



В. Н. ТОПОРОВ

О «Бедной Лизе» Карамзина

(К двухсотлетию со дня выхода в свет)

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

За это свое былое увлечение «Бедной Лизой», за истинную любовь, за сердечные переживания и восторги, с нею связанные, потом, более чем столетие, читатель, если уж только он не

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

был слишком доверчив, простодушен и чист сердцем, будет платить «Бедной Лизе» и через нее ее «сентиментальному», «слащавому», «претенциозно-жеманному» и т. п. автору (все эти эпитеты отмечены в отнесении к Карамзину реально) забвением и даже не только им, но — хуже — равнодушием и — еще хуже — чувством, рождаемым сознанием своего бесспорного превосходства, позволяющего преодолеть стыд за прежнюю привязанность, свою несамодостаточность, эстетический faux pas* и понуждающего к разным способам отчуждения «Бедной Лизы» и ее автора от себя — к иронии, к упражнениям в остроумии и пародированию, не без примеси насмешки, а иногда и сатирическому осмеянию-развенчанию, к некоей высокомерной брезгливости. Примеров сказанному слишком много, и они слишком хорошо известны**, чтобы их перечислять тем более, что настоящий случай — плохой повод для обращения к столь неблагоприятному материалу. И все-таки примеры этого рода поучительны, поскольку они свидетельствуют об определенных изъянах нравственного характера, об ущербности в самом типе культурно-социального поведения, о недостаточной принципиальности и независимости нашего литературоведения, столь падкого на соблазны со стороны. Сейчас для многих ясно то, что понимали и знали раньше немногие: Карамзин наш испытатель в тонкостях вкуса, в открытости сердца, в широте разума и — более того — в нашей гражданственности и нравственной зрелости. Но слишком многие из нас (говоря в целом) оказались недостойными этого испытания, тех залогов, которые были нам даны. И в этом наша вина перед Карамзиным. И даже сейчас, когда положение быстро меняется и Карамзин издается, интерес к нему, опережая подлинное знакомство с ним, быстро возрастает, писатель принимается целиком, без изъятия «неудобного» (отчасти даже загодя, исходя из столь же субъективных идеологизированных установок, которые отличаются от подобных же прежних, служивших «отрицательным» целям,

* промах (фр.).

** Весьма показательно в этом отношении то раздражение, переходящее иной раз в бешованье, которое нередко вызывал Карамзин даже (и, может быть, прежде всего) у исследователей, принадлежащих к «культурно-демократической» части спектра: ему не прощали того, что охотно не замечалось у писателей противоположной части спектра. Конечно, Карамзин был особенно подходящим поводом, чтобы засвидетельствовать «принципиальность» своей позиции, но, разумеется, эта первоначально «чужая» позиция нередко становилась второй натурой.

только знаком)*, эмоции «приятя» усиливаются, иногда приближаясь к эйфорическому уровню, — все-таки остаются в силе слова исследователя, наиболее проникательно и глубоко понявшего суть феномена карамзинской прозы, Б. М. Эйхенбаума, впервые высказанные им в газетной заметке из «Биржевых ведомостей» (1916 г., 2 декабря, утренний выпуск): «И можно прямо сказать, что мы еще не вчитались в Карамзина, потому что неправильно читали. Искали буквы, а не духа. А дух реет в нем, потому что он, “платя дань веку, творил и для вечности”» (см. [3, с. 213]; ср. [4] (цитата внутри — из «Писем русского путешественника»)).

Задача вчитывания, правильного прочтения Карамзина и определения того духа, который веет в его произведениях и составляет их существо, и сейчас стоит как перед исследователями, так и перед читателями. Лишь на этом пути можно преодолеть инерцию недооценки карамзинской прозы, усугубляемой последствиями инерции времени, все более и далее относящей нас от *того* времени, в котором писатель совершал свое дело и в отнесении к которому только и можно судить о сделанном им. Поэтому адекватная оценка Карамзина, в этом случае его прозы, возможна лишь при **восстановлении** «портрета» времени Карамзина, контрастного как к времени, ему предшествующему, так и к времени, ему наследующему, — при том, что сама эта «контрастность» не ограничивается борением с первым и уступанием второму, но составляет суть и внутреннее содержание времени, находящегося между смежными с ним «временами»: борение идет с тем, что находится внутри как наследие

* Ср.: «Чтобы читать сегодня повести Карамзина, надо запастись эстетическим цинизмом, позволяющим наслаждаться старомодным простодушием текста. Тем не менее, одна из повестей — “Бедная Лиза” — благо там всего семнадцать страниц и все про любовь — все же живет в сознании современного читателя». «Результаты этого незатейливого опыта были грандиозными, рассказывая сентиментальную и слащавую историю бедной Лизы, Карамзин — попутно — открыл прозу». «Итак, Карамзин “Бедной Лизой” угодил читателю. Русская литература захотела видеть в этой маленькой повести прообраз своего светлого будущего — и увидела. Она нашла в “Бедной Лизе” беглый конспект своих тем и героев. Там было все, что ее занимало и занимает до сих пор». «Впрочем, всеобщее оживление интереса к Карамзину, может быть, свидетельство того, что очередной виток культурной спирали инстинктивно отрицает уже приевшуюся поэзию мужественного умолчания, предпочитая ей карамзинскую откровенность чувств и т. п. (см. [2]).

предыдущего периода и нуждается в изживании, и уступание также совершается внутри, но оно осознается как таковое лишь в свете последующего временного отрезка, проясняющего залого предшествующего ему этапа развития. В этом смысле само членение времени выступает как своего рода пост-редактирование, поздняя коррекция со стороны воспринимающего и интерпретирующего этот временной ряд сознания, и поэтому ни один «член» времени не может претендовать на самодостаточность и нуждается в зеркале, всегда деформирующем («кривом») смежных «членов» времени, а значит, и сама контрастность должна пониматься как отталкивание-борьба, но на общем, «согласном» субстрате, как некая напряженная драма единого и разного, тождества и различия, связи и ее разрыва, как такая «метаморфическая» цепь зависимостей, в которой причина всегда и следствие, а следствие всегда и причина при том, что конкретная идентификация их не только возможна лишь при временных сдвигах, но и является функцией самого времени, себя самосознающего* через анализ исследователя или рецепцию читателя.

Разумеется, восстановление «портрета» времени — совершенно особая и достаточно сложная задача, которая здесь рассмотрена быть не может, но все-таки она должна быть названа и обозначена. С именем Карамзина в русской культуре связаны фундаментальные завоевания — «историзм» и «субъективизм».

С у б ъ е к т и в и з м, если говорить вкратце и в общем, предполагает не просто перенос внимания («акцента») с внешнего и

* Такое понимание времени отвечает и интуициям Карамзина, иногда фиксируемым в его текстах. Ср.: «Время есть не что иное, как следование наших мыслей» (разрядка здесь и далее наша. — В. Т.) (см. [5, с. 196, 199]). Собственно, речь идет о потоке мыслей, сознания как функции времени или о времени как объекте, генерируемом потоком сознания, что в более глубокой перспективе обозначает одно и то же. Это соотношение времени и сознания фундаментальнее диатезы реального и иллюзорного: оно сохраняется и в том состоянии, когда «весь свет» кажется «беспорядочно игрою китайских теней» («Моя исповедь») и торжествует «чистый идеализм моей философии» (письмо к И. И. Дмитриеву от 1 апреля 1820 г.). «В бытии Карамзин видел не предметы сами по себе, не материальность, не природу, но созерцающую их душу <...> Слово <...> обрацается <...> не столько к зрению вещей, сколько к созерцанию отраженной в них души» [3, с. 212], а потому для Карамзина время не только помещается в антропологическую перспективу, но, более того, оно «психично», лично, личностно, и, значит, «портрет» времени отсылает к «портрету» души.

«объективного» на внутреннее и «субъективное», на жизнь души во всей ее глубине и индивидуальности, но и формирование конструкции, по-новому объясняющей суть «объективно-субъективных» связей, органическую имманентную зависимость ее составляющих частей. Субъективность, субъектом осознанная (то, что несколько позже, в «Системе трансцендентального идеализма» (1800), Шеллинг назовет «самообъективацией субъективного»), конституирует в себе аспект объективности, подобно тому, как последняя оказывается неотделимой от субъекта восприятия и в известных границах выступает как портрет воспринимающего сознания. «<...> Карамзин усвоил одно, очень важное, — что нет и не может быть познания души вне мира предметов и явлений и что, с другой стороны, самый этот мир познается только как зеркало души. <...> Отсюда — слияние души с природой как единственно возможное отношение между миром и человеком», — писал Эйхенбаум [3, с. 206]. В этом контексте субъективность очевиднее и острее всего выражает себя в связи с проблемой самопознания, и именно на этих путях Карамзин обращается к Лафатеру с «последним», долженствующим все решить вопросом, чтобы услышать в ответ обескураживающее «Lieber Herr Karamsin — davon versteh ich nichts» * [6]. Впрочем, Карамзин умел извлекать уроки из всего, и его открытость, чувствительность, даже энтузиастичность и восторженность умело контролировались его трезвостью, холодностью ума, способностью к самоограничению и к принятию жестких решений. Открытие субъективности как особой категории мировосприятия и инструмента творчества не только удивительным образом расширило творческое пространство, но и поставило вполне определенные границы «возможному» в этом пространстве. Поэтому неудача с Лафатером была лишь относительной: она толкала русского писателя к выводам, которые пока, хотя и совсем неясно, рисовались в его воображении. Встреча с Кантом еще более утверждала его в необходимости отсеять соблазны максимализма. «И недаром из разговора с Кантом, как ни трудна его метафизика, Карамзин понял одно — что для человеческого знания есть предел, за которым “первый мудрец признается в своем невежестве. Здесь разум погашает светильник свой, и мы во тьме остаемся; одна фантазия может носиться во тьме сей и творить несобытное” <...>» [3, с. 207] (внутри — цитата из «Писем русского путешественника»). Но и это ограничение не должно трактоваться как неиз-

* «Этого, любезный г. Карамзин, я сам вовсе не понимаю» (нем.).

бежная неудача или только как неудача: дело в самой природе человеческого познания и в смертности человека. «Деятельность есть наше определение. Человек не может быть никогда совершенно доволен обладаемым и стремится всегда к приобретениям, смерть застаёт нас на пути к чему-нибудь, что мы ещё иметь хотим. Дай человеку всё, чего желает, но он в ту же минуту почувствует, что это *всё* не есть *всё*», — передает Карамзин в «Письмах русского путешественника» сказанное ему Кантом при их встрече. Этот всегда присутствующий неизвестный остаток, мешающий достичь человеку подлинного и окончательного *всё*, может быть вообразен только в вымысле, в фантазии, в художественном творчестве, снимающем абсолютность противопоставления вымысла и действительности, «поэзии» и «правды», фикции и факта*, о чем также писал Шеллинг. Подключаясь к подобной игре форм и смыслов, можно было бы сказать, что «субъективность» *объективно* приводит к сфере «художественного», к «поэтическому», к «фикции», не только не отменяя «действительного», «правды», «факта», но, напротив, придавая им особый вес и особую цену. Среди всех многочисленных «первенств» Карамзина нужно отметить и это: в русской культуре он был первым, кто осознал связь субъективности с началом «художественного» и сделал из этого практические выводы в отношении как художественной литературы, так и истории**.

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

** О причинах этого сопряжения «художественного» и «исторического» писал Эйхенбаум: «В полном соответствии с этим разочарованием в теоретической философии творчество Карамзина направляется в другие, уже намеченные стороны — в область нравственной философии, то есть кантовского “практического разума”, и в область фантазии как свободно-творческой деятельности человека. Гносеологические размышления не прекращаются, но уже нет стремления к “метафизике природы” — ее место заступает “метафизика нравов”, антропология в кантовском смысле, где человек рассматривается и интимно, как “темперамент”, как стремящееся к личному счастью существо, и общественно, как исторический делатель. Так, кажется мне, можно понять соединение “любвных повестей” Карамзина с его “Историей государства Российского”» [3, с. 207].

«Историзм», усвоенный Карамзиным русскому культурному сознанию и понимаемый им достаточно широко и глубоко (по крайней мере в его интуициях), состоял прежде всего в осознании особого статуса времени; оно не просто рамки или фон совершающегося «исторического», но само существо и качество его, содержание этого «исторического», его осевой смысл, который никогда не дается эксплицитно и безостаточно, но требует открытия (реконструкции-«прорыва» сквозь завесу феноменального к подлинно-историческим ноуменам). Но это открытие возможно только как сотрудничество, как совокупное творение двух данностей — «фактов», исторической эмпирии, доставляемой источниками, с одной стороны, и, с другой, «фигции», воображения, творческой интуиции, которая возникает при личном и личностном переживании времени и в соответствии с которой организуется эмпирический материал. Такая организация как всякая индивидуация и генерализация достаточно обширного материала предполагает отбор «фактов», составляющих данную историческую парадигму, и их проекцию на ось последовательности («исторический» текст), т. е. то, что делается творцом художественного («поэтического») текста. В этом смысле история, действительно, близка поэзии, на что обращал внимание уже Аристотель, а историк «операционно» во многом сродни поэту, и такими были все великие историки от Геродота до Тойнби, неравнодушные к проблеме композиции исторического описания и к его языку, т. е. к тому, как (проблема отбора и выбора) должно быть выражено «историческое» содержание, чтобы был наиболее адекватно раскрыт подлинный, наиболее напряженно-интенсивный смысл описываемого, который «факты» могут не только прояснять, подкреплять, доказывать, но и, к сожалению, затемнять, уводить в сторону от него, искажать. Искусство историка не только в том, чтобы увидеть смысл совершающегося (стоит напомнить, что др.-греч. ζῆξις первоначально обозначало расспрашивание, осведомление, и такой способ познания, ведения, в основе которого лежит видение, ср. и. евр. *'ueid* : *'uoid* : *'uid* — «ведать-видеть»), но и построить такой текст, который представлял бы собой изложение «увиденного» и содержал бы мотивационную структуру, надежно объясняющую смысл этого «увиденного». Эта ситуация в общем виде раскрывает импульсы к некоему «тонкому» соответствию между градусом «исторического» и градусом «художественно-литературного», «поэтического», хотя сама экспликация подобного соответствия связана в конкретных случаях с значительными сложностями, если только не го-

ворить об общем духе или совмещении в одном лице двух функций — родоначальника историографической традиции («отец истории») и основоположника прозы (естественно определенного ее типа в определенный период ее развития). Таким первым «совместителем» был Геродот. Такой и случай Карамзина в русской культуре — «Бедная Лиза» как первая «внутренне историческая» художественная проза и «История государства Российского» как первый русский художественно-исторический текст. Чтобы понять взаимосвязь «исторического» и «художественного», уместно обратиться к тому, что пишет Карамзин в предисловии к «Истории»:

«Обращаюсь к труду моему. Не дозволяя себе никакого изобретения, я искал в выражении в уме своем, а мыслей единственно в памятниках; искал духа жизни в тлеющих хартиях; желал преданное нам веками соединить в систему, ясную стройным сближением частей; <...> хотел представить и характер времени и характер Летописцев: ибо одно казалось мне нужным для другого. Чем менее находил я известий, тем более дорожил и пользовался находимым; тем менее выбирал: ибо не бедные, а богатые избирают. <...> Прилежно *истощая* материалы древнейшей Российской Истории, я ободрял себя мыслию, что в повествовании о временах отдаленных есть какая-то неизъяснимая прелесть для нашего воображения: там источники Поэзии! Взор наш, в созерцании великого пространства, не стремится ли обыкновенно — мимо всего близкого, ясного — к концу горизонта, где густеют, меркнут тени и начинается непроницаемость?

Читатель заметит, что описываю деяния не врознь, по годам и дням, но *совокупляю* их для удобнейшего впечатления в памяти. Историк не Летописец: последний смотрит единственно на время, а первый на свойство и связь деяний: может ошибиться в распределении мест, но должен всему оказать свое место» * [7, т. I, с. 20].

* Существенные уточнения — в том же «Предисловии», где автор рассуждает о трех родах истории, в частности, о праве древних историков «вымышлять речи согласно с характером людей, с обстоятельствами» («право неоцененное для истинных дарований»), и формирует свою позицию: «Но мы, вопреки мнению Аббата Мабли, не можем ныне витийствовать в Истории. Новые успехи разума дали нам яснейшее понятие о свойстве и цели ее; здравый вкус установил неизменные правила и навсегда отлучил Дееписания от Поэмы, от цветников красноречия, оставив в удел первому быть верным зеркалом минувшего <...>. Как Естественная, так и Гражданская

Уже ранее было обращено внимание на положительно-примемлющую эмоцию Карамзина к «временам отдаленным» (ср. «неизъяснимую прелесть» их для него), отличную от отношения к «всему близкому, ясному», и на то, что это предпочтение образует сознательный эстетический принцип, который сам по себе служит оправданием указанной эмоции. В известной степени эти особенности предопределены тем эстетическим опытом (как и психологическими наблюдениями и философскими размышлениями), который предшествовал историческим занятиям Карамзина и непосредственно привел к ним. Однако это эмоционально-эстетическое начало, реализовавшее себя в его «Истории» как «художественность», не только ограничивало полноту «историзма», но открыло для него новые, ранее непредвиденные пространства, не нарушив «строгости» исторического описания. Нельзя считать случайным, что ряд исследователей в XX в. не только высоко оценивали «корректность» Карамзина в ситуации «зазора» между наличными фактами, но иногда ставили ее даже выше, чем соответствующее качество у таких историков, как С. М. Соловьев или В. О. Ключевский (ср. мысли С. Ф. Платонова). При этом под «корректностью» понималась не столько правильность предлагаемого решения (мотивации, реконструкции неизвестных звеньев и т. п.) или верность догадок, сколько воздержание от «необратимых» заключений: такт Карамзина-историка чаще всего позволял ему не преступать последнюю грань и сохранять нужное соотношение определенности-неопределенности, в чем также следует видеть проявление не только исторической, но и художественной интуиции.

Все эти соображения о «художественности» карамзинских исторических текстов получают дополнительную силу при учете «историчности» его художественно-литературных текстов, вовлеченных в силовое поле историзма. Речь идет, конечно, не столько об исторических темах или *couleur historique* * (как

История не терпит вымыслов, изображения, что есть или было, а не что быть могло. <...> Что ж остается ему (историку. — В. Т.), прикованному, так сказать, к сухим хартиям древности? порядок, ясность, сила, живопись. Он творит из данного вещества: не производит золота из меди, но должен очистить и медь; должен знать всего цену и свойство <...>. Нет предмета столь бедного, чтобы Искусство уже не могло в нем ознаменовать себя приятным для ума образом. <...> Чувство: мы, наше, оживляет повествование — и как грубое пристрастие, следствие ума слабого или души слабой, несносно в Историке: так любовь к отечеству дает его кисти жар, силу, прелесть. Где нет любви, нет души» [7, т. I, с. 18—19].

* историческом колорите (*фр.*).

в «Марфе-посаднице, или Покорении Новгорода» (ср. подзаголовок — *Историческая повесть* или в «Наталье, боярской дочери») и даже не о чертах летописного стиля в «Истории» Карамзина (а отчасти и в «Марфе-посаднице») (ср. [8])* , сколько об историчности как органическом (почти «химическом») начале его художественной прозы, которое может пребывать в ней и в латентном состоянии, определяя в ней тем не менее все основное и прежде всего историческую подлинность, верность духу истории самого «описывающего» сознания, субъекта описания. В этом случае историзм сознания обнаруживает себя в исторической подлинности языка, стиля, нравственных оценок, содержащихся в соответствующих апофегах, в самом сдвиге по сравнению с предшествующей и современной ему литературой, который в этом случае выступает как некий индекс, сигнализирующий очередной шаг в развертывании этого «исторического» начала.

Ниже вниманию читателя предлагается одна из глав более обширного исследования, посвященного «Бедной Лизе» (далее — БЛ).

ПЛАН «ИСТОРИЧЕСКОГО». ПЕЙЗАЖ (ГЛАВА III)

Объединение этих двух разных, более того, казалось бы, противоположных планов отнюдь не случайно. Их связь и даже их глубинное, обычно не осознаваемое, сродство были открыты тоже Карамзиным. Но «историческое» и «пейзажное» еще и до-

* Пушкин увидел в «Истории» Карамзина отражение самого духа летописи и назвал ее автора «последним летописцем» (ср. [9]), что, однако, является невольным занижением роли Карамзина. Однако в данном случае важнее другое: наследование Пушкиным духа историзма, явленного Шекспиром, а у нас Карамзиным, и дальнейшее развитие его («Борис Годунов» и др.). «Нравственные его размышления своею иноческою простотою дают его повествованию всю неизъяснимую прелесть древней летописи», — писал Пушкин о Карамзине и его «Истории», и эта «неизъяснимая прелесть», собственно, цитата из «Предисловия» Карамзина к его труду, уже ранее приведенная. В споре с Н. Полевым в связи с его «Историей русского народа» Пушкин отстаивал карамзинскую линию. Еще важнее, что он выступал против жесткого детерминизма в исторических описаниях, характеризовавшего концепцию Гизо (ср. формулу «иначе нельзя было быть»), допуская роль случайного, что соотносимо и с позицией Карамзина, отказывавшегося от выбора жесткого решения в ситуациях возрастающей энтропии.

полняют друг друга до некоего единого целого: «историческое» завязано вокруг изменяющегося времени, «пейзажное» — вокруг устойчиво-неизменного пространства. Высоко ценя «историческую» и «пейзажную» микроскопию, имея вкус к конкретности, четкости и ясности, умея и любя рассматривать каждую деталь изблизи, Карамзин все-таки предпочитал дальновидение, глубокую перспективу, широкий горизонт, где ясность ближних планов растворяется в неопределенности, оповещающей о том пределе, за которым начинается непроницаемость*.

Еще раз стоит напомнить: пища свою «Историю», Карамзин «ободрял себя мыслью, что в повествовании о временах отдаленных есть какая-то неизъяснимая прелесть для нашего воображения: там источники поэзии! Взор наш, в созерцании великого пространства, не стремится ли обыкновенно — мимо всего близкого, ясного — к концу горизонта, где густеют, меркнут тени и начинается непроницаемость?» [5, с. 119]. Легко заметить, что, говоря об истории, о толще «исторического» времени, в которую вглядывается историк, Карамзин пользуется «пространственным» кодом, отчего «историческая» привязка сказанного в этой цитате естественна лишь при метафорическом подходе к языковой образности этого отрывка, но она в прямом (непереносном) смысле описывает ситуацию человека, созерцающего широкое пространство, перед ним открывающееся, некий совокупный ландшафт. Средство «культурно-исторического» и «природно-пейзажного» определяется не только связью времени и пространства и способом их познания (взгляд — в первом случае фигурально, во втором — в прямом смысле), но и эмоциями познающего эти сферы. Эти эмоции «положительно-приемлющего» характера свидетельствуют о том, что в про-

* Удаленность воспринимающего субъекта при рассмотрении и истории и пейзажа важна, в частности, потому, что она снимает «возмущающий» эффект, связанный с вовлеченностью человека в злобу дня, в слишком близкое и насущное, и обеспечивает ту успокоенность и тишину, которые сохраняют ненарушаемость полного и правильного восприятия. «История, скромная и торжественная, любит тишину страстей и могил, удаленность и сумерки, а из всех времен грамматики ей более всего приличествует *давно прошедшее*, — писал Карамзин великой княгине Екатерине Павловне в 1815 г. — Быстрое движение и шум настоящего, близость предметов и их слишком ослепительный свет смущают ее» [5, с. 119]. То же с известным основанием может быть сказано не только о «созерцании времени» (история), но и о «созерцании пространства» (пейзаж) — с одним изменением: вместо «давно прошедшее» следует читать «далеко отстоящее».

цессе обращения к истории и к природе человек удовлетворяет свои общие потребности — познавательные, эстетические («неизъяснимая прелесть», «источники поэзии»), нравственные*.

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

Отмечая положительно формирование у русских чувства природы, Карамзин в «Записках старого Московского жителя» писал: «Одним словом, Русские уже чувствуют красоту Природы; умеют даже украшать ее. Объезжайте Подмосковные: сколько прекрасных домиков, Английских садов, сельских заведений, достойных любопытного взора просвещенных иностранцев! Например, село Архангельское, в 18 верстах от Москвы, вкусом и великолепием садов своих может удивить самого Британского Лорда; щастливое, редкое местоположение еще возвышает красоту их. Рощи — где дикость Природы соединяется с удобствами Искусства, и всякая дорожка ведет к чему-нибудь приятному: или к хорошему виду, или к обширному лугу, или к живописной даче — наконец, заступают у нас место так называемых *правильных садов*, которые ни на что не похожи в Натуре

* Показательно: апология истории, объяснение ее пользы и удовольствий, с ее изучением связанных, одновременно применимо и к плану природы. Ср. в предисловии к «Истории»: «Но и простой гражданин должен читать Историю. Она мирит его с несовершенством видимого порядка вещей <...>; утешает в <...> бедствиях <...>; она питает нравственное чувство, и праведным судом своим располагает душу к справедливости <...>. Вот польза: сколько же удовольствий для сердца и разума! Любопытство сродно человеку, и просвещенному и дикому <...>, (История. — В. Т.) расширяет пределы нашего собственного бытия; ее творческою силою мы живем с людьми всех времен, видим и слышим их, любим и ненавидим; еще не думая о пользе, уже наслаждаемся созерцанием многообразных случаев и характеров, которые занимают ум или питают чувствительность» [7, т. I, с. 13—14].

и совсем не действуют на воображение. Скоро без сомнения перестанем рыть пруды, в уверении, что самой маленькой ручеек своим быстрым течением и журчанием оживляет сельские красоты гораздо более, нежели сии *мутные зеркала*, где гниет вода неподвижная...» И несколько далее, после того, как была затронута тема «Московского *булеvara*» и потребности к народным гульбищам, Карамзин продолжает: «Иногда думаю, где быть у нас гульбищу, достойному столицы — и не нахожу ничего лучше берега Москвы-реки между каменным и деревянным мостом, есть ли бы можно было сломать там Кремлевскую стену, гору к Соборам устлать дерном, разбросать по ней кусточки и цветники, сделать уступы и крыльцы для восхода, соединить таким образом Кремль с набережною, и внизу насадить аллею. Тогда, смею сказать, Московское гульбище сделалось бы одним из первых в Европе. Древний Кремль с златоглавыми Соборами и готическим дворцом своим, большая зеленая гора с приятными отлогостями и цветниками; река не малая и довольно красивая, с двумя мостами, где всегда движется столько людей; огромный Воспитательный дом с одной стороны, а с другой длинный, необозримый берег с маленькими домиками, зеленью и громадами плотового леса; вдали Воробьевы горы, леса, поля — вот картина! вот гульбище, достойное великого народа! <...> Воображаю еще множество лодок и шлюпок на Москве-реке с разноцветными флагами, с роговою музыкою: ежедневное собрание людей на берегу ее без сомнения произвело бы сию охоту забавляться и забавлять других... Сверх того Кремль есть любопытнейшее место России по своим богатым и с т о р и ч е с к и м воспоминаниям, которые еще в о з в ы с и л и бы приятность сего гульбища, занимая воображение. — Но это одна мысль. Кремлевская стена есть наш Палладиум: кто смеет к ней прикоснуться? Разве одно время разрушит ее, так же, как оно разрушило стену вокруг Белого города и Земляного <...> И так удовольствуемся своим *булеваром*! куда, государи мои, вы позволите мне и теперь отправиться: ибо облака рассеялись и солнце проглянуло».

Объединение «пейзажно-ландшафтного» и «исторического» вытекает не только из общих взглядов Карамзина и его практики совместного держания того и другого перед своим взглядом — реальным или только мысленным. Это объединение здесь оправдано тем более, что с первых же строк ВЛ оба эти аспекта выступают вместе и могут быть разделены только искусственно и с ущербом для целого. Тот, кто в начальной же фразе повести говорит о себе как о Я, любит бродить в окрестностях Москвы,

гулять пешком, без плана и без цели, куда глаза глядят (а глядят они повсюду, где приятно и хорошо), созерцать красоты природы, погружаться в раздумье при виде памятников истории, вспоминать уже знакомое и открывать для себя новое. Это гуляние не только бесцельно, беспланово, но и бескорыстно: строго говоря, в нем нет очевидной необходимости и практической пользы, но есть душевная потребность, которая, будучи удовлетворена, доставляет человеку некое тонкое удовольствие, возникающее как бы само собой, произвольно и захватывающее и чувства, и разум. Само «гуляние» и именно в таком виде в конце XVIII в. было явлением довольно новым, и Карамзин у нас несомненно, как и во многом другом, был пионером таких прогулок*. В БЛ рассказчик, правда, не гуляет, а *бродит* (ср. также *прихожу, нахожу, вижу*)**, но о своих прогулках Карамзин говорил часто охотно. «Меж тем, любезнейший друг, — писал Карамзин И. И. Дмитриеву 20 мая 1800 г. из Кунцева, — гуляя и наслаждаясь и говоря с Ж. Жаком десять раз в день: о grand Etre! O grand Etre!*** считаю остальные волосы на голове своей и вздыхаю. Прошли те лета, которые сердце мое

* Само использование слова *гулять* для обозначения неторопливой бесцельной прогулки, где главное — созерцание и раздумья, размышления, мечты, с этим созерцанием связанные, не только удовлетворение физической потребности к движению, но и восполнение некоего духовного дефицита, т. е. *гулять* в «карамзинском» смысле, относится к карамзинской эпохе (если не считать редких исключений). До того времени гуляли гуляки, бездельники, разбойники, бродяги, скитальцы, кочевники, гуляли в кабаках и притонах, в широком поле и темном лесу, перепутьях и на чужбине. Более или менее регулярно слово *гулять* и однокоренные с ним слова появляются лишь в XVII в. (редкие исключения отмечены в конце XVI в.) (см. [10]). Анализ материалов русского и других славянских языков отсылает к обозначению более грубых видов удовлетворения физических (в основном) потребностей — гулять-развлекаться, бездельничать, кутить, пировать, танцевать, дурачиться, беспутничать, бродяжничать и т. п., см. [11].

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

*** Великий Боже! (фр.).

ждало к себе в гости какого-то неопisanного счастья; прошли годы тайных надежд и сладких мечтаний! <...> Так на шумном пиршестве утружденные гости один за другим расходятся; музыка умолкает, залы пустеют, свечи гаснут, и хозяин ложится спать — один! <...> Для чего <...>, перестав быть любезным, хотим еще быть любимыми? — Hélas!» *. Люди, хорошо знавшие Карамзина, не раз отмечали его пристрастие к прогулкам **. Впрочем, и сам он не только говорил о новой моде на прогулки, но и был историографом этой моды ***.

* Увы! (Фр.).

** Иногда, впрочем, подчеркивалась регулярность прогулок и их целенаправленность («Н<иколай> М<ихайлович> имел привычку — и привычку неизменную, — ходить (для здоровья) много, долго и во всякую погоду» (см. [12, с. 445]). Но такая прогулка-моцион, конечно, отлична от тех прогулок, с описания которых начинается БЛ. Тот же мемуарист говорит и о гимнастических занятиях Карамзина, также почти неизвестных русскому обществу того времени, ср.: «Очевидцы рассказывали, что Н<иколай> М<ихайлович> смолоду был веселонравен, быстр в движениях и, как говорится, легок на подъем. Часто заставляли его опирающегося на спинку стула и делающего легкие пируэты, — вероятно, это была гимнастика» [12, с. 449].

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

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

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

П е р в ы й фрагмент — «Может быть, никто из живущих в Москве не знает так хорошо о к р е с т н о с т е й города сего, как я, потому что никто чаще моего не бывает в поле, никто более моего не бродит пешком без плана, без цели — куда глаза глядят — по лугам и рощам, по холмам и равнинам. Всякое лето нахожу новые приятные места или в старых новые красоты». Здесь игра строится на контрасте между некоей всеобщностью (локус — практически в се окрестности Москвы во в с е м их многообразии — луга, рощи, холмы, равнины) и абсолютной выделенностью того, что характеризует Я (ср. трехкратное «никто..., как...», «никто чаще», «никто более»). Всякое лето — всякие красоты, что предполагает потенциально полный набор их, но уже в следующем отрывке, более просторном по объему, начинается сужение: выбирается лишь одна из московских окрестностей и в ней лишь одно определенное место, из которого, однако, видно вовне многое, хотя и меньшее, чем вся сумма московских окрестностей, о которых шла речь ранее.

В т о р о й фрагмент — «Но всего приятнее для меня то место, на котором возвышаются мрачные готические башни Си...нова монастыря. Стоя на с е й г о р е, видишь на правой стороне почти в с ю М о с к в у, сию ужасную громаду домов

и церковей, которая представляется глазам в образе величественного *амфитеатра*: великолепная картина, особенно когда светит на нее солнце, когда вечерние лучи его пылают на бесчисленных золотых куполах, на бесчисленных крестах, к небу возносящихся! Внизу расстилаются тучные, густо-зеленые цветущие луга, а за ними, по желтым пескам, течет светлая река, волнуемая легкими веслами рыбацких лодок или шумящая под рулем грузных стругов*, которые плывут от плодоноснейших стран Российской Империи и наделяют алчную Москву хлебом. На другой стороне реки видна дубовая роща, подле которой пасутся многочисленные стада; там молодые пастухи, сидя под тению деревьев, поют простые, унылые песни и сокращают тем летние дни, столь для них единообразные. Подальше, в густой зелени древних вязов, блистает златоглавый Данилов монастырь; еще далее, почти на краю горизонта синятся Воробьевы горы. На левой же стороне видны обширные, хлебом покрытые поля, лесочки, три или четыре деревеньки и вдали село Коломенское с высоким Дворцом своим».

Этот отрывок представляет собой панорамное описание того, что видно (*видишь, видна, видны, представляется глазам*) на три четверти окоема: к северу (*на правой стороне*), в отдалении *почти вся Москва*, громада домов, купола и кресты ее церковей; к западу (*на другой стороне реки*) — роща, Данилов монастырь, Воробьевы горы; к югу (*на левой же стороне*) — поля, лесочки, деревеньки, Коломенское и его дворец**. Москва видится средоточием «исторического», «культурного», «рукотворного», но особенно великолепен ее вид, когда сама природа идет навстречу зрителю, — при вечерних лучах заходящего солнца*** (образ, предвосхищающий Достоевского, осо-

* *Струг* — парусно-гребное плоскодонное деревянное судно с отвесными бортами и заостренными оконечностями; длиной до 45 м. Применялись в России для плавания по рекам в XI—XVIII вв. — *Ред.*

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

*** Закат солнца, особенно последние лучи его, для Карамзина значили многое — и как некий важный жизненный мотив, и как литературная тема. Ф. Н. Глинка вспоминает о последнем годе жизни Карамзина: «В 1825 г. поехал я (тогда еще считалось это диковинкой) на пароходе “Берта” в Петергоф на известный *праздник*. Па-

бенно охотно эксплуатировавшего этот прием). Если конкретный природный ландшафт Москвы дается достаточно бегло и «в целом», что частично возмещается пейзажем ближнего пла-

роход не был еще как нынешние; качка заставила меня выйти на палубу. Оттуда еще издалека увидел я на берегу, выше кипевшей внизу толпы, человека величавого, стоявшего неподвижно и спокойно смотревшего на *заходящее солнце*, позлатившее небо и залил, утихший после волнения. Сойдя с парохода и пробравшись сквозь толпы суетившегося народа, я очутился лицом к лицу с Карамзиным. “Что вас вызвало сюда, Николай Михайлович?” — спросил я. Он ответил: “Я всякий вечер прихожу сюда смотреть на заходящее солнце” <...> ([12, с. 449]); ср. здесь же, с. 443: «Читая его, поняли приятность смотреть на восходящее солнце, на запад, окрашенный угасающими лучами его <...>». В произведениях Карамзина не раз встречаются описания заката (как и восхода) солнца, ср., например: «Обнявшись, выходили они из дому; дожидались солнца, сидя на высоком холме, и встречали его с благословением. <...> Вечер приносил с собою новые удовольствия. Смотрели на заходящее солнце <...>» («Евгений и Юлия»); «Он идет вперед бесшумно, наслаждается последними лучами заходящего светила, обращает покойный взор на прошедшее <...>» («Наталья, боярская дочь»); «Солнце по чистому лазоревому своду катилось уже к западу, море, освещаемое золотыми его лучами, шумело <...>. Алая заря не угасала еще на светлом небе, розовый свет ее сыпался на белые граниты <...>, освещал острые башни древнего замка» («Остров Борнгольм») и др. Ср. также в связи именно с Симоновым (и некоторыми другими) монастырем: «Мы говорили о монастырях: прибавим, что они большею частью стоят на прекрасных местах: Андрониев, Новоспаский, Симонов, где я провел столько приятных летних вечеров, смотря на заходящее солнце с высокого берега Москвы-реки» («Записка о московских достопамятностях», ср. в БЛ *вечерние лучи, летние дни* в связи с той же ситуацией присутствия при закате солнца) или же — «Вечер приятен. В нескольких шагах от корчмы течет чистая река. <...> Я отказался от ужина, вышел на берег, и вспомнил один Московский вечер, в который, гуляя с Пт. под Андроньевым монастырем, с отменным удовольствием смотрели мы на заходящее солнце. Думал ли я тогда, что через год буду наслаждаться приятностями вечера в Курляндской корчме?» («Письма русского путешественника»; из дальнейшего текста правдоподобно реконструируется, что и в Курляндии в этот вечер Карамзин вышел на берег смотреть на закат). Сентиментальная повесть усвоила этот мотив заходящего (и восходящего) солнца как важный индекс некоей временной порогости, имеющей отклик и в душе чувствительного персонажа. Ср.: «<...> и я остановился взглянуть на картину необозримого озера и заходившего вдали солнца. Это было в мае месяце, навсегда памятно для меня <...>. Половина дневного светила скрылась за шар земной, и последние лучи его скользнули по краям горизонта и земли. С дру-

на в западном направлении — «внизу», между холмом Симонова монастыря и рекой с грузными стругами, то по ту сторону пейзаж господствует безраздельно вплоть до Воробьевых гор, сливающихся с горизонтом. Только златоглавый Данилов монастырь нарушает в этом направлении пространство «природного». Сходная ситуация открывается и при взгляде на юг — разнообразные ландшафты с несколькими деревеньками на переднем плане и — как предел — Коломенское с его дворцом. Организация этого второго фрагмента заслуживает очень высокой оценки: не случайно подобный панорамный принцип был усвоен прозой на рубеже XVIII и XIX вв. и широко использо-

гой стороны светлый месяц выносился на голубое воздушное пространство <...> — все это привело меня в какое-то неописанное восхищение. Оно, казалось, было предчувствием близкого счастья и темным образом говорило мне: “Здесь найдешь ты то, чего ищешь!” <...>» (В. В. Измайлов — «Ростовское озеро»); «Время тогда было прекрасное. Багровое солнце, спускаясь вон за ту гору, освещало последними лучами мою хижину. Сизые облака, плавая по небу, накидывали завесу на заходящее светило. Природа показалась мне величественною! Какие небесные чувствования колебали тогда мою душу! Какую благодарностию пламенел я к Создателю! Я воспел гимн вечерний, встал, приблизился на край утеса и увидел Софью <...>» (Г. П. Каменев — «Софья»); «Тихий и прохладный вечер заступал уже место палящего дня, когда Услад, молодой певец, приблизился к берегам Москвы-реки <...>; он увидел на крутизне горы уединенный терем <...>. Последнее блистание вечера играло еще на тесовой кровле верхней светлицы и на острых концах высокого тына <...>» (В. А. Жуковский — «Марьяна роца») (речь идет о холме, на котором позже был воздвигнут Кремль), ср. там же: «Легкие струйки источника, оглашаемые заходящим солнцем, которое проникало сквозь редкие деревья, сливали нежное свое плесканье с шорохом тростника <...>» и др., ср. этот же мотив в «Обитателе предместья» и «Эмилиевых письмах» М. Н. Муравьева. Очень часто мотив восхода и захода солнца сочетается с мотивом высокого места (холма, горы, берега), ср. у Карамзина кроме БЛ «Евгений и Юлия», «Марфа-посадница», «Рыцарь нашего времени». Впрочем, высокое место у Карамзина выступает как знаково отмеченное и вне «закатно-восходного» контекста, ср. в «Лиодоре» отклик на личные переживания осени 1791 г.: «Никогда не забуду я сей осени, столь приятно нами проведенной. Никогда не забуду уединенных наших прогулок, когда мы, сидя на иссохшей траве в ы с о к о г о х о л м а, смотрели на поля опустевшие, на редкие унылые рощи — внимали шуму порывистого ветра, разносящего желтые листья — чувствовали трепет в сердцах своих, и с красноречивым молчанием друг друга обнимали»; ср. там же — «Там, на высоком берегу реки Ревы <...>».

вался именно как карамзинское изобретение*. Организация осуществляется по нескольким пространственным параметрам — по странам света, кодируемым как правое, левое, переднее; по дальности — близости (дальний и ближний планы); по вертикали (гора — низ). В результате получается очень компактное, экономное и вместе с тем очень емкое описание, достойное той «великолепной картины», которая открывалась зрителю от стен Симонова монастыря. Само описание дано очень искусно: создается полная иллюзия того, что в нем нет долгих перечислений. Увлеченный разворачиваемой автором картиной, читатель незаметно для себя «подстраивается» к автору, вовлекается в последовательный обзор панорамы и начинает как бы поторапливать автора («дальше», «а там что еще» и т. п.), не замечая, что два десятка строк, прочитанных немногим более чем за минуту, вмещают не только «великолепную», но и очень богатую и разнообразную картину, о которой отчасти можно судить по спискам объектов и их свойств: 1) небо, солнце, лучи, гора, низ, правая сторона, левая сторона, другая (т. е. противоположная, заречная) сторона, даль (двух степеней: *подолее* и *еще доле*), край горизонта; 2) луга, поля, роща, лесочки, деревья (с их тенью), дубы, вязы, зелень, пески, река, горы; 3) Си...нов монастырь и его готические башни, Данилов монастырь, село Коломенское и его дворец, Воробьевы горы, Москва, Российская Империя и ее плодоноснейшие страны; 4) монастыри, громада домов и церквей, их главы, купола, кресты, дворец, деревеньки, село, хлеба; 5) рыбаки, пастухи с их песнями (предполагаются и земледельцы); 6) струги, рыбацьи лодки, весла, руль; 7) мрачный, готический, древний, ужасный; величественный, великолепный, бесчисленный, многочисленный, плодоноснейший, обширный, высокий; золотой, златоглавый, густо-зеленый, желтый, светлый (предполагается и синий, ср. *синеются*); тучный, грузный, густой, алчный, молодой, цветущий, унылый, единообразный, простой, легкий, шумящий; вечерний, летний и т. п.

* Ср. рассказ Н. Мамышева «Злосчастный» (1807): «Долго смотрел я на величественную картину природы, прислонившись к сухой высокой иве на берегу ручья <...>. В л е в е, за обширным лугом, чернелся древний бор; передо мною, на гладком косогоре, было пространное сельское кладбище <...>. Тихая река <...> обтекала его. С п р а в о й стороны видна неизмеримая степь <...>. В задумчивости с м о т р е л я на заходящее солнце <...> — и погрузился в сладкое забвенье» и т. п.

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

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

Этот отрывок в общем контексте экспозиционной части БЛ означает существенный поворот от общего к конкретному, от анонимно-безличного, «третьеличного» (во втором фрагменте лишь однажды и при этом в первой его фразе встречается перволичная форма — «Но всего приятнее для м е н я то место...»),

* В издании 1814 г. [13] вместо «Литовцы» стоит «Поляки».

тогда как в третьем фрагменте таких форм десять) к личному и непосредственно перволичному (*прихожу... встречаю... прихожу... внимаю... сердце мое содрогается... вхожу... представляю себе... вижу... рассматриваю... Все сие обновляет в моей памяти...*), от идиллического и сиюминутного настоящего к трагическому и давнему, от «природно-пейзажного» к «историческому». Второй фрагмент — о том уютном, приветливом, счастливом мире, в котором жила и собиралась жить дальше наивная Лиза; третий предвещает рушащийся и беспощадный мир, в котором оказалась *бедная Лиза*, не захотевшая такой жизни и принявшая безвременную смерть (ср. о *безвременной смерти* в третьем фрагменте). Об этом последнем мире как бы заранее оповещает общая тональность этого отрывка (*в мрачные дни осени горевать... (во втором фрагменте — лето) страшно воют ветры в стенах опустевшего монастыря, между гробов <...> и в темных переходах келий <...> опершись на развалины гробных камней, внимаю глухому стону времен, бездною минувшего поглощенных, — стону, от которого сердце мое содрогается и трепещет <...> печальные картины <...> молящегося о скором разрешении земных оков своих, ибо все удовольствия исчезли для него в жизни, все чувства его умерли, кроме болезни и слабости <...> проливает горькие слезы <...> томится, вянет, сохнет — и унылый звон колокола возвещает мне безвременную смерть его* <...> обновляет <...> печальную историю <...> в лютых своих бедствиях*). Не случайно, именно этот третий фрагмент непосредственно подводит к теме *бедной Лизы* и к тем «слезам нежной скорби», которые вызываются воспоминаниями о ее «плачевной» судьбе: эта-то судьба и влечет рассказчика-автора п р е ж д е в с е г о — прежде прекрасного вида окрестностей Москвы и красот природы, прежде древней истории Си...нова монастыря и недавних драм, в нем совершившихся, — к стенам этой печальной обители**. Лишь после того, как об этом заявлено со всей пылкостью чувствительного сердца, может начаться рассказ о самой истории *бедной Лизы****.

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

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

*** Следует подчеркнуть, что и этот третий фрагмент обнаруживает искусную организацию его и определенную «умышленность» авто-

Именно в этом третьем фрагменте становится понятным смелый и не понятый ни современниками, ни последующими поколениями читателей замысел Карамзина соположить два таких разных и до того несопоставимых контекста — «исторический» и «интимный», о любви и смерти одного нежного сердца. Но разве не Карамзин сказал, говоря об Историке: «Где нет любви, нет и души», и несколько ранее, в том же «Предисловии» к его «Истории»: «ее (истории. — В. Т.) творческою силою мы живем с людьми всех времен, видим и слышим их, любим и ненавидим!» [7, т. I, с. 14]. И разве Лиза не была человеком его времени, и разве он не полюбил ее и не оплакивал ее судьбу! Соединив судьбу человека, простого, маленького, «неисторического», с судьбой государства и его «исторических» персонажных воплощений, Карамзин создал то сверхнапряженное «историческое» поле, на котором через сорок лет *бедный Евгений* на равных встретится с *Медным Всадником*. Человека, человеческую душу, любовь Карамзин мотивировал «исторически» и тем самым ввел в историю или, говоря точнее, поставил под сомнение непроходимость границы между «историческим» и «личным»

ра, кажется, не всегда распознаваемую. Впрочем, верхний слой организации довольно прозрачен. Здесь сходная с предыдущим фрагментом мена картин-эпизодов с помощью упорядочивающих схем *Там... Здесь... там... там... тут...* (контрастный тип связи). *Иногда... Иногда...* (тип, основанный на повторе, «веер возможностей») и т. п. К этим упорядочивающим средствам относятся и глаголы восприятия, членившие весь объем воспринимаемого (*вижу, рассматриваю, представляю себе, внимаю*); нужно отметить и наличие «второго» перцептивного плана: *вижу...*; *Там юный монах <...> с м о т р и т <...> в и д и т <...> в и д и т* — И это «второе» и «вторичное», видение томящегося внутри монастыря, за решеткой окна, и «несвободного» юного монаха вводит «природное» — поле, море воздуха, в котором свободно плавают птицы. Эта фигура юного монаха, полного жизни, но принимающего безвременную смерть, связывает монастырскую старину (представителем ее выступает седой старец, для которого уже исчезли все удовольствия жизни и умерли все чувства, оставив лишь слабость и болезни) с сегодняшней жизнью монастыря, тоже, как и жизнь юного монаха, находящейся под угрозой, и намекает на ту молодую жизнь, которой суждено погибнуть. Здесь же, в связи с рассматриванием изображений чудес на воротах храма, вводится тема обновления памяти — о печальной «истории» отечества, увиденной через прошлое Си...нова монастыря. Но рассказчика-автора влечет к стенам этого монастыря не только «историческая» память, но и «воспоминание о плачевной судьбе Лизы, бедной Лизы». Для обновления этого воспоминания он и приходит сюда часто — и весной и осенью, и эти посещения — поминальные.

пластами бытия, намекнув на существование некоего «трансгисторического» или «метаисторического» модуса бытия, в котором растворены или пресуществлены и «историческое» и «личное».

И другой намек был сделан Карамзиным — о нравственности как общем знаменателе этих двух начал и о природе, которая по условию лишена безнравственности. «Помнишь, друг мой, как мы некогда рассуждали о нравственном мире, ловили в Истории все благородные черты души человеческой, питали в груди своей эфирное пламя любви <...> и проливая сладкия слезы, восклицали: *человек велик духом своим! Божество обитает в его сердце!*» — напишет Карамзин через три года после БЛ («Мелодор к Филалету», 1795). И далее — «П р и р о д а казалась нам обширным садом, в котором зреет божественность человечества» и, разочаровавшись в ней: «Самая Природа не веселит меня. Она лишилась венца своего в глазах моих, с того времени, как я не могу уже в ее объятиях мечтать о близком счастье людей; с того времени, как удалась от меня радостная мысль о их совершенстве, о царстве истины и добродетели; с того времени, как я не знаю, что мне думать о феноменах н р а в с т в е н н о г о мира, чего ожидать и надеяться!» Но Филалет многое объяснил своему другу — и о ложном представлении об истории как дурной и вечно повторяющейся бесконечности, и о торжестве истины нравственности, и о необходимости доверия к Природе — «Нет, нет! Сизиф с камнем не может быть образом человечества, которое беспрестанно идет своим путем и беспрестанно изменяется. Прохладим, успокоим наше воображение, и мы не найдем в Истории никаких повторений <...> Мой друг! мы должны смотреть на мир как на великое позорище, где добро со злом, где истина с заблуждением ведет кровавую брань. Терпение и надежда! Все несправедное, все ложное гибнет, р а н о и л и п о з д н о гибнет: одна истина не страшится времени; одна истина пребывает вовеки! — Природа уже не веселит тебя? ... <...> Нет! пока чувствительное сердце бьется в груди твоей, люби Природу; утешайся ею; ищи радости в ее объятиях! Люди, по несчастному заблуждению, могут быть злы: Природа никогда!» («Филалет к Мелодору», 1795).

Экспозиция БЛ дает повод расширить тему «исторического» в связи с этой повестью под углом зрения той исторической традиции, которую в БЛ продолжает Карамзин, и в связи с «историзмом» как категорией, определяющей необходимый уровень точности изложения, когда «художественное», в принципе не

исключая «исторического», может тем не менее этим «историческим» не быть.

В последнее время стало модным называть Карамзина «последним летописцем». Конечно, Карамзин, если угодно, продолжил дело летописцев, по-новому взглянув, однако, на задачу исторического описания. Истина требует заменить экстенсивное «п о с л е д н и й летописец» на интенсивное и сути дела отвечающее «п е р в ы й историк». Эта замена оправдана и тем, что писал сам Карамзин: «Читатель заметит, что описываю деяния не врознь, по годам и дням, но совокупаю их для удобнейшего впечатления в памяти. И с т о р и к не летописец: последний смотрит единственно на время, а первый на с в о й с т в о и связь деяний: может ошибиться в распределении мест, но должен всему указать свое место» («Предисловие» к «Истории» [7, т. I, с. 20])^{*}.

В связи с этим уместно вкратце остановиться на том, что лежит г л у б ж е различия между Историком и Летописцем, — а именно на том, какую традицию продолжает Карамзин в «исторической» части БЛ, и на «точности» как выдающейся отличительной черте Карамзина не только историка, но и художника. При этом нужно напомнить, что наиболее зримыми и репрезентативными объектами «исторического» в повести, выдвинутыми целенаправленно в самое ее начало, являются Москва, ее окрестности, Симонов монастырь. Панорамное обозрение Москвы с высокого места, поэтическое восхищение красотой *места сего* объединяют «историко-пейзажную» экспозицию БЛ с более ранними текстами и позволяют говорить об определенной преемственности, создающей традицию некоего «стандартного» описания Москвы. Речь идет прежде всего о старорусских повестях о начале Москвы, прежде всего о «Повести о начале Москвы» (далее — ПМ), «Сказании об убийстве Даниила Суздальского и о начале Москвы» (далее — СД), но отчасти и о «Сказании о зачатии Москвы и Крутицкой епископии» (далее — СК) (см.

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

[14], ср. также [15—18] и др.). Ранее уже отмечалось, что эти повести представляют собой яркие образцы складывающегося нового жанра и с т о р и ч е с к о й «п р е д п о в е с т и», рассказа о начале традиции (с элементами этиологической легенды, ср. СК), создаваемого в тот период, когда впервые появляется потребность в уяснении своих «исторических» (конкретно — пространственно-временных и персонажных) корней (см. [19]). Эти тексты (и в этом их другая не менее важная особенность) строятся как художественная (по сути дела) композиция, опирающаяся, в частности, на принципиальную мозаичность источников. Тогда же указывалось, что есть веские основания говорить о единой линии развития от этих текстов до беллетризованных «исторических повестей» второй половины XVIII в. и далее (включая соответствующие «чисто» художественные тексты Карамзина и раннего Жуковского). Наконец, у повестей о начале Москвы есть и третья особенность, которая в известном смысле имеет отношение к БЛ. Речь идет о том, что эти старорусские повести, несомненно, опираются на некую локальную (суздальскую и/или московскую) у с т н у ю традицию, на некое п р е д а н и е, для которого существенна именно устная («полуфольклорная») форма передачи (это, разумеется, не исключает возможности промежуточных записанных текстов, фиксирующих предание). Выше писалось о том, что и изложение истории бедной Лизы и тем более сам текст БЛ как бы предполагают серию предшествовавших ему устных рассказов, в которых последним звеном был рассказ Эраста, поведенный «рассказчику», а первым — некий «обобщенный» и анонимный меморат, сложившийся в кругу крестьян-соседей, услышавших о конце Лизы от непосредственной свидетельницы этого печального события — Анюты. Но есть и другой аспект «меморатности» БЛ: текст карамзинской повести стал основой для «мифологизированных» версий истории бедной Лизы — как устных, имевших хождение среди москвичей, и литературных (у эпигонов Карамзина, авторов сентиментальных повестей и рассказов, иногда совершенно беззастенчиво копировавших БЛ)* и чисто эпиграфических (ср. свидетельства о многочисленных надписях, испещрявших беседку, построенную у Лизиного пруда для поклонников бедной Лизы; хорошо известно и изображение этой беседки).

* Впрочем, и сам Карамзин в БЛ очень активно использовал как общую схему, так и многие диагностически важные детали из истории другой «бедной Лизы» (ср. [20]. Об этом см. далее).

Помимо этих общих особенностей и некоторых более специальных, здесь же рассматриваемых*, стержневым должно считаться «историко-пейзажное» сродство соответствующих частей повестей о начале Москвы и БЛ. Чтобы критерий сравнения стал ясным, уместно привести из этих старых повестей отдельные цитаты; «и абие прииде на реку, глаголемую Москву, и ста на б р е г у р е к и станом. И по сем в з ы д е на г о р у, иде же ныне сей царствующий град, и в и д е к р а с о т у м е с т а с е г о, по иже г о р е и о б а п о л ы р е к и М о с к в ы бысть б о р великий и много бысть в нем зверия и веского обилия. Се жи в и д е в место сие Кучко и р о с п а л и с я сердцем и рече: “Господи, даждь ми сие место, понеже и з о б и л н о всякого блага”. И пребысть на месте сем 3 дни, зря к р а с о т у его» и несколько далее — «Кучко же прииде на место сие и устрой себе двор свой на с е й г о р е п о л е в у ю страну реки Москвы... Люди же своих посели по о б е страны реки Москвы и за Неглинною...» (ПМ) [14, с. 193—194], ср. в другом списке («третий вид»): «Сам же князь благоверный Георгий Владимирович взыде на гору и обозре с нея семо и овамо по обе стран Москвы-реки, Неглинки и Язузы протоками, и возлюби места и села оныя» (ПМ) [14, с. 198], ср. (ПМ) [14, с. 189] («первый вид») при «...а наутро встает на восходе солнца и входит в светлицы и в теремы высокия, и смотрит на Кучковы села красные по обе стороны Москвы-реки и за Неглинную, и в поля чистые» (СД) [14, с. 236] или «Потом посмотрив князь Андрей по всем красным того боярина Кучкова селам и угодьям, видя красоту места того, и вложи ему Бог во уме, еже построить на том месте град, еже бысть» (СД) [14, с. 242]**.

* Любопытна ритмичность повестей о начале Москвы именно в семантически отмеченных местах: И почему было Москве царством быть, / и кто то знал, чти Москве государством слыть (с дактилическими концовками периодов) или Были на сем месте по Москве-реке села красныя, хорошия / боярина Кучка..., или Лутче было бы нам не мыслити и не деяти ... дела смертнаго — (с дактилической доминантой) и т. п.

** Ср. в «Предании об основании Москвы Олегом»: «...Олг прииде на Москву-реку, в я же текут Неглинна да Язуза, и постави ту град, и нарече Москва...». Как бы в ответ на природную красоту «предмосковского» ландшафта — пророчество, вкладываемое в уста Митрополиту Петру, со следами геопанорамы: «И пророчествова о сем граде, что по Божию благословиению будет град сей великий и многолюдны, и устроятся и нем Божиим благословиением дом всемогущия и живоначальныя Троицы и Пресвятыя Богоматери. И церквей **Божних** и монастырей будет бесчисленное множество, и

Как известно, Карамзин, с молодых лет живо интересовавшийся Москвой и в ее настоящем, и в ее прошлом, хорошо знал эти старорусские повести о начале Москвы, но при этом само собою разумелось, что знакомство с ними произошло при работе над «Историей», где при всей лаконичности сообщения о «пред-Москве», автор все-таки не удерживается и от повторения поэтической детали («...сей Князь, приехав на берег Москвы-реки, ... и плененный красотой места, основал там город» [7, т. II, с. 133]. Во всяком случае в примечаниях к этому месту основного текста Карамзин подробно приводит обширные цитаты из текстов «московских» повестей [7, т. II, с. 310—312], в том числе и «пейзажные». Как историк Карамзин в этих примечаниях неумолимо критичен («Сия повесть сочинена в новейшие времена и содержит в себе явные ошибки», далее они разъясняются; или: «у нас есть другая, гораздо обстоятельнейшая повесть о начале Москвы, изобретенная совершенным невеждою»)* и он имел на это право; сам умел достаточно строго отделять «историческое» от «поэтического», как бы ни дорожил он этим последним. «Поэтическое» из повестей о начале Москвы было творчески переработано (если он их читал еще до написания БЛ) или предвосхищено им, но свое место нашло не в «Истории Государства Российского», а в истории бедной Лизы**.

наречется сей град второй Иерусалим, и многими державами **обладати**, не токмо всею Россиею, но иные страны прославятся, восточныя, южныя и северныя, и обладает многими ордами до теплого моря и до студеного океана» (СД) [14, с. 240, ср. с. 227—228, 230, 234]. К мотиву предназначенности места сего быть великим городом ср. и СК [14, с. 246, 249].

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

** Карамзина с полным основанием можно назвать и поэтом и историком Москвы. Достаточно напомнить его интерес к московскому летописанию и прежде всего к Троицкой летописи, которую он так полно использовал в своей «Истории». Более того, сделанные им обширные выписки послужили основным источником для ее реконструкции М. Д. Приселковым (рукопись сгорела во время пожара 1812 г.). Значение Троицкой летописи определяется прежде всего тем, что она фиксирует важный этап русской истории в почти синхронных описываемым событиям записях (1305—1408), который практически не отражен в русском летописании, и также тем, что московская тема в этом памятнике получила исключительно полное отражение. «Н. М. Карамзин <...> первый понял и оценил значение Троицкой летописи, а поэтому гораздо интенсивнее и полнее

Нужно подчеркнуть, что в тех же примечаниях Карамзин ссылается на «изустные предания» о начале Москвы и, в частности, среди вариантов местоположения Кучковых сел, дебатированных историками, называет и «Симоново (где Симонов монастырь)». Видимо, заслуживает особого внимания тот факт, что урочище, позже названное Старым Симоновым, было известно с XII в., так как именно здесь находилось село боярина Кучки (на «постной» земле, ограниченной с запада высоким и обрывистым берегом Москвы-реки, а с севера глубоким и крутым оврагом), и это место отличалось особой красотой (ср. сочетание тем «кучковых» сел и необыкновенной красоты в вышеупомянутых повестях о начале Москвы); по другой версии, разумеется, не исключаяющей первую, великий князь Дмитрий Иванович обменял эту землю с двумя Медвежьими озерцами (Верхним и Нижним) в густой березовой роще на два села — Воскресенское и Верх-Дубенское, — где находилась пустынная обитель с церковкой Спаса Преображения, построенной игуменом Афанасием. Другой стороной, участвовавшей в обмене, был симоновский чернец Савва.

Одно из следствий карамзинского историзма — пристальное (хотя чаще всего незаметное) внимание к деталям — историческим, жизненным, психологическим, топографическим и т. п. и соответственно к художественному их воплощению — и точность в их выборе и изображении. Унылый и запущенный вид

Миллера использовал Троицкую летопись; <...>; наконец, Карамзин дал нам постоянным сличением Троицкой с Лаврентьевской летописью целый ряд косвенных указаний большой важности, и даже открыл возможность <...> судить о внешних данных Троицкой летописи как рукописи, т. е. сообщил некоторые наблюдения для восстановления «описания» Троицкой летописи в палеографическом смысле» [21, с. 9—10]. Конкретно об использовании Карамзиным этой летописи в «Истории Государства Российского» [22, с. 48—71] (ср.: «Но до сих пор “История Государства Российского” Н. М. Карамзина остается фактически единственным трудом, содержащим основную массу текстов утраченной пергаменной летописи начала XV в. Он первый оценил ее по-настоящему как источник» [22, с. 70]). Оба упоминания о Симоновом монастыре в Троицкой летописи («Того же лѣта (1401 г. — В. Т.) Киприан митрополит Антонья, епископа туровьского, сведе со владычества <...> и приведе его от Турова на Москву и посади в кельи на монастырь иже на Симонов [21, с. 459] и «Того же лѣта месяца октября в 1 день, в четверг, в монастырь, иже на С и м о н о в ѣ, священна бысть церковь Успения, юже замысли и основа Федор игумен» [21, с. 260] были выписаны Карамзиным (ср. мотив старца в келье Си...нова монастыря в БЛ).

монастыря, страшный вой ветров «в стенах опустевшего монастыря, между гробов, заросших высокою травою, и в темных переходах келий» очень точно соответствует тому жалкому положению, в котором очутился этот славный своей историей монастырь во время, когда писалась БЛ. «Опустение» было результатом политики секуляризации, проводимой Екатериной II, когда монастырь был закрыт. Когда в 1771 г. началась московская чума («морозная язва»), в его стенах устроили чумной карантин и военный госпиталь (в 1788 г. монастырь был передан кригс-комиссариату, именно в эти годы Карамзин и посещал Симонов монастырь): немощь, болезнь, смерть стали постоянными обитательницами этих стен (старец, молящийся о скорейшем разрешении земных оков, и юный монах, безвременно умирающий здесь, могут быть поняты как трансформированные персонифицированные образы страданий, с этим местом связанных)*. Положение монастыря переменилось, впрочем, скоро: в 1795 г. он был снова открыт как один из оплотов борьбы с расколом. Изображение чудес на воротах храма (падающие с неба рыбы) и тут же находящийся образ Богоматери, обращающей неприятелей в бегство, получают документальное подтверждение (нужно помнить, что монастырь, построенный около 1370 г., был посвящен Рождеству Богородицы; он находился поблизости от его более позднего местоположения, в двухстах-трехстах метрах к юго-западу; в Старом Симонове). Через несколько лет, в 1379 г., монастырь бы перенесен (по некоторым сведениям, по совету князя Дмитрия Ивановича на его нынешнее место, тоже красивейшее, но стратегически более выигрышное, и посвящен Успению Богородицы (ср. уже про-

* Впрочем, и здесь речь может идти о вполне точных зарисовках; насколько известно, при закрытии монастыря больные монахи и немощные старцы, кажется, получали возможность окончить свои дни в стенах бывшего монастыря. Нужно заметить, однако, что «медицинская» тема обнаруживает здесь себя и раньше. Уже во второй половине XVII в. около Сушила, особого здания, предназначенного, видимо, для просушки продовольственных припасов, была построена больница и кельи. В 1700 г. по желанию сестры Петра I Марии Алексеевны при этой больнице учредили церковь преподобных Ксенофонта и Марии [23, с. 178—179, 184, 187]. Идея призрения проходит и через всю историю Старого Симонова — от 1379 г., когда старый монастырь Рождества Богородицы стал прибежищем для старцев-молчальников (здесь же хоронили и умерших монахов из новосимоновской обители), до XVIII в., когда при Елизавете Петровне при Рождественской церкви были открыта женская богадельня.

цитированное место об освящении этого храма из Троицкой летописи [21, с. 460]). Место это было подарено монастырю боярином Степаном (Стефаном) Васильевичем Ховрой (Ховриным), который позже постригся здесь в монахи под именем Симона, перешедшим позже и на монастырь. А через три года после переноса монастыря на новое место тема татар, обозначенная в БЛ, стала страшной действительностью для обитателей Симонова монастыря: в 1382 г. татары во главе с Тохтамышем совершили один из наиболее опустошительных набегов на Москву (для Карамзина эта тема могла актуализироваться и потому, что здесь были похоронены герои Куликовской битвы Ослябя и Пересвет)*, и такие набеги совершались еще не раз в истории Симонова монастыря. Эта татарская тема, независимо от результата очередного набега или даже просто его угрозы, всегда была тревожной. Позже в своей «Истории» Карамзин не раз остановится на ней, и Симонов монастырь снова попадет в сферу его внимания — теперь уже как историка по преимуществу. В страшный для Москвы день Вознесения 24 мая 1571 г., когда за три часа город сгорел дотла (и лишился около полутора тысяч жителей, уведенных в плен), с одной из башен Симонова монастыря крымский хан Девлет-Гирей и ногайские мурзы смотрели на пламя, пожирившее Москву. Монастырь не был сожжен, он был разграблен. Через двадцать с небольшим лет москвичи праздновали победу над другим крымским ханом Казы-Гиреем, и в Симонове в честь этой победы в 1593 г. над западными воротами было решено воздвигнуть церковь Всемилоствитого Спаса. В своей микротопонимии Симонов тоже, кажется, хранит память о татарах, хотя бы и косвенно и/или вторично. Во всяком случае предание связывает название башни Дуло с именем предводителя татар, подступивших к монастырю; он был убит стрелой, пущенной в него с этой башни. И литовско-польская тема, также присутствующая в БЛ, тоже не раз становилась актуальной для монастыря, особенно в Смутное время, когда он был сожжен и разрушен (1610—1613 гг.; можно напомнить, что в 1606 г. он готовился к отражению Болотникова).

Наши знания об исторической эрудиции Карамзина позволяют (практически с полной достоверностью) расширить «Симо-

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

новский» контекст автора: он, несомненно, знал, что это святое место не только связано с Сергием Радонежским, но и в значительной степени обязано ему своим возникновением* (между прочим, по преданию он собственноручно вырыл пруд неподалеку от монастыря; к пруду из монастыря вел подземный ход, позже засыпанный; соблазнительно было бы думать, что речь идет о будущем Лисином — Лизином пруде, но никаких строгих доказательств этого нет и, кроме того, возможно, пруд Сергия был ближе к монастырю, чем Лизин, едва ли находился с опасной южной стороны и был меньших размеров, чем Лизин; впрочем, исключать, что пруд, вырытый Сергием — Святое озерцо (глубокое и незасыхающее!) — и был позднейшим Лизиным прудом, никак нельзя [23, с. 178, 191]; как бы то ни было,

* В «Житии Сергия Радонежского» есть специальная главка — Начало Симоновского монастыря. В ней рассказывается о племяннике Сергия Федоре (сыне брата Сергия Стефана), которого в 12 лет отец привел к Сергию и отдал его ему в руки. Федор оставался у Сергия в полном послушании, вел добродетельную жизнь и никогда не утаивал от преподобного свои помыслы. По достижении совершеннолетия у него возникло желание найти место, на котором можно было бы основать общежительный монастырь. В этом желании он признался Сергию и говорил ему об этом желании не раз. «Святый же, яко видѣ надлежащъ на сие помыслъ его, помышляше нѣчто Божие быти». Сергий отпускает Федора и тех, кто захотел с ним идти, и вскоре он «обрѣт мѣсто зъло красно на строение монастырю близъ рѣкы Москвы, именовемъ Симоново» [24]. Узнав об этом, Сергий пришел сюда, нашел это место удачным и повелел строить здесь монастырь. Получив благословение, Федор «сздавъ церковь на томъ мѣстѣ въ имя Пречистыя Владычица наша Богородица честнаго ея Рождества. И тако съставляетъ монастырь вся по чину стройнъ и зѣло изърядно; и общежитие учини, яко же подобаетъ по преданию святыхъ отецъ, въ славу Божию монастырь чуденъ». Великая слава стала распространяться о монастыре, и многая братия стекалась сюда отовсюду. Росла слава и Федора, и Сергий весьма беспокоился о чести и славе его, и «молитвы непрестанно к Богу всылаше, въ еже съвршити ему течение без преткновенія». Многие ученики его и сподвижники Федора прославились в великих добродетелях. Когда Федор в 1383 г. оказался в Константинополе, в знак заслуг монастыря патриарх Нил сделал его ставропигиальным, подчиняющимся непосредственно константинопольскому патриарху. При переводе монастыря на новое место была построена каменная церковь Успения Богородицы — весь жизненный круг Богоматери как бы укладывался между старой церковью Рождества Богородицы в Старом Симонове и новой церковью Успения Богородицы поблизости. С удовлетворением отмечает автор «Жития»: «И тако сему бывающу, на томъ мѣстѣ благодатию Христовою устроенъ бысть монастырь славън, въ еже и донынѣ отъ всѣхъ зрится и почитается» [24].

можно с большим вероятием предполагать знание Карамзиным многих страниц истории Симонова монастыря и ряда его тайн). Карамзин, конечно, знал, что рядом с могилами иноков-воинов, под папертью церкви Рождества Богородицы, похоронен «татарский» царь всея Руси Симеон Бекбулатович (и его жена царица Анастасия), любопытный персонаж столь знакомой историку эпохи Иоанна Грозного*. Но он не мог знать, что в могилы кладбища при Симоновом монастыре еще предстоит лечь меньше, чем через год после его смерти, юному Веневитинову, а на рубеже 50—60-х годов XIX в. Сергею Тимофеевичу и Константину Сергеевичу Аксаковым, отцу и сыну. Несчастливой была их посмертная судьба: монастырь был уничтожен, и прах их не нашел вечного упокоения в месте сем.

Но более ранний контекст Симонова монастыря Карамзин определенно знал: одни факты подтверждаются самим Карамзиным в других его сочинениях, других фактов он не мог не знать, поскольку в его время они были хорошо известной частью устойчивой традиции, третьи — могли ему быть известны, хотя доказательств этому не сохранилось, наконец, четвертые, последние, были ему точно неизвестны, поскольку были извлечены из источников, открытых позже, но и в этом случае «новые» свидетельства оказываются в том же общем «поле», что и другие, известные Карамзину, первым осознавшему и выразившему дух этого исторического «Симонова» контекста. В центре этого контекста, конечно, Сергей Радонежский, о роли которого в основании Симонова монастыря уже говорилось. Но им же

* В Успенском соборе монастыря нашли вечный покой его строитель Григорий Степанович Ховра (собор стал родовой усыпальницей Ховриных-Головиных), схимонах Стефан, сын Дмитрия Донского, псковский князь Константин, ослепленный Борисом Годуновым и скончавшийся в монастыре митрополит Стефан и др. На монастырском кладбище похоронены князья Урусовы, Головины, Мстиславские, Темкины, Бутурлины, Татищевы, Сулешовы, Бахметьевы, Нарышкины, Мещерские, Муравьевы, Салтыковы, Бахрушины, Мусин-Пушкины и др. (см. [23, с. 191—192]). В 1919 г. кладбище было закрыто, а несколько позже Рогожско-Симоновский райсовет дал разрешение на продажу надгробных памятников населению «на вывоз» по 25—30 рублей; они использовались как строительный материал. К 1927 г. от кладбища почти ничего не осталось. Через несколько лет та же судьба постигла и сам Симонов монастырь: ночью 21 января 1930 г. в годовщину известной смерти были взорваны все церкви монастыря. «Рачительные» новые хозяева подсчитали, что стройки Москвы получают 200 тыс. кирпичей к тем 35 тыс., которые были сложены в штабеля, чтобы пойти в дело при строительстве Дворца культуры АМО.

были заложены и те духовные основы, которые еще при жизни Сергия усваивались в Симонове, ставшем питомником сергиевого направления в русской религиозной жизни. Известно влечение к монашеской жизни московского юноши Кузьмы, будущего Кирилла Белозерского, и те трудности, которые вставали на его пути. Только Стефан Махрищенский, друг преподобного Сергия, взял на себя смелость постричь Кузьму в монахи (против этого решительно выступал боярин Тимофей Вельяминов, у которого в доме служил как казначей Кузьма, его родственник). Иноческие труды Кирилла начались именно здесь: аскеза, послушание, временное вступление на стезю юродства («утаити хотя добродетель»), когда он совершал поступки, «подобные глумлению и смеху», за которые его сурово наказывал настоятель. Но, может быть, важнее представить себе встречи Кирилла с приходившим в монастырь к своему «братаничу» Феодору преподобным Сергием, вызывавшие удивление и Феодора и братии. Во время этих встреч в хлебне Сергей часами беседовал с Кириллом «о пользе душевной»; сергиевы уроки были усвоены им, и народ, оценивший это, все более и более стекался к монастырю (позже в церкви появились придел Сергия Радонежского и алтарь Кирилла). Зависть нового архимандрита (после того, как Кирилл добровольно и практически сразу же отказывается от настоятельства) заставляет Кирилла сначала уединиться в Старом Симонове, где он безмолвствует, а потом и уединиться «далече от мира», по слову Богородицы, обращенному к нему однажды ночью, за акафистом (к Богородице Кирилл имел особое усердие), и по знаку, ему данному, — огненному столпу в северной полосе, который и привел его к Белоозеру. Среди тех немногих, кто на первых порах помогал Кириллу строить обитель, были и три симоновских монаха. Опыт «симоновского» жития находит себе применение и продолжение в Белоозере: строгое общежитие, практиковавшееся в сергиевских обителях, совершение всего по чину, «по старчеству», молчание, послушание, нестяжательность. Знак связи с Богородицей, с Симоновым монастырем, с Москвой нужно видеть и в том, что первая деревянная церковка в Белоозере была освящена во имя Успения Божией Матери (как Церковь в Симонове и как собор в московском Кремле). В заволжскую страну Кирилл ушел с Ферапонтом, который до этого тоже был монахом в Симонове; придя в Белоозеро и некоторое время пожив там, он не выдержал «тесного и жестокого» жития и, отъединившись, основал в пятнадцати верстах особую монастырскую обитель, будущий Ферапонтов монастырь.

Связи Симонова монастыря были обширны уже с самого его начала. Уже в 1383 г., когда духовник Дмитрия Донского священник Михаил (Митяй) был послан в Константинополь в надежде добиться для себя сана митрополита Москвы и севера России, среди немногих сопровождавших его был и первый симоновский игумен Феодор, вскоре ставший архимандритом. После Феодора и Сергия Азакова игуменом Симонова стал знаменитый Вассиан (в миру князь Василий Иванович Косой-Патрикеев). Василий III покровительствовал ему, и Вассиан был вхож во дворец до тех пор, пока в ходе спора о монастырских имуществвах между иосифлянами и заволжскими старцами не вынужден был им пожертвовать. На соборе 1531 г. Вассиан был осужден (к тому же он имел смелость выступить против развода Василия III с его женой Соломонидой). Из Симонова вышли многие высшие иерархи русской церкви — митрополиты московские Геронтий (1473) и Варлаам (1511), который позже «остави митрополию и отиде на Симонов, а с Симонова сослан в Вологодский уезд на Камени» (по Герберштейну, причина этого крылась в осуждении Варлаамом клятвопреступления Василия III в известном деле Шемячича), патриархи всея Руси Иов (1588), Гермоген (1606), Иосаф II (1633), Иосиф (1642); все они в свое время были архимандритами в Симонове; в конце XV в. игуменом монастыря был Макарий. Но здесь и оказывались многие известные духовные фигуры — одни добровольно, как митрополит Зосима, принявший на себя в 1494 г. обет воздержания от употребления воды, другие — не по своей воле: в 1524 г. сюда привезли, вероятно, самого блестящего писателя, ученого, богослова того времени Максима Грека, но по осуждению его Собором 1525 г. он был сослан на вечное поселение в отдаленный монастырь, где прожил до самой своей смерти тридцать лет. Как место заключения этот монастырь выступал и гораздо раньше. Так, известно, что еще в 1404 г. митрополит Киприан намеревался заключить туровского епископа Антония в Симонов с тем, чтобы, сняв с него сан, содержать его там под стражей. Подобная практика существовала долгое время. Уже при Екатерине II, в годы секуляризации монастырских земель, сюда был сослан смелый противник этих антимоныстрых акций митрополит ростовский и ярославский Арсений Мациевич, которого в 1763 г. лишили сана, а позже под именем Андрея Врала заключили в ревельскую крепость, где он и умер. Такое дополнительное использование Симонова монастыря, придававшее ему некий мрачный колорит, было возможным при полном доверии духовных и светских властей к игумену и братии

монастыря. Неслучайны известные факты покровительства монастырю со стороны великокняжеской и царской власти и, может быть, некие интимные связи. Возможно, особое отношение к Симонову Ивана Грозного объясняет, почему вклады по душам опальных он делает именно в этом монастыре*.

Возвращаясь к более позднему времени, нужно высказать предположение, что Карамзин едва ли мог обойти своим вниманием и барочные палаты царя Федора Алексеевича в Симоновом монастыре, и многое другое. Уже позже с галереи этих палат гуляющие москвичи любили рассматривать панораму Москвы и кое-кто, конечно, не мог не вспоминать при этом Карамзина и вдохновенное начало БЛ. «С галерей этих палат, — сообщает один из последних предреволюционных путеводителей по Москве, — открывается широкий вид на Москву. В XVIII и начале XIX вв. Симонов м-рь служил излюбленным местом прогулок для москвичей (и этим монастырь во многом обязан именно писателю. — В. Т.); здесь устраивалось настоящее гулянье; симоновский пруд, воспетый Карамзиным, обратился в Лизин пруд (Симонова слободка, трамвай 28 от Спасской заставы)» [26]. И литература, когда обращалась к «Симонову» урочищу, помнила о прецеденте — об истории бедной Лизы и шла вслед за Карамзиным: даже после страшной революции, 130 лет спустя после БЛ**. Тень Карамзина и сейчас, через двести лет после

* Сумма вкладов по душам опальных, внесенная в Симонов монастырь Иваном Грозным в три приема, достаточно велика — 647 руб. 20 алтын (см. [25]).

** «Отослав Григория и вскрыв пакет, Алексей увидел лист своей собственной бумаги, исписанной его почерком, но только обратным зеркальным письмом, в котором дьявольское стеклянное существо глумилось над всем для него святым, называло его убийцей и предлагало в разрешении спора встретиться завтра в 6 часов утра у Симонова монастыря и в честном поединке решить, кому из них надлежало жить под солнцем. — Алексей не пытался заснуть всю эту ночь». — А рано утром: «Через полчаса Алексей стоял у подножия ив Лизина пруда (во времена Карамзина здесь росли древние дубы. — В. Т.). Полоса тумана застилала собою водную поверхность и поворот шоссе, и обнаженные уже осенью деревья чернели изгибами своих ветвей сквозь сизую утреннюю дымку. Восходящее солнце сверкало на каплях росы. Занимался день роскошного московского бабьего лета. — Целых двадцать минут Алексей нервно ходил взад и вперед по вязкому берегу. Стали показываться люди. Какой-то тряпичник порывлся своим крюком в куче мусора и пытливо посмотрел на Алексея. Проехали, громыхая, возы с капустой и, громко разговаривая, прошли две бабы в пестрых платках и кофтах горошком, кутаясь от утренней свежести в шали и бояз-

того, как первые читатели прочитали эту повесть, на оставшихся от разрушения стенах Симонова монастыря, у того места, где еще после революции, до лета 1930 г., можно было видеть ныне исчезнувший Лизин пруд (отдельные деревья, доживающие свой век, может быть, еще вспоминают его в своих предсмертных грезах).

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

ливо поглядывая на Алексея. — Время очевидно было упущено. — Алексей оглянулся кругом и вдруг ужасное подозрение наполнило его душу. Ясно понял, что непростительно глупо попал в элементарную ловушку. Бегом бросился к заставе. <...>» (27). Контраст между возвращением к *месту сему*, к Симонову, к пруду, овеянному памятью о бедной Лизе и авторе ее истории, и новым пейзажем, столетие с лишним спустя, образует главный художественный эффект этого отрывка, так удачно одновременно включающегося и в стилизованную прозу и в «московскую» гофманиану. Что это не случайная прихоть автора, подтверждает «карамзинизм» автора, в частности, стремление обозначить эту связь, обнаруживаемую и в других его произведениях: «Гуляя по вечерам по склонам берегов московских, смотря, как тени от облаков скользят по лугам <...>, вспоминаешь весенние душистые цветы <...> и ощущаешь чувственно, как все течет на путях жизни» или «Я люблю ночные московские улицы, люблю, друзья мои, бродить по ним в одиночестве и не замечая направления» и т. п. [28, с. 7, 18]. Ср. «<...> Настенька смотрела в сад, где опадали последние желтые листья, и задумавшись, гладила белую кошечку, а я, поместившись у ее ног, читал творения Коцебу, описания путешествия господина Карамзина и трогательные стихи великого Державина» [28, с. 53].

* Продолжатели Карамзина, авторы сентиментальных повестей и рассказов конца XVIII—начала XIX в., охотно использовали пространственные и временные индексы, заимствованные у Карамзи-

на то, о чем нетрудно было догадаться и на других основаниях: пространственная (и специально — топографическая) и временная (в частности, хронологическая, прежде всего — относительно-хронологическая) точность нужна была автору и для чего-то более важного, чем потребности текста, и что сама эта точность была не столько топографической или хронологической, сколько психологической и, более того, личностно-психологической по своей природе. Через точность *этого* рода автор включал и себя, какой-то важный слой своей жизни в не только и не столько рассказываемую, сколько переживаемую историю. У него была насущная потребность вхождения в эту историю и, если не соучастия, то душевного присутствия в ней

на, прежде всего из БЛ. Однако эти индексы использовались исключительно как определенный прием, имеющий своей целью создать колорит подлинности излагаемого, дать понять читателю, что перед ним не выдумка, но быль (ведь и у самого Карамзина — «Ах! Для чего пишу не роман, а печальную быль?»). Три типа пространственных индексов получили особое распространение: 1) ориентиры, перенесенные (ничтоже сумняшеся) из Карамзина, прежде всего из БЛ, ср. окрестности Москвы, берега Москвы-реки (Милонов — «История бедной Маши»), берега Москвы-реки (В. В. Измайлов — «Прекрасная Татьяна», здесь же — Воробьевы горы, Серпуховская дорога), берег Москвы-реки (Лажечников — «Спаская лужайка») и т. п.; 2) новые, иногда и малоизвестные и даже экзотические ориентиры, ср.: Няндомы (Львов — «Даша, деревенская девушка»), Днепр и Ворскл (так! — В. Т.) («Парамон и Варенька»), Украина, Херсон, Кубанская линия (Мамышев — «Злосчастный»), Волга (Каменев — «София»), Ростовское озеро, Яковлевский монастырь (В. В. Измайлов — «Ростовское озеро»), Петербург (Лажечников — «Спаская лужайка.») и т. п.; 3) условные обозначения — от «нулевых» до разной степени дешифруемости «частичных» типов, ср.: в городе *** (А. Е. Измайлов — «Бедная Маша»), N***, место рождения героини рассказа («Истинное приключение благородной россиянки»), Л*, Е* («Несчастливая Лиза»), М-а, город, очевидно, Москва (Брусилев — «Легковерие и хитрость»), берега Д-на, вероятно, Дона («Пламед и Линна»), Старая Р-нь, на берегу реки О*... («Варенька»), Х...ч...ский монастырь, очевидно, Кизический монастырь в Казани (Каменев — «Инна») и т. п. Из временных индексов, начавших распространяться в русской литературе этого времени и получивших позже большое распространение, нужно отметить «квазиреальные» датировки, ср. их в текстах, имитирующих дневниковые записи (Жлушин — «Несчастный М-в» или Сушков — «Российский Вертер»), а также в «Письмах русского путешественника» Карамзина (характерно, что другое «Путешествие» — радищевское — обходится без датировки при детальной проработке пространственных ориентиров).

и свидетельства о ней. Подобно другому русскому поэту, и Карамзин чувствовал, что *Счастлив, кто посетил сей мир...* Но это был не мир истории, но мир души, ее переживаний, драмы, на ее долю выпавшей. И в этом смысле катаклизмы истории как бы уравнивались и во всяком случае глубинно соотносились с трагедией одной *простой души*, а может быть, с предощущением драматических коллизий и другой, куда более сложной и глубоко аналитической души — автора. Так или иначе, но в БЛ впервые в русской прозе автор самозванно и объявлено «подселяет» себя к участникам происшедших событий, укореняется в тексте, хотя и скромно и деликатно выбирает маргинальную позицию: он лишь косвенный свидетель событий, и ни Лизы, ни *того*, тогдашнего, Эраста он не знал.

Скромность соблюдал Карамзин и в своей точности: она никогда не демонстрируется напоказ, но всегда ненавязчива, и едва ли многие вообще ее замечают. Ну, зачем, скажем, в сентиментальной повести, где главное — чувства, приводить цифровые данные топографического характера? На какого читателя рассчитывал Карамзин? До того ли этому читателю, скорее уж чуткому и сострадательному, чем трезвому и нуждающемуся в эмпирической точности, знать, что хижина, в которой жила Лиза со своей матерью, была «саженях в с е м и д е с я т и от монастырской стены» (и тут же, в одной фразе, и дальнейшие уточнения — «подле березовой рощицы, среди зеленого луга, <...> хижина, без дверей, без окончин, без полу; кровля давно сгнила и обвалилась»), а злополучный пруд был «саженях в в о с ь м и д е с я т и от хижины»? Не опасался ли Карамзин, что читатель, приближающийся к нему по точности и изощренности и сам желающий войти в силовое поле БЛ, в атмосферу душевности, ею создаваемую, проверит его числовые характеристики (благо он, читатель, знает две точки из трех точно — монастырь и пруд)? Нет, Карамзин не опасался быть уличенным в неточности: точности психологической в БЛ всегда сопутствует ф а к т и ч е с к а я точность, и читатель-аналитик может установить местоположение лизиной хижины с точностью до 20—30 саженей («избыточное» расстояние по сравнению со 150 (70 + 80) саженей, отделяющих пруд от монастыря; впрочем, и здесь есть тонкости, позволяющие думать, что это ничтожное несоответствие должно быть сокращено еще более)*. Этот Читатель поймет, что общий «дубовый» контекст

* Известно, что в старину (засвидетельствованную, однако, источниками, в частности, и картографическими) Лизин пруд обладал зна-

БЛ* точно отвечает дендрологическим реалиям «Симоновского» урочища, отмеченным в связи с обоими главными локусами юго-восточных окрестностей Москвы — Симоновым монастырем и Коломенским — еще в старых и довольно многочисленных источниках**.

Карамзинская точность не ограничивается соответствием описываемого реальным историческим событиям. Не менее (а в ряде ситуаций и более) важна точность, введенная в самое структуру повествования, во внутреннее его пространство, безотноситель-

чительно большей площадью, чем в XIX—XX вв. (судьба почти всех необновляемых прудов), что не может не отражаться на данных, относящихся к определению расстояния до пруда от других объектов. В последнем предреволюционном путеводителе по Москве говорится и о жалком состоянии пруда и о подложности его мифологизированного имени: «И сейчас еще за Старым Симоновым существует грязный запущенный пруд. Когда-то он назывался Лисьиным прудом, но после того, как Карамзин утопил в нем свою героиню, за ним упрочилось название Лизина и к нему стекались на паломничество томные поклонники “чувствительного” Карамзина, проливали слезы над бедной Лизой и вырезывали на коре прибрежных деревьев сердца и вензеля Лизы и Эраста» (см. [29, с. 363]). Еще перед самой войной на месте Лизина сохранялось довольно значительное заросшее деревьями пространство (вдоль Тюфелева проезда и в конце Борьевского проезда, к югу от улицы Симоновская слобода), которое не нужно смешивать с находящейся южнее Тюфелевой рощей).

- * Ср. «<...> всякий вечер виделись <...> всего чаще под тению столетних дубов <...>, дубов, осеняющих глубокий чистый пруд <...>»; «Эраст стоял под ветвями высокого дуба <...> и вдруг увидела себя на берегу глубокого пруда, под тению древних дубов»; «Ее погребли близ пруда, под мрачным дубом <...>». И даже по ту сторону Москвы-реки — «На другой стороне реки видна дубовая роща» (в сторону Данилова монастыря; в первом геодезическом плане Москвы 1739 г., «мичуринском», это пространство практически лишено застройки, если не считать нескольких островков по берегу реки).
- ** Трижды упоминаемая в БЛ березовая рощица, около которой стояла хижина Лизы, пока не может быть подтверждена источниками. Однако при такого рода изысканиях надо помнить и о естественных переменах в составе пород деревьев. При общем «дубовом» колорите Симонова ср. свидетельство более чем семидесятилетней давности: «Местность кругом монастыря постепенно застраивается, но современная жизнь еще не подошла вплотную к обители, и стены отделяются от соседних построек с о с н о в о й рощей, удивительно гармонирующей со стенами и башнями старой, суровой твердыни...» (см. [29, с. 360—361]). И у Лизина пруда со временем знавшим это место бросались в глаза не дубы, но ивы.

но к внешнему «термину» сравнения. Умение «держат» это внутреннее время повествования и искусство хронометра, очевидно выделяющие Карамзина среди как его современников, так и предшественников и даже ближайших наследников, не подлежат сомнению и бросается в глаза сразу же. Но более детальный анализ позволяет говорить о такой проработанности временной структуры текста и об открытии такой хронологической «микроскопии», которая заставляет вспомнить о Достоевском и считать Карамзина первооткрывателем всей соответствующей линии в русской литературе. Один пример для иллюстрации. Какова продолжительность действия БЛ — от первой встречи Лизы с Эрастом (к этому времени ей было 17 лет — число, не названное в тексте, легко вычисляемое (Лиза осталась после смерти отца п я т н а д ц а т и л е т н е й)). «Прошло два года после смерти отца», когда она пошла в город и впервые встретила Эраста (и символически отмеченное, о чем в свое время писал, правда, в связи с Петербургом, Е. П. Иванов) до дня гибели? Текст БЛ позволяет выстроить следующую хронологическую цепь: день первой встречи М & «на другой день <...>», т. е. М + 1 & «на другой день ввечеру...», т. е. М + 1 + 1 (вторая встреча) & «наступила ночь <...> Лиза спала очень худо <...> Еще до восхождения солнечного Лиза встала, сошла на берег <...>», т. е. М + 1 + 1 + 1 (третья встреча, на которой было условлено «всякий день ввечеру видеться») & разговор утром с матерью («Какое прекрасное утро!»), т. е. М + 1 + 1 + 1 + 1 & «Таким образом прошло несколько недель <...>», т. е. М + 1 + 1 + 1 + 1 + X (встреча, образующая кульминацию) & «Завтра, завтра увидимся», т. е. М + 1 + 1 + 1 + 1 + X + 1 & «Свидания их продолжались», т. е. М + 1 + 1 + 1 + 1 + X + 1 + Y & «Наконец пять дней сряду она не видала его», т. е. М + 1 + 1 + 1 + 1 + X + 1 + Y + 5 («в шестой пришел он с печальным лицом <...>») & «На другой день надлежало быть последнему свиданию», т. е. М + 1 + 1 + 1 + 1 + X + 1 + Y + 5 + 1 (объявление Эрастом Лизе, что он уходит на войну, судя по всему — лет за 30 до описываемых событий — Семилетнюю) & «Таким образом прошло около двух месяцев», т. е. М + 1 + 1 + 1 + 1 + X + 1 + Y + 5 + 1 + около 2-х месяцев (день случайной встречи с Эрастом в Москве, расставания навсегда и Лизиного самоубийства). Упростив приведенную формулу (М + 11 дней + около 2-х месяцев + X недель + Y (неопределенное время, в течение которого свидания продолжались) или М + 2 с небольшим месяца, не более 2-х с половиной + несколько недель X + некоторое время Y), получаем некую временную протяженность, состоящую из фиксирован-

ного отрезка и двух неопределенных по продолжительности — X недель и Y дней (скорее всего). Первая встреча, видимо, состоялась не ранее середины мая и не позже начала июня («Луга покрылись цветами», появились ландыши). Вся история продолжалась не менее 3-х с половиной месяцев и едва ли больше 4-х (дубы не сбросили еще листвы, но в тексте нет никаких указаний на глубокую осень), т. е. приблизительно между маем-июнем и сентябрем. Возможно, «мрачные дни осени» в экспозиции («си...новская» ее часть) сужают хронологическую интерпретацию гибели бедной Лизы, делая предпочтительным выбор осени (кстати, мотивы осени и смерти не раз сочетаются и в других произведениях Карамзина, ср. «Осень», 1789; «Кладбище», 1792; косвенно — в «Агатоне»: «Осень была для нас печальна; зимою мы расстались — и расстались навеки!»).

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

Наконец, точность автора БЛ проявляется и в тех областях, где едва ли можно что-нибудь проверить, но есть некоторые признаки, подтверждающие точность самого Карамзина (в данном случае речь не идет о точности соответствия «поэзии» «правде»). Прежде всего эти признаки точности нужно видеть в степени организации текста БЛ как художественного целого. Количество связей разных элементов в тексте БЛ, сам характер этих связей (степень их сложности), продуманность и для конца XVIII в. изобретательность в мотивациях этих связей, наконец, соотношение между «естественными связями, обязанными своим существованием общей логике любого, даже самого примитивного нарратива, и «искусственными» связями, не объясняемыми непосредственно эмпирией процесса порождения нарративного ряда и «умышленно» сконструированными автором, — все это ставит Карамзина в русской литературе его времени на совершенно особое место: многообразие и густота информации в БЛ не имеют себе равных в русской прозе XVIII в. Нужно полагать, что этот урок Карамзина, как и опыт фран-

цузской «психологической» прозы, был усвоен и Пушкиным, избравшим, однако, иной, более интенсивный метод, в котором главное, однако, не густота связей, а их избирательность, что и лежало в основе эффекта ошеломляющей лаконичности его прозы, ее «просторности».

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

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

ца — путь из города — берег пруда, пруд — могила близ пруда — опустевшая хижина — могила. Последовательность временных индексов (в экспозиции отсылка к «печальной истории тех времен, когда...») определяется следующим образом: «Прошло два года после смерти отца Лизина» — «На другой день...» — «Наступил вечер...» — «На другой день ввечеру...» — «Становилось темно...» — «Наступила ночь...» — «Еще до восхождения солнечного...» — «Но скоро...» — «До сего времени...» — «После сего..., всякий вечер...» — «...прошло несколько недель» — «Однажды ввечеру...» — «Завтра, завтра увидимся» — «Наконец пять дней сряду...» — «в шестой пришел он...» — «На другой день...» — на «утренней заре» — «...прошло около двух месяцев...» — «В один день...» — «в сию минуту» (авторское) — «...за несколько недель перед тем» — «Но через несколько минут...» — «...до конца жизни...» — «Теперь...» (авторское).

Это свойство точности распространяется в БЛ и на пейзаж. О продуманности организации пейзажных описаний уже говорилось выше в связи «авторским» пейзажем в экспозиции повести. Но все-таки главное в карамзинском пейзаже — это наметившийся серьезнейший разрыв с традицией «идиллически-литературных» пейзажных клише, однажды походя упоминаемых в несколько ироническом контексте в БЛ: «Красота Лизы при первой встрече сделала впечатление в его сердце. Он читывал романы, идиллии, имел довольно живое воображение и часто переселялся мысленно в те времена (бывшие и не бывшие), в которые, если верить стихотворцам, все люди беспечно гуляли по л у г а м, купались в ч и с т ы х и с т о ч н и к а х, целовались, как горлицы, отдыхали под р о з а м и и м и р т а м и и в счастливой праздности все дни провождали <...>. “Натура призывает меня в свои объятия, к чистым своим радос-

Карамзина. Совсем по-иному увидела город другая Лиза в ситуации аналогичной БЛ: «Лиза всему удивляется, что ни видит; любит строением города, смотрит на проезжающих <...>. Лиза всю дорогу удивлялась великолепию города и была довольна тем, что она видела» или: «Приходит к городу, с восхищением смотрит на все, что ей встречается» («Лиза и Колин»). Наконец, можно принципиально отталкиваться от города, игнорировать его, как делает третья крестьянка, София из одноименной повести Каменева, усвоившая советы своего отца: «Беги городского зараженного воздуха <...> Там должно жить, как велят, а не так, как хочется. Там бедных считают дураками, богатых — умными. Там счастье ездит в каретах, а с умом пешком бродят. Там люди не то языком говорят, что у них на сердце. Там встречают по платью — провожают по деньгам <...>».

тям”, — думал он и решился — по крайней мере на время — оставить большой свет». Пейзаж Карамзина совсем иной и отвечает новому «преромантическому» чувству природы, усвоившему уроки Юнга, Томсона, Оссиана (ср. «Осень» Карамзина и некоторые другие стихотворения, а также общий колорит описания Си...нова монастыря, куда автор приходит «в мрачные дни осени горевать вместе с природою»). И если читателю уже полтора века кажется, что пейзажные описания — слабое место Карамзина, то это легко можно объяснить тем, что именно в этой области русская проза XIX в. достигла особенно больших успехов, как бы дающих право забыть первые шаги на этом поприще. Но все-таки нужно обратиться к пейзажу русской прозы до Карамзина, чтобы увидеть, как много принципиально нового было внесено им и в эту область.

Прежде всего Карамзину принадлежит заслуга органического введения пейзажа в художественную прозу. Ни в одной из разновидностей прозы XVIII в. в России пейзажа как некоего устоявшегося класса литературных явлений практически (за редкими исключениями, и то в основном представленными переводной литературой и ее русскими адаптациями и переделками) нет. Пейзаж начинается в самом конце XVIII в. — робко в прозе Хераскова *, более развернуто у раннего Львова (ср. две

* Несамостоятельность пейзажа у Хераскова проявляется в его однообразии (некая краткая картинка природы, увиденная при солнечном освещении), стандартности (что-то вроде заготовки, годной на все случаи жизни; поэтому он без ущерба может быть повсюду изъят), статичности и некоей композиционной «окостенелости», привязанности, как правило, к начальным частям глав или книг (ср. «Кадм и Гармония» [30, ч. I, с. 1, 36, 68, 178; ч. II, с. 174 и др.]; исключения редки, ср. [30, ч. I, с. 136, 137; ч. II, с. 31]). Тем более эта самостоятельность проявляется у писателей более раннего времени. ср., например, наиболее «пейзажные» фрагменты (кстати, исключительно редкие) из «Писем Эрнеста и Доравры» Федора Эмина: «Ежели ты любишь уединение, то где же оно лучше найти можешь, если не в здешних местах. Рощи <...> здесь прекрасные; садов у нас премножество <...>, но природная уютность больше всякого великолепия сады наши украшает. Различные цветы, которыми наш сад наполнен, представляют нам жилище Флоры, которую то богиню я вижу в Доравре <...>. Здесь природа в нежных своих цветах и в зеленых листочках являет свою веселость и живность; здесь розы, зря нас ими любующихся, как будто стыдятся краснеют, а приятные лилеи <...> как будто в нежном своем цвете приятную являют улыбку. Овощи наших садов лучше нас довольствуют, нежели приятнейшие и искусно заправленные пици на великоленных столах употребляемые <...> и в вечеру смотрит на

попытки в «Розе и Любиме», 1790)* и, конечно, прежде всего в ранних прозаических опытах Карамзина (при этом, несомненно, важную роль сыграли опыты перевода западноевропейской прозы, начиная с геснеровской «Деревянной ноги»). БЛ была первым блистательным прорывом в овладении пейзажным описанием. Три главных особенности заслуживают преимущественного внимания: пейзаж из подсобного приема с «рамочными» функциями, из «чистого» украшения и внешнего атрибута текста превратился в органическую часть художественной конструкции, реализующей общий замысел произведения, отражающийся посильно и, чем далее, тем более, и в самом пейзаже; пейзаж связался с функцией эмоционально-фасцинирующего воздействия, стал существенным средством передачи общей атмосферы; наконец, пейзаж был соотнесен с внутренним миром человека как некое зеркало души. В ряде случаев прослеживается стремление организовать «синтаксическую» связь пейзажей. Иногда она строится на контрасте, как в экспозиции БЛ: «объективная» и положительно-мажорная пейзажная картина широчайшего диапазона сочетается с более «субъективным» и отрицательно-минорным («кладбищенским») наброском, ограничивающим свой объект описания разрушающимся монастырем. Существенно при этом, что этот пейзаж — «авторский»: он вынесен за пределы рассказываемого и соотносится, строго говоря, с настроением автора, с двумя его состояниями, условно — «весенним» и «осенним».

солнце <...>. Ежели ж в полдень солнце силою своего жару его обезпокоит, тогда он удаляется в густые кустарники <...> зеленая трава служит ему вместо скатерти <...>. Из прозрачных источников протекающие чистые воды приятнее ему дорогих напитков <...>. О щастливая сельская жизнь <...>!» [31, с. 6—8];— «Гидасп <...>, не могучи быть щастливым своею любовью, хаживал часто в оную рощу <...>, что бы сообщить свою печаль дремучим лесам <...>. Ернест <...> в той же роще оплакивал горестную свою долю» [31, с. 122, второй пагинации]. Если в первом случае «пейзаж» предполагает потребительское отношение к природе, то во втором природа уже собеседница души страдающего человека; в ней он ищет если не утешения, то забвения, но этот случай из числа редчайших исключений, которые не могут поставить под сомнение сказанное выше о пейзаже до Карамзина. Его условность несомненна, его несамостоятельность и подчиненность очевидна.

* Радищев в своем «Путешествии», хотя и восклицал: «О, природа, колико ты властительна», искусно избегал пейзажных изображений, несмотря на то, что на протяжении всего путешествия пейзажи следовали непрерывно один за другим.

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

* Один из более поздних шедевров «пейзажа с туманом» — в «Стук... стук... стук!..» Тургенева: «Да; но куда было идти? Туман охватил меня со всех сторон. На пять, на шесть шагов вокруг он еще сквозил немного, а дальше так и громоздился стеною, рыхлый и белый, как вата. Я взял направо по улице деревушки, которая тут же прекращалась: наша изба была предпоследняя с краю, а там начиналось пустынное поле, кое-где поросшее кустами»; за полем, с четверть версты от деревни, находилась березовая рощица — и через нее протекала та самая речка, которая несколько ниже огибала деревню. Все это я знал хорошо, потому что много раз видел все это днем; теперь я ничего не видел — и только по большой густоте и белизне тумана мог догадываться, где опускалась почва и протекала речка. На небе бледным пятном стоял месяц — но свет его не в силах был, как в прошлую ночь, одолеть дымную плотность тумана и висел наверху широким матовым пологом. Я выбрался на поле — прислушался... Нигде ни звука; только кулички посвистывали <...>. Голос мой замирал вокруг меня без ответа; казалось, самый туман не пускал его дальше. — Теглев! — повторил я. Никто не отозвался» [32].

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

Утренний пейзаж еще дважды воспроизводится в БЛ. П е р в ы й из них как бы продолжение только что описанного: после встречи с Эрастом и объяснения их в любви «Лиза возвратилась в хижину свою не в таком расположении, в каком из нее вышла. На лице и во всех ее движениях обнаруживалась сердечная радость. “Он меня любит!” — думала она и восхищалась сею мыслию. Эта мысль или, вернее, это чувство существенно делили мажорное восприятие природы: в эти минуты основным для Лизы было чувство радости, восторга, сознание того, что

* Нужно отметить, что этот «пейзаж с Лизой» играет важную и двоякую композиционную роль, определяемую, с одной стороны, последовательными сценами с пастушкой и Эрастом (класс «любезных», ср.: «Здравствуй, любезный пастушок», — сказала бы ему Лиза, и он «взглянул бы на меня с видом ласковым — взял бы, может быть, руку мою... М е ч т а!»), а с другой, неожиданным (*Вдруг*) появлением Эраста, воплотившим мечту Лизы: «Эраст выскочил на берег, подошел к Лизе — и мечта ее отчасти исполнилась: ибо он *взглянул на нее с видом ласковым, взял ее за руку...*» Эта психологически точная и тонкая операция «подстановки» (и в любезном пастушке она, боясь себе в этом признаться, видит Эраста: смущение, стыд, страх перед слишком смелой мечтой заставляет Лизу проигрывать желанную ситуацию с Эрастом, используя его заместителя — пастушка) — еще одно очередное свидетельство высокого уровня карамзинского психологического анализатора применительно к сфере динамики любовного чувства. Трудно назвать в русской культуре конца XVIII—начала XIX в., кто мог бы в этом отношении сравниться с автором БЛ и несколько более поздних «*Quelques idées sur l'amour*» («Мыслей о любви»).

все вокруг прекрасно, и это душевное состояние Лизы не позволяло ни ей, ни разговаривающей с нею матери видеть особое, индивидуальное, частное в окружающей их природе. Мир, воспринимаемый как красота Божья, не нуждался в деталях, ни в аргументах. «“Ах, матушка! — сказала Лиза матери, которая лишь только проснулась. — Ах, матушка! Какое прекрасное утро! Как весело в поле! Никогда жаворонки так хорошо не пели, никогда солнце так светло не сияло, никогда цветы так приятно не пахли!” — Старушка, подпираясь клюкою, вышла на луг, чтобы насладиться утром, которое Лиза такими прелестными красками описывала. Оно, в самом деле, показалось ей отменно приятным, любезная дочь весельем своим развеселяла для нее всю натуру. “Ах, Лиза! — говорила она. — Как все хорошо у Господа Бога! Шестой десяток доживаю на свете, а все еще не могу наглядеться на дела Господни, не могу наглядеться на чистое небо, похожее на высокий шатер, и на землю, которая всякий год новою травой и новыми цветами покрывается. Надобно, чтобы Царь Небесный очень любил человека, когда так хорошо убрал для него здешний свет. Ах, Лиза! Кто бы захотел умереть, если бы иногда не было нам горя?.. Видно, так надобно. Может быть, мы забыли бы душу свою, если бы из глаз наших никогда слезы не капали”. А Лиза думала: “Ах! Я скорее забуду душу свою, нежели милого моего друга!”».

Легко предположить, что сходные чувства одушевляли Лизу и во время ее свиданий с Эрастом — «или на берегу реки, или в березовой роще*», но всего чаще под тению столетних дубов <...>, осеняющих глубокий чистый пруд, еще в древние времена ископанный**.

В т о р о е описание природы, входящее в пару с только что приведенным, приурочено к последнему свиданию Лизы и Эраста перед его отъездом в армию. Два эти описания природы, отмечающие начало и конец их отношений, так же несходны между собой, как счастливое начало и горестная разлука, тот конец, о котором еще не догадывается (предчувствуя, однако,

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

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

его) Лиза, но все знает Эраст. Этот второй «природный» фрагмент очень краток, тревожен, даже зловещ, и природное и личное так же неразрывно слиты в нем, как в первом фрагменте. «Но что же чувствовала она тогда, когда Эраст, обняв ее в последний раз, в последний раз прижав к своему сердцу, сказал: “Прости, Лиза..!” Какая трогательная картина! Утренняя заря, как алое море, разливалась по-восточному небу. Эраст стоял под ветвями высокого дуба, держа в объятиях свою бледную, томную, горестную подругу, которая, прощаясь с ним, прощалась с душою своею. Вся Натура пребывала в молчании». В нескольких следующих строках расставляются последние жесткие акценты: «Лиза рыдала — Эраст плакал — оставил ее — она упала — стала на колена, подняла руку к небу и смотрела на Эраста, который удалялся — далее — далее — и, наконец, скрылся — воссияло солнце, и Лиза, оставленная, бедная, лишилась чувств и памяти». До сих пор жизнь ее души была в согласии с природой, собственно, у нее и природы была одна общая жизнь (позже о такой ситуации поэт скажет: *С природой одною он жизнью дышал...*). Теперь, когда она пришла в себя, «свет показался ей уныл и печален». И более того — «Все приятности Натуры сокрылись для нее вместе с любезным ее сердцу». Это значит, что органическая связь ее жизни с жизнью природы нарушилась: последняя как бы перестала для нее существовать. И случайная, оказавшаяся роковой встреча с Эрастом, как и открытие того, что он ее обманул, повергли ее в состояние безысходности и поставили перед нею последний в ее жизни вопрос — что делать? как жить дальше? После прощального свидания с Эрастом под высоким дубом Лиза простилась и с природой. Отныне она была разъединена с нею (внешнее проявление этой разъединенности — полное отсутствие пейзажных деталей и описаний природы). Теперь вставал вопрос о прощании с жизнью, но все же пока это был только вопрос. Когда же, возвращаясь из города после встречи с Эрастом, Лиза «вдруг увидела себя на берегу глубокого пруда, под тению древних дубов, которые за несколько недель перед тем были безмолвными свидетелями ее восторгов», это вызвало у нее мучительное переживание, и мучение это исходило от некогда согласной с нею природы: «Сие воспоминание потрясло ее душу; страшнейшее сердечное мучение изобразилось на лице ее». Может быть, именно это напоминание, исходившее от природы, от места, которому она была обязана столькими радостями, подсказало последний, окончательный ответ на последний вопрос, и самоубийственное решение было принято.

Ушла из жизни «прекрасная душою и телом», и снова появилось пейзажное видение, на этот раз горестное — пруд, мрачный дуб, под ним могила с деревянным крестом: «в глазах моих струится пруд; надо мною шумят листья», — записывает рассказчик. — «Теперь, может быть, они уже примирились!» — единственная и последняя его надежда.

Введение Карамзиным пейзажа в русскую художественную прозу означало ответ на одно из главных требований времени, знак усвоения его важнейших уроков. В этом, в частности, также проявилась верность писателя духу времени, «историческому». Более того, Карамзин нашел то основание, которое позволило ему соотнести «пейзажно-природное» с движениями человеческой души*, создать «антропоцентричный» пейзаж, открыть и в природе, и в человеке новые глубины, взаимно высвечивающие друг друга. Это существенно изменило и человека, и природу, как она им воспринимается. Как удивительно непохожи портреты лиц, прошедших школу карамзинизма и, конечно, прежде всего БЛ, на портреты их отцов! Но Карамзин сделал и следующий шаг: он вплотную подвел русскую литературу (соответственно и читателя) к тому порогу, за которым пейзаж, ценный и сам по себе в его материальности, объектности и наглядности, обретает еще одно измерение — с и м в о л и ч е с к о е. И это был уже прорыв в сферу высоких духовных ценностей, в пространство новых наиболее глубоких и напряженных смыслов. Но все-таки это был лишь первый шаг в этом пространстве.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. *Погодин М.* Николай Михайлович Карамзин, по его сочинениям, письмам и отзывам современников. Материалы для биографии. М., 1866. Ч. I. С. 205. Ср. с. 203.
2. *Вайль П., Генис А.* Родная речь. Наследство «Бедной Лизы» Карамзина // Звезда. 1991. № 1. С. 201—204.

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

3. *Эйхенбаум Б. М.* Карамзин // Эйхенбаум Б. М. О прозе: Сб. статей. Л., 1969.
4. *Эйхенбаум Б. М.* Сквозь литературу. Л., 1924. С. 49.
5. *Карамзин Н. М.* Неизданные соч. и переписка. СПб., 1862. Ч. 1.
6. Переписка Карамзина с Лафатером. СПб., 1893. С. 16—17, 22—23.
7. *Карамзин Н. М.* История государства Российского. М., 1989. Т. I; М., 1991. Т. II—III.
8. *Эйхенбаум Б. М.* Черты летописного стиля в литературе XIX в. // ТОДРЛ. М.; Л., 1958. Т. XIV. С. 545—550.
9. *Эйдельман Н. Я.* Последний летописец. М., 1983.
10. Словарь русского языка XI—XVII вв. М., 1977. Вып. 4. С. 156—158.
11. Этимологический словарь славянских языков. М., 1980. Вып. 7. С. 170—173.
12. *Глинка Ф. И.* Письма к другу. М., 1990.
13. Сочинения Карамзина. М., 1814. Т. 6. С. 5.
14. Повести о начале Москвы / Исследование и подгот. текстов М. Л. Салминой. М.; Л., 1964.
15. *Шамбинаго С. К.* Повести о начале Москвы // ТОДРЛ. М.; Л., 1936. Т. III.
16. *Тихомиров М. Н.* Древняя Москва (XII—XV вв.). М., 1947. С. 11—14.
17. *Тихомиров М. Н.* Сказания о начале Москвы // Исторические записки. М., 1950. Т. 32.
18. *Пушкарев Л. Н.* Повести о зачале Москвы // Материалы по истории. М., 1955. Т. II. С. 211—246.
19. *Топоров В. Н.* О следах эпической стихотворной традиции в старорусских повестях о начале Москвы // Балто-славянские исследования. 1982. М., 1983. С. 223—227.
20. Колин и Лиза. Сказка // Вечер. 1772. № 1 (автор неизвестен).
21. *Приселков М. Д.* Троицкая летопись. Реконструкция текста. М.; Л., 1950.
22. *Муравьева Л. Л.* Московское летописание второй половины XIV — начала XV в. М., 1991.
23. *Бураков Ю. Н.* Под сенью монастырей московских. М., 1991.
24. Житие преподобного и богоносного отца нашего Сергия-чудотворца и похвальное ему слово, написанные учеником его Епифанием Премудрым в XV в. Сообщ. архимандрит Леонид // Памятники древней письменности и искусства. СПб., 1885. Т. 58 (воспроизведено: Памятники литературы Древней Руси. Кн. 4. XIV—середина XV в. М., 1981).
25. *Веселовский С. Б.* Синодик опальных царя Ивана Грозного как исторический источник // Веселовский С. Б. Исследование по истории опричнины М., 1963. С. 341.
26. Москва. Путеводитель. М., 1915. С. 173.
27. *Чаянов А. В.* Венецианское зеркало, или Диковинные похождения стеклянного человека. Романтическая повесть, написанная бота-

ником X и на этот раз никем не иллюстрированная. Берлин, МСМХХIII. С. 33—35.

28. *Чаянов А. В.* Венедиктов, или Достопамятные события жизни моей. М., 1922.
29. По Москве. Прогулки по Москве. М., 1917.
30. *Херасков М. М.* Кадм и Гармония. М., 1789.
31. *Эмин Ф.* Письма Ернеста и Доравры. СПб., 1766. Ч. I—IV.
32. *Тургенев И. С.* Собр. соч. М., 1956. Т. 8. С. 25—26.

