

2.2. Малороссийское пространство*

Инна Булкина

В этом параграфе будут рассмотрены сюжеты и топосы т. н. «киевского» и шире — «малороссийского» литературного пространства. У этого пространства своя идеология, продиктованная литературной традицией, исторической памятью и в немалой степени определяемая присущей этой территории конфессиональной ситуацией (см. об этом в главе 1, параграфе 1.2.). Киевское и малороссийское пространство могло описываться как светское и сакральное, сказочное и историческое, героическое и травестийное. Материалом для анализа стали литературные тексты, оперные либретто и травелоги, созданные в первой половине XIX в. и, так или иначе, связанные с малороссийскими и киевскими историческими и квазиисторическими реалиями.

Сюжетология неотделима от жанровой истории, и здесь будет прослежено развитие «сказочной» левшинской линии и дальнейшее усложнение ее характерными мотивами романтической фантастики. Речь пойдет о киевских колдунах-чужеземцах — о «пане Твардовском» и о малой киевской демонологии А. Ф. Вельтмана («Сердце и думка», 1838).

Совершенно иным образом характеризуется малороссийское и киевское пространство в травелогах. Оно также зачастую описывалось с оглядкой на литературные источники, но структура его этим не исчерпывается. Некоторые общие черты «киевских путешествий» связаны с одной стороны, — с традицией средневековых хождений, с другой — с литературой европейского сентиментализма. Но в каждом таком путешествии присут-

* Работа выполнена при поддержке гранта ЭНФ № 7901 ««Идеологическая география» западных окраин Российской империи в литературе». Параграф написан на основании статей автора: К сюжету о пане Твардовском: контексты «киевской» баллады Жуковского // Пушкинские чтения в Тарту 3: Материалы международной научной конференции, посвященной 220-летию В. А. Жуковского и 200-летию Ф. И. Тютчева. Тарту, 2004. С. 41–63; Легенда о пане Твардовском и ее рецепция в русской литературе // Русская литература в европейском контексте. Материалы международной конференции. II. Instytut Rusystyki Uniwersytetu Warszawskiego. Warszawa, 2009. С. 59–67; «Оперные репризы Вельтмана» // Немзыкальное приношение. Сборник в честь 65-летия Б. А. Каца. СПб.: Европейский университет, 2013; «Антипаломничество»: киевские путешествия кн. И. М. Долгорукова на фоне малороссийских травелогов начала XIX века (в печати).

ствует свой индивидуальный биографический сюжет, и в этом можно убедиться на примере путевых заметок кн. И. М. Долгорукого.

Оперное и балладно-сказочное киевское пространство. Легенды о киевских колдунах и грешниках

Легенда о колдуне-чернокнижнике и бесовском искушении, о грешнике и спасении оказалась востребована киевской литературной мифологией, парадоксальным образом соединявшей в себе сюжеты о крещении и «памятники древнего суеверия», истории о монахах, колдунах и русалках, «киевских ведьмах» и «киевских святынях» [Булкина 2004: 96–97]. Нас здесь более всего занимает собственно киевская топика, ее инерция и ее взаимодействие с жанровой историей и авторской поэтикой.

До сих пор работы, связанные с сюжетом о пане Твардовском, касались главным образом проблемы источников: речь шла о происхождении предания и его появлении в русской литературе. М. П. Алексеев [Алексеев 1968, 1983] убедительно доказал, что источники литературных сюжетов — книжные и поздние («Русские сказки» Левшина и баллада Мицкевича) и что соответствующие украинские фольклорные записи — еще более поздние и носят вторичный характер (переработки польской баллады и ее переводов). Исходя из такой атрибуции, М. П. Алексеев отрицал какую бы то ни было русскую устную традицию польского предания и связь его с «Повестью о Савве Грудцыне». Но этот вывод был несколько позже оспорен «новонайденным» рукописным сборником, датируемым 40-ми годами XVIII века и содержащим российскую повесть о купце, продавшем душу дьяволу, и сразу вслед за нею «Историю о пане Твердовском и его славных действиях» [Бегунов 1983]. События древнерусской повести относятся к осаде Смоленска (1632–1634), сюжеты о грешнике, продавшем душу и спасенном Богородицей, роднятся, что не исключает других, признаваемых традицией источников повести о купце (древнерусских и греческих). От такого рода историй ее отличает лишь «католическая» концовка: Богородица в роли чудесного спасителя.

Характерно, что говоря об источниках «Русских сказок» Левшина, М. П. Алексеев ссылается на работу В. В. Сиповского по истории русского романа и упоминает исключительно западноевропейские романы («в числе их источников были произведения Ариосто, Тассо, Виланда, Мермонтеля»); тем самым он акцентирует «книжное», а не фольклорное происхождение «сказок». Однако таким образом минует другой непосредственный источник сборников Левшина, Чулкова и Попова — не «книжная», и не вполне «устная», но рукописная, лубочная традиция, — т. н. «массовая литература» XVIII в. То, что Чулковым и Левшиным было «поднято» из лубка, «преображено» в литературу (см.: [Плюханова: 78–79]), и в литературе затем в том или ином качестве получило развитие, зачастую возвращалось в устную традицию, в лубок, или параллельно продолжало существовать в лубке.

Нас интересуют первые литературные обработки легенды, и они очевидно восходят к «Русским сказкам» Левшина. История о пане Твардовском была контаминирована Левшиным в «Повесть об Алиоше Поповиче, богатыре, служившем князю Владимиру» (1780). Польский чернокнижник является в конце повести, когда Алеша после череды подвигов возвращается в Киев. Он решает проехать «сквозь великую Польшу», ему указывают кратчайшую дорогу, каковая «непроходима», потому что «в середине леса, простирающегося на сто верст, находится древнее капище, в коем погребен великой волшебник польский, который умерщвляет всех мимоходящих» [Левшин В.: 209–210].

Таким образом, «капище» оказывается препятствием на пути в Киев, Алеша проходит это «испытание»: ночует в капище и сражается с мертвецом. Сюжет обрастает романическими мотивами, которые присутствуют в западной книжной традиции, в готическом романе и т. д. У Левшина появляется «замок Твардовского», у волшебника есть дочь, у дочери — жених; Алеша оказывается «чудесным спасителем»: он остается в замке и отгоняет бесов от гроба чернокнижника, тем самым снимая проклятие с его сокровищ и избавляя Твардовского (Твердовского) от власти дьявола. В благодарность он по-

лучает от него «волшебные дары»: ключи от сокровищ, перстень, а кроме того — предсказание о победе над Царь-девицей.

Происходит характерное для левшинских «Русских сказок» смешение персонажей устной и книжной традиций, сюжетов былинных, сказочных и романических; польский чернокнижник становится едва ли не «заместителем» Тугарина Змеевича иноземного чудовища из былины про Алешу Поповича. Что же до «киевской» топики, то кроме исторического баснословия, она выказывает здесь очевидные сказочно-оперные свойства, пресловутую способность к волшебным превращениям¹. Мы же отметим появление т. н. «замковых мотивов» («очарованный замок», «замок с привидениями»), устойчиво характеризующих «киевское Средневековье» и «киевскую» театральную декорацию.

В 1801 г. Николай Радищев публикует сказочно-богатырскую поэму «Альоша Попович», в основании сюжета — левшинская «Повесть об Алиоше...», однако характером героя (противоречивого дьячка-богатыря) Радищев-сказочник в большей степени обязан Карамзину и его «Илье-Муромцу». Пан Твардовский (Твердовский) появляется во второй и третьей песнях (в подземном царстве). Но сначала герой встречает его жертву и выслушивает рассказ о нем:

Он мертв тому назад три года,
Но тень его еще живет... и т. д.

Затем следует «чертог» колдуна, его гроб, несомый «толпой уродов», колдун встает из гроба и обращается в огнедышащего змея, герой сражается с ним и побеждает.

«Богатырское песнотворение» младшего Радищева имеет некоторое отношение к пушкинскому «Руслану», и не только общей сюжетной линией: герой вызволяет красавицу по имени Людмила, плененную с помощью колдовства (у Радищева антагонист — Челубей, Черный рыцарь, у Пушкина, как у Ка-

¹ «...Даже слышен стук молотков, а иногда приводится и сама механика превращений», — замечал Шкловский, приводя примеры из левшинских «Сказок» [Шкловский: 164].

рамзина, — Черномор), но и деталями, входящими в рамки повести о Твардовском, в том числе и «главой говорящей». Польский колдун Твардовский на момент окончательного оформления сказочно-романической традиции-инерции утвердился в ряду «киевских колдунов-иноземцев», так что на него распространяется общий для такого рода персонажей мотивный комплекс.

История пана Твардовского у Левшина-Радищева становится лишь одним из звеньев в цепи подвигов и приключений сказочного богатыря-рыцаря. Однако отметим те характерно жанровые — «волшебные» — черты, которые приобретает здесь ключевой, как и в польском предании, мотив спасения. Однако чудесным спасителем является не Пресвятая Дева, как в католической легенде, и не ловкость и находчивость самого героя, как в большинстве польско-украинских изводов цикла (там преобладает «демократическая» традиция шванка или комического анекдота, герой — удачливый плут, а дьявол, попавший в услужение, играет роль жалкую). Спасителем в такой оперно-сказочной традиции выступает богатырь Алеша Попович. То, что в битву с бесами за душу грешника вступает именно Алеша, «дьячок-богатырь», надо думать, неслучайно, однако жанровые реалии сказки явным образом доминируют, и мотивы религиозные уходят на периферию сюжета. Между тем в последующих разработках легенды мотив спасителя получает отдельное развитие.

На смену сказке приходит баллада, — здесь реалии сюжета, внешние и условные, отступают перед реальностью мира внутреннего, «механика» волшебства освобождает место таинствам из «области духов». Речь идет о балладе Жуковского «Двенадцать спящих дев», где доминирующим как раз таки оказывается мотив спасения грешной души.

«Старинная повесть в двух балладах» заместила незадавшуюся поэту эпическую поэму «Владимир». Вместо сказочного эпоса о богатырях-рыцарях и «киевском столе», который мог стать прямым продолжением левшинской линии (и тогда одним из героев-протагонистов оказался бы все тот же бога-

тырь Алеша²), Жуковский создает «синтетическое по жанру произведение», где первая часть — баллада-сказка, а вторая — длинное мистическое стихотворение о «таинственном посетителе»³. Жуковский «возвращает» сюжет о грешнике на при-сущую ему «немецкую» почву.

Первому полному изданию баллады (1817) предшествовал перевод вступления к «Фаусту» Гете и эпитафия из него же. Роман Х.-Г. Шписа, послуживший непосредственным источником баллады, равно как и сюжет о польском чародее, использованный Левшиным и Радищевым, безусловно, имеют общее происхождение: в основании — свод средневековых сказаний, «народные книги» о Фаусте (в польской традиции — Твардовском). Грешник из романа Шписа (Hundweil), как и «польский Фауст», — скорее плут, чем ученый; оба они лишены характерной для «ученой» ренессансной традиции сциентической подоплеки, — запредельное любопытство и научный опыт здесь, как правило, не актуальны. Интерес, который преследует грешник на протяжении всего цикла — исключительно корысть. Надо сказать, что и «демократические» изводы легенды в большинстве своем выставляют на первый план плута-трикстера, что давало основание для «прорастания» такого типа сюжетов в структуру плутовского романа. В устной традиции «цикла о Твардовском» и в малороссийских повестях и балладах, восходящих непосредственно к легенде и к польским источникам, преобладает «демократическая» тенденция. Популярность оперных сюжетов (о которых — ниже) также предполагает известную «низовую» инерцию. Параллельно существовал не столь изотерический и исключительно популярный тип текстов, где в ином, не мистическом, но все том же, оперно-сказочном, гораздо более при-

² См.: [Веселовский 1902]. В планах «Владимира» эпизод сражения Алеши со Змиуланом, главным же героем там — вослед Державину и Львову — становится Добрыня, Илья выступает в образе «пустынника» и «отвечает» за сюжет крещения, основная линия — любовная история с препятствиями (Добрыня и Царь-Девича) на фоне осады Киева.

³ О жанре киевской баллады см.: [Фрайман Т.: 85–92].

вычном и органичном для баснословной киевской топики ключе разрабатывался этот сюжет.

В огромном количестве «русалочьих» историй, самая известная из которых — “Donauweibchen” Генслера (в русской версии «Леста, или Днепровская русалка» Краснопольского) герой вынужден выбирать между земной невестой и таинственной незнакомкой, существом из иного мира, царицей русалок Лестой, которая дает знать о себе «чудесным пением». Заметим, что те же «русалочьи» контексты (или «пратексты») возникают в позднейших переработках легенды, непосредственно зависимых от баллады Жуковского — в «Девич-горе» и «Пане Бурлае» Подолинского.

Обратимся к «волшебнo-комической опере» Жуковского, «приготовившей», по словам А. Н. Веселовского, «Двенадцать спящих дев» [Веселовский 1902]. «Богатырь Алеша Попович, или Страшные развалины» (1806) восходит к «немецким источникам» того же порядка. А. Н. Веселовский предположительно указывал на “Heinrich von Ofterdingen” Новалиса и «немецкие готические романы», между тем А. А. Гозенпуд убедительно доказывает, что речь идет о переводе, и настоящий оригинал — зингшпиль Мюллера-Генслера «Чертова мельница на венской горе» [Гозенпуд 1967]. «Чертова мельница» ставилась в 1805–1806 гг. в Москве труппой Штейнсберга, Жуковский тогда же взялся делать русское переложение отчасти под впечатлением от успеха аналогичного переложения «Лесты» — «Днепровской русалки». Скорее всего (как это было принято в оперной практике тех лет), либретто не предназначалось для печати, но готовилось для постановки: Жуковский воспроизводит ремарки, сохраняет размер оригинальных куплетов и т. д. По каким-то причинам этот замысел осуществлен не был, и «Чертова мельница» была поставлена десять лет спустя, в 1816-м, в переводе Г. Соколова. Затем фрагменты из Генслеровой «Чертовой мельницы» вставлялись в другие оперы того же порядка: в «Добрыню Никитича, или Страшный замок» Кавоса-Антинолли (1818) и много позднее, в бенефис П. М. Щепина, — в «Таинственные духи, или Проклятое место». Сюжет «Чертовой мельницы» и, соответственно, «Бога-

тыря Алеши...» гораздо более замысловат и запутан, нежели роман Шписа. Выделим ключевой мотив «заклятого места» (в оригинале — мельница, у Жуковского — развалины замка). Возможно, Жуковский убирает мельницу по тем же мотивам, по которым сокращает комические эпизоды: он пытается перевести зингшпиль Мюллера в иной — в большей степени романтический, «готический» регистр.

Рыцарь-богатырь Алеша обречен снять заклятие с «места» и вернуть покой призраку, добыть невесту и вступить в бой с черным рыцарем, наконец, получить в награду сокровище — «преступный клад». По сути, перед нами ключевой «сюжет искупления» (грех отца «искупает» спаситель — жених дочери), который переключался из сказки в оперу, затем — в балладу, притом топики (собственно, декорация) меняется мало. Ср.: лес, река (Днепр)⁴, кладбище (капище), подземелье (подземное царство), замок (заклятое место). С «небом» все не так однозначно: оно подразумевается в легенде вместе с религиозной мотивировкой «спасения», в сказке его нет, в балладе оно является вновь. В волшебной опере и оперных «балладах» Верстовского его присутствие двояко и обусловлено во многом неизбежным искусством машиниста: в небе реют равно злые духи и ангелы, все подвижно, — замок проваливается, духи возносятся и т. д.

Заметим, что эта же топики в балладе — условная «днепровская» декорация (река, лес, дол) — достаточно статична (по крайней мере в «Громобое»), меняется лишь освещение и «фонное сопровождение» — зловещее или спокойное, бурное или умиротворенное. Внезапных превращений нет, для того, чтоб замок исчез, должны пройти века («Промчались веки вслед векам... / Где замок? Где обитель?»), наконец, в балладе появляется «чудом освященный храм», и этот условный чудесный храм имеет такое же отношение к позднейшим «киевским храмам» из поэм И. Козлова или прозы А. Му-

⁴ Лишь в «Пане Твардовском» Верстовского-Загоскина вместо канонического «днепровского берега» мы видим «фаустовскую экспозицию» — озеро и плотину.

равьева, как театральные «адские подземелья» к реальным киевским пещерам.

Характерно, что в более поздних «днепровских» балладах Подолинского («Девич-гора» и «Пан Бурлай»), зависимых, безусловно, от опытов Жуковского, но в достаточной степени подчиненных иным канонам, «замковая декорация» живет скорее по театральнo-сказочным законам: чудный терем на днепровском кургане («Девич-гора») и замок Твардовского («Пан Бурлай») исчезают так же внезапно, как и появляются. Однако заметим, что чудесное исчезновение «заклятых мест» — не в сказке, но в более поздней романтической фантастике имеет свои мотивировки: это своего рода «наваждение», которое «рассыпается» как сон, когда смысл происходящего «мерцает» между таинственным и рациональным объяснением.

Баллады Подолинского явились в пору второй — «ультра-романтической» волны инфернальной фантастики, когда в ходу стали вампирические сюжеты на фоне славянской экзотики, и относительно безобидные оперно-сказочные днепровские русалки и киевские ведьмы обращаются в вампиров.

«Девич-гора» соединяет в себе сюжет о роковой деве над рекой, заманивающей и губящей рыцарей, с традиционной топикой сказки об Алеше Поповиче, колдуне и «заклятом месте»:

Есть курган над Днепром,
Терем крепкий на нем,
По углам златоверхия башни;
Неподвижен и тих,
Лес на ребрах крутых,
И вокруг ни жилища, ни пашни.

...

И в народе молва:
Там цветет сон-трава,
Это место от века заклято,
Там под грудой костей,
Схоронил чародей

Нажитое неправдою злато [Подолинский 1837: 3–4].

В свою очередь «волшебный мир» «замка Твардовского» из «Пана Бурлая» явился из театральной декорации:

...Бес Твардовскому поставил
Крепкий замок; в замке том
...
Все невидано и чудно:
То со дна волшебных ваз
Как фонтан летит алмаз,
То из чаши изумрудной,
И прохладен и кипуч
Бьет вином заморский ключ,
А при песнях голосистых,
На коврах лугов душистых,
Молодых невольниц рой
Вьется резвый и живой [Подолинский 1860: 63].

Прежде всего, мы обнаруживаем здесь характерные для «славянского экзотизма» в его европейской (изначально — «балканской») огласовке «вампирические мотивы». О днепровских русалках и «купальщицах», обратившихся в «роковых дев», речь уже шла выше; собственно, польский колдун, еще у Левшина-Радищева представший мертвецом и неизменно связанный с «подземным царством», здесь снова ... мертвец, театральный «костюмированный мертвец» —

У порога сам хозяин
Встретил Бурлая; на нем
Весь наряд необычаен:
Риза черная кругом
Золотой прошита битью,
И таинственную нитью
Знаков чудных и светил
Пояс стан его обвил;
На челе, как свет, морщины
Означают сотни лет.
Ярче иinea седины,
В жилах капли крови нет [Там же: 72].

Спящая в «закрытом замке» дева из первой баллады — не что иное как оборотень, и вместе с крестом она отнимает у витязя-«спасителя» жизнь.

При всей очевидной литературной зависимости опытов Подолинского, подразумеваемый в самом тексте источник —

не литературный, но фольклорный. Собственно и «жестокая» развязка этих баллад — вполне в духе «новой архаики», неслучайно «спаситель» (святой заступник у Жуковского-Шпица) обращается в «Пане Бурлае» в мстителя. — Тот самый «старец с иконы», которому в начале баллады пан Бурлай «целил в глаз», после внезапного исчезновения «дворца с чародеем» указывает перстом в «пропасть»: и там

... в одежде обгорелой,
Безобразный, почернелый
Чей-то страшный труп лежал... [Подолинский 1860: 85]

Вместо сюжета спасения на первый план выходит «страшная месть» (похоже, и «пропасть», куда был низвергнут грешник, явилась в балладу о пане Бурлае и колдуне из гоголевской повести, тогда как всадник с младенцем за плечами в той же «Страшной мести» — родом из «немецкой» баллады Жуковского). Хотя формально в конце присутствует лейтмотив баллады Жуковского — «*в раскаянье спасенье*»: заглянув в пропасть, спутники Бурлая «долго ... молились» и обратились в монахов. Но центральный эпизод заключительной части, безусловно, — праведник, указующий на повергнутого в «пропасть» грешника.

«Страшная фантастика» «Девич-горы» и «Пана Бурлая», сохраняя сюжетные элементы баллады Жуковского, в большей степени определяется законами «позднего» романтизма, религиозная мистика здесь приобретает иного порядка черты, так что центральный мотив предания о Твардовском — спасение грешника — обращается в свою противоположность: в первом случае («Девич-гора») «спаситель»-крестоносец оказывается жертвой оборотня, во втором («Пан Бурлай») — спаситель-святой заступник обращается в мстителя. Последовательно сохранен лишь характерный для готического романа «сюжет искупления» (но, кажется, он даже более очевиден в той же гоголевской «Страшной мести», нежели в эклектических балладах Подолинского).

Мы здесь попытаемся проследить, как с трансформациями сюжета и жанра меняется собственно «топография».

Днепровская «театральная инерция» отчасти сохранена, но чем дальше — тем больше (особенно в «Пане Бурлае» с его гоголевскими аллюзиями) на смену баснословной «киевской» старине приходят исторические малороссийские, а затем легендарные — польские реалии. Уже действие «Пана Бурлая» перенесено на Запад — ближе к Волыни. «Пан Твардовский» Загоскина (одна из повестей цикла «Вечер на Хопре») «разыгрывается» в самой Польше, время действия — новейшая история, польский поход Суворова; жанр — анекдот с характерной для подобного рода историй «двойной мотивировкой». История о польском колдуне подается как легенда, канонические «похороны» — как курьезный розыгрыш. И хотя в зачине цикла Загоскин ритуально поминает сказочный Киев, общий фон здесь не сказочный, но легендарный, т. е. в большей степени созвучный двойной модальности романтической новеллы, где всякий раз присутствуют обе «возможности» и предполагается выбор между «историей» и «вымыслом»:

Я скорее посумную, что Киев был столицей великого князя Владимира, чем поверю, что в нем никогда не жила ведьма, и, признаюсь, пиитический Днепр потерял бы для меня большую часть своей прелести, если бы я не верил, что русалки и до сих пор выходят из лесов своих поплескаться и поиграть при свете луны в его чистых струях... [Загоскин: II, 284–285].

Заметим, что «сказочная» киевская декорация (та линия, которая идет от «Русских сказок» Левшина и «переложенной» на «старокиевские нравы» волшебной оперы — австрийского зингшпиля) ближе к середине XIX в. теряет актуальность и «рассыпается», как тот самый «волшебный замок». Исторические малороссийские реалии, казалось бы, должны придать новые акценты преданию о польском колдуне, между тем, чем дальше — тем больше верх берут низовые устные источники. Сама по себе такая ориентация всякий раз определяется историей и идеологией жанра. Из подразумеваемой она в какой-то момент становится настоящей, но преобладает в польских и украинских источниках. В 1839 г. появляется одноименный роман Ю. Крашевского, представляющий компиляцию леген-

дарных сюжетов. Но гораздо раньше в самой украинской традиции приобретает популярность баллада Мицкевича, фактически — шванк: герой ее — не мертвый колдун, но находчивый плут.

Достаточно показательной в смысле такой жанровой и пространственной травестии представляется нам «Малороссийская Васильковская повесть» Ст. Карпенко «Твердовский», изданная в Москве в 1837 г. Сам автор представляет ее как «небылицу», «галыматьню», причем не «книжную», но передаваемую «от дедов-прадедов» («совсем не так, як одного читав, <...> но так як рассказовали дид и пради́д»). Речевая установка, соответственно, — сказ, место действия — Васильков, повествователь — «демократ» и на «кумедьянского шляхтича» Твердовского смотрит с характерной насмешливой снисходительностью. Одна из «кумедьянских» привычек Твердовского — латинская присказка “*Verbum nobile debet esse stabile*”. Васильков — местечко под Киевом, «пан Твердовский — шляхтич Васильковский» — отчасти местечковый плут, отчасти — чудак («паробок собой моторный, до всякого здатный», «на него люде як на одне дыво кумедьянске дывлюця»).

«Васильковская» фабула имеет «декамероновское» происхождение: жестокая «панна» подшутила над Твердовским (излагается известная по «Декамерону» история с мешком и веревкой), дьявол приходит на помощь незадачливому любовнику, когда тот висит «между небом и землей», тогда-то и происходит «договор». Далее — Твердовский водит бесов за нос (в духе шванка), когда же все-таки хочет уклониться от окончательной расплаты, дьявол припоминает ему сакраментальную латинскую присказку, и «кумедьянский шляхтич» вынужден сдержать слово.

Этот текст фактически минует ту сказочную инерцию, которая ведет начало от Левшина-Радищева. Здесь, разумеется, нет следов «страшной баллады» или «волшебной оперы», нет

даже расхожей готики. «Васильковская» история произошла непосредственно из лубка и шванка⁵.

Киевская демонология в повести «Сердце и думка» и в оперных репризах А. Ф. Вельтмана

В литературе о «русском шекспиризме» упоминается сюжет об оперном переложении «Сна в летнюю ночь» и о пушкинской идее перевода шекспировских «элементарных духов» на русскую почву. Ю. Д. Левин и М. П. Алексеев указывали на либретто «Волшебной ночи», написанное А. Ф. Вельтманом «по совету Пушкина». А. А. Гозенпуд вспоминал в этой связи оперу А. Н. Верстовского «Сон наяву, или Чурова долина», в основании которой — «старая бывальщина» В. И. Даля «Ночь на распутии», написанная, опять же, «по настоянию Пушкина», и, видимо, находившаяся в русле все той же идеи о русском переложении волшебной феерии. Если верить свидетельству М. И. Глинки о пушкинском намерении переделать «Руслана и Людмилу» в оперу, то идея, скорее всего, состояла именно в попытке приблизить Лукоморье к опытам волшебной феерии.

Опера Вельтмана и Алябьева представляла собой «театр в театре», она была полна внутритеатральных намеков и аллюзий и фактически превращала популярную «романсную оперу» à la Верстовский в гротеск. «Волшебная ночь» начиналась с импровизированной «репетиции», в центральной сцене афинский певец басом исполнял пародию на алябьевского «Соловья»: «Воробей мой, воробей, / Ты мой серый воробей!», —

⁵ В то же время здесь легко усмотреть связь с польской легендой, хотя сюжет опять-таки трагестирован: дьявол «спасает» васильковского шляхтича в тот самый момент, когда тот оказывается подвешенным «между небом и землей», и Твердовский в обмен на «спасение» закладывает душу. В оригинальной легенде, когда Богородица спасает душу грешника, тот оказывается именно в таком неопределенном состоянии — между небом и землей.

а в это время заколдованная Обероном Титания осыпала розами осла.

Как бы то ни было, до сцены «Волшебная ночь» не дошла, интригу принято связывать с «происками театрального начальства» и того же «репертуарного инспектора» Верстовского. Мы здесь попытаемся проследить оперные рефлексии Вельтмана в написанном одновременно с либретто «Волшебной ночи» «романе-приключении в 4-х частях» из жизни малороссийского уездного города.

«Роман-приключение» «Сердце и думка» выходит в 1838 г. Есть очевидное сходство в сюжетных механизмах оперы и романа.

Действие романа разворачивается в небольшом городке под Киевом, — такая дислокация была предопределена «старокиевской» традицией оперно-сказочной демонологии.

В некотором царстве, в некотором государстве, не дальше места от Киева, на реке Днепре, стоял городок, и жил в нем богатый помещик Роман Матвеевич с боярыней своей Натальей Ильинишной и с единородной дочерью Зоей Романовной [Вельтман: 24].

Завязка и развязка сказочного сюжета, «разборки» управлявших этим сюжетом «элементарных духов», происходят на Лысой горе над Днепром в ту самую ночь накануне Иванова дня, волшебную ночь солнцеворота. Исходный принцип романтической фантастики, — «двоемирие», раздвоение — Вельтман мотивирует разладом ума и сердца своей капризной героини Зои Романовны. Разлад этот напоминает столь раздражавшую Белинского «холодную аллегория»⁶, но именно он становится двигателем сюжета, причем в буквальном смысле слова. Глупое сердце и холодная «думка» принимают облик сороки и совы, действие «перелетает» вслед за ними из дома в дом, из уездного города в столицы и обратно — на Лысую гору, на шабаш киевских ведьм. Механизм этот очевидным образом отсылает к шекспировской феерии, где, по словам Вельтмана, собствен-

⁶ Раздражение Белинского вызывало, кроме всего прочего, «утрированное участие адской сволочи, сбивающейся на холодные аллегорические арабески» [Белинский: II, 359].

но и «проявляется» «влияние *чарующих* сил на судьбу людскую». Запутанная уездная интрига управляется лысогорскими «духами», именно они, подобно Оберону и Титании, ведут спор за душу героини⁷. А «руководит» интригой Нелегкий, постоянный персонаж вельтмановского «житейского эпоса».

Нелегкий — не «элементарный дух», но вполне современный злодей, и что важно, — он не буквально «из оперы», он другой природы. Нелегкий — персонаж, безусловно, театральный, но он находится по другую сторону рампы; притом, что вся прочая лысогорская демонология здесь выглядит сознательной оперной цитатой, Нелегкий выступает в амплуа ... оперного критика.

Шабаш на Лысой горе предваряется «музыкальной увертюрой»:

Нелегкий сидел над Днепром в ущелье и насвистывал со скуки арию из «Волшебного стрелка» [Вельтман: 184].

При этом уездный демон комментирует актуальные музыкальные споры:

Черт знает, — думал он, — это досадно, что люди осмеливаются представлять нас на сцене, и еще в карикатуре, с рогами и с когтями, с свиной мордой и с коровьим хвостом! <...> откуда они взяли, что мы пугалы гороховые? <...> Вот только «Роберт» имеет маленькое сходство; но музыка в «Волшебном стрелке» лучше! [Там же]

Характерно, что в ущелье над Днепром Нелегкий поминает не славную, но очевидно архаичную в конце 1830-х гг. «Днепровскую русалку», но актуальные романтические оперы, веберовского «Волшебного стрелка» и модного «Роберта-дьявола» Мейербера. Что же до сценических «рогов и копыт», то, вероятно, имеется в виду московская постановка «Стрелка» и то,

⁷ Ср. автокомментарий Вельтмана к «Волшебной ночи»: «Два мифических лица — Оберон и Титания, как дух и плоть в раздоре друг с другом за младенца-человека... Оберон хочет воспитать его для жизни духовной, Титания — для жизни чувственной...» [ОР ГБЛ. Ф. 47. Ед. хр. 19. Л. 8].

что Белинский в письме Боткину называл «московскими штука-ками»⁸.

Вельтмановский «уездный демон» ставит себя в ряд с оперными злодеями, с Каспаром и Бертрамом, однако веберовскому лесному духу Каспару, который на московской сцене предстал карикатурным Лешим, он предпочитает романтического черного рыцаря Бертрама из «Роберта-дьявола». Похоже, что Нелегкий — «бертрамист», один из «патриотов сцены», персонаж московских очерков Аполлона Григорьева:

Стоят у рампы бертрамисты
И не жалеют бедных рук... [Григорьев: 216]

Бертрам из «большой оперы» Мейербера — отверженный герой байронического толка, он спорит с адом и небесами за душу собственного сына, и он менее всего похож на архаических «элементарных духов» из сказочных опер. Бертрам сродни лермонтовскому Демону, по крайней мере, он явился на той же волне «неистового романтизма».

Проклятьем неба поражен
И величав, как образ медный,
Стоит недвижимый и бледный,
И, словно вопль, несется звук:
Gieb mir mein Kind, mein Kind zuruck! [Там же: 215]

«Бертрамисты» — персонажи иного порядка, это скорее социальный тип, не Демон, но Грушницкий, это — демократический партер, московские студенты и молодые чиновники, пораженные не «проклятьем неба», а, если верить тому же Аполлону Григорьеву, модной «хандрой». Нелегкий у Вельтмана, в самом деле, является «по обе стороны рампы»: он равно присутствует и на Лысой горе, и на уездном балу, он управляет интригой. В отличие от терпящих поражение оперных злодеев,

⁸ Белинский делился впечатлениями о постановке того же «Стрелка» в Петербурге немецкой труппой, и его мнение о театральной «адской сволочи» совпадает с «оперной критикой» Нелегкого: «Постановка умная. Черт очень хорош. Он в красном плаще, без всяких московских штук, прост и хорош» [Белинский: XI, 445–446].

Нелегкий ведет свою игру и, в конечном счете, оборачивает в свою пользу неизменный в сказочных жанрах хэппи-энд. «Элементарные духи», вся эта, по словам Белинского, «адская сволочь», проигрывает битву за душу провинциальной красавицы Зои Романовны, старая Киевская ведьма наказана, а Нелегкий получает повышение по службе: отныне он назначается «главным над всеми Нелегкими и Тяжелыми» в днепровской округе.

Уездный «именинный бал» в начале и лысогорский шабаш в финале составляют своего рода раму этой сказки из современной жизни. И хотя лысогорский шабаш вписывается в привычную модель «бурно-феерических» оперных финалов, сами «лукоморские» духи все больше становятся похожими на гостей «именинного бала». Разговоры они ведут между собою вполне обыденные: приблизительно так могли бы разговаривать карикатурные уездные чиновники и дамы на этом балу. Ср. диалог между Бурей и Русалками:

- Да что-то у вас щетинисты волосы?
- Накладные.
- Это что?
- Мода такая [Вельтман: 243].

Символическая кульминация «киевских оперных текстов» — буря над Днестром — здесь предстает олицетворенной «театральной машиной»: Буря великая, Гроза громоносная. Именно она карает Киевскую ведьму, потерпевшую фиаско в истории с разлученными Сердцем и Думкой. Последний приговор Бури великой, он же — роіnt «современной сказки» выглядит так:

А Киевскую Ведьму за обман втянуть в нитку и штопать ею все старые чулки!.. [Там же: 247].

Иными словами, старое — «чулковского» извода оперно-сказочное «лукоморье», все эти этнографические черти с рогами и когтями уступают место нечисти нового порядка, демонам уездного масштаба, которые легко перемещаются с шабаша на бал, со сцены в партер и которые успешно интригуют ради «повышения по службе».

Киевское и малороссийское пространство в травелогах. Киевские путешествия кн. И. М. Долгорукого

В начале XIX в. описание путешествия в Киев в большинстве случаев было составной частью путевых заметок о Малороссии или о Юге России. Для российских путешественников Правобережная Украина — новая земля, недавно присоединенная к России, и мы находим здесь несколько типов «путешествий».

Первый — просветительский, отчасти продолжающий традицию средневековых «хожений»: такое путешествие, прежде всего, источник сведений — этнографических, географических и исторических.

Второй — sentimentalный: чувствительный путешественник, в первую очередь, читатель, а затем уже — зритель. Он открывает для себя «полуденную Авзонию», «страну обилия и приятностей», древнюю опозитизированную землю, историческую «прародину»⁹. С этой моделью зачастую связано разочарование: книжные впечатления расходятся с малороссийской реальностью, путешественники находят все меньше свидетельств «историчности» Киева и Чернигова, но много «современности», много суетливой «чужеплеменной» пестроты.

Характерная черта всех малороссийских путешествий — стилистическое выделение «киевских глав»: при приближении к Киеву тон путешественников меняется, и светское путешествие превращается в «паломничество». Образцом здесь служит «Хождение игумена Даниила», где приближение к святому городу описано так:

⁹ Вслед за Т. Роболи принято различать «стернианское» путешествие и т. н. «гибридное» по образцу «Писем из Италии» Шарля Дюпати, где кроме частных впечатлений путешественника большое место занимают «история с географией». Но в русской традиции после Карамзина оба этих типа путешествия сплавлены в единую структуру. Именно так это происходит в самом популярном и массовом «sentimentальном» тексте начала XIX века — «Путешествии в Полуденную Россию» Вл. Измайлова.

Город Иерусалим стоит в дебрях, около него высокие каменные горы. Когда подходишь близко к городу, то сперва виден столп Давидов, а затем, пройдя еще немного, видны Елеонская гора, церкви Святая Святых и Воскресения, где хранится гроб Господен, а затем видится весь город. Тут, близ города, на пути находится пологая гора, на этой горе люди слезают с коней, молятся и поклоняются церкви Воскресения и на виду города. Бывает тогда радость великая всякому христианину, увидевшему святой город, плачут люди от радости. Никто не может не прослезиться, увидев желанную землю и святые места, где Христос претерпел мучения ради людей. Отсюда все пешком идут с радостью великой к городу [Книга хожений: 210]¹⁰.

Как правило, путешественники подъезжали к Киеву через Бровары и пробирались через Броварской лес с его вязкими песками (дебри!). В Броварах они ночевали и уже наутро переправлялись через Днепр. Канонический зачин киевского путешествия-паломничества — утренний пейзаж с видом на Киево-Печерскую лавру: сначала все скрыто облаками, и затем при первых лучах солнца вдруг появляются золотые маковки церквей.

Багровое зарево возвещало нам появление Феба, мрачные тени исчезали, солнце начинало восходить. Первые лучи его падали на вершины Заднепровских гор. <...> Отъехавши 15 верст, мы увидели Киев, увидели — и изумились величественным зрелищем высокой и крутой горы, на которой посреди многих златоглавых церквей и едва видимого в отдалении города возвышался ужаснейшей величины колосс, блистающая вершина коего, казалось,

¹⁰ Очевидно, именно к иерусалимскому тексту восходит обязательно поминаемый во всех киевских апологиях и антологиях пассаж Е. Гребенки из «Мачехи и панночки»: «Какой ты красивый, мой родной Киев! Добрый город, святой город! Какой ты прекрасный, какой ты ясный, мой седой старик! Что солнце между планетами, что царь между народом, то Киев между русскими городами. На высокой горе стоит он, опоясан зелеными садами, увенчан золотыми маковками и крестами церквей, словно святою короною; под горою широко разбежались живые волны Днепра-кормильца. И Киев, и Днепр вместе...Боже мой, что за роскошь! Слышите ли, добрые люди, я вам говорю про Киев, и вы не плачете от радости? Верно, вы не русские» [Современник, 1838. Т. 12. С. 19–20].

была сокрыта в облаках. Вид города, в котором предки наши получили первое понятие о всемогущем Творце; вид храмов Божиих, скрывающих в себе столько священного и торжествующая при восхождении солнечной природа возбудили во мне высокие и приятные чувствования [Левшин А.: 83, 85–86].

Иерусалимский столп Давидов здесь замещает лаврская колокольня. Светскому путешественнику — харьковскому студенту и будущему историку Алексею Лёвшину колокольня представляется ужаснейшей величины колоссом. Митрополит Платон сух и прозаичен: колокольня кажется ему «некоторым высоким столбом», но напомним, справедливости ради, — он подъезжает к Киеву вечером, не к восходу солнца, но к закату (это важно, учитывая, символическую составляющую киевского пейзажа и киевской топографии).

...Доехали до села Бровары <...> отселе дорога почти голый песок до самого Киева, без малого за 20 верст, по обеим сторонам кустарник и мелкий сосновый или дубовый лес; и вид представляется невеселый. <...> Верст за 20 увидели мы колокольню Печерской лавры; но как было время к вечеру, и несколько мрачно, то она казалась нам некоторым высоким столбом [Путешествие: 39].

Доктору Оттону фон Гуну киевские вершины видятся Монбланом:

Однако ж мы приехали к сему святому граду слишком рано, ибо он подобно Монбланку был от любопытного взора нашего сокрыт облаками; но чем ближе подъезжали к Днепру, тем более прогоняло восходящее солнце густой осенний туман, и мы узрели пред собою сию с вечностью спорящую твердыню России во всем ее великолепии и силе, нашли ее непобедимую извне по крепкому ее положению, непобедимую и изнутри по первоначально в ней основанному престолу веры и Христианского закона [Гун: 100].

Андрей Глаголев описывает град небесный:

Утро было тихое и ясное, когда мы выехали из селения Бровар. Через сосновый зеленеющий бор, на западной части небосклона, над серою грядою тумана, открылся Киев. Священный город стоял как бы на воздухе или на небе, и лучи восходящего солнца, го-

ря на златоверхих его храмах, представляли зрелище величественное и на земле новое! [Глаголев: 79–80]

Наиболее характерным образом символический иерусалимский план «киевских хожений» представлен в «Путешествии по святым местам» Андрея Муравьева: реальная география заменяется там сакральной, и паломник не замечает противоречия. Путешественники из России, как правило, приближались к Святыне не с запада (как в канонических «хождениях»), а с востока. Колокольня и отраженный солнечный блеск, от нее исходящий, находились соответственно на западе (так и у Глаголева). Но поскольку Андрей Муравьев мыслит Киев Иерусалимом, для него блеск Лаврской колокольни подобен «молнии, исходящей от востока».

Далеко впереди блеснула внезапно золотая глава колокольни Печерской, как <...> от времени до времени зажигался предо мною ее путеводительный Форос, увенчанный спасительным знамением креста! — Не так ли внезапно возникнет он и в день пришествия Сына Человеческого, которое будет по словам Евангелия так же как молния, исходящая от востока и блистающая до запада [Муравьев: 1–2].

Подмена реальной топографии символической и намеренное нагнетание эмоции особенно заметно именно у светских путешественников. Между тем, тон канонического «хождения» един: там нет «лирических отступлений», такой путевой текст представляет собой последовательное изложение полезной и необходимой для паломника информации. Ближе всего к каноническому «хожению» «Путешествие Высокопреосвященнейшего Платона, митрополита Московского и разных орденов кавалера, в Киев и по другим российским городам в 1804 году». Это путешествие было издано отдельной книжкой в 1813 г. в Петербурге. Вероятно, обрабатывая собственные путевые впечатления, кн. Долгорукий помнил о путевых записках митрополита, — они были знакомы и часто беседовали. «Путешествие» митрополита Платона — сухое и обстоятельное, лишенное литературных аллюзий и экстатических пассажей, ко-

торами изобилуют сентиментальные и романтические паломничества.

Подобно игумену Даниилу, создатели «хожений», изначально расписываясь в собственном ничтожестве перед Святыней, удерживались от каких бы то ни было комментариев. Более всего они заботились о топографии, статистике, детально описывали внутренность храмов, и это всякий раз делает митрополит Платон. Этому образцу пытается следовать и кн. Долгорукий, но неизбежно сбивается на язвительный комментарий:

Храм пространный и хорош, письмо старинное. Народу было много для воскресенья. <...> Певчие кричали во весь голос, басы ревели без всякого вкуса; обедня шла до полудня, и, к несказанному отягощению православных, пресвитер рассудил пощеголять проповедью. Я ушел, не дослушавши конца, и он верно принял меня за невежу [Долгорукий 1810: 205].

Светские авторы ищут в путешествии свежих впечатлений, а не спасения в сакральном смысле. Чувствительные путешественники предпочитают доверяться воображению, рисуют не окрестные пейзажи, но пейзаж своей души. Про малороссийское путешествие кн. Шаликова [Шаликов] рецензенты писали в свое время, что автор мог и не выезжать из Москвы¹¹. Светский травелог, как правило, ориентирован на модное литературное направление и популярных авторов, за паломником всякий раз встает усердный читатель Стерна и Дюпати, Шатобриана и Ламартина. В начале XIX в. самым популярным «малороссийским путешествием» было подражательное ка-

¹¹ См. например, пародическую, написанную шаликовским слогом рецензию молодого В. Жуковского в «Вестнике Европы» (1803, ч. 8, № 6): «Не будем же искать в этой книге ни географических, ни топографических описаний... Автор думал об одном удовольствии читателя. Из отрывков его (сия книга составлена из отрывков) мы не узнаем, сколь многолюден такой-то город, могут ли ходить барки по такой-то реке, и чем больше торгуют в такой то провинции — мы будем бродить вместе с странником, куда глаза глядят».

рамзинистское «Путешествие в Полуденную Россию» Владимира Измайлова с эпиграфом из Дюпати: «Другие привозят мраморы, медали, произведения природы, я возвращаюсь с ощущениями, чувствами и идеями».

Измайлов сознательно следует автору «Писем русского путешественника», именно посредством Карамзина он обратился и к «Письмам из Италии» Дюпати, к идее «Полуденной Авзонии» с ее «историческими воспоминаниями»¹². Но если в «исторических воспоминаниях» Измайлов следует за Дюпати, то в аллегорических видениях он уподобляется Хераскову и Радищеву. При подъезде к Киеву измайловский «повествователь» оказывается в густом лесу. Это, как мы помним, общее место: все путешественники при подъезде к Киеву пробираются через Броварской лес. Одни акцентируют внимание на песке, в котором завязают лошади, другие создают символические грозные пейзажи: гроза собирается над лесом, но небо моментально проясняется при приближении к Печерской святыне. Измайлов населяет лес видениями и «историческими воспоминаниями»: перед путешественником по очереди предстают старец, женщина и бледная дева, они рассказывают о своих испытаниях, «оживляя» перед его глазами «историю нашего отечества». Точно так же Алексей Лёвшин, завязая в броварских песках, вспоминал «Слово о полку Игореве». В целом исторические аллюзии, возникающие при подъезде к Киеву, призваны перевести временной план и несколько откорректировать оптику малороссийского путешественника: Малороссия ассоциировалась с новейшей историей, но Киев должен был обратить читателя к славянским древностям.

Итак, приближаясь к малороссийской столице, чувствительные путешественники мыслили себя паломниками и предавались «воспоминаниям историческим». В таком контексте мы вправе ждать от кн. Долгорукого впечатлений того же литературного порядка. Однако ничего подобного экстатическому символизму Андрея Муравьева или сентиментальному ви-

¹² О Карамзине как посреднике в российской рецепции «Писем» Дюпати см. [Лаппо-Данилевский: 255–256].

зионерству Вл. Измайлова мы здесь не найдем. «Исторические воспоминания» à la Дюпати подвергаются решительной ревизии. Будь князь менее придирчив и раздражителен в своих киевских записках, его слог скорее походил бы на сухие замечания митрополита Платона. И в чем Долгорукий с митрополитом решительно сходится (не исключено, что это было предметом их бесед), это в указании на сравнительную «новизну» киевских древностей. Платон пишет:

Весьма примечательно, что хотя церковь Софийская, Печерская, Николаевская и прочие <...> суть древние, и иные более 700 лет; <...> но явно видимо, что во всех тех церквах образа, иконостасы, росписание стенное, все не показывают древность, а представляют, что они или недавно писаны и деланы, или в XVII, или в XVIII столетии. Много в Москве и в других городах около Москвы можно найти образов, иконостасов и росписаний, которые более изъявляют древность, нежели все оные, где была колыбель веры. Видно, что разные вражеские разорения все древнее уничтожили и заставили все вновь сооружать [Путешествие: 51–52].

Кн. Долгорукий замечает:

Киев стар, но древность его не так видна, не так осязательна, как Новгородская. Там столетия на каждом церковном здании, на всяком шпиге колокольни, явственно изображены и свидетельствуют долговременность того города; здесь все что-то новое, больше моды, меньше старины [Долгорукий 1869: 262].

Митрополит делает акцент на «возобновлении» киевского православия (на том, что позже стали называть «могилянским ренессансом»), фактически, он пишет о прерывании исторической традиции. А кн. Долгорукий поминает о моде: суетность и тщеславие киевских святынь станет едва ли не первым и главным сюжетом его киевских записок.

Князь не избежал канонического «въезда», хотя здесь он краток и обходится одной фразой:

Верстах в десяти от города видна уже Лаврская колокольня, и я от радости затрепетал [Там же: 253].

По прибытии в Киев путешественники приступали обычно к осмотру святынь, и в зависимости от того, где они останав-

ливались — в Лавре или в Михайловском монастыре, киевские записки начинались или с описания мощей Св. Варвары, или с Успенского собора в Лавре. Но чаще все-таки традиционный паломнический маршрут начинался в Лавре. Много позже его описал Лесков в «Печерских антиках»:

«Богомул» (в собирательном смысле) идет по Киеву определенным путем, как сельдь у берегов Шотландии, так что прежде «напоклоняется усім святым печерским, потім того до Варвары, а потім Макарию софійському, а потім вже геть просто мимо Ивана до Андрея и Десятинного и на Подол». Маршрут этот освящен веками и до такой степени традиционен, что его никто и не думал бы изменять [Лесков: VII, 206].

Этот маршрут, по выражению Лескова, имеет наклонное направление — от Лавры вниз, на Подол. В самом описании киевских святынь тоже был свой «канон». Перечисляя достопримечательности, туристы, как правило, следуют за путеводителем. Малороссийские путешественники тоже следовали за тогдашними путеводителями по Лавре и киевским святыням: описание «киевских достопамятностей» вышло в 1786 г. приложением к «Путешествию» Екатерины II и многократно переиздавалось, затем описания лавры и монастырей последовательно составляли киевские митрополиты. Но здесь кн. Долгорукий решительно уходит от лаврских «путеводителей».

...Кто здесь бывал, тот верно имеет или читал книжку, в которой помещено подробное описание всех ее <Лавры. — *И. Б.*> памятников и красот. Всякий на все глядит своими глазами. <...> Я коснусь только того, что преимущественно заняло меня [Долгорукий 1810: 263].

Затем следуют «частные впечатления», которые не просто расходятся с общепринятыми, но шокируют даже публикатора О. М. Бодянского, к которому рукопись попала через полвека после создания.

Первое и, наверное, самое сильное разочарование, многое определившее в этом антипаломничестве, связано с основным биографическим сюжетом долгоруковского путешествия. Главной его целью, как признается сам князь, был гроб бабки, На-

талы Борисовны, схимонахини Нектарии. Когда князь писал, что именно этот гроб — главный предмет и цель его киевского путешествия, он не мог не предполагать иерусалимскую аналогию с Гробом Господним, к которому стремились паломники. Схимонахиня Нектария велела похоронить себя перед самым входом к Лавру, рядом с могилой сына, Дмитрия Ивановича.

Над сими остатками положены были, наравне с чугунным полом, две чугунные же плиты с надписями; но как шествовал через Киев Государь Павел в чужие края, тогдашний митрополит Киевский¹³ разсудил приказать доски повернуть гладыю вверх; причина этого неизвестна. С тех пор надгробные доски так и остались; надписей не видно, все через них ходят. И мне, когда я подошел к вратам собора, какое-то внутреннее предчувствие сказало: «Пайдай! Это та, кого ты ищешь» [Долгорукий 1810: 253].

Унижение останков, разумеется, не в попирании, не в том, что «все через них ходят», но в отсутствии надгробий, фактически — в уничтожении памяти. О. М. Бодянский здесь делает примечание, что «Екатерина велела оградить могилы Долгоруких решеткой», и «ныне про них сообщают боковые надписи на Трапезной церкви при входе в Успенский собор». Трудно сказать, почему князь не заметил этих надписей в 1810-м, но в первом путешествии он ни о чем подобном не упоминает, сообщая лишь, что нашел старого монаха, который показал ему настоящую плиту, под которой похоронена бабка. Характерно, что уже во время второго путешествия, семь лет спустя, князь все же увидел «поставленные на стенах против гробницы ее и сыновней медные доски с надписью» [Долгорукий 1817: 138–139].

Еще один момент, связанный с оскорблением памяти бабки (так, по крайней мере, казалось князю), происходит в ризнице:

... В ризнице — кажут любопытным три ризы, кои приложила бабка моя. <...> Она конечно не с тем дала их в Лавру, чтоб их показывали. Я прошу прощения у всех духовных властей; но для меня всегда казаться будет неприличным, что из ризниц сдела-

¹³ Самуил (Миславский), митрополит Киевский и Галицкий (1783–1796).

лись ломбарды, где собраны разные драгоценности, кои показываются за деньги [Долгорукий 1810: 267].

С точки зрения духовной власти, здесь не происходит ничего «неприличного»: дорогие ризы не просто выставлялись для обозрения, они и использовались в дни праздников, но для автора записок здесь принципиально сравнение ризницы с ломбардом. И дальше этот мотив «торгующие в храме» становится навязчивой идеей «киевской главы». Характерно, что князь досадует и когда монахи слишком активно что-то пытаются продать, и когда они, наоборот, активности не проявляют:

Монахов мало, или они ленивее, или, может быть, бескорыстнее прочих известных обителей: в иных по два, по три бегут за богомольцем, чтоб убедить его отслужить молебен и получить что-нибудь за то; а здесь насилу добьешься с большими поклонами, чтобы монах отправил службу: это случилось со мной.

Хуже всего то, что в самой церкви, позади столбов, в трапезе, сидит монах за столом, записывает подаяние, ведет бухгалтерию и рассчитывается с православными в копейке, в денежке; весь этот порядок мог бы быть соблюден вне храма, а не в нем: канцелярия в церкви есть что-то отвратительное. А на паперти старички монахи продают крестики и образа: народ около их шевелится: тот передал и просит сдачи, другой переплатил, монах ловит за платье; часто шум, брань, я чаю, и драка: какое бесчинство! [Там же: 264]

В этом сюжетном ряду характерно еще одно замечание: образа — в Лавре и других киевских церквях — спускаются с Царских врат. Кн. Долгорукий приводит объяснение священника и дополняет его своим собственным:

Все то, что удалено от прикосновения человеческого, кажется ему священнее тех вещей, кои всегда удобно осязать может; особливо же сошествие образа сверху вниз поражает сильно воображение простолюдинов. Согласился я на эту причину, но проворчал ему тихонько и свою: «Если бы образ лежал на налое, всякая бедная старушка, сирота или недужный, мог бы дотащить до него и поцеловать икону; но когда ее надобно спустить, то наперед следует попросить о том монаха, и за труд его потом

дать денег, не так ли, святой отец?» Преподобный замолчал [Долгорукий 1810: 265].

С неподобающей суетностью князь сталкивается и в Михайловском монастыре, при виде мощей Св. Варвары. Святая Варвара — одна из самых «народных» (в суеверном смысле) киевских святых, она способна излечить от болезней, — по городским преданиям она спасала и от чумы, и от холеры. Предметы, приложенные к ее мощам, обладали целительной силой. Как правило, это были разной ценности крестики и колечки¹⁴, монахи, в самом деле, торговали ими прямо из раки.

В ногах тарелка с кольцами; после умиленных вздохов и молитвословий, их выбирают в самом гробе, как в ящике: монахи торгуются и просят подороже, а богомольцы, не теряя головы, хотят достать их подешевле: шум да крик. Какая неблагопристойность! [Там же: 273]

И спустя семь лет, во втором киевском путешествии, князь наблюдает ту же картину и описывает ее в том же тоне, разве что чуть меньше патетики и больше иронии:

У гроба святой Варвары то же происходит, что и прежде: пропасть образцов, колец, крестов и всего наложено в раку, и торг идет своим порядком. Кто берет оттуда хлопчатой бумаги для ушей от простуды, кто в пузырек цедит масло для смазывания ресниц от офталмии, иные заимствуют ладан для окуривания себя во время грома. Замолчим из почтения к святыне! [Долгорукий 1817: 112]

¹⁴ Ср. в «Наймичке» Тараса Шевченко: «І перстеник у Варвари Невістці дістала, І всім святим поклонившись. Додому верталась» [Шевченко I, 337].

И в «Братьях Карамазовых»: «Вот, — вскрикнула в радости г-жа Хохлакова, возвращаясь к Мите, — вот что я искала! Это был крошечный серебряный образок на шнурке, из тех, какие носят иногда вместе с нательным крестом. — Это из Киева, Дмитрий Федорович, — с благоговением продолжала она, — от мощей Варвары великомученицы. Позвольте мне самой вам надеть на шею и тем благословить вас на новую жизнь и на новые подвиги» [Достоевский: IX, 431].

В первом киевском путешествии князь проследовал по описанному Лесковым традиционному маршруту, ни разу не впадая в паломнический пафос, но всякий раз отмечая суеверную и корыстную суету вокруг «киевских святынь». Даже спустя полвека это шокирует публикатора путевых записок, Ореста Бодянского. Примечания его поначалу носят «фактологический» характер: он пытается оппонировать автору, указывая на некоторые детали, не соответствующие, по его мнению, «разоблачениям». Но раздражение публикатора нарастает, и комментарии становятся все более эмоциональными: «слишком строг приговор, и потому односторонен», замечает он на «лаврских» страницах «Путешествия» [Долгорукий 1810: 269]. Когда же, наконец, князь спускается в пещеры и сначала сетует, что мощи Нестора не вынесены в собор и им мало почестей оказано¹⁵, а затем и вовсе рассуждает о неуместности службы в пещерах:

Я не нашел, чтоб прилично было возсылать Богу жертву хвалы и воскликновения в недрах земли, где никакой луч дневного света не проходит. Какое сообщение света с тьмою! Не мертвые восхвалять тя, но мы, живые. Спаситись можно везде ... рука Божия везде и мы от нее нигде не скроемся. Так, конечно! Но когда мы слушаем обедню, когда купно с служителем Веры говорим: «Горе имеем сердца», то к небесам и взор наш обращаться хочет. ... Мы его ищем выше звезд, а не посреди тленных гробов человеческих. ... Но суеверие долго еще питаться будет вещественностью. Пусть мое рассуждение назовут энтузиазмом пылкого воображения. Согласен. Но что же религия? Восторг в самой высшей степени [Там же: 273–274],

Бодянский позволяет себе заметить: «Оно таки то и есть и при том напрасный и неуместный. Это не совсем точно и сбивчиво».

¹⁵ Примечание Бодянского: «По крайней мере рака его окована серебром, и над ним серебряная доска с надписью: “От Императорского Общества истории и древностей при Московском университете”» [Долгорукий 1810: 271]. При этом комментатор «забывает», что князь этой доски видеть не мог: «Императорским» ОИДР стало в 1837 году!

В целом, князь предстает на этих страницах персонажем парадоксальным и непоследовательным, но вполне характерным для промежуточной эпохи: чувствительным просветителем. Он ратует за свое право на «частный взгляд» и «частное впечатление» и с вольтерьянским пылом обличает суеверия, в которых погрязло киевское духовенство. Разоблачение суеверий — общий мотив его путевых записок, и киевские главы здесь не составляют исключения, напротив, они выглядят сравнительно корректно после уманских страниц, где князь обличает «суеверия иудейские».

Из Лавры и Михайловского монастыря князь по «наклонному маршруту богомула» проследовал на Подол, и здесь тон его меняется. Он становится снисходительнее в описании суеверий, и сами суеверия отныне — признак «чувствительности»:

Понятия о Божестве определяли самый тесный и материальный смысл, и поставленный раз на Восток стол, или дверь, не могли без потрясения совести Православных быть перенесены на Запад. Чувствительность одолевала все усилия разума, и он сквозь плотную свою оболочку едва наконец мог пробиться [Долгорукий 1810: 290].

Спустившись на Подол, князь из раздраженного «просветителя», борца с суевериями и разоблачителя духовных властей, становится «частным человеком». Самый нижний из киевских монастырей, Флоровский, «освящен» памятью детства и семейным культом Долгоруких, пред его святынями нет места «предрассуждению», и князь не видит, или не желает видеть здесь суеты и корысти, одно лишь смирение:

Могилы игумений Апраксиной и Милославской. Над гробом и той, и другой, никто пышных памятников не ставил: смирение Христианское не ищет суеты мирской.

Соборная церковь: сосуд самый крошечный и под ним подписано: здесь кровь Иисуса Христа. На что спрашивать: кто и откуда ее доставил? Как она до сих дней сохранилась? Мы в храме, все свято в доме Божием: поклонимся и дадим веру преданию многих веков [Там же: 286].

И с редким на этих страницах поэтическим восторгом описывает князь Андреевскую гору, она стала его любимым киевским местом, и когда в 1817 г. он приезжает в Киев с детьми, то приводит их сюда.

...Отсюда виден весь Днепр и по ту сторону его сыпучие пески, открытая Московская дорога, направо овраги, буераки, пропасти, окружающие гробы Святых и мирное жилище их в прохладных пещерах; налево, рядом с волнами Днепра, открывается Подол со всеми своими зодческими красотами и кажет вам город в воде. Обольщение взора превосходно! Не здесь ли Иисус искушаем был диаволом, когда он за один себе поклон сулил ему все, что с высоты показал? [Долгорукий 1810: 284]

С Андреевской горы на закате кн. Долгорукий прощается с Киевом. В путь князь и его спутники отправляются утром, но, кажется, здесь тот редкий случай, когда пейзаж у Долгорукого становится символическим: киевская глава открывается утренним видом на Лавру, солнце находится на востоке, а прощается он с Киевом с Андреевской горы на закате.

Заметим, что культ Андреевской горы зародился достаточно поздно, и мы можем определить момент ее литературной канонизации. В 1800–1810-х гг. барочная Андреевская церковь — это сравнительно «недавнее сооружение», построенное в середине XVIII в. по заказу императрицы Елизаветы Петровны. В 1830-е гг. Андреевская гора становится любимым киевским местом Жуковского, Гоголя и Максимовича. В 1866 г. здесь поселяется Андрей Муравьев, его навещают Тютчев и Апухтин, и гора с ее храмом утверждаются в антологиях киевской поэзии. Но начало этого поэтического культа легко фиксируется: впервые Андреевская гора и венчающая ее церковь стали центральным местом киевского путешествия у Вл. Измайлова: в своих аллегорических видениях он тоже избежал канонического «маршрута богомула» и от созерцания Днепра сразу обратился к описанию Андреевской горы и ведущей к церкви лестницы, — она ему представлялась лестницей Иакова, соединяющей Бога и человека:

Как великолепна возвышенная Церковь Андрея Первозванного! <...> Тысячи столпов прикасаются к облакам, соединяя, кажется, Небо и Землю. Прекрасна и цепь каменных ступеней, служащая <...> эмблемой лестницы, которая соединяет Бога с человеком, и по которой Дух последнего возносится к величеству Первого [Измайлов: 172].

«Путешествие» Вл. Измайлова было чрезвычайно популярным, «образцовым» текстом; в первой половине XIX в. оно многократно переиздавалось, перепечатывалось в хрестоматиях и пародировалось. «Прочувствованный» Измайловым образ Андреевской горы и «лестницы Иакова» затем едва ли не дословно повторяется в позднем стихотворении А. Апухтина, посвященном А. Муравьеву:

Здесь сладко отдохнуть. Все веет тишиною,
И даль безмерно хороша,
И, выше уносясь доверчивой мечтою,
Не видит ничего меж небом и собою
На миг восставшая душа [Апухтин: 178].

Итак, киевские главы путешествий кн. Долгорукого составляют сознательную оппозицию как паломническому канону, так и литературному, сентиментальному, образцом которого на тот момент были «письма» из Полуденной России Вл. Измайлова. Единственный раз кн. Долгорукий следует Измайлову в случае с культом Андреевской горы. Он становится одним из первых адептов новой «святыни», но здесь, повторим, сказываются его личные обстоятельства: семейная история Долгоруких накладывается на киевскую топографию и традиционный «маршрут богомула», «перемена чувств» сказывается в описаниях Верхнего и Нижнего города. Он сознательно выбирает не лаврские высоты, но гору против Лавры. Отправляясь по «наклонному маршруту», князь из язвительного просветителя превращается в частного человека, чувствительного путешественника, и собственную «неканоничность» объясняет именно этим свойством: «Чувствительный человек есть самое мятежное существо во вселенной», — заявляет он на послед-

них страницах киевской главы своего первого малороссийского путешествия.

ЛИТЕРАТУРА

- Алексеев 1968, 1983: *Алексеев М. П.* К сказаниям о пане Твардовском в русской литературе // Алексеев М. П. Сравнительное литературоведение. Л., 1983. С. 300–309 (Первая публикация в сб.: *Literatura. Komparatystika. Folklor. Ksiega poswiecona J. Krzyzanowskiemu.* Warszawa, 1968. S. 870–888).
- Апухтин: *Апухтин А. Н.* Полн. собр. стихотворений. Л., 1991.
- Бегунов 1983: *Бегунов Ю. К.* Сказания о чернокожнике Твардовском в Польше, на Украине и в России и новонайденная «История о пане Твардовском» // Советское славяноведение. 1983. Вып. 1. С. 78–90.
- Белинский: *Белинский В. Г.* Полн. собр. соч.: В 13 т. М., 1953–1959.
- Берков: *Берков П. Н.* К истории текста «Громвала»: К социологии текстологических изучений // Известия АН СССР, Отд. обществ. наук, 1934. № 1.
- Булкина 2004: *Булкина И. С.* Киевский текст в русском романтизме: Проблемы типологии // Лотмановский сборник 3. М., 2004. С. 93–104.
- Вацуру 2002: *Вацуру В. Э.* Готический роман в России. М., 2002.
- Веселовский 1902: *Веселовский А.* «Алеша Попович» и «Владимир» Жуковского // ЖМНП. 1902. Ч. 341. С. 126–147.
- Виницкий 1998: *Виницкий И. Ю.* Нечто о привидениях. Истории о русской литературной мифологии XIX века // Уч. зап. Московского культурологического лица. М., 1998. № 3–4.
- Владимиров: *Владимиров П. В. А. С.* Пушкин и его предшественники в русской литературе. Киев, 1899.
- Владимиров 1899: *Владимиров П. В.* Происхождение «Руслана и Людмилы» Пушкина // Университетские известия. Киев, 1899. № 6.
- Вельтман: *Вельтман А. Ф.* Сердце и думка. М., 1986.
- Глаголев: Записки русского путешественника А. Глаголева с 1823 по 1827 год. СПб., 1837. Ч. 1.
- Григорьев: *Аполлон Григорьев.* Стихотворения, поэмы, драмы. СПб., 2011.
- Гозенпуд 1959: *Гозенпуд А. А.* Музыкальный театр в России. От истоков до Глинки. Л., 1959.

- Гозенпуд 1967: *Гозенпуд А. А.* Театральные интересы В. А. Жуковского и его опера «Богатырь Алеша Попович» // Театр и драматургия / Труды ЛГИТМИК. Л., 1967. С. 171–187.
- Гун: *Гун, фон Оттон.* Поверхностные замечания по дороге в Малороссию в осени 1805 года. М., 1806.
- Долгорукий 1810: *Долгорукий И. М.* Славны бубны за горами, или Путешествие мое кое-куда в 1810 году. М., 1869.
- Долгорукий 1817: *Долгорукий И. М.* Путешествие мое в Киев в 1817 году. М., 1870.
- Достоевский: *Достоевский Ф. М.* Собр. соч.: В 15 т. Л., 1991. Т. IX.
- Жуковский 1980: *Жуковский В. А.* Соч.: В 3 т. / Сост., подг. текста и коммент. И. М. Семенко. М., 1980.
- Жуковский 1985: *Жуковский В. А.* Эстетика и критика. М., 1985.
- Загоскин: *Загоскин М. Н.* Соч.: В 2 т. / Сост., подг. текста и коммент. С. Панова и А. Пескова. М., 1987.
- Измайлов: *Измайлов Н. В.* Фантастическая повесть // Русская повесть XIX века. Л., 1973. С. 134–169.
- Лаппо-Данилевский: *Лаппо-Данилевский К. Ю.* К истории русских переводов «Писем об Италии в 1785 году» Ш. М. Дюпати // XVIII век. СПб., 2004. Сб. 23. С. 255–272.
- Измайлов Вл.: *Измайлов Вл.* Письма путешественника в Полуденную Россию в 1799 году // Собрание образцовых русских сочинений и переводов в прозе. СПб., 1817.
- Карпенко: *Карпенко Ст.* Малороссийская Васильковская повесть: Твердовский. М., 1837.
- Книга хождений: Книга хождений: Записки русских путешественников XI–XV вв. (Антология) / Сост. и пер. Н. И. Прокофьев. М., 1984.
- Левин: *Левин Ю. Д.* «Волшебная ночь» А. Ф. Вельтмана // Русско-европейские литературные связи. М.; Л., 1966.
- Левшин А.: *Левшин А.* Письма из Малороссии. Харьков, 1816.
- Левшин В.: *Левшин В. А.* Русские сказки, содержащие древнейшие повествования о славных богатырях, сказки народные, и прочие, оставшиеся чрез сказывание в памяти приключения. М., 1780. Ч. 1. С. 178–248.
- Легенда: Легенда о докторе Фаусте / Под ред. В. М. Жирмунского. М., 1978.
- Лесков: *Лесков Н. С.* Собр. соч.: В 11 т. М., 1958.
- Муравьев: *Муравьев Андрей.* Путешествие по святым местам русским. Киев. СПб., 1844.

- Плюханова 1989: *Плюханова М. Б.* Российский пересмешник // Лекарство от задумчивости, или Сочинения М. Д. Чулкова. М., 1989. С. 5–79.
- Подолинский 1860: *Подолинский А.* Сочинения. СПб., 1860. Ч. 2.
- Подолинский 1936: *Козлов И., Подолинский А.* Стихотворения / Под ред. Ц. Вольпе и Е. Куприяновой. Л., 1936.
- Поливанов: *Поливанов Л. [Загарин].* В. А. Жуковский и его произведения. М., 1883.
- Проскурин: *Проскурин О. А.* Поэзия Пушкина, или Подвижный палимпсест. М., 1999.
- Путешествие: Путешествие Высокопреосвященнейшего Платона, митрополита Московского и разных орденов кавалера, в Киев и по другим российским городам в 1804 г. СПб., 1813.
- Пушкин: *Пушкин А. С.* Полн. собр. соч.: В 10 т. / Ред. и прим. Б. В. Томашевского. Л., 1977.
- Подолинский 1837: *Подолинский А.* Повести и мелкие стихотворения. М., 1837. Ч. 1.
- Рабинович: *Рабинович А. С.* Русская опера до Глинки. М., 1948.
- Радищев Н.: *Радищев Н. А.* Альяша Попович, богатырское песнотворение. М., 1801. Ч. 1.
- Роболы: *Роболы Т. А.* Литература «путешествий» // Русская проза Л., 1926. С. 42–73.
- Сиповский 1908: *Сиповский В. В.* «Руслан и Людмила» // Пушкин и его современники. СПб., 1908. Вып. IV. С. 59–89.
- Сиповский 1910: *Сиповский В. В.* Очерки из истории русского романа. СПб., 1910. Т. 1.
- Сиповский 1928: *Сиповський В. В.* Україна в російському письменстві. Київ, 1928.
- Слонимский 1937: *Слонимский А. Л.* Первая поэма Пушкина // Временник Пушкинской комиссии. 1937. Вып. 3. С. 183–202.
- Фрайман Т.: *Фрайман Т. Н.* Творческая стратегия и поэтика В. А. Жуковского. Тарту, 2002.
- Шаликов: *Шаликов П. И.* Путешествие в Малороссию. М., 1803.
- Шевченко: *Шевченко Т. Г.* Зібрання творів: У 6 т. Київ, 2003.
- Шкловский: *Шкловский В. Б.* Чулков и Левшин. Л., 1933.
- Langer: *Langer Gudrun. V. A. Žukovskij und Ch. H. Spiess.* “Dvenadcat’ spjaščich dev” und “Die Zwölf schlafenden Jungfrauen” // *Studia Slavica in honorem viri doctissimi Olexa Horbatsch.* Teil 2. München, 1983. S. 75–97.