *Анекдоты и характеры* Шамфора и многое другое. Но блистательные книги Ларошфуко и Шамфора не выходят из пределов салонной культуры, не нарушают ее неписаных правил, самым непосредственным образом соотносясь с традиционными сборниками афоризмов и анекдотов.

*Старая записная книжка* построена принципиально иначе. Текст ее не разделен на несколько основных блоков, характер каждого из которых определяет та или иная микрожанровая единица; не отразилась в ее композиции и такая характерная для сборников анекдотов и максим тенденция, как иерархичность основных сюжетных групп, т. е. материал распределен не тематически. Видимо, дробление свободно и прихотливо переплетенных текстов, подключение их к определенным рубрикам были отброшены Вяземским как не учитывающие природу устного слова.

*Старая записная книжка* организована как широкая картина нравов, развертывающаяся таким образом, что афоризм, анекдот, остроумный ответ, исторический силуэт естественно и без всяких ограничений перемежаются (жанровая свобода) и не прикрепляются к тематическим гнездам (отсутствие педантизма в распределении сюжетного репертуара). Иными словами, работа Вяземского существенно отличается от сборников Ларошфуко и Шамфора.

Между тем, в рамках французской салонной культуры было создано экспериментальное, новаторское произведение, по целому ряду параметров вышедшее за пределы этой культуры, преодолевшее ее неписанные правила, в частности, жесткий принцип расположения материала по жанрово-тематическим рубрикам. Мы имеем в виду *Характеры* Лабрюйера (Вольтер говорил о нем как об "единственном в своем роде").

Книги Ларошфуко и Шамфора, Ривароля, Рюльера и других общепризнанных остроумцев, несомненно, относятся к моралистической литературе. Во всех этих сборниках без исключения налицо обобщенные черты человеческой природы, ее пороков и добродетелей; индивидуальные же проявления и отклонения, специфические, личностные особенности жестко схематизированы, подведены под общие понятия.

Установка Лабрюйера принципиально иная: рационалистической классификации универсальных качеств, вычленяемых из бесконечного многообразия реальных характеров, он предпочитает живую и точную картину, подробное, непосредственное воссоздание нравов своего времени. Установка эта не оформилась сразу, она вызревала в процессе обработки и осмысления материала, который постепенно стал вдруг не укладываться в рубрики, начал разрушать моралистические схемы, богатством и разнообразием своим требовал фиксации фактов в их конкретности, сиюминутности, неповторимости. Вот что пишет современный исследователь об эволюции замысла *Характеров* Лабрюйера:

Если в первых изданиях книги Лабрюйера можно найти характеры, которые, будучи построены по принципу Теофраста, представляют собою как бы иллюстрацию человеческих пороков, то в характерах, включенных в последующие издания, чрезвычайно усиливается стремление описать людей своего времени в их социальной среде и специфических для этой среды условиях жизни (Хатисова 1964: 7).

Итак, постепенно, в ходе борьбы, которую можно было бы определить как "сопротивление материала", совершился переход от сборника анекдотов и афоризмов к развернутому повествованию о нравах. Когда, наконец, определилась структура *Характеров*, то стало очевидно, что она основана на принципиально новой организации традиционного как будто текста.

Вместо условного членения на жанрово-тематические рубрики, последовательно сменяющие друг друга, берется за основу некая многомерная поверхность, каждая сфера которой находится в постоянном



соприкосновении с другими, но не вытекает из них, не предшествует и не сменяет их.<sup>1</sup> Все основные элементы текста (жанровые микроединицы) сосуществуют одновременно и непрерывно: друг друга дополняют, уточняют, обогащают не только портреты увлекательных, интересных, забавных личностей, т. е. "характеры", но и максимы, анекдоты, диалоги, – и ни каких жанровых перегородок. В результате возникает не трансформированный сборник анекдотов, в котором просто преодолен жесткий схематизм в распределении материала, не эклектичный набор разножанровых текстов, а произведение, имеющее сложную, необычную, но достаточную цельную композицию. Ее в свое время довольно точно охарактеризовал Сент-Бев:

Он (Лабрюйер – Е.К.) обладает искусством (намного превосходящим искусство последовательного изложения) писать книги, в которых, кажется, нет видимой связи, но она, тем не менее, проступает то там, то здесь. На первый взгляд мысли автора кажутся беспорядочным собранием фрагментов, которые блуждают друг за другом в затейливом лабиринте, не порывая, однако, связующей их нити. Каждая мысль корректируется, развивается, освещается другими, тайно сопутствующими ей (цит. по изд.: Моруа 1983: 67–68).

Приведя эти строки, Андре Моруа добавляет:

Умение с таким искусством быть непоследовательным уже само по себе говорит о знании законов композиции"

(Моруа 1983: 68).

<sup>1</sup> Ср. со следующим наблюдением Вадима Перельмутера: "В семидесятых годах Вяземский принимается за "Старую записную книжку" (неужели только в семидесятых ?!!! – Е.К.), пишет необыкновенное мемуарное сочинение – в жанре "отдельных листов", подсказанном самою судьбой. Очень немногие из составляющих книги отрывков он берет из подлинных своих записных книжек, которые вел с 1813 года, остальные извлекает из писем и беглых дневниковых набросков, обрабатывает их, неутомимо добиваясь безупречной точности, лаконичной – "французской" – афористичности и в то же время свойственной разве что устной русской речи естественности выражения. На старости лет он трудится в этой лаборатории стиля, отдается "алхимии слова" с той же увлеченностью, с какой в юности осваивал писательское ремесло, а в зрелые годы трудился над переводом "Адольфа", открывая для русской прозы неведомые ей прежде возможности психологической прозы французской. В одном из писем к Я.К.Гроту он сетует на невероятную сложность поставленной перед собой задачи. И... справляется с ней – завершает-таки стилистически блестящую книгу, вчитываясь в которую ныне, можно увидеть, что ее, так сказать, принципиальная фрагментарность внутренне связана – и поразительно смахивает на ту "свободную" эссенстику, какая считается – усилиями В.Розанова, М.Пришвина и некоторых других – созданием нашего столетия..." (Перельмутер 1993: 324–325)

По направленности своей (стремление живописать "нравы нынешнего века"), расширявшей и даже разрушавшей традиции моралистической литературы, и по глубоко новаторской форме (как считают французские историки литературы, *Характеры* ближе к прозе Пруста, чем к литературе XVIII столетия) книга Лабрюйера должна была представлять для Вяземского совершенно исключительный интерес. Так что, если парижская салонная культура и оказала влияние на *Старую записную книжку* как на особое жанровое образование, то прежде всего это могло произойти, на наш взгляд, именно через творческое освоение *Характеров*.

Воссоздавая картину нравов русского общества середины XVIII – первых десятилетий XIX веков, Вяземский так или иначе не мог не учесть опыта Лабрюйера, блистательно проделанной им экспериментальной работы. И в определенном смысле Вяземский пошел дальше Лабрюйера, что стало возможным как раз благодаря практическому осмыслению эстетической новизны *Характеров*.

У Лабрюйера постоянно встречаются условные имена, стилизованные под древнегреческие – реликтовый остаток первоначального замысла создать подражание *Характерам* Теофраста; в большинстве воссозданных Лабрюйером диалогов, анекдотов, портретов, по всей видимости, фигурируют вполне реальные лица, но только их подлинные имена замаскированы. Вяземский поступает иначе: персонажи фрагментов, как правило, точно указываются, очень часто фиксируются и рассказчики, с чьих слов им были сделаны записи.

Если для Лабрюйера характеры, максимы, анекдоты ценны как детали быта, как выразительные штрихи в общей картине нравов, то для Вяземского собиравшиеся в течение десятилетий материалы имеют значение историко-культурных документов. Полагаем, что уточнения, сделанные Вяземским к экспериментальному методу Лабрюйера, объясняются прежде всего не столько индивидуальной творческой позицией писателя, сколько расширившимися и даже изменившимися представлениями об историческом процессе: как уже говорилось, к 20 – 30-м гг. XIX столетия в сферу его изучения был активно и целенаправленно включен быт, и в результате анекдоты, слухи, остроумные ответы, мистификации стали осознаваться как своеобразные, но достаточно показательные исторические факты. Поэтому характер *Старой записной книжки* не только не случаен, но и по-своему закономерен, он отражает важный этап в освоении и осмыслении анекдота.

Как же Вяземский организует текст *Старой записной книжки*? Каковы ее основные структурные элементы? К уже высказанным общим соображениям добавим следующее.

### 5.5. Анекдот в структуре *Старой записной книжки*

Состав *Старой записной книжки* определяют краткие, предельно сжатые фиксации самых разнообразных случаев, происшествий, остроумных ответов, при этом текст оказывается густо и плотно заселен сотнями лиц, отбор которых был вызван не громкостью имен, а крупностью и неординарностью личности, ее культурно-психологической значимостью. При всей пестроте книги, не возникает ничего похожего на хаос: четко выделяется несколько основных жанровых микроединиц, из пересечения и взаимопроникновения которых и строится произведение – портрет, диалог (разговор), остроумный ответ, анекдот.

Портрет в структуре *Старой записной книжки* занимает одно из ключевых мест. В нем нет парадности, тщательной выписанности деталей, нет окончательной завершенности, как и нет масштабов большого полотна. Это, по сути дела, – осколок, фрагмент, набросок, в котором верно схвачено несколько наиболее выразительных, ярких черт личности.

Воссоздавая образы Офросимовой, Новосильцева, Приклонского и других оригиналов старой Москвы, Вяземский объединил их в один общий групповой портрет чудаков "отставной столицы". Попутно он сделал признание, которое многое помогает понять в специфике портретов, рассеянных по огромному мозаичному полотну. В частности, Вяземский подчеркнул, что богатства и разнообразия целостной картины он достигает, сведя воедино множество осколков-фрагментов, которые сами по себе вполне самостоятельны, но одновременно совершенно очевидным образом сопрягаются друг с другом:

... Для изображения подобных археологических оригиналов надобно приступить к начертанию исторической картины. Здесь довольствуемся тем, что накидываем беглым карандашом отдельные очерки, рисунки для альбома или политипажи (Вяземский 1883: 223).

Эта характеристика собственного творческого метода (того метода, применяя который писатель как раз и создал уникальную мозаику дворянского быта) представляется нам абсолютно точной.

Грандиозность *Старой записной книжки* принципиально не монолитна. Текст складывается из мелочей, из ярких, предельно выразительных штрихов, из кратких, необыкновенно концентрированных зарисовок, из беспощадно точных летучих фраз. Уточним только, что Вяземский наполняет творчески реконструируемую им галерею портретов весьма

специфическим материалом, в большинстве случаев представленным внушительным корпусом историко-биографических анекдотов.

Портрет драматурга М.И.Веревкина насыщен анекдотами, буквально нанизанными друг на друга. Они целенаправленно подобраны, и в результате оказывается воссозданной не только совершенно определенная индивидуальность, личность известного в свое время автора комедий и очень плодovitого переводчика, а социально-культурный тип шута, забавника, "дурака". Дело в том, что микросюжеты, введенные автором в панораму образа М.И.Веревкина, фактически "работают" в рамках повествования об известном остроумце, потешающем своими выходками коронованных особ (в данном случае Елизавету Петровну, Петра III, Екатерину II) (Вяземский 1883: 7–8).

Портрет Ермила Кострова выполнен следующим образом: выделены и проиллюстрированы сочными, колоритными анекдотами такие черты характера писателя (в свое время они составляли основу его репутации), как редкостное добродушие, склонность к невинным странностям и чудачествам, неумеренное пристрастие к алкоголю (Вяземский 1883: 10).

Портрет Д.Е.Цицианова, можно сказать, выложен из его же собственных "остроумных вымыслов". При этом он сомкнут с портретом графа Красинского. Изображения обоих даны в общем стилистическом ключе, и, в целом, показаны как оригинальные проявления типа рассказчика-враля (Вяземский 1883: 146–147).

Портрет А.П.Ермолова, испещренный анекдотами, Вяземский заключает следующим замечанием:

Будущему историку, художнику такая личность будет драгоценною находкою в изображении Русской картины действий и деятелей и закулисных проделок на театре текущего столетия (Вяземский 1883: 171).

Данное замечание, конечно, локально, но в то же время оно носит принципиальный характер и, в частности, объясняет, почему анекдот явился тем основным строительным материалом, которым пользовался Вяземский при создании портретов.

Однако, справедливости ради, нужно признать, что есть в *Старой записной книжке* портреты, которые не сводятся к цепочке анекдотов, выстраиваемой вокруг той или иной известной личности.

Например, воссоздавая трагический образ М.А.Мамонова-Дмитриева, создателя одной из первых преддекабристских организаций, фактически заточенного на многие десятилетия в своем имении и в конце концов сошедшего с ума, Вяземский опирается в целом уже не на анекдот. Но при

этом, в одном ряду с целым комплексом собственно исторических свидетельств, вдруг оказывается и анекдот, дающий психологически чрезвычайно яркую характеристику этой исключительной личности:

Губернатор в официальном отношении к графу Мамонову, написал ему: "Милостивый государь мой!" Отношение взорвало гордость графа Мамонова. Не столько неприятное содержание бумаги задрало его за живое, сколько частичка МОЙ. Он отвечал губернатору резко и колко. В конце письма говорит он: "После всего сказанного мною выше, предоставляю вашему сиятельству самому заключить, с каким истинным почтением остаюсь, я милостивый государь МОЙ, МОЙ, МОЙ (на нескольких строках), вашим покорнейшим слугою". – Граф Мамонов был человек далеко недюжинного закала, но избалованный рождением своим и благоприятными обстоятельствами (Вяземский 1883: 134).

Существенно, что включая в портрет М.А.Мамонова-Дмитриева приведенный анекдот, Вяземский фиксировал его не просто как весьма выразительное изустное предание об известной в литературно-политических кругах фигуре: анекдот был для писателя важен как одно из своеобразных и вместе с тем характерных проявлений эпохи.

В портрете А.И.Тургенева воссоздана не только личность, но и целое явление в русской умственной жизни первых десятилетий XIX века. Как известно, пушкинская эпоха выдвинула письмо на чрезвычайно высокий культурный уровень, введя его в область собственно литературного творчества. А.И.Тургенев был подлинным корифеем эпистолярного жанра.

Обладая множеством разнообразных дарований, тем не менее выразил он себя прежде всего в письмах. Говоря об их количественной внушительности и о том, какое огромное значение они имеют не только в бытовом, но и в общекультурном смысле, Вяземский, как бы в качестве иллюстрации той специфической репутации, которую имел А.И.Тургенев, приводит два "почтовых" анекдота. Вот один из них:

О письменной страсти его (А.И.Тургенева – Е.К.) достаточно, для убеждения каждого, рассказать следующий случай. После ночного, бурного, томительного и мучительного плаванья из Булони в Фолькстон, он и приятель его, в первый раз тогда посещавший Англию, остановились в гостинице по указанию и выбору Турге-

нева и, признаться, (вследствие экономических опасений его) в гостинице весьма неблаговидной и далеко не *фешьюнабельной*. Приятель на первый раз обрадовался и этому: расстроенный переездом, усталый, он бросился на кровать, чтоб немножко отдохнуть. Тургенев сейчас переоделся и как встрепанный побежал в русское посольство. Спустя четверть часа он, запыхавшись, возвращается и на вопрос, почему он так скоро возвратился, отвечает, что узнал в посольстве о немедленном отправлении курьера и поспешил домой, чтобы изготовить письмо. "Да кому же хочешь ты писать?" Тут Тургенев немножко смутился и призадумался. "Да в самом деле, – сказал он, – я обыкновенно переписываюсь с тобою, а ты теперь здесь. Но все равно: напишу одному из почтдиректоров, или московскому Булгакову, или петербургскому". И тут же сел к столу и настроил письмо в два или три почтовых листа (Вяземский 1883: 283).

Зачем понадобилось Вяземскому, после того, как уже была сделана общая оценка эпистолярного наследия А.И.Тургенева, приводить еще анекдоты, в которых обыгрывается та же тема? Полагаем, что прежде всего писатель стремился в гиперболически заостренной форме показать характерное явление русской жизни, зафиксировав тот интереснейший фон, который окружал эту личность, определив ее репутацию, ее функцию в социально-культурной структуре общества через парадокс, через забавно-нелепое происшествие.

В частности, Вяземский, реконструируя анекдот, включая его в качестве яркой, выразительной детали в портрет, тем самым подчеркивал, что неудержимая страсть А.И.Тургенева к писанию писем – обстоятельство достаточно известное, имевшее широкий резонанс, не раз обсуждавшееся и перетолковывавшееся современниками, которые, исходя из него, творили истории, может быть, и неожиданные, но обладавшие живой психологической достоверностью. Иначе говоря, "почтовый" анекдот был введен в развернутое изображение А.И.Тургенева на правах исторического свидетельства, которое обладает особой выразительностью, выпуклостью, яркостью.

Мы специально остановились сейчас на тех портретах, состав которых совсем не перенасыщен анекдотами. Это понадобилось для того, чтобы четче уяснить роль последних в *Старой записной книжке*. Когда нет мелькания множества переплетающихся или во всяком случае сталкива-

ющихся друг с другом микросюжетов, когда имеешь дело с одним анекдотом, вкрапленным в какой-то один замкнутый, но, конечно, не изолированный участок текста, легче понять функциональную направленность этого анекдота, легче увидеть, что он выступает как документ, как показатель культурно-психологической атмосферы времени. Теперь выделим еще один (и самый распространенный) тип связей анекдота с портретом.

Уже говорилось о том, что портрет в *Старой записной книжке* обычно незакончен и фрагментарен, и, в большинстве случаев, он и в самом деле не заканчивается, так как имеет свои продолжения. Очень часто, одним-двумя характерными штрихами намечая образ, Вяземский затем возвращается к нему, развертывает, дополняет, уточняет через отдельные анекдоты, афоризмы, наблюдения. Причем, наиболее типичным "спутником" портрета является именно анекдот.

В портрете А.М.Пушкина воссоздан тип русского вольтерьянца, "энциклопедиста с русской закваской", в котором европейские просвещенность, утонченность и изящество уживались с корневой принадлежностью к миру барской Москвы, с особым вкусом к ее грубовато-резкому говору, к ее сочному "красному словцу".

Характеризуя А.М.Пушкина, который в свое время был известен в Москве как поэт и переводчик, Вяземский главное внимание заострил на его устном наследии:

После Пушкина нельзя собрать бы пушкинианы; надобно было собственными ушами и глазами следить за ним, как за игрою актера на сцене, чтобы вполне понять и оценить действие его. Игры, художества великого комического актера, даже и в незначительных ролях, не расскажешь. Так и шуток Пушкина не повторишь с верностью и свойственною им живостью (Вяземский 1883: 177).

Эта заметка (мы сейчас процитировали только кусочек из нее, правда, весьма значимый, установочный), безусловно, не может квалифицироваться как портрет А.М.Пушкина. Но она является своего рода ключом к тем пушкинским анекдотам, островам, мистификациям, что рассыпаны по тексту *Старой записной книжки*.

Подчеркнув вначале, что устное наследие А.М.Пушкина практически невозстановимо, Вяземский затем все-таки пытается реконструировать несколько характерных образчиков его творчества, выделяет черточки его неповторимой манеры как рассказчика. И в итоге из точно и продуманно

введенных в общую мозаичную картину пушкинских осколков возникают отдельные грани, а затем и объемное изображение уникальной личности.

Портрет Ф.И.Толстого ("Американца") буквально насыщен анекдотами, он, собственно, из них и состоит (Вяземский 1883: 58–60). Подобраны они очень целенаправленно. В результате чрезвычайно живописно вырисовывается яркая, характерная для своего времени фигура знаменитого дуэлянта, бреттера и "острослова-проказника". Вместе с тем перед нами всего лишь фрагмент, набросок, живой, непосредственный, колоритный, как будто прямо выхваченный из жизни. Однако разговор о Ф.И.Толстом отнюдь не оборван. Фейерверком вспыхивают новые остроты, связанные с другими рассказчиками и иными стилевыми манерами, но вот снова мелькает знакомый образ. При этом представление о Ф.И.Толстом не столько изменяется, сколько углубляется и уточняется.

Главное же заключается в том, что мы не просто слышим новые парадоксально-острые, афористичные, живые, сочные, крайне своеобразные толстовские ответы, но и знакомимся благодаря этим кратким фиксациям с характерными проявлениями незаурядной и явно эстетически ориентированной личности. Более того, мы проникаем в самую гущу русского дворянского быта первых десятилетий XIX века, в психологию, привычки, круг представлений блестящей гвардейской молодежи.

Итак, рассказы об остроумных ответах Ф.И.Толстого разбросаны по всей *Старой записной книжки*, отнюдь не теряясь в общей массе, в громадном мозаичном полотне, ибо раскиданы они как бы цельными блоками, образующими своего рода мини-циклы. Помимо отдельных локальных фрагментов, связанных с личностью Ф.И.Толстого, Вяземский вводит в текст несколько связок из толстовских сюжетов. Вот как выглядит один из таких мини-циклов:

...В конце обеда подают какую-то закуску или прикуску. Толстой отказывается. Хозяин настаивает, чтобы он попробовал предлагаемое и говорит: "Возьми, Толстой; ты увидишь, как это хорошо; тотчас отобьет весь хмель". – "Ах, Боже мой! – воскликнул тот, перекрестясь, – да за что же я два часа трудился? Нет, слуга покорный; хочу оставаться при своем". Он же одно время, не знаю по каким причинам, наложил на себя эпитимию и месяцев шесть не брал в рот ничего хмельного. В самое то время совершались в Москве проводы приятеля, который отъезжал надолго. Проводы эти продолжались недели две. Что день, то прощальный обед или прощальный



ужин. Все эти прощания оставались, разумеется, не сухими. Толстой на них присутствовал, но не нарушал обета, несмотря на все приманки и увещания приятелей, несмотря, вероятно, и на собственное желание. Наконец, назначены окончательные проводы в гостинице, помнится, в селе Всесвятском. Дружно выпит прощальный кубок, уже дорожная повозка у крыльца. Отъезжающий приятель сел в кибитку и пустился в путь. Гости отправились обратно в город. Толстой сел в сани с Денисом Давыдовым, который (заметим мимоходом) не давал обета в трезвости. Ночь морозная и светлая. Глубокое молчание. Толстой вдруг кричит кучеру: стой! Сани остановились. Он обращается к попутчику и говорит: "Голубчик Денис, дохни на меня!" (Вяземский 1883: 375).

И такие мини-циклы, и отдельные сюжеты в *Старой записной книжке* живут не сами по себе, они притягиваются к ядру характера, намеченному в портретном эскизе, дополняя и уточняя его, а он, в свою очередь, является ключом к ним. И хотя фрагменты, связанные с личностью Ф.И.Толстого, введены в достаточно далеко отстоящие друг от друга участки текста, они самым непосредственным образом связаны друг с другом и с общим своим ядром – фигурой колоритнейшей, но одновременно необыкновенно типичной для своей эпохи. Такая прочная внутренняя сцементированность, при совершенно очевидной внешней разбросанности, может быть, и неожиданна на первый взгляд, но на самом деле совершенно естественна.

Вяземский ведь не развлекает и не забавляет, он строит картину нравов, поэтому парадоксально-острые ответы Ф.И.Толстого представляли для него ценность как проявления яркой личности, отразившей в благородных и отталкивающих качествах своих время и общество. В результате, толстовские сюжеты не пропадают, не сливаются с общим, необыкновенно пестрым фоном *Старой записной книжки*, а как бы нанизываются на единый и целостный стержень характера.

Портрет А.П.Сумарокова открывает личность писателя в ее живых проявлениях, в неповторимости ее индивидуальных свойств. Сделано это прежде всего через анекдоты. В целом портрет фрагментарен (Вяземский 1883: 20–21). В нем схвачено несколько характерных деталей, которые очень выразительно демонстрируют русского человека середины XVIII столетия, обнажают принятые тогда приемы литературной борьбы, которые отличались непосредственностью, переходившей в дикость.

Прежде всего Вяземский подчеркивает личное своеобразие Сумарокова, выделяет то, что он говорил и действовал не по шаблону, что следование нормам поведения, ориентированного на западно-европейские образцы, никогда не заглушало в нем русского человека. Поэтому забавные выходы Сумарокова, подчас грубовато-резкие, везетикетные, так ценны для Вяземского, видевшего в них подлинные историко-культурные свидетельства, отпечатки живой, импульсивной натуры писателя, который ни в чем и ни перед кем не изменял себе.

Завершается портрет анекдотом. При этом последняя точка еще не ставится, а лишь точно и эффектно фиксируется одна черта характера, как раз и составившая основу общественной репутации Сумарокова: удивительная, чрезмерная прямота при изъяснении своих литературных мнений. В сознании современников она почти всегда связывалась с необыкновенно болезненным авторским самолюбием писателя:

В какой-то годовой праздник, в пребывание свое в Москве, приехал он (А.П.Сумароков – Е.К.) с поздравлением к Н.П.Архарову и привез новые стихи свои, напечатанные на особенных листках. Раздав по экземпляру хозяину и гостям знакомым, спросил он о имени одного из посетителей, ему неизвестного. Узнав, что он чиновник полицейский и доверенный человек у хозяина дома, он и его подарил экземпляром. Общий разговор коснулся до драматической литературы; каждый вносил свое мнение. Новый знакомец Сумарокова изложил и свое, которое по несчастью не попало на его мнение. С живостью встав с места, подходит он к нему и говорит: "Прошу покорнейше отдать мне мои стихи, этот подарок не по вас; а завтра для праздника пришлю вам воз сена или куль муки" (Вяземский 1883: 21).

Те особенности натуры Сумарокова, которые резко и выпукло были отмечены в особом этюде, в дальнейшем углубляются и уточняются в отдельных мелких фрагментах *Старой записной книжки*. Например, Вяземский подчеркивает:

При подражании приемам западной, так называемой классической литературы, личная своеобразность Сумарокова часто пробивается. В нем бьет русская струя (Вяземский 1883: 348).

Портреты, к которым стягиваются небольшие заметки (главным образом анекдоты), определяют основной состав *Старой записной книжки*. Есть в ней, конечно, и анекдоты-одиночки: их персонажи не прикрепляются к тем или иным портретам, не расшифровываются в развернутых историко-культурных характеристиках. Но и эти анекдоты отнюдь не стоят особняком.

Как живые, характерные детали быта, они точно вписываются в построенную Вяземским картину нравов. Она чрезвычайно разнообразна, но в то же время и глубоко целостна. Мелочи, подробности, фрагменты сцепляются, соотносятся темами своими, ситуациями, типами персонажей, слагаются в единую, хотя и мозаичную картину. Это явилось результатом тщательно выверенного творческого замысла, что признал и сам Вяземский:

Все эти выше разбросанные заметки, куплеты, газетные объявления и так далее, сами по себе малозначительны, взятые отдельно; но в совокупности они имеют свой смысл и внутреннее содержание (Вяземский 1883: 506).

Наконец, целостность *Старой записной книжки* объясняется еще и тем, что в процессе ее созидания, помимо разных цементирующих растворов и скреп, был использован один главный строительный материал – анекдот. Однако исключительная роль его в построении анализируемого текста определилась не сразу.

Как уже подчеркивалось, первоначально анекдоты стали собираться или, во всяком случае, применяться Вяземским в качестве материала для развернутых публицистических выступлений с явной культурологической подкладкой (апология русского родового дворянства и его роли в отечественной истории).

Анекдот, ставший предметом изучения в обстоятельствах полемики, был, естественно, введен в русло концепции, а именно концепции устной словесной культуры как составной части русской культуры в целом. Постепенно факты разрастались, и в ходе самого их накопления стало обозначаться достаточно крупное явление, требующее самостоятельного рассмотрения.

Жанр, имеющий свои законы построения, собственный круг авторов и набор сюжетов, вырывался из оков идеологической конструкции, интересной, но вместе с тем неизбежно ограниченной. И Вяземский, в конце концов, пошел туда, куда повел его материал. Он знал этот материал, может быть, как никто другой; более того, он чувствовал его

изнутри. Первоначальная полемическая установка не заглушила исследовательский поиск, а, наоборот, дала толчок для такого поиска.

Определяя сложную общественную позицию Вяземского, мы прежде всего стремились подходить к ней как к той системе отсчета, которая во многом определила характер и направленность *Старой записной книжки*, обусловила само появление замысла ее. Однако уяснение генезиса этого весьма специфического текста, его литературно-теоретической базы не может идти лишь по линии выявления связей с общественной позицией автора.

За грандиозным экспериментом Вяземского вырисовывается целый комплекс культурных традиций конца XVIII – первых десятилетий XIX веков. Поэтому важно было выявить закономерность этого своеобразного произведения, показав полную историческую оправданность его появления. И наконец, анализ *Старой записной книжки* – это еще и разговор об источниках (строго говоря, о самом значительном источнике), о первом фундаментальном опыте собирания, изучения и осмысления русского анекдота.

#### 5.6 <Записная книжка> Н.В.Кукольника и русская культурная традиция

Вяземский, создавая апологию русской дворянской культуры, обосновывая ее особую цивилизаторскую миссию, подчеркивая, что культура эта выразилась не только в шедеврах искусства, но и в несомненной высоте форм быта ("утонченность общежития"), как мы видели, во многом опирался на литературный (историко-биографический) анекдот.

Примерно в то же время, когда начал более или менее определяться общий замысел *Старой записной книжки* и когда уже шла публикация целой серии фрагментов из нее (30 – 40-е гг. XIX в.), беллетрист, драматург, поэт, художественный критик Н.В.Кукольник также стал собирать анекдоты. Причем, отбор сюжетов проводился абсолютно целенаправленно, даже жестко, определяясь установкой на компрометацию блистательности придворно-дворянского быта, на резкое обнажение поверхностности российского европеизма и скрывающуюся под ним дикость нравов.

Материал по своей жанровой природе оставался тем же, только теперь он вводился в рамки принципиально иной концепции. Тут особенно любопытно то, что, резко оппонируя попыткам пушкинского круга дать идеальную модель дворянской образованности и в целом стоя на антидворянских позициях, Кукольник на деле продолжал разрабатывать ту устную культурную традицию, сохранение которой так волновало Пушкина и Вяземского.

Таким образом, контрастная, антидворянская по своему духу <Записная книжка> Кукольника реально оказывается связанной и с *Table-talk* и со *Старой записной книжкой*. При этом исключительно важно, что единым остается отношение к анекдоту: для Кукольника, как для Пушкина и Вяземского, это – исторический документ, показатель общественной атмосферы. Правда, Кукольник извлекает из анекдотов совсем не то, что Пушкин и Вяземский, ведь он дискредитирует, а они творят апологию, но качество материала остается идентичным.

И в том и в другом случае был произведен целенаправленный, тенденциозный отбор. Богатый, разнообразный, пестрый мир русского анекдота был искусственно рассечен взаимоисключающими друг друга мировоззренческими подходами. Однако при этом сохранялась общность эстетической установки, и об этом не следует забывать.

В то же время было бы неправомерно уравнивать <Записную книжку>" с грандиозным построением Вяземского, в котором весьма внушительные масштабы сочетаются с точнейшей выверенностью практически любой детали. Кроме того, *Старая записная книжка* характеризуется в целом тщательной отфильтрованностью, процеженностью включенных в нее фактов: буквально на каждом из них стоит знак высочайшей пробы; буквально каждый из них отмечен безупречным эстетическим и литературным вкусом автора. Однако Кукольник смог воссоздать такие срезы быта, которые остались за пределами уникальной работы Вяземского. Изучение того, что было собрано и сцементировано в рамках единого текста Кукольником, способно в целом ряде моментов расширить, углубить, уточнить понимание русского анекдота, каким он являлся в первую половину XIX столетия.

### 5.7. Петербургский быт 30 – 40 годов XIX века сквозь призму анекдота

Кукольник, один из лидеров русской ложно-романтической школы, в конце 30 – начале 40-х годов XIX столетия пережил взлет исключительной популярности. Могущественный литературный промышленник, редактор журнала *Библиотека для чтения* О.Сенковский произвел его в гении. Говорили, что Кукольник превзошел Пушкина, величали его "русским Шиллером" и т.д. Но уже в 50 – 60-е годы имя Кукольника было предано забвению. И это было так же несправедливо, как недавнее непомерное возвеличение.

Вознесли Кукольника на литературный Олимп как автора официозных драм, проводника правительственной линии в искусстве. У репутации этой была своя реальная основа, но были и явные передежки. Во всяком

случае в рассказах, повестях, романах, исторических драмах из эпохи Петра I Кукольник создавал идеальный образ монарха, который явно контрастировал, принципиально не совпадал с реальной личностью царствовавшего тогда Николая I. Отнюдь не идеализировал он и роль дворянства в судьбе России, скорее даже наоборот.

Кукольник стоял на позициях демократического, а не аристократического монархизма. Он отвергал лидирующее значение, превосходство какого-либо одного сословия, считая, что человека на общественном поприще должны продвигать только заслуги перед монархом и отечеством. В связи с этим понятно, почему Кукольника так привлекала петровская эпоха: обращение к ней давало возможность ненавязчиво, осторожно, предельно естественно выразить свою оппозиционность, свое понимание идеала монарха, выделяя в облике царя простоту и демократизм. Проецирование этих черт на современность (30 – 40-е гг. XIX в.) явно создавало определенный критический настрой.

В 60-е годы XIX столетия, когда в общественной жизни России стали доминировать революционные демократы, такая оппозиционность во многом уже стала восприниматься как анахронизм. У революционных демократов не было никакого желания выискивать у автора с официозной репутацией критическую подоснову. Гораздо проще было выбросить все его творчество, как старый хлам, отшвырнуть его за ненадобностью, что и было сделано. Кукольник стал ненужен, ибо настала пора открытой, лобовой тенденциозности.

Объективно говоря, Кукольник такого полного забвения ни в коей мере не заслуживает. После резкой смены двух противоположных репутаций, казалось бы, должен был выработаться более объективный подход, но, увы, этого до сих пор не произошло. Сейчас же для нас Кукольник представляет интерес не столько как автор, сколько как личность, ибо он аккумулировал в себе целый ряд важных и интересных литературно-эстетических тенденций.

По мере того как пушкинский круг писателей стал (особенно резко после гибели своего лидера) из центра русской умственной жизни все более смещаться на периферию, Кукольник, ощущая себя представителем нового литературного поколения, предпринял ряд интересных, значительных экспериментов, которые должны были стимулировать дальнейшее движение русской культуры.

Он мечтал о создании особой творческой среды, хотел выпестовать круг профессионалов, которые живут общим бытом, общими делами и развлечениями, сформировать единый, цельный российский цех деятелей искусств – в противовес аристократам-дилетантам. В русле этого экспери-

мента и возник кружок, в центре которого, наряду с хозяином, блистали К.П.Брюллов и М.И.Глинка.

Одновременно Кукольник стремился реализовать свою смелую программу широкого эстетического воспитания отечественной публики в качестве журналиста и издателя, заложив основы прессы, которая не столько отражает, сколько стимулирует процесс творческой жизни в России: *Художественная газета* (1836–1838), *Новогодник* (1830), *Сказка за сказкой* (1841–1844), *Дагеротип* (1842), *Картины русской живописи* (1846), *Иллюстрация* (1845–1847).

В 1838 году, осмысливая свой опыт редактора *Художественной газеты*, Кукольник записал в дневнике:

В изящных искусствах сосредоточилась вся моя нравственная деятельность: надо было много, серьезно учиться, чтобы не провираться и не уронить того уважения к моим художественно-историческим познаниям, которое мне удалось поселить в публике и даже художниках... (Кукольник 1888: 106).

Эстетическая позиция писателя, по сути дела, определилась в период редактирования *Художественной газеты*. Но еще только приступая к ее изданию, он уже отдавал себе отчет, насколько широко замахивается, ибо ставил своей программой не только общее просвещение общества, но и создание на Руси своего рода братства художников, точнее, создание среды, которая будет воспитывать профессионалов:

...Нет сосредоточенного движения к образованию какой-либо школы. Многие глядят с дерзостью на сословие русских художников, как на недвижимое море... Говорят, у нас мало художников, но много ли требований? У нас мало требований, потому что мало любви; проснется последняя, и – гений и искусство придут на вызов. Согласитесь в одном – в русской талантливости, скажу смело – гениальности... (Собко 1898: 12).

Как видим, Кукольник остро ощущал исключительную и разнообразную талантливость русского человека и в то же время ясно осознавал едва ли не полную нереализованность его богатейших возможностей. Спасение Кукольник видел в создании свободной творческой атмосферы, в

последовательном, планомерном культивировании постоянных, глубоких эстетических интересов.

И он начал действовать активно и целенаправленно: 1) камерно, интимно, через быт, организуя, направляя, моделируя особую богемно-артистическую среду ("братия") – интенсивный путь; 2) более широко, через прессу, которая должна была содействовать появлению и закреплению в обществе общих художественных вкусов – экстенсивный путь. Из этих двух основных направлений и слагалась смелая, перспективная программа Кукольника.

Нас сейчас интересует первое направление: оно никогда еще не становилось объектом изучения и, кроме того, именно оно самым непосредственным образом определило характер *<Записной книжки>* и даже во многом обусловило саму возможность ее появления.

Кружок Нестора Кукольника – любопытнейшее явление в истории русской культуры 30 – 40-х годов XIX столетия. В чиновном, замороженном Петербурге расцветает мир артистической богемы, в котором иерархичности столичного быта противопоставлены свобода от этикета, творческая импровизация, духовная взаимность. Социальные перегородки были отброшены. Тех, кто входил в этот кружок, сближало нечто принципиально иное, чем принадлежность к классу или даже к какому-то определенному слою общества. Объединяла членов кружка даже не мировоззренческая установка, а нечто как бы более мелкое, личное, незначительное, сугубо частное, которое, на самом деле, и было особенно важным.

А.Н.Струговщиков, объясняя причины сближения М.И.Глинки с Н.В.Кукольником, подчеркивал, что композитору просто необходима была общность "по его горячему темпераменту, по его пульсу", нужна была живая, предельно заинтересованная реакция на каждый свой замысел. Это очень показательно, ведь кружок Кукольника был не просто по своему духу демократичен, будучи основан на отказе от "салонных стеснений", но еще и претендовал на роль своеобразного союза искусств. П.М.Ковалевский вспоминал:

Было время, когда в понятии русского общества поэзия, живопись и музыка воплощались в тройственном созвездии Кукольника, Брюллова и Глинки (Русские мемуары 1990: 582).

Брюллов был призван в Россию после четырнадцатилетнего пребывания в Италии и, вскоре по возвращении, ему довелось почувствовать зависимость свою от вкусов самодержавного мецената. Он не был



утвержден в звании профессора Академии художеств из-за "самовольного" выбора сюжета "Гибель Помпеи". Император отказался нарушить параграф устава Академии. Впрочем, в том же 1836 году художник все-таки получил это звание, хотя и второй степени, и это после грандиозного всевропейского признания. Николаем I не был принят брюлловский проект росписи Пулковской обсерватории. В общем, ему дали ясно понять, что о творческой свободе он даже мечтать не смеет.

В этих условиях кружок Кукольника, где замыслы Брюллова всегда находили поддержку и понимание, вызывали восторг, являлся для художника местом подлинного отдохновения. Очень близок был Брюллову и богемный быт артистического кружка.

Он принимал активнейшее участие в проделках и мистификациях, которые устраивала "братия". А брюлловские карикатуры открыли пародийную летопись этого сообщества ("Глинка обожаемый", "Глинка, поющий без голоса и без фрака", "Глинка, задумывающий новую чудовищную оперу" и т.д.). И наконец, Брюллов очень вписывался в кукольниковский кружок еще и как яркий рассказчик, интереснейший собеседник, блистательный, искрометный остро слов.

Воссоздавая атмосферу кружка, Глинка вспоминал:

Вечером мы сходились, тут шли рассказы. Иногда ужинали, и тогда это был праздник не от яств и вина (нам не на что было лакомиться), но от разнообразной оживленной беседы (Глинка 1930: 231).

В числе устных текстов, циркулировавших в кругу "братии", были и анекдоты, связанные с личностью Брюллова. Именно из кукольниковского кружка они "выбрасывались" в общество и расходились в нем, но первичной средой обитания и, главное, основной почвой брюлловского цикла был именно этот кружок.

Вот один из таких анекдотов:

Раз как-то Дурнов (художник Дурново – Е.К.) хотел пошутить над К.П. и, указывая на посредственную живопись, сказал: "А ведь тут много брюлловского стиля". – "Нет, – ответил К.П. – тут, Ваня, много Дурнова!" (Рамазанов 1852: 108).

Глинка, наряду с Брюлловым, находился в центре кукольниковского кружка, будучи особенно лелеем его главой и распорядителем.

А.Н.Струговщиков в воспоминаниях своих отмечал изощренный музыкальный слух Кукольника, подчеркивая, что он был еще и посвящен в таинство контрапункта. Поэтому нет ничего необычного в том, что Глинка видел в нем настоящего, глубокого ценителя своего творчества и часто работал с ним над инструментовкой оперных номеров. Кукольник необыкновенно тонко понимал Глинку, легко включаясь в мир его музыкальных настроений. И композитор прежде всего ценил его не как лирика и драматурга, а как человека искусства, доверяя его вкусу, рассчитывая на его художественную интуицию. Для Глинки такая эстетическая чуткость имела значение исключительное. Недаром А.Н.Серов свидетельствовал:

Среди общества, которое было не по нем, он (М.И.Глинка – Е.К.), даже приневоливая себя, решительно не мог музицировать. Напротив, в кругу людей, искренно любящих музыку, горячо ей сочувствующих, без всяких дальнейших претензий, – в кругу лиц, довольно образованных, но как нельзя более далеких от условного, холодного этикета и пустой церемонности великосветских гостиных, Глинка дышал свободно, свободно весь отдавался искусству, увлекал всех, потому что сам увлекался, и чем дольше, тем больше увлекался, потому что увлекал других (Глинка 1930: 527–528).

Кукольник был необходим Глинке как идеальный слушатель, как "микроскоп просвещенного меньшинства публики" (А.Н.Струговщиков), но он оказывался важен и как автор поэтических текстов, ибо легко настраивался на эмоциональную волну музыки Глинки и без всякого насилия над собой легко творил в заданном интонационном темпе. Очень многое тут определяла сама атмосфера кружка, который Кукольник не случайно рассматривал как своего рода творческую лабораторию, как модель живого, не надуманного синтеза искусств. Сама идея триумвирата Брюллов–Глинка–Кукольник имела для хозяина кружка глубоко принципиальное значение. Но при этом творческий союз Глинки и Кукольника не был порождением "головной" идеи: он возник не в тиши кабинета, а на веселых, искрометных собраниях "братии". Смерть Глинки явилась чрезвычайно тяжелым потрясением для Кукольника, не просто и не только личным. Богемно-артистический кружок к тому времени уже распался. Но уход Глинки оставлял Кукольника окончательно и бесповоротно одиноким, разрушал идеальный образ творческого союза, противопоставляемого искусственной церемонности и внешнему блеску света, аристократическому дилетантизму. В неопубликованных до сих пор *Моих*

*задушевных путевых записках* (1857 г.) Кукольник с горьким чувством культурного одиночества признавался:

...Поедем! – мне так скучно стало в Петербурге. Смерть Глинки обличила, что нравственное состояние общества не только не изменилось, но еще глубже запало в волчью яму, так искусно выкопанную чужеземцами. Патриоты надеялись на войну, что она соскоблит с нас гниль иноземную, до живого русского тела; разбудит патриотизм одряхлевшего общества. Ничего не бывало. Напротив того, сознание в национальной ничтожности сделалось глубже, крепче в высших слоях общества и печально, четко выразилось в последнем концерте, данном в память и, вероятно, в последнюю память Глинки. Бежать от них! Бежать хоть на время, потому что обстоятельства приковали мои ноги к этой несчастной земле, на которой есть жители, но нет еще граждан, меня выпустили на время, как узника, которого не хотят насмерть уморить духотой темницы  
(Кукольник 1857: 6–7).

Роль Кукольника в творческой судьбе Глинки достаточно полно освещена мемуаристами. Не могли пройти мимо этого момента и биографы композитора. Однако большинство из них подошло к быту кукольниковской "братии" с позиций плоского морализма. Они считают, что на Глинку богемная обстановка дома Кукольника оказывала отнюдь не плодотворное и даже вредное влияние, ибо она отвлекала от активной творческой работы. Однако сам Глинка относился к Кукольнику и его ближайшему окружению совершенно по-другому. Он дал, в частности, такую характеристику "братии":

Мне было гадко у себя дома, зато сколько жизни и наслаждений с другой стороны: ...широкое приволье между доброй, милой и талантливой *братией*. Так называли мы общество, образовавшееся еще с 1835 или 1836 года у Кукольника и слившееся потом в одну искреннюю, добрую, дружную семью (Глинка 1930: 228).

Личность самого Нестора Кукольника Глинка оценивал очень высоко, плененный широтой его культурного горизонта и особенно

завороженный присущим ему даром рассказчика. Это очень существенно, ведь анекдоты в виртуозной передаче Кукольника привносили в шумную, яркую жизнь "братии" особый колорит: забавно-печальные предания прошлых лет, включаясь в сиюминутный, текущий быт кружка, вводили тем самым в него некоторую культурно-историческую перспективу, влияли на самый характер сообщества.

Глинка оставил краткую, беглую, но весьма показательную характеристику Кукольника как рассказчика:

Он был один из самых приятных собеседников, каких только мне случалось встречать в моей жизни (Глинка 1930: 268).

Это свидетельство тем более ценно, что Глинка, помимо того, что на своем веку он общался с блистательными остроловами, мастерами устной исторической новеллы – хотя бы с А.С.Пушкиным –, и сам был интересным, самобытным рассказчиком. Не случайно вокруг его личности был циклизирован целый ряд историй, не только занимательных, но и психологически любопытных.

Вот одна из них, непосредственно раскрывающая живой, колоритный образ Глинки, довольно оригинально иллюстрирующая его музыкально-педагогические приемы (запись была сделана К.А.Булгаковым):

При постановке "Руслана" партия Гориславы была отдана молоденькой и прехорошенькой Э.И.Шифердекер, носившей на афишах имя Лилеевой... Глинка был в отчаянии особенно от холодности, с которой Лилеева произносила восклицание "О!" перед словами "мой Ратмир". Он требовал для него хоть жизни, если не огня, а Лилеева никак не могла перенять его урока. На одной из последних репетиций Глинка, как сам мне тогда рассказывал, подкрался сзади к Лилеевой и, дождавшись несчастного такта, неожиданно уцепил ее за руку так, что она вскрикнула, и неудававшееся ей и пропадавшее "О!" раздалось, полное неподдельной жизни. Глинка сказал певице: "Вот видите, что можно дать этому восклицанию выражение; старайтесь произносить его и впредь хоть так, как сейчас (Глинка 1955: 236–237).

Цикл историй, объединенных вокруг личности Глинки, дополняет и уточняет атмосферу и характер богемно-артистического кружка,

воссоздавая живую, импульсивную натуру композитора, его "словечки" и забавные парадоксы, его милое, добродушное остроумие. Но, конечно, подлинным лидером в беседах, протекавших в среде "братии", был сам хозяин кружка. Не случайно посетители вечеров Кукольника признавали его полный приоритет как рассказчика. Более того, людьми, близкими к Кукольнику, высказывалась даже точка зрения, что именно в качестве рассказчика он в наибольшей степени и реализовал свои богатейшие творческие возможности.

А.Н.Струговщиков, мемуарист осторожный, терпимый, избегающий явно субъективных оценок и резких выводов, следующим образом определил личность Кукольника:

Как импровизатор, как веселый и остроумный собеседник, он стоял несравненно выше себя, как литератора. Прибавьте к этому редкое добродушие, своеобразные приемы, детскую веселость, вызывавшую иногда смех до слез в сообществе даровитого Маркевича, остроумного Сенковского, цветистого, образного почти в каждом слове Карла Брюллова, – и все это без салонных стеснений, все нараспашку... (Глинка 1955: 190).

Сохранившаяся <Записная книжка> Кукольника позволяет представить, хотя бы в общих чертах, репертуар сюжетов его устных новелл, сложившихся в своеобразную летопись николаевской эпохи с созвучными или, наоборот, контрастными, но в любом случае отнюдь не случайными вкраплениями из предыдущих царствований. В центре анекдотов, собранных Кукольником, лежит петербургский быт, точнее, несколько его пластов. В отдельный и вполне самостоятельный цикл вырастают анекдоты о знаменитом острослове князе А.С.Меншикове. Достаточно четко представлен мир театрального анекдота (П.А.Каратыгин и его остроумные ответы). Отдельный слой текстов вводит в круг высшего чиновничества (сюжеты о П.А.Клейнмихеле, А.И.Чернышеве и других). Довольно большой раздел включает "анекдоты для одного мужского пола". Там есть и чисто бытовые тексты, тесно соотносящиеся с фольклорными первоисточниками, но есть и историко-биографические (например, о том же А.С.Меншикове или А.С.Уварове). И в том и в другом случае Кукольник совершенно свободно, открыто, без какой бы то ни было фильтрации, адаптации, переработки популярных сюжетов фиксирует то, что особенно нравилось, что без стеснений рассказывали друг другу в мужской компании, каковой, собственно, и являлась "братия". Так что и этот раздел представляет несомненный историко-культурный интерес.

Особая сфера – анекдоты о петербургских комендантах П.Я.Башуцком и П.П.Мартынове. Как преамбула к "комендантскому" циклу всплывает история о Н.Рылееве, петербургском полицмейстере времен Екатерины II.

Очевидно, в <Записную книжку> Кукольника главным образом вошло то, что он сам обычно и рассказывал. Так, например, анекдот об А.И.Чернышеве П.М.Ковалевский слышал непосредственно от Кукольника (Русские мемуары 1990: 589). Свидетельство это подтверждает, что анализируемый текст отражает не столько собирательские интересы писателя, сколько его устную творческую практику. Несомненно, Кукольник успел зафиксировать весьма небольшую часть своего обширного репертуара. Ряд сюжетов, дополняющих <Записную книжку>, можно извлечь из мемуарных материалов.

Любопытный анекдот, полный самоиронии, сжатый, емкий, основанный на остроумном обыгрывании фамилии писателя, сохранил П.М.Ковалевский:

Кукольник, о котором в первый раз швейцар князя Чернышева даже не хотел доложить, а послал спросить у княгини: не приказывала ли она принести кукол для детей (Русские мемуары 1990: 589).

И.А.Пузыревский записал одну устную новеллу Кукольника, в центре которой находится неизвестный и довольно неожиданный автобиографический эпизод. Новелла эта отнюдь не имеет чисто локального значения. Она вписывается в совершенно определенный историко-культурный контекст.

Реконструируя необычное происшествие из своей жизни, Кукольник попытался показать, как возникла и утверждалась идея появления в официальном, чиновничьем Петербурге свободного богемно-артистического мира, идея возникновения внутренне оппозиционной миниатюрной общественной структуры. Вообще, Кукольник, видимо, старался разбить версию о своей лояльности, верноподданности, что и подтолкнуло его к созданию текста, который, аккумулировав в себе целую группу неизвестных фактов, был нацелен на разрушение репутации драматурга, поэта, романиста как официозного автора. Но, при всей очевидности этой тенденции, она не выражает всего богатого реального содержания новеллы, всех ее смысловых оттенков.

Так, Кукольник откровенно и емко выразил, как трудно подданному Николая I преодолеть в себе раба, как сложно выдавливать из себя страх,

насколько ненадежным оказывается с таким трудом достигнутое чувство внутренней свободы.

То, что записал Пузыревский, нельзя расценивать как строго историческое свидетельство; информативная сторона тут оказывается не самой главной. Налицо именно устная новелла, яркая и психологически достоверная:

Тяготясь отеческим наблюдением гр<афа> Бенкендорфа за его пиэсами, он с 1835 г. почти перестал писать для сцены, а между тем, под влиянием неизвестно каких обстоятельств, но вероятнее всего сердечных, ударился в кутеж и во главе разгульной компании, прозванной его Епископом, стал проделывать иногда довольно неприличные шалости в Петербурге и его окрестностях... Все это, иногда в преувеличенном, иногда и в превратном виде, доходило до Государя, который не раз, по этому поводу, выражал свое неудовольствие. Наконец, в 1841 году стряслась над ним беда (рассказ слышан от Н<естора> В<асильевича>): за одним из своих развеселых ужинов, К<укольник>, спьяна, сочинил весьма непозволительный экспромт по поводу какого-то высокотожественного случая; кто-то из гостей должно быть запомнил, записал стишки, и они пошли по рукам... "В одно прекрасное утро, – рассказывал сам Н<естор> В<асильевич>, – вдруг приносит мне жандарм следующую лаконичную записку:

Извольте немедленно явиться к гр<афу> Александру Христофоровичу.

Дубельт.

С Дубельтом мы давно были на "ты", и такая записка крайне неприятно меня удивила. Однако, делать нечего, отправляюсь. Докладывают, затем проводят меня в кабинет Шефа жандармов... "Что это вы делаете, М<илостивый> Г<осударь>?" грозно вопрошает меня Бенкендорф, держа в руках и показывая мне листок бумаги: "Вы шутите что-ли с Государем?" – Вижу мой злополучный экспромт, про который я давно забыл... Я туда-сюда... "Перестаньте, сударь!" – еще грознее перебивает меня Б<енкендорф>: "Это ваши стихи, есть на то свидетели. Я получил их лично от Государя!.." Я так и омер... Уныние, ужас, страх и т. д. Аудиенция, Н<ико-

лай> I заставил ждать, перед выездом. Драматическая пауза. Грозное лицо, потом улыбается (видя страх): "Пошел прочь, дурак"... По отзыву Дуб<ельта> Государь смеялся, рассказывая об этом Бенк<ендорфу> (Пузыревский б. г.: 8-11).

Устные новеллы Кукольника, освещая неожиданным светом прошлое (царствования Екатерины II и Александра I) и настоящее (эпоха Николая I) России, выявляя подспудные исторические тенденции через забавные, нелепые случаи, через неожиданные, странные, а порою и страшные мелочи, прежде всего распространялись в кругу "братии", в среде, имевшей свой микроклимат, в той обстановке, в которой была достигнута хотя бы иллюзия свободы, в кругу, в котором можно было стряхнуть с себя маску официозного автора.

Исторические сюжеты, коллекционировавшиеся и прежде всего рассказывавшиеся Кукольником, всегда непредсказуемы, неожиданны, занимательны, но зачастую они еще и начинены взрывчатой политической силой. Воссоздавая то или иное событие, писатель отбирал из потаенных устных преданий только то, что проецировалось в настоящее, помогало погрузиться в самую суть его. А в настоящем он фиксировал внимание на том, что может определить судьбу России, выявить трагизм ее истории.

Вот, например, Кукольник приводит слова адмирала Н.С.Мордвинова: "Мы удивляемся, что у нас нет предприимчивых людей, но кто же решится на какое-нибудь предприятие, когда не видит ни в чем прочного ручательства, когда знает, что не сегодня, так завтра по распоряжению правительства его законно ограбят и пустят по миру". Эта невеселая, но вместе с тем парадоксально насыщенная, острая и психологически точная апофегма жестко, резко, выразительно открывает своего рода историческую закономерность, в необыкновенно концентрированной форме показывает, что либеральные реформы на Руси обычно завершаются террором, что демократические веяния там обычно недолговечны и ненадежны, а насилие, за вычетом случайных отклонений, регулярно и постоянно.

Или, например, в обширном мемуарном этюде о Я.И.Ростовцеве, который представляет собой целый сериал анекдотов в миниатюре, Кукольник, в частности, рассказывает об истории возвышения этого крупного государственного деятеля трех царствований – Александра I, Николая I и Александра II, историю о том, как он попал в "случай": "...Особенную милость к нему великого князя М<ихаила> П<авловича> приписывают необыкновенному свойству его брюха испускать ветры пиано и форте во всякое время и по востребованию".



Странное, комичное обстоятельство, послужившее, по устным преданиям, причиной популярности Я.И.Ростовцева в придворных сферах, вырастает в грозный символ, в невероятный и одновременно реальный рассказ о том, как и благодаря чему происходит порой возвышение ничтожеств.

*<Записная книжка>* Кукольника донесла до нас тайные, малоизвестные черты николаевского царствования, сохранила резкие, живые особенности политики и быта, жизни государственной и частной, что определяет безусловную историческую ценность этой своеобразной летописи времени, долгое время остававшейся под спудом. Однако "*<Записная книжка>*" представляет интерес не только как исторический документ, но и как литературный текст, имеющий прихотливую, как бы произвольную композицию и вместе с тем внутренне организованный таким образом, что наличие случайных элементов в структуре *<Записной книжки>* оказывается просто исключенным, текст, в котором пересечение ряда циклов, своего рода микроанекдотических эпосов дает разнообразную, пеструю, но одновременно глубоко целостную картину.

#### 5.8. *<Записная книжка>* Н.В.Кукольника как литературный текст

Основные анекдотические циклы стягиваются в *<Записной книжке>* к двум центральным полюсам, каждый из которых имеет определенный набор психологических моделей, свой круг масок, пародийно-гротескных репутаций.

На одном полюсе царствует "острослов-проказник" (шут, дурак), бесстрашно, дерзко, весело обнажающий глупость других, нисколько не щадящий блистательных вельмож и крупных администраторов, в руках которых сосредоточена огромная реальная власть. В этом смысле характерна фигура А.С.Меншикова. То был своего рода опознавательный знак, сигнал всего полюса, наиболее концентрированное выражение тенденции к резко внеэтикетному показу дворянского быта, а особенно придворного и высшего бюрократического миров.

На другом полюсе "*<Записной книжки>*" владычествует чиновничья, шире – государственная глупость, на которую не нашлось своего Меншикова, точнее, государственная глупость, которая и не нуждается в Меншикове, ибо она сама, без чьей либо посторонней помощи, раскрывает себя и делает это с блеском.

В анекдотах о петербургских комендантах Башуцком и Мартынове феноменальная глупость демонстрируется как принцип, как определяющая особенность управления столицей российской империи. И сами цари не могут с этим ничего поделать, мирясь с глупостью тех, кому вверены мир,

спокойствие и порядок града Санкт-Петербург, как с чем-то совершенно неизбежным, а может быть, даже и обязательным.

С циклом о Башуцком и Мартынове соотносятся, сопрягаются, сцепляются отдельные "блуждающие" сюжеты, точнее, они втягиваются в орбиту этого цикла. Их подлинное значение выявляется именно в контексте сериала о петербургских комендантах. Причем, общность обнаруживается не в каких-то внешних обстоятельствах, а на более глубинном уровне.

Почти при полном отсутствии формальных сходжений, происходит кристаллизация одной странной, но при этом отнюдь не беспочвенной закономерности.

Дело в том, что Кукольник фиксирует разные и как бы даже не очень совпадающие уровни российской бюрократической машины, показывая, как административная глупость фактически пронизывает ее сверху донизу. Поэтому забавно-нелепые случаи с петербургскими комендантами, т. е. фактически с полицейскими чиновниками, типологически уточняются за счет необычных, неожиданных, невероятных ситуаций, в которые попадают царские наместники (генерал-губернаторы, например), и в результате из отдельных эпизодов складывается целая система. Административная глупость оказывается какой-то всеохватывающей, тотальной. Вот один из анекдотов, который в тексте *<Записной книжки>* явно оттеняет и углубляет комендантский цикл:

Бутурлин был нижегородским военным губернатором. Он прославился глупостью и потому скоро попал в сенаторы. Государь в бытность свою в Нижнем сказал, что он будет завтра в Кремле, но чтобы об этом никто не знал. Бутурлин созвал всех полицейских чиновников и объявил им о том под величайшим секретом. Вследствие этого Кремль был битком набит народом. Государь, сидя в коляске, сердился, а Бутурлин извинялся, стоя в той же коляске на коленях. Тот же Бутурлин прославился знаменитым приказом о мерах противу пожаров, тогда опустошавших Нижний. В числе этих мер было предписано домохозяевам за два часа до пожара давать знать о том в полицию. Случилось зимою возвращаться через Нижний восвояси большому хивинскому посольству. В Нижнем посланник, знатная особа царской крови, занемог и скончался. Бутурлин донес о том прямо Государю и присовокупил, что чиновники посольства хотели взять тело посланника дальше, но он

на это без разрешения высшего начальства не мог решиться, а чтобы тело посланника, до получения разрешения, не могло испортиться, то он приказал покойного посланника, на манер осетра, в реке заморозить. Государь не выдержал и назначил Бутурлина в сенаторы (Кукольник 1991: 70).

Приведенный текст (это своего рода мини-цикл) обладает динамичной, разветвленной и необыкновенно точно выверенной структурой. После краткой, но яркой и выразительной преамбулы, содержащей явный парадокс, глубоко ироничной ("...он прославился глупостью и потому скоро попал в сенаторы"), идет перечисление трех историй, в которых по нарастающей обнажается невероятная, немыслимая глупость государственного мужа. Финал (заключительный виток) возвращает к преамбуле, разъясняя – с учетом трех реконструированных пародийно-комических ситуаций – и тем самым "снимая" ее внутреннюю противоречивость, более того, представляя преамбулу убедительной и абсолютно логичной ("Государь не выдержал и назначил Бутурлина в сенаторы").

В самом деле, то, что Бутурлин попал в сенаторы, – не случайность, не анахронизм, а дело абсолютно неизбежное, прямое следствие его административной работы, вошедшей в историю благодаря нелепым указам и решениям. Чтобы прекратить совершенно немыслимые, невозможные деяния чересчур ретивого губернатора, ничего другого не оставалось, как еще более возвысить его – ввести в Сенат, орган чисто советательный, чтобы изолировать от возможности выносить практические решения. Вообще же избавиться от Бутурлина как государственного деятеля невозможно, это не под силу и самому императору, вполне сознававшему неизбежность и неуничтожимость административной глупости. Да, Бутурлин перешел допустимую границу губернаторского тупоумия; значит, его нужно срочно поднимать еще выше, заменив личностью, вернее *безличностью*. Вот что сумел показать Кукольник на коротком, предельно сжатом пространстве анекдота.

Итак, в <Записной книжке> налицо два основных полюса. К первому из них стягивается даже не группа текстов, а циклы, в каждом из которых есть особый "острослов-проказник", виртуозно обнажающий глупость окружающих. При всем том, что тексты развертываются исключительно по этой модели, не возникает ничего похожего на единообразие.

Если А.С.Меншиков блистательно, беспощадно, точно раскрывает вопиющую профессиональную некомпетентность администраторов, пустоту вельмож, граничащую с идиотизмом, показывает придворный мир, сняв с него покров наружного великолепия, то, скажем, П.А.Кара-

тыгин берет на себя примерно ту же функцию разрушителя сложившейся иерархии отношений в театральном мире и т.д. Второй полюс концентрирует вокруг себя циклы, в которых отсутствуют свои "острословы-проказники".

Тут уже происходит самообнажение. Так что ничья посторонняя помощь, собственно, и не требуется. Например, административная глупость зачастую проявляется настолько выпукло, ярко, законченно, что появление А.С.Меншикова было бы просто лишним и ненужным. В подобном роде текстов основные акценты, видимо, расставляет сам рассказчик. Находясь как бы за пределами повествования, он, тем не менее, присутствует в нем, определяя его главный эстетический фокус.

Все эти предварительные наблюдения, отнюдь не претендуя на окончательность, тем не менее, как представляется, достаточно ясно свидетельствуют, что текст <Записной книжки> Кукольника, при всей своей пестроте, глубоко целостен, имеет внутренние законы построения, обладает особой художественной логикой. Несомненно, есть все основания говорить о том, что случайные, как бы выхваченные из жизни сюжеты на самом деле были соединены вместе в результате целенаправленного отбора, и что под внешней хаотичностью скрывается строго продуманная композиция, ибо весь материал естественным путем распределяется, стягиваясь к основным полюсам-магнитам.

То, что <Записная книжка> Кукольника является не сборником анекдотов, а представляет собой целенаправленно выстроенную картину нравов, неминуемо заставляет вспомнить о *Старой записной книжке* Вяземского, не забывая, конечно, что в основе их лежат принципиально не совпадающие культурологические установки. Однако установки эти реализовывались фактически по одной модели.

И <Записная книжка> и *Старая записная книжка* есть литературные тексты, дающие картину нравов русского общества и дающие ее почти исключительно через анекдот. Цели авторов были прямо противоположны, а вот творческий метод был общий. Из огромного резервуара сюжетов одним отбирались анекдоты, в которых преобладали свежесть и яркость красок, а другой предпочитал анекдоты, может быть, и забавные, но страшноватые, изобилующие черной краской. Доказывая каждый свое, отбирая нужные им сюжеты, они оба опирались на один и тот же жанр, с которым была связана целая культурная традиция русской умственной жизни первых десятилетий XIX века.

Однако общность <Записной книжки> и *Старой записной книжки*, при всей ее несомненности, не стоит преувеличивать. Вяземский, строя картину нравов русского общества, добивался особой рельефности, выпуклости, выразительности, но избегал резких тонов и делал это

совершенно продуманно, ведь как уже говорилось, он создавал апологию дворянской образованности и потому делал упор на фиксации именно ее высших форм. Кроме того, *Старая записная книжка* организовывалась с учетом того, что она будет опубликована, что делало неизбежным определенное препариование материала, его соответствующую фильтрацию.

В результате убедительно и емко демонстрировалась колоритность быта, реконструировались его специфические черты, но при этом во многом приглушалась историческая острота анекдотов, что, естественно, вело к игнорированию теневых сторон быта. Вяземский осознанно шел на это, чтобы показать: в России в конце XVIII – первых десятилетиях XIX веков была подлинная устная словесная культура. Такой шаг был оправдан, но неизбежные потери были все-таки довольно значительны.

Главное в литературном (историко-биографическом) анекдоте то, что он преломляет в себе неизвестные, неожиданные штрихи какой-то известной личности или целой эпохи, открывает тайные политические пружины, дает возможность увидеть исторических деятелей как бы не в парадном мундире, а в домашнем халате. Все это есть в *Старой записной книжке*, но очень сглаженно: черты слишком резкие, грубые тщательно отретушированы, наиболее пикантные особенности, как раз и придающие особую прелесть анекдотам, по мере возможности закамуфлированы.

В *Записной книжке*, не предназначавшейся для печати и открыто дававшей отрицательный, негативный вариант дворянского быта, на переднем плане – историко-политическая острота воссоздаваемых событий, их, если угодно, скандальность. Писатель создавал своего рода вариант неофициальной истории николаевской эпохи (происшествия, связанные с XVIII веком, только подтверждали и уточняли закономерность тенденций, характерных для 30 – 40-х годов XIX столетия), оказываясь в каком-то смысле ближе, чем Вяземский, к природе анекдота. У Кукольника пикантность сюжета, его принципиальная невписываемость в утвержденные в обществе нормы, его историческая острота, никак не совпадающая с санкционированными свыше установками, проявляются во многом полнее, чем у Вяземского. И это понятно: Кукольник был более свободен, ведь *записная книжка*, как уже подчеркивалось, не предназначалась для печати, и потому ее автор мог более точно следовать правилам жанра.

Несомненно, *Записная книжка* Кукольника представляет весьма любопытный корректив к грандиозной попытке собирания и осмысления анекдота, предпринятой Вяземским.

# ЗАКЛЮЧЕНИЕ

В России анекдот как литературный жанр стал утверждаться в середине XVIII столетия. Воспринятый в ходе усвоения европейской (в первую очередь французской) традиции, в процессе ориентации на светскую культуру общения он достаточно быстро и органично соединился с богатейшим национальным опытом, вобрав, в частности, в себя целый ряд живых особенностей русского народного анекдота. В результате возникло явление достаточно самобытное, хотя и существующее в рамках общей культурной нормы.

Настоящий расцвет жанра, его подлинный апогей пришелся на пушкинскую эпоху. Для этого были свои причины. Именно к середине двадцатых – началу тридцатых годов XIX столетия жанр русского литературного анекдота, можно сказать, окончательно сложился, определились его внутренние законы, традиции, репертуар сюжетов, круг и основные типы рассказчиков. Кроме того, в пушкинскую эпоху анекдот начал осознаваться как феномен культуры, как эстетическая система, которая в силу устного характера своего функционирования легко может раствориться и исчезнуть. Иначе говоря, явственно стала обозначаться тенденция к сохранению анекдота в национальной памяти. Однако происходило это при обстоятельствах достаточно драматичных.

Политическая дискредитация передового русского дворянства после разгрома восстания декабристов вызвала приток новых общественных сил, начала приводить к активизации "наемной сволочи", по определению П.А.Вяземского. Дворянской культуре, занимавшей до того главенствующее место в жизни русского общества, пришлось потесниться. Естественно, это отразилось и на написанных законах принятого поведения. Утверждавшаяся на протяжении нескольких поколений культура общения перестала быть определяющей нормой. И, как прямое следствие прошедшей перемены, стал уходить в быт и анекдот, теряя свою серьезность, свою литературность, свою художественную значимость; он стал дезэстетизироваться. Тогда-то под анекдотом и начали понимать нечто легковесное, незначительное, чисто развлекательное.

Именно в ходе острого осознания того, что жанр уходит, выдыхается, что блистательные традиции его меркнут, и были предприняты две фундаментальные попытки по спасению анекдота: *Table-talk* А.С.Пушкина и *Старая записная книжка* П.А.Вяземского. Показательно, что возникли они в острой и непримиримой борьбе с так называемым "торговым" направлением в литературе, в процессе отстаивания лучших ценностей,

созданных в рамках дворянской культуры. В круг этих ценностей и А.С.Пушкин, и П.А.Вяземский включали не только создания литературы, музыки, архитектуры, но и совершенно особую сферу – искусство общения, устную словесную культуру, одним из ведущих жанров которой и был анекдот.

То, что было зафиксировано А.С.Пушкиным в *Table-talk* и П.А.Вяземским в *Старой записной книжке*, представляет безусловную историко-литературную ценность, но, тем не менее, не дает, да и не может дать исчерпывающей картины жанра, который в пушкинскую эпоху отличался исключительным богатством и плодотворностью (существенным дополнением и уточнением к собирательской работе П.А.Вяземского является *Записная книжка* Н.В.Кукольника). Множество анекдотов рассеяно по далеко не всегда опубликованным дневникам, письмам, воспоминаниям. Их собирание и осмысление давно уже стало необходимостью.

Нами был реконструирован ряд анекдотических эпосов, активно функционировавших в конце XVIII – первых десятилетиях XIX веков. Кроме того, восстановив по мере возможности, склеив буквально из осколков (главным образом, конспективных записей, случайных, сделанных мимоходом упоминаний) устное наследие одного из особенно популярных в пушкинскую эпоху рассказчиков (Д.Е.Цицианов), мы попытались показать его как подлинное творчество, как высокое словесное искусство. Более того, было продемонстрировано, что "остроумные вымыслы" Д.Е.Цицианова складывались в особый художественный текст, в книгу о "русском Мюнхгаузене", которая существовала совершенно реально, хотя в целостном своем виде и не была записана.

Таким образом, анекдот, хотя он прежде всего распространялся устно и, значит, не был прикреплен к бумаге в момент непосредственного своего развертывания, не просто был связан с миром художественного творчества, но и занимал в литературном процессе пушкинской эпохи свое особое место, представлял самостоятельную эстетическую ценность. Тем самым реконструкция анекдотического эпоса о "русском Мюнхгаузене" и ряда других позволяет взглянуть несколько по-новому на пушкинскую эпоху как определенную культурную систему. Напомним одну существенную закономерность, которая была в свое время сформулирована Б.М.Эйхенбаумом:

Смена проблем и смысловых значений приводит к перегруппировке традиционного материала и к вводу новых фактов, выпадавших из прежней системы в силу ее естественной ограниченности. Включение нового ряда фактов (под знаком того или другого соотношения)

является как бы их открытием, поскольку существование вне системы ("случайность"), с научной точки зрения, равносильно небытию (Эйхенбаум 1929: 49).

Воссоздание старинных анекдотических сериалов (конец XVIII – первые десятилетия XIX веков) вырывает из небытия комплекс фактов, не попадавших прежде в поле зрения историка литературы, не оказывавшихся в исследовательском фокусе. Ввод в научный обиход этого комплекса открывает целый пласт – и достаточно значимый – русской культуры, который до сих пор всегда оказывался за пределами структурных представлений о пушкинской эпохе. Этот устный пласт культуры, если и признавался, то чисто декларативно, реально же, практически не ощущаясь и, соответственно, не изучаясь.

Конечно, анекдоты, хотя они и рассредоточены по малодоступным изданиям и архивам, специалистам во многом известны, но известны именно как осколки, обрывки, случайные и сделанные вскользь упоминания, ведь записывалось все это отнюдь не систематически и отнюдь не со специальной целью фиксации устных новелл. Так что здесь необходимо воссоздание первоначальной целостной картины.

Сюжеты должны выживаться из мемуарно-эпистолярных источников, в которых они расположены весьма хаотично, и затем вводиться в свои исходные структуры. Такого рода тексты обычно не живут изолированно, замкнуто, разбросанно, существуя, как правило, под знаком того или иного анекдотического эпоса, наращиваясь подобно кристаллам. Будучи циклизованы, они приобретают совершенно новое (но это для нас, жителей XX столетия, а на самом деле получают свое истинное, исконное) значение, в том числе и эстетическое, уточняя и углубляя общую картину пушкинской эпохи, меняя традиционные акценты в ее понимании. И еще один важный момент хотелось бы подчеркнуть.

Выделяя из бытового, нижнего регистра эпохи анекдоты, целые группы анекдотов, циклизуемые в особые эпосы, мы попытались показать их (именно так: не указать, не определить, а показать) как полноценные художественные тексты, открывающие особую сферу словесного искусства, у которой есть свой репертуар сюжетов и свои внутренние законы построения, своя поэтика. Эта методологическая установка нам представляется особенно перспективной; ее применение обещает открыть принципиально новый подход к изучению литературного процесса конца XVIII–первых десятилетий XIX веков.



# **П Р И Л О Ж Е Н И Я**

ПРИЛОЖЕНИЕ I

НЕСТОР КУКОЛЬНИК  
<ЗАПИСНАЯ КНИЖКА>

Князь Меншиков, защитник Севастополя, принадлежал к числу самых ловких остряков нашего времени. Как Гомер, как Иппократ, он сделался собирательным представителем всех удачных остроумцев. Жаль, если никто из приближенных не собрал его остроумств, потому что они могли бы составить карманную скандальную историю нашего времени. Шутки его не раз навлекали на него гнев Николая и других членов императорской фамилии. Вот одна из таких.

В день бракосочетания нынешнего Императора в числе торжеств назначен был и парадный развод в Михайловском манеже. По совершении обряда, когда все военные чины...(слово не разобрано – Е.К.) одевали верхнюю одежду, чтобы ехать в манеж, – Странное дело, – сказал кому-то князь Меншиков: "не успели обвенчаться и уже думают о разводе".



Граф Закревский, вследствие какого-то несчастного случая, принял одну из тех мудрых мер, которые составляют характеристику его генерал-губернаторствования. Всесильнейше повелено было, чтобы все собаки в Москве ходили не иначе как в намордниках. Случилось на это время князь Меншикову быть в Москве. Возвратясь оттуда, князь повстречался с Киселевым и на вопрос: Что нового в Москве, – Ничего особенного, – отвечал. – Ах, нет! Виноват. Есть новинка. Все собаки в Москве разгуливают в намордниках; только собаку Закревского я видел без намордника.



Князь Меншиков, пользуясь удобствами железной дороги, часто по делам









Мартынов замотал на ус и при первом случае, в обществе, когда речь зашла про водевили, окрылился знаниями и торжественно воскликнул:

– Помилуйте! что тут нового? Водевиль есть русское слово.

– Как русское слово?

– Да-с! А "Мельник"? Что, не правда... (не разобрано – Е.К.) русское слово.

Все посмотрели друг на друга значительно и, пожав плечами, переменили предмет разговора.

Мартынов, торжествующий... (не разобрано – Е.К.), вероятно и умер в полном убеждении, что водевиль – русское слово.



Мартынов, впоследствии комендант, командовал полком, в котором музыка была отличная, а в хоре этом превосходный кларнетист Ребров. Хор этот как-то играл в присутствии Императорской фамилии. Естественно Мартынов вертелся тут же, хвостом юлил и, желая угодить и удивить, побежал заказать какую-то пиэсу с кларнетным соло.

– Где Ребров?

– Реброва нет сегодня... – отвечал кто-то вроде капельмейстера.

– Как нет? Где же он?

– Да он амбушкор потерял.

– Что такое? ты чего смотришь? Дашь ему казенные вещи терять? Завтра же на твой счет купить велю. Воры этакие!



При Екатерине обер-полицмейстером был одно время Рылеев, такой же Башуцкий, такой же Мартынов, как и все коменданты.

Однажды при утреннем рапорте Рылеев застаёт Екатерину глубоко опечаленною.

– Ах, батюшка, вот несчастье. Прикажи, пожалуй, с Сутгофки (Сутерланда) кожу содрать и набить чучело, да и поискснее, сей час!...

И государыня ушла.

Пораженный словно громом Рылеев не верит ушам; проходит камердинер императрицы.

– Уж полно ли так ли я слышал. Неужто Сутгоф?

– Правда, правда, приказано кожу содрать и чучело набить. Вас только и ждали.

– Да за что же?

Но камердинер уже ушел. Нечего делать; надо было приступить к исполнению Высочайшей воли. Рылеев, скрепя сердце, берет жандармов, оцеп-













Потемкину вся эта проделка пришлась по сердцу. Он наслаждался, видя эффект, произведенный выходкой Шишкова. В душе презируя человечество, он был рад видеть новые его подлости и уничижения, а потому не желал, чтобы дерзость Шишкова была принята за припадок безумия, поспешил и со своей стороны дал шутке важность и значение правды.

– Шишков! – сказал кн<язь>, – поди-ка сюда! Посмотри на мою игру. Курьезная! Как ты думаешь, что мне играть?..

– Отвяжись, сделай милость. Играй себе, что хочешь.

– Ну так гран мизер...

И не его поймали, а он поймал за рога человеческую подлость. История с камер-лакеем была забыта, и с месяц еще Шишкова считали фаворитом и низко ему кланялись.



Самойлов Дурака играл когда-то в "Лире".

Теперь он взял другую роль.

И из Шута вдруг сделался Король.

Вот так-то все превратно в мире.

Коль призадуматься, уверишься в одном

(Но только это между нами),

Что и Дурак быть может Королем,

И Короли быть могут Дураками.



Один из лучших артистов II-го класса, Максимов I-й, вследствие усердного поклонения стеклянному богу, дошел до такой худобы, что поистине остались только кожа да кости, так что когда после смерти Каратыгина он затеял играть роль Гамлета, артисты смеялись и хором советовали ему взять лучше в той же пиесе роль тени.

В Красном Селе, где находился постоянный лагерь гвардии, устроили театр, на котором играли (не разобрано – Е.К.)... петербургские артисты; а коли им жить там было негде, то и для них на случай приезда построили домики, кругом коих развели палисадники. Наследник, нынешний государь, проездом остановился у этих домиков. Самойлова, Петр Каратыгин, Максимов и другие артисты выбежали на улицу.

- Поздравляю с новосельем, – сказал наследник, – хорошо ли вам теперь?
- Прекрасно, – отвечала Самойлова. – Жаль только, что не достает тени.
- Как не достает? – перебил Каратыгин, – а Максимов?













Так Граций только три,  
А Барышевых шесть.



Воротясь из театра, три приятеля, отдыхая, пили чай и толковали про спектакль.

– Мне больше понравился водевиль, – сказал первый.

– Как можно. Решительная глупость; вот драма, так дело иное; и занимательно и поучительно.

– Тоска, скука, насилие дозевал до конца, а водевиль...

– Балаган, не правда ли?

Третий, уписывая булку с чаем, видел, что ему надо решить спор и объявить решение. С приличною третейскому суду важностью, он торжественно произнес:

– Везде хорошо, где нас нет.

---

Подобные ответы назывались прежде á rgoros.



Á rgoros в анекдотах вещь важная; <вспомнишь> á rgoros одного анекдота, вспомнишь другой, и часто целый вечер сыплется анекдоты, будто с неба. Вот еще один á rgoros.

Барышня играла на фортепьяно, а гость поместился возле и с особенным вниманием слушал музыку, смущая девушку больно пламенными взорами. Она не выдержала и, чтобы прервать это немое объяснение в любви, спросила с живостью:

– Вы верно очень любите музыку?

– Нет! Терпеть не могу, а вот у меня есть брат, так тот тоже музыки терпеть не может.



Что такое анекдот? Старик Болдырев, казак донской, рассказывая про знаменитого Зотова, все похвалы о нем заключал тако: это был не человек, а



У него и поговорки и стишонки собственного изделия были в том же роде. Я помню один из таких афоризмов, слышанный от самого автора:

Блажен, кто ничего не ищет  
И день, и ночь покойно спит,  
Кто в счастья не бздит,  
В несчастья не дрищет...

Подобные стихи и анекдоты составляли утешение Ростовцева, но роль скоро изменилась; он не послушался собственного филологического совета и в счастье сильно стал бздеть и постоянно crescendo. Из одного стола канцелярии Великого князя возник особый штаб, который вскоре обратился в Департамент, а начальник штаба в министра. В палатах его завоняло ужасно, так что я перестал к нему ездить. Шарлатанство его историческое, оно останется в программах, в корпусных порядках, оно увековечено подлейшими стихами Маркова, но такая злокачественная температура придала ему и непомерную дерзость. Допущенный и в Комитет министров и в Главное Правление Училищ, он совался во все со своими суждениями и осуждениями, так что Норов перестал ездить и заставил Государя на очной ставке дать Р<остовцеву> реприманду. В Г<осударственном> Совете он стал громко, в противность порядка, рассуждать о деле, прежде поставления о нем вопросов, и заставил Блудова, временно председательствовавшего, со стыдом привести его к порядку.

Я не ставлю в упрек страшнейшего непослушания; слабоумные его братья и родственники все занимали видные и почетные места. Но это была общая беда нашего века.

Независимо от душевных недостатков, Ростовцев был еще и заика. Это послужило поводом к забавным столкновениям. Однажды отец пришел просить о помещении сына в корпус. На беду, он был также заика. Выходит Р<остовцев> прямо к нему:

– Что...о Ва...ам угодно?

Тот страшно обиделся. Заикнулся, кривился, кривился, покраснел как рак, наконец выстрелил – "Ничего!" и вышел в бешенстве из комнаты.

В другой раз служащий по армейскому просвещению офицер пришел просить о награждении, но Р<остовцев> не находил возможным исполнить его желание.

– Нет, почтеннейший! Этого нельзя! Государь не согласится.

– Помилуйте, Ваше Превосходительство. Вам стоит только заикнуться.

– Пошел вон! – загремел Ростовцев в бешенстве; и таких случаев было очень много.

В последнее время Р<остовцев> в значении своем сильно замкнулся, но чем разрешится судорога – неизвестно. Льстецы выдумали ему юбилей; собирали добровольное приношение не менее 25-ти р<ублей> серебром; говорили речи, читали стихи, ждали от Государя небывалой награды; наконец принесли собственно весьма, говорят, лестное письмо и литографированный портрет В<еликого> К<нязя> Михаила Павловича.















Х. ухаживал за госпожой Z. После обеда, понежившись с мужем, госпожа Z. вздумала переодеться и, продолжая беседовать с мужем, уселась к туалету чесать голову в дезабилье; она и не заметила, что упругие холмы ее груди выпали из рубашки и весело <уперлись> в зеркало. Вдруг двери растворяются, входит лакей с блюдом роскошных персиков. Неосторожно взглянув в зеркало, лакей совершенно растерялся.

– Ты тут зачем? – закричал муж, поднимаясь с кушетки.

– Г<осподин> X., – отвечал тот, запинаясь, – прислал, барин, блюдо самых спелых титек...

– Ах ты, мерзавец! Вот я тебя!.. – возопил в бешенстве супруг. А жена, желая его успокоить, унять гнев, но не менее лакея взволнованная и подарком и сценой, в таком... (слово не разобрано – Е.К.) замешательстве сказала:

– Ах, душечка! Как ты все принимаешь к сердцу! Конь и о четырех хуях спотыкается.



Уваров в молодости состоял в любовной связи с Корсаковым, впоследствии князем Дондуковым-Корсаковым, и стругал последнему задницу.

On revient toujours  
à ses premiers amours

и к<нязь> Д<ондуков>-К<орсаков> не только без всякого основания и прав попал в попечители С<анкт>-Петербургского университета, но и в вице-президенты Академии наук, что ему и вовсе было не к лицу. По этому случаю П<ушкин>, а может быть, и Соболевский сказал:

В Академии наук  
Председает князь Дундук.  
Говорят, не подобает  
Дундукам такая честь.  
Отчего ж он председатель?  
От того, что жопа есть.

Для дам последний стих читается так:

От того, что может сесть.

(Кукольник 1850-е гг.: 1-123).

## ПРИЛОЖЕНИЕ II

### АНЕКДОТЫ РУССКИХ ПИСАТЕЛЕЙ

(К проекту антологии)

И.А.КРЫЛОВ

...Анекдот про Крылова, им самим мне рассказанный. Он гулял или, вероятнее, сидел на лавочке в Летнем Саду. Вдруг ... его. Он в карман, а бумаги нет. Есть, где укрыться, а нет, чем... На его счастье, видит он в аллее приближающегося к нему графа Хвостова. Крылов к нему кидается: "Здравствуйте, граф. Нет ли у вас чего новенького?" – "Есть, вот сейчас прислали мне из типографии вновь отпечатанное мое стихотворение", – и дает ему листок. "Не скупитесь, граф, и дайте мне два-три экземпляра". Обрадованный такою неожиданною жадностью, Хвостов исполняет его просьбу, и Крылов с своею добычею спешит за своим делом.

(Крылов 1982: 183)



Он (И.А.Крылов – Е.К.) вообще мастерски рассказывал, когда был в хорошем расположении, и передавал с добродушным юмором различные забавные факты о своей беспечности или рассеянности: о том, как он однажды при представлении императрице Марии Федоровне в Павловске наклонился, чтобы поцеловать ее руку, и вдруг чихнул ей на руку; о том, как какой-то сочинитель принес ему свое сочинение и просил его советов, как Крылов взялся очень охотно прочесть это сочинение и продержал его больше года; как сочинитель, выведенный наконец из терпения, вошел к нему раз утром в спальню и увидел его спящего, а свое сочинение плавающим в каком-то сосуде, стоявшем у постели...

(Крылов 1982: 293)



## А.С.ПУШКИН

... Это напоминает мне хорошенький анекдот об императрице Екатерине, который рассказывал мне Пушкин. Отец графа Нессельроде был прелестный и умный человек, но, как многие старики, и я из молодых, имел обыкновение издавать дурной запах. Императрица сказала ему однажды: "Милый Нессельроде, уходите, но подальше" – потому что он, чувствуя, что нескромная буря приближается, покидал игру, но возвращался слишком рано.

(Смирнова-Россет 1989: 511)



Вскоре после смерти мужа вдова пришла на его могилу и на коленях молилась о успокоении души его. Вдруг под платьем у себя почувствовала она какое-то жгучее щекотанье. Приписав это наитию мужниной тени, она воскликнула в умилительном порыве: "Душечка, шевелюшечка, жил, шевелил – умер, не забыл". Встав потом на ноги, она заметила, что под платьем у ней была молодая крапива. – Слышал от Пушкина.

(Anecdótica 1993: 205)

## Н.В.ГОГОЛЬ

Гоголь рассказывал, что он раз шел с Войцехом, малороссийским помещиком, по деревне. Вдруг слышат они плач и вопли в одной избе. Они входят туда и видят мертвого младенца на столе. Хохол, отец ребенка, отчаянно рыдал. На расспросы и утешения Гоголя он восклицал только: "О пане, пане, да який же он был писарь, о писарь мой, бойкий писарь". Наконец Гоголь спросил хохла: "Да какой же он был писарь, когда ему было всего три года". – "Да як же не писарь, – отвечал хохол, заливаясь слезами, – насерит бывало, да пальцами по полу так и распишет".

(Anecdótica 1993: 204-205)



Гоголь жил на даче у Плетнева в Патриотическом институте. Однажды вошел он в беседку беклешовского сада, за ним туда же вступил статский советник с Владимиром на шее и двумя дочками.

– Ах, здесь есть надпись, воскликнула одна из них, прочтем, Nadine, должно быть интересно:

Ручей два древа разделяет,  
Но ветви их, сплетясь, растут...

– Это очень мило, ну а что дальше?

.....

(не разобрано – Е.К.)

Александра Соколова.

– А там что-то такое неразборчивое (читает по складам):

Какая тут на-пи-са-на ху-ё-ви-на.

– Хуёвина, хуёвина, поправил невзначай пурист с Владимиром на шее.  
(Забавные изречения 1857: 37)



Имп<ератор> Николай Павлович велел переменить неприличные фамилии. Между прочими полковник Зас выдал свою дочь за рижского гарнизонного офицера Ранцева. Он говорил, что его фамилия древнее, и потому Ранцев должен изменить фамилию на Зас-Ранцев. Этот Ранцев был выходец из земли Мекленбургской, истый оботрит. Он поставил ему на вид, что он пришел в Россию с Петром III, и его фамилия знатнее. Однако он согласился на это прилагательное. Но государь n'entendait pas de retrogression (не зная движения назад), просто велел Ранцеву зваться Ранцев-Зас. Свекр поморщился, но должен был покориться мудрой воле своего имп<ератора>.

(Смирнова-Россет 1989: 72)



### ПРИЛОЖЕНИЕ III

## ДОПОЛНЕНИЕ К СБОРНИКУ РУССКИЙ ЛИТЕРАТУРНЫЙ АНЕКДОТ КОНЦА XVIII – НАЧАЛА XIX ВЕКОВ

### ПЕТРОВСКАЯ ЭПОХА

В 1699 г. Петр, взяв Азов, отправил в Константинополь послом думного дьяка Украинцева. Украинцеву был предоставлен корабль "Крепость" под командой бывшего пирата Памбура и, кроме того, его сопровождал целый флот.

Подойдя к Босфору, флот остался в море, а "Крепость" вошла в Босфор и стала на якорь против султанского дворца. Отдан якорь, Памбур произвел салют из всех 48 пушек своего корабля. Украинцев доносил затем Петру, что от этого салюта "султанские женки окорача поползли", и султан просил "больше не салютовать". Вскоре началась в Константинополе одна из бесчисленных конференций с участием послов всех европейских держав. Об этой конференции Украинцев между прочим доносил Петру: "... и Аглицкий посол изблевал хулу на твою высокую особу, я тогда лаял Аглицкого посла матерно".

(Крылов 1984: 283)



<Чернышев> Григорий Петрович проезжал однажды чрез Калугу, о чем сведав наперед, тамошние купцы и зная, в какой находился он милости у монарха, вышли к нему навстречу за город; но как калужане имели тогда между собою ссору, разделявшую их на две партии, то каждая из них вышла с особым хлебом и солью. Григорий Петрович, поблагодаря их за сделанную ему честь, тотчас спросил: какая была причина, что они разделились на две половины и каждая особо поднесла ему хлеб и соль? Должно было им признаться, что причиною тому их ссора. "Как ссора?" – возразил на это Чернышев с великим гневом – "одного города жители, одной церкви христиане и одного государя подданные имеют такую вражду, что и сообщаться друг с другом не хотят? Так-то вы исполняете закон Божий и волю государя, желающего видеть всех в согласии! Плетей!" – закричал он бывшим при нем несколькими гренадерам. Устрашенные купцы пали на колена и со слезами просили помилования. "Какой милости достойны вы, непотребные?" – закричал на них Чернышев – "Вы

мятежники, разрушающие спокойствие города, и должны быть в пример другим быть без милости наказаны". – Купцы увеличили вопль и слезы; обещали примириться и никогда не заводить подобных между собою ссор. – "Хорошо" – сказал тогда добродетельный вельможа и немедленно послал в город за протопопом, Григорий Петрович велел купцам присягнуть в том, что они искренно всякую между собою вражду оставляют и предают забвению; что мстить друг другу и возобновлять злобу свою никогда не будут, и что вечно станут жить в мире и согласии. Все это было ими исполнено, и Чернышев приказал им в знак мира друг с другом поцеловаться. – "Теперь", произнес он – "я долгом своим поставляю наведываться всегда, как вы будете себя вести; и ежели узнаю, что вы и после сего заведете еще какую-либо между собою ссору, то поступлено будет с вами, яко с клятвоступниками, нарушителями крестного целования и мятежниками". – Григорий Петрович велел им потом снова перецеловаться и, сам их всех перецеловав, въехал в город вместе с ними, как будто в некотором триумфе. Следствием сего было, что калужские граждане и по смерти Чернышева не смели даже мыслить о ссорах, и жили в великом согласии. Мир этот назывался *Чернышевским миром*.

(Бантыш-Каменский 1836: 512–514)



Монахи просили Петра, чтоб он велел им отвесть к монастырям некоторые угодья. Не жалуя корыстолюбия ни в каком звании, а тем еще менее в монашеском, он приказал оставить эту просьбу без внимания, сказав, что сам позаботится об их выгодах. Монахи через несколько времени опять подали ему новую просьбу. Петр работал тогда в Адмиралтействе и на докладе Меншикова написал собственноручно: не хотят ли они хуя. – Святые отцы после второй неудачной попытки, не предвидя успеха, успокоились. – Так прошло несколько царствований. – В царствование Екатерины II они не утерпели и снова подали просьбу о том же. – Она велела справиться в делах и узнав, что по этому предмету существует уже резолюция Петра Великого, захотела узнать ее. – Трудно было отыскать эту бумагу в Сенатском Архиве, а труднее было решиться показать ее Государыне. Но делать было нечего. С улыбочкой прочтя отметку Петра Великого, она сказала князю Куракину, отдавая ему прошение монахов: "Утверждаю в полной силе резолюцию Петра Великого, впрочем я и этого дать им не могу". – Ермолов же от себя прибавил: потому что Государыня считала нужным оставить это для себя. – Он уверял, что бумагу с собственноручно написанными словами Петра и теперь можно видеть в Сенате, где он ее и видел. (Anecdotica 1993: 205)



цы, писал комедии для Эрмитажа и нередко сам их разыгрывал. Кобенцль был замечательно дурен собою, но живой его разговор и ничем невозмутимое веселье, говорит Сегюр, заставляли забывать о его невзрачности... При Кобенцле в Петербурге долгое время жила сестра его, столь же умная, но едва ли уступающая ему в невзрачности. Замужем она была за французским эмигрантом графом Ромбеком (de Rombesq), недалеким старичком, следовавшим всюду за женою и вечно дремавшим на вечерах в каком-нибудь уголке. Живая, эксцентричная и бойкая, г-жа Ромбек смотрела на мужа как на своего рода привилегированного слугу и постоянно будила его на собраниях звучно раздававшейся фразою: "Rombesq, puisque vous êtes debout"... В России графиня выучилась многим крупным и непечатным выражениям. Она в Вене дружески приняла молодого Рибопьера, который часто у нее бывал. Александр Иванович жил в то время в доме графа Разумовского, вместе с родным племянником посла, А.В.Васильчиковым. Им обоим прислуживал огромный крепостной гайдук Васильчиков. Как-то раз за одним из описанных выше обедов, случилось Рибопьеру и Васильчикову сидеть против графини Ромбек. Во время стола графиня стала пересказывать все знакомые ей и крайне нецензурные русские выражения. Тем временем начали менять куверты, а у молодых дипломатов остались прежние тарелки; они оборачиваются, – гайдук скрылся. За ним посылают. "Куда ты ушел?" – спрашивают его. "Помилуйте, старая халда ругается: совестно стало", – отвечает гайдук.

(Рибопьер 1877: 489-450).



М.В.Ломоносов и А.П.Сумароков

В ранних годах славы Шувалова, при императрице Елизавете, лучшее место занимает Ломоносов...

Того же времени соперником Ломоносова был Сумароков. Шувалов часто сводил их у себя. От споров и критики о языке они доходили до преимуществ с одной стороны лирического и эпического, с другой драматического рода, а собственно каждый своего, и такие распри опирались иногда на приносимые книги с текстами. Первое, в языке, что произвело задачу обоим, перевод оды Жан-Батиста Руссо "На счастье"; по второму Ломоносов решился написать две трагедии. В спорах же, чем более Сумароков злился, тем более Ломоносов извиль его; и если оба не совсем были трезвы, то оканчивали ссору запальчивою бранью, так что он высылал их обоих или, чаще, Сумарокова. "Если же Ломоносов занесется в своих жалобах, – говорил он, – то я посылаю за Сумароковым, а с тем, ожидая, заведу речь об нем. Сумароков, услыша у дверей, что Ломоносов здесь, или уходит, или, подслушав, вбегает с криком: не верьте ему, ваше превосходительство, он все лжет; удивляюсь, как вы даете место у

себя такому пьянице, негодяю." – Сам ты подлец, пьяница, неуч, под школой учился, сцены твои краденые!

(Тимковский 1859: 17)



Камергер Иван Иванович Шувалов пригласил однажды к себе на обед, по обыкновению, многих ученых и в том числе Ломоносова и Сумарокова. Во втором часу все гости собрались, и чтобы сесть за стол, ждали мы только прибытия Ломоносова, который, не зная, что был приглашен и Сумароков, явился только около двух часов. Пройдя от дверей уже до половины комнаты и заметя вдруг Сумарокова в числе гостей, он тотчас оборотился и, ни говоря ни слова, пошел назад к двери, чтобы удалиться. Камергер закричал ему: "Куда, куда? Михаил Васильевич! Мы сейчас сядем за стол и ждали только тебя". – "Домой", – отвечал Ломоносов, держась за скобку растворенной двери. – "Зачем же? – возразил камергер, – ведь я просил тебя к себе обедать". – "Затем, – отвечал Ломоносов, – что я не хочу обедать с дураком". Тут он показал на Сумарокова и удалился.

(Ломоносов 1962: 58)



К его (Ломоносова – Е.К.) великолепному погребению, на котором присутствовали с.- петербургский архиерей и многие другие вельможи, явился и Сумароков. Присев к статскому советнику Штелину, бывшему в числе провожатых, указал на покойника, лежащего в гробу, и сказал: "Угомонился дурак и не может более шуметь!"

(Ломоносов 1962: 58)



Однажды в прекрасный летний день пошел он (Ломоносов – Е.К.) один-одинехонек гулять к морю по большому проспекту Васильевского острова. На

возвратном пути, когда стало уже смеркаться и он проходил лесом по прорубленному проспекту, выскочили вдруг из кустов три матроса и напали на него. Он с величайшей храбростью оборонялся от этих трех разбойников. Так ударил одного из них, что он не только не мог встать, но даже долго не мог опомниться; другого так ударил в лицо, что он весь в крови изо всех сил побежал в кусты; а третьего ему уж нетрудно было одолеть; он повалил его (между тем как первый, очнувшись, убежал в лес) и, держа его под ногами, грозил, что тотчас же убьет его, если он не откроет ему, как зовут двух других разбойников и что хотели они с ним сделать. Этот сознался, что они хотели только его ограбить и потом отпустить. "А! каналья! – сказал Ломоносов, – так я же тебя ограблю". И вор должен был тотчас снять свою куртку, холстинный камзол и штаны и связать все это в узел своим собственным поясом. Тут Ломоносов ударил еще полунагого матроса по ногам, так что он упал и едва мог сдвинуться с места, а сам, положив на плечи узел, пошел домой с своими трофеями.

(Ломоносов 1962: 58)



Речь идет о побоище между Ломоносовым, его соседом по дому – академическим садовником – Штурмом и гостями последнего, причем эта безобразная сцена обычно рисовалась так:

26 сентября, вечером у садовника были гости. Служанка садовника неожиданно натолкнулась в сенях на адъютанта Ломоносова, который "незнаемо с какого умысла" там стоял. Обнаруженный, он стал шуметь и, ворвавшись в горницу, закричал, что гости Штурма украли у него епанчу. Когда ему предложили быть осторожней в выражениях, он схватил болван, "на чем парики вешают", и начал всех бить и "двери шпагою рубил", в результате чего Штурм, жена его и все гости выскочили из окна...

(Штурм 1933: 64)



Размышление и пылкость воображения сделали Ломоносова под старость чрезвычайно рассеянным. Он нередко во время обеда вместо пера, которое он по школьной привычке любил класть за ухо, клал ложку, которою хлебал

горячее; или утирался своим париком, который снимал с себя, когда принимался за щи. Редко, бывало, напишет он бумагу, чтоб не засыпать ее чернилами вместо песку.

(Свиньин 1834: 215)



Сумароков был самолюбив, вспыльчив, вместе, добр, великодушен: боролся с Ломоносовым, соперником своим на литературном поприще, который осмеивал в трагике незнание русского языка, а трагик приводил в доказательство явного безумия Ломоносова – его "Грамматику Российскую" и "Риторику"...

(Бантыш-Каменский 1836: 117)



Сумароков не только своими литературными нападениями нажил себе много врагов, но он был очень неприятен в обращении, не умея владеть собою. Хотелось ли ему над чем подсмеяться, – он не скупился на насмешки, часто самые едкие и злые, даже если в душе не чувствовал ни малейшей злобы. Так, одному Чертову, хлопотавшему для него по какому-то тяжёбному делу, с которым он был в очень хороших отношениях, но фамилия которого вдруг ему показалась очень странною, он так окончил письмо: "С истинным почтением имею честь быть не вашим покорнейшим слугою, потому что Чертовым слугою быть не намерен, а просто слуга Божий Александр Сумароков".

(Русские люди 1866: 270)



В 6 номере "Телеграфа" нынешнего года в статье "Биографическая справка" в возражение на слова Д.И.Хвостова, что А.П.Сумароков наследовал от отца орден св. Анны, сказано: "Думаем, что это неверность, ибо закон о наследовании орденов едва ли у нас существовал когда-нибудь". Хотя в справедливости такого доказательства нет никакого сомнения, будь даже вместо слов "едва ли у нас существовал когда-нибудь" можно было бы решительно поставить: "никогда у нас не существовал", ибо это противно учреждению орденов, награждающих только личные заслуги, однако ж А.П.Сумароков все-

таки наследовал после отца название: *amans justicium, pietatem fidem* (девиз ордена св. Анны).

Это было вот каким образом: Екатерина, увидев Сумарокова вскоре после смерти отца его, спросила, шутя: "Много ли, Александр Петрович, получил ты в наследство?" – "Ничего, матушка государыня, почти ничего, – отвечал тот: жадные заимодавцы все расхватили. Одна только вещь осталась на память, позволь, матушка, хоть ты иметь при себе!" – "Она твоя по законам", – отвечала государыня.

Сумароков смекнул делом и на другой день явился во дворец в Анненской ленте. "Ах, плут! Обманул меня!" – сказала, смеючись, государыня. "Ну, да так и быть: чтобы приличнее носить этот орден, поздравлю тебя статским советником".

(Ицков 1833: 341)



В подтверждение слов наших приведем несколько анекдотов о его (А.П.Сумарокова – Е.К.) характере, дошедших до нас прямо от очевидцев, по изустным преданиям.

Однажды в деревне, погнавшись со шпагою в руках за своим камердинером, чем-то его раздражавшим, он до того был ослеплен своею запальчивостью, что не заметил, как попал по пояс в воду, в небольшой прудик, через который ему пришлось преследовать беглеца.

В другой раз, в Москве, на святой неделе он прибил звонаря, который надоел ему, и, наконец, один знакомый, войдя к нему в кабинет, застал, что он, как сумасшедший, гонялся за мухами, которые мешали ему писать.

Но как были в нем сильны порывы вспыльчивости, до которых часто доводила его малейшая безделица, так скоро и проходили они. Пред тем, кому случалось страдать от его горячности, он всегда старался заглаживать обиду, чем и как мог, потому что совсем не был зол, а напротив, так же пылок в порывах добра и благотворительности, как в порывах гнева. Следующий случай, рассказанный нам теми же очевидцами, может послужить самым убедительным доказательством его добродушия.

В последние годы жизни своей он худо занимался хозяйственными делами, и они пришли в совершенный упадок. Между тем, проходя однажды в Москве по улице, он встретил израненного инвалида, который попросил у него милостыню. Не имея денег ни в кармане, ни дома, Александр Петрович снял с себя шитый <золотом> генеральский мундир и отдал его инвалиду, а сам возвратился в одном камзоле.

(Сумароков 1847: 317–318)



## ПАВЕЛ I

...В Павле I эта страсть доходила до крайних пределов смешного. Малейшая ошибка против формы, слишком короткая коса, кривая пукля и т.п. возбуждали его гнев и подвергали виновного строжайшему взысканию. Но у нас где строгое, там и смешное. Павел приказал всем статским чиновникам ходить в мундирах, в ботфортах со шпорами. Однажды встречается он с каким-то регистратором, который ботфорты надел, а о шпорах не позаботился. Павел подозвал его и спросил:

- Что, судырь, нужно при ботфортах?
- Вакса, – отвечал регистратор.
- Дурак, судырь, нужны шпоры. Пошел!

На этот раз выговор тем и ограничился, но могло бы быть гораздо хуже.

(Греч 1990: 88)



Нельзя вообразить, как сумасбродно Павел воевал внутри России. Вдруг нажалует тьму народа полковниками, генералами всех сортов, а чрез полгода всех, без просьбы, уволит в отставку... Видя, что число отставных в Петербурге усиливается, император вдруг велел выслать всех их из города, если они не имели недвижимости, процесса и т.п. Теперь легко это написать, а каково было тогда! Однажды едем мы, с семейством, ночью, от тетушки Елисаветы Яковлевны: дорогою встречаются обозы легковых извозчиков. Что бы это значило? Один извозчик нечаянно задавил кого-то. По донесении о том государю, последовал приказ: выслать из города всех извозчиков. Потом их воротили, видя крайнюю в них необходимость, но запретили дрожки, а велели им иметь коляски. Нет спора, что запрещение этого гнусного экипажа было бы очень полезно, но не вдруг, не в один день. Что сделали извозчики? Сняли подушку с дрожек, навязали на них сверху сани – вот-де и коляска!

(Греч 1990:

92–93)



Император Павел, приехав однажды в Москву, радовался, что повсюду народ бежит за ним и толпится везде, где он ни окажется. Мне очень приятно, говорил он Оболянинову, это доказательство народной любви. "Простите меня, – отвечал Оболянинов, – но я тут никакой любви не вижу. За две недели до приезда императорского величества проводили чрез Москву слона, и так же народ бежал за ним".

(Вяземский 1988: 443)



### АЛЕКСАНДР I

Государь Александр Павлович прогуливался однажды по саду в Царском Селе, шел дождик, однако это не помешало собраться толпе дам посмотреть на царя, обожаемого женским полом. Когда он поравнялся с ними, то многие в знак почтения опустили вниз зонтики.

– Пожалуйста, говорил государь, поднимите зонтики, не мочитесь.

– Для вашего императорского величества мы готовы и помочиться, – отвечали дамы.

(Забавные изречения 1857: 9)



...Ответ его (Ланжерона – Е.К.) государю Александру на вопрос, о чем говорят Милорадович и Уваров: "Pardon, Sire, ces M. Mrs. parlent français, je ne les comprends pas" (простите, государь, эти господа говорят по-французски, я их не понимаю).

(Вяземский 1992: 121)



В приятельском кружке говорили о многих благих мерах, предпринимаемых правительством, которые, по обстоятельствам и по силе вещей (как говорят французы), по внутренним причинам, по личным особенностям, не достигают указанной и желаемой цели. На это Жуковский сказал: "Наш фарватер годен только пока для мелких судов, а не для больших кораблей. Мы часто жалуемся, что корабль, пущенный на воду, не подвигается, не замечая, что он попал на мель".

(Вяземский 1988: 417)



В двадцатых годах, Федор Петрович Уваров, тогдашний командир гвардейского корпуса, жил в Зимнем дворце. Александр Павлович, возвратясь однажды из Царского Села, позвал к себе Уварова, и когда тот взошел к нему, то государь встревоженный говорит ему: "Въезжая сегодня в город, я обогнал лейб-гренадерский батальон, шедший на ученье, и с ужасом увидел, что за батальоном везут воз палок." На что Уваров отвечал, что без этого, к прискорбию, обойтись нельзя. Тогда государь сказал ему: "Вы хоть бы приказали прикрыть эти палки рогожей".

(Сухотин 1894: 601)



Александр назначил его (П.В.Чичагова – Е.К.) товарищем морского министра, умного и почтенного Н.С.Мордвинова, но Чичагов не мог переносить подчиненности; пользуясь кротостью начальника, он прибрал всю власть в свои руки и вскоре потом сам назначен был министром. Чичагов ревностно занялся преобразованием морской части, старался прекратить злоупотребления, изгонял людей неспособных и вредных, отыскивал и возвышал достойных, старался не об умножении числа кораблей, а о хорошей постройке и исправном вооружении их, старался о снабжении их всеми орудиями и учеными средствами, прилагал попечение о распространении между офицерами познаний и опытности. Разумеется, что его понимали немногие. Большинство, т. е. невежды, завистники, лентяи и мошенники, поносили и клеветали его, утверждая, что он истребит флот, когда он, вместо шестидесяти неповоротливых и гнилых кораблей, предложил ограничиться двадцатью четырьмя исправными во всех отношениях.

Он выдержал эту пытку не более 1809 года, вышел в отставку и поехал путешествовать по Европе. На его место поступил слабый и недальновидный маркиз де Траверсе, окружил себя неспособными людьми и ворами и довел

флот до самого жалкого состояния. Тайная летопись говорит притом, что он обязан был милостью Александра глазам хорошенькой гувернантки-француженки. Император, проезжая на запад России или за границу, будто невзначай, всегда останавливался в поместье маркиза, Романшине, и проводил у него несколько дней в рыцарских подвигах. Маркиз хлопотал только о построении большого числа кораблей и, спустив на воду, не заботился о них. Линейный корабль "Лейпциг", спущенный на воду в Неве, почему-то опоздал быть отправленным в Кронштадт до наступления зимы, простоял года два перед самым домом министра и сгнил совершенно.

(Греч 1990: 320–321)



## ЦАРСТВОВАНИЕ НИКОЛАЯ I

Тютчев очень томился в Петербурге и только дожидался минуты, когда сможет возвратиться за границу. Часто говорил он мне: "я испытываю не Heimweh, а Herausweh" (не тоску по родине, а тоску по отъезду).

(Тютчев 1989: 48)



Встречаю я однажды Тютчева на Невском проспекте. Он спрашивает меня, что нового; я отвечаю ему, что военный суд только что вынес приговор Геккерну. "К чему он приговорен?" – "Он будет выслан за границу в сопровождении фельдъегеря". – "Вы в этом вполне уверены?" – "Совершенно уверен". – "Пойду Жуковского убью".

(Тютчев 1989: 48)



...Был я у Ермолова. Ум и память еще очень свежи, но иногда говорит как-то с трудом, тяжело и невнятно. Разговор зашел об умении выбирать людей и о том, как редко это умение встречается в правителях. " Вот если я пред кем колена преклоню, – сказал он, – то это пред незабвенным (Николаем I – Е.К.): ведь можно же было когда-нибудь ошибиться, нет, он уж всегда как раз попадал на неспособного человека, когда призывал его на какое бы то ни было место."

(Вяземский 1992: 259)



Однажды император Николай, назначив свой выезд в Царское Село, повелел, чтобы никаких встреч ему не делалось. Железной дороги не было, шоссе еще не было открыто для публики, почему некоторые мосты были заложены. Подъехав к одному мосту, Государь заметил чиновника, суетившегося возле моста. Подозвав его и узнав, что это был исправник, Государь спросил: "Каким образом ты здесь, когда я приказал, чтобы не было мне никаких встреч?" – "По личному усердию, Ваше Величество". – "За личное усердие на неделю на гауптвахту", – сказал Государь.

(Рассказы из недавней старины 1879: 258)



В начале 40-х годов был в Уфе губернатором Ив.Дм.Талызин, человек очень умный, дельный, живой и горячий. Был он недоволен городским головою N. Призвав его и распушив, как водилось, он между прочим заметил: "Ты сегодня у меня голова, а я завтра из тебя сделаю пешку и кровь выпущу!"

(Рассказы из недавней старины 1879: 261)



В Стародубе было приготовлено для Государя помещение в доме губернского предводителя Ширая...

Кстати сказать о Ширае. Это был человек оригинальный по уму, манерам и привычкам. "Ваше превосходительство", – докладывает ему прикащик, – "у нас в хуторе валится пуня"(сарай). – "Ну, подопрй", – равнодушно отвечает Ширай.

Предваряют его, что у него прикащик ворует, что он выстроил в Стародубе уже дом, советуют переменить. "А он дом-то уж выстроил?"



Князь А.М.Горчаков (впоследствии канцлер) не пользовался благоволением императора Николая Павловича именно вследствие неприязни к нему графа Нессельроде. Многие годы сидел он советником посольства в Вене, не получая очередных почетных наград. Любопытно, что этому способствовал один ничтожный, по-видимому, случай, который, однако, в среде лиц, окружавших государя Николая Павловича, составил Горчакову известность либерала, известность, для того времени весьма печальную.

Как-то однажды в небольшой свите императора Николая Павловича приехал в Вену граф Александр Христофорович Бенкендорф.

За отсутствием посланника, Горчаков, исполнявший его должность в качестве старшего советника посольства, поспешил явиться, между прочим, и к графу Бенкендорфу.

После нескольких холодных фраз, он, не приглашая Горчакова сесть, сказал:

– Потрудитесь заказать хозяину отеля на сегодняшний день мне обед.

Горчаков совершенно спокойно подошел к колокольчику и вызвал метрдотеля гостиницы.

– Что это значит? – сердито спросил граф Бенкендорф.

– Ничего более, граф, как то, что с заказом об обеде вы можете сами обратиться к метрдотелю гостиницы.

Этот ответ составил для Горчакова в глазах всемогущего тогда графа Бенкендорфа репутацию либерала.

(Шевляков 1900: 66)



Будучи начальником бутской уланской дивизии, генерал-лейтенант барон Остен-Сакен делал инспекторский смотр.

Зашел в один из полковых лазаретов и прямо в палату самых трудно больных.

Усердствующие лекаря и смотритель лазарета заранее распорядились, чтобы все больные, при посещении их генералом, стояли каждый около своей койки, и когда Остен-Сакен поздоровается с ними, то чтобы они ответили ему обычным раскатистым "здравия желаем, ваше превосходительство".

Согласно распоряжению лазаретного начальства, больные с большими усилиями вытянулись во фронт, только что Остен-Сакен переступил порог их палаты, но многие не выдержали этого напряжения и в изнеможении повалились на койки.

– Здорово, ребята! – приветствовал их начальник.

Ответ послышался едва уловимый и то не всеми больными поддержанный.







Канкрин назначил вице-губернатором известного нашего баснописца и журналиста Измайлова. Тот однако угодил под суд и умер в нищете. С тех пор Канкрин, назначая кого-нибудь в вице-губернаторы, обыкновенно спрашивал его: "*Фи, батюшка, стихов не пишете?*"

(Сементковский 1893: 46)



При рассмотрении в Государственном Совете сенатского доклада о том, могут ли быть членами протестантских консисторий лица других исповеданий – "Я думаю, сказал Канкрин, что скоро спросят Государственный Совет: могут ли мужчины быть кормилицами".

(Вяземский 1886: 257)



#### А.С.МЕНШИКОВ

Перед окончанием постройки петербургско-московской железной дороги, Клейнмихель отдал ее на откуп американцам, заключив с ними контракт. На основании этого контракта, в первый год (с октября 1851 года) американцы пускали поезда только по два, потом по три раза в день, и каждый поезд составляли не более, как из шести вагонов. От этого товары лежали горами на станциях в Петербурге и Москве, а пассажиры третьего класса по неделе не могли получить билета на проезд. Кроме того, американцы, раздробив следующую им плату по верстам, обольстили Клейнмихеля копеечным счетом, с каждой версты они назначили себе по I ½ копейки серебром; но из этого, по-видимому, ничтожного счета выходила огромная сумма, и все выгоды остались на стороне американцев.

В феврале 1852 года, когда общий ропот по этому случаю был в разгаре, прибыл в Петербург персидский посланник со свитой. Император приказал показать ему все редкости столицы, в том числе и новую железную дорогу.

Сопровождавшие персиян, исполнив это поручение, подробно докладывали, что показано ими, и на вопрос его величества: "Все ли замечательное показано на железной дороге?" отвечали все: "все". Меншиков, находившийся при этом, возразил: "А не показали самого редкостного и самого достопримечательного!" – "Что такое?" – спросил государь. – "Контракта, заключенного графом Клейнмихелем с американцами", отвечал Меншиков.

(Пыляев 1898: 173–174)



В 1859 году, когда начались натянутые отношения между дворами российским и турецким, Меншиков был отправлен в Константинополь чрезвычайным послом. Он был принят там с большою торжественностью, навстречу ему вышел патриарх, по всей дороге были расставлены турецкие войска. Меншиков отнесся к туркам с большою гордостью, как посол монарха не просящего, но повелевающего. На смотре войск он был в пальто с хлыстиком, даже свита его была одета довольно небрежно. С этой небрежностью князь являлся на переговоры, когда первые чины дивана встречали его со всеми почестями. Переговоры длились, султан изъявлял согласие, но недоброжелатели России – англичане и французы – принуждали его пускаться в азиатские хитрости. Меншиков говорил, что диван здесь на английских пружинах.

В то время везде стали заниматься верчением столов и много говорили об открытии новой силы, которая заставляет от прикосновения человеческих рук ходить столы и другие вещи. Когда Меншикову говорили об этом, он сказал: "У вас вертятся столы, шляпы, тарелки, а от моего прикосновения – диван завертелся!"

Отпуская из Константинополя чиновника, он на вопрос последнего, не прикажет ли его светлость еще что-либо сказать: "Больше ничего, – отвечал Меншиков, по обыкновению морщась и грызя ногти: "Разве прибавь, пожалуй, что я здоров, что часто езжу верхом, что теперь объезжаю лошадь, которая попалась очень упрямая, и что лошадь эту зовут – *Султан*"

(Пыляев 1898: 177–178)



Однажды князь А.С.Меншиков, в числе других, сопровождал императора Николая Павловича в Пулковскую обсерваторию. Не предупрежденный о посещении императора, главный астроном Струве в первую минуту смутился и спрятался за телескоп.

– Что это с ним? – спросил государь.

– Вероятно, ваше величество, заметил Меншиков, указывая на знаки отличия свиты, – он испугался, увидав столько звезд не на своем месте.

(Наш мир 1924: 310)



К.П.Брюллов

⋮

Брюллов сочувствовал красоте и всему прекрасному, как не сочувствует иногда множество развитых личностей, взятых вместе. При таких условиях его духовного склада объясняется и весь избыток его фантазии, которая не знала пределов и, без сомнения, не могла примириться с действительностью, что и было поводом к его своеобразной жизни. Работая на лесах в куполе Исаакиевского собора, Брюллов говорил: "Как тесно! я бы теперь расписал небо!"

(Рамазанов 1852: 99)



Брюллов вел меня к столу и сел по левую руку; по правую сел Т... Обед был превеселый.

Брюллов предавался своей врожденной любезности со всею живостию его ума и сердца.

Его ли присутствие или мое собственное внушило Т ..., но и он осыпал меня самыми милыми изъяснениями.

Я сидела между двух огней; блестящие искры которых, как фосфорические яркие частицы, вспыхивали и угасали: они мне нравились, как все сияющее, но по легком и минутном прикосновении скользили безвредно и души моей не волновали.

Т ... спросил у Брюллова, когда он написал мой портрет и кому он предназначен, не ему ли самому?

– Нет, он мне не нужен, – отвечал Брюллов. – Он у меня всегда тут, – продолжал он, указывая на сердце.

– Сделайте тогда литографию, и мы все ею воспользуемся.

– То-то и беда, что сердце-то не каменное, – сказал Брюллов: отпечатать нельзя.

(Ростовская 1852: 162–163)



Раз как-то Дурнов хотел пошутить над К.П.<Брюлловым> и, указывая на посредственную живопись, сказал: "А ведь тут много Брюлловского стиля?" – "Нет, – ответил К.П.Брюллов, – тут, Ваня, много Дурнова".

(Рамазанов 1852: 108)



#### А.М.ГЕДЕОНОВ

Петипа был приглашен в петербургский балет в 1847 году. Из Парижа он ехал в Петербург морем, через Кронштадт. Вместе с ним ехала известная драматическая артистка французского театра Вольнис.

В Кронштадте они пересели на другой пароход, так как большие морские дальше не ходили, и приехали 24 мая 1847 г. в Петербург на Английскую набережную. Там была таможня.

В Петербурге стояла страшная жара.

Пока Петипа исполнял поручения Вольнис, у него украли фуражку, которую он положил на скамейке парохода. Ему пришлось ехать в отель, на Михайловскую улицу, с головой, повязанною платком.

На другой день Петипа явился представиться директору театров А.М.Гедеонову.

– Хорошо ли доехали? – спросил Гедеонов.

– Хорошо, ваше превосходительство. Когда я буду дебютировать, ваше превосходительство?

– Ступайте, мой милый, гулять.

– Как гулять? Я ангажирован...

– Идите, гуляйте и отдыхайте...

- Но у меня нет денег!
- Вам дадут вперед, если вы хотите... Гуляйте три месяца, смотрите острова, там очень хорошо...
- Деньги получить и гулять? – удивился Петипа.
- Ну-да... В Петербурге сезон начинается в августе... Вы будете дебютировать в начале зимнего сезона...
- Вот прекрасная страна! – сказал обрадованный Петипа. – Дают отдых и деньги платят.

(Шевляков 1900: 159–160)



Александр Михайлович Гедеонов, несмотря на свой вспыльчивый характер и наружную суровость, был любим всеми подчиненными.

Почти всем, как мужчинам, так и женщинам, он говорил "ты". Конечно, никто на это не обижался, так как большинство служило под его начальством чуть ли не с детства.

Будучи нервным и раздражительным, он не умел сдерживаться и так иногда кричал на актеров и на своих чиновников, что те буквально шалели от его распеканий, часто совершенно неосновательных и беспричинных.

Любимым его выражением во время выговоров была угрожающая фраза: – Я тебя в солдаты отдам!

Были случаи, что в пылу гнева Александр Михайлович говорил это даже женщинам.

(Шевляков 1900: 110–111)



Чиновники, заведовавшие хозяйством и счетной частью, в директорство Гедеонова наживали большие капиталы. Они, по рассказам очевидцев, до того бесцеремонно пользовались добротой и доверчивостью директора, что заставляли изумляться всех, близких к театру людей, которые утверждали: что это все было известно самому Александру Михайловичу, но что он не принимал никаких мер пресечения только благодаря своему мягкосердечию. Он будто бы жалел отдавать под суд своих излюбленных чиновников.



сделавшему тотчас распоряжение о вызове этого хориста к нему на следующее утро. В назначенный час тот является в приемную Гедеонова и застаёт там своего сослуживца, тоже хориста, пришедшего просить о прибавке жалованья.

Выходит из кабинета директор, осматривает просителей и раздраженно спрашивает:

– Кто вы? Что нужно?

Александр Михайлович в это утро был особенно не в духе, и потому нельзя было ожидать от него благоприятного приема.

Ближе к нему стоявший проситель, явившийся ходатайствовать о прибавке, ответил:

– Хорист Петров.

– А это ты?! – набросился на него директор, принимая его за вызванного по рапорту конторы. – Молодец! Ловко отличаешься! Да знаешь ли ты, негодяй, что я тебя в мелкий порошок могу истолочь? В солдаты сдать? Выгнать вон из службы? Распустились вы тут все без строгого надзора. Пьяницами стали, забулдыгами...

– Извините, ваше превосходительство, – заметил Петров, дрожа всем телом: – я ни в чем не виноват.

– Знаю, как ты не виноват. Все, негодяи, правы...

– Это, вероятно, вот он провинился, указал хорист на товарища.

Гедеонов немного смутился и после небольшой паузы, показывая на напрасно обиженного, обратился к виновному и тем же строгим тоном сказал:

– Все то, что я наговорил ему, возьми себе...

(Шевляков 1900: 113–115)



Как-то давно был при немецкой труппе сначала помощником режиссера некто Гемузеус. Главным же режиссером был Голанд, на которого Гедеонов однажды так разгневался, что пожелал немедленно его сменить. По мнению Александра Михайловича, удачным заместителем Голанда мог быть Орловский, хороший и известный актер той же труппы. Не долго думая, директор послал за ним Гемузеуса, который через короткий промежуток времени и доставил его в дирекцию.

Гедеонов встретил его радушно и тотчас же приступил к деловому разговору. Гемузеус остался у дверей в смущенно-почтительной позе.

Выслушав предложение директора занять должность главного режиссера, Орловский ответил:

– Искренне благодарю ваше превосходительство за честь, но согласиться на это не могу.

– Почему? – удивился Гедеонов.

– А потому, что при нашем составе труппы и при той обстановке, какая существует теперь на немецкой сцене, ни один порядочный человек не имеет права согласиться быть режиссером. Для этого нужно быть подлецом и мерзавцем.

– Значит, отказываешься? – спросил Александр Михайлович.

– Да... решительно...

Директор повернулся в сторону Гемузеуса и произнес:

– Слышал?..

– Слышал.

– Понял?

– Понял-с.

– Ну, так с сегодняшнего дня я назначаю тебя главным режиссером.

Гемузеус молча поклонился

(Шевляков 1900: 116–117)



Директор императорских театров А.М.Гедеонов в надежде добыть очередной орден посулил по оплошности одну и ту же воспитанницу <театральной школы> в любовницы двум тузам, а когда спохватился, то исправил ошибку и услужил ее третьему, из еще более высокопоставленных, по протекции которого и удостоился желанной награды.

(Щепкин 1988: 10–11)



## ИЗ ЭПОХИ АЛЕКСАНДРА II

Он (Александр II – Е.К.) не любил слишком умных людей, ему было с ними как-то неловко.

"Quand l'empereur cause avec un homme d'esprit", говаривал Ф.И.Тютчев, "il a l'air d'un homme atteint de rhumatisme qui est expose a un vent coulis" (когда



император разговаривает с умным человеком, у него вид ревматика, стоящего на сквозном ветру).

(Феоктистов 1929: 348)



Я имел случай высказать князю <А.И.Барятинскому>, что страна удивляется его равнодушию к подобным нечистым источникам, из которых так привыкли черпать туземные власти, не исключая губернаторов и главных начальников военных отделов. Нетерпеливо повернувшись в своем кресле, князь отрывисто ответил: "Если мы будем искать только честных людей, то получим одних дураков".

(Инсарский 1894: 7)



В шестидесятых годах, во время одного из студенческих волнений в Московском университете, студенты целою толпою двинулись на Тверскую площадь предъявлять свои жалобы генерал-губернатору П.А.Тучкову. Их провожало множество народа, запрудившего улицу и площадь. По улице ехал известный писатель Н.Ф.Павлов в открытой пролетке, держа в руках свою великолепную палку с огромным набалдашником, по обыкновению важный и чопорно прибранный. Ехать дальше сделалось невозможно за многолюдством. Подходит к Павлову какая-то старушка. "Кого это, батюшка, хоронят?" – "Науку, матушка, науку", отвечает Павлов, кивая величаво головою. – "Царство ей небесное!" умильно говорит старушка и осеняет себя крестным знамением.

(Русский Архив 1886: 432)



Фет-Шеншин, известный лирик, проезжая по Моховой, опускал в карете окно и плевал на университет. Харкнет и плонет: тьфу! Кучер так привык к этому, что всякий раз, проезжая мимо университета, останавливался.



"Вот наш Парнас! наши поэты, наследники Пушкина, – в том же восторге говорил энтузиаст, – вот тот, который говорит, – это Майков, Аполлон! направо – Полонский Яков Петрович, налево – Плещеев Алексей Николаевич, а вот там, на другой стороне, сидит Фет, – не унимался энтузиаст, – то есть теперь Шеншин – он, как сказал Тургенев, променял этим имя на фамилию".

(Достоевский 1990: 410)



Актеру Вас.Ник.Андрееву-Бурлаку однажды Островский делал выговор за одну актрису, дочь известного литератора П., служившую под режиссерством и распорядительством Бурлака в частном Пушкинском театре. Следует заметить, что эта барышня не обладала ни красотой, ни дарованием, и к довершению всего была лишена ясного произношения.

– Как же вам не стыдно, Василий Николаевич, обижать талантливую и милую девицу, да еще к тому же дочь известного и уважаемого литератора? – сказал недовольным тоном Островский. – Мне родитель ее на вас жаловался, и это меня сильно тронуло. Вы буквально ничего не даете ей играть.

– Право, я в этом так мало виноват, – начал защищаться Андреев-Бурлак. – В новых пьесах она не появляется по желанию авторов, которые ни за что не хотят назначить ей роли, благодаря ее недостаткам, а старые пьесы, в которых она могла бы играть, не дают сборов, да и времени нет для репетирования их.

– Что за вздор! У нее нет никаких недостатков...

– А некрасивая наружность? А картавость?

– Все-таки если бы вы захотели, так могли бы из уважения к ее отцу дать ей возможность хоть изредка фигурировать на сцене. Кроме того, по-моему, она не без дарования, и даже с огоньком, да и собою премиленькая...

Затем разговор перешел на другие вопросы. Перед самым уходом Бурлака Островский спросил:

– Ну, что новенького в театре?

– Да вот намереваемся поставить вашу драму "Бесприданница". Не угодно ли будет пожаловать к нам на репетицию и на представление.

– С удовольствием. Мне признаться, давно хотелось, чтобы вы поставили ее у себя. А кто будет играть Ларису? На нее нужна хорошая исполнительница, – это сложная роль.

– Да вот кстати: можно будет поручить ее дочери П.

Островский, позабыв недавние свои упреки Бурлаку, вдруг нервно стал пожимать плечами и сердито воскликнул:

– Да что это вдруг с вами случилось? С ума сошли, что ли? Как же можно такую ответственную роль поручать П-й? Она хоть и дочь уважаемого литератора, но физиономия-то ее какова? Да еще и картавая... Если вы действительно намерены отдать ей Ларису, то я не только не приеду, но убедительно прошу вас и вовсе не ставить моей драмы...

(Шевляков 1900: 213–214)



Чайковский и Апухтин оба жили, как муж с женой, на одной квартире. Апухтин лежал в постели. Чайковский подходил и говорил, что идет спать, и Апухтин целовал у него руку и говорил: "Иди, голубчик, я сейчас к тебе приду".

(Суворин 1923: 29)



...Когда в прошлом году Н.С.Лесков умер, дочь его, по фамилии Нога (Лесков острил: у моей дочери такая фамилия, "что если сидеть между нею и ее мужем, то надо сказать: я сижу между ногами"), была у меня и говорила, что мать ее жива и живет в Петербурге в сумасшедшем доме.

(Суворин 1923: 83)



Григорович мне говорил, что А.А.Краевский умер на полковнице, которую он содержал, и был привезен домой в карете мертвым. Он, вообще, был большой любитель женского пола...

(Суворин 1923: 216)



Делянов воскликнул после убийства императора Александра II:

– Какое несчастье! Никогда еще этого не было.

– А Петр III? А Павел I?

– Да, но это на улице.

В комнатах можно душить, а на улицах нельзя!

(Суворин 1923: 232)



Анекдоты о Назимове. Во время юбил<ея> Москов<ского> университета Шевырев предлагал пригласить актрис для изображения 9 муз. Назимов: "Зачем же только 9? Сколько угодно пригласим".

(Суворин 1923: 336)



В Москве, даже в зале, много говорили о невозможных отношениях между Достоевским и Тургеневым, так как Тургенев не мог простить Достоевскому, что тот его так зло осмеял в "Бесах" (Кармазинов). Распорядители были в отчаянии, и Д.В.Григоровичу специально поручено было следить, чтобы они не встречались. На рауте, в думе, вышел такой случай. Григорович, ведя Тургенева под руку, вошел в гостиную, где мрачно стоял Достоевский. Достоевский сейчас же обернулся и стал смотреть в окно. Григорович засуетился и стал тянуть Тургенева в другую комнату, говоря: "Пойдем, я покажу тебе здесь одну замечательную статую". – "Ну, если это такая же, как эта, – ответил Тургенев, указывая на Достоевского, – то, пожалуйста, уволь".

(Достоевский 1990: 413)

## ЛИТЕРАТУРА

- ANECDOTICA 1993      Anecdotica (Из записной книжки П.И. Миллера) // Новое литературное обозрение, 1993, N 3.
- АЗАДОВСКИЙ 1932      Азадовский М.К. Русские сказочники // Русская сказка. Избранные мастера. Л., 1932.
- АНДРЕЕВ 1929      Андреев Н.П. Указатель сказочных сюжетов по системе Аарне. Л., 1929.
- АНТИЧНАЯ БАСНЯ 1991      Античная басня / Сост, пред. и примеч. М.Л.Гаспарова. М., 1991.
- АРХИВ КУРАКИНА 1890      Архив кн. Ф.А.Куракина. СПб., 1890, т. 1.
- АФАНАСЬЕВ 1940      Афанасьев А.Н. Народные русские сказки в 3-х т. / Под ред. М.К.Азадовского, Н.П. Андреева, Ю.М.Соколова. Л., 1940, т. 3.
- БАНТЫШ-КАМЕНСКИЙ 1836      Бантыш-Каменский Д.Н. Словарь достопамятных людей русской земли. М., 1836, ч. 5.
- БАНТЫШ-КАМЕНСКИЙ 1847      Бантыш-Каменский Д.Н. Словарь достопамятных людей русской земли. СПб., 1847, ч. 3.
- БАТЮШКОВ 1886      Батюшков К.Н. Переписка // Собр. соч. в 3-х т. СПб., 1886, т. 3.
- БАХТИН 1975      Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики. М., 1975.
- БЕЛОУСОВ 1989      Белоусов А.Ф. Мнимый Штирлиц // Учебный материал по теории литературы. Жанры словесного текста. Анекдот. Таллинн, 1989.
- БИОГРАФИИ 1841      Биографии российских генералиссимусов и генерал-фельдмаршалов. СПб., 1841, ч. 1.
- БЛАГОЙ 1950      Благой Д.Д. Творческий путь Пушкина (1813–1820). М.–Л., 1950.
- БОДЯНСКИЙ 1888      Бодянский О.М. Дневник // Русская старина, 1888, окт.
- БУЛГАКОВ 1826      Булгаков А.Я. Биография Ф.В.Ростопчина // Отечественные записки, 1826, ч. 26.

- БУЛГАКОВ 1901 Булгаков А.Я. Письма к К.Я.Булгакову // Русский архив, 1901, кн. 3.
- БУЛГАКОВ 1904 Булгаков А.Я. Воспоминания о 1812 годе и вечерних беседах у гр.<афа> Ф.В.Ростопчина // Старина и новизна, 1904, кн. 7.
- БУРНАШЕВ 1875 Бурнашев В.П. Наши чудодеи. Летопись чудачеств и эксцентричностей всякого рода. СПб., 1875.
- БЮРГЕР 1956 Бюргер Г. Удивительные приключения барона Мюнхгаузена. М., 1956.
- ВАЦУРО 1974 Вацуро В.Э. *К вельможе* // Стихотворения Пушкина 1830-х годов. Л., 1974.
- ВАЦУРО 1974А Вацуро В.Э. Из разысканий о Пушкине. 1.Пушкинский анекдот о Павле // Временник пушкинской комиссии. 1972. Л., 1974.
- ВАЦУРО 1981 Вацуро В.Э. *Повести Белкина* // Пушкин А.С. Повести Белкина. М., 1981.
- ВЕСЕЛОВСКИЙ 1915 Веселовский А.Н. Боккаччьо, его среда и сверстники, ч. 1 // Собр. соч. в 16 т. Пг., 1915, т. 5.
- ВИГЕЛЬ 1864—1865 Вигель Ф.Ф. Воспоминания. М., 1864-1865.
- ВИГЕЛЬ 1892 Вигель Ф.Ф. Записки. М., 1892.
- ВОЛКОВА—ЛАНСКАЯ 1874 Грибоедовская Москва в письмах М.А. Волковой к В.И.Ланской // Вестник Европы, 1874, кн. 9.
- ВЫГОТСКИЙ 1986 Выготский Л.С. Психология искусства. Л., 1986.
- ВЯЗЕМСКИЙ 1866 Вяземский П.А. Выдержки из старых бумаг Остафьевского архива // Русский архив, 1866, N 6.
- ВЯЗЕМСКИЙ 1882 Вяземский П.А. Допотопная или допожарная Москва; Иван Иванович Дмитриев; Письмо к Д.А.Оболенскому, издателю *Хроники недавней старины*; Характеристические заметки и воспоминания о графе Ростопчине // Полн. собр. соч. в 12 т., СПб., 1882, т. 7.
- ВЯЗЕМСКИЙ 1883 Вяземский П.А. Старая записная книжка // Полн. собр. соч. в 12 т. СПб., 1883, т. 8.
- ВЯЗЕМСКИЙ 1884 Вяземский П.А. <Записные книжки> // Полн. собр. соч. в 12 т. СПб., 1884, т. 9
- ВЯЗЕМСКИЙ 1982 Вяземский П.А. О духе партий, о литературной аристократии; Известие о жизни и стихотворениях И.И.Дмитриева; Разго-

- Вор между издателем и классиком с Выборгской стороны или с Васильевского острова; Языков и Гоголь // Соч. в 2-х т. М., 1982, т. 2.
- Вяземский 1982А Вяземский П.А. Дом Ивана Ивановича Дмитриева. – Соч. в 2-х т. М., 1982, т. 1.
- Вяземский 1988 Вяземский П.А. Стихотворения. Воспоминания. Записные книжки. М., 1988.
- Вяземский 1992 Вяземский П.А. Записные книжки // Сост., вступ., прим. Д.П.Ивинского. М., 1992.
- ГАСПАРОВ 1978 Гаспаров Б.М. Устная речь как семиотический объект. // Семантика номинации и семиотика устной речи, I. Тарту, 1978.
- ГИЛЛЕЛЬСОН 1969 Гиллельсон М.И. Вяземский. Жизнь и творчество. Л., 1969.
- Гин 1992 Из письма Я.И.Гина // Новое литературное обозрение, 1992, N 1.
- Гинзбург 1929 Гинзбург Л.Я. Вяземский // Вяземский П.А. Старая записная книжка. Л., 1929.
- Глинка 1930 Глинка М.И. Записки. М.–Л., 1930.
- Глинка 1955 Глинка в воспоминаниях современников. М., 1955.
- ГОЛИЦЫН 1869 Рассказы С.М.Голицына // Русский архив, 1869, N 3.
- Греч 1886 Греч Н.И. Записки о моей жизни. СПб., 1886.
- Греч 1990 Греч Н.И. Записки о моей жизни. М., 1990.
- ГРИБОЕДОВ 1969 Грибоедов А.С. Горе от ума / Издание подготовил Н.К.Пиксанов при участии А.Л.Гришунина. М., 1969.
- ГРОССМАН 1923 Гроссман Л.П. Искусство анекдота у Пушкина // Гроссман Л.П. Этюды о Пушкине. М. – Пг., 1923.
- ДВАДЦАТЬ ТРИ НАСРЕДДИНА 1978 Двадцать три Насреддина. / Сост., вступ., прим. М.С.Харитонова. М., 1978.
- ДЕКАБРИСТЫ 1988 Декабристы в воспоминаниях современников. М., 1988.
- ДЕРЖАВИН 1868 Сочинения Г.Р.Державина в 10 т. с объяснит. примеч. Я.К.Грота. СПб., 1868, т. I.
- ДНЕВНИК ПУШКИНА 1923 Дневник Пушкина. 1833–1835. / Под ред. и с объясн. примеч. Б.Л.Модзалевского.

- Долгоруков 1890 М.–Пг., 1923.  
Долгоруков И.М. Капище моего сердца. М., 1890.
- Достоевский 1990 Достоевский в воспоминаниях современников. М., 1990, т. II.
- Дробова 1981 Дробова Н.П. Биографические предания о русских писателях XVIII века как историко-литературное явление // XVIII век, сб. 13. Л., 1981.
- Жихарев 1955 Жихарев С.П. Записки современника. М., 1955.
- ЗАБАВНЫЕ ИЗРЕЧЕНИЯ 1857 Забавные изречения, смехотворные анекдоты или домашние остроумцы (1857). – ОР РНБ, ф. 608, N 4435.
- Иванова 1978 Иванова Н.Б. Анекдоты о шуте Балакиреве в лубочной литературе и фольклоре // Фольклор народов РСФСР. 1978, вып. 5.
- ИЗВЛЕЧЕНИЕ ИЗ ЖУРНАЛОВ 1889 Извлечение из журналов почетных старшин Московского Английского Клуба // Русский архив, 1889, кн. 2.
- Инсарский 1894 Записки В.А.Инсарского // Русская старина, 1894, май.
- История СССР в анекдотах 1992 История СССР в анекдотах. / Сост. М.Дубовского. М., 1992.
- Ицков 1833 Ицков М. Еще заметка к жизнеописанию А.П.Сумарокова // Московский телеграф, 1833, ч. 51.
- КАГАН 1970 Каган Ю.М. Генрих Бебель и его "Фацетии" // Гегель Г. Фацетии. М., 1970.
- Ключевский 1959 Ключевский В.О. Петр Великий среди своих сотрудников // Собр. соч. в 8 т. М., 1959, т.8.
- КНИГА ЧЕТЫРЕХ ШУТОВ 1869 Полное и обстоятельное собрание подлинных исторических, любопытных, забавных и нравоучительных анекдотов четырех увеселительных шутов Балакирева, Д'Акосты, Педрилло и Кульковского. СПб., 1869.
- Князьков 1908 Князьков С.А. Быт дворянской Москвы конца XVIII и начала XIX веков // Москва в ее прошлом и настоящем, вып. 8. М., 1908.



- КОПЬЕВ 1794 Копьев А.Д. Что наше тово нам и не нада. СПб., 1794.
- КОШАНСКИЙ 1832 Кошанский Н.Ф. Частная реторика. СПб., 1832.
- КРЫЛОВ 1982 И.А.Крылов в воспоминаниях современников. / Вступ., сост., примеч. А.М. Гордина, М.А.Гордина. М., 1982.
- КРЫЛОВ 1984 Крылов А.Н. Мои воспоминания. Л., 1984.
- КУКОЛЬНИК 1850-Е ГГ. Кукольник Н.В. <Записная книжка> // Отдел рукописей Пушкинского Дома, ф. 371 (Н.В. Кукольника), № 73.
- КУКОЛЬНИК 1857 Кукольник Н.В. Мои задушевные путевые записки // Отдел рукописей РНБ (Петербург), ф. 402, № 1.
- КУКОЛЬНИК 1888 Кукольник Н.В. Дневники // Баян, 1888, № 12.
- КУКОЛЬНИК 1991 Кукольник Н.В. Анекдоты / Публикация Е.Я.Курганова // Искусство Ленинграда, 1991, № 1.
- КУРГАНОВ 1981 Курганов Е.Я. К истории одного авторского примечания к *Евгению Онегину* // Временник пушкинской комиссии. 1978. Л., 1981.
- КУРГАНОВ 1983 Курганов Е.Я. Из реального комментария к поэме *Домик в Коломне* // Временник пушкинской комиссии. 1980. Л., 1983.
- ЛЕСТВИЦЫН 1882 Лествицын В.И. Фабула о шуте-плуте // Русская старина, 1882, т. 36.
- ЛИХАЧЕВ-ПАНЧЕНКО-ПОНЫРКО 1984 Лихачев Д.С., Панченко А.М., Понырко Н.В. Смех в Древней Руси. Л., 1984.
- ЛОМОНОСОВ 1962 М.В.Ломоносов в воспоминаниях современников. М.-Л., 1962.
- ЛОНГИНОВ 1868 Лонгинов М.Н. Заметка // Русский архив, 1868.
- ЛОРЕР 1909 Лорер Н.И. Записки декабриста // Русское богатство, 1904, №3.
- ЛОТМАН 1973 Лотман Ю.М. Сатира Воейкова *Дом сумасшедших* // Уч. зап. Тарт. гос. ун-та, вып. 306, 1973.
- ЛОТМАН 1973 А Лотман Ю.М. Идейная структура поэмы Пушкина *Анджело* // Пушкинский сб. Псков, 1973.
- ЛОТМАН 1976 Лотман Ю.М. Бытовое поведение и ти-

- пология культуры в России XVIII века // Культурное наследие Древней Руси. М., 1976.
- ЛОТМАН 1977      Лотман Ю.М. Поэтика бытового поведения в русской культуре XVIII века // Труды по знаковым системам, VIII. Тарту, 1977.
- ЛОТМАН 1979      Лотман Ю.М. Три заметки о Пушкине // Вторичные моделирующие системы. Тарту, 1979.
- ЛОТМАН 1979 А      Лотман Ю.М. К функции устной речи в культурном быту пушкинской эпохи // Семиотика устной речи. Лингвистическая семантика и семиотика, II. Тарту, 1979.
- ЛОТМАН 1983      Лотман Ю.М. Роман А.С.Пушкина *Евгений Онегин*. Комментарий. Л., 1983.
- МЕЛЬГУНОВ 1861      Мельгунов Н. Лекции г.Пинто о Данте и его веке // Современная летопись, 1861, N 17.
- МЕЛЕТинский 1958      Мелетинский Е.М. Герой волшебной сказки. Происхождение образа. М., 1958.
- МЕЛЕТинский 1989      Мелетинский Е.М. Сказка-анекдот в системе фольклорных жанров // Учебный материал по теории литературы. Жанры словесного текста. Анекдот. Таллинн, 1989.
- МЕМУАРЫ ДЕКАБРИСТОВ 1988      Мемуары декабристов. М., 1988.
- МОРУА 1983      Моруа А. От Монтеня до Арагона. М., 1983.
- НАШ МИР 1924      Наш мир, 1924, N 31.
- НЕ ЛЮБО – НЕ СЛУШАЙ 1811      Не любо – не слушай, а лгать не мешай. СПб., 1811.
- НЕЧАЕВА 1963      Нечаева В.С. Записные книжки П.А.Вяземского // Вяземский П.А. Записные книжки. М., 1963.
- НИКИТЕНКО 1835      Никитенко А.В. Анекдот // Энциклопедический лексикон. СПб., 1835, т. 2.
- НИКИФОРОВ 1930      Никифоров А.И. Сказка, ее бытование и носители // Капица О.И. Русские народные сказки. М.-Л., 1930.
- НОВОНАЙДЕННЫЙ АВТОГРАФ 1968      Новонайденный автограф Пушкина / Подг. текста, статьи и коммент. В.Э.Вацууро и М.И.Гиллельсона. М.-Л., 1968.
- ОРБЕЛИ 1982      Орбели И.А. Фольклор и быт Мокса. М.,

- ПАДУЧЕВА 1977  
 ПАНЧЕНКО 1981  
 ПАНЧЕНКО 1984  
 ПЕКАРСКИЙ 1863  
 ПЕРЕЛЬМУТЕР 1993  
 ПЕРЕПИСКА ГРОТА 1896  
 ПЕРЕПИСКА РОСТОПЧИНА 1872  
 ПИСЬМА РОСТОПЧИНА 1863  
 ПИСЬМО МАСОНСКОЙ ЛОЖИ 1909  
 ПРОПП 1964  
 ПУЗЫРЕВСКИЙ Б.Г.  
 ПУШКИН 1937  
 ПУШКИН 1937 А  
 ПУШКИН 1948  
 ПУШКИН 1948 А  
 ПУШКИН 1949  
 ПУШКИН 1926
1982.  
 Падучева Е.В. О семантических связях между басней и ее моралью // Труды по знаковым системам, т. 9. Тарту, 1977.  
 Панченко А.М. Литература переходного века // История русской литературы в 4-х т. Л., 1981, т. I.  
 Панченко А.М. Русская культура в канун петровских реформ. Л., 1984.  
 Пекарский П.П. Материалы для истории журнальной и литературной деятельности Екатерины II // Приложение ко 2 т. Записок Имп. Ак. Наук. СПб., 1863.  
 Перельмутер В. "Звезда разрозненной плеяды!..." М., 1993.  
 Переписка Я.К.Грота с П.А.Плетневым. СПб., 1896, т. II.  
 Переписка Ф.В.Ростопчина с П.Д.Цициановым // XIX век. М., 1872, кн. 2.  
 Письма Ф.В.Ростопчина к Ф.И.Киселеву // Русский архив, 1863.  
 Письмо масонской ложи Немезиды в масонскую ложу Изиды // Русская старина, 1909, N 1.  
 Пропп В.Я. Жанровый состав русского фольклора // Русская литература, 1964, N 4.  
 Пузыревский И.А. Биография Н.В.Кукольника // Отдел рукописей ПД, ф. 371, N 21.  
 Пушкин А.С. Евгений Онегин // Полн. собр. соч. в 16 т. М.-Л., 1937, т. 6.  
 Пушкин А.С. Переписка // Полн.собр. соч. в 16 т. М.-Л., 1937, т. 13.  
 Пушкин А.С. Домик в Коломне // Полн. собр. соч. в 16 т. М.-Л., 1948, т.5.  
 Пушкин А.С. К вельможе // Полн. собр. соч. в 16 т. М.-Л., 1948, т. 3.  
 Пушкин А.С. <Воображаемый разговор с Александром I> // Полн. собр. соч. в 16 т. М.-Л., 1949, т. 11.  
 Пушкин А.С. Письма. / Под ред. и с примеч. Б.Л.Модзалевского.

- ПУШКИН 1822 М.–Л., 1926, т.1.  
Стихотворения Вас. Пушкина. СПб., 1822.
- ПЫЛЯЕВ 1891 Пыляев М.И. Старая Москва. СПб., 1891.
- ПЫЛЯЕВ 1898 Пыляев М.И. Замечательные чудаки и оригиналы. СПб., 1898.
- ПЫПИН 1857 Пыпин А.Н. Очерк литературной истории старинных повестей и сказок русских. СПб., 1857.
- РАМАЗАНОВ 1852 Рамазанов Н.А. Воспоминания о К.П. Брюллове // Москвитянин, 1852, N 16.
- РАССКАЗЫ ИЗ НЕДАВНЕЙ СТАРИНЫ 1879 Рассказы из недавней старины // Русский архив, 1879, N 10.
- РИБОПЬЕР 1877 Записки графа Рибопьера // Русский архив, 1877, N 4.
- РОСТОВСКАЯ 1852 Ростовская М. Воспоминания о Брюллове // Москвитянин, 1852, N 19.
- РОСТОПЧИН 1853 Ростопчин Ф.В. Сочинения. СПб., 1853.
- РУССКАЯ САТИРИЧЕСКАЯ СКАЗКА 1958 Русская сатирическая сказка. / Пред., примеч. и ред. Дм. Молдавского. М., 1958.
- РУССКАЯ СТАРИНА 1909 Русская старина, 1909, N 1.
- РУССКИЕ МЕМУАРЫ 1990 Русские мемуары. 1826–1856. М., 1990.
- РУССКИЙ АРХИВ 1866 Русский архив, 1866, N 11.
- РУССКИЙ АРХИВ 1889 Русский архив, 1889, кн. 2.
- РУССКИЙ БИОГРАФИЧЕСКИЙ СЛОВАРЬ 1918 Русский биографический словарь. Романов – Рясковский. Пг., 1918.
- РУССКИЙ ЛИТЕРАТУРНЫЙ АНЕКДОТ 1990 Русский литературный анекдот конца XVIII – начала XIX века / Вступ. статья Е.Я. Курганова. М., 1990.
- РУССКИЕ ЛЮДИ 1866 Русские люди. Жизнеописания соотечественников. М., 1866.
- РУССКОЕ ЧТЕНИЕ 1845 Русское чтение. СПб., 1845, ч. 1.
- СБОРНИК БИОГРАФИЙ КАВАЛЕРГАРДОВ 1906 Сборник биографий кавалергардов. СПб., 1906, т. 3.
- СВИНЬИН 1822 Свиньин П.П. Письмо издателя *Отечественных записок* к Его Высокопревосходительству Ив.Ив. Дмитриеву // Отечественные записки, 1822, ч. 12.
- СВИНЬИН 1834 Свиньин П.П. Потомки и современники

- СЕМЕНТКОВСКИЙ 1893  
 СИНЯВСКИЙ 1981  
 СМИРНОВА-РОССЕТ 1895  
 СМИРНОВА-РОССЕТ 1989  
 СМИРНОВА-РОССЕТ 1990  
 СОБКО 1898  
 СОВРЕМЕННОК 1853  
 СРАВНИТЕЛЬНЫЙ УКАЗАТЕЛЬ  
 СЮЖЕТОВ 1979  
 СУВОРИН 1923  
 СУМАРОКОВ 1847  
 СУМЦОВ 1898  
 СУХИХ 1987  
 СУХОТИН 1894  
 ТАРСАИДЗЕ 1983  
 ТИМКОВСКИЙ 1859  
 ТИХОНРАВОВ 1854  
 ТЮПА 1989  
 ТЮТЧЕВ 1989
- Ломоносова // Библиотека для чтения, 1834, т. 2.  
 Сементковский Р.И. Е.Ф.Канкрин. Его жизнь и гос. деятельность. СПб., 1893.  
 Синявский А. Анекдот в анекдоте // Одна или две русские литературы? Лозанна, 1981.  
 Смирнова-Россет А.О. Записки. М., 1895.  
 Смирнова-Россет А.О. Дневник. Воспоминания. М., 1989.  
 Смирнова-Россет А.О. Воспоминания. Письма. М., 1990.  
 Собко Н.П. Что представляли собой русские художественные журналы 1807-1897 гг. // Искусство и художественная промышленность, 1898, № 1-2.  
 <Неизвестный автор>. Соч. графа Ростопчина // Современник, 1853, т. 40.  
 Сравнительный указатель сюжетов. Восточно-славянская сказка. Л., 1979.  
 Дневник А.С.Суворина. М.–Пг., 1923.  
 Сумароков П. Отрывок из биографии А.П.Сумарокова // Московский городской листок, 1847, № 79.  
 Сумцов Н.Ф. Разыскания в области анекдотической литературы. Анекдоты о глупцах. Харьков, 1898.  
 Сухих И.Н. Проблемы поэтики А.П.Чехова. Л., 1987.  
 Сухотин С.М. Из памятных тетрадей // Русский архив, 1894, № 4.  
 Тарсаидзе Н.Г. Сведения о грузинах в России во 2-й половине XVIII века. Тбилиси, 1983.  
 Тимковский И.Ф. Мое определение в службу // Москвитянин, 1859, № 20.  
 Тихонравов Н.С. Ф.В.Ростопчин и литература в 1812 году // Отечественные записки, 1854, т. 95.  
 Тюпа В.И. Художественность чеховского рассказа. М., 1989.  
 Тютчев в Мюнхене (Из переписки И.С.Га-

- ТЮТЧЕВИАНА 1922  
УСПЕНСКИЙ 1982  
ФЕОКТИСТОВ 1929  
ХАТИСОВА 1964  
ХОМУТОВА 1867  
ЧЕХОВ 1949  
ШЕВЛЯКОВ 1900  
ШТОРМ 1933  
ЩЕПКИН 1988  
ЭЙХЕНБАУМ 1929  
ЭТКИНД 1973  
ACKERMANN 1966  
BEHL 1935-1936  
DALITSCH 1923  
ETKIND 1991  
FRIEDENTHAL 1968  
GROTHE 1984  
HOFFMANN 1934  
KOPP 1949  
JOLLES 1982
- гарина с А.Н.Бахметевой и И.С. Аксаковым) // Ф.И.Тютчев. Кн. 2. Литературное наследство, т. 97. М., 1989.  
Тютчевиана. Эпиграммы, афоризмы, остроты Ф.И.Тютчева. М., 1922.  
Успенский Б.А. Царь и самозванец: само званчество как культурно-исторический феномен // Художественный язык средневековья. М., 1982.  
Феоктистов Е.М. За кулисами политики и литературы. Л., 1929.  
Хатисова Т. Лабрюйер и его "Характеры" // Жан де Лабрюйер. Характеры или нравы нынешнего века. М.-Л., 1964.  
Из записок А.Г.Хомутовой // Русский архив, 1867.  
Чехов А.П. Полн. собр. соч. и писем. М., 1949, т. 12.  
Шевляков М. Исторические лица в анекдотах. СПб., 1900.  
Шторм Г. Ломоносов. М., 1933.  
Записки актера М.С.Щепкина. М., 1988.  
Эйхенбаум Б.М. Мой современник. Словесность. Наука. Критика. Смесь. Л., 1929.  
Эткинд Е.Г. Пушкин-эпиграмматист // Пушкинский сб. Псков, 1973.  
Ackermann F. Das Komische in der Anekdote // Deutschunterricht, 18, 1966.  
Über das Anekdotische // Die Literatur, 1935-36, 38.  
Dalitsch M. Studien zur Geschichte der deutschen Anekdote. Freiburg, 1923.  
Etkind E. L'épigramme: la structure de la pointe // Poétique, 1991, 86.  
Friedenthal R. Vom Nutzen und Wert der //Friedrich C.-J., Reifenberg B. (Hrsg.) Sprache und Politik. Heidelberg, 1968.  
Grothe H. Anekdote. Stuttgart, 1984.  
Hoffmann R. Die Anekdote, eine Deuterin der Weltgeschichte, 1934.  
Kopp G. Geschichte der deutschen Anekdote in der Neuzeit. Tübingen, 1949.  
Jolles A. Einfache Formen. Tübingen, 1982.

- LORENZEN 1935 Lorenzen H. Typen der deutschen Anekdotenerzählung. Heidelberg, 1935.
- MOSER-RATH 1968 Mozer-Rath E. Anekdotenwanderungen in der deutschen Schwankliteratur // Harkort F. u. a. (Hrsg) Volksüberlieferung. Göttingen, 1968.
- NEUREUTER 1973 Zur Theorie der Anekdote // Jahrbuch des Freien Deutschen Hochstifts, 1973.
- PONGS 1957 Pongs H. Die Anekdote als Kunstform zwischen Kalendergeschichte und Kurgeschichte // Deutschunterricht, 1957, 9.
- SCHÄFER 1978 Schäfer W.E. Über den Wert der Anekdote // Deutschunterricht, 1978, 30.
- SCHÄFER 1982 Schäfer R. Anekdote. München, 1982.

## SUMMARY

Jefim Kurganov

## Literary anecdote of the Pushkin period

This dissertation is the first attempt to deal with a subject on which no special study has so far been published. Until now Russian anecdote has been researched as a cultural phenomenon by well-known scholars; however, it has not been studied as an integral whole. The need for a synthetic approach has been acutely felt by historians working with early nineteenth century Russian literature: the wide sphere of anecdote comes up constantly in the study of plot structures and poetics of the period.

The first part of the dissertation discusses the premises of the anecdote as a literary genre and the origins and character of these premises. The second part intends to prove how the conglomeration of the anecdote and folklore, on the one hand, and the apophthegm, on the other hand, created a completely new phenomenon. The following chapter analyses plot structures of anecdotes of the Pushkin period. The chapter does not pretend to give a full or representative classification; its aim is to prove how the character of the anecdote allows division into various thematic groups. Thus a rather loose system of classification can be created: the analysis of types of characters shows how certain cycles of anecdotes are concentrated on these characters. Connected with this is a close study of a boasting type anecdote with a particular plot structure. This chapter aims to reconstruct a cycle of anecdotes called "the Russian Munchhausen". The last chapter deals with the anecdote as material for one of the most significant Russian memoirs - "Staraya zapisnaya knizhka" (The Old Note Book) by P. A. Vyazemski. Thus the presentation of new sources aims at shedding light on the function of the anecdote in the literature of the period.

The dissertation presents and analyses groups of anecdotes which are divided into certain cycles. They are presented as complete texts with their rules, characteristic plot structures and poetics. In the dissertation particular attention is paid to methodology which aims at opening new perspectives for further study of Pushkin's period in literature.

Translated by Liisa Byckling