

ГЛАВА ПЯТАЯ

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Разрабатывая и реализуя эту концепцию, Вяземский тем самым вносил свою лепту в ту борьбу, которую вели писатели пушкинского круга с "торговым" направлением в литературе. Однако специфика *Старой записной книжки* была обусловлена не только полемическим заданием, но и изменениями, происшедшими в понимании исторического процесса, в понимании того, что нужно считать историческим фактом – в 20-30-е годы XIX столетия под ним стали понимать и различные устные предания, слухи, остроумные словечки, анекдоты.

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

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

Итак, в 30-е годы XIX столетия, в общей борьбе писателей пушкинского круга, отстаивавших лучшие достижения русской дворянской культуры, Вяземский начинает

публиковать отдельными фрагментами в *Московском телеграфе*, *Литературном музее*, *Северных цветах* свою *Старую записную книжку*.

В семидесятые годы, после длительного перерыва, он продолжает прерванную на несколько десятилетий публикацию ее в *Девятнадцатом веке* и *Русском архиве*. При этом полемическая направленность фрагментов остается, только характер ее меняется: собранные и обработанные факты публицистически заостряются уже не против "торгового" направления и, в частности, болгаринской прессы, а против основных положений как славянофильской, так и западной доктрин (об этом – разговор впереди).

Однако само отношение автора к материалу не претерпевает изменений – он по-прежнему воспринимает анекдот как историко-культурный документ, вобравший в себя ценные бытовые и психологические черточки русской жизни.

Желая подчеркнуть единство, цельность и продуманность своего подхода, Вяземский даже включил в текст *Старой записной книжки* весьма примечательное признание; оно фактически представляет собой формулировку той сверхзадачи, которую он ставил перед собой при создании этого уникального литературного памятника. В частности, писатель заявил, что намерен собрать, по возможности, все, что удобно производит исключительно русская почва, как была она подготовлена и разработана временем, историей, обычаями, поверьями и нравами исключительно русскими (Вяземский 1883: 340–341).

Целостное единство фрагменты, публиковавшиеся в различных журналах, сборниках, альманахах с 30-х по 70-е годы XIX столетия, обрели в восьмом томе собрания сочинений Вяземского. В IX и X тома вошли черновые материалы; строго отбирая зафиксированные в них сюжеты, писатель шлифовал, оттачивал и преобразовывал их в предельно концентрированную картину нравов. Однако в собрании сочинений Вяземского эти две группы разнородных и далеко не идентичных текстов объединены под общим заглавием *Старой записной книжки*.

Впоследствии Л.Я.Гинзбург, опираясь на подлинную *Старую записную книжку* (т. е. на VIII том собрания сочинений), составила сборник анекдотов и снабдила его комментариями. Это издание представляет собой весьма смело перекроенный, да к тому же еще и значительно спрессованный (множество важных звеньев было опущено или скомкано) вариант грандиозной конструкции, возведенной Вяземским. Но вместе с тем то был и первый опыт ее историко-литературного осмысления, не утративший своего значения до наших дней.

Особенно важен вывод Л.Я.Гинзбург о том, что *Старая записная книжка* отнюдь не тождественна записям, которые делались писателем практически на протяжении всего его творческого пути, что это "произведение высокого словесного искусства", целостное и единое, имеющее свою композицию и особую стилистику (Гинзбург 1929: 5).

Следующим этапом (на самом деле это был явный шаг назад) после работы, проделанной Л.Я.Гинзбург, явилось издание, подготовленное В.С.Нечаевой в серии "Литературные памятники". В нем воспроизведено 14 (из 37) записных книжек Вяземского. Материал представлен гораздо шире и последовательней, чем у Л.Я.Гинзбург, делавшей хрестоматию, сборник извлечений, подборку фрагментов, и, главное, материал этот собран не по печатным публикациям, а по рукописям Остафьевского архива.

Однако исходная методологическая установка В.С.Нечаевой – установка по меньшей мере

странная и даже трудно объяснимая: отвергается окончательный авторский текст и отдается предпочтение черновикам, возводящимся в ранг текста канонического.

Посмотрите, как В.С.Нечаева определила цель своей работы:

Это не переиздание *Старой записной книжки*, которую публиковал сам автор в разных журналах отрывками, позднее собранными и перепечатанными в восьмом томе его Полного собрания сочинений. Это публикация архивных материалов, подлинных записных книжек, впервые воспроизводимых в полном и систематическом виде (Нечаева 1963: 352–353).

Как видим, *Старая записная книжка*, которую Вяземский обрабатывал на протяжении целого ряда десятилетий, объявляется неподлинной, а сырой материал определяется как литературный памятник. Иначе говоря, главная историко-культурная ценность закрепляется именно за черновиками и только за ними.

Конечно, историку литературы необходимо знать не только те фрагменты, которые были Вяземским отобраны, отшлифованы и подготовлены к печати. Конечно, публикация записных книжек (сам автор называл их "журналом", т. е. дневником) представляет несомненный интерес, ибо вводит в научный обиход целый ряд интереснейших фактов, воскрешает нравы русского общества конца XVIII – первых десятилетий XIX веков. В этом смысле книга, подготовленная В.С.Нечаевой, имеет безусловное историко-литературное значение, но она ни в коей мере не может считаться литературным памятником. Таковым является лишь *Старая записная книжка*. Данный вывод, сделанный в свое время Л.Я.Гинзбург, до сих пор остается преданным забвению. Новейшее издание, предпринятое Д.П.Ивинским, целиком продолжает линию В.С.Нечаевой (Вяземский 1992: 5–8).

В монографии М.И.Гиллельсона о Вяземском *Старая записная книжка* фактически обойдена молчанием. Это можно понять. Литературное наследие писателя весьма велико, и анализировать все, что вышло из-под его пера в рамках одной работы, – дело весьма затруднительное. Вместе с тем не следует забывать, что интересующий нас текст представляет собой самое большое (по объему), а может быть, и самое крупное (по значению) произведение Вяземского, над которым он работал более шестидесяти лет. Так что без разговора о нем определение творческой позиции писателя будет неполным. В монографии же о Вяземском М.И.Гиллельсон лишь однажды упоминает о *Старой записной книжке* и делает это, кстати, мимоходом, в связи с оценкой издания, подготовленного В.С.Нечаевой. В частности, он пишет:

В 1963 году вышло новое издание *Записных книжек* (1813-1848). В.С.Нечаева поставила своей целью напечатать их как историко-культурный документ...;

и далее подводится следующий итог:

...*Записные книжки* Вяземского в их первоначальном виде – интереснейший историко-литературный памятник своей эпохи (Гиллельсон 1969: 359).

Как видим, исследователь вслед за В.С.Нечаевой стремится представить черновые записи, материал для творческой работы как литературный памятник. Создается впечатление, что Вяземский, ведя на протяжении многих лет записные книжки, затем произвольно отобрал из них группу фрагментов, достаточно свободно обработал их, а вот теперь будто бы открывается первоначальный текст, как раз и представляющий наибольшую ценность. Но

так ли было на самом деле?

Действительно, Вяземский собрал обширный круг фактов и собрал достаточно целенаправленно, ведь он не только их зафиксировал, но и ввел в рамки единой концепции. В ней было много полемического задора, ибо концепция вырабатывалась как удар по современности (30 – 70-е годы XIX века), как демонстративный уход в прошлое, но была и объективная основа, было отношение к анекдоту как к жанру, как к явлению культуры. Впоследствии концепция эта была осложнена, углублена, расширена, но принципиальных изменений не претерпела. И в итоге был создан не традиционный сборник анекдотов, а многоплановое, но одновременно и целостное полотно, емкое, выразительное повествование о нравах русского общества, в полном смысле слова литературный памятник, необыкновенно значимый историко-культурный документ.

5.2. Теоретические источники *Старой записной книжки*: проблема национального характера

Создавалась *Старая записная книжка* с 1813 по 1877 годы. Но первым подступом к ней явилась уже первая прозаическая публикация Вяземского. Современный исследователь сообщает о ней следующее:

В прозе Вяземский дебютировал в декабре 1808 года, когда в журнале *Вестник Европы* появилась его статейка *Безделки*, состоящая из небольших заметок – в непринужденной форме Вяземский излагал остроумные рассуждения и происшествия. В этих заметках сказалась прирожденная любовь Вяземского к острому словцу. Так, например, он привел следующий афоризм: "Один остроумный мизантроп, – пишет Шамфор, – рассуждая о развращении людей, сказал: "Бог послал бы нам и второй потоп, когда бы увидел пользу от первого (Гиллельсон 1969: 19).

Сама форма *Безделок*, свободная композиция заметок, имитирующая непринужденную светскую беседу, органично сочетающая анекдот, морализирующую сентенцию, *bon mot*, во многом является жанровым прообразом *Старой записной книжки*. Причем, эта взаимозависимость проявилась не только на глубинно структурном уровне, но и в деталях, весьма показательных.

Дело в том, что афоризмом Шамфора, включенным в *Безделки*, фактически открывается текст *Старой записной книжки* (это третий по счету фрагмент). Тут, конечно, имеет место не случайное совпадение. То, что кусок из первого прозаического опыта Вяземского попал в работу, являющуюся итогом практически всего его творческого пути, как нам представляется, объясняется тем, что писатель вошел в литературу со своей особой темой – темой устной культуры, точнее, вошел с заявкой своей темы, которую впоследствии стал многоаспектно и все более углубленно развивать.

В целом первая прозаическая публикация Вяземского свидетельствует о раннем его приобщении к литературе и философии европейского Просвещения, а главное, к искусству беседы, освященному парижской салонной традицией.

Следующим этапом явилось прохождение через "академию ума и вкуса" – Арзамас, в котором особенно культивировались анекдот, эпиграмма, *bon mot*, мистификация.

Все это впоследствии отложилось, оформилось в единую творческую позицию писателя. Не уяснив ее истоки, мы многое не поймем в главном произведении Вяземского, не

сможем до конца осмыслить его характер, направленность, жанровую специфику.

Итак, в центре нашего внимания – определение генезиса *Старой записной книжки* в контексте эволюции творческой позиции писателя. При этом особенно важно выявить главные составные элементы теоретического фундамента этого уникального художественного текста, в котором анекдот был основным строительным материалом, более того, был представлен как самостоятельное и достаточно значимое явление культуры. Вся сложность в том, что этот теоретический фундамент, так сказать, многослоен, ибо закладывался он на протяжении десятилетий.

Как известно, уже в 1810-е годы Вяземский становится одним из наиболее крупных теоретиков русского романтизма. В своих критических выступлениях этой поры он практически открывает проблему народности, полемически заостряя и направляя ее.

По мысли Вяземского, народен всякий писатель, выражающий свою эпоху и свою, как говорил он, – "местность". В этом смысле антинародны классицисты, подражающие античным образцам, и народны романтики, говорящие отнюдь не былинным складом, но отражающие в своем творчестве время, его характерные тенденции и особенности. В максимально сконцентрированной форме это было заявлено в статье *Разговор между издателем с Выборгской стороны или с Васильевского острова*, по праву считающейся манифестом русского романтизма. В частности, Вяземский писал:

Изд.<атель>. Нет ее (народности – *Е.К.*) у Горация в пиитике, но есть она в его творениях. Она не в правилах, но в чувствах. Отпечаток народности, – вот что составляет, может быть, главное, существеннейшее достоинство древних и утверждает их право на внимание потомства. Глубокомысленный Миллер недаром во всеобщей истории своей указал на Катутла в числе источников и упомянул о нем в характеристике того времени.

Кл.<ассик>. Уж вы, кажется, хотите в свою вольницу романтиков завербовать и древних классиков. Того смотри, что и Гомер и Вергилий были романтики.

Изд.<атель>. Назовите их, как хотите; но нет сомнения, что Гомер, Гораций, Эсхил имеют гораздо более сродства и соотношений с главами романтической школы, чем со своими холодными, рабскими последователями, кои силятся быть греками и римлянами задним числом (Вяземский 1982: 96–97).

В конце 20 – начале 30-х годов XIX столетия расширение представлений об историческом процессе, точнее даже, об исторических источниках, свидетельствах прошлого, под которыми стали понимать и факты быта (та или иная эпоха начала изучаться уже не только через известные события, но еще как бы изнутри – через фон, детали, мелочи, частные, но весьма показательные подробности жизни), привело Вяземского не к отказу от романтического понимания народности, а к его углублению и уточнению.

В общей системе его представлений об историческом процессе анекдот стал осознаваться как выражение жизни русского общества, как форма, выработанная дворянским бытом, вобравшая в себя характерные привычки, представления, вкусы.

Иными словами, анекдот привлекает внимание Вяземского как явление, отразившее время и нравы. При этом анекдот не просто выводится из породившего его дворянского быта, но и включается в историческое бытие народа. Он раскрывает не только яркие, живые черточки той или иной эпохи, но и резко, выпукло обнажает общее – национальные типы,

сложившиеся на протяжении веков традиции и ценности.

От осмысления анекдота в структуре дворянского быта Вяземский приходит к типологическому определению русского остроумия, специфика которого во многом обусловила своеобразие русского анекдота:

Яркая черта ума русского есть насмешливость лукавая; но наша острота, не заключающаяся, как острота французская, в игре слов или тонком выражении мысли, есть более живописная. Французские шутки беглы и, так сказать, не осязательны, как двусмысленное значение или переливающиеся оттенки слов, из коих они составлены, наши обыкновенно в лицах и более говорят чувству, чем понятию. Французский остроумец легко и проворно действует орудием остроты и колет им свою жертву; русский владеет кистью, кою расписывает лица на смех (Вяземский 1982: 69).

Данное положение извлекаем из статьи Вяземского *Известие о жизни и стихотворениях И.И.Дмитриева*, но прежде оно почти в тех же выражениях было сформулировано во второй записной книжке, начатой в 1813 году (Вяземский 1963: 33).

Итак, в 20 – 30-е годы XIX столетия Вяземский, рассматривая анекдот в системе дворянского быта, вместе с тем стремился включить этот жанр в широкий культурный контекст. В частности, он соотнес анекдот с традициями русского остроумия, с историческим опытом народа. Впрочем, была тут и определенная ограниченность, определявшаяся узко сословным (аристократическим) подходом.

Дело в том, что Вяземский видел в дворянском быте средоточие, своего рода концентрацию русской национальной жизни, что связано с его общей оценкой роли дворянского сословия в русской исторической жизни и в развитии отечественной культуры. Не следует забывать, что оценка эта была выдвинута в разгаре полемики пушкинского круга писателей с "торговым" направлением в литературе. Отсюда тот бойцовский наскок, который отличал позицию Вяземского. Но и впоследствии, в полемике и вне ее, он продолжал отстаивать мысль о том, что культура России фактически была сотворена родовым дворянством.

В целом подход Вяземского совершенно оправдан. И он давал абсолютно верный ракурс в освещении роли и места анекдота. Вынесение дворянского быта в некий интеллектуальный и духовный центр, смещение некоторых реальных пропорций – все это не могло изменить главного в концепции Вяземского: анекдот был остро осознан и, главное, показан им как яркое, своеобразное отражение нравов и как явление, открывающее целый пласт русской культуры.

В записной книжке за 1829 – 1830-е годы Вяземский, например, писал:

Сказано: la littérature est l'expression de la société, а еще более сплетни, тем более у нас; у нас нет литературы, у нас литература изустная. Стенографам и должно собирать ее (Вяземский 1884: 145).

В скобках Вяземский отметил:

Из письма к Николаю Муханову. Пишу о том А.Булгакову (Там же).

Иными словами, писатель придавал сделанному им выводу принципиальное значение. Впоследствии он внес уточнение, углубившее его позицию:

В самой простой шутке отзывается иногда нота общего настроения. Шутки, понятия, отдельные слова, привычки, вкусы, отвращения, не те же ли живые проявления нашей внутренней растительности? Каждый человек носит в себе почву свою, и эта почва дает цветы и плоды, ей особенно свойственные (Вяземский 1882: 389).

Это развернутое наблюдение, дающее наглядное представление об историко-культурологической концепции Вяземского, находим окончательно отфильтрованным, сжатым, обобщенным в тексте *Старой записной книжки*:

Литература есть выражение современного общества. Какое же тут выражение, когда многие и многие из этого общества чуждаются пера и не умеют им владеть? У нас была и есть устная литература... (Вяземский 1883: 29).

Как видим, Вяземский не просто осознавал, но и подчеркивал, выделял то, что существует отдельный пласт русской литературы – устный. Такой подход, собственно, и дал возможность подойти к анекдоту как к самостоятельному, полновесному жанру, как к явлению эстетически значимому, как к феномену, за которым вырисовывается особая сфера творческой деятельности.

Для Вяземского важно было, что этот устный пласт культуры был структурно организован, ибо был ориентирован на готовые, отполированные западно-европейские поведенческие нормы, прежде всего на искусство парижских салонов. Но одновременно весьма существенно было и то, что прямого копирования западно-европейских моделей не произошло; во всяком случае Вяземский на этом настаивал.

Рафинированное салонное искусство, соприкоснувшись с комплексом русских национальных традиций, дало толчок, направление, высокую культурную основу для своеобразного творчества русских "говорунов" и "краснобаев" (формулировки Вяземского). Именно имея в виду связь их рассказов и острот с русским национальным опытом, автор *Старой записной книжки* подчеркивал:

В Москве много ходячего остроумия, этого ума, qui court la rue, как говорят французы. В Москве, и вообще в России, этот ум не только бегаёт по улицам, но вхож и в салоны (Вяземский 1883: 242).

Мысль о соотношении европейского и русского начал как необходимом залоге успешного и наиболее продуктивного развития русской культуры, понимание анекдота, *bon mot*, эпиграммы, максимы, мистификации как салонных жанров, скрестившихся с русской национальной традицией и не подавивших, а оплодотворивших ее – все эти излюбленные идеи Вяземского, совершенно оправданные, подтверждаемые целым рядом фактов, были вновь подняты и подвергнуты переосмыслению, когда наступил новый этап в постановке и интерпретации проблемы народности, связанный с появлением на арене общественно-литературной борьбы славянофилов и западников.

Критически оценивая в целом славянофильскую доктрину, Вяземский писал:

Недоумение ли, упрямство ли, или сознательное заблуждение, но некоторые из наших мыслителей и писателей признают за *Русский Народ* то, что на деле и по истории есть *Простонародье*. В сем последнем, по мнению их, вся сила, вся жизнь, все доблести, одним словом, вся русская *Суть*. В подобном воззрении есть много материального и количественного. Большинство имеет, конечно, свое значение и

свою силу. Но в государственном устройстве и меньшинство, особенно когда оно отличается разнообразием и просвещением, должно быть принято в счет и уважено. Смотреть на него как на вставочные числа, которые можно вычеркнуть из итога, есть не только несправедливость и, следовательно, проступок, но и безумие (Вяземский 1882: 114).

Полемизируя со славянофилами, обнажая их барский и одновременно книжный демократизм, Вяземский формулирует собственную программу. Он возвращается к прежней своей концепции народности, углубляет и уточняет ее, в частности, заостряя внимание на том обстоятельстве, что полнота национальной жизни совсем не обязательно должна воплощаться в том, кто носит кафтан, подчеркивая, что дело не в форме, а в сути.

Прежде всего писатель разграничивает понятие народности и простонародности. Народность, – считает он, – отнюдь не простонародность; она не противоречит просвещенности, более того, предполагает ее, ибо нельзя быть по-настоящему народным, пребывая в сфере национально-культурной замкнутости, ведь, ограничиваясь исключительно самим собой, себя не познаешь. Процесс формирования народности немыслим без контрастного фона, без учитывания систем, от которых, самоопределяясь, приходится отталкиваться.

Нельзя быть русским, утверждает Вяземский, не став прежде человеком, не пройдя школу науки общежития, не приобщившись к гуманистическим ценностям, не обретя подлинной цивилизованности. Выход один: европейцем быть необходимо, но не теряя при этом своего, специфического, глубинно русского, ведь утрата национальных корней приводит к пренебрежению и даже отказу от общечеловеческих ценностей, к тотальному нигилизму. Национальное и человеческое друг без друга невозможны, более того, они поддерживают и питают друг друга. Например, Вяземский писал:

Но дело в том, что не должно, и, слава богу, невозможно отделить, отрубить чисто народное от общечеловеческого. Первоначально мы люди, а потом уже земляки, т. е. областные жители. Что ни делай, а в каждом земляке отыскивается человек, как в каждом человеке пробивается земляк. Все люди созданы по одному образцу, а между тем у каждого из них своя особенная физиономия, физическая и нравственная (Вяземский 1982: 169).

Делая такой вывод, писатель демонстрирует субъективность и ограниченность не только теории национальной исключительности, но и теории "чистого" европеизма, выступая одновременно и против славянофильской и против западнической доктрин. При этом он формулирует свое собственное понимание народности:

По мне все, что хорошо сказано, есть чисто русское, народное. Каждое теплое чувство, каждая светлая мысль, облеченная живым и стройным русским словом, есть выражение и достояние народности: будь это стих Дмитриева, которого отлучают от народности, будь это стих Крылова, в котором она будто бы олицетворилась, будь передо мною любая страница Карамзина, будь одна из хороших страниц Гоголя. Неужели Жуковский, который нам передает Гомера и еще греческим гекзаметром, а не размером песни Кириши Даниловича, должен по части народности уступить ему в отношении к форме, а, например, Хераскову, творцу *Россияды*, в отношении к содержанию. В таком случае первым из наших поэтов был бы стихотворец Грамматин, который и по форме и по содержанию не уклонялся от строгой и непогрешимой народности, ибо, воспевая события 1812 года, он заставлял Наполеона держать такую речь: "Ой ты гой еси, добрый маршал Ней!" и так далее

(Вяземский 1982: 168).

По мысли Вяземского, нет никакого противоречия в том, что европейская просвещенность входит в понятие народности, является ее основой. Причем, писатель не только сформулировал это, но и показал. Так, определяя русский культурный тип и иллюстрируя предлагаемую схему характерными, выразительными примерами, он делал акцент на том, что в общих рамках этого типа, интерпретируемого как вершина русского национального развития, европеизм совершенно естественен и даже по-своему неизбежен. В итоге может создаться впечатление, что Вяземским была преодолена односторонность и западников, и славянофилов, однако это не совсем так. Дело в том, что его теоретические высказывания обнаруживают не столько синтез, сколько конструирование концепции на основе объединения элементов двух различных доктрин. Субъективизм и славянофильского, и западнического учений совсем не снят – он просто заменен другим.

Само включение в комплекс специфически национальных черт целого ряда общеевропейских культурных норм было абсолютно оправдано, но Вяземский, демонстрируя *объективность* подхода к проблеме соотношения русского и европейского начал, исходил из того, что такое сочетание проявляется прежде всего в родовой аристократии, и затем делал вывод, что она-то по-настоящему и народна. Таким образом, Вяземский, преодолевая "ограниченность" славянофилов и западников, на самом деле был весьма субъективен. Вообще, писатель шел не вперед, а назад, ведь он выдвинул совершенно несозвучную времени и в тех условиях нереализуемую консервативную аристократическую программу; собственно, он сознательно противопоставлял ее современности. Более того, программа Вяземского была вызовом современности.

Напомним, например, одно его высказывание, в котором открыто признается неизбежность и даже необходимость существования привилегированного меньшинства (при этом истинные заслуги определяет не богатство и не положение в обществе, а историческое происхождение):

Нет, не во гнев будь сказано оплакивающим разъединение высшего общественного класса с низшим, как будто не всегда и не везде развивалось и должно в некоторой степени развиваться такое историческое разъединение (Вяземский 1882: 97).

Борясь с господствующими буржуазно-демократическими тенденциями, Вяземский осознанно шел к идеальному построению, творил своего рода апологию русской родовой аристократии, стремился – и это было оправданно, поскольку начинался процесс оттеснения ее из центра структуры на периферию, – прочертить, определить истинную роль аристократии в истории русского самосознания, пытаться предельно внятно и выразительно представить своего рода комплекс ценностей, созданных в рамках дворянской культуры.

Дворянин, неоднократно подчеркивал Вяземский, не только по праву рождения, но и по условиям воспитания, благодаря тому, что имеет возможность впитать в себя лучшие соки европейской образованности, является подлинно русским, хотя одновременно и совершенно органичным европейцем. В частности, Вяземский писал (совсем небольшой фрагмент из данного весьма существенного положения выше уже приводился):

Мне часто хотелось составить новую Россияду из шуток, поговорок, острых слов, запечатленных особым руссизмом. Есть некоторый склад ума, некоторое балагурство, которое так и пахнет Русью, и этот запах чувствуется не только в том, что называется у нас народом... Этот склад, этот норов Русского ума встречается не

только в избе, на площади, на крестьянских сходках, но и в блестящих салонах, обставленных и проникнутых принадлежностями, воздухом и наитием Запада (Вяземский 1882: 97–98).

Чрезвычайно интересно, что Вяземский в приведенном высказывании и полемизирует со славянофильской концепцией национального характера, и говорит о собственном большом творческом замысле; собственно, идея обтачивается в полемике со славянофилами. Вероятнее всего, писатель говорит о проекте *Старой записной книжки*. Кстати, в ее тексте есть строки, непосредственно определяющие замысел этого своеобразного произведения и во многом совпадающие с только что процитированным положением из мемуарного этюда *Допотопная или допожарная Москва*:

Мне часто приходило на ум написать свою Россияду, не героическую, не в подрыв Херасковской, "не попорченную властью татар и гордость низложенну", Боже упаси, а Россияду домашнюю, обиходную, сборник, энциклопедический словарь всех возможных *русицизмов* (Вяземский 1883: 340).

Совпадение двух этих высказываний отнюдь не случайно. Концепция русского национального характера, выдвинутая Вяземским в ряде критических работ и мемуарных очерков, явственно ощутима в *Старой записной книжке*. Собственно, последняя представляет собой творческую реализацию этой концепции, хотя уникальный материал, собранный Вяземским далеко не во всех случаях послушен и порой выходит из берегов жесткой схемы, предложенной автором, что во многом раздвигает намеченные им рамки и тем самым увеличивает историко-культурную ценность грандиозной работы, которая была предпринята писателем.

В ходе разворачивания, репродуцирования портретов, в процессе их включения в широкий, многоплановый, мозаичный текст, в реконструированную Вяземским картину нравов русского общества XVIII – первых десятилетий XIX веков, очень часто подчеркивается в высвечиваемых образах сочетание европейского и национального начал. В этюде, посвященном В.А.Жуковскому и Н.М.Карамзину, встречаем, например, следующие строки:

<Карамзин> читает французских авторов, чтобы научиться писать по-русски так, как он после писал (Вяземский 1883: 488).

В портретное изображение А.И.Тургенева введен следующий любопытный штрих:

Александр Иванович был *типичная* самородная личность, хотя и не было в нем цельности ни в характере, ни в уме. Он был натуры эклектической, сборной или выборной. В нем встречались и немецкий педантизм, и французское любезное легкомыслие: все это на чисто русском грунте, с его блестящими свойствами и качествами и, может быть, частью и недостатками его (Вяземский 1883: 273).

В обрисовке А.П.Шувалова, известного дружбой с Вольтером и своими французскими стихами, Вяземский осмысливает его творчество, протекавшее, главным образом, вне сферы русского языка, как проявление не французской, а именно "русской умственной деятельности":

Во французской литературе особенно славилось его (А.П.Шувалова – Е.К.) *Epotre a Ninon* (послание к известной Ниноне де Ланкло). Она умерла в 1706 году, а послание написано в 1774. Оно теперь мало известно и сделалось литературною

редкостью. Не худо было бы перепечатать его в одном из наших сборников. Оно все же изъятие русской умственной деятельности, так сказать, барометрическое указание на температуру общества, ей современную (Вяземский 1883: 187).

Такого рода наблюдения, характеристики, детали буквально рассыпаны по тексту *Старой записной книжки*. Все это не случайно. Как уже говорилось, Вяземский в 30-е годы XIX столетия начал публикацию ее фрагментов. Последние не представляли собой случайный набор разнообразных записей, – у них была своя проблематика и общая полемическая установка. Но тогда не была еще выработана единая стратегия, части не организовывались в связный, целостный текст.

Тем временем работа над *Старой записной книжкой* продолжалась. Как уже говорилось, в печати куски из нее стали появляться после значительного перерыва (в 60 – 70-х годах XIX века) и уже в совершенно других по духу изданиях. Но главное, что в корне изменились обстоятельства, сопутствовавшие публикации первой группы отрывков. Распался пушкинский круг писателей. Близкий Вяземскому социальный круг раскололся на два враждующих лагеря – славянофилов и западников, однако писатель не примкнул ни к одному из них.

Более того, в полемике со славянофилами и западниками Вяземский обосновывает собственную концепцию национального характера, точнее русского культурного типа, сложившегося к середине XVIII – началу XIX веков, как наиболее яркого, глубинного воплощения русской жизни. Однако эта концепция обусловила лишь одну из тех задач, которые ставил перед собой Вяземский. Была и другая, но не менее важная и значимая. Причем, если концепция национального характера была выработана преимущественно Вяземским – литературным критиком и публицистом, подготовив во многом общее направление произведения, то вторая задача была выработана Вяземским – историком русской культуры, значительно повлияв на характер *Старой записной книжки*, на ее структуру, на самую художественную ткань произведения.

5.3. Теоретические источники *Старой записной книжки*: концепция русской устной культуры

В 1823 году Вяземский пишет статью *Известие о жизни и стихотворениях Ивана Ивановича Дмитриева*. Она представляет собой не просто свободный, непринужденный, полный тонких наблюдений рассказ о поэте и человеке. Дело в том, что статья полемически достаточно сильно заострена, и сделанные автором наблюдения – это нечто большее, чем штрихи к портрету И.И.Дмитриева. Вяземского привлекает в данном случае не только его личность как таковая.

Воссоздавая бытовой, психологический, интеллектуальный облик поэта, он подчеркивает в нем тонкость, изысканность, подлинную просвещенность, широту взглядов, терпимость к чужому мнению, дар острого слова, мастерское владение искусством устного рассказа.

Исходя из того, что все это черты глубоко личные и одновременно характерные, показательные для русского культурного типа, Вяземский рассматривает личность И.И.Дмитриева как одно из высших достижений русской жизни, давшей в конце XVIII – начале XIX веков естественное сочетание глубочайшего европеизма и неиссякающей русскости.

Очень важно, что Вяземский показывает И.И.Дмитриева на фоне старой Москвы, что, безусловно, связано со стремлением противопоставить карикатурной "грибоедовской

Москве" "отставную столицу" как подлинно просвещенную. При этом Вяземский, несомненно, ощущает себя своего рода археологом, откапывая, склеивая по черепкам и осколкам, с любовью и осторожностью восстанавливая неповторимый мир допожарной Москвы, высвечивая в этом мире все то, что связано с подлинным аристократизмом духа.

Конечно, реальные пропорции всегда немного смещались, потому что все-таки то была реконструкция, тем более если учесть пристрастность и заинтересованность Вяземского, кровно связанного с бытом, представлениями, привычками "отставной столицы". Писатель демонстрирует, воссоздает высокое и творчески разнообразное искусство разговора, которое было присуще миру салонно-аристократической Москвы, более того, он создает идеальную модель культуры общения:

Москва была тогда истинно столицей русской литературы и удовольствий общежития образованного; памятники блестящего двора Екатерины доживали свой век в тихой пристани и придавали московскому обществу какую-то историческую физиогномию, равно как и кремлевские стены придают ее самому городу. Многие открытые дома, куда съезжались на хлебосольство хозяев образованных и достаточных, собеседники умные, женщины любезные и просвещенные путешественники, доставляли людям, чуждым честолюбия и удаленным от дел, приятные наслаждения утонченного общежития, признаки несомнительные и плоды образованности зрелой (Вяземский 1982: 53).

Завершая данную характеристику, Вяземский говорит:

Цветущий возраст московского общества миновал (Вяземский 1982: 53).

Иными словами, он не просто выводит формулу дворянской культуры общения на материале быта барской Москвы, – он реконструирует саму эту культуру, воссоздает ее "цветущий возраст", ее наивысшие достижения и проявления. И образ Дмитриева как раз и является одним из существенных элементов такой реконструкции "утонченного общежития". Но осмысление фигуры поэта и государственного деятеля тут еще не завершается.

Впоследствии Вяземский пишет новую статью о Дмитриеве и начинает ее так:

В одном письме Карамзин говорит Дмитриеву: "Ты мастер жить..." (Вяземский 1882: 158).

Это положение обрело итоговое свое воплощение в тексте *Старой записной книжки*.

Автор включил в нее целый ряд записей, сделанных со слов Дмитриева (в большинстве случаев это анекдоты). Кроме того, был введен отдельный этюд, в котором в максимально сконцентрированной, предельно лапидарной форме показан образ Дмитриева как просвещенного в самом высшем смысле слова русского человека, владеющего подлинно европейской культурой общения; при этом Вяземский подчеркивает, что Дмитриев, великолепно владея французским, всегда говорил по-русски, и говорил просто, естественно и изящно.

Есть в указанном этюде и такие строки, живо запечатлевшие образ увлекательного рассказчика и блестящего остролиста:

Дмитриев беспощадный подглядывает (почему не вывести этого слова из соглядатай?) и ловец всего смешного. Своими заметками делится он охотно с

приятелями. Строгая физиономия его придает особое выражение и, так сказать, пряность малейшим чертам мастерского рассказа его... Кто не слышал Дмитриева, тот не знает, до какого искусства может быть доведен Русский разговорный язык... (Вяземский 1883: 174).

Однако развернутый культурологический анализ фигуры Дмитриева был дан Вяземским в чеканных поэтических строчках стихотворения *Дом Ивана Ивановича Дмитриева*, написанного в 1860 году.

Тема стихотворения, казалось бы, совершенно очевидна – она заявлена уже в самом заглавии. Однако конкретных примет дома Дмитриева в своем описании Вяземский совсем не дает. Полотно, созданное им, во многом условно и символично. Цель поэта заключалась не в фиксации бытовых реалий, а в создании обобщенной, предельно типизированной картины, в которой дом Дмитриева осмысливается как модель русской дворянской культуры и противопоставляется буржуазно-демократическим тенденциям в русской жизни 60-х годов XIX столетия. При этом Вяземский делал сознательную и открытую творческую переключку с пушкинским посланием *К вельможе*.

С самого своего появления послание *К вельможе*, а оно было опубликовано 26 мая 1830 года, ровно за тридцать лет до стихотворения *Дом Ивана Ивановича Дмитриева*, вызвало ожесточенную полемику, став существенным, важным фактом литературной и общественной борьбы 30-х годов XIX века. В.Э.Вацуру, посвятивший анализу послания особое исследование, убедительно и точно охарактеризовал ту атмосферу, в которой оно появилось:

..."демократическое", т. е. по существу формирующееся буржуазное крыло литературы и журналистики, представленное "Северной пчелой" и "Московским телеграфом", получает преимущественное влияние и господство в литературной жизни. Оно ведет борьбу с дворянством как господствующим сословием, и эта борьба оборачивается на каждом шагу отрицанием дворянского просвещения, этики, культуры в широком смысле (Вацуру 1974: 184–185).

Появившись в таком бытовом, литературном, идеологическом контексте, оно было полемически направлено против "буржуазного крыла литературы и журналистики", отсюда содержащаяся в нем апология норм дворянской культуры. Вяземский встретил послание с большим сочувствием (Вяземский 1936: 256). С выдвинутой в нем концепцией он солидаризировался в целом ряде своих критических выступлений, в частности, в статье *О духе партий, о литературной аристократии* (Вяземский 1982: 134-142). Более того, с конца 30-х годов, все более входя в конфликт с текущей литературой, Вяземский демонстративно подчеркивал свою верность XVIII столетию, Просвещению и принципиально отпирался от общей полемической установки пушкинского послания *К вельможе*.

Описывая в послании юсуповский дворец в Архангельском, Пушкин тщательно стилизует и обобщает, тяготея при этом к максимально сжатым, предельно выразительным формулам типа "циркуль зодчего, палитра и резец", приобретающим в контексте стихотворения общекультурный смысл. Сама фигура Юсупова, выписанная на этом фоне, строится за счет сцепления различных и совершенно локальных черточек, вырастающих в типологические характеристики екатерининского вельможи, черточек, которые существуют в сложном и целостном единстве и объясняются, исходя из общей концепции образа.

Например, Пушкин подчеркивает, что "свободный" разговор Юсупова "исполнен юности". Деталь эта отнюдь не случайна, и связана она не только с личными качествами Юсупова. Поэт выделил мастерское, свободное, непринужденное владение Юсуповым искусством общения (подробнее см.: Вацура 1974: 194). Причем, данный момент прежде всего важен не сам по себе, а в рамках той общей модели русской дворянской культуры, которую живо, ярко и при этом очень сжато, насыщенно развернул Пушкин в послании *К вельможе*.

Вяземский не дает аполонии русской дворянской культуры столь широко, многопланово и объемно, как это сделал Пушкин, он воссоздает лишь один, хотя и весьма существенный, ее срез. Он предпринимает чрезвычайно продуктивную попытку осмысления культуры разговора, русской устной словесной культуры.

Итак, в стихотворении *Дом Ивана Ивановича Дмитриева* представлена модель устной культуры, сделана попытка показать ее в емких, выразительных поэтических образах. Чрезвычайно показательно начало:

Я помню этот дом, я помню этот сад:
Хозяин их всегда гостям своим был рад,
И ждали каждого, с радушьем теплой встречи
Улыбка светлая и прелесть умной речи.

(Вяземский 1982а: 329)

В этой преамбуле сфокусирована основная проблематика стихотворения. Причем, афористически точное определение "прелесть умной речи" говорит не только о Дмитриеве, но и о том культурном типе, к которому он принадлежал. Дав такой зачин, чрезвычайно значимый в общей концепции стихотворения, Вяземский затем особо выделяет терпимость и простоту хозяина. Эти качества, по его убеждению, возникают отнюдь не случайно; их появление не как спорадических всплесков, а как некой общей тенденции есть результат приобретенной культуры, прямое проявление высшей просвещенности. Однако терпимость отнюдь не означает потерю личностного начала. Она вполне совместима с оригинальностью человеческой природы, с крупностью характера.

Радужный хозяин, уважающий чужое мнение, вместе с тем всегда имеет и свое собственное, выражаемое "красным словцом", отточенным афоризмом, забавным, занимательным и поучительным рассказом. Особенно ярко и смело проявляет хозяин свое мастерство лапидарной сентенции, максимы, беспощадной эпиграммы, не всегда удобной для печати, разя "надутых самохвалов", "профессоров вранья":

Пойдет на весь свой век отмеченный бедняк
И понесет тавро: подлец или дурак.

(Вяземский 1982а: 329)

Все эти отдельные черточки образа объединяются, выстраиваются, получают свое логическое завершение в четкой классической формуле:

Под римской тогою наружности холодной,
Он с любящей душой ум острый и свободный
Соединял; в своих он мненьях был упрям,
Но и простор давать любил чужим речам.
Тип самобытности, он самобытность ту же
Не только допускал, но уважал и вчуже.

(Вяземский 1982а: 330)

Дав формулу личности "отставного боярина", тонкого, остроумного рассказчика, личности простой и в высшей степени просвещенной, Вяземский затем выделяет отдельные, наиболее значимые грани образа. Но при этом отнюдь не происходит погружение в детали, в мелочи. Просто тот культурный тип, который в общем был обозначен с самого начала, получает, наконец, свое раскрытие. Начинается живой, непосредственный разговор об искусстве беседы, об общении как феномене культуры. Вяземский изящно, тонко и очень продуманно выбирает краски, бросает мазки, которые придают совершенно особый колорит всей личности хозяина дома (салона):

Как много вечеров, без светских развлечений,
Но полных прелести и умных поучений,
Здесь с старцем я провел; его живой рассказ
Ушам был музыка и живопись для глаз.
Давно минувших дней то Рембрандт, то Светоний,
Гражданских доблестей и наглых беззаконий
Он краской ярко картину согревал.
Под кисть на голос свой он лица вызывал
С их бытом, нравами, одеждой, обстановкой;
Он личность каждого скрепит чертою ловкой
И в метком слове даст портрет иль приговор...

(Вяземский 1982а: 330–331)

Дмитриев, как известно, был общепризнанным острословом, мастером исторического анекдота. Но в приведенном фрагменте не просто показан разговор Дмитриева, не просто подчеркнуты некоторые его темы и особенности. Дмитриевский разговор был Вяземским не только обрисован, но и обобщен, представлен как своего рода знак, символ искусства общения, а сам Дмитриев-рассказчик сопоставлен с музыкантом, живописцем, автором исторических портретов и показан в итоге как подлинный творец, дающий достоверную и в то же время художественную картину нравов эпохи. Иными словами, сама личность

сподвижника Карамзина была осознана Вяземским как подлинное явление культуры.

Далее в стихотворении как будто идет некоторое уточнение традиционных тем тонкого, искрометного разговора Дмитриева, но в таком уточнении нет ничего от чистой бытописи, фактографичности, ибо оно прежде всего обусловлено общей концепцией Вяземского и характером его подхода к материалу, ведь в стихотворении создается именно

символическая картина, которая никоим образом не может быть прямо отождествлена с действительностью:

Екатерины век, ее роскошный двор,
Созвездие имен, спутников Фелицы,
Народной повести блестящие страницы,
Сановники, вожди, хор избранных певцов,
Глашатаи побед: Державин и Петров, –
Все облекалось в жизнь, в движение и глаголы.

(Вяземский 1982а: 331)

Апология ушедшего столетия входила в качестве составного компонента в общую позицию круга писателей, известных среди современников как партия "литературных аристократов". Чрезвычайно интересную творческую попытку такой апологии дал Пушкин в послании *К вельможе*. Но в стихотворении *Дом Ивана Ивановича Дмитриева* "Екатерины век" представлен уже не сам по себе, а как тема устных рассказов, тема исторических анекдотов.

Осмысляя в типологическом плане разговор Дмитриева, Вяземский специально указал на то, что именно в преданьях "Екатерины века" черпал свой богатый репертуар анекдот, что он отшлифовывался, расширялся и уточнялся как жанр, вбирая в себя яркие, достопамятные случаи, которые принадлежат той славной эпохе. Иными словами, подчеркнутое Вяземским наличие в устных рассказах Дмитриева образов, событий, отдельных штрихов екатерининского царствования – явление очень не случайное. Стоит вспомнить, что как раз со второй половины XVIII столетия в ходе непосредственной ориентации на искусство западно-европейских салонов (прежде всего парижских) анекдот стал восприниматься именно как литературный жанр и явился основой целой культурной традиции. Характерно поэтому, что Вяземский, особо выделив роль времени Екатерины II в устных рассказах Дмитриева, затем вновь начинает выстраивать ассоциативный ряд *анекдот-искусство*, но теперь уже не сопоставляя "говорунов" и "краснобаев" с поэтами, художниками, историками, а демонстрируя, подчеркивая глубоко творческую природу жанра:

Все помнил он, умел всему он придавать
Блеск поэтический и местности печать.
Он память вопрошал, и живописью слова
Давал минувшему он плоть и краски снова.

(Вяземский 1982а: 331)

Такова в своих определяющих моментах концепция устной словесной культуры, которую развернул Вяземский в стихотворении *Дом Ивана Ивановича Дмитриева*. Однако по своему характеру она отнюдь не была чистой ретроспекцией. Скорее наоборот: концепция была выработана, чтобы осветить современность, точнее даже, чтобы расквитаться с ней, показать ее ничтожность.

Так, поэт, единственный из пушкинского круга попавший в 60-е годы XIX столетия, противопоставляет эстетически организованные формы общения "Екатерины века" – современной действительности, с ее торгашеским духом и чисто декларативным демократизмом, который строится на насилии над личностью, который агрессивно нетерпим. В итоге подлинные радости бытия открываются в неидеологизированном дворянском быту, воплотившем в себе, по мысли Вяземского, все прелести общежития. Принцип подобного построения был классически воплощен Пушкиным в послании *К вельможе*.

Причем, противопоставляя свою апологию екатерининской эпохи, а фактически всей дворянской культуры буржуазному (или, как тогда говорили: "торговому") направлению, во многом определявшему русскую жизнь второй половины 30-х гг. XIX века, Пушкин среди целого ряда моментов выделил и следующий:

Они торопятся с расходом свести приход.

Им некогда шутить, обедать у Темиры.

(Пушкин 1948а: 219)

Именно этот момент Вяземский и развернул в своем стихотворении, аргументировал, сделал предметом особого разговора. В частности, он отметил:

В ином и поотстал наш век передовой,

Как ни цени его победы и открытья:

В науке жить умно, в искусстве общежитья,

В сей вежливости форм изящных и простых;

Дававшей людям блеск и мягкость нравам их.

(Вяземский 1982а: 332)

Выдвигая вопросы, связанные с культурой разговора, общения, и делая это в форме полемически заостренной, в борьбе с непризнаваемой современностью, Вяземский выделяет тем самым целую область своего рода практической эстетики, говорит об искусстве, пронизавшем самый быт. Причем, заключительный аккорд стихотворения удивительным образом напоминает финал пушкинского послания *К вельможе*:

Так видим над Невой, в прозрачный летний день,

Заката светлого серебряная тень

Сливается в красе торжественной и мирной

С зарею утренней на высоте сапфирной;
Здесь вечер в зареве, там утро рассвело.
И вечер так хорош, и утро так светло,
Что радости своей предела ты не знаешь:
Ты провожаешь день, ты новый день встречаешь,
И любишь дня закат, и любишь дня рассвет, –
И осень старости, и весну юных лет
(Вяземский 1982а: 333);
Ты живо чувствуешь. С восторгом ценишь ты
И блеск А*** <Алябьевой>, и прелесть *** <Гончаровой>.
Беспечно окружась Корреджием, Кановой,
Ты, не участвуя в волнениях мирских,
Порой насмешливо в окно глядишь на них
И видишь оборот во всем кругообразный.
Так, вихорь дел забыв для муз и неги праздной,
В тени порфирных бань и мраморных палат,
Вельможи римские встречали свой закат.
И к ним издалека то воин, то оратор,
То консул молодой, то сумрачный диктатор
Являлись день-другой роскошно отдохнуть,
Вздохнуть о пристани и вновь пуститься в путь.
(Пушкин 1948а: 220)

В обоих случаях (и у Вяземского, и у Пушкина) образно показано, что истинно просвещенный человек способен стать выше партийного фанатизма, что он, весь принадлежа прошлему, может оценить чуждое ему настоящее, может проникнуться симпатией к тому светлому, обнадеживающему, что дает современность, одновременно вполне осознавая свою личную несовместимость с нею. Подчеркивание в финале и послания *К вельможе* и стихотворения *Дом Ивана Ивановича Дмитриева* терпимости, умения понять не только "свое", но и "чужое" откровенно полемично и определяется фактически единым подходом.

И Пушкин, и Вяземский, завершая стихотворения не просто программные, но и

отличающиеся совершенно очевидной культурологической направленностью, принципиально выделяют то обстоятельство, что подлинная просвещенность дает широту взгляда, спасает от односторонности, что терпимость дарует достижение вершин подлинной культуры. Маркирование этого момента далеко не случайно.

Вспомним, что и в том и в другом стихотворении отразилась полемика с теми, кто решительно отказывал обломкам старины, представителям традиций дворянской образованности в праве на существование. В одном из своих мемуарных этюдов Вяземский даже специально оговаривался, что, когда он пишет о фанатической нетерпимости (она является изнанкой, а точнее, подлинным содержанием демократизма, конечно, чисто внешнего, ибо условий для реального демократизма на Руси нет), то подразумевает при этом не столько того или иного публициста, критика, вообще какое-нибудь конкретное лицо, сколько характер и тенденции российской общественной жизни, начавшие явственно проявляться уже в 30-е годы XIX столетия.

Писатель имел в виду яростную, жестокую борьбу за читателей, когда в ход пускаются все средства, борьбу не только коммерческую, но и идейную. Журналистам важно было, как считал Вяземский, не просто пополнить свои "приходы", поскольку для того, чтобы более или менее прочно привязать читателя к изданию, являющемуся символом определенного направления, нужно заложить в читателя совершенно определенный набор житейских, эстетических, философских программ. Это "рабство" под флагом демократизма противопоставлялось Вяземским внутренней свободе старой патриархальной Москвы. В частности, он писал:

Никто не подчинялся известному лозунгу и не нуждался в нем. Тогда подписывались на журнал, газету, но не приписывались к ним. Тогда просто хотели узнать от повременного листка, что делается на белом свете: и баста! Никому не приходило на ум узнать от журнала, как прикажет он мыслить, чувствовать, судить о таком-то событии, оценить такую-то практическую меру; одним словом, не было духовного крепостничества (Вяземский 1882: 399).

Как видим, Вяземский полемизировал прежде всего не с определенным критиком и даже не с тем или иным литературно-общественным направлением, – он оппонировал всей русской послепушкинской культуре. При этом писатель не ограничивался одними общими противопоставлениями; наоборот, общие противопоставления играли в его концепции далеко не первую роль.

Вяземский свою точку зрения выражал, главным образом, через факты, через их совершенно определенную сцепленность. Поэтому густые, плотные, предельно насыщенные разрезы быта, воссозданные им в цикле мемуарных этюдов и *Старой записной книжке*, живут самостоятельной жизнью, они реальные, достоверные, точные. Вяземский не деформировал и не искажал события в угоду своей концепции, не фантазировал на темы прошлого, более того, он клялся в соблюдении скрупулезнейшей точности в изложении устных преданий. Его субъективизм и пристрастность проявлялись в избранном ракурсе, в характере концентрации материала.

Так, воссоздавая живой, непосредственный облик Ю.А.Нелединского-Мелецкого, Вяземский, не случайно имевший репутацию блестящего полемиста, выделяет такие черты личности известного поэта и государственного деятеля, как терпимость, мягкость, широта культурного горизонта; естественно, тем самым бросался иронично-ядовитый отсвет на весьма жесткие нравы литературно-журнального мира 50 – 60-х годов XIX века. При этом фигура Нелединского-Мелецкого, хотя Вяземский открыто выражает

заинтересованность своей позиции, совсем не искажается (сделанные автором наблюдения, как можно теперь установить, достаточно точны), но она еще концептуально насыщается, осознаваясь как знак, как воплощение дворянской культуры. В частности, Вяземский свидетельствует:

Нелединский был одним из лучших представителей этой эпохи мирного соревнования, благоразумной уступчивости, терпимости в мнениях: одним словом, эпохи истинного образования, которое стремится более согласовать, более сближать, чем расходиться и оборачиваться спиной ко всему и ко всем, которые хотя на вершок и хотя на одну букву, на иоту, отделяются от мнений и воззрений соседа (Вяземский 1882: 404).

Точно так же и в стихотворении *Дом Ивана Ивановича Дмитриева* личность поэта изображена, при всей отфильтрованности, тщательнейшей выверенности общей картины знаменитого московского салона, вполне достоверно. Но в финале выдвинуты, подчеркнуты такие черты характера Дмитриева, как терпимость, просвещенность, широта взглядов (черты опять-таки реальные) и осознаны не только как доминанта личности, но и как существенный, структурно значимый компонент высших форм русской дворянской культуры.

Иными словами, изображение у Вяземского имеет два плана, довольно тесно связанные друг с другом: предметный и символический. Живой, конкретный показ известной фигуры дает возможность сделать естественное переключение, и в результате читатель стихотворения видит Дмитриева – представителя "утонченного общежития". Сходным образом, как уже говорилось, завершается и пушкинское послание "К вельможе": в образе Н.Б.Юсупова выделены терпимость, широкий и многосторонний ум, тонкий вкус, умение чувствовать прекрасное в разнообразных жизненных проявлениях (черты вполне реальные, но представляющие собой "выборку" из противоречивого и сложного характера), осознаны как показатель дворянской культуры и противопоставлены буржуазно-демократическим тенденциям в русской умственной жизни 30-х годов XIX столетия.

Это не случайное совпадение двух поэтических финалов. Завершая стихотворение, в котором культура освещается через быт, а быту придается особая прелесть и заманчивость и, главное, исключительный эстетический блеск, Вяземский делает вполне сознательное, продуманное указание на концепцию, емко и точно сформулированную Пушкиным в послании *К вельможе*.

В рамках этой концепции автор *Старой записной книжки* сумел высветить, определить свою тему, сумел выработать свой вариант модели высшей дворянской образованности. Подчеркивая связь последних строк стихотворения *Дом Ивана Ивановича Дмитриева* с заключительной строфой послания *К вельможе*, Вяземский делает шаг глубоко принципиальный – он апеллирует к имени Пушкина, к его высочайшему авторитету, открыто ориентируется на концепцию, развернутую в послании, углубляет и уточняет позицию "литературного аристократа", наследника и идеолога русской культуры. В стихотворении выделена одна ее существенная сфера и осмыслена как вполне самостоятельная, имеющая свою специфику, собственные законы и традиции.

Фактически Вяземский формулирует концепцию русской устной словесной культуры. Собственно говоря, стихотворение *Дом Ивана Ивановича Дмитриева* есть ключ к той грандиозной реконструкции, которую предпринял Вяземский как собиратель и одновременно археолог старой Москвы, Москвы блистательных остроумцев, виртуозных

рассказчиков, неподражаемых забавников, непревзойденных мистификаторов, как певец и поклонник особого рода творчества, превратившего общение в подлинное искусство, со своей жанровой системой, со своими индивидуальными авторскими стилями, с выработанной нормативной поэтикой. Стихотворение в свернутом виде содержит то, что было рассыпано по огромному мемуарно-автобиографическому наследию писателя.

В очерке *Допотопная или допожарная Москва* Вяземский воссоздает дом Андрея Ивановича Вяземского, своего отца, как один из оазисов глубокой, рафинированной дворянской образованности, как один из центров подлинно европейской Москвы. При этом упор опять-таки делается на культуре общения, на царившей у Вяземских атмосфере просвещенных бесед, полных блеска, остроты и ума.

Вот какими весьма характерными штрихами обрисована, например, личность самого Андрея Ивановича:

Мой родитель был один из образованнейших, почтеннейших и любезнейших людей своего времени. Он владел даром слова, любил разговор, обмен мыслей и мнений, даже любил споры, но не по упрямству убеждений своих, не по тщеславию ума, довольного самим собою, но по любви к искусству и к оживлению беседы (Вяземский 1882: 89).

Вокруг живого, выразительного образа Вяземского-отца располагается еще целая группа лиц – ярких собеседников, общепризнанных остроумцев, увлекательных рассказчиков. Тут мы находим фигуры А.М.Белосельского-Белозерского, Д.П.Бутурлина, А.Д.Копьева, Л.В.Разумовского и многих других. Фактически мемуарные зарисовки, сделанные Вяземским, вырастают в целую галерею характеров, которая, собственно, и является ядром *Старой записной книжки*.

В очерке *Письмо князя П.А.Вяземского к князю Д.А.Оболенскому, издателю "Хроники недавней старины"* реконструирован другой центр "допожарной Москвы" – дом князя Ю.А.Нелединского-Мелецкого. Сделанные в очерке портретные наброски опять-таки были развернуты, а вернее расщеплены на целые россыпи анекдотов и предельно кратких характеристик в тексте *Старой записной книжки*. Кстати, в очерке эти наброски подбирались и располагались не просто как цепь примеров, оказавшихся в одной "упряжке" по воле, а точнее, произволу автора, – нет, они совершенно продуманно были введены в русло строго определенной полемической установки. Цель Вяземского заключалась в том, чтобы показать, в противовес утверждениям о барской Москве как силе темной, реакционной, крепостнической, существование и Москвы образованной:

Москвы Нелединского, князя Андрея Ивановича Вяземского, Карамзина, Дмитриева и многих других единомышленников и сочувственных им личностей (Вяземский 1882: 385).

При этом акцент опять-таки делался на рафинированном, утонченном, эстетически наполненном общении, на высокой культуре беседы. Вяземский не дает ее единой формулы, но убедительно и аргументированно свидетельствует, что существовало подлинное искусство разговора, живого, непринужденного, свободного, но одновременно имеющего свои непреложные законы и специфические требования.

Не случайно Вяземский особенно фиксирует внимание на том обстоятельстве, что искусству разговора, заключающему в себе столько непосредственности и непредсказуемых поворотов, тем не менее сопутствуют умственная выучка,

образованность широкая, многосторонняя, но не академическая, не сухая, не педантичная, хотя и глубокая. В результате сделанных писателем наблюдений появляется не схема, а выразительная, полнокровная картина, правда, полемически заостренная и концептуально тщательно процеженная – в высшей степени характерные, показательные факты, введенные в эту картину, явились результатом строжайшего отбора, который был обусловлен выдвинутой автором концепцией:

Тогда образованные, умные люди, а их было немало, съезжались по вечерам на беседу, потолковать, поспорить, развязать мысль свою или просто язык свой. Каждый приносил, что имел и что мог: кто золотой талант, кто посильную лепту, кто жемчужину, кто простой полевой цветок, но свежий и душистый (Вяземский 1882: 398).

Выработанная в программном стихотворении *Дом Ивана Ивановича Дмитриева*, аргументированная и развернутая в цикле мемуарных очерков концепция устной словесной культуры и явилась главным теоретическим фундаментом *Старой записной книжки*.

Создавая огромное мозаичное полотно, весьма концентрированное и многостороннее повествование о нравах – в нем перекрещивались, сцеплялись, коррелируя друг друга анекдоты, *bon mots*, мистификации, – Вяземский демонстрировал (это входило в его главную творческую установку), что в России конца XVIII – первых десятилетий XIX веков реально существовала устная словесная культура.

Чтобы быть всесторонне убедительным, чтобы была достигнута художественно-психологическая достоверность, он сразу же стал строить *Старую записную книжку* следующим образом.

Сама форма текста как бы имитировала разговор, живой, искрометный, разнообразный, глубоко ассоциативный, насыщенный целыми мириадами впрямую как будто и не связанных друг с другом микросюжетов, строящийся на постоянном переключении тематических регистров. Более того, можно сказать, что атмосфера анализируемой работы Вяземского связана даже с болтовней, легкой, непринужденной, непоследовательной, характеризуемой исключительной свободой сюжетных переходов, но одновременно глубоко содержательной, полной многочисленных исторических аллюзий.

Однако форма этого удивительного произведения свободна, но не эклектична, она придает цельность и завершенность огромному материалу, собранному и обработанному Вяземским, организует целые россыпи разнообразнейших заметок, сентенций, описаний забавных происшествий в композиционно связный текст. Форма эта, при всей ее свободности, нельзя сказать, чтобы была неотчетливой, произвольной, случайной, тем более, что за ней явственно вырисовывается целая традиция.

5.4. Композиция *Старой записной книжки*: Вяземский и Лабрюйер.

Реконструируя одни анекдотические циклы и пунктирно намечая или обозревая другие, воссоздавая образы колоритных, неповторимых рассказчиков и осмысливая их как явление русской жизни, как характеристическое отражение нравов общества, Вяземский постоянно соотносил эти образы, поведенческие маски острословов, "говорунов" и "краснобаев", как любил он повторять, с европейскими культурными нормами. В тексте *Старой записной книжки* есть множество такого рода указаний.

Например, обрисовка личности А.М.Белосельского-Белозерского, дипломата, писателя, философа и, наконец, блистательного собеседника начинается так:

... "Говоруны" (не болтуны, это другое дело, а разговорщики, рассказчики) выводятся не только у нас, где их всегда было немного, но и везде. Даже во Франции, которая была их родиной и обетованною землею, бывают они редки. Un bon conteur, un aimable causeur были там прежде в большом почете. Пред ними раскрывались настежь двери всех аристократических и умных салонов; везде теснился около них кружок отборных и внимательных слушателей. Раскройте французские мемуары последней половины минувшего столетия, и вы увидите, какую славою, в придачу к их литературной известности, пользовались в парижских салонах Дидеро, Дюкло, Шамфор и др. Талейран говорил, что кто не знал парижских салонов за пятнадцать и двадцать лет до революции, тот не может иметь понятия о всей прелести общежития. Талейран и сам был корифеем в этом кругу представителей XVIII века. У нас в конце прошлого века и в начале нынешнего даром слова и живостью рассказа отличался и славился князь Белосельский. Вот один из его рассказов... (Вяземский 1883: 131–132).

Резкими, выразительными штрихами набрасывая портрет драматурга и переводчика М.И.Веревкина, который так же был известен своим устными новеллами, Вяземский подчеркивает:

Он (М.И.Веревкин – *Е.К.*) был великий красноречивый и рассказчик, много жила в деревне, но когда приезжал в Петербург, то с шести часов утра прихожая его наполнялась присланными с приглашениями на обед или вечер; хозяйка сзывала гостей на Веревкина. Отправляясь на вечеринку или на обед, говорил, спрашивал он у товарищей своих: "Как хотите: заставить ли мне сегодня слушателей плакать или смеяться?" И с общего назначения то морил со смеха, то приводил в слезы. Это похоже на французских говорунов старого века. Шамфор, Рюльер также были артисты речи и разыгрывали свой разговор в парижских гостиных по приготовленным темам (Вяземский 1883: 8).

Вяземский соотносил собранные им материалы с западноевропейскими образцами вовсе не потому, что хотел указать на вторичность русской устной словесной культуры, отнюдь нет. Просто в ходе осмысления последней он постоянно стремился иметь в виду тот классический набор моделей, которые были закреплены и санкционированы в искусстве парижских салонов, представлявшемся своеобразной системой отсчета, абсолютной и непререкаемой нормой.

Старая записная книжка, задумывавшаяся и осуществлявшаяся как своего рода *Россияда*, как "энциклопедический словарь всех возможных руссизмов", вместе с тем построена таким образом, что вводимые в нее микротексты (анекдоты, афоризмы, разговоры, портретные зарисовки) непосредственно соотносятся с совершенно определенным кругом европейских традиций.

Старая записная книжка как форма выросла из моралистической литературы XVII – XVIII веков (сборники максим, анекдотов, характеров). Вяземский, впитав с первых лет своей жизни дух европейской культуры, имел самое непосредственное представление о рафинированном искусстве общения, о мастерстве салонных остроумцев: дом его отца славился в Москве как гостеприимная обитель для просвещенных путешественников; причем, их там не только принимали, но и понимали. Помимо этого, сыграл свою роль еще один фактор.

В результате достаточно раннего приобщения к эстетике карамзинизма, Вяземский свободно владел такой формой как мысли и замечания. Ее в 1827 году пародийно обыграл Пушкин (*Отрывки из писем, мысли и замечания*), но к этому времени она уже во многом стерлась, будучи растиражирована в журналах и альманахах, воспринималась уже как некоторый литературный анахронизм. Но в то время, когда Вяземский выступил впервые в печати как прозаик (*Мои безделки* – 1808 г.) ситуация была принципиально иной.

Без всякого сомнения, усвоил он форму мыслей и замечаний еще раньше, в детстве, в доме своего отца, в ближайшее окружение которого входили Карамзин, Дмитриев, Нелединский-Мелецкий, творцы русской сентименталистской эстетики, культивировавшие малые и смешанные жанры не только в творчестве, но и в быту.

Итак, в России в конце XVIII – начале XIX веков были весьма популярны циклы заметок, в которых происходило свободное переключение не только сюжетов, но и жанров: анекдот, *bon mot*, максима, эпиграмма, портрет и т.д. Кстати, в традиционных салонных сборниках анекдотов, характеров, афоризмов материал распределялся по жанровому принципу; там свободное переключение регистров было возможно только в виде исключения.

В русской же традиции утвердилась форма, которую характеризовали постоянные сдвиги, неожиданные переплетения микротекстов, когда рядом с анекдотом оказывался портрет, а рядом с портретом – афоризм. Проявлялась и тематическая пестрота: составные элементы повествования обладали свободой передвижения, не будучи привязанными к той или иной рубрике, как в салонном сборнике.

В форме мыслей и замечаний реализовывалась установка на воспроизведение непосредственности и живости беседы, на введение в письменный текст некоторых элементов устного общения. Отсюда шел внешний алогизм: утверждалась свобода как композиционный прием при внутренней собранности и продуманности.

Как раз с таких смешанных по составу и как бы импровизационных, а на самом деле глубоко литературных заметок, как уже подчеркивалось, и начал свой путь Вяземский-прозаик. Генетически они явно соотносятся со структурой его главной книги.

Общность заключается прежде всего в сложном и многообразном переплетении анекдотов, остроумных ответов, наблюдений, сентенций. Однако налицо и принципиальные различия.

Мысли и замечания, как и сборники максим, анекдотов, характеров, дают пищу для ума и сердца, обостряют и развивают способность оригинально и тонко мыслить, глубоко чувствовать, развлекают. В *Старой записной книжке* функциональная нагрузка всех этих жанровых микроединиц уже совершенно иная: в ней и анекдоты, и остроумные ответы, и емкие, лапидарные сентенции, и отдельные наблюдения выступают прежде всего как характерные детали дворянского быта, своеобразные и по-своему очень показательные факты российской действительности, существенные историко-культурные документы, а весь текст в целом представляет собой развернутое повествование о нравах.

Можно сделать вывод, что работа Вяземского соотносится с традиционной продукцией салонной культуры лишь в отдельных моментах, и не более того. И все-таки *Старая записная книжка* своей оригинальной формой, да и специфической проблематикой связана с европейской традицией, с одним из ее высших, но отнюдь не типовых достижений.

Вяземским, без всякого сомнения, были творчески освоены *Максимы* Ларошфуко, *Анекдоты и характеры* Шамфора и многое другое. Но блистательные книги и Ларошфуко и Шамфора не выходят из пределов салонной культуры, не нарушают ее неписаных правил, самым непосредственным образом соотносясь с традиционными сборниками афоризмов и анекдотов.

Старая записная книжка построена принципиально иначе. Текст ее не разделен на несколько основных блоков, характер каждого из которых определяет та или иная микрожанровая единица; не отразилась в ее композиции и такая характерная для сборников анекдотов и максим тенденция, как иерархичность основных сюжетных групп, т. е. материал распределен не тематически. Видимо, дробление свободно и прихотливо переплетенных текстов, подключение их к определенным рубрикам были отброшены Вяземским как не учитывающие природу устного слова.

Старая записная книжка организована как широкая картина нравов, развертывающаяся таким образом, что афоризм, анекдот, остроумный ответ, исторический силуэт естественно и без всяких ограничений перемежаются (жанровая свобода) и не прикрепляются к тематическим гнездам (отсутствие педантизма в распределении сюжетного репертуара). Иными словами, работа Вяземского существенно отличается от сборников Ларошфуко и Шамфора.

Между тем, в рамках французской салонной культуры было создано экспериментальное, новаторское произведение, по целому ряду параметров вышедшее за пределы этой культуры, преодолевшее ее неписанные правила, в частности, жесткий принцип расположения материала по жанрово-тематическим рубрикам. Мы имеем в виду *Характеры* Лабрюйера (Вольтер говорил о нем как об "единственном в своем роде").

Книги Ларошфуко и Шамфора, Ривароля, Рюльера и других общепризнанных остроумцев, несомненно, относятся к моралистической литературе. Во всех этих сборниках без исключения налицо обобщенные черты человеческой природы, ее пороков и добродетелей; индивидуальные же проявления и отклонения, специфические, личностные особенности жестко схематизированы, подведены под общие понятия.

Установка Лабрюйера принципиально иная: рационалистической классификации универсальных качеств, вычлняемых из бесконечного многообразия реальных характеров, он предпочитает живую и точную картину, подробное, непосредственное воссоздание нравов своего времени. Установка эта не оформилась сразу, она вызревала в процессе обработки и осмысления материала, который постепенно стал вдруг не укладываться в рубрики, начал разрушать моралистические схемы, богатством и разнообразием своим требовал фиксации фактов в их конкретности, сиюминутности, неповторимости. Вот что пишет современный исследователь об эволюции замысла *Характеров* Лабрюйера:

Если в первых изданиях книги Лабрюйера можно найти характеры, которые, будучи построены по принципу Теофраста, представляют собою как бы иллюстрацию человеческих пороков, то в характерах, включенных в последующие издания, чрезвычайно усиливается стремление описать людей своего времени в их социальной среде и специфических для этой среды условиях жизни (Хатисова 1964: 7).

Итак, постепенно, в ходе борьбы, которую можно было бы определить как "сопротивление материала", совершился переход от сборника анекдотов и афоризмов к

развернутому повествованию о нравах. Когда, наконец, определилась структура *Характеров*, то стало очевидно, что она основана на принципиально новой организации традиционного как будто текста.

Вместо условного членения на жанрово-тематические рубрики, последовательно сменяющие друг друга, берется за основу некая многомерная поверхность, каждая сфера которой находится в постоянном соприкосновении с другими, но не вытекает из них, не предшествует и не сменяет их. Все основные элементы текста (жанровые микроединицы) сосуществуют одновременно и непрерывно: друг друга дополняют, уточняют, обогащают не только портреты увлекательных, интересных, забавных личностей, т. е. "характеры", но и максимы, анекдоты, диалоги, – и ни каких жанровых перегородок. В результате возникает не трансформированный сборник анекдотов, в котором просто преодолен жесткий схематизм в распределении материала, не эклектичный набор разножанровых текстов, а произведение, имеющее сложную, необычную, но достаточно цельную композицию. Ее в свое время довольно точно охарактеризовал Сент-Бев:

Он (Лабрюйер – *Е.К.*) обладает искусством (намного превосходящим искусство последовательного изложения) писать книги, в которых, кажется, нет видимой связи, но она, тем не менее, проступает то там, то здесь. На первый взгляд мысли автора кажутся беспорядочным собранием фрагментов, которые блуждают друг за другом в затейливом лабиринте, не порывая, однако, связующей их нити. Каждая мысль корректируется, развивается, освещается другими, тайно сопутствующими ей (цит. по изд.: Моруа 1983: 67–68).

Приведя эти строки, Андре Моруа добавляет:

Умение с таким искусством быть непоследовательным уже само по себе говорит о знании законов композиции" (Моруа 1983: 68).

По направленности своей (стремление живописать "нравы нынешнего века"), расширявшей и даже разрушавшей традиции моралистической литературы, и по глубоко новаторской форме (как считают французские историки литературы, *Характеры* ближе к прозе Пруста, чем к литературе XVIII столетия) книга Лабрюйера должна была представлять для Вяземского совершенно исключительный интерес. Так что, если парижская салонная культура и оказала влияние на *Старую записную книжку* как на особое жанровое образование, то прежде всего это могло произойти, на наш взгляд, именно через творческое освоение *Характеров*.

Воссоздавая картину нравов русского общества середины XVIII – первых десятилетий XIX веков, Вяземский так или иначе не мог не учесть опыта Лабрюйера, блистательно проделанной им экспериментальной работы. И в определенном смысле Вяземский пошел дальше Лабрюйера, что стало возможным как раз благодаря практическому осмыслению эстетической новизны *Характеров*.

У Лабрюйера постоянно встречаются условные имена, стилизованные под древнегреческие – реликтовый остаток первоначального замысла создать подражание *Характерам* Теофраста; в большинстве воссозданных Лабрюйером диалогов, анекдотов, портретов, по всей видимости, фигурируют вполне реальные лица, но только их подлинные имена замаскированы. Вяземский поступает иначе: персонажи фрагментов, как правило, точно указываются, очень часто фиксируются и рассказчики, с чьих слов им были сделаны записи.

Если для Лабрюйера характеры, максимы, анекдоты ценны как детали быта, как выразительные штрихи в общей картине нравов, то для Вяземского собиравшиеся в течение десятилетий материалы имеют значение историко-культурных документов. Полагаем, что уточнения, сделанные Вяземским к экспериментальному методу Лабрюйера, объясняются прежде всего не столько индивидуальной творческой позицией писателя, сколько расширившимися и даже изменившимися представлениями об историческом процессе: как уже говорилось, к 20 – 30-м гг. XIX столетия в сферу его изучения был активно и целенаправленно включен быт, и в результате анекдоты, слухи, остроумные ответы, мистификации стали осознаваться как своеобразные, но достаточно показательные исторические факты. Поэтому характер *Старой записной книжки* не только не случаен, но и по-своему закономерен, он отражает важный этап в освоении и осмыслении анекдота.

Как же Вяземский организует текст *Старой записной книжки*? Каковы ее основные структурные элементы? К уже высказанным общим соображениям добавим следующее.

5.5. Анекдот в структуре *Старой записной книжки*

Состав *Старой записной книжки* определяют краткие, предельно сжатые фиксации самых разнообразных случаев, происшествий, остроумных ответов, при этом текст оказывается густо и плотно заселен сотнями лиц, отбор которых был вызван не громкостью имен, а крупностью и неординарностью личности, ее культурно-психологической значимостью. При всей пестроте книги, не возникает ничего похожего на хаос: четко выделяется несколько основных жанровых микроединиц, из пересечения и взаимопроникновения которых и строится произведение – портрет, диалог (разговор), остроумный ответ, анекдот.

Портрет в структуре *Старой записной книжки* занимает одно из ключевых мест. В нем нет парадности, тщательной выписанности деталей, нет окончательной завершенности, как и нет масштабов большого полотна. Это, по сути дела, – осколок, фрагмент, набросок, в котором верно схвачено несколько наиболее выразительных, ярких черт личности. Воссоздавая образы Офросимовой, Новосильцева, Приклонского и других оригиналов старой Москвы, Вяземский объединил их в один общий групповой портрет чудаков "отставной столицы". Попутно он сделал признание, которое многое помогает понять в специфике портретов, рассеянных по огромному мозаичному полотну. В частности, Вяземский подчеркнул, что богатства и разнообразия целостной картины он достигает, сведя воедино множество осколков-фрагментов, которые сами по себе вполне самостоятельны, но одновременно совершенно очевидным образом сопрягаются друг с другом:

... Для изображения подобных археологических оригиналов надобно приступить к начертанию исторической картины. Здесь довольствуемся тем, что накидываем беглым карандашом отдельные очерки, рисунки для альбома или политипажи (Вяземский 1883: 223).

Эта характеристика собственного творческого метода (того метода, применяя который писатель как раз и создал уникальную мозаику дворянского быта) представляется нам абсолютно точной.

Грандиозность *Старой записной книжки* принципиально не монолитна. Текст складывается из мелочей, из ярких, предельно выразительных штрихов, из кратких, необыкновенно концентрированных зарисовок, из беспощадно точных летучих фраз.

Уточним только, что Вяземский наполняет творчески реконструируемую им галерею портретов весьма специфическим материалом, в большинстве случаев представленным внушительным корпусом историко-биографических анекдотов.

Портрет драматурга М.И.Веревкина насыщен анекдотами, буквально нанизанными друг на друга. Они целенаправленно подобраны, и в результате оказывается воссозданной не только совершенно определенной индивидуальность, личность известного в свое время автора комедий и очень плодовитого переводчика, а социально-культурный тип шута, забавника, "дурака". Дело в том, что микросюжеты, введенные автором в панораму образа М.И.Веревкина, фактически "работают" в рамках повествования об известном остроумце, потешающем своими выходками коронованных особ (в данном случае Елизавету Петровну, Петра III, Екатерину II) (Вяземский 1883: 7–8).

Портрет Ермила Кострова выполнен следующим образом: выделены и проиллюстрированы сочными, колоритными анекдотами такие черты характера писателя (в свое время они составляли основу его репутации), как редкостное добородушие, склонность к невинным странностям и чудачествам, неумеренное пристрастие к алкоголю (Вяземский 1883: 10). Портрет Д.Е.Цицианова, можно сказать, выложен из его же собственных "остроумных вымыслов". При этом он сомкнут с портретом графа Красинского. Изображения обоих даны в общем стилистическом ключе, и, в целом, показаны как оригинальные проявления типа рассказчика-враля (Вяземский 1883: 146–147).

Портрет А.П.Ермолова, испещренный анекдотами, Вяземский заключает следующим замечанием:

Будущему историку, художнику такая личность будет драгоценною находкою в изображении Русской картины действий и деятелей и закулисных проделок на театре текущего столетия (Вяземский 1883: 171).

Данное замечание, конечно, локально, но в то же время оно носит принципиальный характер и, в частности, объясняет, почему анекдот явился тем основным строительным материалом, которым пользовался Вяземский при создании портретов.

Однако, справедливости ради, нужно признать, что есть в *Старой записной книжке* портреты, которые не сводятся к цепочке анекдотов, выстраиваемой вокруг той или иной известной личности.

Например, воссоздавая трагический образ М.А.Мамонова-Дмитриева, создателя одной из первых преддекабристских организаций, фактически заточенного на многие десятилетия в своем имении и в конце концов сошедшего с ума, Вяземский опирается в целом уже не на анекдот. Но при этом, в одном ряду с целым комплексом собственно исторических свидетельств, вдруг оказывается и анекдот, дающий психологически чрезвычайно яркую характеристику этой исключительной личности:

Губернатор в официальном отношении к графу Мамонову, написал ему: "Милостивый государь мой!" Отношение взорвало гордость графа Мамонова. Не столько неприятное содержание бумаги задрало его за живое, сколько частичка мой. Он отвечал губернатору резко и колко. В конце письма говорит он: "После всего сказанного мною выше, предоставляю вашему сиятельству самому заключить, с каким истинным почтением остаюсь, я милостивый государь мой, мой, мой (на нескольких строках), вашим покорнейшим слугою". – Граф Мамонов был человек

далеко недюжинного закала, но избалованный рождением своим и благоприятными обстоятельствами (Вяземский 1883: 134).

Существенно, что включая в портрет М.А.Мамонова-Дмитриева приведенный анекдот, Вяземский фиксировал его не просто как весьма выразительное изустное предание об известной в литературно-политических кругах фигуре: анекдот был для писателя важен как одно из своеобразных и вместе с тем характерных проявлений эпохи.

В портрете А.И.Тургенева воссоздана не только личность, но и целое явление в русской умственной жизни первых десятилетий XIX века. Как известно, пушкинская эпоха выдвинула письмо на чрезвычайно высокий культурный уровень, введя его в область собственно литературного творчества. А.И.Тургенев был подлинным корифеем эпистолярного жанра.

Обладая множеством разнообразных дарований, тем не менее выразил он себя прежде всего в письмах. Говоря об их количественной внушительности и о том, какое огромное значение они имеют не только в бытовом, но и в общекультурном смысле, Вяземский, как бы в качестве иллюстрации той специфической репутации, которую имел А.И.Тургенев, приводит два "почтовых" анекдота. Вот один из них:

О письменной страсти его (А.И.Тургенева – *Е.К.*) достаточно, для убеждения каждого, рассказать следующий случай. После ночного, бурного, томительного и мучительного плаванья из Булони в Фолькстон, он и приятель его, в первый раз тогда посещавший Англию, остановились в гостинице по указанию и выбору Тургенева и, признаться, (вследствие экономических опасений его) в гостинице весьма неблагоприятной и далеко *не фешьонабельной*. Приятель на первый раз обрадовался и этому: расстроенный переездом, усталый, он бросился на кровать, чтоб немножко отдохнуть. Тургенев сейчас переоделся и как встрепанный побежал в русское посольство. Спустя четверть часа он, запыхавшись, возвращается и на вопрос, почему он так скоро возвратился, отвечает, что узнал в посольстве о немедленном отправлении курьера и поспешил домой, чтобы изготовить письмо. "Да кому же хочешь ты писать?" Тут Тургенев немножко смутился и призадумался. "Да в самом деле, – сказал он, – я обыкновенно переписываюсь с тобою, а ты теперь здесь. Но все равно: напишу одному из почтдиректоров, или московскому Булгакову, или петербургскому". И тут же сел к столу и настроил письмо в два или три почтовые листа (Вяземский 1883: 283).

Зачем понадобилось Вяземскому, после того, как уже была сделана общая оценка эпистолярного наследия А.И.Тургенева, приводить еще анекдоты, в которых обыгрывается та же тема? Полагаем, что прежде всего писатель стремился в гиперболически заостренной форме показать характерное явление русской жизни, зафиксировав тот интереснейший фон, который окружал эту личность, определив ее репутацию, ее функцию в социально-культурной структуре общества через парадокс, через забавно-нелепое происшествие.

В частности, Вяземский, реконструируя анекдот, включая его в качестве яркой, выразительной детали в портрет, тем самым подчеркивал, что неудержимая страсть А.И.Тургенева к писанию писем – обстоятельство достаточно известное, имевшее широкий резонанс, не раз обсуждавшееся и перетолковывавшееся современниками, которые, исходя из него, творили истории, может быть, и неожиданные, но обладавшие живой психологической достоверностью. Иначе говоря, "почтовый" анекдот был введен в развернутое изображение А.И.Тургенева на правах исторического свидетельства, которое

обладает особой выразительностью, выпуклостью, яркостью.

Мы специально остановились сейчас на тех портретах, состав которых совсем не перенасыщен анекдотами. Это понадобилось для того, чтобы четче уяснить роль последних в *Старой записной книжке*. Когда нет мелькания множества переплетающихся или во всяком случае сталкивающихся друг с другом микросюжетов, когда имеешь дело с одним анекдотом, вкрапленным в какой-то один замкнутый, но, конечно, не изолированный участок текста, легче понять функциональную направленность этого анекдота, легче увидеть, что он выступает как документ, как показатель культурно-психологической атмосферы времени. Теперь выделим еще один (и самый распространенный) тип связей анекдота с портретом.

Уже говорилось о том, что портрет в *Старой записной книжке* обычно незакончен и фрагментарен, и, в большинстве случаев, он и в самом деле не заканчивается, так как имеет свои продолжения. Очень часто, одним-двумя характерными штрихами намечая образ, Вяземский затем возвращается к нему, развертывает, дополняет, уточняет через отдельные анекдоты, афоризмы, наблюдения. Причем, наиболее типичным "спутником" портрета является именно анекдот.

В портрете А.М.Пушкина воссоздан тип русского вольтерьянца, "энциклопедиста с русской закваской", в котором европейские просвещенность, утонченность и изящество уживались с корневой принадлежностью к миру барской Москвы, с особым вкусом к ее грубовато-резкому говору, к ее сочному "красному словцу".

Характеризуя А.М.Пушкина, который в свое время был известен в Москве как поэт и переводчик, Вяземский главное внимание заострил на его устном наследии:

После Пушкина нельзя собрать бы пушкинианы; надобно было собственными ушами и глазами следить за ним, как за игрою актера на сцене, чтобы вполне понять и оценить действие его. Игры, художества великого комического актера, даже и в незначительных ролях, не расскажешь. Так и шуток Пушкина не повторишь с верностью и свойственною им живостью (Вяземский 1883: 177).

Эта заметка (мы сейчас процитировали только кусочек из нее, правда, весьма значимый, установочный), безусловно, не может квалифицироваться как портрет А.М.Пушкина. Но она является своего рода ключом к тем пушкинским анекдотам, островам, мистификациям, что рассыпаны по тексту *Старой записной книжки*.

Подчеркнув вначале, что устное наследие А.М.Пушкина практически невозстановимо, Вяземский затем все-таки пытается реконструировать несколько характерных образчиков его творчества, выделяет черточки его неповторимой манеры как рассказчика. И в итоге из точно и продуманно введенных в общую мозаичную картину *пушкинских* осколков возникают отдельные грани, а затем и объемное изображение уникальной личности.

Портрет Ф.И.Толстого ("Американца") буквально насыщен анекдотами, он, собственно, из них и состоит (Вяземский 1883: 58–60). Подобраны они очень целенаправленно. В результате чрезвычайно живописно вырисовывается яркая, характерная для своего времени фигура знаменитого дуэлянта, бреттера и "острослова-проказника". Вместе с тем перед нами всего лишь фрагмент, набросок, живой, непосредственный, колоритный, как будто прямо выхваченный из жизни. Однако разговор о Ф.И.Толстом отнюдь не оборван. Фейерверком вспыхивают новые острооты, связанные с другими рассказчиками и иными стилевыми манерами, но вот снова мелькает знакомый образ. При этом представление о

Ф.И.Толстом не столько изменяется, сколько углубляется и уточняется.

Главное же заключается в том, что мы не просто слышим новые парадоксально-острые, афористичные, живые, сочные, крайне своеобразные толстовские ответы, но и знакомимся благодаря этим кратким фиксациям с характерными проявлениями незаурядной и явно эстетически ориентированной личности. Более того, мы проникаем в самую гущу русского дворянского быта первых десятилетий XIX века, в психологию, привычки, круг представлений блестящей гвардейской молодежи.

Итак, рассказы об остроумных ответах Ф.И.Толстого разбросаны по всей *Старой записной книжки*, отнюдь не теряясь в общей массе, в громадном мозаичном полотне, ибо раскиданы они как бы цельными блоками, образующими своего рода мини-циклы. _омимо отдельных локальных фрагментов, связанных с личностью Ф.И.Толстого, Вяземский вводит в текст несколько связок из толстовских сюжетов. Вот как выглядит один из таких мини-циклов:

...В конце обеда подают какую-то закуску или прикуску. Толстой отказывается. Хозяин настаивает, чтобы он попробовал предлагаемое и говорит: "Возьми, Толстой; ты увидишь, как это хорошо; тотчас отобьет весь хмель". – "Ах, Боже мой! – воскликнул тот, перекрестясь, – да за что же я два часа трудился? Нет, слуга покорный; хочу оставаться при своем". Он же одно время, не знаю по каким причинам, наложил на себя эпитимию и месяцев шесть не брал в рот ничего хмельного. В самое то время совершались в Москве проводы приятеля, который отъезжал надолго. Проводы эти продолжались недели две. Что день, то прощальный обед или прощальный ужин. Все эти прощания оставались, разумеется, не сухими. Толстой на них присутствовал, но не нарушал обета, несмотря на все приманки и увещания приятелей, несмотря, вероятно, и на собственное желание. Наконец, назначены окончательные проводы в гостинице, помнится, в селе Всесвятском. Дружно выпит прощальный кубок, уже дорожная повозка у крыльца. Отъезжающий приятель сел в кибитку и пустился в путь. Гости отправились обратно в город. Толстой сел в сани с Денисом Давыдовым, который (заметим мимоходом) не давал обета в трезвости. Ночь морозная и светлая. Глубокое молчание. Толстой вдруг кричит кучеру: стой! Сани остановились. Он обращается к попутчику и говорит: "Голубчик Денис, дохни на меня!" (Вяземский 1883: 375).

И такие мини-циклы, и отдельные сюжеты в *Старой записной книжке* живут не сами по себе, они притягиваются к ядру характера, намеченному в портретном эскизе, дополняя и уточняя его, а он, в свою очередь, является ключом к ним. И хотя фрагменты, связанные с личностью Ф.И.Толстого, введены в достаточно далеко отстоящие друг от друга участки текста, они самым непосредственным образом связаны друг с другом и с общим своим ядром – фигурой колоритнейшей, но одновременно необыкновенно типичной для своей эпохи. Такая прочная внутренняя сцементированность, при совершенно очевидной внешней разбросанности, может быть, и неожиданна на первый взгляд, но на самом деле совершенно естественна.

Вяземский ведь не развлекает и не забавляет, он строит картину нравов, поэтому парадоксально-острые ответы Ф.И.Толстого представляли для него ценность как проявления яркой личности, отразившей в благородных и отталкивающих качествах своих время и общество. В результате, толстовские сюжеты не пропадают, не сливаются с общим, необыкновенно пестрым фоном *Старой записной книжки*, а как бы нанизываются на единый и целостный стержень характера.

Портрет А.П.Сумарокова открывает личность писателя в ее живых проявлениях, в неповторимости ее индивидуальных свойств. Сделано это прежде всего через анекдоты. В целом портрет фрагментарен (Вяземский 1883: 20–21). В нем схвачено несколько характерных деталей, которые очень выразительно демонстрируют русского человека середины XVIII столетия, обнажают принятые тогда приемы литературной борьбы, которые отличались непосредственностью, переходившей в дикость.

Прежде всего Вяземский подчеркивает личное своеобразие Сумарокова, выделяет то, что он говорил и действовал не по шаблону, что следование нормам поведения, ориентированного на западно-европейские образцы, никогда не заглушало в нем русского человека. Поэтому забавные выходки Сумарокова, подчас грубовато-резкие, внеэтикетные, так ценны для Вяземского, видевшего в них подлинные историко-культурные свидетельства, отпечатки живой, импульсивной природы писателя, который ни в чем и ни перед кем не изменял себе.

Завершается портрет анекдотом. При этом последняя точка еще не ставится, а лишь точно и эффектно фиксируется одна черта характера, как раз и составившая основу общественной репутации Сумарокова: удивительная, чрезмерная прямота при изъяснении своих литературных мнений. В сознании современников она почти всегда связывалась с необыкновенно болезненным авторским самолюбием писателя:

В какой-то годовой праздник, в пребывание свое в Москве, приехал он (А.П.Сумароков – *Е.К.*) с поздравлением к Н.П.Архарову и привез новые стихи свои, напечатанные на особенных листках. Раздав по экземпляру хозяину и гостям знакомым, спросил он о имени одного из посетителей, ему неизвестного. Узнав, что он чиновник полицейский и доверенный человек у хозяина дома, он и его подарил экземпляром. Общий разговор коснулся до драматической литературы; каждый возносил свое мнение. Новый знакомец Сумарокова изложил и свое, которое по несчастью не попало на его мнение. С живостью встав с места, подходит он к нему и говорит: "Прошу покорнейше отдать мне мои стихи, этот подарок не по вас; а завтра для праздника пришлю вам воз сена или куль муки" (Вяземский 1883: 21).

Те особенности природы Сумарокова, которые резко и выпукло были отмечены в особом этюде, в дальнейшем углубляются и уточняются в отдельных мелких фрагментах *Старой записной книжки*. Например, Вяземский подчеркивает:

При подражании приемам западной, так называемой классической литературы, личная своеобразность Сумарокова часто пробивается. В нем бьет русская струя (Вяземский 1883: 348).

Портреты, к которым стягиваются небольшие заметки (главным образом анекдоты), определяют основной состав *Старой записной книжки*. Есть в ней, конечно, и анекдоты-одиночки: их персонажи не прикрепляются к тем или иным портретам, не расшифровываются в развернутых историко-культурных характеристиках. Но и эти анекдоты отнюдь не стоят особняком.

Как живые, характерные детали быта, они точно вписываются в построенную Вяземским картину нравов. Она чрезвычайно разнообразна, но в то же время и глубоко целостна. Мелочи, подробности, фрагменты сцепляются, соотносятся темами своими, ситуациями, типами персонажей, слагаются в единую, хотя и мозаичную картину. Это явилось результатом тщательно выверенного творческого замысла, что признал и сам Вяземский:

Все эти выше разбросанные заметки, куплеты, газетные объявления и так далее, сами по себе малозначительны, взятые отдельно; но в совокупности они имеют свой смысл и внутреннее содержание (Вяземский 1883: 506).

Наконец, целостность *Старой записной книжки* объясняется еще и тем, что в процессе ее созидания, помимо разных цементирующих растворов и скреп, был использован один главный строительный материал – анекдот. Однако исключительная роль его в построении анализируемого текста определилась не сразу.

Как уже подчеркивалось, первоначально анекдоты стали собираться или, во всяком случае, применяться Вяземским в качестве материала для развернутых публицистических выступлений с явной культурологической подкладкой (апология русского родового дворянства и его роли в отечественной истории).

Анекдот, ставший предметом изучения в обстоятельствах полемики, был, естественно, введен в русло концепции, а именно концепции устной словесной культуры как составной части русской культуры в целом. Постепенно факты разрастались, и в ходе самого их накопления стало обозначаться достаточно крупное явление, требующее самостоятельного рассмотрения.

Жанр, имеющий свои законы построения, собственный круг авторов и набор сюжетов, вырывался из оков идеологической конструкции, интересной, но вместе с тем неизбежно ограниченной. И Вяземский, в конце концов, пошел туда, куда повел его материал. Он знал этот материал, может быть, как никто другой; более того, он чувствовал его изнутри. Первоначальная полемическая установка не заглушила исследовательский поиск, а, наоборот, дала толчок для такого поиска.

Определяя сложную общественную позицию Вяземского, мы прежде всего стремились подходить к ней как к той системе отсчета, которая во многом определила характер и направленность *Старой записной книжки*, обусловила само появление замысла ее. Однако уяснение генезиса этого весьма специфического текста, его литературно-теоретической базы не может идти лишь по линии выявления связей с общественной позицией автора.

За грандиозным экспериментом Вяземского вырисовывается целый комплекс культурных традиций конца XVIII – первых десятилетий XIX веков. Поэтому важно было выявить закономерность этого своеобразного произведения, показав полную историческую оправданность его появления. И наконец, анализ *Старой записной книжки* – это еще и разговор об источниках (строго говоря, о самом значительном источнике), о первом фундаментальном опыте собирания, изучения и осмысления русского анекдота.

5.6 <Записная книжка> Н.В.Кукольника и русская культурная традиция

Вяземский, создавая апологию русской дворянской культуры, обосновывая ее особую цивилизаторскую миссию, подчеркивая, что культура эта выразилась не только в шедеврах искусства, но и в несомненной высоте форм быта ("утонченность общежития"), как мы видели, во многом опирался на литературный (историко-биографический) анекдот.

Примерно в то же время, когда начал более или менее определяться общий замысел *Старой записной книжки* и когда уже шла публикация целой серии фрагментов из нее (30 – 40-е гг. XIX в.), беллетрист, драматург, поэт, художественный критик Н.В.Кукольник также стал собирать анекдоты. Причем, отбор сюжетов проводился абсолютно

целенаправленно, даже жестко, определяясь установкой на компрометацию блистательности придворно-дворянского быта, на резкое обнажение поверхностности российского европеизма и скрывающуюся под ним дикость нравов.

Материал по своей жанровой природе оставался тем же, только теперь он вводился в рамки принципиально иной концепции. Тут особенно любопытно то, что, резко оппонировав попыткам пушкинского круга дать идеальную модель дворянской образованности и в целом стоя на антидворянских позициях, Кукольник на деле продолжал разрабатывать ту устную культурную традицию, сохранение которой так волновало Пушкина и Вяземского.

Таким образом, контрастная, антидворянская по своему духу <Записная книжка> Кукольника реально оказывается связанной и с *Table-talk* и со *Старой записной книжкой*. При этом исключительно важно, что единым остается отношение к анекдоту: для Кукольника, как для Пушкина и Вяземского, это – исторический документ, показатель общественной атмосферы. Правда, Кукольник извлекает из анекдотов совсем не то, что Пушкин и Вяземский, ведь он дискредитирует, а они творят апологию, но качество материала остается идентичным.

И в том и в другом случае был произведен целенаправленный, тенденциозный отбор. Богатый, разнообразный, пестрый мир русского анекдота был искусственно рассечен взаимоисключающими друг друга мировоззренческими подходами. Однако при этом сохранялась общность эстетической установки, и об этом не следует забывать.

В то же время было бы неправомерно уравнивать <Записную книжку>" с грандиозным построением Вяземского, в котором весьма внушительные масштабы сочетаются с точнейшей выверенностью практически любой детали. Кроме того, *Старая записная книжка* характеризуется в целом тщательной отфильтрованностью, процеженностью включенных в нее фактов: буквально на каждом из них стоит знак высочайшей пробы; буквально каждый из них отмечен безупречным эстетическим и литературным вкусом автора. Однако Кукольник смог воссоздать такие срезы быта, которые остались за пределами уникальной работы Вяземского. Изучение того, что было собрано и сцементировано в рамках единого текста Кукольником, способно в целом ряде моментов расширить, углубить, уточнить понимание русского анекдота, каким он являлся в первую половину XIX столетия.

5.7. Петербургский быт 30 – 40 годов XIX века сквозь призму анекдота

Кукольник, один из лидеров русской ложно-романтической школы, в конце 30 – начале 40-х годов XIX столетия пережил взлет исключительной популярности. Могущественный литературный промышленник, редактор журнала *Библиотека для чтения* О.Сенковский произвел его в гении. Говорили, что Кукольник превзошел Пушкина, величали его "русским Шиллером" и т.д. Но уже в 50 – 60-е годы имя Кукольника было предано забвению. И это было так же несправедливо, как недавнее непомерное возвеличение.

Вознесли Кукольника на литературный Олимп как автора официозных драм, проводника правительственной линии в искусстве. У репутации этой была своя реальная основа, но были и явные передержки. Во всяком случае в рассказах, повестях, романах, исторических драмах из эпохи Петра I Кукольник создавал идеальный образ монарха, который явно контрастировал, принципиально не совпадал с реальной личностью царствовавшего тогда Николая I. Отнюдь не идеализировал он и роль дворянства в судьбе России, скорее даже наоборот.

Кукольник стоял на позициях демократического, а не аристократического монархизма. Он отвергал лидирующее значение, превосходство какого-либо одного сословия, считая, что человека на общественном поприще должны продвигать только заслуги перед монархом и отечеством. В связи с этим понятно, почему Кукольника так привлекала петровская эпоха: обращение к ней давало возможность ненавязчиво, осторожно, предельно естественно выразить свою оппозиционность, свое понимание идеала монарха, выделяя в облике царя простоту и демократизм. Проецирование этих черт на современность (30 – 40-е гг. XIX в.) явно создавало определенный критический настрой.

В 60-е годы XIX столетия, когда в общественной жизни России стали доминировать революционные демократы, такая оппозиционность во многом уже стала восприниматься как анахронизм. У революционных демократов не было никакого желания выискивать у автора с официозной репутацией критическую подоснову. Гораздо проще было выбросить все его творчество, как старый хлам, отшвырнуть его за ненадобностью, что и было сделано. Кукольник стал ненужен, ибо настала пора открытой, лобовой тенденциозности.

Объективно говоря, Кукольник такого полного забвения ни в коей мере не заслуживает. После резкой смены двух противоположных репутаций, казалось бы, должен был выработаться более объективный подход, но, увы, этого до сих пор не произошло. Сейчас же для нас Кукольник представляет интерес не столько как автор, сколько как личность, ибо он аккумулировал в себе целый ряд важных и интересных литературно-эстетических тенденций.

По мере того как пушкинский круг писателей стал (особенно резко после гибели своего лидера) из центра русской умственной жизни все более смещаться на периферию, Кукольник, ощущая себя представителем нового литературного поколения, предпринял ряд интересных, значительных экспериментов, которые должны были стимулировать дальнейшее движение русской культуры.

Он мечтал о создании особой творческой среды, хотел выпестовать круг профессионалов, которые живут общим бытом, общими делами и развлечениями, сформировать единый, цельный российский цех деятелей искусств – в противовес аристократам-дилетантам. В русле этого эксперимента и возник кружок, в центре которого, наряду с хозяином, блистали К.П.Брюллов и М.И.Глинка.

Одновременно Кукольник стремился реализовать свою смелую программу широкого эстетического воспитания отечественной публики в качестве журналиста и издателя, заложив основы прессы, которая не столько отражает, сколько стимулирует процесс творческой жизни в России: *Художественная газета* (1836–1838), *Новогодник* (1830), *Сказка за сказкой* (1841–1844), *Дагеротип* (1842), *Картины русской живописи* (1846), *Иллюстрация* (1845–1847).

В 1838 году, осмысливая свой опыт редактора *Художественной газеты*, Кукольник записал в дневнике:

В изящных искусствах сосредоточилась вся моя нравственная деятельность: надо было много, серьезно учиться, чтобы не провираться и не уронить того уважения к моим художественно-историческим познаниям, которое мне удалось поселить в публике и даже художниках... (Кукольник 1888: 106).

Эстетическая позиция писателя, по сути дела, определилась в период редактирования *Художественной газеты*. Но еще только приступая к ее изданию, он уже отдавал себе

отчет, насколько широко замахивается, ибо ставил своей программой не только общее просвещение общества, но и создание на Руси своего рода братства художников, точнее, создание среды, которая будет воспитывать профессионалов:

...Нет сосредоточенного движения к образованию какой-либо школы. Многие глядят с дерзостью на сословие русских художников, как на недвижимое море... Говорят, у нас мало художников, но много ли требований? У нас мало требований, потому что мало любви; проснется последняя, и – гений и искусство придут на вызов. Согласитесь в одном – в русской талантливости, скажу смело – гениальности... (Собко 1898: 12).

Как видим, Кукольник остро ощущал исключительную и разнообразную талантливость русского человека и в то же время ясно осознавал едва ли не полную нереализованность его богатейших возможностей. Спасение Кукольник видел в создании свободной творческой атмосферы, в последовательном, планомерном культивировании постоянных, глубоких эстетических интересов.

И он начал действовать активно и целенаправленно: 1) камерно, интимно, через быт, организуя, направляя, моделируя особую богемно-артистическую среду ("братия") – интенсивный путь; 2) более широко, через прессу, которая должна была содействовать появлению и закреплению в обществе общих художественных вкусов – экстенсивный путь. Из этих двух основных направлений и слагалась смелая, перспективная программа Кукольника.

Нас сейчас интересует первое направление: оно никогда еще не становилось объектом изучения и, кроме того, именно оно самым непосредственным образом определило характер <Записной книжки> и даже во многом обусловило саму возможность ее появления.

Кружок Нестора Кукольника – любопытнейшее явление в истории русской культуры 30 – 40-х годов XIX столетия. В чиновном, замороженном Петербурге расцветает мир артистической богемы, в котором иерархичности столичного быта противопоставлены свобода от этикета, творческая импровизация, духовная взаимность. Социальные перегородки были отброшены. Тех, кто входил в этот кружок, сближало нечто принципиально иное, чем принадлежность к классу или даже к какому-то определенному слою общества. Объединяла членов кружка даже не мировоззренческая установка, а нечто как бы более мелкое, личное, незначительное, сугубо частное, которое, на самом деле, и было особенно важным.

А.Н.Струговщиков, объясняя причины сближения М.И.Глинки с Н.В.Кукольником, подчеркивал, что композитору просто необходима была общность "по его горячему темпераменту, по его пульсу", нужна была живая, предельно заинтересованная реакция на каждый свой замысел. Это очень показательно, ведь кружок Кукольника был не просто по своему духу демократичен, будучи основан на отказе от "салонных стеснений", но еще и претендовал на роль своеобразного союза искусств. П.М.Ковалевский вспоминал:

Было время, когда в понятии русского общества поэзия, живопись и музыка воплощались в тройственном созвездии Кукольника, Брюллова и Глинки (Русские мемуары 1990: 582).

Брюллов был призван в Россию после четырнадцатилетнего пребывания в Италии и, вскоре по возвращении, ему довелось почувствовать зависимость свою от вкусов

самодержавного мецената. Он не был утвержден в звании профессора Академии художеств из-за "самовольного" выбора сюжета "Гибель Помпеи". Император отказался нарушить параграф устава Академии. Впрочем, в том же 1836 году художник все-таки получил это звание, хотя и второй степени, и это после грандиозного всеевропейского признания. Николаем I не был принят брюлловский проект росписи Пулковской обсерватории. В общем, ему дали ясно понять, что о творческой свободе он даже мечтать не смеет.

В этих условиях кружок Кукольника, где замыслы Брюллова всегда находили поддержку и понимание, вызывали восторг, являлся для художника местом подлинного отдохновения. Очень близок был Брюллову и богемный быт артистического кружка.

Он принимал активнейшее участие в проделках и мистификациях, которые устраивала "братия". А брюлловские карикатуры открыли пародийную летопись этого сообщества ("Глинка обожаемый", "Глинка, поющий без голоса и без фрака", "Глинка, задумывающий новую чудовищную оперу" и т.д.). И наконец, Брюллов очень вписывался в кукольниковский кружок еще и как яркий рассказчик, интереснейший собеседник, блистательный, искрометный остроумец.

Воссоздавая атмосферу кружка, Глинка вспоминал:

Вечером мы сходились, тут шли рассказы. Иногда ужинали, и тогда это был праздник не от яств и вина (нам не на что было лакомиться), но от разнообразной оживленной беседы (Глинка 1930: 231).

В числе устных текстов, циркулировавших в кругу "братии", были и анекдоты, связанные с личностью Брюллова. Именно из кукольниковского кружка они "выбрасывались" в общество и расходились в нем, но первичной средой обитания и, главное, основной почвой брюлловского цикла был именно этот кружок.

Вот один из таких анекдотов:

Раз как-то Дурнов (художник Дурново – *Е.К.*) хотел пошутить над К.П. и, указывая на посредственную живопись, сказал: "А ведь тут много брюлловского стиля". – "Нет, – ответил К.П. – тут, Ваня, много Дурнова!" (Рамазанов 1852: 108).

Глинка, наряду с Брюлловым, находился в центре кукольниковского кружка, будучи особенно лелеем его главой и распорядителем.

А.Н.Струговщиков в воспоминаниях своих отмечал изощренный музыкальный слух Кукольника, подчеркивая, что он был еще и посвящен в таинство контрапункта. Поэтому нет ничего необычного в том, что Глинка видел в нем настоящего, глубокого ценителя своего творчества и часто работал с ним над инструментовкой оперных номеров. Кукольник необыкновенно тонко понимал Глинку, легко включаясь в мир его музыкальных настроений. И композитор прежде всего ценил его не как лирика и драматурга, а как человека искусства, доверяя его вкусу, рассчитывая на его художественную интуицию. Для Глинки такая эстетическая чуткость имела значение исключительное. Недаром А.Н.Серов свидетельствовал:

Среди общества, которое было не по нем, он (*М.И.Глинка – Е.К.*), даже приневоливая себя, решительно не мог музицировать. Напротив, в кругу людей, искренно любящих музыку, горячо ей сочувствующих, без всяких дальнейших претензий, – в кругу лиц, довольно образованных, но как нельзя более далеких от

условного, холодного этикета и пустой церемонности великосветских гостиных, Глинка дышал свободно, свободно весь отдавался искусству, увлекал всех, потому что сам увлекался, и чем дольше, тем больше увлекался, потому что увлекал других (Глинка 1930: 527–528).

Кукольник был необходим Глинке как идеальный слушатель, как "микроскоп просвещенного меньшинства публики" (А.Н.Струговщиков), но он оказывался важен и как автор поэтических текстов, ибо легко настраивался на эмоциональную волну музыки Глинки и без всякого насилия над собой легко творил в заданном интонационном темпе. Очень многое тут определяла сама атмосфера кружка, который Кукольник не случайно рассматривал как своего рода творческую лабораторию, как модель живого, не надуманного синтеза искусств. Сама идея триумvirата **Брюллов–Глинка–Кукольник** имела для хозяина кружка глубоко принципиальное значение. Но при этом творческий союз Глинки и Кукольника не был порождением "головной" идеи: он возник не в тиши кабинета, а на веселых, искрометных собраниях "братии". Смерть Глинки явилась чрезвычайно тяжелым потрясением для Кукольника, не просто и не только личным. Богемно-артистический кружок к тому времени уже распался. Но уход Глинки оставлял Кукольника окончательно и бесповоротно одиноким, разрушал идеальный образ творческого союза, противопоставляемого искусственной церемонности и внешнему блеску света, аристократическому дилетантизму. В неопубликованных до сих пор *Моих задушевных путевых записках* (1857 г.) Кукольник с горьким чувством культурного одиночества признавался:

...Поедем! – мне так скучно стало в Петербурге. Смерть Глинки обличила, что нравственное состояние общества не только не изменилось, но еще глубже запало в волчью яму, так искусно выкопанную чужеземцами. Патриоты надеялись на войну, что она соскоблит с нас гниль иноземную, до живого русского тела; разбудит патриотизм одряхлевшего общества. Ничего не бывало. Напротив того, сознание в национальной ничтожности сделалось глубже, крепче в высших слоях общества и печально, четко выразилось в последнем концерте, данном в память и, вероятно, в последнюю память Глинки. Бежать от них! Бежать хоть на время, потому что обстоятельства приковали мои ноги к этой несчастной земле, на которой есть жители, но нет еще граждан, меня выпустили на время, как узника, которого не хотят насмерть уморить духотой темницы (Кукольник 1857: 6–7).

Роль Кукольника в творческой судьбе Глинки достаточно полно освещена мемуаристами. Не могли пройти мимо этого момента и биографы композитора. Однако большинство из них подошло к быту кукольниковской "братии" с позиций плоского морализма. Они считают, что на Глинку богемная обстановка дома Кукольника оказывала отнюдь не плодотворное и даже вредное влияние, ибо она отвлекала от активной творческой работы. Однако сам Глинка относился к Кукольнику и его ближайшему окружению совершенно по-другому. Он дал, в частности, такую характеристику "братии":

Мне было гадко у себя дома, зато сколько жизни и наслаждений с другой стороны: ...широкое приволье между доброй, милой и талантливой *братией*. Так называли мы общество, образовавшееся еще с 1835 или 1836 года у Кукольника и слившееся потом в одну искреннюю, добрую, дружную семью (Глинка 1930: 228).

Личность самого Нестора Кукольника Глинка оценивал очень высоко, плененный широтой его культурного горизонта и особенно замороженный присущим ему даром рассказчика. Это очень существенно, ведь анекдоты в виртуозной передаче Кукольника приносили в шумную, яркую жизнь "братии" особый колорит: забавно-печальные

предания прошлых лет, включаясь в сиюминутный, текущий быт кружка, вводили тем самым в него некоторую культурно-историческую перспективу, влияли на самый характер сообщества.

Глинка оставил краткую, беглую, но весьма показательную характеристику Кукольника как рассказчика:

Он был один из самых приятных собеседников, каких только мне случалось встречать в моей жизни (Глинка 1930: 268).

Это свидетельство тем более ценно, что Глинка, помимо того, что на своем веку он общался с блистательными остроловами, мастерами устной исторической новеллы – хотя бы с А.С.Пушкиным –, и сам был интересным, самобытным рассказчиком. Не случайно вокруг его личности был циклизирован целый ряд историй, не только занимательных, но и психологически любопытных.

Вот одна из них, непосредственно раскрывающая живой, колоритный образ Глинки, довольно оригинально иллюстрирующая его музыкально-педагогические приемы (запись была сделана К.А.Булгаковым):

При постановке "Руслана" партия Гориславы была отдана молоденькой и прехорошенькой Э.И.Шифердекер, носившей на афишах имя Лилеевой... Глинка был в отчаянии особенно от холодности, с которой Лилеева произносила восклицание "О!" перед словами "мой Ратмир". Он требовал для него хоть жизни, если не огня, а Лилеева никак не могла перенять его урока. На одной из последних репетиций Глинка, как сам мне тогда рассказывал, подкрался сзади к Лилеевой и, дождавшись несчастного такта, неожиданно ущипнул ее за руку так, что она вскрикнула, и неудавшееся ей и пропадавшее "О!" раздалось, полное неподдельной жизни. Глинка сказал певице: "Вот видите, что можно дать этому восклицанию выражение; старайтесь произносить его и впредь хоть так, как сейчас (Глинка 1955: 236–237).

Цикл историй, объединенных вокруг личности Глинки, дополняет и уточняет атмосферу и характер богемно-артистического кружка, воссоздавая живую, импульсивную натуру композитора, его "словечки" и забавные парадоксы, его милое, добродушное остроумие. Но, конечно, подлинным лидером в беседах, протекавших в среде "братии", был сам хозяин кружка. Не случайно посетители вечеров Кукольника признавали его полный приоритет как рассказчика. Более того, людьми, близкими к Кукольнику, высказывалась даже точка зрения, что именно в качестве рассказчика он в наибольшей степени и реализовал свои богатейшие творческие возможности.

А.Н.Струговщиков, мемуарист осторожный, терпимый, избегающий явно субъективных оценок и резких выводов, следующим образом определил личность Кукольника:

Как импровизатор, как веселый и остроумный собеседник, он стоял несравненно выше себя, как литератора. Прибавьте к этому редкое добродушие, своеобразные приемы, детскую веселость, вызывавшую иногда смех до слез в сообществе даровитого Маркевича, остроумного Сенковского, цветистого, образного почти в каждом слове Карла Брюллова, – и все это без салонных стеснений, все нараспашку... (Глинка 1955: 190).

Сохранившаяся <Записная книжка> Кукольника позволяет представить, хотя бы в общих

чертах, репертуар сюжетов его устных новелл, сложившихся в своеобразную летопись николаевской эпохи с созвучными или, наоборот, контрастными, но в любом случае отнюдь не случайными вкраплениями из предыдущих царствований. В центре анекдотов, собранных Кукольником, лежит петербургский быт, точнее, несколько его пластов. В отдельный и вполне самостоятельный цикл вырастают анекдоты о знаменитом остроловце князе А.С.Меншикове. Достаточно четко представлен мир театрального анекдота (П.А.Каратыгин и его остроумные ответы). Отдельный слой текстов вводит в круг высшего чиновничества (сюжеты о П.А.Клейнмихеле, А.И.Чернышеве и других). Довольно большой раздел включает "анекдоты для одного мужского пола". Там есть и чисто бытовые тексты, тесно соотносящиеся с фольклорными первоисточниками, но есть и историко-биографические (например, о том же А.С.Меншикове или А.С.Уварове). И в том и в другом случае Кукольник совершенно свободно, открыто, без какой бы то ни было фильтрации, адаптации, переработки популярных сюжетов фиксирует то, что особенно нравилось, что без стеснений рассказывали друг другу в мужской компании, каковой, собственно, и являлась "братия". Так что и этот раздел представляет несомненный историко-культурный интерес.

Особая сфера – анекдоты о петербургских комендантах П.Я.Башуцком и П.П.Мартынове. Как преамбула к "комендантскому" циклу всплывает история о Н.Рылееве, петербургском полицмейстере времен Екатерины II.

Очевидно, в <Записную книжку> Кукольника главным образом вошло то, что он сам обычно и рассказывал. Так, например, анекдот об А.И.Чернышеве П.М.Ковалевский слышал непосредственно от Кукольника (Русские мемуары 1990: 589). Свидетельство это подтверждает, что анализируемый текст отражает не столько собирательские интересы писателя, сколько его устную творческую практику. Несомненно, Кукольник успел зафиксировать весьма небольшую часть своего обширного репертуара. Ряд сюжетов, дополняющих <Записную книжку>, можно извлечь из мемуарных материалов.

Любопытный анекдот, полный самоиронии, сжатый, емкий, основанный на остроумном обыгрывании фамилии писателя, сохранил П.М.Ковалевский:

Кукольник, о котором в первый раз швейцар князя Чернышева даже не хотел доложить, а послал спросить у княгини: не приказывала ли она принести кукол для детей (Русские мемуары 1990: 589).

И.А.Пузыревский записал одну устную новеллу Кукольника, в центре которой находится неизвестный и довольно неожиданный автобиографический эпизод. Новелла эта отнюдь не имеет чисто локального значения. Она вписывается в совершенно определенный историко-культурный контекст.

Реконструируя необычное происшествие из своей жизни, Кукольник попытался показать, как возникла и утверждалась идея появления в официальном, чиновничьем Петербурге свободного богемно-артистического мира, идея возникновения внутренне оппозиционной миниатюрной общественной структуры. Вообще, Кукольник, видимо, старался разбить версию о своей лояльности, верноподданности, что и подтолкнуло его к созданию текста, который, аккумулировав в себе целую группу неизвестных фактов, был нацелен на разрушение репутации драматурга, поэта, романиста как официозного автора. Но, при всей очевидности этой тенденции, она не выражает всего богатого реального содержания новеллы, всех ее смысловых оттенков.

Так, Кукольник откровенно и емко выразил, как трудно подданному Николая I преодолеть

в себе раба, как сложно выдавливать из себя страх, насколько ненадежным оказывается с таким трудом достигнутое чувство внутренней свободы.

То, что записал Пузыревский, нельзя расценивать как строго историческое свидетельство; информативная сторона тут оказывается не самой главной. Налицо именно устная новелла, яркая и психологически достоверная:

Тяготясь отеческим наблюдением гр<афа> Бенкендорфа за его пиэсами, он с 1835 г. почти перестал писать для сцены, а между тем, под влиянием неизвестно каких обстоятельств, но вероятнее всего сердечных, ударился в кутеж и во главе разгульной компании, прозавшей его Епископом, стал проделывать иногда довольно неприличные шалости в Петербурге и его окрестностях... Все это, иногда в преувеличенном, иногда и в превратном виде, доходило до Государя, который не раз, по этому поводу, выражал свое неудовольствие. Наконец, в 1841 году стряслась над ним беда (рассказ слышан от Н<естора> В<асильевича>): за одним из своих развеселых ужинов, К<укольник>, спьяна, сочинил весьма неподобающий экспромт по поводу какого-то высокотожественного случая; кто-то из гостей должно быть запомнил, записал стишки, и они пошли по рукам... "В одно прекрасное утро, – рассказывал сам Н<естор> В<асильевич>, – вдруг приносит мне жандарм следующую лаконичную записку:

Извольте немедленно явиться к гр<афу> Александру Христофоровичу.
Дубельт.

С Дубельтом мы давно были на "ты", и такая записка крайне неприятно меня удивила. Однако, делать нечего, отправляюсь. Докладывают, затем проводят меня в кабинет Шефа жандармов... "Что это вы делаете, М<илостивый> Г<осударь>?" грозно вопрошает меня Бенкендорф, держа в руках и показывая мне листок бумаги: "Вы шутите что-ли с Государем?" – Вижу мой злополучный экспромт, про который я давно забыл... Я туда-сюда... "Перестаньте, сударь!" – еще грознее перебивает меня Б<енкендорф>: "Это ваши стихи, есть на то свидетели. Я получил их лично от Государя!.." Я так и обмер... Уныние, ужас, страх и т. д. Аудиенция, Н<иколай> I заставил ждать, перед выездом. Драматическая пауза. Грозное лицо, потом улыбается (видя страх): "Пошел прочь, дурак"... По отзыву Дуб<ельта> Государь смеялся, рассказывая об этом Бенк<ендорфу> (Пузыревский б. г.: 8-11).

Устные новеллы Кукольника, освещающая неожиданным светом прошлое (царствования Екатерины II и Александра I) и настоящее (эпоха Николая I) России, выявляя подспудные исторические тенденции через забавные, нелепые случаи, через неожиданные, странные, а порою и страшные мелочи, прежде всего распространялись в кругу "братии", в среде, имевшей свой микроклимат, в той обстановке, в которой была достигнута хотя бы иллюзия свободы, в кругу, в котором можно было стряхнуть с себя маску официального автора.

Исторические сюжеты, коллекционировавшиеся и прежде всего рассказывавшиеся Кукольником, всегда непредсказуемы, неожиданны, занимательны, но зачастую они еще и начинены взрывчатой политической силой. Воссоздавая то или иное событие, писатель отбирал из потаенных устных преданий только то, что проецировалось в настоящее, помогало погрузиться в самую суть его. А в настоящем он фиксировал внимание на том, что может определить судьбу России, выявить трагизм ее истории. Вот, например, Кукольник приводит слова адмирала Н.С.Мордвинова: "Мы удивляемся, что у нас нет предприимчивых людей, но кто же решится на какое-нибудь предприятие, когда не видит ни в чем прочного ручательства, когда знает, что не сегодня, так завтра по распоряжению

правительства его законно ограбят и пустят по миру". Эта невеселая, но вместе с тем парадоксально насыщенная, острая и психологически точная апофегма жестко, резко, выразительно открывает своего рода историческую закономерность, в необыкновенно концентрированной форме показывает, что либеральные реформы на Руси обычно завершаются террором, что демократические веяния там обычно недолговечны и ненадежны, а насилие, за вычетом случайных отклонений, регулярно и постоянно.

Или, например, в обширном мемуарном этюде о Я.И.Ростовцеве, который представляет собой целый сериал анекдотов в миниатюре, Кукольник, в частности, рассказывает об истории возвышения этого крупного государственного деятеля трех царствований – Александра I, Николая I и Александра II, историю о том, как он попал в "случай":

"...Особенную милость к нему великого князя М<ихаила> П<авловича> приписывают необыкновенному свойству его брюха испускать ветры пиано и форте во всякое время и по востребованию".

Странное, комичное обстоятельство, послужившее, по устным преданиям, причиной популярности Я.И.Ростовцева в придворных сферах, вырастает в грозный символ, в невероятный и одновременно реальный рассказ о том, как и благодаря чему происходит порой возвышение ничтожеств.

<Записная книжка> Кукольника донесла до нас тайные, малоизвестные черты николаевского царствования, сохранила резкие, живые особенности политики и быта, жизни государственной и частной, что определяет безусловную историческую ценность этой своеобразной летописи времени, долгое время остававшейся под спудом. Однако "<Записная книжка>" представляет интерес не только как исторический документ, но и как литературный текст, имеющий прихотливую, как бы произвольную композицию и вместе с тем внутренне организованный таким образом, что наличие случайных элементов в структуре <Записной книжки> оказывается просто исключенным, текст, в котором пересечение ряда циклов, своего рода микроанекдотических эпосов дает разнообразную, пеструю, но одновременно глубоко целостную картину.

5.8. <Записная книжка> Н.В.Кукольника как литературный текст

Основные анекдотические циклы стягиваются в <Записной книжке> к двум центральным полюсам, каждый из которых имеет определенный набор психологических моделей, свой круг масок, пародийно-гротескных репутаций.

На одном полюсе царствует "острослов-проказник" (шут, дурак), бесстрашно, дерзко, весело обнажающий глупость других, нисколько не щадящий блистательных вельмож и крупных администраторов, в руках которых сосредоточена огромная реальная власть. В этом смысле характерна фигура А.С.Меншикова. То был своего рода опознавательный знак, сигнал всего полюса, наиболее концентрированное выражение тенденции к резко внеэтикетному показу дворянского быта, а особенно придворного и высшего бюрократического миров.

На другом полюсе "<Записной книжки>" владычествует чиновничья, шире – государственная глупость, на которую не нашлось своего Меншикова, точнее, государственная глупость, которая и не нуждается в Меншикове, ибо она сама, без чьей либо посторонней помощи, раскрывает себя и делает это с блеском.

В анекдотах о петербургских комендантах Башуцком и Мартынове феноменальная

глупость демонстрируется как принцип, как определяющая особенность управления столицей российской империи. И сами цари не могут с этим ничего поделать, мирясь с глупостью тех, кому вверены мир, спокойствие и порядок града Санкт-Петербург, как с чем-то совершенно неизбежным, а может быть, даже и обязательным.

С циклом о Башуцком и Мартынове соотносятся, сопрягаются, сцепляются отдельные "блуждающие" сюжеты, точнее, они втягиваются в орбиту этого цикла. Их подлинное значение выявляется именно в контексте сериала о петербургских комендантах. Причем, общность обнаруживается не в каких-то внешних обстоятельствах, а на более глубинном уровне.

Почти при полном отсутствии формальных схождений, происходит кристаллизация одной странной, но при этом отнюдь не беспочвенной закономерности.

Дело в том, что Кукольник фиксирует разные и как бы даже не очень совпадающие уровни российской бюрократической машины, показывая, как административная глупость фактически пронизывает ее сверху донизу. Поэтому забавно-нелепые случаи с петербургскими комендантами, т. е. фактически с полицейскими чиновниками, типологически уточняются за счет необычных, неожиданных, невероятных ситуаций, в которые попадают царские наместники (генерал-губернаторы, например), и в результате из отдельных эпизодов складывается целая система. Административная глупость оказывается какой-то всеохватывающей, тотальной. Вот один из анекдотов, который в тексте *<Записной книжки>* явно оттеняет и углубляет комендантский цикл:

Бутурлин был нижегородским военным губернатором. Он прославился глупостью и потому скоро попал в сенаторы. Государь в бытность свою в Нижнем сказал, что он будет завтра в Кремле, но чтобы об этом никто не знал. Бутурлин созвал всех полицейских чиновников и объявил им о том под величайшим секретом. Вследствие этого Кремль был битком набит народом. Государь, сидя в коляске, сердился, а Бутурлин извинялся, стоя в той же коляске на коленях. Тот же Бутурлин прославился знаменитым приказом о мерах противу пожаров, тогда опустошавших Нижний. В числе этих мер было предписано домохозяевам за два часа до пожара давать знать о том в полицию. Случилось зимою возвращаться через Нижний восвояси большому хивинскому посольству. В Нижнем посланник, знатная особа царской крови, занемог и скончался. Бутурлин донес о том прямо Государю и присовокупил, что чиновники посольства хотели взять тело посланника дальше, но он на это без разрешения высшего начальства не мог решиться, а чтобы тело посланника, до получения разрешения, не могло испортиться, то он приказал покойного посланника, на манер осетра, в реке заморозить. Государь не выдержал и назначил Бутурлина в сенаторы (Кукольник 1991: 70).

Приведенный текст (это своего рода мини-цикл) обладает динамичной, разветвленной и необыкновенно точно выверенной структурой. После краткой, но яркой и выразительной преамбулы, содержащей явный парадокс, глубоко ироничной ("...он прославился глупостью и потому скоро попал в сенаторы"), идет перечисление трех историй, в которых по нарастающей обнажается невероятная, немислимая глупость государственного мужа. Финал (заключительный виток) возвращает к преамбуле, разъясняя – с учетом трех реконструированных пародийно-комических ситуаций – и тем самым "снимая" ее внутреннюю противоречивость, более того, представляя преамбулу убедительной и абсолютно логичной ("Государь не выдержал и назначил Бутурлина в сенаторы").

В самом деле, то, что Бутурлин попал в сенаторы, – не случайность, не анахронизм, а дело абсолютно неизбежное, прямое следствие его административной работы, вошедшей в историю благодаря нелепым указам и решениям. Чтобы прекратить совершенно немыслимые, невозможные деяния чересчур ретивого губернатора, ничего другого не оставалось, как еще более возвысить его – ввести в Сенат, орган чисто совещательный, чтобы изолировать от возможности выносить практические решения. Вообще же избавиться от Бутурлина как государственного деятеля невозможно, это не под силу и самому императору, вполне сознававшему неизбежность и неуничтожимость административной глупости. Да, Бутурлин перешел допустимую границу губернаторского тупоумия; значит, его нужно срочно поднимать еще выше, заменив личностью, вернее *безличностью*. Вот что сумел показать Кукольник на коротком, предельно сжатом пространстве анекдота.

Итак, в *<Записной книжке>* налицо два основных полюса. К первому из них стягивается даже не группа текстов, а циклы, в каждом из которых есть особый "острослов-проказник", виртуозно обнажающий глупость окружающих. При всем том, что тексты разворачиваются исключительно по этой модели, не возникает ничего похожего на единообразие.

Если А.С.Меншиков блистательно, беспощадно, точно раскрывает вопиющую профессиональную некомпетентность администраторов, пустоту вельмож, граничащую с идиотизмом, показывает придворный мир, сняв с него покров наружного великолепия, то, скажем, П.А.Каратыгин берет на себя примерно ту же функцию разрушителя сложившейся иерархии отношений в театральном мире и т.д. Второй полюс концентрирует вокруг себя циклы, в которых отсутствуют свои "острословы-проказники".

Тут уже происходит самообнажение. Так что ничья посторонняя помощь, собственно, и не требуется. Например, административная глупость зачастую проявляется настолько выпукло, ярко, законченно, что появление А.С.Меншикова было бы просто лишним и ненужным. В подобном роде текстов основные акценты, видимо, расставляет сам рассказчик. Находясь как бы за пределами повествования, он, тем не менее, присутствует в нем, определяя его главный эстетический фокус.

Все эти предварительные наблюдения, отнюдь не претендуя на окончательность, тем не менее, как представляется, достаточно ясно свидетельствуют, что текст *<Записной книжки>* Кукольника, при всей своей пестроте, глубоко целостен, имеет внутренние законы построения, обладает особой художественной логикой. Несомненно, есть все основания говорить о том, что случайные, как бы выхваченные из жизни сюжеты на самом деле были соединены вместе в результате целенаправленного отбора, и что под внешней хаотичностью скрывается строго продуманная композиция, ибо весь материал естественным путем распределяется, стягиваясь к основным полюсам-магнитам.

То, что *<Записная книжка>* Кукольника является не сборником анекдотов, а представляет собой целенаправленно выстроенную картину нравов, неминуемо заставляет вспомнить о *Старой записной книжке* Вяземского, не забывая, конечно, что в основе их лежат принципиально не совпадающие культурологические установки. Однако установки эти реализовывались фактически по одной модели.

И *<Записная книжка>* и *Старая записная книжка* есть литературные тексты, дающие картину нравов русского общества и дающие ее почти исключительно через анекдот. Цели авторов были прямо противоположны, а вот творческий метод был общий. Из огромного резервуара сюжетов одним отбирались анекдоты, в которых преобладали

свежесть и яркость красок, а другой предпочитал анекдоты, может быть, и забавные, но страшноватые, изобилующие черной краской. Доказывая каждый свое, отбирая нужные им сюжеты, они оба опирались на один и тот же жанр, с которым была связана целая культурная традиция русской умственной жизни первых десятилетий XIX века.

Однако общность <Записной книжки> и *Старой записной книжки*, при всей ее несомненности, не стоит преувеличивать. Вяземский, строя картину нравов русского общества, добивался особой рельефности, выпуклости, выразительности, но избегал резких тонов и делал это совершенно продуманно, ведь как уже говорилось, он создавал апологию дворянской образованности и потому делал упор на фиксации именно ее высших форм. Кроме того, *Старая записная книжка* организовывалась с учетом того, что она будет опубликована, что делало неизбежным определенное препарирование материала, его соответствующую фильтрацию.

В результате убедительно и емко демонстрировалась колоритность быта, реконструировались его специфические черты, но при этом во многом приглушалась историческая острота анекдотов, что, естественно, вело к игнорированию теневых сторон быта. Вяземский осознанно шел на это, чтобы показать: в России в конце XVIII – первых десятилетиях XIX веков была подлинная устная словесная культура. Такой шаг был оправдан, но неизбежные потери были все-таки довольно значительны.

Главное в литературном (историко-биографическом) анекдоте то, что он преломляет в себе неизвестные, неожиданные штрихи какой-то известной личности или целой эпохи, открывает тайные политические пружины, дает возможность увидеть исторических деятелей как бы не в парадном мундире, а в домашнем халате. Все это есть в *Старой записной книжке*, но очень сглаженно: черты слишком резкие, грубые тщательно отретушированы, наиболее пикантные особенности, как раз и придающие особую прелесть анекдотам, по мере возможности закамуфлированы.

В <Записной книжке>, не предназначавшейся для печати и открыто дававшей отрицательный, негативный вариант дворянского быта, на переднем плане – историко-политическая острота воссоздаваемых событий, их, если угодно, скандальность. Писатель создавал своего рода вариант неофициальной истории николаевской эпохи (происшествия, связанные с XVIII веком, только подтверждали и уточняли закономерность тенденций, характерных для 30 – 40-х годов XIX столетия), оказываясь в каком-то смысле ближе, чем Вяземский, к природе анекдота. У Кукольника пикантность сюжета, его принципиальная невписываемость в утвержденные в обществе нормы, его историческая острота, никак не совпадающая с санкционированными свыше установками, проявляются во многом полнее, чем у Вяземского. И это понятно: Кукольник был более свободен, ведь <записная книжка>, как уже подчеркивалось, не предназначалась для печати, и потому ее автор мог более точно следовать правилам жанра.

Несомненно, <Записная книжка> Кукольника представляет весьма любопытный корректив к грандиозной попытке собирания и осмысления анекдота, предпринятой Вяземским.