

ЛЮСЬИЙ Александр Павлович / Alexander LYUSY

| Шпаргалка лизиного пруда |

ЛЮСЬИЙ Александр Павлович / Alexander LYUSYРоссия, Москва.
Российский институт культурологии.
Старший научный сотрудник. Кандидат культурологии.Russia, Moscow.
Russian Institute for Cultural Research, Senior Researcher.
PhD in Cultural Science.allyus1@gmail.com

ШПАРГАЛКА ЛИЗИНОГО ПРУДА. К ПРОСВЕЩЕНЧЕСКИМ ИСТОКАМ МОСКОВСКОГО ТЕКСТА

Существует ли московский текст/супертекст? При всем нежелании в Москве одного дома (и слова) оглянуться на другой (другое), стать с ним по линии, составить общей компанией ансамбль, поселить между собой регулярное, твердое пространство города (текста)? Актуальность этой проблемы обусловлена задачами адекватного осмысления пространственно-временного континуума русской культуры. Обзорные обширного поля мифологии, связанное как со столичным московско-петербургским метапространством, так и с отдельными точками городского локуса или событиями городской жизни, сама московская мифологизированная модель и ее текстуальное качество, позволяет по-ложительно ответить на основной вопрос статьи.

Ключевые слова: панорамный взгляд, дуальная оппозиция, миф, утопия, пространство, текстопорождающая структура, ансамбль

Pond of Liza's Crib: To Prosveshchenchesky Sources of the Moscow Text

Is there a Moscow text/supertext? In case of all unwillingness in Moscow of one house (and words) to look back on another (another), to become with it online, to make the general company ensemble, to lodge among themselves the regular, solid space of the city (text)? The relevance of this problem is caused by tasks of adequate judgment of a spatio-temporal continuum of the Russian culture. The review of an extensive field of the mythology, connected both with capital Moscow and Petersburg metaspace, and with separate points of a city locus or events of city life, the Moscow mythologized model and its textual quality, allows us to answer the main question of article positively.

Key words: panoramic look, dual opposition, myth, utopia, space, structure of the birth of the text, ensemble

После переезда столицы в Петербург Москва, как «вдова/вдовица», не очень следит за своей формой, не столько цитируя, сколько гастрономически потребляя (в частности, и саму себя), но больше отсыпаясь (и — насытаясь на далекое будущее). «Расплеснутые по обширному блюду части города словно путешествуют в разные стороны. Главным образом спят. Нет, не части одного города, но как будто многие города (Ломоносов насчитывал их десятками), разделенные пустошами или слеplенные вплотную, словно соты. Эти московские «города» печивают днем и ночью или бодрствуют вполглаза.

Повсюду сады, зелеными облаками влекущиеся по земле, открывающие то там, то здесь пестрые скопления домов. Отдельно от остальных встают в парадных позах, редкие, украшенные колоннами, фигуры особняков. Вокруг хаос: ограды, заборы, лавки, на перекрестках полосатые будки — все по мелочи и дробно, и чем глубже в город, все дробнее и мельче, точно кашу вылили из горшка и она растеклась по столу столицы. Улицы угадываются не везде, прохожие и экипажи редки. Церкви, близкие и далекие, перекликаются поверх всего крестами. Чудный вид! Река, пересеченная бродами и запрудами, не то стоит, не то движется.

Все это похоже на тогдашний русский письменный язык. Такое же медленное шевеление инертной массы слов, плотности и прорехи, ничем не объяснимые, и такая же всеобщая — полупустая — слитность. То есть: нежелание одного дома (и слова) оглянуться на другой (другое), стать с ним по линии, составить общей компанией ансамбль, поселить между собой регулярное, твердое пространство города (текста).

...Так же как в языке, в Москве встречаются иноземные вкрапления; эти фигуры очерчены ровно. Немцы на берегу Язуы некогда нарисовали квадрат своей слободы и одною его твердой формой отгородились от остальной Москвы точно невидимой стеной.

Не оттого ли московский переводчик Карамзин так внимательно рассматривает немецкие (языковые) формы? В них ему чудится пространство, которого нет в окружающей его кривоколенной действительности¹.

Структурированный европейским опытом карамзинский панорамный взгляд на Москву в какой-то мере предопределяет пушкинско-петровское обозрение петербургской пано-

¹ Балдин А. Протяжение точки. М., 2009. С. 33–34.



ЛЮСЬИЙ Александр Павлович / Alexander LYUSY

| Шпаргалка лизинного пруда |

рамы в «Медном всаднике». «Видя в разумно организованном городском “гульбище” следствие просвещенности общества и “утонченного гражданского образования”, Карамзин позволяет себе утопические, как он сам признает, фантазии насчет идеального городского пейзажа на набережной Москвы-реки у Каменного моста: “...Если бы можно было сломать там Кремлевскую стену, гору к соборам устлать дерном, разбросать по ней кусточки и цветники, сделать уступы и крыльцы для восхода, соединить таким образом Кремль с набережной, и внизу насадить аллею”»².

Добавляя к этой воображаемой композиции «вдали Воробьевы горы, леса, поля», Карамзин приходит к выводу: «Вот картина! Вот гульбище, достойное великого народа!»³. Так московский пейзаж наделяется общенациональным, государственным звучанием, вступая в соперничество с прославленными европейскими видами. Но при этом пейзаж сей явно наделяется «предпетербургскими» приметами: «Воображаю еще множество лодок и шлюпок на Москве-реке с разноцветными флагами, с роговою музыкою: ежедневное собрание людей на берегу ее без сомнения произвело бы сию охоту забавляться и забавлять других...». Однако есть некая «высшая» точка зрения над таким сопоставлением: «Сверх того Кремль есть любопытнейшее место в России по своим богатым историческим воспоминаниям, которые еще возвысили бы приятность сего гульбища, занимая воображение». Преобразовательные фантазии Карамзина, однако, имеют свой предел: «Но это одна мысль. Кремлевская стена есть наш Палладиум: кто смеет к ней прикоснуться? Разве одно время разрушит ее, так же, как оно разрушило стену вокруг Белого города и Земляного». Образ Москвы Карамзин создает замкнутую текstopорождающую структуру: «И так удовлетворяемся своим *бульваром!* Куда, господари мои, вы позволите мне и теперь отправится: ибо облака рассеялись и солнце проглянуло». Верный исторический взгляд, объединяющий «пейзажно-ландшафтное» и «историческое», как будто бы рассеивает скрывающие солнце облака.

В то же время в описании Карамзина возникает архитектурная дуальная оппозиция: Кремль и Пашков дом (на наш взгляд, своеобразное архитектуроведческое предчувствие монументально-экзистенциальной петербургской оппозиции Медного всадника и Евгения). Утопичность проекта Карамзина заключалась в его привязке именно к кремлевским строениям. Идея «народного гульбища» нашла воплощение именно в Пашковом доме, который «вознесся выше» самого Кремля. Первое известное описание знаменитого сооружения словно иллюстрирует идеальные мечты Карамзина: «В многолюдной части города, на Моховой, недалеко от Каменного моста, на значительной высоте высится этот волшебный замок... два входа ведут в дом. По ним достигаешь до верхнего помещения и попадаешь на просторную вышину в куполе дома, откуда — прелестнейший вид на всю Москву. Пройдя сквозь дом, придешь к романтическому виду на передней стороне дома на улице. По беспорядочно закругленным и змеящимся дорожкам сходишь вниз кустарником по склону горы... Внизу два

каменные бассейна, в середине коих находится фонтан, а от улицы все отделяется железной решеткой отличной работы. Сад и пруд кишат иноземными птицами. Китайские гуси, разных пород попугаи, белые и пестрые павлины находятся здесь либо на свободе, либо висят в дорогих клетках. Ради этих редкостей и прекрасного вида по воскресеньям и праздничным дням собирается здесь множество народа... всюду вход открыт, двери не заперты, а там и сям поставленные слуги вежливо дают указания спрашивающим... Впечатление, производимое домом, неопишимо...»⁴.

Пашков дом, с легкой руки Карамзина, стал одним из главных героев «московского текста» (МТ). В частности, героем двух очерков книги искусствоведа М. М. Алленова «Тексты о текстах». С одной стороны, Дом Пашкова стал «окаменевшим эхом» потерпевшего крах проекта грандиозного большого Кремлевского дворца В. Баженова, воплощение «события несвершения». С другой, этот дом «вознесен и красуется “главою непокорной”» как образец частной постройки, самый выдающийся памятник «антиимперской республиканской московности». М. Алленов пишет о символичности несостоявшейся кремлевской постройки, направленной на претворение в наглядный образ идеи «Москва — Третий Рим» путем «романизации» планировочной структуры и всей архитектурной панорамы Кремля. Это было воспринято при дворе как «экспансия Первого Рима в цитадель Рима Третьего», направленная на искоренение «Рима Второго» в лице православных кремлевских соборов. Искусствоведам предложена по своему интересная архитектурно-мифографическая теорема якобы баженовского «вычитания из Третьего Рима, он же Второй Иерусалим, собственно римского, романского компонента», в результате которого «Москва предстает как одна из экзотических провинций Римской империи, вроде той, какой некогда был Иерусалим, или как феномен перманентного эллинизма в мировом культурном космополисе». Собственно, можно, пожалуй, вести речь обо особом Пашковом субтексте МТ, если построить общий сюжет о значении дома Пашкова в творчестве художника Василия Сурикова и писателя Михаила Булгакова. Алленов называет «провиденциальным» помещение картины Александра Иванова «Явление Христа народу» в 1862 году именно в стенах этого дома. Эта картина в зале с видами на Кремль и Замоскворечье, по мнению Алленова, являя собой символический образ петровского, петербургского «окна в Европу», сквозь которое открывались дали и веяло воздухом Средиземноморья, открыла для В. Сурикова путь к истории «в художественно осуществленном тождестве исторического и символического»⁵.

Как оценивает А. Балдин, просветительский проект Карамзина в целом на историческом фоне Пугачевского восстания, он «выглядит попыткой кристаллизации русского сознания посредством “немецкого” переформления, опространствления русского языка. . . . России необходимо строить идеальное “государство языка”, способное удержать лавину народного бунта»⁶. Для Карамзина Москва остается квинтэссенцией традиционного русского сознания, подтверждением чему является

² Марисина И. М. Пейзаж в русской культуре второй половины XVIII века // Ландшафты культуры. Славянский мир. М., 2007. С. 244.

³ Карамзин Н. М. Записки старого московского жителя. М., 1988. С. 262–263.

⁴ Чурбанов В. Судьба Пашкова дома. Ч. II // Пульс. № 9. С. 12.

⁵ Алленов М. М. . . . Тексты о текстах. М., 2003.

⁶ Балдин А. Протяжение точки. С. 54.



ЛЮСЬИЙ Александр Павлович / Alexander LYUSY

| Шпаргалка лизинного пруда |

полное отсутствие какого-либо внимания к Петербургу. «Этот город есть результат встречи Москвы с Европой; он уже достаточно осмыслен — он сам себя готов наблюдать и осмысливать (что и является сущностью Петербургского текста (ПТ), как и любого локального текста. — А. Л.). Другое дело, Москва: для “немца” Карамзина она, как вечная загадка, так же вечно будет интересна».⁷

Особенно «плотным локусом» Москвы в литературе, по выражению В. Н. Топорова⁸, стало место действия повести Н. М. Карамзина «Бедная Лиза». В. Н. Топоров показывает, что три начальных, образующих экспозицию фрагмента «Бедной Лизы» построены по принципу последовательного возрастания текстового объема при сужении “разыгрываемого” в каждом из этих фрагментов локуса⁹. В первом из них повествователь утверждает: «Может быть никто из живущих в Москве не знает так хорошо окрестностей города сего, как я, потому что никто чаще моего не бывает в поле, никто более моего не бродит пешком, без плана, без цели — куда глаза глядят — по лугам и рощам, по холмам и равнинам. Всякое лето нахожу новые приятные места или в старых новые красоты». Как отмечает В. Н. Топоров, «здесь игра стоит на контрасте между некой всеобщностью (локус — практически все окрестности Москвы во всем их многообразии — луга, рощи, холмы, равнины) и абсолютной выделенностью того, что характеризует Я (ср. трехкратное “никто..., как...”, “никто чаще”, “никто более”)». Вот специфическая московская текстопорождающая модель, в отличие от «где... — там...» петербургской!

Во всякое лето открываются новые красоты, и это предполагает потенциально их полный набор. Однако уже в следующем отрывке начинается сужение, происходит выбор одной из московских окраин, выбирается одно определенное место, из которого, впрочем, видно многое, хотя и не происходит суммирования всех отмеченных ранее московских окрестностей. «Но всего приятнее для меня то место, на котором возвышаются мрачные, готические башни Си...нова монастыря. Стоя на сей горе, видишь на правой стороне почти всю Москву, сию ужасную громаду домов и церквей, которая представляется глазам в образе величественного амфитеатра: великолепная картина, особливо когда светит на нее солнце, когда вечерние лучи его пылают на бесчисленных золотых куполах, на бесчисленных крестах. К небу возносящихся! Внизу расстилаются тучные, густо-зеленые цветущие луга, а за ними, по желтым пескам, течет светлая река, волнуемая легкими веслами рыбацких лодок или шумящая под рулем грузных стругов, которые плывут от плодороднейших стран Российской Империи и наделяют алчную Москву хлебом». «Этот отрывок, — комментирует В. Топоров, — представляет собой панорамное описание того, что видно (видишь, видна, видны, представляется глазам) на три четверти окоема: к северу (на правой стороне), в отдалении почти вся Москва, громада домов, купола и кресты ее церквей; к западу (на другой стороне реки) — роща, Данилов монастырь, Воробьевы горы; к югу (на левой же стороне) — поля, лесочки, деревеньки, Коломенское и его дворец. Москва видится

средоточием “исторического”, “культурного”, “рукотворного”, но особенно великолепен ее вид, когда сама природа идет навстречу зрителю, — при вечерних лучах заходящего солнца, — образ, предвосхищающий Достоевского (московского Достоевского! — А. Л.) ... если конкретный природный ландшафт Москвы частично возмещается пейзажем ближнего плана в западном направлении — “внизу”, между холмом Симонова монастыря и рекой с грузными стругами, — то по ту сторону реки пейзаж господствует безраздельно вплоть до Воробьевых гор, сливающихся с горизонтом. Только златоглавый Данилов монастырь нарушает в этом направлении пространство “природного”. Сходная ситуация открывается и при взгляде на юг: разнообразные ландшафты с несколькими деревеньками на переднем плане и — как предел — Коломенское с его двором. Организация этого второго фрагмента заслуживает очень высокой оценки: не случайно, подобный панорамный принцип был усвоен прозой на рубеже XVIII и XIX веков и широко использовался именно как карамзинское изобретение. Организация осуществляется по нескольким пространственным параметрам — по странам света, кодируемым как правое, левое, переднее; по дальности — близости (дальний и ближний планы); по вертикали (гора — низ)».

Топоровская экскурсия по карамзинским пейзажам напоминает его сценарий всестороннего обозрения Медного всадника¹⁰. Теперь В. Топоров дает четкое представление, как «работает» МТ Н. Карамзина: «В результате получается очень компактное, экономное и вместе с тем очень емкое описание, достойное той “великолепной картины”, которая открывается зрителю от стен Си...нова монастыря. Само описание дано очень искусно: создается полная иллюзия того, что в нем нет долгих перечислений. Увлеченный развораживаемой картиной, читатель незаметно для себя “пристраивается” к автору, вовлекается в последовательный обзор панорамы и начинает как бы поторапливать автора (“дальше”, “а что там еще” и т. п.), не замечая, что два десятка строк, прочитанных немногим более чем за минуту, вмещают не только “великолепную”, но и очень богатую и разнообразную картину, о которой отчасти можно судить по спискам объектов и их свойств»¹¹.

В третьем фрагменте осуществляется переход от панорамы, от взгляда вдаль. В пространство природы, кое-где оживляемое монастырями и деревеньками, к рассмотрению того, что не там, а здесь, вблизи и даже внутри, что связано не столько с природой, сколько с культурой и историей. Это требует «не только и не столько физического взгляда (глаз), сколько духовного видения, которое облегчается предшествующей реконструкцией далекого прошлого и воспоминанием о недавнем прошлом»¹². «Часто прихожу на сие место и почти всегда встречаю там весну; туда же прихожу и в мрачные дни осени горевать вместе с Природою. Страшно воют ветры в стенах опустевшего монастыря, между гробов, заросших высокою травою, и в темных переходах келий. Там, опершись на развалины гробных

⁷ Балдин А. Протяжение точки. С. 60.

⁸ Топоров В. Н. «Бедная Лиза» Карамзина. Опыт прочтения М., 1995. С. 146.

⁹ Топоров В. Н. «Бедная Лиза» Карамзина. С. 94.

¹⁰ Топоров В. Н. О динамическом контексте «трезмерных» произведениях изобразительного искусства (семиотический взгляд). Фальконе-товский памятник Петру I // Он же: Петербургский текст. М., 2009. С. 778–813.

¹¹ Топоров В. Н. «Бедная Лиза» Карамзина. С. 96–97.

¹² Топоров В. Н. «Бедная Лиза» Карамзина. С. 97.



ЛЮСЬИЙ Александр Павлович / Alexander LYUSY

| Шпаргалка лизиного пруда |

камней, внимаю глухому стону времен, бездною минувшего поглощенных, — стону, от которого сердце мое содрогается и трепещет»¹³. «Именно в этом, третьем, фрагменте становится понятным смелый и не понятый ни современниками, ни последующими поколениями читателей замысел Карамзина соположить два совершенно разных и дотоле несопоставимых контекста — «исторический» и «интимный», повествующий о любви и смерти одного нежного сердца. Сверхзадача Карамзина, по мнению В. Топорова — включить себя в «переживаемую историю». Такой «переживаемой историей» стала и его «История государства Российского».

Т. А. Алпатова обращает внимание на то, что существенной частью МТ в том виде, каким он предстает в прозе Карамзина, нужно признать мифологические коннотации, возникающие как в связи с изображением Города как целого, так и отдельных локусов, конкретизирующих изображение «места действия» повестей или отдельных эпизодов. Как известно, мифологическое восприятие всякого города в обобщенном виде укладывается в две полярные модели: «идеальный Город» и «Остров блаженных»¹⁴. В русской культуре Москва и Петербург представляют классические типы этих городских мифоутопических модусов¹⁵. Но в рамках «петербургского мифа», как, вероятно, и «мифа московского» присутствует довольно много аспектов, значительно усложняющих схему простого противопоставления.

«Московский миф» Карамзина — созданный прежде всего в «Бедной Лизе» и «Наталье, боярской дочери», а также в историко-краеведческих исследованиях писателя периода 1800-х гг. («О московском землетрясении 1802 года», «Записки старого московского жителя», «Путешествие вокруг Москвы», «Исторические воспоминания и замечания на пути к Троице и в сем монастыре», «Записка о московских достопамятностях») — реализуется в двух вариантах: «прямом» и инверсионном. Москва как мифоутопическая модель «острова блаженных» в карамзинском повествовании либо оправдывает, либо опровергает возлагаемые на нее надежды и ожидания. Идиллически счастливы «праведные» жители допетровской Москвы в повести «Наталья, боярская дочь» — разбиваются судьбы героев

«Бедной Лизы» (к этому следует прибавить, что в последующих повестях Карамзин показывает, сколь разрушительное влияние оказывает город на судьбы героев-современников — см. «Юлия» и др.). Таким образом, сам топос Москвы оказывается в карамзинском повествовании в сложных отношениях с системой читательских ожиданий, predeterminedенных литературной и культурной традицией, а во многом и заложенных в самом тексте произведений.

Внешние приметы облика Москвы, составляющие МТ карамзинских произведений в целом, укладываются в характерную для мифа об «острове блаженных» систему. В ее основе прежде всего общий абрис города, в случае с Москвой — концентрическое строение, предполагающее, с одной стороны, постепенность и «естественность» возникновения, с другой же — огражденность, защищенность человека, живущего в городе. Это заложено в самой «сакральной топографии» города подобного устройства и отмечалось исследователями на основе анализа культурной идеи самых различных городов. Так, по мысли С. М. Телегина, «круговая форма города несет всегда идею совершенства, законченности, гармонии. Круг в мифе обозначает пространство, которое характеризуется концентрацией особой сакральной энергии < . . . > Круглая форма связана с формой и движением Солнца, с небом, а также с материнским лоном. Так и город, особенно круговой организации, ассоциируется с материнским началом: он всех принимает в себя и все из себя порождает».¹⁶ У Карамзина приметы Москвы также обрисовываются чаще всего в виде круговой панорамы. Москва «. . . представляется глазам в образе величественного амфитеатра: великолепная картина, особливо когда светит на нее солнце, когда вечерние лучи его пылают на бесчисленных золотых куполах, на бесчисленных крестах, к небу возносящихся!»; «На другой стороне реки видна дубовая роща, подле которой пасутся многочисленные стада; там молодые пастухи, сидя под тению деревьев, поют простые, унылые песни и сокращают тем летние дни, столь для них единообразные. Подалье, в густой зелени древних вязов, блистает златоглавый Данилов монастырь; еще далее, почти на краю горизонта синееются Воробьевы горы. На левой же стороне видны обширные, хлебом покрытые поля, лесочки, три или четыре деревеньки и вдали село Коломенское с высоким дворцом своим» («Бедная Лиза»); «. . . Древний Кремль с златоглавыми соборами и готическим дворцом своим; большая зеленая гора и приятными отлогостями и цветниками; река немалая и довольно красивая, с двумя мостами, где всегда движется столько людей; огромный Воспитательный дом с одной стороны, а с другой длинных, необозримый берег с маленькими домиками, зеленью и громадами плотового леса; вдали Воробьевы горы, леса, поля — вот картина!» («Записки старого московского жителя») и др. Сам подбор характеризующих деталей и эпитетов представляет, с одной стороны, черты реальной топографии, с другой же — определяется идеями величия и «приятности»; карамзинская панорама Москвы — самодостаточный мир, охватывающий все — от земли до неба, от городского ландшафта до бесконечных необозримых далей, все ее части охвачены взором человека, а сам он словно погружен в эту панораму, защищен разлитым вокруг ощущением

¹³ Там же. С. 98.¹⁴ Подробнее об этом см.: Телегин С. М. Миф Москвы как выражение мифа России (по страницам книги М. Н. Загоскина «Москва и москвичи») // Литература в школе. 1997. № 5. С. 5–21.¹⁵ Не случайно современный исследователь видит метафизическую сущность привычного разговора о противостоянии «двух столиц»: «В его <конфликта Москвы и Петербурга> основе — неодинаковое представление о мире, о том, что составляет его подлинную сущность — конфликт, вечная борьба между культурой и природой . . . между разумной волей и волей слепой, иррациональной, безумной, или гармония, обусловленная возможностью и неизбежностью взаимопроникновения обоих начал. Москва, в отличие от Петербурга, являлась зримым свидетельством органичности культуры, ее естественного, произвольного, «природного» произрастания, и эта органичность подтверждала, вселяла надежду на имманентную одухотворенность природы, на то, что ею правит не слепая, равнодушная к человеку воля, а мудрый таинственный законодатель», см.: Межуев Б. В. В. Соловьев и Москва («Крепчайшими целями прикован я к московским берегам») // Москва и московский текст русской культуры. Сб. статей. М., 1998. С. 82–83; О «противопоставлении культуры (Москва) и цивилизации (Петербург), духа и разума, божественного и мирского» — см.: Телегин С. М. Указ. соч. С. 13.¹⁶ Телегин С. М. Указ. соч. С. 7.

ЛЮСЬИЙ Александр Павлович / Alexander LYUSY

| Шпаргалка лизиного пруда |

красоты и блага¹⁷. Город воспринимается как единое одухотворенное целое, иной раз приобретающее антропоморфные или зооморфные черты (таково уподобление Москвы птице, а затем и самой героине в повести «Наталья, боярская дочь» — Наталья пробуждалась «... и подходила к круглому окну высокого своего терема, чтобы взглянуть на прекрасную картину оживляемой натуры, — взглянуть на златоглавую Москву, с которой лучезарный день снимал туманный покров ночи и которая, подобно какой-нибудь огромной птице, пробужденной гласом утра, в веянии ветерка стряхивала с себя блестящую росу <... > «Как хороша Москва белокаменная! Как хороши ее окружности!» Но того не думала Наталья, что сама она в утреннем своем наряде была всего прекраснее. . .»). Последовательность уподоблений подтверждает здесь мифоутопическое представление о Москве как целостном органичном единстве, живом — женственном -существе, ожидающем восхищение и любви и дарящим счастье тем, кто прикоснется к нему.

Город как «остров блаженных» вырастает в протяженную, в пределе же — бесконечную историческую, временную перспективу. Эпоха его возникновения настолько отдалена от современности, что может быть уподоблена сотворению мира (никто из ныне живущих не видел ее воочию; и Город, подобно мирозданию, дается каждому из его жителей целиком, как сложившееся гармоничное целое). Возникающий в результате масштаб парадоксально уравнивает события, происходившие в городе во все времена его существования. Прошлое оказывается рядом с настоящим, и время как линейно направленное начало исчезает, живущие в городе — на «остове блаженных» люди погружаются в вечность. Подобные временные коннотации появляются и в экспозиции «Бедной Лизы». Идеальное время-вневременность охватывает весь круг сезонов («часто прихожу на сие место и почти всегда встречаю там весну; туда же прихожу и в мрачные дни осени горевать вместе и с природою»).

Т. А. Алпатова выступила с доказательной концепцией рождения МТ русской литературы в творчестве Н. М. Карамзина. Новаторство карамзинского художественного осмысления Москвы определяется прежде всего тем, что именно в повестях Карамзина МТ выстраивается как целостная многоуровневая и многофункциональная система, определяющая строение самых разных слоев произведения. «Московский» характер карамзинской прозы как особая установка на специфический ав-

¹⁷ Анализируя панораму, открывающую повесть Карамзина «Бедная Лиза» и отмечая главный принцип ее построения — принцип «последовательного возрастания текстового объема при сужении разгравываемого в каждом из этих фрагментов локуса», В. Н. Топоров выделяет интересную закономерность карамзинского размышления. Во внешнем строении панорамы, а, в сущности, в самом мирозерцании автора-повествователя можно видеть «переход от панорамы, от взгляда вовне, вдаль, в пространство природы с ее ландшафтами, лишь кое-где оживляющимися <... > — к рассмотрению того, что не там, а здесь, вблизи, даже внутри, что связано не с природой, но с культурой и историей и что требует не только и не столько физического взгляда . . . сколько духовного видения, которое облегчается предшествующей реконструкцией далекого прошлого и воспоминанием о недавнем прошлом». В результате происходит «поворот от общего к конкретному, от анонимно-безличного. . . к личному . . . от идиллического и сиюминутного настоящего к трагическому и давнему, от “природно-пейзажного” к “историческому”». См.: Топоров В. Н. Указ. соч. С. 94, 97, 98–99.

тобиографизм текста, рождение «автобиографического модуса повествования», некой эмоциональной ауры, охватывающая события и героев. Отчетливо строя свою литературную биографию как писатель-«москвич», не принимающий условий «официального» Петербурга, Карамзин-автор избирает Москву местом действия подавляющего большинства своих повестей, тем самым сближая сферу «изображаемого» — собственно художественный мир произведения, и сферу «изображения» — заданные автором и известные читателю пространственно-временные «координаты», в которых разворачивается сам акт рассказывания. «Явление “московского текста” становится возможным в силу того подхода к пониманию художественного пространства в его поэтической, эстетической и, наконец, онтологической функции, которое оформилось в творчестве Карамзина как представителя новой литературной школы. В его основе — двунаправленное стремление, с одной стороны, увидеть и понять реальный мир во всем его многообразии и красочности, а с другой — найти в этом эмпирически-однородном континуальном пространстве некие точки отсчета, которые структурировали бы его, параллельно структурируя сознание человека, удерживая для него мир в единстве. Этот двунаправленный процесс интересно прослеживается уже в “Письмах русского путешественника”, в которых эмпирическое видение и многообразное, часто символически-иносказательное осмысление увиденного переплетаются столь причудливо, что в отдельных случаях некие пространственные локусы становятся едва ли не “персонажами” текста и “собеседниками” автора. Подобная функция оказывается унаследована и карамзинским изображением Москвы, которая впервые предстает в творчестве Карамзина как целостное органичное единство»¹⁸. Н. М. Карамзин — и отец-основатель МТ в русской литературе, и в то же время своеобразный «гений места» если не всей Москвы, то окрестностей Симонова монастыря, где он любил совершать зафиксированные современниками прогулки.

Привлекая для чтения Карамзина в качестве теоретической основы «Диалектику Просвещения» М. Хоркхаймера и Т. Адорно, А. Шёнле доказывает, что отмеченные выше архитектурные оппозиции Москвы в плотном локусе «Бедной Лизы» перерастают в идеологические. К ним повествователь, да и сам автор, проявляют сознательно амбивалентное отношение. С одной стороны, «картина престольной Москвы с “бесчисленными” куполами и крестами, в которых отражаются вечерние лучи солнца, впервые вводит в текст тему православной идентичности России. Москва предстает как средоточие традиционной религиозной культуры, укорененность и незыблемость которой подтверждается выбором архитектурных кодов». С другой стороны, Москва предстает в качестве центр империи, процветающий за счет торговли с подвластными территориями. («Грузные струги» из «плодоноснейших стран Российской империи» снабжают «алчную Москву хлебом»). «В этой перспективе Москва предстает уже не как “святой город”, а как политический центр, находящийся в асимметричных отношениях с окраинами империи. Потребительская зависимость города компенсируется его политической властью. “Алчность” Москвы явно

¹⁸ Алпатова Т. А. «Московский текст» и пути формирования образа повествователя в прозе Н. М. Карамзина // Москва и «московский текст» в русской литературе и фольклоре. М., 2004. С. 16.



ЛЮСЬИЙ Александр Павлович / Alexander LYUSY

| Шпаргалка лизиного пруда |

противоречит ее религиозной идентичности, а установленные активные торговые и военные связи контрастируют с инертным архитектурным обликом города. Таким образом, с самого начала повести вводится два взаимоисключающих, но при этом сосуществующих в едином художественном пространстве представления о судьбе России: представление о традиционалистской стране, для которой характерен религиозно-аскетический отказ от всего мирского, и образ динамичной империи, ориентированной на расширение своей власти и приобретение новых материальных ресурсов¹⁹.

Сам повествователь, как отмечает А. Шёнле, не в состоянии разрешить данную коллизию, возникающую при соположении этих двух точек зрения. Описывая Москву и свои впечатления от «великолепной картины» города и «ужасной громады домов и церквей», он использует категорию возвышенного. Отметим, что «ужасное», ввиду отсутствия описанного выше гипотетического «Московского всадника», вобравшего в себя весь городской «Ужас», подобно Медному всаднику, рассредотачивается в Москве по горизонтали разнородных строительных нагромождений. Называя Москву «величественным амфитеатром», Карамзин в итоге, по мысли А. Шёнле, дистанцируется от проблемы политического и идеологического статуса древней столицы, переходя к восприятию города как чисто эстетического феномена (т. е. — культурного текста). «Колебание между позитивной и негативной характеристиками, между чувствами великолепия и ужаса — свидетельство невозможности оперировать оценочными категориями, непременная составляющая переживания возвышенного зрелища»²⁰.

В «Бедной Лизе» тема разрыва с прошлым моделируется прежде всего образом развалин Симонова монастыря. Опустошение монастыря, еще в первой половине XVIII в. находившемся в расцвете, в известной степени стало результатом «просвещенной» политики Екатерины II. А. Шёнле обращает внимание на параллель между разрушением монастыря и «печальной историей тех времен, когда свирепые татары и литовцы огнем и мечом опустошали окрестности российской столицы». Т. е. разрушительное воздействие импортированного в Россию из Западной Европы Просвещения отождествляется с нашествиями вражеских войск. И в том, и в другом случае, согласно логике образа, над Россией совершалось насилие. А. Шёнле, опираясь на исследование А. Л. Зорина и А. С. Немзера, выражает несогласие с предыдущими трактовками (Г. А. Гуковского, Ф. З. Кануновой), согласно которым присутствующая в повести атмосфера эстетизации любви приводит к снижению значения исторических и идеологических мотивов (противоречия которых, как отмечено выше, находят разрешение в панорамных эстетизациях).

Москва — «беззащитная вдовица». «В лютых своих бедствиях» она может уповать только на Божье провидение. Образ овдовевшей Москвы связан с судьбой еще одной вдовы повести — Лизиной матери, также вручающей свою судьбу Богу. И эта параллель усилена описанием развалин Лизиного дома, второго после Симонова монастыря описанного в повести разрушенного здания: «пустая хижина, без дверей, без окончин,

без полу», с обвалившейся крышей, оказывается столь же беззащитной перед стихиями, как Лизина мать перед суетной жизнью тогдашней Москвы. «Развалины этого дома — не что иное, как пустая, неопределенная форма, напоминающая то, что Вальтер Беньямин называет “пористой формой”: место, где сочетание обветшалости и незавершенности открывает небывалые возможности для импровизации, для спонтанного и мимолетного надления формы определенным содержанием»²¹. Так образный строй повести показывает, что и Москва, и сама Россия являются такой «пористой формой». Не будучи в состоянии определиться самостоятельно, она ожидает наполнения, в частности, идеологического — извне. Амбивалентность, заключенная в экспозиции картины Москвы, оказывается в ходе дальнейшего развития сюжета мотивирована культурной несамостоятельностью России, подверженной влиянию извне.

Вопрос о самоопределении оказывается важным и по отношению к судьбе России, и по авторскому отношению к главным героям «Бедной Лизы». Эксперимент, который Эраст осуществляет в своих отношениях с Лизой, по мнению А. Шёнле, не что иное, как попытка «автономного самоопределения». «Я буду жить с Лизой, как брат с сестрой», думает он. Повествовательское отношение к данному эксперименту скептическое: «Безрассудный молодой человек! Знаешь ли ты свое сердце? Всегда ли можешь отвечать за свои движения? Всегда ли рассудок есть царь чувств твоих?»²². Ведь речь идет о заимствованной из прочитанного попытке подчинить свое поведение контролю разуму, что было, согласно Канту, главной задачей Просвещения.

Идейный мейнстрим XVIII века, настолько повлиял через словесность на Эраста, что он стал активным поборником Просвещения, стремящимся воплотить в жизни его главные установки. Идиллическая Москва стала местом приложения утопических представлений насчет «страстной дружбы» и противопоставленному ей «сладострастию», что было в известной мере близко и самому Карамзину. Отвечая в «Письмах русского путешественника» на призыв, завершающий повесть Вольтера «Кандид»: «Друзья! пойдем работать в саду!», Карамзин изменил смысл этой заключительной фразы. Обращения к друзьям в тексте Вольтера не было. Для Карамзина же этика труда и попытка обустроить (переписать!) окружающую, в его случае, московскую среду связаны именно с дружбой как идеальной формой человеческого общения.

МТ становится для Карамзина текстом перетолковывания текста Просвещения. Отказываясь от абстрактной философии, он выступает не только в пользу стремления познать сущность мира в человеческом измерении, но и в пользу активного вмешательства в повседневную жизнь человека деятельной любви, из которой при этом исключены сексуальные отношения. Любовь, но к родным и друзьям — такова карамзинская программа истинно просвещенного поведения. Первое положение новой московской любви по Карамзину — совершенствованием предметов и явлений внешнего мира попытаться облегчить повседневную жизнь человека, что созвучно позиции Вольтера. Но второе положение: апология десексуализированной любви — уже собственно карамзинское привнесение, которое,

¹⁹ Шёнле А. Между «Древней» и «Новой» Россией: руины у раннего Карамзина как место «modernity» // НЛЮ. № 59 (2001, № 1). С. 129.

²⁰ Шёнле А. Между «Древней» и «Новой» Россией... С. 129.

²¹ Шёнле А. Между «Древней» и «Новой» Россией... С. 131.

²² Топоров В. Н. «Бедная Лиза» Карамзина. С. 513.



ЛЮСЬИЙ Александр Павлович / Alexander LYUSY

| Шпаргалка лизиного пруда |

в свою очередь, является логическим следствием кантовского определения. Несмотря на зависимость программы Карамзина от кантовской концепции Просвещения, Карамзин не снимает и традиционного для эстетики той эпохи классицистического противопоставления разума и сердца, долга и сладострастия. Он накладывает одну тему на другую, подразумевая разные уровни прочтения. Аналогичная повествовательная стратегия используется писателем и в других произведениях — в «Письмах русского путешественника» или в «Истории Государства Российского», где простой и неспешный рассказ соседствует с развернутыми, иногда полемичными по отношению друг к другу примечаниями, усложняющими восприятие текста. Так повествователь становится посредником между древней и новой Россией, между прошлым и модернизацией.

Повествователь и Эраст — представители одного и того же социального круга, что и Эраст. Первый знаком с образом жизни второго, понимает его внутренние побуждения, может описать генеалогию идиллических моделей его мышления и поведения, заранее предсказав последующее охлаждение и непостоянство героя. Однако если легкомысленный Эраст воодушевляется исключительно идиллическими картинками пастушеской жизни, то фантазия повествователя разворачивается уже в трагическом плане. На развалинах Симонова монастыря он «внимает глухому стону времен, бездною минувшего поглощенных». Под влиянием этого настроения в тексте повести появляются картины печальной монашеской жизни и воспоминания о тяжелых военных испытаниях Москвы, а далее — рассказ о плачевной Лизиной судьбе. Описание руин становится формой вызова радужным идиллическим мечтам, а также счастливой возможностью отойти от современности и совершить терапевтическое погружение в историю.

Желание повествователя «бродить пешком, без плана, без цели — куда глаза глядят» неизбежно сопровождается уходом в прошлое. Проводится параллель между жертвой Москвы в допетровское время и сокрушительным воздействием Просвещения на Лизину судьбу, но при этом также восславляется современная мощь России. А. Шёнле использует для характеристики московского хронотопа Карамзина непередаваемый, на его взгляд, термин *modernity*. «Все три главных персонажа повести оказываются на том промежуточном участке, который вводит «modernity» открывает в пространстве между уходящей «древней» и еще не вступившей полностью в свои права «новой» Россией. Лизино увлечение Эрастом означает ее постепенное отчуждение от природного мира старой Москвы и ценностной системы ее матери. А привязанность Эраста и повествователя к Лизе направляет их в обратную сторону — к природе и к прошлому. И в том и в другом случае это нарушение культурных границ представлено как естественный результат психологической эволюции, хотя героя оно приводит к катастрофе, а повествователь так и не выходит за рамки внутренней, мыслительной жизни»²³.

Двойственная оценка автором воображения связана с внутренней противоречивостью Просвещения как проекта. С одной стороны, там доминировала установка на замену воображения и мифотворчества позитивным знанием и его пере-

прочтением. С другой стороны, внедрение этого проекта была невозможна без постоянного воскрешения «идеологических противников» — мифа и воображения. Так руины стали наиболее удачной эмблемой данной амбивалентности. Увлеченность руинами является знаком такого рода рефлексии, в ходе которой колебание между приверженностью идее прогресса и ностальгией по ушедшему миру, между новым и древним, завершиться не может.

Карамзиным было предложено два образа России, взаимноисключающих друг друга. Сияющая златоглавая Москва реализует такую эстетическую установку, как парадигму «возвышенного», а развалины Симонова монастыря — отчасти противостоящую предыдущей установку «живописного». Каждая из этих двух моделей предполагает особое отношение к феномену целостности. Первое является попыткой ухватить целостность явлений на интеллектуальном уровне, после того как чувственное постижение целого потерпело неудачу. Оно строится на метафорическом отношении между конкретным видимым объектом и абстрактным познаваемым целым, утверждая тем самым банкротство воображения, на смену которому приходит концептуальное мышление. В основе второго, напротив, лежит эстетика случайного. Случайность, как и руина, представляет лишь осколок целого и предполагает участие воображения в «дорисовывании» картины. Его отношение к целому метонимично. Восстановление целостности требует особого рода взгляда, ухватывающего отдельные фрагменты и истории, и эмпирики. Введением в текст повести семантически противопоставленных образов Москвы и России, Карамзин намечает тем самым проблему невозможности выявить и однозначно определить идентичность города и страны в целом. Противоречие между концептуальным, абстрактным, просветительским представлением о ее миссии, с одной стороны, и конкретным историческим опытом — с другой, неразрешимо, опрокидываясь из времени в пространство. Наглядно это столкновение двух форм мышления и двух эстетических систем проявляется в физических и интеллектуальных «блужданиях» повествователя, скользящей незафиксированности его отношения к событиям и героям, так как его симпатии к старой и новой России оказываются равными. Тем самым, как отметил А. Шёнле, повествователь в «Бедной Лице» как бы добровольно приносит в жертву — самого себя²⁴.

Эта повествовательная (текстостроительная) жертва сопоставима с архетипом «строительной жертвы» МТ. Допуская полемичку по поводу наличия МТ в данную эпоху, подчеркнем, что тогда родился, ценою такой жертвы, язык для МТ, современный русский язык, которому Москва, по выражению А. Балдина, составила «материнское лоно, матрицу, по которой можно определить его «родовые» свойства. Первый толчок его появления дал Карамзин, его дело продолжил Блудов²⁵ со товарищи, *безвестные арзамасцы*, — выходит, что все они прятались в Мо-

²³ Шёнле А. Между «Древней» и «Новой» Россией... С. 139.

²⁴ Д. Н. Блудов (5[16]. 04. 1785—19. 02[2. 03]. 1864), литератор, дипломат, государственный деятель. Один из участников и организаторов литературного общества «Арзамас» (1815), по прозвищу «Кассандра». Был делопроизводителем Следственного комитета по делу декабристов, министром внутренних дел, президентом Академии наук, председателем Государственного совета и Кабинета министров.

²⁵ Шёнле А. Между «Древней» и «Новой» Россией... С. 135.



ЛЮСЫЙ Александр Павлович / Alexander LYUSY

| Шпаргалка лизиного пруда |

скве от внешнего, внесковского пространства. Москва прячется сама в себе от этого внешнего пространства. Отсюда и язык ее — “фокусничающий”, центростремительный, бегущий от краев к центру»²⁶.

Язык, который был предъявлен «вместо пространства», как и вместо истории. «Можно сказать и так: Россия не обрела большего языка, слова в пространстве: центробежного, “зрячего”, внятно располагающего ее во внешнем мире и так же осмысленно координирующего между собой ее внутренние (изначально конфликтные) движения. Россия получила язык не для эволюции, но для революции, с гипертрофией функции “сейчас”, язык нетерпеливый и нервный, с претензией на тотальность и вербальную сакральность, и при всем этом “детский”, требующий сказочной завершенности, литературности от всякого реального исторического сюжета»²⁷.

Этот язык и был замкнут в МТ, примером воспроизведения которого может послужить стихотворение нашего современника Владимира Микушевича «Лизин пруд», являющегося своеобразным гимном этого текста:

²⁶ Балдин А. Протяжение точки. С. 192.

²⁷ Балдин А. Протяжение точки. С. 321.

В Ростокине сдавать английский
Пришлось без подготовки мне.
Доброжелательный и близкий,
Светился Лизин пруд в окне.
Туман был, словно полшалок,
Над мокрой флорой низин.
Историограф Карамзин
Совал мне пруд взамен шпаргалок.
Не поднимая серых крыл,
Глаголы плыли равномерно;
Замысловатый почерк Стерна
Курсивом воду бороздил.
И смыл белила волокитства,
Жеманным басням вопреки
Горячее дыханье Китса
С дубов срывало парики.
И безответная сначала,
Не два ли века тут как тут
Утопленница подсказала,
Куда дороги все ведут.

