

Варвара Фомичёва

ТЕАТРАЛЬНОСТЬ  
В ТВОРЧЕСТВЕ О. И. СЕНКОВСКОГО

Esitetään Jyväskylän yliopiston humanistisen tiedekunnan suostumuksella  
julkisesti tarkastettavaksi yliopiston vanhassa juhlasalissa (S 212)  
toukokuun 5. päivänä 2001 kello 12.

С согласия Гуманитарного факультета  
Университета Ювяскюля публичная защита диссертации  
на соискание учёной степени доктора философии состоится  
5-го мая 2001 года в 12 часов  
в Старом актовом зале Университета (S 212)



UNIVERSITY O VÄSKYLÄ

JYVÄSKYLÄ 2001

ТЕАТРАЛЬНОСТЬ  
В ТВОРЧЕСТВЕ О. И. СЕНКОВСКОГО

JYVÄSKYLÄ STUDIES IN THE ARTS 73

Варвара Фомичёва

ТЕАТРАЛЬНОСТЬ  
В ТВОРЧЕСТВЕ О. И. СЕНКОВСКОГО



UNIVERSITY OF JYVÄSKYLÄ

JYVÄSKYLÄ 2001

**Editors**

**Matti Vainio**

**Department of Musicology, University of Jyväskylä**

**Pekka Olsbo, Marja-Leena Tynkkynen**

**Publishing Unit, University Library of Jyväskylä**

**URN:ISBN9513913449**

**ISBN 951-39-1344-9 (PDF.)**

**ISBN 951-39-0958-1 (nid.)**

**ISSN 0075-4633**

**Copyright © 2001, by University of Jyväskylä**

## ABSTRACT

Fomicheva, Varvara  
Teatral'nost' v tvorčestve O. I. Senkovskogo  
Jyväskylä: University of Jyväskylä, 2001, 125 p.  
(Jyväskylä Studies in the Arts,  
ISSN 0075-4633; 73)  
ISBN 951-39-1344-9  
Finnish and English summary  
Diss.

The present study is dedicated to O. I. Senkovsky, (1800-1858) who was a professor of St. Petersburg University, an outstanding scientist, editor-in-chief of a popular magazine "Reading Library", an influential literary critic, and a writer. This study provides a novel perspective on Senkovsky's legacy, an attempt to comprehend his works through theatrical methods.

Senkovsky's literary masks express theatricality in his works. The name of his most famous pseudonym Baron Brambeus borrows deliberately from the Russian "lubok" literature in order to attract the attention of a general reader. It is Senkovsky's bent for exotics, parody and paradox as the methods for his works that has defined the appearance of such pen-names as Baron Brambeus and others.

The study analyses Senkovsky's outlook on dramatic art and the theatre conception developed by him along with the requirements of theatre staging. The first volume of the "Reading Library" published an article by Senkovsky where he gives an overwhelmingly positive review of Griboedov's comedy "Woe from Wit". Also Senkovsky's critical works were affected by his theatrical methods.

In Senkovsky's view, the Russian historical novel needed by no means to be an imitation of Western authors' style. This concept of the Russian historical romance discovered by Zagoskin appeared to be in opposition to the concept of original Russian fiction. Baron Brambeus himself was a typical representative of the latter.

The fabulous revelations of Baron Brambeus are pretty diverse and refined. Also his approach to Christian and Slavic demonology is completely different from that of his contemporaries'. "Satan's Great Appearance" is composed totally on theatrical traditions where the author is to be found both as a spectator and as a participant in this "show". In his later novel "Notes of the House-spirit" Senkovsky returned to this method again.

Analysing Senkovsky's theatre of love and death, the author investigates both his early works such as "A Woman's Whole Life in a Few Hours" and his later works such as "The Turkish Gipsy", and "Dreams of Love and Death", in which the concept of theatre is expressed not as devilish pranks but as a special literary game of mystery that is defined by the novel's genre and subject-matter.

Key words: Osip Senkovsky, Baron Brambeus, theatrical methods, parody, "Woe from Wit" by Griboedov, "Tales of Belkin" by Pushkin

**Author's address** Varvara Fomicheva  
The All-Russian Museum of Alexander S. Pushkin  
Naberezhnaya Reki Moiki 12  
191186 St. Petersburg, Russia  
Fax: 311-3801  
E-mail: barbarafom@hotmail.com

**Supervisor** Professor Erkki Peuranen  
Department of Russian  
University of Jyväskylä, Jyväskylä, Finland

**Reviewers** Professor Viatcheslav Koshelev  
Department of Russian Classical Literature  
Novgorod State University after Yaroslav the Wise  
Novgorod the Great, Russia

Docent Efim Kurganov  
Department of Slavonic and Baltic Languages and Literatures  
University of Helsinki, Helsinki Finland

**Opponent** Professor Viatcheslav Koshelev  
Department of Russian Classical Literature  
Novgorod State University after Yaroslav the Wise  
Novgorod the Great, Russia

## ОТ АВТОРА

Изучение творчества О. И. Сенковского я начала очень давно, еще в годы учения в Петербургском (тогда еще Ленинградском) Университете, где занималась в семинаре «Фантастика эпохи романтизма» у А. А. Карпова, которому очень благодарна за внимание, советы и консультации.

Вернуться к исследованию творчества О. И. Сенковского мне удалось в 1997–1998 гг. в Университете Ювяскюля, а в 2001 г. завершить эту работу.

Я глубоко признательна профессору Эрки Пеуранену и коллегам по кафедре русского языка и литературы Ювяскюльского университета за помощь во время проведения исследования и ценные консультации. Я считаю своим долгом поблагодарить моих рецензентов профессора Новгородского Государственного Университета им Ярослава Мудрого В. А. Кошелева и доцента отделения славистики и балтистики Хельсинского Университета Е. Курганова за критические замечания, большая часть которых была учтена.

Хотелось бы выразить благодарность директору Всероссийского музея А. С. Пушкина С. М. Некрасову, сотрудникам отдела культурных программ и книжных фондов за помощь в работе над рукописью книги.

Особая моя благодарность историку театра А. А. Гозенпуду за консультации и советы по поводу моего исследования.

Благодарю научных сотрудников ИРЛИ РАН (Пушкинский Дом) М. Н. Виролайнен и А. К. Михайлову за советы, консультации и помощь в работе.

Ювяскюля, апрель 2001 г.

Варвара Фомичева

## СОДЕРЖАНИЕ

1	ВВЕДЕНИЕ .....	9
1.1	Личность и творчество О. И. Сенковского в оценках современников .....	10
1.2	Изучение жизни и творчества Сенковского в историко–литературной науке .....	20
1.3	Феномен театральности в историко–литературном аспекте .....	24
2	ЛИТЕРАТУРНЫЕ «МАСКИ» СЕНКОВСКОГО КАК ВЫРАЖЕНИЕ ТЕАТРАЛЬНОСТИ .....	30
2.1	«Барон Брамбеус».....	31
2.2	Некоторые особенности системы жанров Сенковского–беллетриста .....	35
2.3	«Тютюнджю–Оглу–Мустафа–ага» Установка на экзотику ...	41
2.4	О псевдониме О. И. Сенковского «А. Белкин» .....	45
3	ТЕАТР И ДРАМАТУРГИЯ В КРИТИКЕ СЕНКОВСКОГО ...	52
3.1	О системе эстетических требований О. И. Сенковского .....	58
3.2	«Горе от ума» А. С. Грибоедова в оценке О. И. Сенковского .....	65
3.3	«New Years Night Dream. Трагедия–водевиль в одном действии...».....	70
4	ФЕНОМЕН ТЕАТРАЛЬНОСТИ В БЕЛЛЕТРИСТИКЕ БАРОНА БРАМБЕУСА .....	77
4.1	Театр истории .....	77
4.2	«Фантастические путешествия Барона Брамбеуса»: история как парадокс .....	82
4.3	Театр фантастики .....	87
4.4	«Записки домового»: фантастика на службе позитивизма .....	90
4.5	Театр любви и смерти .....	98
4.6	«Любовь и смерть. Ночное мечтание»: карнавал таинственности .....	102



ЗАКЛЮЧЕНИЕ .....	109
ҮНТЕЕНВЕТӨ .....	113
SUMMARY .....	116
ИСПОЛЬЗОВАННАЯ ЛИТЕРАТУРА .....	118

# 1 ВВЕДЕНИЕ

31 марта 2000 года, исполнилось двести лет со дня рождения выдающегося учёного–ориенталиста, профессора Восточного отделения Петербургского университета (1822–1847)<sup>1</sup>, редактора популярного в 1830–1850–х годах журнала «Библиотека для чтения», писателя Осипа Ивановича Сенковского. Этот юбилей прошёл совершенно незамеченным – ни новых статей о его творчестве, ни переизданий его произведений, ни даже упоминаний о Сенковском не последовало.

Между тем, при жизни и сразу после кончины (в 1858 г.) О. И. Сенковский привлекал к себе пристальное внимание: известный учёный, удачливый журналист, популярный писатель, влиятельный критик, знакомый А. С. Грибоедова, А. С. Пушкина, А. А. Бестужева (Марлинского), братьев Брюлловых, Ф. А. Толстого, Н. В. Кукольника, М. И. Глинки, – он был фигурой неоднозначной и часто весьма противоречивой.

В нашей работе предпринимается попытка оценить наследие Сенковского–писателя, понять и осмыслить его творчество с точки зрения театральных приёмов. Как нам кажется, говоря о Сенковском как о «театральной» фигуре в русской словесности, можно дать объяснение парадоксальным взглядам, противоречивым настроениям и чувствам, нашедшим выражение в его увлекательных произведениях, в его литературно–критической деятельности, в его журнальной политике.

---

<sup>1</sup> Академик И. Ю. Крачковский отмечал: «Человек живой, единственный из всех современных ему профессоров восточных языков в России, кто побывал на арабском Востоке и хорошо знал его по личным впечатлениям, обладавший широким научным кругозором, он и в преподавание вносил свой темперамент, литературный дар и остроумные, хотя нередко фантастические теории <...> Значительный интерес продолжают сохранять небольшие статьи – лекции Сенковского об арабском языке, об арабской поэзии с блестящими в стиле того времени переводами, "набросанными мастерским пером", как выражался Розен. Даже отдельные мысли Сенковского на арабистические темы, его "мелкие замечания" <...> заставляют задумываться и теперь, хотя они часто скрыты завесой ярких фраз "дерзкого, талантливого и насмешливого литературного скептика", едва ли не сознательно маскирующего серьёзность содержания».(Крачковский, И. Ю. 1950. *Очерки по истории русской арабистики*. Москва – Ленинград, 105–108).

## 1.1 Личность и творчество О. И. Сенковского в оценках современников

Осип Иванович Сенковский (1800–1858) был человеком, ярко одарённым в самых разных областях. Крупнейший ориенталист (широта его познаний в этой области уникальна: персидский, арабский, турецкий языки Сенковский знал в совершенстве, много путешествовал, побывал в Турции, Египте, Малой Азии, на Кавказе), талантливый писатель, изобретатель музыкальных инструментов, удачливый журналист и литературный критик (им также написаны статьи по химии, по математике, по минералогии, по медицине), Сенковский – энциклопедист в том смысле, какой придавали этому слову во Франции XVIII в. Это обстоятельство определило и уникальность его многообразной деятельности – и ее противоречивость, и очевидную ущербность.

Человек разносторонних дарований О. И. Сенковский был, несомненно, талантлив и оригинален во всех сферах своей культурной деятельности, но оставался фигурой странной, всегда пытающейся сохранить свой суверенитет и потому плохо сочетавшейся со стратегией каких-либо литературных и идеологических партий. Утвердившаяся издавна оценка его как ведущего представителя «торгового направления» в русской литературе была верна только отчасти, лишь в той степени, которая скрадывала оригинальные черты его неординарной личности. Сенковского, казалось бы, должно воспринимать как идеолога массовой культуры, но в то время массовая культура была порождена не страхом обывателя перед переизбытком информации о невероятно сложном и опасном мире, как в наш постиндустриальный век, а как раз недостатком образованности, взыскующей к обилию несложных сведений обо всем и обо всех. Недаром Н. В. Гоголь, давший резкую оценку «Библиотеке для чтения» и ее редактору в статье «О движении журнальной литературы...», признавал: «...постоянно лучшим отделением ее была *смесь*, вмещавшая в себе очень много разнообразных свежих новостей, отделение живое, чисто журнальное»<sup>2</sup>. Вот это «домашнее просветительство» стало надолго уделом жизни (и материальной выгоды!) О. И. Сенковского, чутко уловившего интересы общества, хотя он и не мог к нему в глубине души относиться серьезно, чувствуя как талантливый ученый и крайне амбициозный человек свое превосходство над читателем, которому вынужден был преданно служить.

Русская культура XIX века знает множество примеров разносторонней одарённости. Известный химик, изучавший продукты уплотнения альдегидов, А. П. Бородин был гениальным композитором, создателем оперы «Князь Игорь». Д. И. Менделеев считал его необыкновенным талантом в химии, и жалел, что Бородин бросил науку ради музыки. А музыканты грустили о том, что он из-за серьёзных занятий химией и

---

<sup>2</sup> Гоголь, Н. В. 1952. *О движении журнальной литературы в 1834 и в 1835 году*. Полное собрание сочинений. т. 8. Москва–Ленинград, 162.

преподавательской деятельности не успел завершить знаменитой оперы. В. Ф. Одоевский, автор «Русских ночей», не только талантливый писатель и один из создателей знаменитого Общества Любомудрия, но и музыкальный критик, композитор, педагог, журналист и редактор, юрист, химик, медик, кулинар, служащий Публичной библиотеки, директор Румянцевского музея. И так далее – число примеров такого соединения талантов весьма обширно.

Безусловно, сочетание талантов – это дар Божий, но это и крест. Сосредоточенность на чём-то одном – на искусстве, минуя науку или на науку, минуя искусство – для человека, одарённого в обеих этих областях действительности, оборачивается специфическими сложностями. Такого рода выбор был особенно труден для Сенковского, имевшего своеобразный склад ума и характера – ему, как никому другому, были присущи ироническое восприятие жизни, скептицизм, сарказм, в нём было очень ярко выражено «мефистофельское» начало. И это не порок Осипа Ивановича, а скорее свойство его характера, которое делало его человеком необычайно сложным, трудным. «Если высокий ум, развитый самыми разносторонними познаниями, то глубокий, то шуточный, игривый и острый, не подчиняющийся авторитетам, – блистательное воображение, без усилия создающее самые оригинальные произведения, не подходящие под принятые условные литературные формы, – искусство излагать всем доступно самые трудные вопросы науки, – беспримерная деятельность головы и пера, послушно повинующегося её мысли, – составляют черты необыкновенного писателя, то Сенковский, несомненно, принадлежит к замечательнейшим писателям нашего времени», – писал о Сенковском его ученик П. Савельев.<sup>3</sup>

Давний исследователь творчества Сенковского заметил: «Его литературная и общественная деятельность может быть понята только при знакомстве с его личной жизнью и характером».<sup>4</sup>

«Барон Брамбеус, – писал В. Г. Белинский о Сенковском–литераторе, – есть мизантроп, он смеётся и издевается над всем. Человеконенавистники бывают двух родов: одни ненавидят человечество потому, что слишком любят его, другие потому, что чувствуют своё ничтожество, как бы в отместку за себя, изливают свою желчь на всё, что сколько-нибудь выше их. Без всякого сомнения, Барон Брамбеус принадлежит ко второму роду человеконенавистников».<sup>5</sup>

Сходную точку зрения высказывал тогда же соученик Сенковского по Виленскому университету, литератор С. Моравский: «Если допустить, что бог может создать человека для того, чтобы он делал зло из любви к злу, чтобы его движения, действия, мысли всегда были пронизаны желчью, чтобы каждое содеянное зло приносило ему радость и при всём том

<sup>3</sup> Савельев, П. 1858. *О жизни и трудах О. И. Сенковского*. Сенковский, О. И. 1958. Собрание сочинений. т.1. Санкт–Петербург, 11 – 12.

<sup>4</sup> Ставрин, С. 1874. О. И. Сенковский. *Дело*. № 6. отд. II. Санкт–Петербург, 1.

<sup>5</sup> Белинский, В. Г. (1853). 1953. *Литературные мечтания*. Полное собрание сочинений. т. 1. Москва, 100.

глубоко образованного и гениально остроумного – то пальму первенства по всей Европе получил бы Иосиф Сенковский».<sup>6</sup>

С другой стороны, Е. Н. Ахматова, известная русская писательница, переводчица, долгие годы сотрудничавшая в «Библиотеке для чтения», вспоминала: «Не думаю, что в России в то время много было людей с таким громадным умом, с таким многосторонним образованием, с такой обширной начитанностью. И всё это соединялось с детской добротой, с прекрасным ровным характером, с отсутствием всякого эгоизма, с полной готовностью оказать услугу, помощь всем, кто нуждался в них».<sup>7</sup>

Полезно привести в данной связи и отзыв о Сенковском рядового читателя тех лет, А. В. Маркова–Виноградского: «Он враг был критических правил. Всякую статью, помещавшуюся в его журнале, он переделывал и иногда искажал по личным соображениям. Случалось, что и чужое выдавал за свое. В своей учености он иногда жертвовал добросовестностью и нередко заявлял без проверки и обдуманности такие знания, которые были еще сомнительны. Он и к науке относился так же легкомысленно, как и к оценке ученых и изящных произведений, которые хвалил и бранил, руководствуясь личными видами. Но как бы ни были неосновательны его статьи и суждения, они все–таки сильно шевелили современные умы, обогащали их знаниями, внушали охоту учиться, подзадоривали на мышление и оживляли <...> Везде тьма остроумия и знаний. Много было ученых статей по части истории, археологии, экономики, много критик, рецензий. И везде много остроты, знаний и легкомыслия самого веселого».<sup>8</sup>

А. И. Герцен назвал О. И. Сенковского «Мефистофелем николаевского времени», увидев за «сбивающимися с сердца сентенциями и шутками» и «бездушными остротами» осознание их пустоты и призрачности, не убеждение, а маску; в «проповедях воздержания от сердца, статском равнодушии к людским делам и лёгком эстетическом эпикуреизме» не иронию, а доктрину, «принужденные шутки человека, сидящего за тюремной решёткой», истинного представителя мрачной николаевской эпохи. И далее: «Сенковский был очень остроумным писателем, большим тружеником, но совершенно беспринципным человеком, если только не почесть принципами глубокое презрение к людям и событиям, к убеждениям и теориям. В Сенковском нашел своего подлинного представителя тот духовный склад, который приняло общество с 1825 г. – блестящий, но холодный лоск, презрительная улыбка, нередко скрывающая за собой угрызения совести, жажда наслаждений, усиливаемая неуверенностью каждого в собственной судьбе, насмешливый и всё же

<sup>6</sup> Моравский, С. 1858. Сенковский. *Атеней*, № 1, 32.

<sup>7</sup> Ахматова, Е. Н. 1889. Сенковский. *Русская старина*. № 8, 329.

<sup>8</sup> Рукописный отдел ИРЛИ, ХІУ, 342 (т.9, 25–26). Александр Васильевич Марков–Виноградский, муж А. П. Керн, был внимательным читателем текущей литературы, оставившим несколько рукописных томов различных суждений о прочитанном. В настоящее время эти материалы готовятся для публикации сотрудницей Рукописного отдела Пушкинского Дома, Л. К. Хитрово, которой приношу глубокую благодарность за сообщенные ею сведения.

невеселый материализм, принужденные шутки человека, сидящего за тюремной решеткой»<sup>9</sup>.

Заметим, однако, что Сенковскому приходилось играть «мефистофелевскую» роль еще и по «природным» соображениям. По определению Фридриха Шлейермахера, ирония – это способность души подняться над собой. Сенковский был поляк по национальности, шляхтич, воспитанный в традициях польской культуры, получивший образование в польском (Виленском) университете и начавший свою писательскую деятельность в польских литературных обществах и в польских газетах и журналах. Он приехал в Петербург (в 1821 г.) человеком уже с сложившимся мировоззрением, после двухлетнего путешествия по странам Востока. И положение его было чрезвычайно сложным и двойственным: в глазах поляков Сенковский, начавший редактировать лучший русский журнал выглядел едва ли не «предателем» национальных интересов; в глазах русских – «чужаком», покушающимся на их культурные ценности. Характерен первый стих пушкинской эпиграммы, направленной против другого поляка в русской культуре – Фаддея Булгарина: «Не та беда, что ты поляк...» Осознание национальной принадлежности как *беды* накладывало на деятеля культуры соответствующий отпечаток.

Представитель «великой Польши», утратившей былую славу, разорванной на части и порабощенной, Сенковский осознавал свою национальную принадлежность с некоторым оттенком иронии. Ощущение раздвоенности, осознание себя представителем страны, утратившей свою свободу, оказавшимся на службе государства, выигравшего «старый спор» с Польшей и поработившего ее, – всё это ставило Сенковского в ложное положение поляка, сделавшегося русским писателем, – и невольно внушало его писаниям и «мефистофелевскую» тональность, и ту особенность, что Сенковский (как точно заметил А. В. Дружинин) «не любил русской литературы»<sup>10</sup>.

Это же обстоятельство наложило отпечаток и на позднейшее восприятие Сенковского как писателя и журналиста. Так, с откровенной неприязнью о нем отзывались именно польские по происхождению исследователи: Ципринус (Пржецлавский)<sup>11</sup> и А. П. Пятковский<sup>12</sup>. Последний к тому же оказался «автором» идеи о так называемом «журнальном триумvirате» 1830–х годов (Булгарин – Греч – Сенковский). Эта идея, плохо соотносящаяся с фактами литературной борьбы 1830–1840–х гг., оказалась, тем не менее, удивительно «живучей»: она до сих пор переходит из одного учебника в другой.

<sup>9</sup> Герцен, А. И. (1860). 1958. "Библиотека" – дочь Сенковского. Собрание сочинений в тридцати томах. т. 14. Москва, 266–271.

<sup>10</sup> Дружинин, А. В. 1865. О. И. Сенковский. Собрание сочинений. т. 7. Санкт-Петербург, 773.

<sup>11</sup> Ципринус (Пржецлавский О. А.). 1872. Калейдоскоп воспоминаний. Адам Мицкевич. Русский архив, №10, 1893–1896, 1931–1937.

<sup>12</sup> Пятковский, А. 1865. Очерки по истории журналистики тридцатых годов. Современник. т. CVII, №3. отд. 1, 89–96

В оценке литературной деятельности Сенковского часто не принимается во внимание присущая ему постоянная смена масок, игра парадоксами, при которых целью исследования становится вовсе не истина сама по себе, а лишь демонстрация зыбкости каких-либо твердых решений. Отсюда, в частности, проистекает несправедливость оценки отдельных суждений Сенковского, подбора вырванных из контекста цитат в качестве демонстрации односторонней «реакционности» его идейной позиции. Так, например, преувеличенно восторженные его суждения о романе Булгарина «Мазепа» в статье «Исторический роман. По поводу романа: *Mazena*, Ф. Булгарина (1834)» (VIII, 29–59)<sup>13</sup>, по сути дела, опровергаются (и это предусмотрено критиком!) непосредственной демонстрацией болгаринского текста. Другое дело, что такой метод критика был, по-видимому, недоступно сложен для массового читателя, на которого, прежде всего, и была ориентирована «Библиотека для чтения» и который был приучен журналом не размышлять, а усваивать сообщаемые ему сведения. То есть объективно «неумеренность похвал» (пусть и с кукишем в кармане) служила целям рекламы, вполне отвечавшим – и это следует признать – торговому направлению литературы.

Для того чтобы распознать роли, разыгрываемые Сенковским на литературном поприще, необходимо попытаться увидеть его подлинное лицо, не искаженное иронической гримасой. Прислушаемся с этой целью к нему самому. «Хорошим критиком, – заявляет он, – может казаться только тот, кто в своих статьях о сочинениях открыл публике и писателям самое большое число новых и здравых видов о словесности и образе действия разных форм изящного на душу человеческую, кто уделил им самое значительное количество сильных верных соображений вкуса; кто одушевил современную словесность самыми существенными и питательными для ее жизни понятиями...» (VIII, 40).

С годами, чем далее, тем привычнее эта положительная программа воплощалась писателем «от противного» – через розыгрыш, шутку и балагурство. Но ведь и на самом деле, обозревая поток текущей литературы, было просто невозможно удержаться от злословия. «Мы радуемся, когда люди поют, – откликнулся критик на «Полный новейший песенник, собранный П-м Гурьяновым» (1835), – но появление этого песенника в тринадцати частях приводит нас в ужас, Г. Гурьянов очевидно хочет разорить наших слуг <...> издание самое лакейское, отменно приспособленное к сальным свечам <...> Нот не приложено к собранию никаких; но самое содержание многих песен показывает, что они поются только пьяно-пьяниссимо» (IX, 363–364).

О «Грамматических уроках русского языка Дмитрия Каширина, старшего учителя Пинского дворянского училища» (1835) рецензент ехидно замечает: «Эта грамматика нам очень нравится: она очень ясно

<sup>13</sup> Сочинения О. И. Сенковского цитируются по единственному собранию его сочинений, подготовленному его учеником П. Савельевым: *Собрание сочинений Сенковского (Барона Брамбеуса)*. тт.1–9. СПб., 1858–1859. Отсылки к этому изданию (с обозначением тома и страницы) приводятся в тексте.

показывает, что правила правописания не могут быть одинаковы для всей Русской Империи, и что они должны изменяться, смотря по месту и голове» – и в целом абзаце обыгрывает некстати вторгшуюся в заглавие книги географическую примету: «Г. Каширин, который, как видно из заглавия, разводит русскую грамматику в пинских болотах, принужден был, по тщательному соображению свойств тамошней почвы, придумать совершенно новые правила для нашей грамоты. Видя тонкость этих угрюмых болот, он убедился, что маленьким русским буквам там очень опасно и что буква должна быть вышиною, по крайней мере, с пинскую сосну, чтоб не потонуть в земле Ятвягов. На этом основании он принял общую меру – все существительные, как слова плотные и тяжелые, писать большими буквами: если они завязнут в болоте до половины, все-таки верхушки их останутся видны; глаголы, прилагательные и наречия оставить при маленьких буквах: они кое-как перепрыгнут с кочки на кочку, и если какое прилагательное утонет, так еще не велика беда. Г. Каширин делает изъятие только для трех существительных – матроса, солдата и дьячка, которые, сняв сапоги и засучившись хорошенько, пройдут обитаемые им болота и в маленьких буквах» (IX, 365).

Но – нельзя не признать, – что уничижительная интонация для Сенковского вовсе не обязательна. Он может и энциклопедическую статью о бумаге начать с лирического отступления: «Нельзя, чтобы поэт, литератор, ученый, которые свои мысли, свои чувства, плоды своих изысканий, мучительный труд бессонных ночей, светлую мечту и часто лучшую надежду вверяли утлону листу белой и сухой массы, приготовляемой промышленностью человека нарочно для принятия соображений их ума, не останавливали иногда своего внимания на истории и судьбе изобретения, сделавшего первым орудием образованности, и столь важного для них лично. Лист бумаги заключает в себе столько же волшебства и поэзии, сколько поводов к любопытным воспоминаниям ученого» (IX,156).

Он может в журнальном отклике о заурядном русско-французском этимологическом словаре бросить пытливый взгляд на историю языков разных народов:

«...Вы берете русский язык. Прежде всего должны вы разыскать, в каких местах он образовался, какие получил позднейшие приливы на собственную свою долю и откуда. Здесь уже руководствует вас история. Русский язык образовался среди и на развалинах языков финских; следственно, в нем таится более или менее прилив финнизма, и в произношении и в словах. Финские языки чрезвычайно разнообразны: но связаны между собою, так же как европейские, общие духом, формами и основаниями; к породе этих языков принадлежат не только те, которые называются их именем, чухонский, лапландский, венгерский, самоедский, вогульский и так далее, но и самый турецкий, даже монгольский и манджурский. Это все одна, разродившаяся семья: ее можно назвать семьею "северных языков", и она распространилась по северу от океана до



океана, подобно тому как семья "южных языков", греко–латинского, германского, славянского и галльского, заняли под нею низшую полосу от Малой Азии до Британских островов. Финские языки вливались очень давно в европейские с севера, подобно тому как персские с востока, хотя и не так сильно...» (IX, 355–356). Нельзя не поразиться здесь тонким, хотя и высказанным походя, суждениям о прафинско–угорской языковой семье, – вплоть до смело очерченного ее исторического ареала, включающего алтайские (тюркский, монгольский и тунгусо–маньжурский) языки.

Если же попытаться определить основные ориентиры положительной эстетической программы Сенковского, то в ней нельзя не заметить, прежде всего, его постоянного интереса к древнейшим периодам культуры, имеющим, по его представлениям, не только историческое, но и неувядаемое эстетическое значение. С этим связано его постоянное внимание к проблемам собственно лингвистическим (в чем как ученый и полиглот он чувствовал себя во всеоружии), к проблемам взаимодействия национальных культур, к проблемам поэтического перевода, к проблемам самобытности национальной литературы, должной сохранять органическую связь с исконной народной культурой, к проблемам зарождения поэзии в результате первичного эстетического освоения человеком мира посредством музыки и пения.

Одним из самых содержательных выступлений Сенковского в этом отношении стала его статья «Калевала, финская языческая эпопея». «Калевала, – считает он, – поэма странная по своей форме и содержанию. Это – не волшебные песни Ариоста, не рыцарские и мистические вымыслы Вольфрама Эшенбаха, не страшная повесть Нибелунгов, а фантастическая смесь религиозных верований и исторических фактов, существенности и волшебства, пошлых подробностей и идеальных образов <...> Это собрание баллад простодушных и восторженных, которые то нисходят до самых обыкновенных подробностей домашнего быта, то возносятся до высших областей поэзии, изображают в аллегорических олицетворениях войны разных финляндских племен, битвы богов со злыми духами, борьбу света с тьмою»<sup>14</sup>.

Только имея в виду этот, по существу романтический, эстетический идеал писателя, отнесенный в древнюю историю человечества, воплотившего в наивных своих сказаниях свежесть эстетического освоения действительности, – можно, на наш взгляд, правильно оценить разлад мистификатора, пародиста и балагура с современной жизнью, порывающей со своими плодотворными культурными истоками. На той же основе эстетической платформы Сенковского необходима существенная корректировка как прижизненных, так и позднейших суждений о нем.

Характерно, что даже в год смерти Сенковского в работах, посвящённых его памяти, ясно прослеживаются два взгляда на его жизнь и

<sup>14</sup> Библиотека для чтения. 1842. т.55. отд.7, 40.

деятельность. Наряду со статьями А. В. Дружинина<sup>15</sup> и П. С. Савельева<sup>16</sup>, объективно оценивающими заслуги О. И. Сенковского и пытающимися понять и объяснить многие разноречивые тенденции в его творчестве, появились и статьи М. Н. Лонгинова<sup>17</sup>, А. А. Григорьева<sup>18</sup>, С. С. Дудышкина<sup>19</sup>, негативно оценивающих литературные труды Сенковского. Особенно примечательна статья Дудышкина, называвшаяся «Сенковский – дилетант русской словесности».

В ней автор пытается ответить на вопрос, почему Сенковский был так скоро забыт читающей публикой<sup>20</sup> и приходит к неутешительному выводу: «... он был дилетант в русской науке и в русской литературе <...> пока Восток доставлял новую и приятную пищу, он занимался им с увлечением и бросил его, когда извлек из него приятности новизны. Что ему за дело, что, занимаясь Востоком, он бы мог принести пользу русской истории <...> Это для него вопрос неважный, это уже касается науки, общества, а не его лично. Труд этот скучен, невыгоден, не на виду, и уже в самом деле труд. А

<sup>15</sup> Дружинин, А. В. 1865. *О. И. Сенковский*. Собрание сочинений, т. 7. Санкт–Петербург, 766 – 784.

<sup>16</sup> Савельев, П. 1858. *О жизни и трудах О. И. Сенковского*. Сенковский, О. И. 1958. Собрание сочинений. т. 1. Санкт–Петербург, 11 – 115.

<sup>17</sup> Лонгинов, М. 1859. Сенковский – журналист и повествователь. *Русский вестник*. № 7. отд. II. 17–26.

<sup>18</sup> Григорьев, А. 1859. Собрание сочинений Сенковского. *Русское слово*. № 3. отд. II. 46–62.

<sup>19</sup> Дудышкин, С. С. 1858. Сенковский – дилетант русской словесности. *Отечественные записки*. т. СХII. № 2. отд. I. 451–485.

<sup>20</sup> Можно вспомнить о том, что через десять лет, прошедших после смерти Сенковского, он все еще не забыт, как бы этого не хотелось его оппонентам. В 1868 году композитор Н. А. Римский–Корсаков обращается к восточной повести Барона Брамбеуса «Антар»: «Отложив на неопределенное время сочинение симфонии h-moll, я, по мысли Балакирева и Мусорского, обратился к красивой сказке Сенковского (Барона Брамбеуса) «Антар», задумав написать симфонию или симфоническую поэму в 4 частях на ее сюжет. Пустыня, разочарованный Антар, эпизод с газелью и птицей, развалины Пальмиры, видение Пери, игр и сладости жизни – мщение, власть и любовь, – затем смерть Антара – все это было весьма соблазнительно для композитора. Я принял за сочинение в середине зимы» ( Римский–Корсаков, Н. А. 1980. *Летопись моей музыкальной жизни*. Москва, 75).

Симфоническая поэма «Антар» по праву считается одним из лучших произведений Римского–Корсакова и, быть может, без нее не было бы у нас и другой восточной симфонической поэмы Н. А. Римского–Корсакова – «Шахерезада». Самое интересное, что через несколько лет под впечатлением от музыки Н. А. Римского–Корсакова И. Е. Репин написал свою гениальную картину «Иван Грозный и его сын Иван» (1885 г.): «...Впервые пришла мне в голову мысль написать картину трагический эпизод из жизни Иоанна IV – уже в 1882 г., в Москве. Я возвращался с Московской выставки, где был на концерте Римского–Корсакова. Его музыкальная трилогия – любовь, власть и мечь («Антар» – В.Ф.) – так захватила меня и мне неудержимо захотелось в живописи изобразить что–нибудь подобное по силе его музыке. Современные, только что затыгивавшиеся жизненным чадом, тлели еще не остывшие кратеры <...> Естественно было искать выхода наболевшему трагизму в истории <...> Началась картина вдохновенно, шла залпами <...> Чувства были перегружены ужасами современности <...> Но все казалось – мало. В разгар ударов удачных мест разбирала дрожь, а потом естественно притуплялось чувство кошмара, брала усталость и разочарование <...> Я упрятывал картину, с болезненным разочарованием в своих силах – слабо, слабо казалось все это <...> Но на утро испытываю опять трепет – да что–то похожее на то, что могло быть <...> И нет возможности удержаться – опять в атаку» (*Государственная Третьяковская Галерея. Материалы и исследования*. 1956. Москва, 196–197).

между дилетантом и ученым вся в этом разница: один работает для науки и общества и приносит им себя в жертву; за что и благодарное общество никогда его не забывает. Другой, может быть, такой же ученый, делает это только до тех пор, пока ему приятно его занятие, и потому, общество его знать не хочет»<sup>21</sup>.

Однако, в опровержение Дудышкину, можно привести воспоминания А. В. Старчевского, много лет сотрудничавшего с Сенковским, и далеко не являвшегося его поклонником – но тем не менее, заметившим: «Самые усидчивые из тружеников не проводят столько времени за рабочим столом и столько бессонных ночей, сколько проводил их Сенковский. Ни одна статья не миновала его рук. Он выбирал из иностранных журналов статьи для переводов; затем просматривал, дополнял, изменял сделанные переводы, еще раз исправлял их в корректурах; и при всем том находил время писать статьи для всех отделов журнала: в одном первом году "Библиотеки для Чтения" они заняли более 60-ти печатных листов <...> Накануне выхода книжки, в первые годы существования "Библиотеки для чтения", он проводил день и ночь в типографии, чтобы быть уверенным в аккуратном выходе книжки в свет первого числа и затем только успокаивался и позволял себе отдыхать один или два дня..»<sup>22</sup>.

С. С. Дудышкин относится к читающей публике с большим недоверием : «Мало знаем мы и теперь Европу, а в то время ни одна из знаменитостей мира исторического и философского не была вполне известна нашей публике. Куда шла история, чего хотела политика, какой результат был философии немецкой, к каким выводам приходили естествоиспытатели <...> много ли знали мы тогда? много ли знают и теперь? <...> И вот появляется умник, который ни в грош не ставит эти знаменитости, смеется над их сочинениями <...> Сенковский под изворотливой формой фельетона, неуловимого и неотразимого <...> был вдвойне опасен»<sup>23</sup>. Но опять можно привести отрывок из воспоминаний Старчевского: «"Библиотека для чтения" целых десять раз сряду первенствовала в современной печати <...> держала в напряжении внимание публики занимательностью своих статей, возбуждая споры новизною мысли, а подчас и блистательными парадоксами, очищая путь для лучшего будущего сарказмами и сатирую на все отсталое, устаревшее. Она пробуждала в обществе работу мысли, не преклоняясь ни перед каким авторитетом и внушая уважение лишь к самостоятельным трудам независимой мысли. Самый скептицизм, который она нередко возбуждала, служил средством для пробуждения закоснелых умов и поводом к дальнейшим статьи исследованиям»<sup>24</sup>.

<sup>21</sup> Дудышкин, С. С. 1858. Сенковский–дилетант русской словесности. *Отечественные записки*. т. СХII. № 2. отд. 1. 481.

<sup>22</sup> Старчевский, А. В. 1891. Воспоминания старого литератора. *Исторический вестник*, № 8. 316.

<sup>23</sup> Дудышкин, С. С. 1858. Сенковский–дилетант русской словесности. *Отечественные записки*. т. СХII. № 2. отд. 1. 470–471.

<sup>24</sup> Старчевский, А. В. 1891. Воспоминания старого литератора. *Исторический вестник*, № 8. 326.

Трудно согласиться и с фразой, завершающей статью Дудышкина «Сенковский – дилетант русской словесности»: «... никто не будет спорить, что Сенковский замечателен по своим способностям, но никто не докажет, что его сочинения полезны русской публике, напротив, они вредны...»<sup>25</sup>. Бессмысленно априорно определять «пользу» или «вред», возникших из-за литературной деятельности того или другого автора, – важно, что эта деятельность, воспринятая самыми широкими кругами русских читателей и писателей (ибо журнал Сенковского – «Библиотека для чтения» – в течение двух десятков лет оставался самым читаемым из «толстых» журналов), сыграла заметную роль в истории русской культуры<sup>26</sup>.

Кроме того, исходное для Дудышкина определение *дилетант* – не есть собственно «оценочное» определение. «Дилетантизм» может быть и строго определенной, имеющей право на существование литературной позицией. Когда-то Ф. Шуман назвал доброго знакомого Сенковского композитора М. Ю. Вьельгорского «гениальным дилетантом» – это определение может быть применено и к самому Сенковскому. Позиция «дилетанта», воспринятая как вполне естественная и сознательная, оказывается, подчас, весьма плодотворной. «Дилетант» гораздо менее зависим от устойчивых поэтических, критических и журналистских традиций своей эпохи; он умеет преодолевать даже те традиции, которые сам же и создает. Он может не преклоняться перед устойчивыми литературными мнениями, может быстро «изменяться» и эволюционировать, не осознавая себя в ярме «профессионала». «Дилетант» неровен и иногда эпатирует собственным новаторством (не всегда оправданным). Но дилетант всегда интересен, поскольку способен на неожиданные откровения. Не случайно Пушкин, познакомившийся с одной из первых публикаций Сенковского (арабская сказка «Витязь буланого коня») писал в 1824 г. А. А. Бестужеву: «...советую тебе держать за ворот этого Сенковского»<sup>27</sup>. Он оценил новаторство и «неожиданности» Сенковского, ибо «дилетант» способен и на гениальные прозрения.

Отмеченная выше противоположность, неоднозначность оценок деятельности Сенковского, писателя, критика и журналиста, сама по себе достойна внимания. Однако любопытно, что в целом она не была унаследована литературоведением. Очень рано Сенковский был причислен к «реакционному» направлению русской литературы и по этой причине его имя было насильственно предано забвению.

Между тем сам Сенковский не раз давал повод задуматься о том, что такие явные противоречия в поведении и взглядах были выбраны им как своеобразная роль далеко не случайно. В письме к Е. Н. Ахматовой от 14 февраля 1843 года, говоря об отношениях с Булгариным, он отмечал: «Я давно принял с ним и его братией роль хладнокровного наблюдателя,

<sup>25</sup> Дудышкин, С. С. 1858. Сенковский–дилетант русской словесности. *Отечественные записки*. т. СХII. № 2. отд. 1. 483.

<sup>26</sup> См.: *Очерки по истории русской журналистики и критики*. 1950. т. 1. Ленинград, 324–341.

<sup>27</sup> Пушкин, А. С. 1949. *Полное собрание сочинений*. т. 13. Москва–Ленинград, 87.

которого уже не обижают их мерзости, но который всегда готов отдать справедливость их хорошим сторонам. Эта роль бесит их. Они называют меня гордецом, прославили человеком неприступным, надменным, возмутили против меня целую тучу завистливых посредственностей, которая терзала и еще терзает меня своей глупою злобою и всеми гнусностями клеветы. Но моя неколебимость в предначертанной себе роли побеждает все эти мутные волнения мелочных и грязных страстей: когда я захочу, они все-таки сделают по-моему и тотчас смиряются, чтобы помириться со мною. Я обыкновенно довольствуюсь тем, что, удостоверившись во власти своей над ними, снова делаюсь для них неприступным и держу их в отдалении от себя. Тогда они снова начинают бранить меня, а я этого и хочу. Мне это очень нужно. Я не могу смешиваться с ними и не желаю, чтобы смешивали меня с такими людьми в публике. Оттого вы видите, что все наши журналы попеременно то поносят меня, то восхищаются мною. Когда я ласков с которым-нибудь из них, тотчас является в нем великолепная похвала моему уму, моим познаниям и прочему. Но для меня невыгодно, чтобы эти люди хвалили меня: порядочная часть публики тотчас подумала бы, что я уже веду с ними дружбу и компанию. Дав им время явиться моими льстецами, я вдруг оборачиваюсь к ним спиной и они в бешенстве снова начинают терзать меня до новой вежливости с моей стороны. Это – моя забава и тактика. Независимость моего положения дает мне средства играть с ними эту немножко жестокую комедию, но они не стоят ничего лучшего: они вполне заслуживают ее <...> Они думают, все думают, что я очень богат. Я один знаю, что это неправда: но пусть их думают!... это располагает их к готовности продать себя мне при первом изъявлении с моей стороны охоты купить их и таким образом я всегда в состоянии показать свету всю меру их низости, всю причину их злобы и их раболепства. Когда мне нужно сорвать маску ожесточения с кого-нибудь из этих людей, я умею очень искусно бросить ему наживу, пять, десять тысяч рублей – и он у ног моих, пока я сам не оттолкну его. О! они дорого мне стоят! Но надо выдержать свою роль»<sup>28</sup>.

## **1.2 Изучение жизни и творчества Сенковского в историко-литературной науке**

Говоря об истории изучения наследия О. И. Сенковского, необходимо прежде всего вспомнить о том интересе, который испытали к нему исследователи 1920-х годов. Двадцатые годы – время усиленной разработки проблем прозы, поисков в области повествовательных жанров, постановки вопроса о литературном языке. Активно изучалось в те годы творчество писателей так называемого «второго» ряда. В это время внимание ряда исследователей, прежде всего – формалистов из круга ОПОЯЗ-а – привлекает фигура Сенковского.

<sup>28</sup> Ахматова, Е. Н. 1889. О. И. Сенковский. *Русская старина*. № 5. 296 – 297.

В. Б. Шкловский в книге «Гамбургский счёт», в статье «Журнал как литературная форма» заметил:

«Русские журналисты, как Сенковский, с 3500 экземплярами тиража, всё ещё остаются непонятыми, так как они читаются вне своего журнала.

Вместо изучения журнальной формы мы утверждаем только, как нечто прочное, те отзывы, которые давали журналисты друг другу в процессе своей работы.

Поэтому совершенно неудивительно, что мы презираем Сенковского – удивительно только, что мы не считаем Орлова классиком: ведь его хвалил Пушкин.

"Библиотека для Чтения" – еще не описанный русский классик»<sup>29</sup>.

В 1926 году в сборнике ленинградских формалистов «Русская проза» была опубликована статья В. А. Зильбера (Каверина) «Сенковский – теоретик»<sup>30</sup>, где впервые противоречивые тенденции творчества Сенковского были объяснены не как следствие его сложного характера и космополитических убеждений, а как продолжение манифестированных им теоретических принципов. Проанализировав ряд примеров тех изменений, которым подвергались рукописи, попавшие в журнал «Библиотека для чтения», Каверин пришел к выводу, что Сенковский–редактор настаивал на логической мотивированности «журнальной» прозы, выстраивая журнал по законам своеобразной симфонической композиции.

В 1928 году появилась статья Т. Гриц «Журнал Барона Брамбеуса», в которой автор говорила о новаторстве журнала, выходившего под редакцией Сенковского: «Это был первый толстый энциклопедический журнал, осознанный, как литературный факт. Специфической для него литературной установкой был синкретизм материалов, из которых он строился». Особо отметим замечание Т. Гриц о Сенковском–новаторе: «Новаторам всегда была свойственна гиперболизация утверждённого ими дела. Свойственна она была и О. И. Сенковскому, новатору–редактору, который в борьбе за журнальную форму часто переходил рамки литературно–бытовых канонов. Он понимал язык времени»<sup>31</sup>.

В изданной в 1929 г. книге В. А. Каверина «Барон Брамбеус. История Осипа Сенковского»<sup>32</sup>, автор, суммируя разноречивые точки зрения, показывает нам крупного учёного–ориенталиста, редактора самого массового в то время журнала, остроумного повествователя, и в то же время – представителя «торгового направления» в русской литературе, человека, создавшего себе репутацию беспринципного литератора, горького скептика и пустослова. Огромные тиражи «Библиотеки для чтения» (5 000 экз.) приносили несомненную пользу. По словам Гоголя, люди, редко бравшие дотоле книгу в руки, принялись за новое, длинное и

<sup>29</sup> Шкловский, В. 1928. *Гамбургский счёт*. Ленинград, 114.

<sup>30</sup> Зильбер, В. А. 1926. Сенковский (Барон Брамбеус). *Русская проза*. Ленинград, 159 – 191.

<sup>31</sup> Гриц, Т. 1928. Журнал Барона Брамбеуса. *Новый Леф*. № 11. 20–26.

<sup>32</sup> Каверин, В. А. 1929. *Барон Брамбеус. История Осипа Сенковского. журналиста, редактора "Библиотеки для чтения"*. Москва. В 1966 году вышло второе издание книги.

разнообразное чтение в огромных книгах этого журнала; впервые периодическому изданию О. И. Сенковский придал черты хозяйственного предприятия, впервые в России была введена полистная плата за литературный труд, что являлось несомненным стимулом развития литературы. Огромные тиражи «Библиотеки..» имели и «обратную» сторону медали – ориентацию на многочисленного провинциального читателя. Этим во многом объясняются те сложные отношения, которые сложились у редактора «толстого» журнала с писателями «пушкинского» круга, которые были принципиально против литературной позиции Сенковского, подстраивающегося под «массового читателя».

Трудно переоценить значение книги В. А. Каверина. Это первая (несмотря на известную, в духе времени, беллетризацию) научная биография О. И. Сенковского, до сих пор остающаяся единственным монографическим исследованием о нем на русском языке. Здесь собраны многочисленные свидетельства современников о писателе, и на основе новых фактов<sup>33</sup> вполне убедительно показана несостоятельность легенды о «журнальном триумvirате», несопоставимость Сенковского с Булгариным и Гречем. Однако литературному творчеству Сенковского в книге уделено не столь уж много внимания: меньше, чем это творчество, на наш взгляд, заслуживает.

После книги В. А. Каверина появилось несколько лаконичных обращений к творчеству О. И. Сенковского во вступительных статьях, обзорах, причём, чаще имя писателя упоминалось в связи с творчеством других авторов. Н. И. Михайлова соотносила наследие Сенковского с прозой Пушкина, Н. И. Львова – Достоевского, Д. П. Николаев – Салтыкова–Щедрина.<sup>34</sup> Интересно исследование калифорнийского профессора Л. Педротти «Йозеф–Юлиан Сенковский: Генезис литературного чужестранца» – в нем с большой тщательностью воссоздаются ранний, «польский» период творческой деятельности Сенковского, его учителя и собрата по «Товариществу шубравцев»<sup>35</sup>.

В 1970–е гг. были переизданы некоторые произведения О. И. Сенковского («Учёное путешествие на Медвежий остров»<sup>36</sup> и «Превращение голов в книги и книг в головы»<sup>37</sup>).

Примерно в это же время возобновился интерес к О. И. Сенковскому – востоковеду, профессору Восточного отделения Петербургского

<sup>33</sup> О связях О. И. Сенковского с революционной польской интеллигенцией (Каверин, В. А. 1966. 38 – 39), отсылки о положении журнала О. И. Сенковского в 30–е гг. цензора А. В. Никитенко (Каверин, В. А. 1966. 57 – 59).

<sup>34</sup> См., например; Михайлова, Н. И. 1977. *Болдинские повести Пушкина и пародии Сенковского*. Болдинские чтения. Горький, 144 – 152; Львова Н. Л. 1986. «Душевное, не имеющее духа...» («Подполье» Достоевского и О. И. Сенковский). *Литературная учеба*. 1986. №4. 172–177; Николаев, Д. П. 1977. *Гротесковые произведения А. Вельтмана, В. Одоевского, О. Сенковского*. Сатира Салтыкова–Щедрина и реалистический гротеск. Москва, 42–55, 166–168.

<sup>35</sup> Pedrotti, L. 1965. *Jozef Julian Senkovski: The Genesis of a Literary Alien*. San Fransisco.

<sup>36</sup> См. *Взгляд сквозь столетия*. Русская фантастика XVIII – первой половины XIX века. 1977. Москва, 128 – 214; *Русская фантастическая проза XIX – начала XX века*. 1986. Москва, 11 – 94.

<sup>37</sup> См. *Русская романтическая повесть*. 1980. Москва, 403 – 434.

университета. Л. Г. Алиева в работе: «О. И. Сенковский – путешественник и востоковед»<sup>38</sup> справедливо замечает: «О. И. Сенковский был одним из первых ученых–востоковедов, прикоснувшихся к живому Востоку, непосредственно увидевших жизнь, быт, нравы, обычаи народов <...> В деятельности Сенковского–путешественника и исследователя Востока мы видим начало той черты, которая составила в дальнейшем силу русского востоковеда: соединение практики и теории <...> Сенковский и Казем–Бек своими лекциями создали русское востоковедение; почти все русские ориенталисты следующих поколений были учениками одного из двух ученых или учениками их учеников».<sup>39</sup>

Отрадно отметить, что в последние годы интерес к творчеству О. И. Сенковского значительно вырос, появились статьи, посвящённые его творчеству. При этом, оценки Сенковского как писателя стали вовсе не такими однозначными, как прежде: «Проза Сенковского вобрала в себя экзотический колорит литературы Востока, и отголоски сатирической прозы Рабле, Свифта и Вольтера, и характерный для Стерна способ иронического восприятия действительности, и сюжетно–образные построения "неистовых" романтиков, приобретавшие, впрочем, в его произведениях пародийно–трагическое звучание, что, в сущности, снимает вопрос о плагиате. Однако своими важнейшими характерными чертами проза Сенковского была неразрывно связана с традициями русской литературы. Причем определенные мотивы творчества писателя перекликаются не только с отечественной словесностью 30–40 гг. XIX века, но и с литературой XVIII столетия, например, с произведениями Ф. А. Эмина и М. Д. Чулкова, ранними прозаическими опытами И. А. Крылова и журнальной прозой Н. И. Сахарова»<sup>40</sup>. В 1989 году, наконец, вышел в свет однотомник О. И. Сенковского с комментариями и вступительной статьёй В. А. Кошелева и А. Е. Новикова.<sup>41</sup> Сам факт выхода этой работы трудно переоценить: наследие Сенковского–беллетриста после появления однотомника (изданного 300–тысячным тиражом) оказалось доступно самому широкому читателю. Во вступительной статье к этому сборнику, объединившему лучшие художественные произведения Сенковского – Барона Брамбеуса, составители сосредоточили особенное внимание на «многослойности» и неоднозначности его творческой личности, на противоречивости его критической и литературной платформы. Попытаться объяснить эту неоднозначность и противоречивость – задача настоящего исследования.

<sup>38</sup> Алиева, Л. Г. 1977. *Сенковский – путешественник и востоковед*. Автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата филологических наук. Москва.

<sup>39</sup> Там же. 6 – 7.

<sup>40</sup> Новиков, А. Е. 1995. *Творчество О. И. Сенковского в контексте развития русской литературы конца XVIII - начала XIX в.* Автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата филологических наук. Санкт–Петербург, 4.

<sup>41</sup> Кошелев, В. А. Новиков, А. Е. 1989. «... Закусившая удила насмешка». *О.И.Сенковский. Сочинения Барона Брамбеуса*. Москва, 3 – 22.



### 1.3 Феномен театральности в историко–литературном аспекте

Театральность – сложное, ёмкое и многозначное понятие. В «Словаре театра» Патрис Пави отмечает, что понятие театральности «сформировано, по–видимому, по типу оппозиции: литература / литературность», однако при этом «содержит нечто мистическое, слишком общее, даже идеалистическое», оказывается чрезвычайно многогранным и обладает множеством оттенков. В качестве отправного тезиса автор словаря предлагает отталкиваться от определения Ролана Барта: «Что такое театральность? Это театр минус текст, это насыщенность знаков и впечатлений, которая создается на сцене на основании краткого письменного содержания, это такое всеобщее восприятие чувственных приемов, жестов, тонов, дистанций, субстанций, света, какое наводняет текст избытком его внешнего языка»<sup>42</sup>.

В каком–то смысле театральность – это праздник, приподнятость над бытовой правдой. Что важно для нас в театре? Отнюдь не то, что мы видим вокруг себя ежедневно и сиюминутно в реальной жизни. В театре для нас важна прежде всего правда человеческих чувств и переживаний. Г. Э. Лессинг писал о том, что герой Шекспира больше, чем обыкновенный человек, но вместе с тем, когда мы видим «Короля Лира» и страдания главного героя – мы сочувствуем ему не как *королю*, а как *человеку*, утратившему королевскую власть.

В первой трети XIX века в Петербурге было несколько театров – Большой Каменный театр (на его месте теперь здание Петербургской Консерватории); Эрмитажный театр; Театр на Дворцовой площади, в котором выступала труппа немецких актеров; Малый театр (в 1832 году на его месте был построен Александринский театр), в котором выступали русская и французская труппы. В 1827 году был построен Каменноостровский театр. О. И. Сенковский часто бывал в этих театрах: общеизвестно, что в его доме на Почтамской улице собирались известные актеры, музыканты, композиторы, а в первых номерах «Библиотеки для чтения» регулярно появлялись его театральные обзоры и рецензии (которые, впрочем, очень скоро исчезли со страниц журнала из–за сложностей с театральной цензурой<sup>43</sup>).

Театральный спектакль в первой половине XIX века часто состоял из нескольких разнородных в жанровом отношении частей: драма, опера, балет – всё это совмещалось в пределах одного спектакля. Историк театра пишет: «31 августа 1832 года Александринский театр был открыт торжественным спектаклем. После увертюры из оперы К. А. Кавоса "Иван Сусанин" состоялось представление старой официально–патриотической трагедии М. В. Крючковского "Пожарский, или освобожденная Москва".

<sup>42</sup> Пави, П. 1991. *Словарь театра*. Москва, 365.

<sup>43</sup> Старчевский, А. В. 1891. Воспоминания старого литератора. *Исторический вестник*. 1891. № 9. 562.

Программу открытия завершал балетный дивертисмент "Испанский праздник"».<sup>44</sup>

С давних пор в театре существовали актерские амплуа: от тирана до трагедиста. Варвара Асенкова, обладая лирическим романтическим талантом, играла Эсмеральду в «Соборе Парижской богородицы», Марью Антоновну в «Ревизоре», и вместе с тем часто выходила на сцену в роли молодого гусара. Таких «универсальных» актёров и актрис было множество. В русском и европейском театре начала XIX века существовала и форма ролей «с переодеванием». Актёры, актрисы должны были играть шесть, семь, восемь и более ролей в одном спектакле. И. И. Сосницкий в одной из пьес того времени играл шесть ролей (старика, молодого и даже изображал женщину). Он же в пьесе А. А. Шаховского играл роль Вольтера – юноши и старика. В. В. Самойлову были доступны любые роли – и трагические, и комические, и фарс, и водевиль. Известно, что иногда он даже участвовал в балетных спектаклях. Величайшая трагическая актриса Екатерина Семёнова, которой восхищались А. С. Грибоедов и А. С. Пушкин, танцевала также в балетных постановках<sup>45</sup>.

В XIX веке прямое влияние театра на жизнь было, несомненно, особенно сильным, как это раскрыто В. Г. Белинским в его «Литературных мечтаниях»: «...Вы здесь живете не своей жизнью, страдаете не своими скорбями, радуетесь не своим блаженством, трепещите не за свою опасность; здесь ваше холодное я исчезает в пламенном эфире любви. Если вас мучит тягостная мысль о трудном подвиге вашей жизни и слабости ваших сил, вы здесь забудете ее; если душа ваша алкала когда-нибудь любви и упоения, если в вашем воображении мелькал когда-нибудь, подобно легкому видению ночи, какой-то пленительный образ, давно вами забытый, как мечта несбыточная, – здесь эта жажда вспыхнет в вас с новой неукротимой силою, здесь этот образ снова явится вам, и вы увидите его очи, устремленные на вас с тоскою и любовью, упьетесь его обаятельным дыханием, содрогнетесь от огненного прикосновения его руки <...> Но возможно ли описать все очарования театра, всю его магическую силу над душою человеческою?..»<sup>46</sup>.

<sup>44</sup> Данилов, С. С. 1957. *Русский драматический театр XIX века*. т. 1. Ленинград–Москва, 143.

<sup>45</sup> Необходимо отметить, что в русском театре XIX века была широко распространена форма пародии. История семьи Самойловых, известнейшей театральной династии, около ста лет царившей на русской сцене, еще раз напоминает о том, что богатство и сложность ролей русского театра XIX века неисчерпаемо. Можно вспомнить не только Василия Михайловича Самойлова, выдающегося оперного артиста, но и Василия Васильевича Самойлова, исполнителя шекспировских ролей, участвовавшего в пародийных спектаклях, фарсах; его сестру Надежду Васильевну Самойлову, которая славилась искусством пародии (она изображала на сцене итальянских оперных певиц, французских драматических актрис и танцовщиц: спектакли «Мнимая Фанни Эльслер» Григорьева, «Бедовая девушка» Куликова, в которых она воспроизводила манеру пения Д. Гризи и танцы Ф. Эльсер; пародировала она также известных французских актрис Вольнен и Арну-Плесси). В. В. Самойлов за свою жизнь сыграл пятьсот–шестьсот ролей – ведь это целый театральный зал, заполненный только его героями!

<sup>46</sup> Белинский, В. Г. 1953. *Полное собрание сочинений*. т. 1, Москва, 80.

Театр как особое жизненное поведение довольно часто не нуждалось в сцене, подмостками его становились и площадь, и гостиная.

Подобно тому как всякий музей начинается с наличия музейного экспоната (хранимой реликвии), так и театр начинается с роли, то есть особого образа, неидентичного личности исполнителя, При этом роль – не просто иное воплощенное лицо, она рассчитана на зрителя, на публику. Иначе – дело бы заключалось не в игре, а в полной деградации реальной личности, в ее распаде, шизофрении, типа «превращения» титулярного советника Попрыщина в испанского короля.

Атрибуты роли могут быть самыми разнообразными – от необычного (знакового) одеяния до особой лексики. В повседневном быту ролевое поведение призвано выделить человека из толпы, но при этом и обратить на себя внимание. Степень эпатажа может быть, конечно, разной, но в любом случае необходимость роли обусловлена большим или меньшим разладом со своей общественной средой, воплощением некоего избранного идеала (в таком случае это роль героическая) или же шутовством, балагурством, подчас достаточно зловещим, как это, например, было воплощено в лицедействе Ивана Грозного.

Исторически это могло принимать различные формы. «Момент преображения, лицедейства, притворства – справедливо замечает А. В. Панченко – отчетливо сознавался агиографами юродства – настолько отчетливо, что допускалось сравнение юродивого с профессиональным актером <...> и это не удивительно, потому что стихия театральности вообще сильна в средневековой жизни»<sup>47</sup>.

Театральность поведения могла проявляться и в забавах так называемых «чудаков и оригиналов»:

«Чужачество нельзя признать существенной чертой русского человека, однако оно свойственно его натуре.

Под словом чужачество не следует разуметь исключительно умственное расслабление или явления психического свойства. Это просто произвольное или вынужденное оригинальничание, в большинстве обусловленное избытком жизнедеятельности и в меньшинстве – наоборот: жизненною неудовлетворенностью <...>

У страдающих избытком жизнедеятельности – чужачество есть продукт прихоти или нравственной расслабленности, сытое глумление над прозой жизни; а для неудовлетворенных оно – в ином случае борьба за существование, в другом – самоиздевательство. Путем чужачества неудовлетворенные считаются с жизнью, бессознательно подчиняясь ей, быть может, суровым, но, во всяком случае, непреложным законом»<sup>48</sup>.

Мы имеем в виду, прежде всего индивидуальную театрализацию жизни, оставляя в стороне массовые театрализованные действия наподобие

<sup>47</sup> Лихачев, Д. С. Панченко, А. М. Поньрко, Н. В. 1984. *«Смех в древней Руси»*. Ленинград, 83.

<sup>48</sup> Пыляев, М. И. 1990. *Замечательные чудаки и оригиналы*. Москва, 451.

святочных и масленичных забав<sup>49</sup>, которые имеют иную, обрядовую, природу, действенное оживление коллективной культурной памяти. На этот счет приведем лишь цитату из статьи Сенковского «Калевала, финская языческая эпопея», где он пишет о собрании финских народных стихотворений «Кантелетар», изданных Э. Лёнротом:

«В некоторых случаях, во времена старинных, народных праздников, которые соблюдаются по преданию, песни сельских поэтов приобретают драматическую форму, сопровождаясь, как у древних греков и нынешних алеутов, пантомимой и некоторого рода сценическим представлением. Таков, например, старинный праздник охотника и медведя. На эту длинную церемонию сходятся все жители деревни в один дом, начинается полулирическое, полушуточное представление, и оно чрезвычайно веселит всех и каждого. Праздник охотника и медведя – род комедии, в которой принимают участие все присутствующие. Одни поют песни, другие повторяют припев, третьи участвуют в представлении только телодвижениями, и эта комедия имеет свой правильный ход, свои нечаянности и веселую развязку»<sup>50</sup>.

Логика театрального действия здесь предопределена традицией, жесткое деление на «сцену» и «зрительный зал» отсутствует. Выбирая же для себя самостоятельную роль в быту, человек, казалось бы, сам творит свой спектакль в поучение или на потеху окружающим, их удивляя или задирая. В действительности же, и здесь роль традиции обычно чрезвычайно велика, иначе бы зритель, хотя и остранный от «актера», был бы этому действу совершенно чужд, так как «код роли» здесь ему был бы непонятен.

Но театральность на сцене и в жизни при несомненном сходстве всё же разные понятия. Еще в начале XX века Н. Н. Евреинов, со своими знаменитыми лозунгами «театра в себе» и «театра для себя», определял этот феномен следующим образом: «Под «театральностью» как термином я подразумеваю эстетическую демонстрацию явно тенденциозного характера, каковая, даже вдали от здания театра, одним восхитительным жестом, одним, красиво протонированным словом, создает в нашем воображении подмости, декорации и освобождает нас от оков действительности легко, радостно и всенепременно. И я решительно придаю благородной театральности положительную эстетическую ценность»<sup>51</sup>.

Это метафорическое определение знаменательно не только признанием «благотворности» феномена театральности в окружающей жизни, но и утверждением этой «театральности» в качестве универсального принципа общения и взаимодействия разных людей, идущего от самой человеческой природы. «Театральность столь органически связана с

<sup>49</sup> см: Бахтин, М. М. 1965. *Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса*. Москва.

<sup>50</sup> Библиотека для чтения. 1842. т.55. отд. 7. 59.

<sup>51</sup> Евреинов, Н. Н. 1923. *Театр как таковой (Обоснование театральности в смысле положительного начала сценического искусства в жизни)*. Москва, 19.

существом человека, – утверждает далее Евреинов, – что даже освобождаясь от некоего рода тяготы ее организацией арен, театров, карнавалов и прочих учреждений, где бы это чувство, получив высшее напряжение, разряжалось талантами профессиональных "разрядителей", актеров – человек неизменно продолжает платить дань театральности и в самой жизни, далекой от официального театра»<sup>52</sup>. С этой точки зрения театрализация рассматривается как данность, «прирожденная человеческой психике», а театральность объявляется просто–напросто человеческим «инстинктом», существующим «наряду с инстинктом самосохранения, половым и прочими»<sup>53</sup>.

С этой гранью театральности сопряжена другая, подробно разработанная в работах Ю. М. Лотмана. Исследователь рассматривает это явление, исходя из его культурно–исторической и историко–литературной подосновы – и с этих позиций локализует сам феномен «театральности», сводя его к определенным моментам существования «внеатеатрального» мира, в которых театр становится «моделью жизненного поведения» большого слоя людей. Особенный интерес в этом отношении представляет, по мнению Ю. М. Лотмана, эпоха романтизма, в которую «сфера искусства рассматривается как область моделей и программ. Активное воздействие направлено из сферы искусства в область внехудожественной реальности. Жизнь избирает себе искусство в качестве образца и спешит "подражать" ему»<sup>54</sup>.

Подобный «взгляд на реальную жизнь как на спектакль» и подобное «властное вторжение» театра в быт людей, специфически эстетизировавшее повседневное течение жизни, характерно было для «эпохи Возрождения, барокко, романтизма, искусства начала XIX в.». Это «вторжение», помимо «взрыва художественной активности», характерного для этих эпох, приводило к тому, что люди этого «театрального» времени строили свою жизненную судьбу «по литературным и театральным образцам»: «...в начале XIX в. грань между искусством и бытовым поведением зрителей была разрушена. Театр вторгся в жизнь, активно перестраивая бытовое поведение людей. Монолог проникает в письмо, дневник и бытовую речь. То, что вчера показалось бы напыщенным и смешным, поскольку приписано было лишь сфере театрального пространства, становится нормой бытовой речи и бытового поведения»<sup>55</sup>. Далее историк литературы приводит многочисленные примеры перехода этих явно «театрализованных» сюжетов в обыденную действительность и делает неожиданный вывод, прямо относящийся к «пушкинскому» времени: «Театрализуется эпоха в целом. Специфические формы сценичности уходят с театральной площадки и подчиняют себе жизнь»<sup>56</sup>.

<sup>52</sup> Там же. 29.

<sup>53</sup> Там же. 44–45.

<sup>54</sup> Лотман, Ю. М. 1978. *Театр и театральность в строе культуры начала XIX века.* Статьи, заметки, выступления. т.3. Таллинн, 618.

<sup>55</sup> Там же. 635, 620.

<sup>56</sup> Там же. 623.

Исходная театральность определила и особенности бытового поведения образованного человека начала XIX в., которое в существе своем было «игровым» поведением. В его быту ярко наблюдается и постоянная смена типов поведения («ролей» и «ролевых ожиданий»), и постоянная смена «сценических» площадок действия, и стремление к завершенной «сюжетности» быта, и обостренное «чувство антракта»: «Один и тот же человек вел себя в Петербурге не так, как в Москве, в полку не так, как в поместье, в дамском обществе не так, как в мужском, на походе не так, как в казарме, а на балу иначе, чем "в час пирушки холостой". При этом <...> дворянский образ жизни подразумевал постоянную возможность выбора типа поведения»<sup>57</sup>.

1830-е годы стали границей, за которой последовал иной уровень бытовой деятельности: уже десятилетие спустя «театральность поведения жизненных подражателей Марлинского или Шиллера сама окажется групповой нормой, препятствующей индивидуальному выявлению личности. Человек 1840–1860-х гг. будет искать себя, стараясь противостоять литературности»<sup>58</sup>. Но именно как «граница житейских осмыслений» литературная эпоха 1830-х годов оказывается наиболее интересной. В эту эпоху феномен «театральности» начал осознавать себя в качестве особенно значимого, в чем-то даже самодовлеющего. И в результате такого осознания русские литераторы, ориентированные на притязания и вкусы «массового» читателя и почитателя, стали сознательно вводить этот феномен в свой словесный обиход – а наиболее чуткие из них сопроводили его особыми художественными формами.

К числу этих «наиболее чутких» относился, несомненно, и Осип Иванович Сенковский.

---

<sup>57</sup> Там же. 627–628.

<sup>58</sup> Там же. 636.

## 2 ЛИТЕРАТУРНЫЕ «МАСКИ» СЕНКОВСКОГО КАК ВЫРАЖЕНИЕ ТЕАТРАЛЬНОСТИ

В литературе театрализация может принимать различные формы: стилизации, пародийности, использования псевдонимов. В двух первых случаях традиция непременно должна ощущаться читателем как обозначенный прямо или «от противного» знакомый стиль.

«Пародия, – замечает М. Я. Поляков, – сопутствует всему ходу развития литературы и театра, именно в ней происходит концентрация настоящей театральности. В ней отчетливо переплетение чисто литературных функций с функциями специфически театральными.

Именно поэтому пародия – всегда игра. Игра с идеей и материалом, с произведением и автором, с бытом и литературной формой, со зрителем и актером. Брызжущая весельем игра с привычными и устойчивыми понятиями, со сложившимися формами и представлениями о них превращала пародию в ошеломительно веселое и убийственно злое утверждение откровенной правды как о самой жизни, так и об искусстве».<sup>59</sup>

Несколько сложнее обстоит дело с псевдонимом как формой театрализации: «одни из них характеризуют автора с той или другой стороны; другие представляют его не таким, каков он на самом деле (литературные маски); третьи ставят своей задачей лишь обеспечить инкогнито».<sup>60</sup> Наиболее театральна по своей природе вторая из намеченных здесь групп псевдонимов. И в этом смысле одним из наиболее театральных русских писателей был, несомненно, О. И. Сенковский и не только по большому количеству использованных в его литературной практике псевдонимов (обычно в пародийной окрашенности), но и потому, что почти за каждым из них подразумевается достаточно сложная роль. Под именем Тютюнжю–оглу Мустафы–ага было им опубликовано «Письмо настоящего турецкого философа г–ну Фаддею Булгарину, переведенное с учеными комментариями г–ном Кутлук–Фулади, бывшим посланником Бухары в

<sup>59</sup> Поляков, М. Я. 1986. *Вопросы поэтики и художественной семантики*. Москва. 279.

<sup>60</sup> Дмитриев, В. Г. 1980. *Скрывшие свое имя (из истории анонимов и псевдонимов)*. Москва. 7.

Хиве, а ныне торговцем урюком в Самарканде и литератором», а его «Честное письмо почтеннейшей публике о секретном журнале, которому название "Весельчак"» подписано так: «Иван Иванович сын Хохотенко–Хлопотунов–Пустьяковский, отставной подпоручик, помещик разных губерний и кавалер беспорочности».

## 2.1 «Барон Брамбеус»

На заглавном листе первого тома редактируемого Сенковским журнала «Библиотека для чтения» красовался внушительный список имен ведущих сотрудников, поставляющих в журнал свои «литературные и ученые труды». В этот список из 67 имен, представленных в алфавитном порядке, вошли практически все сколь–либо известные ученые, писатели, критики 1830–х годов. Два имени представляют особенный интерес для нашей темы. Пятидесятым в этом алфавитном списке значится «О. И. Сенковский»; третьим – «Барон Брамбеус». Редактор сознательно представляет их как *двух разных людей*, предполагая, что читатель будет воспринимать их «по отдельности».

При этом подобное исключение сделано в этом списке *только* для самого редактора: другие литераторы, выступавшие в печати под псевдонимами («Казак Луганский», «Марлинский» или «Рудый Панько»), только псевдонимами и представлены. Редактор явственно хочет отделить на будущее самого себя от созданной им же литературной «маски».

История этого псевдонима весьма любопытна. В. А. Каверин в свое время отметил, что о происхождении «таинственного имени Брамбеуса» «имеется несколько рассказов, существенно отличающихся друг от друга»<sup>61</sup>. Однако при всем различии этих свидетельств они фактически сводятся к одному источнику. Так, жена Сенковского вспоминала, что этот псевдоним связан с лакеем по имени Григорий, жившим в их доме: «Этот человек страстно любил книги и всякую свободную минуту посвящал чтению. Была одна книга, которую он предпочитал всем прочим <...> Герой этой книги был испанский король Брамбеус, а героиня – королева Брамбилла. Несколько раз Григорий до того погружался в это чтение, что не слышал даже, когда Осип Иванович звал его. Мой муж полюбостествовал узнать, что могло до такой степени увлекать его лакея: он взял эту книгу, всю ободранную от частого употребления, перелистывал ее, и с тех пор Григорию не было другого имени, как Брамбеус, в особенности, когда он делал какую–нибудь неловкость, какой–нибудь промах: "Брамбеус, ах, ты Брамбеус этакой!". Это имя, так часто повторяемое моим мужем, первое представилось ему для псевдонима»<sup>62</sup>.

Ученик и биограф Сенковского П. А. Савельев вспоминает другой эпизод: «Профессор (Сенковский – В.Ф.) упражнял своих студентов и в

<sup>61</sup> Каверин, В. А. 1966. 140.

<sup>62</sup> Сенковская, А. А. 1858. *О. И. Сенковский: Биографические записки его жены*. Санкт–Петербург, 62.



переводе на арабский. На лекциях турецкого языка он заставлял переводить с русского на турецкий. Текстом для этих переводов служила иногда "Сказка о Францыле Венециане", с знаменитым ее "королем *Брамбеусом*" – будущим псевдонимом ученого профессора – склад которой удобно перелагался на турецкий»<sup>63</sup>.

В обоих воспоминаниях (отнюдь не противоречащих одно другому) выявлен литературный источник псевдонима – лубочная книга «История о храбром рыцаре Францыле Венециане и прекрасной королеве Ренцывене», пользовавшаяся в свое время популярностью в читательских «низах» русского общества. А титул «барон» и вовсе был взят из фольклора: первое большое произведение Сенковского «Фантастические путешествия Барона Брамбеуса» (1833) имело французский эпиграф: «*A chaque baron sa fantaisie*», тут же переведенный по-русски: «У всякого *барона* своя фантазия», да еще и с подписью «Старая шутка». Эта «старая шутка» была не что иное, как переделка народной поговорки «У всякого *барана* своя фантазия» – и сопоставление этой переделки с ее источником придавало титулу «барона» дополнительный смысловой оттенок.

Эта ассоциация отчетливо ощущалась современниками Сенковского. Так, его хвалебная статья о «драматической фантазии» «Торквато Тассо» Н. В. Кукольника вызвала «эпиграмматическое *rondeau*» П. А. Катенина:

Фантазия, златое Сновиденье,  
Услада чувств, рассудка обольщенье,  
Цвет, радуга, блеск, роскошь бытия,  
Легка, как пух, светла, как ток ручья,

И Диево любимое рожденье.  
Но вот лежит тяжелое творенье,  
Без рифм и стоп, нескладных строк сплетенье,  
И названа в стихах галиматья:

*Фантазия.*

С чего Барон, нам издающий чтение,  
Хвалил ее? что тут? своя семья?  
Злой умысел? насмешка? заблужденье?  
Вопрос мудрен, а просто разрешенье:  
У всякого Барона есть своя

Фантазия.<sup>64</sup>

Ориентация псевдонима на «низовую», «лакейскую» литературу придавала этому псевдониму особую окраску, затрагивавшую и собственно

<sup>63</sup> Савельев, П. 1958. *О жизни трудах О. И. Сенковского*. О. И. Сенковский. Собрание сочинений. т. 1. Санкт-Петербург, XLIII.

<sup>64</sup> Из письма А. Катенина к А. С. Пушкину от 12 апреля 1836 г. *Переписка А. С. Пушкина*. 1982. т. 2. Москва, 231.

семантическую область и создававшую ореол лексического смысла этого имени, постепенно становящегося литературной «маской».

Справедливо замечено, что, «Выпуская от имени барона Брамбеуса "Фантастические путешествия" (1835), О. И. Сенковский, несомненно, находился под влиянием не менее фантастических путешествий другого барона – Мюнхгаузена, с которым у Брамбеуса много общего. С ним происходят такие же невероятные происшествия. Как и Мюнхгаузен, он проваливается в кратер Этны, пролетая сквозь земной шар и т. д. Характер Брамбеуса, болтуна, вралю и мистификатора, совпадает с характером Мюнхгаузена»<sup>65</sup>.

Можно еще вспомнить, что с некоторой вариацией имя, заимствованное из лубочной книги, уже и до Сенковского прижилось в литературе. В пьесе популярного в России датского писателя Л. Хольберга (1684–1754) «Якоб фон Тибое» действовал хвастливый вояка Брамербас, в личине которого, в частности, обрисовал своего приятеля И. И. Дмитриев в сказке «Причудница» (1794):

О, если бы восстал из гроба ты в сей час,  
Драгунский витязь мой, о ротмистр Брамербас,  
Ты, бывший столько лет в Малороссийском крае  
Игралищем злых ведьм!.. Я помню, как во сне,  
Что ты рассказывал еще ребенку мне,  
Как ведьма некая в сарае,  
Оборотя тебя в драгунского коня,  
Гуляла на хребте твоём до полуночи,  
Доколе ты уже не выбился из мочи;  
Каким ты ужасом разил тогда меня!  
С какой, бывало, ты рассказывал размашкой,  
В колете вохряном и в длинных сапогах,  
За круглым столиком, дрожащим с чайной чашкой!  
Какой огонь тогда пылал в твоих глазах!  
Как волосы твои, седые с желтизною,  
В природной простоте взвевали по плечам!  
С каким безмолвием ты был внимаем мною!  
В подобном твоему я страхе был и сам.  
Стоял как вкопанный, тебя глазами мерил  
И, что уж ты не конь... еще тому не верил!»<sup>66</sup>

Впервые «Барон Брамбеус» появился в одном из фельетонов цикла «Петербургские нравы», печатавшегося в 1833 г. в «Северной пчеле» № 4. Фельетон носил характерное название «Личности» – и Барон Брамбеус предстал в нем как рассеянный персонаж, отделенный от авторского «я» (присутствующего в фельетоне), но наделенный неким поэтическим даром:

«Мой приятель, барон Брамбеус, шел по Невскому Проспекту и думал о рифме, которой давно уже искал. Первый стих его оканчивался словом *куропатки*: второго никак не мог он состряпать. Вдруг представляется ему

<sup>65</sup> Дмитриев, В. Г. 1980. *Скрывшие свое имя (из истории анонимов и псевдонимов)*. Москва, 138.

<sup>66</sup> Дмитриев, И. И. 1986. *Сочинения*. Москва, 82.

рифма, и он, забывшись, произносит ее вслух: *куропатки? ... берет взятки!* Шесть человек, порядочно одетых, вдруг окружили его, каждый спрашивает с грозным видом: "Милостивый государь! о ком изволите вы говорить?.. Это непозволительная личность"» (I, 458).

Современные исследователи справедливо замечают: «Это – Барон Брамбеус со стороны, с взгляда "извне" некоего повествователя. Шутливо–литературное "говорящее" имя и титул – намек на внелитературную данность, к которой никак – даже в очень серьезном рассуждении – нельзя отнестись без снисходительной усмешки. Это – непременно литератор, живущий в мыслях о "рифме" и представляющий себе жизнь через призму словесных ассоциаций. Это – непременно "барон": лицо с "необязательным" титулом, "барон" неопределенного рода занятий, личность, свободная от дел и условности. Это, наконец, – "Брамбеус", нечто непонятное, "барабанно" звучащее, нечто лубочное и привлекательное: уже в самом имени есть какая–то задиристость и необязательность, что–то вроде материализовавшегося каламбура...».<sup>67</sup> Поэтому не случайно, что окружающая действительность, толпа вмешивается в его поэтические раздумья «с грозным видом»: кажется, что так легко разрушить этот каламбур. Но не тут–то было. В конце того же 1833 года в той же «Северной пчеле» появились новые фельетоны цикла «Петербургские нравы» («Арифметика» и «Заколдованный клад»), – но они уже были подписаны «Барон Брамбеус». Там можно было отыскать и некие детали биографии нового автора: «Как бы то ни было, я, хотя, по званию моему, промотавшийся помещик <...> пусть приводят в пример продажу моего имения с молотка...» (I, 478).

Потом за подписью «Барон Брамбеус» появились нашумевшие фельетоны Сенковского в альманахе «Новоселье» – «Большой выход у Сатаны» (1833) и «Незнакомка» (1833). В них Барон Брамбеус обозначен как автор – но еще не был наделен ни особенным характером, ни биографией.

Биография и черты характера Барона стали основой романа «Фантастические путешествия Барона Брамбеуса». Там персонаж выступил уже от первого лица: «Я посетил четыре части света, объехал вокруг всю землю, был в Швеции и Голконде, во Франции и Камчатке, в Царьграде и Вашингтоне; видел все, что только есть любопытного и достойного внимания в мире – словом, китайцев, пирамиды и обезьян; видел голых людей и живых сельдей, кенгуру и английских миссионеров; даже видел, как растет кофе, чай, сахар и ром» (II, 20).

Барон Брамбеус «от первого лица» оказался совсем не таким, как Брамбеус со стороны. Его рассуждения и образ мыслей, его манера общения с читателем вдруг оказались интересны придирчивой публике.

«Фантастические путешествия...» состоят из четырех отдельных повестей. Три из них – различные эпизоды из многочисленных

<sup>67</sup> Кошелев, В. А. Новиков, А. Е. 1989. «...Закусившая удила насмешка...». О. И. Сенковский. Сочинения Барона Брамбеуса. Москва, 8.

путешествий Барона Брамбеуса: «поэтического», «ученого» и «сентиментального». Первая повесть, их предваряющая, носит название «Осенняя скука» и посвящена «путешествию» героя в глубины собственной личности. Она представляет собою обширный монолог красноречивого Барона – монолог «ни о чем», навеянный тоскливой осенней погодой и хандрой.

Описав собственные «осенние» чувства при взгляде на петербургское общество, «исхудавшее от беспорочности по службе», Барон мило предлагает читателю: «Пойдем и бросимся в Неву!.. Бросимся скорее, пока она еще не замерзла!» (II, 4). Тут же, размышляя о «выгодах» такого самоубийства, Барон сам начинает сомневаться в желательности такого исхода и выдвигает новую альтернативу: «Вместо того, чтоб бросаться в реку, я определюсь в судьи. Вы не можете себе представить, как привольно быть судьей в дурную погоду» (II, 7). А если в судьи не получится – то можно «жениться». Рассуждения о светлой стороне женитьбы, однако, скоро сменяются решительным ее отрицанием и новой идеей: «Лучше куплю себе канарейку и буду забавляться с нею» (II, 10). Но и развитие темы о благотворности домашних животных не приводит к утешительным мыслям: «На что мне искать животных, когда я сам могу заступить для себя их место! И знаю, как сделаю: запрусь в кабинете, опущу шторы, заткну даже ключевую дырку в дверях, чтобы никто не мог подсмотреть меня, и буду играть с моим самолюбием, как с обученным пуделем; заставлю его прыгать через палку и лаять перед портретами моих соперников, особенно тех, которые умнее меня; велю ему сидеть передо мною на задних лапах и удивляться моему уму и моим добродетелям; сяду на софе и брошу в другой конец комнаты чью–нибудь славу, чье–нибудь бессмертие, и прикажу подать их мне как платок или фуражку, положить у моих ног, повергнуть к моим стопам в виде должной мне дани» (II, 15).

Разочарованный, объятый хандрой герой – и автор одновременно – после долгих колебаний между судебной карьерой, супружеством и домашним зверинцем останавливается, как на единственном средстве избавиться от скуки, – на чтении собственных сочинений. Так от «осенней скуки», «от нечего делать» возникал образ некоего замученного хандрой скептика и релятивиста, обратившегося исключительно к литературе и литературной славе, наиболее утешительной для «самолюбия». Именно *самолюбия*, ибо Барон Брамбеус не скрывает: «...автор какой–нибудь книги есть тот необыкновенный человек, который, один на всем земном шаре, прочитал ее трижды, не задремав ни разу» (II, 25). Подобная откровенная, даже нарочито откровенная апелляция к внутрилитературным данностям была новостью в литературе – и показалась весьма симпатична читателю.

Барон–Брамбеусовское «я» выглядело весьма привлекательным для самых разных разрядов русских читателей. По наблюдению В. Э. Вацура, «читатели могли, в зависимости от уровня культуры, видеть в нем либо "настоящего" барона, либо мистификацию, оценивать лубочность

"Брамбеуса" или считать это серьезным псевдонимом и т.д. Булгарин "учил публику" не дифференцируя ее; Сенковский, скептик и релятивист, не рассчитывает на единое понимание, но пытается извлечь эффект из самой возможности разных пониманий. Он пишет для публики, и эта установка определяет собой самую поэтику его произведений»<sup>68</sup>. Барон Брамбеус, представляя читателю собственное «я», добивался именно многоплановости, «многослойности» восприятия текста.

На первом плане «Фантастических путешествий...» были авантурные приключения Барона Брамбеуса, знаменательные сами по себе. За представленным каскадом приключений угадывались, между прочим, некоторые детали действительных путешествий востоковеда Сенковского: «грандиозный пожар» в Стамбуле, хорват-слуга и т.п. Третий слой – остроумная полемика с научными оппонентами (египтологом Ж. Ф. Шампольоном, философом Д. М. Велланским и др.). Четвертый слой – сатирический выпад против нравов современного общества (например, ироническое изображение жизни света «ногами вверх»). Пятый – собственно литературная полемика и пародия, ибо мир, созданный Брамбеусом, оказывался литературным насквозь, и вообще-то действительно «фантастическим», ибо у читателя все время оставалось сомнение, а не придумал ли автор эти свои похождения? Не хочет ли он просто посмеяться над ним, как барон Мюнхгаузен? Разные слои, разные возможности читательского восприятия в освоении этого многопланового произведения сталкивались – а Барон Брамбеус получал возможность иронизировать надо всем сразу.

Барон Брамбеус – неунывающий путешественник и острослов, наивный скептик и большой умница, реальный авантюрист и литературный фантом – помогал Сенковскому выразить свое непростое отношение к миру. Литературная личность и литературная биография Барона рождались на основе его неповторимого стиля. «Брамбеус, – пишет В. А. Каверин, – лжец, болтун, мистификатор и надворный советник – всё это вовсе не было задано с первой страницы книги. Это был характер, возникший в связи со стилем, с манерой небрежной болтовни, разговора ни о чем и обо всем на свете. Из этой манеры вырастает, более чем неожиданно, "синьора баронесса Брамбеус", заполняя своим появлением один из пунктов анкеты. По чистой случайности ее муж, выброшенный из Везувия силой вулканического извержения, падает именно в ее коляску»<sup>69</sup>.

Обратим внимание на одну деталь, не отмеченную исследователем. Жену Брамбеуса, «синьору баронессу Брамбеус» зовут Ренцывена («Ренцывенушка») – точно так же, как королевну в «Истории о храбром рыцаре Францыле Венецияне...», из которой было почерпнуто и само имя главного героя. В лубочной повести Ренцывена, как и в тексте Сенковского, жена «шпанского короля Брамбеуса». Автор и здесь декларирует прямое

<sup>68</sup> Вацура, В. Э. 1973. *От бытописания к поэзии действительности*. Русская повесть XIX века. История и проблематика жанра. Ленинград, 221.

<sup>69</sup> Каверин, В. А. 1966. 148.

«родство» с низовой литературой, рассчитывая, таким образом, на определенный круг читателей – и одновременно откровенно «играет» с читающей публикой, «подсовывая» ей еще один уровень восприятия текста.

Сама «многослойность» повествовательного стиля Брамбеуса – это, в сущности, та же игра и тот же «театр», представление, предназначенное для самой широкой публики.

## 2.2 Некоторые особенности системы жанра Сенковского–беллетриста

«Нет ничего легче, как разбирать беллетристику Сенковского по жанрам и, описав каждый из них отдельно, подвести столько же обширные, сколько сомнительные итоги»<sup>70</sup> – писал В. А. Каверин. Это замечание, верное по существу, нуждается в уточнениях. Дело в том, что жанровую систему Сенковского–беллетриста не так-то просто оказывается определить и выявить. На первый взгляд, она вполне традиционна для русской словесности 1830–х годов: восточные повести, светские повести, фантастические повести, бытописательные произведения, фельетоны, пародии. Но в каждом конкретном случае отнести произведение Сенковского к какому-то «традиционному» жанру оказывается весьма затруднительно.

Что такое, например, те же «Фантастические путешествия...»? Их можно определить как «фантастический роман», «роман–путешествие», «роман–пародия» – и каждое из этих определений покажется возможным. Но, в сущности, они представляют собой четыре фрагментарные повести (даже и графически обозначенные как фрагменты), повести с разными сюжетами, формально связанные одним (хотя и во всех повестях – различным!) героем и существующие под единой обложкой.

Сам Барон Брамбеус склонен называть их «отрывками из моей глупости» и объясняет эту принципиальную отрывочность тем, что «сами вы умные люди и знаете, что мы живем в отрывочном веке». «Мы думаем отрывками, существуем в отрывках и рассыплемся в отрывки» (II, 22). Но и «отрывок» (излюбленная идея эстетики иенских романтиков) в данном случае обманчив. И восприятию целого не мешает даже то, что в начале каждой из повестей стоят ряды многоточий.

Ту же многослойность жанра можно увидеть и в других созданиях Барона Брамбеуса. Так, «Вся женская жизнь в нескольких часах», повесть, открывшая первый том «Библиотеки для чтения» (1834), по теме своей и основным событиям, в ней отраженным, несет на себе признаки традиционной «светской повести». Но уже подзаголовок – «Повесть, исполненная философии» – не соответствует такому определению. Тем более, что «философией» в повести и не пахнет, а печальная история короткой жизни Олиньки Р\*\*\* пересказана в совершенно фельетонных

<sup>70</sup> Там же. 138.

тонах. И читателю остается только удивляться, сколь естественно в стиле Барона Брамбеуса соединились фельетон и мелодрама.

Повесть «Похождения одной ревижской души» (1834) – имеет подзаголовок «Ярлык опасного знания» и построена как стилизация под монгольскую шастру<sup>71</sup>. Но в мистифицированной истории о переселении душ отыскиваем и литературную сатиру, и проповедь позитивистских представлений о человеке, и социальные мотивы (в финале своих скитаний «ревижская душа» переселяется в русского мужика–беглеца), и попытку разрешения вполне серьезных нравственных вопросов мироустройства. А сам Брамбеус неожиданно является в конце повести в облике «ламы Брамбеуса», выдумавшего всю эту историю (III, 77).

В этом смысле Барон Брамбеус, со своим «готическим» (Н. И. Надеждин) именем вполне интернационален. В монгольском улусе он может явиться под личиной «ламы Брамбеуса», а во дворце всемогущего восточного султана Пюблик–Султан–Багадура – в облике «верного капыджи–баши по имени Брамбеус–Ага–Тютюнджу–оглу–Багадура»<sup>72</sup>. В этом случае у него появятся две дочери, Критикзада и Иронизада, помощницы в его деятельности, а сам султан, очарованный деятельностью критика и его дочерью, воскликнет: «Черт возьми!.. с тех пор, как при моем дворе явился Брамбеус, все, решительно все стали остроумны!».

Остроумие и просто ум Барона Брамбеуса – характерологическая черта, приобретенная им в наследство от самого Сенковского. Еще в 1827 году будущий приятель редактора «Библиотеки для чтения» и цензор журнала, а в то время коллега–профессор, работавший вместе с Сенковским в Петербургском университете А. В. Никитенко, кажется, сумел охарактеризовать его очень точно: «Сенковский весьма замечательный человек. Не много людей, одаренных умом столь метким и острым. Он необыкновенно быстро и верно подмечает в вещах ту сторону, с которой надо судить о них в применении к разным обстоятельствам и отношениям. Но характер портит все, что есть замечательного в уме его. Последний у него подобен острию оружия в руках диких азиатских племен, с которыми он сблизился во время своего путешествия в Азии. Нельзя сказать, чтобы он был совсем дурной человек, но, подобно иным животным, неукротимым по самой природе своей, он точно рожден для того, чтобы на всё и на всех нападать, – и это не с целью причинить зло, а просто чтобы, так сказать, выполнить предназначение своего ума, чтобы удовлетворить непреодолимому какому–то влечению. Естественно, он не любим, на что сам, однако, смотрит без негодования, как бы уверенный, что между людьми нет других отношений, кроме беспрестанной борьбы, и он, с своей стороны, воюет с ними не за добычу, а как бы отправляя какую–то обязанность или ремесло»<sup>73</sup>.

<sup>71</sup> Шастра – (монг.) предание.

<sup>72</sup> *Библиотека для чтения*. 1838. VII. Литературная летопись. 237–316.

<sup>73</sup> Никитенко, А. В. 1955. *Дневник*. В 3–х тт. т. I. Москва, 64.

Показательно, что сам Сенковский как будто повторил, и даже развил эту характеристику двенадцать лет спустя в 1839 г. Но развил применительно к Барону Брамбеусу в фельетоне «Обвинительные пункты против Барона Брамбеуса»:

«Многие думают, и я начинаю быть того же мнения, что Брамбеус – черт. В самом деле, его никто не видит, он нигде не бывает, дверь его всегда заперта, особенно для литераторов, которых он, говорят, никогда не любил. Повествуют, что он зарылся под грудую книг и окружил себя лесом растений и цветов (лукавые всегда любят чашу), и что прохожие слышат в этом лесу иногда саркастический смех, иногда унылый вздох. Всё это ясно доказывает, что Барон Брамбеус не кто иной, как черт. Иначе как бы ста тридцати или ста сорока человекам, которые в кучу сложили весь свой ум, познания, деньги, искусство, злословие, – не уничтожить одного человека?..» (VIII, 248).

Однако ни вездесущность «черта», ни интернациональность его облика, ни затейливость и разнообразие жанров и манеры повествования, ни установка на болтовню «ни о чем», ни изначальная литературность и «заданность» не лишают произведений Барона Брамбеуса яркой печати индивидуальности. Она «узнается» сразу же, едва ли не с первого слова – настолько оказывается неординарна и самобытна.

На многих его произведениях лежит отпечаток поспешности, неоконченности, чувствуется постоянная загруженность текущей журнальной работой. Но и в этих экстремальных условиях редактор «Библиотеки для чтения» умеет сохранить неповторимое лицо художника-повествователя, свой «многоуровневый» литературный жанр «брамбеусианы». Этот жанр построен на слиянии (может быть, не всегда органичном) внешне разнородных элементов и мотивов художественного повествования, на единении несоединимого, на «странном сближении», присущем в ту литературную эпоху только Барону Брамбеусу – и никому более

В 1843 г. в иронической заметке «Ум – хорошо, а два – лучше» А. И. Герцен отмечал одну странную особенность современных журналов, наиболее читаемые из которых «издавались у нас всегда *парою литераторов*». «Библиотека для чтения» при этом также не является исключением: «Г. Сенковский знал это и за неимением *alter ego* сам раздвоился, как Гофманов Медардус, и издавал "Библиотеку для чтения" с Бароном Брамбеусом, – время славы и величия этого журнала было временем товарищества с Брамбеусом»<sup>74</sup>.

Замечание Герцена абсолютно точно. С одной стороны, Сенковский изначально заявил о том, что Барон Брамбеус – «мой приятель». Литературная маска выступила в роли ближайшего приятеля автора, одного из немногочисленных друзей, на которых можно положиться.

С другой стороны, Сенковский с самого начала существования этого псевдонима прилагал множество самых изощренных усилий, проявлял

<sup>74</sup> Герцен, А. И. 1954. *Полное собрание сочинений и писем*. т.2. Москва, 116.



массу изобретательности, дабы в умах читателей была проведена граница между ним – и Бароном Брамбеусом. Барон Брамбеус должен был представлять перед читателями «отдельно» от самого Сенковского, который в «Библиотеке для чтения» серьезные ученые статьи и рецензии (типа «Два примечания к Геродотову описанию Скифии», «Фабрикация бумаги» или «Некоторые сомнения касательно истории грузинов») подписывал своим подлинным именем (или инициалами), а беллетристические сочинения или критические статьи – именем Барона Брамбеуса (или инициалами «Б. Б.»).

Постоянные мистификации Барона Брамбеуса, его задористость и ёрничание изначально были рассчитаны на активную позицию читателей журнала – вплоть до несогласия и протеста, как это, в частности, отразилось в стихотворении поэта–декабриста А. И. Одоевского «Как я давно поэзию оставил...» (1836–1837), гневном ответе на насмешки Барона Брамбеуса над высокой поэзией:

Пусть друг сует, столиц животный житель,  
Глотая пыль и прозу мостовой,  
Небесная, смеется над тобой!  
Пусть наш Протей Брамбеус, твой гонитель,  
Пути ума осыпав остротой  
Катается по прозе вечно гладкой  
И сеет слух, что век проходит твой!  
Не знает он поэзии святой,  
Поэзии страдательной и сладкой!  
В дни черные не нежил твой напев  
Его души; его понятен гнев:  
Твой райский цвет с его дыханьем вянет,  
И на тебя ль одну? – на всё, на всех  
Он с горя мечет судорожный смех–  
Кроит живых, у мертвых жилы тянет.  
Он не росу небес, но яд земли –  
Злословье льет, как демон, от бессилья;  
Не в небесах следит он орли крылья,  
Но только тень их ловит он в пыли,  
И только прах несет нам в дар коварный–  
Святой Руси приемыш благодарной!  
Но нет! в пылу заносчивых страстей  
Не убедит причудливый Протей,  
Что час пробил свершать по музам тризны,  
Что песнь души – игрушка для детей,  
И царствует одна лишь проза жизни...<sup>75</sup>

Дело доходило даже до казусов. Когда в 1835 г. некая переводчица, «девица Д.» выступила против нападок Сенковского на Вальтера Скотта (о них –

<sup>75</sup> Одоевский, А. И. 1956. *Полное собрание стихотворений*. Ленинград, 171. См.: Стрельникова И. А. 1971. Поэт–декабрист и Барон Брамбеус. *Вопросы русской, советской и зарубежной литературы*. Новосибирск. 58–72.

речь впереди), то в ответ она получила от Барона Брамбеуса публичное предложение руки и сердца – тот влюбился в «девицу» именно за то, что ей не нравится Сенковский. Два «соредактора» популярного журнала жили каждый своей «отдельной» жизнью. Литературная маска вполне «отделилась» от ее создателя.

Произошло то явление, которое часто случается именно в театре: художник (актер) и созданный им персонаж зажили «несмешиваемой» жизнью. Роль стала частью создателя. При этом «роль» была гораздо мощнее и сильнее своего творца – во всяком случае, гораздо «личностнее».

### 2.3 «Тютюнджю–Оглу–Мустафа–ага». Установка на экзотику

Первый признак литературных созданий Барона Брамбеуса – установка на экзотику, на поиски причудливого, необычного, непривычного для читательского опыта. Экзотика эта носила часто очень изощренные формы. В 1835 г. Н. И. Надеждин в полемике с Сенковским указал, что за обликом этого литературного деятеля скрываются «два неизвестные пришельца, один с готическим, другой с азиатским именем»<sup>76</sup>. Скорее, все–таки пришелец был один, хотя Надеждин имел в виду еще один известный псевдоним Сенковского – «Тютюнджю–Оглу–Мустафа–ага».

«Азиатский» псевдоним Сенковского появился гораздо раньше «готического». Под этим псевдонимом он в 1827 г. напечатал вполне ученое, хотя и скандальное сочинение «Письмо Тютюнджю–Оглу–Мустафы–аги, настоящего турецкого философа, к одному из издателей "Северной пчелы" по поводу сочинения Гаммера "Sur les origines russes", 1827» (V, 333–379). Оно было направлено против идей знаменитого австрийского ориенталиста Гаммера Пургшталя (1774–1856), содержало весьма дельные полемические замечания – и в конечном счете упрочило положение Сенковского–ученого не только среди ориенталистов, но и среди лингвистов вообще. «Грубые ошибки Гаммера, пользовавшегося дотоле авторитетом в ученном мире, – писал П. Савельев, – в первый раз обнаружены были здесь самым беспощадным образом и в то же время беззлобно, с непритворною веселостью и меткими сарказмами, которые убийственнее всякого оружия для несчастного автора. Все читали брошюру с восхищением – даже не знающие предмета» (I, LV).

Но для нас это сочинение интересно как образчик «театральности» стиля Сенковского–ученого. Филологическая критика книги Гаммера была в этом письме приписана торговцу яффским мылом в Гостином дворе, а сама книга представлена в виде макулатуры, случайно купленной этим торговцем на обертку. Письмо начиналось длиннейшей биографией Тютюнджю–Оглу и его покойного отца («да озарит Бог могилу его неугасаемым светом»), владельца табачной лавки и первого яффского

<sup>76</sup> Надеждин, Н. И. 1834. Обзорение русской словесности за 1833 год. *Телескоп*. ч.21. № 1, 171.

философа. Оно начиналось образчиками всех возможных цветов восточного красноречия:

«Почтеннейший, благороднейший, великодушнейший султан мой, издатель–эффенди!

Да наделит тебя Бог всяким добром и простит все твои грехи, погрешности и опечатки! Посылая тебе, в виде подарков, драгоценнейшие перлы поклонов и адаманты приветствий, вопрошаю тебя тысячу раз о состоянии драгоценного твоего здоровья, и желаю тебе никогда ни о чем не думать и всегда пользоваться хорошим *кейфом*...» (V, 335–336)

Оканчивалось оно в том же духе: «Затем, нить рассказа свив на клубок красноречия, я должен пресечь ее ножницами молчания» (V, 378). Сенковский представил себя здесь и как литератор: блестящий знаток Востока и мастер изощренной стилизации.

Но этого было еще недостаточно для создания «маски», и этот «азиатский» псевдоним не стал ею. Позднее Сенковский, как мы показали выше, попробовал просто «перенести» Брамбеуса на Восток, «отуречив» уже известное читателю имя. Не стали «масками» и другие псевдонимы этого ряда: «доктор Карл фон Биттервассер», «Иван Иванов сын Хохотенко–Хлопотунов–Пустяковский, отставной подпоручик, помещик разных губерний и кавалер беспорочности», «Делюбардар», «пограничный толмач Разумник Артамонов сын Байбаков» и мн. др. Использование их стало попросту лишним – при наличии всем известного выдумщика и мистификатора Барона Брамбеуса.

Экзотика в творениях Брамбеуса начинается уже с заглавий: «Вся женская жизнь в нескольких часах» (1834), «Висящий гость» (1834), «Превращения голов в книги и книг в головы» (1834). С экзотикой связаны и причудливые сюжетные повороты. Так, в первой части «Фантастических путешествий...» – «Поэтическое путешествие по белу–свету» – действие меняется «как пестрый фараон»: одесский карантин, гавань в Стамбуле (где мелкого российского чиновника принимают за крупного государственного деятеля), любовь к коконице Дуду, встречающаяся на своем пути невысказанные препятствия, затем пожар, чума. Эта сюжетная занимательность соединяется с неожиданностью, непредсказуемостью целого. Повествование о том, как герой провалился в кратер вулкана Этна, называется «сентиментальным путешествием» – и в конце концов действительно оказывается таковым. А саркастическое повествование в фельетоне «Петербургская барышня» (1833) никак не предвещает финальной трагической развязки.

При всем том Барон Брамбеус во всех случаях остается верен своему житейскому кредо: «У всякого барона своя фантазия». Вымысел автора часто приобретает черты ирреального, чудесного, демонологического мира, который при желании проецируется на мир действительных людских отношений. С молотка распродают белый свет («Аукцион» (1834)): всех мужчин покупают за восемь гривен и две копейки, за ум дают семь копеек, а за «купленное правосудие» не жалеют двух миллионов. В повести

«Превращение голов в книги и книг в головы» некий маг и волшебник превращает книги в библиотеке Смирдина в говорящие головы – и сколько же пустых голов здесь оказывается!

Из-за плеча доверчивого и смешливого Барона Брамбеуса нет-нет да и выглянет сам Сенковский, острый полемист и серьезный ученый, который может дать в сочинении пародические черты, намекающие на повести Погодина или «кровавые» новеллы Виктора Гюго («Висящий гость»), на ученое сочинение Велланского или на древнеегипетский папирус («Микерия – Нильская Лилия»). Но – выглянет, и тут же спрячется: мир, раскрытый в сочинениях Сенковского оказывается вполне самодостаточен.

Барон Брамбеус обладает способностью превращать обыденное повествование в ироническое, наполняя его едкими намеками на реалии современной жизни. Развивается некий фантастический сюжет: например, «Большой выход у Сатаны». По воле фантазии Брамбеуса, появляется Сатана на троне; перед его ликом чинно сменяются черты самых разных рангов и должностей. Но вдруг на этом демонологическом фоне высвечивается характерная деталь, знакомая читателю-современнику, – и тотчас же эта деталь преображает повествование. Возникает опять-таки своеобразная игра сюжета с тем, что в рамки этого сюжета как будто не укладывается, а только касается его некою гранью, выбранною самим автором. Подобная игра предполагает живость, непосредственность сиюминутного восприятия – как книги русских шеллингианцев, которыми Сатана предлагает заделать расщелину в потолке: «через эти умозрения никакой свет не пробьется» (I, 395).

Игра в сюжете рождает и другую игру: автор играет с читателем, вернее, заставляет читателя играть с собой, Бароном Брамбеусом. Маска рассказчика и фиктивного сочинителя, «оживляясь», становится конструктивным моментом повествования: именно она позволяет настоящему сочинителю, Сенковскому, выделять самые немислимые фигуры фельетонного пилотажа.

Барон Брамбеус связывался в сознании читателей с точно определенным стилем, с установившимся, хотя и весьма специфическим, миропониманием скептика и позитивиста. Его существование «отдельно» от Сенковского было подкреплено определенной, хотя и несколько фантастической, но весьма авантюрной биографией: Барон Брамбеус был вполне определен в пространстве и во времени вне зависимости от его создателя. Поэтому он вскоре зажил отдельной от автора жизнью. Поэтому среди авторов «Библиотеки для чтения» на обложке указывался не только Сенковский, но и Барон Брамбеус.

Как это тоже случается в театре – «маска» пережила и победила своего создателя. В середине 1840-х годов Сенковский решил уйти из литературы и журналистики – и «расстался» с Бароном Брамбеусом. Но не тут-то было. В конце жизни, уже больной, он оказался разорен неудачными финансовыми предприятиями и вынужден был, преодолевая отвращение к литературе, вновь предложить свое литературное перо издателям. Из ряда

проектов, им предложенных, издателей (а соответственно, и читателей) заинтересовал только один: серия еженедельных фельетонов для журнала «Сын Отечества» – нечто близкое к позднему «Дневнику писателя» Достоевского. Издатель (А. В. Старчевский) настоял на том, чтобы в своих фельетонах Сенковский вернулся к давней своей литературной маске. Они выходили под заглавием «Листки Барона Брамбеуса» (1856–1858) и подписывались именем «Брамбеус–Redivivus». За три дня до смерти Сенковский продиктовал последний «листок». Эти «Листки...» как будто воскрешали «того самого» барона, хотя и поднимали идеи, значительно более серьезные и вполне соответствовавшие эпохе «перестройки» 1850–х годов. Это отметил В. Г. Бенедиктов в стихотворении «Над гробом О. И. Сенковского». Попытавшись дать поэтическую характеристику личности замечательного человека, он как бы «соединил» старого и нового Барона Брамбеуса – в этом «соединении» личность создателя знаменитой литературной маски проявилась наиболее явственно:

И он угас. Он блеском парадокса  
Нас поражал, страдая и шутя, –  
И кто порой невольно не увлекся  
Его пером, как лакомством дитя?

Не дети ль мы!.. Оправив прибауткой  
Живую речь, с игрушкой и с лозой,  
Он действовал порой научной шуткой,  
Порою в смех завернутой слезой.

И среди трудов болезненных и шуток,  
В которых жизнь писателя текла,  
Смерть, уловив удобный промежуток,  
Свой парадокс над ним произвела  
.....

Он нам сказал: «Всё приводите в ясность!  
Не бойтесь! Все иди на общий суд!  
Нас оградит общественная гласность  
От тайных язв и ядовитых смут».

Он осуждал тот взгляд тупой и узкой,  
Что видит зло в лучах правдивых дум;  
Невежеству и мудрости французской  
Он воспрещал давить наш русский ум.

Он уяснял голов тех закоснелость,  
Которым сплошь – под навыв старых лет –  
Родной наш ум является, как смелость,  
Как дерзкий крик, идущий под запрет,  
.....<sup>77</sup>

<sup>77</sup> Бенедиктов, В. Г. 1902. *Сочинения*. т.2. Санкт–Петербург, 112–113.

## 2.4 О псевдониме О. И. Сенковского «А. Белкин»

Единственный раз – в 1834 году – Сенковский попробовал, да и то в чисто полемических целях, создать литературную маску другого типа.

В десятом томе «Библиотеки для чтения» было опубликовано его небольшое произведение «Потерянная для света повесть» (1834). Как многие сочинения Сенковского, оно представляло собою стилизацию. На сей раз автор пародировал письменную речь грамотного, но не очень образованного петербургского чиновника – от его имени ведется повествование. Стилизация дотошна до мелочей: вплоть до того, что главки в повествовании обозначены как «параграфы» (о чем свидетельствует и соответствующий значок в начале каждой из главок) с характерным для «параграфов» содержанием: «1. О том, как мы отправились отдыхать в Парголово», «2. О том, как мы обедали в Парголово» и т.д.

Сюжет повести носит мистифицирующий характер: В. Э. Вацуро определил его как «псевдо–сюжет»<sup>78</sup>. Компания петербургских чиновников отправляется на пикник в Парголово; во время пикника и обильных возлияний один из чиновников, Галактион Андреевич, рассказывает «любопытный случай по провиантской части». Вся последующая «повесть» строится на безуспешных попытках остальных персонажей припомнить на другой день содержание этого «случая» – они уговаривают рассказчика повторить его. Тот готов повторить, но компания настолько явно выказывает свое нетерпение, что он начинает подозревать, будто над ним смеются – и прекращает рассказ. Повесть, таким образом, оказывается «потерянной для света»: «Скорее успеете вы прочесть все иероглифы древнего Египта, нежели повесть Галактиона Андреевича: она погребена в душе и никогда не воскреснет для света. Эпохи будут следовать за эпохами, государства будут процветать и падать, но никто не узнает, что это за история» (V, 314). А все содержание произведения Сенковского сводится к комически–дотошному описанию обеда, с «чиновным» перечислением блюд и напитков (приложен даже чертеж: как именно была разрезана кулебяка), к второстепенным сведениям об участниках пикника, к детализации малосущественных обстоятельств поездки.

Пародийная направленность «Потерянной для света повести» вне сомнений. Труднее определить конкретный адрес пародии. Казалось бы, он прямо указан в тексте «повести»: «Максим Козмич учился в семинарии и сверх того читал повесть М. П. Погодина о московском извозчике, который нашел мешок с деньгами, отдал хозяину и сам повесился; он знает, что такое *психологическая*, и очень часто употребляет это слово» (V, 313).

Здесь имеется в виду повесть «Корыстолюбец» (1829), вошедшая в книгу «Повести Михаила Погодина»<sup>79</sup> и позже прямо подвергнутая насмешке в специальной статье «Библиотека для чтения»<sup>80</sup>. Косвенно при

<sup>78</sup> Вацуро, В. Э. 1973. *От бытописания к «поэзии действительности»*. Русская повесть XIX века: история и проблематика жанра. Ленинград, 211.

<sup>79</sup> Погодин, М. 1832. *Повести*. ч. I–III, Москва.

<sup>80</sup> *Библиотека для чтения*. 1835. т. VIII, отд. II, 7.

этом могла быть также задета и повесть Н. А. Полевого «Мешок с золотом» на тот же сюжет, впервые напечатанная в журнале «Московский телеграф» в 1829 г., а в 1833 г. появившаяся в составе сборника «Мечты и жизнь»<sup>81</sup>.

Абсурдная перенасыщенность бытовыми реалиями «повести» Сенковского могла также метить в Погодина, основой произведений которого, по замечанию современного исследователя, действительно является бытописание: «Быт описан Погодиным подробно и бережно; он внимателен к мелким штрихам, не пропускает деталей. С интересом этнографа он описывает ритуалы гадания, сватовства, рассказывает, чем торгуют на ярмарках, что народ смотрит в театрах, какие политические новости занимают сидельцев в рядах. Среди персонажей Погодина – представители едва ли не всех социальных слоев <...>. Рисуя каждого своего героя, его привычки, поступки, передавая его манеру говорить, Погодин всегда воплощает и ту бытовую сферу, к которой герой принадлежит»<sup>82</sup>.

Но почему тогда избранным псевдонимом «А. Белкин» Сенковский при этом указывает на Пушкина?

Как раз «Повести Белкина», на первый взгляд, трудно обвинить в «перебытизации». «Кажется, – откликаясь на их публикацию, писал Н. А. Полевой, – сочинителю хотелось испытать: можно ли увлечь читателя рассказами, в которых нет никаких фигурных украшений ни в подробностях рассказа, ни в слоге, и никакого *романтизма* в содержании (понимаем здесь слово "романтизм", как "Уморазвитие", в чем, по уверению наших риториков, заключается сущность романа) <...> Это фарсы, затянутые в корсет простоты, без всякого милосердия»<sup>83</sup>.

«Повести Белкина» при их появлении были дружно оценены как свидетельство падения таланта Пушкина. «Вот передо мною лежат "Повести", изданные Пушкиным, – недоумевал В. Г. Белинский, – неужели же Пушкиным же и написанные? <...> Правда, эти повести занимательны, их нельзя читать без удовольствия: это происходит от прелестного слога, от искусства рассказывать (*contor*); но они не художественные создания, а просто сказки и побасенки; их с удовольствием и даже наслаждением прочтет семья, собравшаяся в скучный и длинный зимний вечер у камина; но от них не закипит кровь пылкого юноши, не засверкают очи его огнем восторга, но они не будут тревожить его сна – нет – после них можно задать лихую высылку. Будь это повести первое произведение какого-нибудь юноши – этот юноша обратил бы внимание *нашей* публики, но, как произведение Пушкина <...> осень, холодная дождливая осень после прекрасной, роскошной, благоуханной весны ...»<sup>84</sup>. Характерно, что несколько позже, обозревая развитие русской повести с точки зрения сближения её с жизнью, с русской действительностью, – критик начисто

<sup>81</sup> Полевой, Н. А. 1833. *Мечты и жизнь*. Москва.

<sup>82</sup> Виролайнен, М. Н. 1984. *Молодой Погодин*. Погодин, М. П. Повести. Драммы. Москва, 8.

<sup>83</sup> *Московский Телеграф*. 1831. ч.42, 22.

<sup>84</sup> Белинский, В. Г. 1953. *Литературные мечтания*. Полное собрание сочинений. т.1. Москва, 100.

пренебрежет «Повестями Белкина»: «Итак Марлинский, Одоевский, Погодин, Полевой, Павлов, Гоголь – здесь полный круг истории русской повести. Да – полный, может быть чересчур полный; но я говорил здесь о всех повестях, в каком бы то ни было отношении примечательных, а эта примечательность состоит не в одной художественности, но и во времени появления, во влиянии, хорошем или дурном, на литературу, и в большей или в меньшей степени таланта, и наконец, в самом характере и направлении. Поименованные мною авторы должны быть упомянуты в истории русской повести, по всем этим отношениям, и суть истинные ее представители. О других, которых много, очень много, умалчиваю, ибо при всех своих достоинствах они не касаются предмета моей статьи...»<sup>85</sup>. Очевидно, прежде всего, именно в таком контексте пересудов о «ничтожности» содержания «Повестей Белкина» следует расценивать и пародийный выпад Сенковского.

В предисловии к ним, в «письме ненададовского помещика», можно найти подсказку «сюжетного» (фактически минус-сюжетного) хода «повести, потерянной для света». Сравним у Пушкина: «Кроме повестей, о которых в письме вашем упоминать изволите, Иван Петрович оставил множество рукописей, которые частью у меня находятся, частью употреблены его ключницею на разные домашние потребности. Таким образом прошлой зимою все окна ее флигеля заклеены были первою частию романа, которого он не кончил»<sup>86</sup>.

Нельзя не заметить, что первым в русской литературе, кто «развил» пушкинскую «сюжетообразующую» шутку был Гоголь в повести «Иван Федорович Шпонька и его тетушка» (1832), уже в зачине которой явственно проявляются стилистические черты, перенесенные в «Потерянную для света повесть»:

«С этой историей случилась история: нам рассказывал ее приезжавший из Гадяча Степан Иванович Курочка. Нужно вам знать, невозможно сказать, что за дрянь; хоть говори, хоть не говори, все одно. То же самое, что в решето воду лей. Зная за собой такой грех, нарочно просил его списать ее в тетрадку. Ну, дай бог ему здоровья, человек он был всегда добрый для меня, взял и списал. Положил я ее в маленький столик; вы, думаю, его хорошо знаете: он стоит в углу, когда войдешь в дверь <...> Да я и позабыл, что вы у меня никогда не были. Старуха моя, с которой я живу уже лет тридцать вместе, грамоте сроду не училась; нечего греха таить. Вот замечаю я, что она пирожки печет все на какой-то бумаге. Пирожки она, любезные читатели, удивительно хорошо печет; лучших пирожков вы нигде не будете есть. Посмотрел как-то на сподку пирожка, смотрю: писанные слова. Как будто сердце у меня знало: подхожу к столику – тетрадки и половины нет! Остальные листки все растаскала на пироги. Что прикажешь делать? На старости лет не подрачься же! Прошлый год случалось проезжать через Гадяч. Нарочно еще, не доезжая до города,

<sup>85</sup> Там же. 108.

<sup>86</sup> Пушкин, А. С. 1948. Полное собрание сочинений. т. 8.1. Москва–Ленинград, 61.



завязал узелок, чтобы не забыть попросить об этом Степана Ивановича. Этого мало: взял обещание с самого себя, как только чихну в городе, то чтобы потом вспомнить и нем. Все напрасно. Проехал через город, и чихнул, и высморкался в платок, а все позабыл; да уж вспомнил, как верст за шесть отъехал от заставы. Нечего делать, пришлось печатать без конца...»<sup>87</sup>.

Для сравнения – начало повести Сенковского: «Наконец, положено было собраться к Якову Петровичу, который жил в Болотной улице – что между Пустой и Безымянной – и оттуда уже всем вместе идти к omnibusам. Яков Петрович и Лука Лукич накануне были избраны распорядителями сего *partie de plaisir*, как изъяснялся Иван Никитич на разных диалектах, и они взяли с собой все нужное – самовар, кремень, огниво, трут, горсть угольев в носовом платке, фонарь, свечку, скатерть, салфетки – нет, к чему салфетки! По зрелом соображении, мы разочли, что дело загородное, своя компания, можно обойтись и без салфеток – чайник, чашки, тарелки, три мелких и две глубоких, чайник, ножей, вилок, ложек – пару занял он у хозяйки и три у знакомого трактирщика, с которым некогда имел делишки, – лимонов, сахару, перцу, соли, стаканов, рюмок, – впрочем лгать не стану: статья может, что рюмки не было ни одной, – сельдей, колбасу, окорок, уксусу, хрену, белого хлеба, сыру, редьки, масла – сливочного и прованского, жареного петуха и огромную кулебяку. Все съестное и все относительное к пуншу Яков Петрович забрал в соседней мелочной лавочке, тоже по знакомству...» (V, 298).

Здесь та же спонтанная речь, начатая с нелепого «наконец», наполненная бытовыми подробностями, втискивающая в рассказ множество лиц, перебиваемая вводными замечаниями, стремлением ничего не опустить и быть предельно точным и правдивым. «Комизм гоголевских болтунов, – отмечает А. Слонимский, – заключается в том, что они теряют логическую нить, сбиваются в сторону и застревают в вводных предложениях, которыми загромождают свою речь. Получается то, что в психологии называется "полным воспроизведением"»<sup>88</sup>.

«Гоголевское начало» обнаруживается не только в стилистических приметах, но и в самой фабуле повести Сенковского, которая, по сути дела, ограничивается рассказом о «пиршестве». Анализируя иерархию духовных и физических способностей в художественном мире Гоголя, Ю. В. Манн справедливо замечает, что «центральное место среди образов физической естественной жизни занимают образы еды и питья. Еще Андрей Белый писал, что "обжорство и выпивка" – общее и у героев–казаков, и у небокопителей типа Довгочхуна или Сторченко. Но функция этих образов резко меняется отчасти благодаря деформации их стилистического строя, отчасти благодаря возникшему соотношению с образами духовных движений, а также в общей установке произведения в целом <...> Определенное действие – действие физическое – демонстративно

<sup>87</sup> Гоголь, Н. В. 1937. *Полное собрание сочинений*. т.1. Москва, 283–284.

<sup>88</sup> Слонимский, А. 1923. *Техника комического у Гоголя*. Петроград, 41.

выдвигается вперед как более важное. Этой же цели соответствует подробность действия, фиксирование каждого его момента – как исполненного важности и значения. Тем не менее, комически снижаемая тенденция <...> довольно ощутима – она достигается уже знакомой нам бытовой детализацией, не без оттенка физиологизма <...> и какой-то особой subtilностью описания»<sup>89</sup>.

То же самое можно сказать и об описании обеда в Парголове – сравним: «Не знаю, отчего жребий пал прежде всего на холодных сигов, но знаю, что через пять минут их как не бывало. – Подвиньте–ка, – сказал Яков Петрович твердым голосом, – подвиньте–ка сюда поросенка. – Но поросята оказались так же скоропреходящими, как и сиги, как колбаса и окорок, преемники поросенка: впрочем, ясное доказательство, что никто из нас не следовал учениям ни юдаизма, ни исламизма и что все был народ православный. Говядина и петух сменили голую кость окорока, и мы напали на них с таким же плотоядным ожесточением: живо ходили ножи и челюсти, и погребальная тишина господствовала в сосновой роще, мертво было молчание присутствующих. Первый нарушил его Иван Никитич.

– Желательно бы выпить теперь за ваше здоровье! – сказал он Луке Лукичу, утираясь рукою...» (V, 301).

Приведем в этой связи сходную деталь (отмеченную Ю. В. Манном) в описании обеда в повести о Шпоньке: «Иван Иванович вначале пьет, а потом уже обращается к гостю с приветствием»<sup>90</sup>. Едва ли случайно и то, что основной герой повести Сенковского – отставной чиновник «по провиантской части»; «он любил рассказывать "случаи", и о чем бы с ним ни заговорили – хоть об астрономии – ну хоть о философии – он тотчас прерывал вас восклицанием: "Вот именно был у нас один подобный случай по провиантской части!" – Тут начиналась длинная история...» (V, 309–310). Длинная, но совершенно пустейшая – вроде той, которая оказалась навсегда «потерянной для света».

Но дело опять не только в стилистических деталях. Ситуация пира в качестве пиршества духа восходит к Сократу, и пародическое ее исполнение является одним из самых излюбленных сюжетных ходов в творчестве зрелого Гоголя (отметим в скобках, что тот же ход был использован Пушкиным в «Гробовщике»). Достаточно в этой связи вспомнить, что половина глав первой части «Мертвых душ» построена на контрасте описания «пиршеств» с ничтожностью и прагматизмом бесед, сопутствующих еде и питью. И впервые такое изображение пира в творчестве Гоголя возникло в повести «Иван Федорович Шпонька и его тетушка»:

«Отсутствие Григория Григорьевича заметно было во всем. Хозяйка сделалась словоохотливее и открывала сама, без просьбы, множество секретов насчет делания пастилы и сушения груш. Даже барышни стали говорить <...> Но более всех говорил и действовал Иван Иванович. Будучи

<sup>89</sup> Манн, Ю. В. 1978. *Поэтика Гоголя*. Москва, 155.

<sup>90</sup> Там же. 156.

уверен, что его теперь никто не собьет и не смешает, он говорил об огурцах, о посеве картофеля и о том, какие в старину были разумные люди, – куда против нынешних, – и о том, как все, чем далее, умнеет и доходит к выдумыванию мудрейших вещей...»<sup>91</sup>.

То же и у Сенковского: «... все мы легли на траве и закурили трубки и сигарки – но легли так, как лежали римляне, которые, несмотря на лежачее свое положение, могли удобно пить <...> Беседа наша скоро оживилась и – боже милостивый – о чем только не было у нас речи! Я думаю, ни в одной книге, не только русской, но и французской, даже в "Смеси" "Библиотеки для чтения" нет и сотой доли тех историй, поговорок и шуточек, которые отпускаясь тут наперерыв, не говоря уж о канцелярских анекдотах и дельных толков касательно службы и наград, или, точнее, наград и службы, без которых два православные не могут пробыть пять минут вместе» (V, 305).

Упоминание о «Смеси», самом популярном отделе журнала Сенковского, – здесь особенно примечательно. В контексте «глубокомысленной» беседы такое упоминание нельзя признать ироническим. Так, стало быть, редактор смеется здесь над самим собой? В этом, в общем–то, нет ничего удивительного. Потому–то и нужны редактору «Библиотеки для чтения» разные роли, что, угождая массовому читателю, он не может не испытывать при этом душевного дискомфорта и постоянно готов изолироваться от основного, в силу обстоятельств и материальной выгоды, своего «амплуа».

Нельзя не оценить и своеобразной проницательности Сенковского как вдумчивого читателя, писателя и литературного критика. Угадать в повести «Иван Федорович Шпонька и его тетушка» новаторски преломленную «белкинскую» традицию – для этого нужно было владеть обостренным художественным чутьем.

Отметим, что и характером своим и социальным положением, и биографией Иван Федорович Шпонька удивительно схож с Иваном Петровичем Белкиным, едва ли это сходство возникло в гоголевской повести случайно. Все основные жизненные вехи и привычки Шпоньки: рождение от «честных и благородных родителей», годы плохо дававшегося учения, мирная служба в пехотном полку, ранняя отставка в малом чине ввиду смерти дражайших родителей, возвращение в свою вотчину, полное отсутствие хозяйственных интересов и навыков, стыдливость в общении с женским полом – все это поистине напоминает Белкина. И в то же время в повести о Шпоньке, как это согласно отмечено исследователями, впервые была ярко заявлена наиболее продуктивная перспектива гоголевского творчества, еще неведомая Сенковскому в 1834 году, но им чутко угаданная, хотя и чуждая ему как литератору. Некое предвестие «Повести, потерянной для света» таилось в высокомерном замечании Н. А. Полевого: «С удовольствием читайте "Ночь перед Рождеством", "Ивана Федоровича Шпоньку", "Заколдованное место", но, прочитав, забываете все: ни одна

<sup>91</sup> Гоголь, Н. В. 1937. *Полное собрание сочинений*. т.1. Москва–Ленинград, 301.

мысль, ни одна картина, ни одно выражение не западает в душу»<sup>92</sup>. Но Сенковскому, в отличие от Полевого, была скорее близка комическая струя раннего творчества Гоголя, который, по его мнению, «по роду своего дарования <...> мог смешить <...> и писать хорошие сказки» (IX, 350). Поэтому в «Повести, потерянной для света» нет раздраженного пародирования Гоголя, а есть скорее – утрированное освоение его стилистической манеры, так как Сенковский склонен здесь видеть насмешку над реалистическими тенденциями русской прозы, предвестием «натуральной школы», с которой редактор «Библиотеки для чтения» будет вскоре бороться зло и планомерно. И в его издевательском тоне, которым он чуть позже, только и будет говорить об авторе «Ревизора» и «Мертвых душ»<sup>93</sup>, нельзя не увидеть, в частности, попытку задним числом откреститься от своего заблуждения по поводу природы гоголевского дарования.

Псевдоним «А. Белкин» метил не в Гоголя, а с «его помощью» в Пушкина, который в 1834 году был выгодным сотрудником «Библиотеки для чтения» и с которым в открытую тогда ссориться было нецелесообразно. Реалистические черты «Повестей Белкина» для Сенковского были, тем не менее, неприемлемы. И потому он в «Повести, потерянной для света» разыгрывает довольно сложную пьесу (пьесу для себя, так как к читателю своего журнала он относился свысока, хорошо понимая его неосведомленность). Сенковский нашел своего «союзника» в пушкинском стане, в лице автора повести о Шпоньке, которого воспринял как ироническую стилистическую перефразу белкинского литературного типа. Очень скоро Сенковский понял, что эстетика Гоголя ему чужда. В 1835 году он печатает под псевдонимом «А. Белкин» повесть «Турецкая цыганка», по стилю качественно иную (подчеркивая тем самым, что Пушкин будто бы с самого начала был ни при чем) и больше никогда впредь не прибегает к этому псевдониму.

Пушкин, кстати, тотчас уловил метившую в него иронию Сенковского: в начале мая 1835 г. он пишет М. П. Погодину: «Сейчас получил я последнюю книжку Библиотеки д<ля> Ч<тения> и увидел там какую-то повесть с подписью *Белкин* – встретил Ваше имя. Как я читать ее не буду, то спешу Вам объявить, что этот Белкин не мой Белкин и что за его нелепость я не отвечаю»<sup>94</sup>.

А когда через номер «А. Белкин» Сенковского явился вновь, он попросил П. А. Плетнева гласно предупредить возможную путаницу (письмо от 11 октября 1835): «Радуюсь, что Сенковский промышляет именем Белкина; но нельзя ли (разумеется из-за угла и тихонько, например в М<осковском> Набл<юдателе>) объявить, что настоящий Белкин умер и

<sup>92</sup> *Московский Телеграф*. 1832. № 6. 264.

<sup>93</sup> См. статьи: «Арабески. Разные сочинения Н. Гоголя. Две части» (IX, 344–350); «Сочинения Николая Гоголя» (IX, 402–412).

<sup>94</sup> Пушкин, А. С. 1949. *Полное собрание сочинений*. т.16. Москва–Ленинград, 24.

не принимает на свою долю грехов своего омонима? Это бы, право, было не худо»<sup>95</sup>.

В заботе о честном «имени Белкина» Пушкина волнует не только авторское самолюбие и моральная сторона дела. Самолюбие Пушкина, кстати, могло бы быть удовлетворено последовавшим вскоре откликом на появление «Белкина» в «Литературных заметках» А. Кораблинского (А. Ф. Воейкова): «Известно, что это псе́доним нашего гениального поэта, нашего очаровательного прозаика, *А.С. Пушкина*. Бедняжка, навьюча на себя это знаменитое имя, забыл, что оно задавит его, как *Ахиллесова* броня Фирса»<sup>96</sup>.

Дело здесь было не в пушкинском самолюбии и даже не в самолюбии Сенковского. Использование чужой литературной маски в пародийных и полемических целях было еще допустимо: показательно, что в случае с «Потерянной для света повестью» Пушкин ограничился эпистолярным уведомлением в письме к Погодину. Кстати, заявляя в этом письме, что он «не будет» читать произведения Сенковского, Пушкин, несомненно, хитрит: раз уж он заметил в повести имя Погодина, то наверняка прочел ее. Мы можем предположить и то, что Пушкина удивило появление в двенадцатой книжке «Библиотеки...» повести «А. Белкина» «Турецкая цыганка», потому что вскоре он поспешил объявить о том, что псевдоним «А. Белкин» принадлежит Сенковскому. Есть прямое указание на это обстоятельство в статье Н. В. Гоголя «О движении журнальной литературы в 1834 и 1835 году», появившейся в первом номере пушкинского «Современника»: «Г. Сенковский является в журнале <...> в виде Брамбеуса, Морозова, Тютюнджу–Оглу, А. Белкина, наконец, в собственном виде»<sup>97</sup>.

Н. В. Гоголь пишет о Сенковском, что «настоящий конек его есть Восток», но что именно о Востоке он, к сожалению «ничего нового не сказал». Это завуалированный упрек Гоголя (и Пушкина!) именно к повести «Турецкая цыганка», единственной из его повестей того времени, в которой экзотика Востока предстает в самом непосредственном облици: развалины Сардиса, султанский дворец в Стамбуле, невольничий рынок и продажа рабынь.

По наблюдению В. А. Каверина, в «Турецкой цыганке» наличествуют «автобиографические черты», эта повесть «прежде всего говорит о том, каким огромным материалом располагал Сенковски–прозаик: не только Восток, но и этнография вообще, не только лингвистика и археология, но и философия и математика были соединены в сочетаниях причудливых и невероятных». И далее: «Еремей, который телом походил на обезьяну, а душой на Катона, горбатый голландец, превратившийся в восточное существо после долгих скитаний между Иерусалимом и Нилом, англичанин, метивший в печатные путешественники, смирнский торговец смоквами и опиумом – как бы "случайные" спутники Сенковского, были

<sup>95</sup> Там же. 56.

<sup>96</sup> *Литературные прибавления к «Русскому инвалиду»*. 1836. №3. 22.

<sup>97</sup> Гоголь, Н. В. 1952. *Полное собрание сочинений*. т.8. Москва–Ленинград, 159.

связаны между собой остроумием, иронией, легким отношением к собственной биографии»<sup>98</sup>.

«Турецкая цыганка» напоминает по своей фабуле «Поэтическое путешествие по белу–свету» из «Фантастических путешествий...»: и в той и в другой повести речь идет о любви автора–повествователя к прекрасной восточной девушке; и та и другая героиня, в конце концов, гибнут от чумы в одесском карантине. Но – на этом и кончается сходство. И типы «девушек», и способы авторского повествования в том и другом произведениях кардинально различны. Коконица Дуду из «Поэтического путешествия...» – не более, чем кокетка (хотя и «восточного образца»). И описана она вполне «фельетонным» стилем. Чего стоит, например, описание «пожара любви» двух героев, ставшего причиной действительного пожара в Стамбуле: «Мы с коконицей Дуду сожгли нашей любовью 9580 домов» (II, 61). Цыганка Меймене, соглашающаяся продать себя в рабство для того, чтобы помочь семье – это принципиально другой, даже по способу представления, образ, места для которого в «фельетоне» не отыскивается.

В. Каверин увидел в «Турецкой цыганке» «столкновение двух авторских «я», одно из которых следует приписать спокойной позиции автора–мемуариста» и «борьбу фельетонного стиля с автобиографией»<sup>99</sup>. Уточним: с биографией самого Сенковского, а не Брамбеуса. В этом смысле можно говорить о том, что в этой повести Сенковский попытался по–своему «отделаться» от Барона Брамбеуса и освоить новый способ прозаического повествования. Однако все это так и осталось в зачаточном состоянии.

Литературные «роли» гораздо более устойчивы и «прилипчивы», чем роли театральные.

---

<sup>98</sup> Каверин, В. А. 1966. 154–155.

<sup>99</sup> Там же. 155–156.

### 3 ТЕАТР И ДРАМАТУРГИЯ В КРИТИКЕ СЕНКОВСКОГО

Традиционное представление о Сенковском-критике противоречиво. С одной стороны, его привычно причисляют к «реакционной журналистике» и заявляют, например, следующее: «Несмотря на свою эрудицию, Сенковский во всем был консерватором. В его статьях много произвольного. Он издевался над философией, был крайне субъективным в суждениях. Журнал Сенковского ориентировался на невзыскательные провинциальные вкусы, развращал публику, служил реакции. Сенковский не любил русской литературы, судил о ней надменно, свысока, ставил рядом с Пушкиным бездарного поэта Тимофеева, замалчивал Лермонтова, Кольцова. Превозносил реакционных писателей – Кукольника, Булгарина, Розена»<sup>100</sup>.

Согласиться с этим пассажем В. И. Кулешова не позволяет элементарная логика. В самом деле, если Сенковский служил реакции и был, по терминологии исследователя, «раболепен», то как он мог при этом быть еще и «произвольным», и «крайне субъективным в суждениях», да еще и «надменным», да еще и «развратителем литературных нравов»? Уж о чем, а о «литературных нравах» николаевское правительство заботилось неусыпно – не зря тот же Сенковский уже к концу первого года издания «Библиотеки для чтения» был вынужден официально заявить о том, что он покидает пост редактора (и был «восстановлен» в этой официальной должности только через два года, не отходя, впрочем, от редактирования «Библиотеки...» ни на минуту – вся эта история подробно описана цензором журнала А. В. Никитенко в его «Дневнике»<sup>101</sup>). Подобные утверждения грешат и фактическими неточностями. Так, давнее, из работы в работу повторяемое обвинение Сенковского в том, что он Тимофеева и Слепушкина ставил «выше Пушкина», ставил он Тимофеева и Слепушкина основано на недоразумении. В «Литературной летописи» «Библиотеки...»

<sup>100</sup> Кулешов, В. И. 1978. *История русской критики*. Москва, 196.

<sup>101</sup> Никитенко, А. В. 1955. *Дневник*. т. 1. Москва, 133.

первого года издания действительно появилась рецензия на сборник стихотворений Ф. Н. Слепушкина «Новые досуги сельского жителя». Федор Слепушкин назван в ней «русским Феокритом», написавшим «лучшую русскую идиллию» (IX, 323–326) – о сопоставлении с Пушкиным здесь речи не идет. А. В. Тимофеев действительно был «приближен» Сенковским к изданию «Библиотеки...» (после опубликования своего наивно–курьезного «Послания к Барону Брамбеусу») <sup>102</sup> и напечатал в журнале множество произведений по отделу «изящной словесности». Сенковский действительно поместил панегирический отзыв о его стихах (впрочем, пользовавшихся популярностью у провинциального читателя). Но в этом отзыве нет прямого сравнения Тимофеева и Пушкина <sup>103</sup>. Это «сравнение» находим в полемической пьесе В. Г. Белинского «Пятидесятилетний дядюшка» (1838). В уста одного из персонажей Белинский (в полемических целях!) вкладывает реплику: «Да, господин Тимофеев – поэт важный – пишет с большим чувством – лучше Пушкина» <sup>104</sup>. Отсюда и пошло крылатое выражение «повыше Пушкина поэт», произвольно приписанное критику Сенковскому.

Авторы академической «Истории русской критики» (ред.коллегия: Городецкий, Б.; Лаврецкий, А.; Мейлах, Б.) осторожнее. Они не обвиняют Сенковского в открытой «реакционности» и «консерватизме», ограничившись указанием на «скептически–нигилистическую критику Сенковского» и на отсутствие у него сложившейся критической концепции: «Критические разборы и оценки Сенковского в "Библиотеке для чтения" становились средством беспринципной литературной борьбы. Метод критических оценок Сенковского – если это вообще можно назвать методом – определялся исключительно тем, "какое впечатление лично надо мною произвела данная книга". Это приводило к тому, что "то, что ему нравится сегодня, завтра делается предметом его насмешек. Он первый поставил г–на Кукольника наряду с Гете, и сам же объявил, что это сделано им потому только, что так ему вздумалось" (Н. В. Гоголь)» <sup>105</sup>.

В этом рассуждении тоже не все точно. Во–первых, Сенковский вовсе не «поставил г–на Кукольника наряду с Гете» – это полемическое обвинение в общем-то придумано Гоголем. В своей статье о первой поэме Н. В. Кукольника «Торквато Тассо» «Русские исторические драмы. Большая драматическая фантазия, сочинение Н. К. <Кукольника>», высоко оценив эту «драматическую фантазию», Сенковский в одном месте заметил стихи, которые «приносят величайшую честь поэтическим дарованиям юного нашего Гете» (VIII, 18), что, однако, не помешало критику дотошно указать в этом произведении «некоторые мелкие погрешности» разного рода.

<sup>102</sup> См. *Поэты 1820 – 1830–х годов*. 1972. т.2. Ленинград, 589–590 (справка В. С. Киселева–Сергенина).

<sup>103</sup> Немецкий перевод «Елизаветы Кульман». *Библиотека для чтения*. 1837. № 4. Лит. летопись. 47–49.

<sup>104</sup> Белинский, В. Г. 1953. *Полное собрание сочинений*. т.3. Москва, 548.

<sup>105</sup> *История русской критики*. В 2-х тт. 1958. т.1. Москва–Ленинград, 374, 146.



Во-вторых, и Гоголь, и авторы академической «Истории русской критики» делают вывод о критическом методе Сенковского исключительно на основании статьи о поэме Кукольника. А это, помимо всего прочего, была статья, помещенная в *первом* номере журнала – и критик должен был в ней резко и вызывающе изъяснить свою позицию, что называется, «на будущее».

В-третьих, эта платформа достаточно сложна и никак не сводится к правилу: «потому, что так ему вздумалось». Для того, чтобы понять и оценить критический метод Сенковского, необходимо поставить его рассуждения в более широкий контекст.

Заявив о том, что ему понравилась в разбираемой «драматической фантазии», критик продолжает: «...я изъясляю свое мнение по личному моему воззрению на предмет и род изящного сочинения и не спрашиваю совета ни у риторики, ни у пиитики о том, что должно мне нравиться, а что нет. Я не умею чувствовать по данным правилам <...> Я так дерзок, что даже о Шекспире, о Корнеле, Расине, Шиллере, Байроне, Гете, Пушкине сужу по собственным впечатлениям, а не по их славе, и в тех только местах удивляюсь им более или менее, где они поражают меня большею или меньшею возвышенностью своего ума над чертою нуля, то есть над моим собственным умом. Всё, что я вижу не выше этой черты, называю обыкновенным; что ниже – слабым... <...> Поэтому для меня нет образцов в словесности: всё образец, что превосходно...» (VIII, 23–24).

Подобные манифесты критической независимости от правил «пиитик и риторик», от «образцов» и т. п. мы можем отыскать в критических суждениях Жуковского и Пушкина, Киреевского и Белинского, Дружинина и Писарева. Другое дело, что в данном случае идея преимущественной опоры критика на собственный читательский и эстетический опыт высказана прямо и без обиняков – и действительно может показаться утверждением литературного субъективизма и произвола. Но Сенковский идет еще дальше:

«И в нынешнем состоянии литературных учений, когда страшный умственный переворот перековал в кинжал даже тот аршин, которым люди так удобно мерили изящные красоты подобно атласным лентам, я не вижу возможности другого критического мерил. Беспристрастную критикую называю я то, когда по чистой совести говорю тем, которые хотят меня слушать, какое впечатление лично надо мною произвела данная книга. Но степень моего впечатления не есть правило для других. Критика в наше время сделалась картиною личных ощущений всякого – всякого, одаренного от природы ясным чувством средств и способов, которыми изящное может производить полное и приятное действие над сердцем и воображением человека. О правилах нет и речи. Одно только условие в этом чувстве средств и способов, условие а priori – нравственность. Вкус – это прихоть беременной женщины, которая есть общество. Следственно, по прочтении критики, и спорить не об чем: одно средство – изъяснить, независимо от обнаруженного уже мнения, другое, различное мнение, с

таким же чистосердечием, но без опровержений, ибо опровергать чужие ощущения ровно столько же смешно, сколько неудобно исполнимо» (VIII, 25).

В этом именно отношении Сенковский предлагает отличать критику «ученую» с ее поисками объективной истины от критики литературной, где не может идти речи ни об «истине», ни об «объективности». Критика основана на «ощущении» и ни на чем другом. Такое представление о задачах литературной критики, воплощенное в целом ряде статей, предполагает неприменимую искренность рассуждений критика.

Н. Г. Чернышевский посвятил разбору деятельности Сенковского – критика вторую статью цикла «Очерки гоголевского периода русской литературы» (1856). По собственному признанию Чернышевского, он построил эту статью как развитие некоторых «эпизодов» направленной против Сенковского статьи Гоголя «О движении журнальной литературы...» – но облик Сенковского, выявленный Чернышевским, получился совсем другим, чем у Гоголя.

В отличие от Гоголя, Чернышевский полагал, что Сенковский – «человек замечательного ума»<sup>106</sup>. Те недостатки, которые Гоголь находил в Сенковском – журналисте и критике, – Чернышевский почитает скорее достоинствами. Сенковский исходил из установки на малообразованного читателя – зато «ни один из тогдашних журналов не был так распространен, как "Библиотека для чтения"»<sup>107</sup> и следовательно, этот журнал выполнял огромную роль в деле образования русского читателя. Сенковский «переправлял» чужие статьи – зато «перечитывая первые годы "Библиотеки", вы решительно во всех неподписанных статьях <...> находите совершенное единство слога, манеры, самых мнений – все они кажутся написаны одною рукою: так заботливо исправлены и переделаны они неутомимым редактором. В этом отношении "Библиотека для чтения" доведена была почти до совершенства...»<sup>108</sup>. Сенковский часто был парадоксален – но и это не недостаток, ибо сами парадоксы – «это его задушевные, любимые мысли, которые он хочет внушить читателям. Нельзя хвалить основательность этих мыслей, но нельзя не хвалить той удобопонятности, с какою изложены они и их доказательства...»<sup>109</sup>. Сенковский «уклонялся от всякой полемики» – и это тоже важное достоинство: «редкое доказательство глубокого сознания собственного достоинства и силы»<sup>110</sup>.

Недостатки Сенковского – журналиста и деятеля культуры – Чернышевский видит в другом: «...вообще говоря, наша литература была мелка, наша публика мало развита; но между литераторами были люди, достойные всякого уважения, а в публике было стремление к развитию. Но что же оставалось делать человеку, который думает, что все окружающие

<sup>106</sup> Чернышевский, Н. Г. 1947. *Полное собрание сочинений*. т.3. Москва, 46.

<sup>107</sup> Там же. 48.

<sup>108</sup> Там же. 49.

<sup>109</sup> Там же. 50.

<sup>110</sup> Там же. 50.

ниже его?»<sup>111</sup>. Сенковский, пришедший в русскую словесность «со стороны», взялся выполнять не вполне естественную роль: «Он вздумал, что, так как наша история еще мало разработана, наша литература еще мало развита, с иностранными литературами мы еще мало знакомы, литературные мнения еще шатки в большинстве публики <...>, то он может сделаться первым нашим беллетристом, – недостаток повествовательного таланта можно заменить заимствованиями у иностранных писателей, – этого не откроют читатели, очень мало с ними знакомые; может переделать всю нашу историю блестящими гипотезами <...> – кто же докажет неосновательность этих предположений? – может уверять публику во всем, что ему вздумается – ведь ее литературные мнения шатки, а знания слабы»<sup>112</sup>.

Общая оценка деятельности Сенковского у Чернышевского всё же предстает достаточно высокой. Да, он «не имел в своей деятельности ни одной из тех возвышенных целей, без стремления к которым нельзя писателю достигнуть истинной славы»<sup>113</sup>. И, однако, сумел занять достойное место: «...история литературы скажет, что не будучи ни гением, ни даровитейшим или ученым из современных ему русских журналистов, он обладал замечательными силами и знаниями, и проницательным умом, и остроумием, и неутомимую жаждою славы и деятельности. Она прибавит также, что если самолюбие вовлекало его в ошибки, то, по нравственному характеру, его невозможно сравнивать с людьми, которые достойны «презрения» (чтобы выразиться его термином): у него было много истинной гордости и какой-то нравственной силы – силы, исключительно и неотъемлемо принадлежащей личностям, благородным по своей натуре, каковы бы ни были обстоятельства их деятельности»<sup>114</sup>. Такая оценка Сенковского представляется нам наиболее корректной.

### 3.1 О системе эстетических требований О. И. Сенковского

Предмет нашего исследования – критические суждения Сенковского о русской драматургии и театре. Эти суждения в их общем контексте выглядят несколько странно – прежде всего потому, что предметом критического анализа в больших статьях Сенковского стали те драматические и театральные явления его времени, которые ныне оцениваются как второстепенные и третьестепенные: драмы Е. Ф. Розена «Россия и Баторий», М. Д. Киреева «Торквато Тассо», А. С. Хомякова «Димитрий Самозванец», Н. В. Кукольника «Рука Всевышнего Отечество спасла» и «Роксолана», В. Алферьева «Диагор» и т.п. Впрочем, интерес Сенковского – критика к «третьестепенной» литературе стал предметом рассуждений В. А. Каверина: исследователь видит в нем очень

<sup>111</sup> Там же. 52.

<sup>112</sup> Там же. 53.

<sup>113</sup> Там же. 74.

<sup>114</sup> Там же. 74.

своеобразную разновидность борьбы с массовой литературной продукцией; с точки зрения этой борьбы, «статьи и рецензии Сенковского были замечательным и совершенно особенным явлением»<sup>115</sup>. «Библиотека для чтения» вела своеобразную «монстрографию» русской словесности, обратившись не к ее высоким образцам, а к «серым привидениям книжного мира»<sup>116</sup>.

Поэтому в данном случае важны не конкретные оценки критика, а как раз «рассуждения по поводу»: в них наиболее четко выражается система его эстетических требований, только по видимости ограниченная «вкусным» критерием. Сенковский, например, подмечает в статье «Драмы из эпохи самозванцев. Дмитрий Самозванец, трагедия А. Хомякова» многие характерные особенности современного драматического творчества: например такую, как странная «контаминация» драматических жанров, исчезновение со сцены собственно «трагедий» и «комедий»:

«Драма, эта некогда угнетенная, осмеянная, покрытая стыдом и отрешьем рабыня – драма отважно приподнялась, и, в свою очередь, схватила двумя руками трагедию и комедию за причесанные а la Lucresse волосы, повергла изнеженных противниц под свои толстые и черные ноги и, недовольная победою, взяла еще горсть грязи и натерла им ею лица, ярко расписанные белилами и кармином. Драма восторжествовала. Она ограбила трагедию и комедию, овладела их гардеробом и кладовою чувств, похитила смех, слезы, ужас, сострадание, злодеяния, страсти, пороки – словом, все изящное. Дrame позволено всё, всё: она может убивать и дурачиться, отравлять и плясать, петь и сажать на кол, вздыхать и цыганить, хохотать во все горло и рыдать без памяти. На свете есть только драма: *без драмы нет ничего на свете* – исключая скуки» (VIII, 70–71).

Это наблюдение (сделанное по поводу трагедии А. С. Хомякова «Дмитрий Самозванец»), конечно же, шире своего «повода», как и наблюдение в статье «Драмы из эпохи самозванцев. Рука всевышнего Отечество спасла» о трагедии Н. В. Кукольника:

«Англичанин, прочитав "драму" г. Кукольника, сказал бы: This book is misnamed – потому что англичанин имеет в своем языке прекрасное слово misnamed, которого мы не имеем. За недостатком подобного слова, я должен сказать по-русски, очень неловко, совсем не на манер английский – что автор невпопад назвал драмою то, в чем нет и следа драмы» (VIII, 63).

Определяющим для драматического представления оказывается, в глазах критика, необходимость соблюдения условий и условностей театрального представления. При этом Сенковский в статье «Драмы из греко-римского мира» вовсе не настаивает, чтобы были соблюдены такие, например, классицистические установки, как неперемные «три единства»: «...собственно, три единства были только подробностями классицизма, сущность же его состояла в убеждении теоретиков, что в классической трагедии должно во всем подражать классическим трагикам, должно

<sup>115</sup> Каверин, В. А. 1966. 174–178.

<sup>116</sup> Там же. 177.

воспроизводить и лица, и дела, и понятия, и чувства исключительно классические, то есть древние греческие и римские, и что сюжеты, заимствованные из новейшего мира, из истории и нравов моложе полутора тысяч лет, не способны к истинно трагическому развитию в искусстве и лишены настоящего достоинства и величия в представлении» (VIII, 134–135).

Сенковский–критик, протестуя против следования данным условностям, исходит из обыденного: представьте театр и сцену – что нужно в пьесе для того, чтобы ее *смотрели*? Конечно же, одно: интрига, занимательность, рождающая *интерес*. А ежели нет интереса, то тут уж извините:

«Всё это должно делаться, но не надо говорить зрителю, для чего делается, ибо, как скоро заранее упомянете вы мне *торжество, оправдание*, я, по врожденной смысленности театрального зрителя, тотчас знаю, что оправдание и торжество последуют непременно, и вместо того, чтоб слушать вашу пьесу, пойду по ложам отпускать знакомым дамам комплименты насчет превосходного эффекта их беретов и тюрбанов. Это тоже важная часть драмы, и я советую вам неумолимо мучить мое любопытство скрытностью, недоумением, секретом, если хотите приковать взоры мои к сцене и отвлечь их от прелестных беретов и тюрбанов первого яруса. Я большой до них охотник, наравне с прочими кресельными моими друзьями» (из статьи «Русские исторические драмы...» VIII, 22–23).

Это мнимо-наивное представление о принципиальной важности «условий театра» определяет достаточно жесткую систему требований Сенковского к драме как основному представителю жизненной «театральности»:

«У нас решительно хотят писать драмы (трагедия тоже драма) без страстей! А я решительно буду говорить всякой драме без сильных страстей, что она скучна и не должна называться драмою, хотя бы нарумянилась всеми красотами поэзии и прозы!» (из статьи «Драмы из эпохи самозванцев...» VIII, 72).

Среди «страстей», перечисляемых критиком, «главнейшей» является любовь – куда от этого денешься? «Любовь есть единая истинно–драматическая страсть в природе: во–первых, она мила, трогательна, сильна и никому не противна; она неприметно распаляет зрителя и читателя, и увлекает его в пользу повести, в которой господствует; она основание занимательности всякой интриги; во–вторых, она предоставляет художнику неисчерпаемый источник изящных соображений, потому что в ней соединяются все другие коренные жизненные страсти – ревность, ненависть, месть, зависть, коварство, отчаяние – все добродетели и все злодеяния, все благородные движения души и все злобные порывы сердца; в–третьих, от нее резко и превосходно отражаются искусственные страсти общественного человека – гордость, тщеславие, честолюбие, скупость и т.п. С нею сочетается всё: она всеобщая страсть природы, и для драматического создания нет на земле лучшей и богатейшей основы» (из статьи «Драмы из

эпохи самозванцев...» VIII, 78). Обратим внимание: повесть – то есть жанр отнюдь не драматический – Сенковский рассматривает, в сущности, наряду с драмой, не делая принципиального различия.

Статьи Сенковского посвящены по преимуществу образцам исторической драматургии – но критик, в противовес нашим ожиданиям, как будто даже не настаивает на исторической точности выведенных в драме событий. Напротив, он даже посмеивается над заботами об этой «точности»:

«Покорнейше прошу романтизм, с его пристрастием к натуре и истине, поставить на сцене японскую героиню, которая безвинно осуждена на смерть и торжественно прощается с отцом, с матерью и с женихом, чтобы растрогать нашу публику. Перед каждым из них, по японским обычаям, она должна присесть девять раз, покачиваясь направо и налево, и страшный прощальный поцелуй выразит трением кончика своего носа о носы дорогих сердцу, с чувствительным обнюхиванием их персоны. Зрители станут не рыдать, а хохотать. Коротко сказать, верное изображение неизвестных нравов и обычаев – мечта несбыточная и смешная...» (из статьи «Драмы из греко–римского мира» VIII, 149).

Историческая и этнографическая точность в драме и – шире – в литературном произведении вообще отнюдь не кажется Сенковскому (который, будучи весьма пристрастным ученым–ориенталистом и историком, весьма придирчиво относился к подобным недостаткам в ученых трудах) в данном случае главной. Он не находит ничего страшного в том, что прежде в театре актеры играли «древние» сцены в современных «костюмах и позах»: «...Юлий Цезарь являлся на сцену в шитом французском кафтане, коротких штанах и шелковых чулках, треугольной шляпе, со шпагою под левою полою и серебристыми пряжками на башмаках, а Тезей с короною из страусовых перьев на голове по моде мексиканских касиков; размашисто декламировали они, что написано поэтом – и приводили блестящие собрания людей очень умных и образованных в содрогание, в ужас и слезы. Цель была вполне достигнута, несмотря на жесточайшие анахронизмы в одежде, обстановке и даже в речах» (из статьи «Драмы из греко–римского мира» VIII, 151). Такого рода верность – «вещь вовсе несущественная».

Существенно принципиально иное: «Я не знаю границ, в которых должна удерживаться историческая драма, ибо границы эти нигде не определены и, при нынешней распутице литературных правил, даже определить их невозможно. Но воображение поэта должно действовать: следственно, история должна быть нарушена. Всё искусство состоит, кажется, в образе нарушения: никто не имеет права порицать поэта, когда для занимательности своей повести изменяет он историю так, что ни сама история, ни сопряженная с нею польза человечества не могут за то прогневаться. Итак, коль скоро историческая драма верно, или по крайней мере довольно верно, осуществляет мысль данной эпохи или данного события, история должна простить ей остальное; коль скоро драма не

исказила, не запятнала ни одного чистого и добродетельного исторического характера, пользы человечества ничего не теряют от вымысла поэта. И это последнее условие я считаю даже важнейшим...» (из статьи «Русские исторические драмы...» VIII, 3–4).

Между тем, *характер* в драме – это как раз то, чего не может отыскать Сенковский в репертуаре театральных спектаклей 1830–х годов. Сенковскому–театралу не пришлось слишком часто сталкиваться с замечательными явлениями русской сцены: он не дождался появления «театра Островского».

О выдающихся драматических и театральных явлениях «до Островского» он также писал – но посвятил им не обширные критические статьи, а, в лучшем случае, небольшие рецензии в «Литературной летописи». Впрочем, это как раз тот недостаток, который оборачивается достоинством. А. В. Дружинин, любивший «пристрастную критику» Сенковского, однажды даже сравнил ее с критикой Белинского – именно с установкой на критические жанры:

«Всё, о чем Белинский мог говорить горячо и пространно, – у него выходило превосходным, то же, чему он нехотя и из журнальных необходимостей посвящал страничку–другую, едва ли стоит перепечатки. В этом отношении он представлял резкую противоположность с другим критиком своего времени, именно с Сенковским. В рецензиях подробных, фундаментальных по возможности, покойный Брамбеус был вял, скучен до того, что сам понимал неловкость своего положения и видимо им тяготился, тогда как мелкие рецензии того же Брамбеуса прославили его имя в России и до сих пор остаются если не памятником сильного деятеля, то остроумнейшим сборником острот блистательно остроумного человека. Причина разности сказывается сама собою. Белинский был критиком, Сенковский фельетонистом с большой долей юмора, которую ему было все равно тратить куда бы то ни было. <...> Для Белинского плохая и нелепая книжонка была ничтожным, иногда тягостным явлением, для Сенковского же – золотой темой к шутливым вариациям»<sup>117</sup>.

Одна из таких «шутливых вариаций» уже упоминалась выше «Ночи Публик–Султан–Богодура» в «Литературной летописи» «Библиотеки для чтения» 1838 года. В них рецензии на книги самого разнообразного содержания отождествлены со сказками «Тысячи и одной ночи». Место султана Шахрияра здесь занимает публика («Публик–Султан»), Брамбеус скромно укрылся под званием визиря («Брамбеус–ага–Богодур»), а Шахразаду заменяют две его дочери Критикзада и Иронизада. Подобно Шахразаде, они, спасая свою жизнь, рассказывают сказки – только вместо сказок «пересказывают» литературную продукцию 1838 года, специально вывезенную из далекой северной страны на белом слоне. И в этом намеренно театрализованном мире Сенковский всю разворачивает свое остроумие и фантазию. Вот Критикзада повествует о содержании трех модных водевилей:

<sup>117</sup> Дружинин, А. В. 1985. *О. И. Сенковский*. Литературная критика. Москва, 329–330.

«Во времена мудрого и великодушного Гаруна–аль–Рашида жили–были три водевиля: один из них назывался "Она похудела", другому имя было "Слепой", а третьему "Архивариус". Они были три родные брата и, по обыкновению, двое из них были умные, а третий был дурачок. Старший и самый умный имел родительницею прекрасную даму, которая уже многими творениями доказала свое поэтическое дарование...» (IX, 276).

«Дурашливая» форма подобного «пересказа» давала возможность вскрыть зияющую пустоту содержания водевиля и, будучи «перенесена на Восток», демонстрировала абсолютную его чуждость русским нравам и быту. Здесь Сенковский был вполне солидарен со своим литературным противником Н. В. Гоголем, который годом раньше в очерке «Петербургские записки 1836 года» заявил, что само сочетание «русский водевиль» – нелепость и напоминает тучного русского купца, танцующего на сцене в «узеньком башмачке»<sup>118</sup>. Сенковский отдает предпочтение современным немецким комедиям; его Критикзада так и заявляет: «...я боялась, что нашему Публик–Султану–Богодуру не понравятся комедии немецкие, одушевленные тихой веселостью, полные тем добродушием, которого он не привык видеть на сцене, покоренной французскими колкостями и парижскими водевилями» (IX, 280).

Впрочем, водевилю доставалось от критика не меньше, чем вообще «юной словесности» французской школы. Так, в «Литературной летописи» 1834 года Сенковский объединил в одной рецензии оценку бездарного водевиля Г. Шепелева «Дочь знаменитого артиста» (к тому же плохо переведенного с французского) и бездарного стихотворного сборника Г. Р. «Досуги пустынного»:

«Если переводчик "Дочери знаменитого артиста" возьмет на себя труд прочитать их со вниманием, то он увидит, что все в мире суета. Водевиль, переводы, критики – все, все суета; критики еще более, чем переводы. Ученость – суета. Просвещение – суета. Романтизм – тоже суета, потому что "романтизм не есть признак хорошей организации ума и сердца". Одно неведение не суета: неведение – вещь чрезвычайно положительная. Зная, можешь сказать дурно, но если уж не знаешь, так не знаешь основательно, отчетливо: тут нельзя ни забыть, ни ошибиться» (IX, 334).

Вместе с тем, когда в той же «Литературной летописи» речь шла о событиях, значительных в словесности, критик (даже если он выступал под маской «Критикзады») оказывался абсолютно серьезен и точен, на одной–двух страницах характеризуя выдающееся явление в словесности.

Так, в той же «Литературной летописи» 1838 года Критикзаде попадает переиздание сочинений Фонвизина – и она, не обинуясь, дает точную историко–литературную оценку этого писателя и его замечательных драматических творений: «Денис Фонвизин принадлежит к числу таких писателей, которые сделали бы честь какой угодно словесности. Современные ему писатели устарели, а "Недоросль" до сих пор решительно *первая* русская комедия» (IX, 271).

<sup>118</sup> Гоголь, Н. В. 1952. *Полное собрание сочинений*. т.8. Москва–Ленинград, 181.



В драматическом наследии Фонвизина Сенковский («Критикзада») выделяет три особенных достоинства:

Во-первых, удивительную способность оставаться *современным*: «И теперь можно найти лиц, похожих на Простакова и супругу его, на Еремеевну, даже на Митрофана, на Скотинина, на Вральмана. Только нынешние Вральманы умеют искуснее пустить пыль в глаза, "задать тон"; бредят о Шеллинге и Гегеле, которых они не читали и не понимают, переводят с английского и итальянского, не будучи в состоянии прочесть двух страниц по-английски или по-итальянски; в каком-нибудь скучном романе приводят эпитафии и цитаты на тридцати языках, не зная ни одного из них, и посредством таких уловок кажутся людьми учеными; но взгляните в них попристальнее, светлейший государь и любезнейший супруг мой, и вы увидите: те же Адамы Адамовичи!» (IX, 271–272)

И комедия «Бригадир» не утратила современного звучания: «Сын Бригадира, пустой человек, зараженный страстью ко всему иностранному, мешающий в свой разговор французские слова, есть такое лицо, с которым и теперь можно встретиться в русских гостиных. И теперь еще многие не сознают там истинного значения своего в умственной Европе, презирают и чернят все свое, и между тем как иностранцы часто отдают справедливость русской словесности, они лучшей своей книге предпочитают самый дрянной парижский роман, единственно потому, что этот роман – не свое произведение» (IX, 273).

Второе достоинство Фонвизина – его язык. «Фонвизин был так умен, что писал живым языком: он писал языком времен Екатерины Второй, и этот язык до сих пор не сделался диким или странным. Язык Фонвизина свеж поныне: он не устарел и не устареет, потому что он согласен был с природою. Всякое рококо скоро теряет свою изящность, но прямая линия всегда изящна. Прочтите Сумарокова, который щеголял языком книжным: он сделался нестерпимым <...> Между тем, читая "Недоросля", не веришь, что он писан был за пятьдесят пять лет» (IX, 272).

Наконец, третье, самое, может быть, важное для Брамбеуса – это характер остроумия Фонвизина: «У французов сделались общенародными многие места Мольера, которые далеко не стоят относительно остроты настоящего комизма многих мест Фонвизина. Русские повторяют вслед за французами – *Vous êtes orfèvre, monsieur Josse*, и другие очень невинные остроты в том же роде, а забывают, например, сцену между Простаковою, ее мужем и Скотининым, когда домашний портной Тришка сшил новый кафтан для недоросля. Одно это место стоит дюжины иных комедий. А сцена, когда воспитанница Софья получила письмо от дяди? Право, во всем Мольере нет ни одной комической черты выше этого» (IX, 272–273).

### 3.2 «Горе от ума» А. С. Грибоедова в оценке О. И. Сенковского

Особое место в критическом наследии О. И. Сенковского занимает блистательный отзыв о первом издании «Горя от ума». И прежде всего необходимо отметить, что это одна из первых появившихся в печати литературных оценок великой комедии. В рецензии «Горе от ума. *Комедия* Грибоедова. Москва, 1833» всего 4 абзаца, но каждый из них весьма примечателен.

Начинает Сенковский, по обыкновению, с парадокса: «"Горе от ума" имеет повсюду столь же пламенных обожателей, как врагов. И самое то обстоятельство, что оно заслужило себе пламенных противников, уже неоспоримо доказывает высокое его достоинство: в словесности не всякий, кто хочет, имеет жестоких врагов. Есть поэты и прозаики, которые мечутся как угорелые, прибегают к наглости и оскорбительным обвинениям, стараются даже обидеть, чтоб только похвастать враждою некоторых своих собратий, и вместо вражды получают от них один смех. Это уж верный признак посредственности их произведений! Но когда книга удостоивается сильной вражды, будьте уверены, что она необыкновенна во всех отношениях» (IX, 318).

От указания на «врагов» критик тут же переходит к указанию «недостатков», которые, как и «враги», представляются ему признаками произведения замечательного: «Комедия Грибоедова, без сомнения, не чужда недостатков по части искусства, но общее восхищение, с каким Россия ее приняла, загладило ее грехи и сделало ее красоты народною собственностью. Теперь о красотах ее должно говорить так, как англичанин и испанец говорят о красотах Шекспира и Кальдерона; о недостатках с тем же уважением, с каким они рассуждают о погрешностях, примечаемых в творениях этих двух писателей. Кто безусловно поносит "Горе от ума", тот оскорбляет вкус всего народа и суд, произнесенный всею Россиею. Это народная книга: нет русского, который бы не знал наизусть по крайней мере десяти стихов из этой комедии» (IX, 318–319).

Таким образом, Сенковский впервые объявляет комедию Грибоедова классическим произведением, ставит «Горе от ума» во главу русской литературы. А последняя фраза Сенковского напоминает высказывание Пушкина о «Горе от ума» из знаменитого письма к А. А. Бестужеву от 25 января 1825 г.: «О стихах я не говорю, половина – должны войти в пословицу»<sup>119</sup>. Сенковский фиксирует уже следующий этап восприятия комедии: нет русского, который не произносит стихов знаменитой комедии. Но фразе Пушкина предшествует как раз перечисление многочисленных «недостатков» комедии. Сенковский, кажется, формулирует тот закон восприятия великого произведения, который интуитивно почувствовал Пушкин: поиски иных «недостатков» важнее даже утверждения «достоинств». Если произведение нравится «не всем» и «не во всем», если

<sup>119</sup> Пушкин, А. С. 1948. *Полное собрание сочинений*. т. 13. Москва–Ленинград, 138–139.

оно имеет «врагов», которые готовы указать «недостатки», значит это произведение действительно значительное, живое и великое.

Далее Сенковский определяет место «Горя от ума» среди мировой драматургической классики. Из всех возможных сопоставлений в этом ряду он выбирает сопоставление с Бомарше: «Подобно "Свадьбе Фигаро", это комедия политическая. Бомарше и Грибоедов, с одинаковыми дарованиями и равную колкость сатиры, вывели на сцену политические понятия и привычки общества, в которых они жили, меряя гордым взглядом народную нравственность своих отечеств» (IX, 319). Комедия Бомарше «Свадьба Фигаро» появилась накануне Французской революции и, сопоставляя «Горе от ума» со «Свадьбой Фигаро», Сенковский подчеркивает особую роль комедии Грибоедова в современной политической жизни России. Одновременно с Сенковским «Горе от ума» сравнивали со «Свадьбой Фигаро» и журналист Ксенофонт Полевой<sup>120</sup>, и глава Ученого комитета Дмитрий Рунич. В письме к Панкратию Сумарокову Рунич 23 января 1832 года пишет: «Это не комедия, ибо в ней нет ни плана, ни завязки, ни развязки, ни единства действия. Это не драма, тут нет ни добродетели, ни порока, ни страстей, ни злодеяний, – это просто поговорка в действии, в которой воскрешен Фигаро, но как копия далек от оригинала <...> в самой пьесе нет другой цели, кроме той, чтобы сделать презрительным не порок, а возбудить презрение к одному только классу общества <...> ему хотелось высказывать свои философски–политические понятия, а о прочем он не думал».<sup>121</sup> Это совпадение взглядов Сенковского, Полевого и Рунича достойно специального исследования, ибо представляется нам далеко не случайным.

Все же особенно замечателен четвертый, последний, абзац рецензии. Рецензия открывалась сообщением, что «наконец» «Горе от ума» напечатано – и завершалась указанием на то, что «в этом издании примечаются некоторые маловажные *пропуски против рукописных экземпляров*, которыми наводнена Россия». Какова бы ни была тональность этого «завершающего» указания, оно выглядит оглушительно смелым: в нем и указание на то, что великое произведение не было пропущено цензурой, и указание на «самиздат» (который «наводнил» всю Россию!), и скрытое сожаление о том, что комедия напечатана с купюрами, и ироническое упование на то, что нынешние читатели эти купюры «легко пополнят», а «будущее поколение читателей» от этих купюр «ничего не потеряет»... Остается только удивляться, как николаевская цензура пропустила этот абзац – и как Сенковскому сошла с рук подобная ирония.

Но самым интересным в рецензии о «Горе от ума» оказывается даже не столько содержание, сколько *контекст* ее появления. Она была напечатана в самом первом томе «Библиотеки для чтения», том самом, в котором появилась большая статья Сенковского о русских исторических

<sup>120</sup> Полевой, К. А. 1833. «Горе от ума». Комедия Грибоедова. *Московский телеграф*. № 18, 248.

<sup>121</sup> *Русская старина*, 1892. т.76. 216–217.

драмах Розена и Киреева и о «драматической фантазии» Нестора Кукольника. О «Горе от ума» Сенковский заявляет в начале заметки: «Здесь не место разбирать это прекрасное творение...». О Грибоедове «места» поговорить не нашлось – а о «юном Гете»–Кукольнике нашлось. Почему, в самом деле, Сенковский упустил блестящий случай подробно говорить о замечательном явлении русского театра, тем более, что, сколько можно судить из той же рецензии, «Горе от ума» он не только блестяще знал, но и глубоко любил?

Ю. Н. Тынянов, охарактеризовавший заметку Сенковского о «Горе от ума» как «замечательную статью», объяснил ее лапидарность тем, что критик «желал покончить с мелкой и во многом лицемерной полемикой вокруг пьесы»<sup>122</sup> – его собственная обширная статья только бы увеличила эту полемику. Поэтому–то Сенковский начинает с упоминания о «врагах» комедии, отсюда и его парадоксальное утверждение о том, что «Горе от ума» произведение «необыкновенное во всех отношениях» *именно потому*, что имеет не только «пламенных обожателей», но и «пламенных врагов».

Но это лишь одна сторона вопроса: дело заключалось не только во *внешних* основаниях бытования «Горя от ума», наконец–то явившегося в печати, но и во *внутренних* условиях журнала, отозвавшегося о первом издании комедии. Дело в том (и это заметили уже читатели–современники), что в первые три–четыре года, когда Сенковский еще не устал от журнальной деятельности, «Библиотека для чтения» формировалась как некий единый *ансамбль* – «ensemble» в самом точном и прямом значении этого слова. Взаимная согласованность печатаемых материалов, единая тональность оценок, жесткая редакция, даже не понравившееся авторам «переправление статей» – все это приводило к созданию комплексного, единого впечатления от журнала, которое, в конечном счете, и обеспечило столь завидную его популярность у читателей.

В «ансамбле» первого тома «Библиотеки...» заметка о «Горе от ума» играла едва ли не организующую роль. Ее тональности подчинялись все материалы, начиная с повестей и стихов и кончая обширной статьей в отделе «Критика», намеренно посвященной жанру, принципиально отличному от «Горя от ума», хотя и связанному с ним принадлежностью к одному литературному роду – историческим драмам и «драматическим фантазиям».

Повестью, которая выставлялась в *pendant* «Горю от ума», стала повесть самого Сенковского (Барона Брамбеуса) «Вся женская жизнь в нескольких часах» (1834). Внешне повесть, кажется, ничем не походит на грибоедовскую комедию: из заглавия следует, что автора волнует *женская жизнь*, и первая фраза подчеркивает эту тематику: «Скажите мне, как рождается женщина?..» (II, 281). Но это лишь видимое, внешнее «отделение».

<sup>122</sup> Тынянов, Ю. Н. 1946. *Сюжет «Горя от ума»*. Литературное наследство. т. 47–48. Москва, 149.

Здесь, как и в «Горе от ума», основой действия становится *бал* у чиновника средней руки – правда, не московского, а петербургского (впрочем, собственно «московскую» направленность комедии Грибоедова Сенковский, кажется, не считал сколь-либо существенной). На этом балу главное для повествователя – встречи и взаимоотношения его героини Олиньки Р\*\*\* и молодого повесы, имеющего «знаковое» имя: Александр Сергеевич П\*\*\*. Вряд ли, впрочем, Сенковский собирался таким образом прямо намекнуть на Грибоедова, но, во всяком случае, этот знак в повести присутствует. Основным «двигателем» сюжета, организующим действие, становится мотив *клеветы*, которую распускают про молодых людей разного рода «маменьки», присутствующие на том же бале – и он прямо соотносится с мотивом мнимого *сумасшествия* Чацкого, ставшим основой действия грибоедовской комедии.

Сходство усиливается еще тем, что в кульминационной точке повести Сенковский воспользовался собственно полемическим приемом, вставив в действие две драматические сцены. Они вводятся следующим образом:

«Пусть же Олинька танцует; пусть маменька отдыхает после танца: я между тем прочитаю вам *два любопытные явления из старой комедии, которую играют повсюду, с небольшими переменами*» (II, 338; курсив мой – В.Ф.). Эти «два явления», собственно, и определяют всё дальнейшее: первое вводит мотив клеветы, второе – мотивирует неожиданное охлаждение молодого повесы к своей избраннице. Хотя из приведенного выше «представления» можно понять, будто автор имеет в виду «комедию жизни» или «комедию света», само содержание этих комедийных «вставок» демонстрирует, что Сенковский отталкивался именно от грибоедовской поэтики:

*«Явление 1.*

Действие происходит в той же зале. В середине ее танцуют. Вокруг стен сидят старые и молодые дамы в беретах, чепчиках и тюрбанах; старые и молодые девицы с готическими на голове башнями из чужих волос, с локонами из чужих волос, с талиями на вате и бумажными цветами. Все они перешептываются между собою, пожимают плечами и кивают головою.

- Ты видела сама?
- Нет, маменька; я не видела, но мне сказывала Катенька Б\*\*\*, которой сообщила эту тайну Лиза Ф\*\*\*, которая знает о том от Каролины Карловны, которая, говорят, видела собственными глазами...
- Боже мой!.. Какой теперь свет!.. Не бери, душенька с нее примера.
- О нет, маменька!.. не бойся!
- Прасковья Егоровна! Слышали ли вы новость?
- Не насчет ли кабинета, Марья Богдановна?.. Да! слышала!.. Скажите пожалуйста!.. Кто бы это подумал!..
- Ах, батюшки!.. Чего доброго ожидать от нынешней молодежи!..»

Этот диалог продолжается еще страницу, после чего следует многозначительное авторское: «И проч., и проч., и проч.» (II, 338–340).

Сплетня о сумасшествии Чацкого в «Горе от ума» носит, как отметил Тынянов, характер *немотивированности* при общем *согласии*: «...дело не в вере, в перемене мнений, дело в полной общности *согласия*. В конце третьего действия Чацкий уже объявлен сумасшедшим. На вопрос Платона Михайловича: "Кто первый разгласил?" – Наталья Дмитриевна отвечает: "Ах, друг мой, все!". И старый друг Чацкого должен уступить: "Ну, все, так веришь поневоле". <...> "Никто не поверил и все повторяют". Слепая необходимость повторять общий слух при недоверии»<sup>123</sup>.

«По–грибоедовски» же представлено в повести Сенковского и «явление 2» из «старой комедии». В нем приводится большой «кружевной» диалог графа П\*\*\* и княгини Надежды Ивановны, его любовницы. Здесь – точно так же, как в «Горе от ума» – неожиданно меняется амплуа главного героя. Чацкий в конце третьего действия оказывается в комическом положении, «и здесь комичность является средством трагического, а комедия – видом трагедии»; Пушкин указал на эту метаморфозу Чацкого как «на самую смелую новизну во всей новой для театра и литературы пьесе»<sup>124</sup>.

Тут же возникает новое представление женского образа: оно тоже развернуто с учетом «грибоедовской» постановки проблемы – «о женской власти и мужском упадке» (Тынянов). Женщина привыкла «играть» на каких–то особенностях характера мужчины – и этим «воспитывать» его. Наталья Дмитриевна «играет» на мнимых болезнях Платона Михайловича – и последний становится «мужем–мальчиком» на жениных балах. Софья заранее «воспитывает» Молчалина своими «музыкальными» уроками, собираясь в дальнейшем иметь подобного же мужа. Княгиня Надежда Ивановна «играет» на своих близких отношениях к графу П\*\*\* – и успешно сватает к нему собственную дочь.

И проблема «службы» ставится тоже по–грибоедовски: она возникает с образами отца (Ивана Ивановича) и матери (Анны Петровны). Отец служит «по разным департаментам», но повсюду испытывает «неудачи». Дабы поправить дела он собирается «пристроить» свою дочь, выдав замуж за своего начальника Тимофея Антоновича – он, как Скалозуб для Фамусова, становится желанным женихом. А когда это предприятие рушится (невеста заболела и умерла!), несчастный отец произносит заключительную фразу повести: «Ну что, душенька: теперь ты убедилась, что могут быть неудачи по службе» (II, 367).

Заканчивается повесть тоже достаточно «театрально»: *одновременными* похоронами Олиньки Р\*\*\* и свадьбой графа П\*\*\*. Эта одновременность рождает серию иронических замечаний повествователя: «Надобно знать, что я человек ужасный, когда примусь философствовать. И конца не видать моим глубоким мыслям!..» (II, 364).

Эти «глубокие мысли» Барона Брамбеуса организуют авторский фон повествования. В соответствии с ориентиром на «комедию», мысли эти,

<sup>123</sup> Там же. 153.

<sup>124</sup> Там же. 172–173.

подчас, довольно циничны: «...по моим понятиям о воспитании женского пола, девушка должна выпускаться из учебного заведения, между прочим, совершенною красавицею. По моей системе, это – условие *sine qua non* хорошего женского образования. Я уже сказал вам, что я странный человек!» (II, 289).

«Странный человек» открыто заявляет, что его светская повесть построена по законам знаменитой комедии. И не только не пытается скрывать этого, но целенаправленно проводит эту мысль во всем содержании журнала. Небольшая заметка о «Горе от ума» становится неким «знаком», прямо указывающим на это родство: подобного родства глупо стыдиться.

### **3.3 «*New Years Night Dreams. Трагедия–водевиль в одном действии...*»**

Особенно явно театрализованный характер критики Сенковского выявляет его весьма оригинальное произведение, которым открывается отдел «Литературная летопись» первой книги журнала «Библиотеки для чтения» на 1843 год (т. LYI). Оно было названо так: «*New Years Night Dreams. Трагедия–водевиль в одном действии, с маленьким увеселительным спектаклем, с большими полетами остроумия, ироническим балетом и очень замысловатыми куплетами.* Декорации и машины М. Д. Ольхина. Остроумие Н. А. Полево>го. Ирония господина Л. Б<ранд>та. Куплеты господина Николая М<олчано>ва. Pas de deux танцевать будут в присядку "Были и небылицы" с "Исследованием о Руссах и Славянах"». «Прототипы» действующих лиц трагедии–водевиля были раскрыты Сенковским в письме к Е. Н. Ахматовой от 14 февраля 1843 г.: «В январской книжке "Библиотека для чтения" за нынешний год вы, верно, видели, а может быть и читали, "Летопись" в странной форме водевиля–трагедии. Вы совсем не поняли ее, не правда ли? Это потому, что надо знать имена. "Были и небылицы" – это сочинение Полевого. Это сам Полевой, которого драма "Елена Глинская" наполнена покражами из Шекспира и который всегда живет иным умом. Прочие имена не важны: "Опыт" – это сумасшедший Брандт, который десять раз ползал передо мною и десять раз поносил меня, все в печати. "Том стихотворений" это – Молчанов, ничтожная и завистливая посредственность; "Исследование" – это Морошкин, бездарный педант; "Голос за родное" это – М. В. Кологривова, умная и даровитая дама, но несколько приторная в своих напыщенных и жеманных сочинениях; впрочем, она попала сюда в эту честную компанию без всякой цели, случайно. Сила вся – в "Былях и небылицах", в Полевом. Прочитайте теперь эту трагедию–водевиль: вы лучше поймете ее, и, может быть, она рассмешит вас. Согласен, что Полевой осмеян, отделан и уничтожен в ней жестоко. Но я, отвечая всегда презрительным молчанием на все его беснования в течение нескольких лет, не мог теперь не объявить всей русской публике моего образа мыслей об этом человеке, которому Бог дал

талант, большой талант, как бы для того, чтобы показать все ничтожество такого дара при неблагородной душе. В этой самой книжке напечатано и его сочинение "Ломоносов": в публике, которая вообще презирает его как человека, нередко уважая как писателя, тотчас бы подумали, будто я сблизился с Полевым, будто я с ним подружился, будто он уже мой сотрудник и приятель и будто я ничем не лучше Булгарина, Греча и им подобным, которые вчера бранились с Полевым, сегодня с ним закадычные друзья и превозносят друг друга похвалами, завтра опять будут в ссоре и станут ругаться как извозчики. Положение мое было тем опаснее, что в то время, как я снова позволил открыть мой журнал Полевому, он напечатал великолепную похвалу мне в другом журнале, думая, что принятие его сочинения в "Библиотеку для чтения" ведет уже к дружбе со мною. Я решил показать в той же самой книжке, что я смеюсь и над остервенением и над лестью Полевого, что я могу всегда иметь его восторги за деньги, его совесть за копейку, и что, отдавая справедливость его таланту открытием моего журнала, я тут же торжественно обнаруживаю презрение к нему, как к человеку...».<sup>125</sup>

Сам метод «расправы» с Н. А. Полевым для Сенковского весьма показателен. Как предприимчивый издатель он не хочет отказаться от занимательного сочинения своего противника (которого публика уважает как писателя!). Действительно, «Ломоносов, или Жизнь и поэзия. Драматическая повесть» была восторженно встречена зрителями, о чем автор сообщал брату в письме от 19 февраля 1843 г.<sup>126</sup> В то же время Сенковский жестоко шельмует Н. Полевого прежде всего в глазах петербургской литературной элиты (широким массам провинциальных подписчиков «Библиотеки для чтения» пасквильные намеки едва ли были посильны), не желая чтобы его, Сенковского, уравнивали с Булгариным и Гречем. Оскорбление же автору «Былей и небылиц» наносится с самого начала «трагедии–водевиля» в упоминании об «остроумии Н. А. Полевого» – здесь важно, что следующие действующие лица вслед за ним обозначены как «господин Л. Б–т» и «господин Николай М–в», на такое дворянское наименование Н. А. П–му права не дано.

О том, что «торговые интересы» для редактора «Библиотеки для чтения» были превалирующими, свидетельствует и еще одна деталь: вслед за «трагедией–водевилем» в отделе «Литературная летопись» помещается откровенная реклама: «В предыдущей книжной трагедии упоминается о М. Д. Ольхине: спешим заметить, что его не должно смешивать с писателями. Господин Ольхин не автор, а книгопродавец; он поставляет здесь только "декорации и машины", – *pervus regum*, – который движет всю эту сценическую деятельность. Это тот самый господин Ольхин, о котором мы говорили в ноябрьской книжке, как о главной надежде и будущей подпоре всей русской книжной торговли, потому что он приносит ей вдруг огромный капитал книг, денег, усердия, предприимчивости, благоразумия,

<sup>125</sup> Русская старина. 1889. Май, 297–298.

<sup>126</sup> Полевой, Н. 1986. *Избранные сочинения и письма*. Ленинград, 357–358.



деятельности и образцовой аккуратности. Магазин его уже открыт, на Невском проспекте, в доме Заветного. Для иногородних, желающих выписывать книги и журналы, это заведение представляет все условия точности и верности в исполнении комиссий, требований и поручений...»<sup>127</sup>.

Однако и смысл, и направленность, и сама литературная форма «трагедии–водевиля» вовсе не исчерпывалась, вопреки свидетельству автора в процитированном выше его письме, изоощренной расправой с Н. А. Полевым. «Театрализация» литературно–критической статьи давно уже утвердилась в русской журналистике, которая прибегала к имитации разговора нескольких лиц о каком–либо новом произведении в целях создания впечатления о его разносторонней, объективной оценке. Хотя, конечно, в такого рода «разноголосице» всегда отчетливо выделялся – как наиболее авторитетный – голос, принадлежащий alter ego автора критического разбора. Об одном из опусов такого рода (статье Н. Надеждина о «Полтаве» в «Вестнике Европы») вспоминал, например, А. С. Пушкин в концовке своего «Путешествия в Арзрум»: «У Пущина на столе нашел я новые журналы. Первая статья, мне попавшаяся, был разбор одного из моих сочинений. В ней всячески бранили меня и мои стихи. Я стал читать ее вслух. Пущин остановил меня, требуя, чтоб я читал с большим мимическим искусством. Надо знать, что разбор был украшен обыкновенными затеями нашей критики: это был разговор между дьячком, просвирней и корректором типографии, Здравомыслом этой маленькой комедии. Требование Пущина показалось мне так забавно, что досада, произведенная на меня чтением журнальной статьи, совершенно исчезла, и мы расхохотались от чистого сердца. Таково было мне первое приветствие в любезном отечестве»<sup>128</sup>.

Впрочем, и сам Пушкин прибегал к диалогизированной критике. В начале 1830–х гг. яркую черту литературного быта своего времени он запечатлел в драматических сценах под названием «Альманашик», в последней из сцен, в харчевне выведен некто Бесстыден, в котором ясно угадывается беспринципный альманашик М. А. Бестужев–Рюмин (в литературных кругах его звали Бесстыжеским–Рюмкиным). Сцены эти опубликованы лишь в 1857 г., и не могли быть известны Сенковскому. Но, возможно, ему были знакомы пьесы А. А. Шаховского «Новости на Парнасе, или Торжество муз» (1822), «Меркурий на часах, или Парнасская застава» (опубликовано в журнале «Атеней» № 10 за 1829 год), «Еще Меркурий, или Романый маскарад» (1829), насыщенные намеками на литературную современность и популярных литераторов (в «Меркурии на часах» особенно ядовитые выпады были направлены против Н. А. Полевого). Может быть, стимулом к сочинению «трагедии–водевиля» Сенковского послужили появившиеся в печати в 1842 г. «Литературный разговор, подслушанный в книжной лавке» В. Г. Белинского (здесь в

<sup>127</sup> Библиотека для чтения. 1843. Литературная летопись. т. LYI, 37.

<sup>128</sup> Пушкин, А.С. 1948. Полное собрание сочинений. т. 8.1. Москва–Ленинград, 482–483.

рассуждении о толках вокруг «Мертвых душ» Гоголя была осмеяна («пыхчащая критика» Барона Брамбеуса) и гоголевский «Театральный развезд после представления новой комедии».

В отличие от обычных литературных «разговоров», а также от аллегорий Шаховского (где действовали «разные изобразители родов сочинений») в «трагедии–водевиле» Сенковского аллегория погружена в бытовую среду.

Действие пьесы происходит в кабинете Читателя, куда, подкупив лакея Ивана (подсунув ему первую книжку «Былей и небылиц», под заглавием «Деньги»: «Право, тут написано: Д е н ь г и ! ... и еще золотыми буквами! ... а внутри – денег нет и в помине! ... одне картиночки! ... Экой обманщик! ...»), является Летопись, то есть аллегория барона Брамбеуса, ведущего этот раздел в «Библиотеке для чтения». Читатель требует доклада о новых книгах, на что Летопись рекомендует новые издания сочинений Державина, Лермонтова, Карамзина, Булгарина, что вызывает негодование Читателя, требующего новых книг, а не переизданий.

Уже в этой сцене умолчание Летописи о «Мертвых душах» Гоголя, о его собрании сочинений в четырех томах, о «Сумерках» Баратынского достаточно двусмысленно. С одной стороны, кажется странным не заметить книжных новинок такого рода, но с другой, сценка носит характер сатирический, и то, что такие произведения здесь не названы, может восприниматься в качестве их своеобразной похвалы. Разговор в конце первого явления заходит о «Былях и небылицах» Полевого – их Читатель уже приобрел и ночью над ними вздремнул, не открывая книги.

Появляется Прекрасная Читательница (жена Читателя). Она тоже требует от Летописи сведений о новинках. Ей рекомендуются в основном книжки с картинками занимательного содержания, Читательница же требует нового романа и за неимением такового ей дается совет познакомиться с «прелестной большой повестью» «Голос за родное» Федора Фан–Дима (М. В. Кологривовой).

Повесть эта появляется на сцене в образе Китти, приятельницы Прекрасной Читательницы. Следуют цитаты из повести – галантерейного свойства, типа: «Не поверхностью сердца жаждал полюбить Генри; не минутная нега сладкозвучной речи, не блуждающий огонек любви легкомысленной и непорочной, могли проникнуть в глубину его души и сообщить ей живительный пламень»<sup>129</sup>. Китти готова пересказывать свою повесть до конца, но Читательница заранее знает, что все дело кончится благополучным браком и хочет узнать, что будет дальше, за пределами неперемного сюжета светской повести, завершающегося свадебным обрядом. Подруги жалуются на своих мужей, которые предаются чтению и не понимают, что «самая занимательная, разнообразная и глубокомысленная книга в свете – их собственная жена»<sup>130</sup>.

<sup>129</sup> Библиотека для чтения. 1843. Литературная летопись. т. LYI, 17.

<sup>130</sup> Там же. 19.

И тогда в гостиную прибывает новый персонаж «Супружеская истина», изрекающая прописные благоглупости: «Супруги могут быть счастливы, ежели оба будут добродетельны, из равного гражданского состояния, одинаковых правил, характеров и помышлений, и ежели между ними будет взаимная любовь, хотя и горячая, но тихая и скромная: а не то что страстная и необузданная...»<sup>131</sup>.

Вслед за тем являются «Были и небылицы» в сомнамбулическом состоянии «со свечой в руке, в ночном наряде с белым колпаком на голове, закрытыми веками на глазах, бледным и страшным лицом, длинными растрепанными волосами»<sup>132</sup>. Полный «титул» этого персонажа был назван в одной из предыдущих сцен – «Были и небылицы, статейки, вырванные из большой книги, называемой свет и люди; философическо–филантропическо–гумористическо–сатирическо–живописные очерки, составленные под редакцией Ивана Балакирева. Рисунки Александра Коцебу, гравированные бароном Клодтом и господами Дрикером и Масловым. Книжка первая. Деньги. С.–Петербург, 1843, в 16 долю страничек 116»<sup>133</sup>.

Монолог «Былей и Небылиц» подстать заглавию: «Быть или не быть?...нет: браниться или не браниться? – вот в чем вопрос!.. Писать! – многословить!.. может быть, просто злословить... Прочь Шекспир!.. Теперь я буду Гете...То, что я пишу теперь, стоит «Фауста» <...> Говори, говори, мой черт!.. затми собою Мефистофеля!.. Ты говоришь: "И когда люди достигли такой высоты идей, то у них перемешалось все, – деньги, ум, богатство, глупость, кредит, акции, мануфактуры, литература, зло, добро, счета, расписки, философия, поэзия, подлость, честность, - все перемешалось, все сосредоточилось в идее деньги, все обрелось в нее, все продается, все покупается". Мы, черти, спрятали земной шар в мешок денег, – вместо черта можете теперь послать к людям даже не кошелек, а мечту денег, лоскуток бумаги, и они – ваши! Нам сделалось свободно, просторно, удобно. От сильной оплеухи старый говорун полетел с ног, и своды ада затрещали от кликов: "Да здравствуют деньги!.."»<sup>134</sup>.

В письме к Е. Н. Ахматовой Сенковский утверждает, что в его «трагедии–водевиле» Н. Полевой «осмеян, отделан и уничтожен» за его моральные качества. Но нельзя не почувствовать некой тревоги в таком осмеянии. Редактор «Библиотеки для чтения», так и кажется, чувствует, что в процитированном им бреде «Былей и небылиц» о том, что «все перемешалось» и все продается за деньги, чуть ли не выпад, в частности, и против его журнала, против «Литературной летописи», в которой действительно все перемешалось в угоду многотысячных подписчиков, обеспечивающих доход. Да и в заповеди «Писать – многословить!.. может быть, просто злословить!...» – не язвительный ли намек на Барона Брамбеуса? Так и кажется, что, унижая собрата по перу, «Барон» словно

<sup>131</sup> Там же. 21–22.

<sup>132</sup> Там же. 23.

<sup>133</sup> Там же. 9.

<sup>134</sup> Там же. 24–25.

отгадывает нечто схожее в его судьбе, судьбе журнального труженика, с собственной судьбой. Ему еще неизвестно, что барская насмешка над бедностью литературного поденщика вскоре горько аукнется ему самому...

Пока же «трагедия–водевиль» идет своим чередом. Прибыв швейцара, на сцену врываются следующие «три страшных фигуры»: «Том стихотворений», «Опыт библиографического обозрения» и «Исследование о Руссах и Славянах», – изрекая свои перлы в стихах и прозе и стремясь расправиться с Летописью. Задремавшие было «Были и небылицы» присоединяются к битве на перьях. Понятно, что победителем из нее выходит Летопись.

Наконец, в «Явлении осьмом и последнем» «*Вся литература нового 1843 года*» входит церемониальным маршем в кабинет Читателя и начинается балет:

«По знаку, данному "Письмами Греча", "Сочинения Булгарина" начинают играть Глинкинское *Grazioso, in sol maggiore*, из балета волшебных дев, соблазняющих Ратмира в третьем акте оперы "Руслан и Людмила". – Тетради разных живописных изданий танцуют большой балет: в подражание балету оперы, оне соблазняют Читателя, вертясь перед ним, раскрываясь и ловко показывая ему свои виньетки и картинки, – Очарованный этим великолепным зрелищем, Читатель погружается в волшебный сон. Летопись аплодирует изо всех сил балетницам»<sup>135</sup>.

Опера М. И. Глинки здесь вспоминается не случайно. На премьеру ее в 1842 году Сенковский откликнулся восхищенной статьей «*Руслан и Людмила*. Опера Глинки», столь редкой в его критическом наследии. Впрочем, по поводу балета в третьем акте оперы он обронил замечание: «Балет этого акта <...> подлежит великому сокращению: танцы дев, обольщающих Ратмира, прелестны; музыка танцев исполнена невыразимой грации, томления, сладострастия. Но все это – длинно! – длинно! – очень длинно!... Нельзя из балета обольстительниц сделать простой выход?...» (IX. 128).

За затянувшимся балетом «трагедии–водевиля» следуют еще несколько индивидуальных танцев, в их числе – очнувшиеся от сна «Были и небылицы», «бросают в знак вызова шапку "Исследованиям" и, выступив оба вперед, исполняют весьма живописное *pas de deux* в присядку». Смысл этих коленец раскрыл В. Каверин, анализируя давний иронический пассаж Барона Брамбеуса по поводу употребления слов «сей» и «оный»: «С е й, «пускаясь в присядку», свой привычный танец, торжественно объявляя, что «кто любит клеветать на меня день и ночь, пока я, бедный Э т о т не умру с горя–досады. С е й говорил во всенародное услышание, что «он или я должны остаться в литературе». «Совершенно очевидно, – справедливо замечает исследователь, – что все это направлено против Полевого (и Греча). На это указывает <...> не только характерная и неоднократно повторенная в дальнейшем насмешка над "любовью С е й' я к танцам

<sup>135</sup> Там же. 36.

вприсядку", что должно подчеркнуть купеческое происхождение Полевого, – но, наконец, прямая цитация <...> письма Полевого к Булгарину»<sup>136</sup>.

Воспоминание об этой полемике пятилетней давности в «трагедии–балете» 1843 года, то есть в то время, когда Полевой перестал быть влиятельной фигурой, должно было, по мысли Сенковского, язвительно указать его противнику, кто из них двоих, в конечном счете, «остался в литературе». Редактору «Библиотеки для чтения» еще неизвестно, что он скоро разделит участь С е й' я ...

В конце «трагедии–водевиля» вся компания книжных монстров удаляется под марш Черномора, а Читатель, «вдруг вскакивая с дивана», поет на голос арии Ратмира:

«Чудный сон мечты живой  
Потрясает карман мой ...

Что это? Здесь темно? Иван! Иван!.. огня! Который час?.. Боже мой!  
половина шестого ... Я проспал пять часов сряду!  
(Занавес опускается)»<sup>137</sup>.

Литературная фантасмагория, таким образом, оборачивается видением в предновогоднем сне, что было, впрочем, обещано уже в заглавии пьесы. Дается, наконец, реальная мотивировка фантастических происшествий, в духе романтических произведений о потусторонних силах.

Таково драматургическое оживление Бароном Брамбеусом жанра критического обзора текущей литературы. Выше уже говорилось, что здесь была гротескно развита наметившаяся издавна в русской журналистике заметная тенденция литературно–критической прозы. Но не менее важно, что уже и прежние опыты редактора «Библиотеки для чтения» эту тенденцию пародийно развивали. Прежде всего здесь следует вспомнить упоминавшиеся выше «Ночи Пюблик–Султан–Багатура» с их Критикзадой и Иронизадой. Дальнейшее развитие этой традиции, по справедливости, можно увидеть в драматических произведениях Козьмы Пруткова, от его «Фантазии» до «мистерии» «Сродство мировых сил».

<sup>136</sup> Каверин, В. А. 1966. 105.

<sup>137</sup> Библиотека для чтения. 1843. Литературная летопись. т. LYI. 36.

## 4 ФЕНОМЕН ТЕАТРАЛЬНОСТИ В БЕЛЛЕТРИСТИКЕ БАРОНА БРАМБЕУСА

К собственно драматической форме Сенковский–литератор обратился единственный раз в жизни непосредственно перед самой смертью. Во время его последней болезни, в Ревеле, он узнал о готовящемся бенефисе В. В. Самойлова и для этого бенефиса написал большую комедию «Морские купанья. Несколько сцен из жизни больных. Барона Брамбеуса». На театральную сцену эти незамысловатые «сцены» так и не попали и напечатаны были единственный раз в 1858 г.<sup>138</sup>. Никакой роли для развития театра они не сыграли...

Поэтому в данном разделе речь пойдет не о «театральных» жанрах как таковых, а о той театральности, которая насквозь пронизывает всю беллетристику Барона Брамбеуса – и прежде всего раннего Брамбеуса, 1833–1835 гг. Театральность была вполне сознательной творческой установкой писателя, вне которой не понять ни «странной» идейной направленности его произведений, ни их «парадоксального» смысла. Эту особенность прозы Сенковского мы намерены проследить на анализе нескольких наиболее ярких его повестей, которые собственно и сделали знаменитой фигуру Сенковского–беллетриста.

### 4.1 Театр истории

В начале 1834 года О. И. Сенковский опубликовал (во втором томе «Библиотеки для Чтения») обширную статью «Исторический роман. По поводу романа: *Мазепа*, Ф. Булгарина», посвященную выходу в свет романа «Мазепа». Большая часть этой острой и умной статьи была посвящена феномену популярности новейшего исторического романа, который, с точки зрения критика, воспринимался лишь как ложный род искусства, «ложная форма прекрасного»:

---

<sup>138</sup> *Сборник литературных статей, посвященных памяти А.Ф.Смирдина*. 1858. т.1. Санкт–Петербург, 114–259.

«...Исторический роман, по-моему, есть побочный сынок без роду, без племени, плод соблазнительного прелюбодеяния истории с воображением. <...> Исторический роман, который многие считают чрезвычайно легким родом изящного произведения, на который все перья, все литературные знаменитости и безыменности бросились как на свою добычу, есть самое трудное и опасное для дарования дело, потому что это урод, составленный из двух разнородных и противодействующих начал, словесное осуществление загадочного понятия египетских жрецов – сфинкса...» (VIII, 44). Точно так же, как помянутый «сфинкс» в египетских учениях, исторический роман, по мнению Сенковского, «это мистификация с начала до конца»: «Только человек, основательно знающий историю описываемой эпохи, может, и то не всегда, понимать, что такое читает он на страницах подобного творения; только ученый, вспоможествуемый своею памятью и справками с историческими материалами, может определить с точностью, что принадлежит преданию, а что произвольная прикраса: всякий другой читатель, беспрестанно волнуясь неизвестностью в этом растворе истины и вымысла, хочет на каждом шагу верить словам автора, и на каждом шагу боится быть обманутым, и по прочтении романа или не знает сам, что думать о своих впечатлениях, или добродушно предается обману. Такой образ действия на чувства я считаю недостойным изящного» (VIII, 44–45).

Но это лишь одна сторона дела. С другой стороны, и сам писатель, вынужденный постоянно сверять свое художественное воображение с реальной историей, ограничивает «беспредельное владычество воображения» и тем самым снижает объективную художественную ценность своего творения: «Где воображение потеряло важнейшие права свои, там искусство с той самой минуты уже находится в упадке. Исторический роман есть порождение искусства, клонящегося к падению и старающегося поддельными, косвенными средствами еще действовать на человека» (VIII, 46).

С этой точки зрения основной мишенью критических нападок Сенковского становится писатель, заслуживший наибольшую славу на поприще исторической романистики – Вальтер Скотт: «Он вскружил головы молодым писателям и неприметно приготовил публику к чудовищной манерности. Он-то вывел на сцену, под защиту всей прелести своего повествовательного дара, палачей, цыган, жидов; он открыл европейской публике отвратительную поэзию виселиц, эшафотов, казней, резни, пьяных сборищ и диких страстей» (VIII, 49).

Выступление Сенковского не встретило ни сочувствия, ни поддержки в литературе – напротив, на критика накинудись противники из самых разных литературных станов: В. Г. Белинский, А. А. Бестужев–Марлинский, С. П. Шевырев.<sup>139</sup> Особенно возмутило современников «нападение» на Вальтера Скотта. Гоголь откликнулся негодующей

<sup>139</sup> См.: Долинин, А. 1988. *История, одетая в роман: Вальтер Скотт и его читатели*. Москва, 242–244.

филиппикой против Сенковского за то, что тот назвал Скотта, «этого великого гения, коего бессмертные создания объемлют жизнь с такой полнотой <...> шарлатаном»<sup>140</sup>. Н. И. Надеждин в «Телескопе» вообще обвинил Сенковского в изуверском политическом доносе: «Цари и народы, со всех сторон, посылают вклады для сооружения ему (В. Скотту – В.Ф.) памятника; а Барон Брамбеус и Тютюнджю–Оглу втоптали его в грязь»<sup>141</sup>.

Для нашей темы показательно, что Надеждин обыгрывал два основных псевдонима Сенковского («два неизвестные пришельца, один с готическим, другой с азиатским именем»<sup>142</sup>), невольно тем самым указав на исходную «театральность» той статьи, из-за которой весь сыр-бор разгорелся. Сама же статья, между тем, была подписана псевдонимом «О.О....О!», также предполагавшим исходную «маску». Но полемист предпочел использовать другие, известные псевдонимы издателя «Библиотеки для чтения», дабы публика могла без труда установить имя вальтер-скоттовского «ниспровергателя».

Анализируя бурную полемику, спровоцированную статьей Сенковского, современный исследователь замечает: «Развязный тон и очевидные полемические преувеличения Сенковского, как всегда, сослужили ему дурную службу, ибо стали удобной мишенью для его оппонентов, жаждавших крови предприимчивого редактора популярного и, главное, прибыльного журнала. Из тактических соображений они предпочли расценить статью как хулиганскую выходку, как литературное святотатство, не захотев ни вникнуть в ее логику, ни обратить внимание на ее "подтекст". А между тем, вопреки утверждениям Надеждина, Сенковский отнюдь не втоптывает в грязь Вальтера Скотта, которого он называет "великим писателем", обладающим "огромным талантом", но, подобно Стендалю, выступает против его жанровой модели и тех подражателей, которые этой моделью пользуются»<sup>143</sup>.

Дело в том, что Сенковский сам уже попробовал себя в жанре исторической беллетристики – но развивал ее потенциальные возможности принципиально по другой модели, чем та, которую разрабатывал «сир Вальтер Скотт», ставший кумиром русской читающей публики 1830–х годов<sup>144</sup>. От этого он, между прочим, и не воспринимался современниками (да и нами тоже не воспринимается) как «исторический» писатель.

Между тем, в наследии Сенковского, ученого, публициста и беллетриста, историческая тематика была едва ли не основной. Выдающийся ориенталист, он оставил ряд трудов, посвященных истории Востока («Памятники Ниневии», «Историческая мифология Монголо-Турков», «Древний Египет и Малая Азия», «Китай и китайцы» и т.д.). Много работ его посвящено отечественной истории: «Казачи.

<sup>140</sup> Гоголь, Н. В. 1952. *О движении журнальной литературы в 1834 и 1835 г.* Полное собрание сочинений. т.8. Москва–Ленинград, 160.

<sup>141</sup> Надеждин, Н. И. 1834. Обзорение русской словесности за 1833 год. *Телескоп*. ч.21. 172.

<sup>142</sup> Там же. 171.

<sup>143</sup> Долинин, А. 1988. 245–246.

<sup>144</sup> См.: Альтшуллер, М. 1996. *Эпоха Вальтера Скотта в России*. Санкт–Петербург.



Происхождение их. Защита Азова», «Два примечания к Геродотову описанию Скифии», «О происхождении имени Руссов» и т.п. Историческая тематика была одной из приоритетных в редактировавшейся им «Библиотеке для чтения». Там печатались исторические сочинения Н. А. Полевого, М. Н. Загоскина, А. А. Марлинского, В. И. Даля. Наконец, перу Сенковского принадлежит несколько крупных беллетристических произведений на историческую тематику: «Лукий» (1834), «Микерия Нильская–лилия» (1845), «Падение Ширванского царства» (1842).

И тем не менее, ни читатели, ни исследователи никогда не воспринимали Сенковского в контексте его «исторических» интересов и пристрастий. В. Ю. Троицкий, говоря о «лавине исторических и сказочно-исторических» романов и повестей в 1830–е годы, исследуя своеобразный «бум» на произведения об истории, рассматривая соответствующие творения В. Ушакова, Р. Зотова, И. Калашникова, Н. Полевого, А. Вельтмана, М. Загоскина, К. Масальского, П. Свиньина, А. Марлинского, И. Лажечникова – о Сенковском даже и попутно не упоминает<sup>145</sup>. Произведения Барона Брамбеуса, в совершенном соответствии с восприятием читателей 1830–х годов, характеризуются им как «экзотические», «географические», «волшебно–сказочные», «фантастические»<sup>146</sup>, то есть оцениваются теми эпитетами, которые осложняют их непосредственный «исторический» колорит, заставляют воспринимать отраженную в них «историю» в ее «неисторическом» виде.

Этот видимый парадокс читательского и исследовательского восприятия закономерен и естественен. Во–первых, потому, что произведения Сенковского не были посвящены собственно *русской* истории – с понятием же «исторический романист» связывались прежде всего определенные национальные пристрастия. Во–вторых, – и главное, – Сенковский был чрезвычайно оригинален в своих беллетристических поисках, весьма далеко уведивших его от признанного «образца» – Вальтера Скотта.

Как убедительно показал еще И. И. Замотин, тот русский исторический роман, который открыл «исторический бум» 1830-х годов, – «Юрий Милославский» Загоскина (1829) – во всех основных «романных» ходах был прямым заимствованием из В. Скотта<sup>147</sup>. Через десять лет, когда «овальтерскоттился весь свет», русские журналы прямо выводили «рецепт для составления исторических повестей»: «взять несколько исторических лиц, одеть их в народные костюмы и завязать между ними какую–нибудь интригу». Еще через двадцать лет Ф. И. Булгаков не без иронии оценивал популярнейшие создания «русских Вальтер–Скоттов»: «Предметами для названных повестей брались падения и разрушения замков и городов. При описании осады было всегда много боевого стука и грома, вводилось при

<sup>145</sup> Троицкий, В. Ю. 1985. *Художественные открытия русской романтической прозы 20–30–х годов XIX в.* Москва, 175–178.

<sup>146</sup> Там же. 121, 174, 193.

<sup>147</sup> Замотин, И. И. 1911. *Романтизм двадцатых годов XIX столетия в русской литературе.* 2–е изд. т.2. Санкт–Петербург – Москва, 283–379.

этом два любовника, из которых одно лицо принадлежало осаждаемым, другое осаждающим. Между историческими лицами помещалось лицо вымышленное, чудесное, колдун, цыган или жид. Этот жид являлся повсюду как *deus ex machina*, связывал и развязывал все узлы происшествия. Каждая глава начиналась описанием утра, или ночи, или бури...»<sup>148</sup>.

Можно было сколько угодно смеяться над этой схемой, можно было констатировать (как И. С. Тургенев), что «вальтерскоттовский роман... отжил свой век»<sup>149</sup> – но именно эта схема заложила в сознании русского читателя представление об «образцовом» историческом сочинении. Именно потому лавры «русского Вальтер Скотта» или «русского Дюма» были столь привлекательны в течение всего XIX столетия, и до сих пор рыночным успехом пользуются сочинения Г. П. Данилевского, Д. Л. Мордовцева, Е. В. Салиаса и других доморощенных «Вальтер Скоттов».

Этой, открытой Загоскиным, линии русской исторической романистики (победившей, во всяком случае, в массовом читательском сознании) противостояла другая – линия оригинальных поисков русской беллетристики пушкинского времени. Характерным представителем этой, второй линии был, например, А. Ф. Вельтман, автор нескольких десятков романов, добрая половина которых была посвящена отечественной истории. Его первые «исторические фантазмагии» – «Кощей Бессмертный, былина старого времени» (1833), «Светославич, вражий питомец. Диво времен Красного солнца Владимира» (1835) – привлекли внимание публики и критики, но отнюдь не имели того шумного успеха «во всех сословиях», каким пользовались исторические сочинения Загоскина или Лажечникова. Поздние же романы Вельтмана: «Предки Калимероса. Александр Филиппович Македонский» (1836), «Виргиния, или Поездка в Россию» (1837), «Генерал Каломерос» (1840) и т. д. – успеха и вовсе не имели. Они никак не вмещались в «вальтер–скоттовскую» конструкцию соединения истории и вымысла в формах, не нарушавших «жизнеподобия» описываемых событий. Романы Вельтмана – причудливый и оригинальный калейдоскоп, в котором смешаны элементы истории и фантастики, сказки и мистики, форма которого предполагает намеренную «игру» с читателем. А читатель 1830–х годов не мог еще ни понять, ни принять «правил» этой субъективной «игры».

Нечто подобное возникало и в творческих поисках Барона Брамбеуса, прямо ориентированных на «экзотику», как бытовую, так и внутренне литературную. Сам автор, надо сказать, прекрасно осознавал, что именно в исторических сочинениях определяет читательский интерес. В предисловии к повести «Лукий» он выделял основные – традиционные! – «узлы» исторического повествования: «Отдаленная эпоха <...> этот странный мир, которого мы уже не увидим <...> этот совершенно свежий колорит давно

<sup>148</sup> *Исторический вестник*, 1884. т. XVII. 388.

<sup>149</sup> Тургенев, И. С. 1963. *Полное собрание сочинений и писем*. т. 5. Москва – Ленинград, 372.

исчезнувшего общества, эта подлинность подробностей древнего житейского быта, наконец, занимательность самого времени...» (V, 6).

Но вместе с тем сам писатель Сенковский предпочитал оставаться вне намеченной традиции.

#### **4.2 «Фантастические путешествия Барона Брамбеуса»: история как парадокс**

Наиболее показательным в этом отношении стало первое крупное произведение Сенковского–беллетриста «Фантастические путешествия Барона Брамбеуса» (1833). Это произведение намеренно вычурно и «многослойно». В основе сюжета – авантюрные приключения Барона Брамбеуса, который, в соответствии с «лубочными» истоками его «готического» имени, умеет путешествовать только «фантастически», на каждом шагу сталкиваясь с чрезвычайными и утрированными ситуациями, любезно предоставляемыми его богатым воображением. На эту «воображенную» основу «путешествий» наслаивается откровенная «игра» с читателем, а излюбленной формой повествования становится стилизация. Предметом же этой стилизации оказываются самые различные по времени и назначению тексты: египетский папирус, ученое сочинение, модная французская «кровавая» новелла и т.п. Эта стилизация имеет, как правило, «множественный» смысл, и формы реализации авторского подтекста также порой бывают чрезвычайно разнообразны.

Рассмотрим их на примере третьей повести, входящей в цикл «Фантастических путешествий...» – «Учёное путешествие на Медвежий остров». Это – самая крупная по объёму повесть цикла и самая неожиданная по сюжету и замыслу. По форме она напоминает произведение «историческое» – и одновременно «фантастическое». Во всяком случае оба эти элемента постоянно присутствуют в повествовании.

Два «ученых путешественника», натуралист Шпурцманн и египтолог Барон Брамбеус, попадают на затерянный в Ледовитом Океане Медвежий остров, дабы воочию увидеть знаменитую пещеру, о которой якобы упоминали многие прежние «путешественники» – «Писаную комнату». Здесь Сенковский приводит характерный «ученый» набор цитат–свидетельств из трудов Плано Карпини, И. Гмелина, П. Палласа и т.п. В отысканной, наконец, «Писаной комнате» ученые путешественники обнаруживают таинственные письма, которыми расписаны все стены пещера. Письмена оказываются «египетскими иероглифами», поддающимися расшифровке по методу французского египтолога Ж. Ф. Шампольона. Правда, сочинены они «на диалекте, немножко различном от настоящего египетского» (II, 89).

Исходная ситуация повести, казалось бы, предполагает традиционное развитие историко–фантастического сюжета. Ученый в Сибири, становящийся «передатчиком» исторических сведений, полученных от третьего лица, был не новостью в литературе (вспомним хотя бы историка

Миллера – «Миллер славный» – в поэме Рылеева «Войнаровский»). Сведения о сибирских наскальных письменах были весьма популярны в науке 1820–1830-х годов: о них действительно писали И. Гмелин, П. Паллас и множество других ученых, а ориенталист Г. Ю. Клапрот в 1823 г. выпустил на немецком языке книгу о Сибири с копиями нескольких надписей. Идея о том, что эти наскальные надписи представляют собою «зародыш» египетских иероглифов, выдвигалась еще в 1730 г. шведским ученым И. Ф. Страленбергом. Ж. Ф. Шампольон в 1822 г. действительно открыл основные принципы дешифровки иероглифического письма древних египтян. А мысль, которую высказывает в повести натуралист Шпурцманн – о том, что пустынная заполярная Сибирь «была некогда полосой <...> где росли пальмы и бананы, где жили мамонты, слоны, мастодонты» (II, 79) и, соответственно, могли быть «допотопные» люди, и что потом в результате какого-то природного катаклизма в ней резко изменился климат, что привело к гибели цивилизации (условно говоря, «всемирный потоп»!) – эта мысль тоже была распространена в науке пушкинского времени. Впрочем, идея эта и по сей час не кажется вполне невероятной<sup>150</sup>.

Указанные «сюжетные ожидания», подкрепленные весомой базой научных гипотез, предполагают «фантастическое» и вместе с тем «историческое» построение повести Сенковского: ученые находят в «Писаной комнате» иероглифы, расшифровывают их и оказываются «передатчиками» сведений о давно прошедшей эпохе человечества, – а сама повесть в этом случае оказывается неким «художественным воскрешением» «этого странного мира», воспроизводящим «этот совершенно свежий колорит давно исчезнувшего общества». Повествование в этом случае совершенно соответствовало бы тем требованиям, которые сам Сенковский предъявлял к «историческим сочинениям»!

Автор, однако, поступает принципиально иначе.

Ученые находят иероглифы – и действительно расшифровывают их. Содержание надписей действительно оказывается биографией «допотопного» человека; в них рассказывается о «предпотопном» обществе, о причинах «потопа» (столкновение с кометой), о его последствиях (резкое изменение климата, гибель большинства жителей) и т. п. Но уже с самого начала это вполне «солидное» историко-гипотетическое повествование осложняется не вполне уместным ироническим подтекстом.

Вот «египтолог» Барон Брамбеус повествует о том, как он стал ученым – в результате уроков у «доктора Скуколини»: «Иногда мне казалось, будто я страница старинного текста и сижу на высокой выноске, нашпигованной старинными цитатами и объяснениями. Это было очень смешно, но я уже не смеялся: я был ученый» (II, 67).

Вот как он истолковывает «иероглифическую систему Шампольона Младшего»: «...по нашей системе, всякий иероглиф есть или буква, или

<sup>150</sup> См.: *Древние цивилизации*. 1998. Москва, 23–36.

метафорическая фигура, изображающая известное понятие, или вместе буква и фигура, или ни буква, ни фигура, а только произвольное украшение почерка. Итак, нет ничего легче, как читать иероглифы: где не выходит смысла по буквам, там должно толковать их метафорически; если нельзя подобрать метафоры, то позволено совсем пропустить иероглиф и перейти к следующему, понятнейшему» (II, 77–78). Подобное «фельетонное» истолкование сложнейшего метода расшифровки иероглифов, открытого Ж. Ф. Шампольоном, однако, не нарушает особенностей этого метода, рассчитанного действительно на «многозначность» и вариативность прочтения древних письмен<sup>151</sup>.

Содержание писем (которые ученые тут же, не отходя от стен, расшифровывают, записывая перевод), казалось бы, поначалу вполне в духе повествований о давно прошедших временах: «Подлейший раб солнца, и луны, и двенадцати звезд, управляющих судьбами, Шабахубосаар, сын Бакубарооса, сына Махубелехова, всем читающим это желает здравия и благополучия» (II, 95). Этот «допотопный» Шабахубосаар, как явствует из вступления, является единственным случайно уцелевшим представителем огромной и процветающей страны – и обращается к потомкам с целью рассказать о том, что произошло с ним и с Землей.

«Наши прекрасные родины, наши чертоги, памятники и сказания покоятся на дне морском или под спудом новых, огромных гор. Здесь, где теперь простирается это бурное море, покрытое льдинами, еще недавно процветало сильное и богатое государство, блистали яркие крыши бесчисленных городов, среди зелени пальмовых рощ и бамбуковых плантаций <...> В том месте, где сегодня на бушующих водах носится эта отдаленная высокая ледяная гора, беспрестанно увеличиваясь новыми глыбами снега и окаменелой воды – в том самом месте, в нескольких переездах отсюда, пять недель тому назад возвышался наш великолепный Хухурун, столица могущественной Барабии и краса вселенной, огромностью, роскошью и блеском превосходивший все города, как мамонт превосходит всех животных» (II, 96–97).

Название могущественной страны древности – Барабия – уже настораживает. Напоминающее по звучанию какую-нибудь экзотическую «Ниневию», это название произведено от Барабинской степи (местности между Иртышом и Обью); путешественники же находятся гораздо восточнее и севернее: в устье Лены, на островах Ледовитого океана.

Далее следует еще серия подобных «сигналов». Барон Брамбеус затрудняется в переводе «разных родов древних женских нарядов», и его спутник предлагает назвать их «нынешними именами с присовокуплением общего прилагательного "предпотопный"»; в результате этой операции общее описание приобретает следующий, явно «неисторический» вид: «Предпотопный прекрасный пол, в богатых предпотопных клоках, с

<sup>151</sup> См.: Драчук, В. 1977. *Дорогами тысячелетий: О чем поведали письмена*. Москва, 61–89.

щегоольскими предпотопными шляпками на голове и предпотопными турецкими шальями, искусно накинутыми на плечи...» (II, 98).

Реалии «предпотопного» быта, представленные подобным образом, находятся в явном соответствии с нравами «предпотопного» общества. Вот Барон Брамбеус переводит: «Все наши женщины ужасные кокетки»:

«— Пойдите, барон, одно слово! — вскричал опять мой приятель Шпурцманн. — Я думаю, вы не так переводите <...> Я не думаю, чтоб кокетки были известны еще до потопа... Тогда водились мамонты, мегалосауры, плезиосауры, палеотерионы и разные драконы и гидры; но кокетки — это произведения новейших времен.

— Извините, любезный доктор, — отвечал я Шпурцманну. — Вот иероглиф: лисица без сердца; это по грамматике Шампольона Младшего должно означать кокетку <...>

— Может статься! — примолвил он, — однако ж ни Кювье, ни Шейхер, ни Гом, ни Букланд, ни Броньер, ни Гумбольт не говорят ни слова об окаменелых кокетках, и остова древней кокетки нет ни в парижском Музее, ни в петербургской Кунсткамере.

— Это уж не мое дело! — сказал я. — Я перевожу так, как здесь написано...» (II, 104–105).

В дальнейшем повествовании «допотопного» Шабахубосаара тема «кокеток» приобретает особую остроту: рассказ о гибели цивилизации переплетается с повествованием о его отношениях с возлюбленной, «несравненной Саяной», о его ревности и ее изменах, которые не останавливают даже надвигающийся «всемирный потоп». Другие лица «предпотопного» общества очень напоминают посетителей петербургских салонов, а экзотические детали, вроде «жареного аноплотериума», или конюшни, «где жили мои мамонты, мастодонты» (II, 119) только усиливают ощущение странной исторической «неряшливости» автора.

Наконец, в финале повести все становится на свои места. Появляется местный чиновник, «обербергпробирмейстер 7-го класса», который объясняет незадачливым ученым, что на стенах «Писаной комнаты» вовсе не иероглифы, а «узорчатая кристаллизация сталагмита» (II, 193–194), — следовательно, и вся история «допотопного» общества не более, как «фантазия» переводчика, использовавшего «методу Шампольона Младшего». Все содержание повести и весь смысл ее, таким образом, окончательно дезавуируется — и она, казалось бы, должна восприниматься в качестве пародии на научные гипотезы такого рода. Заключительная фраза: «Отделавшись от Шпурцманна, я поклялся не предпринимать более ученых путешествий» (II, 197) — кажется, вполне в духе такого «пародического» истолкования.

Но и это истолкование, что называется, не последнее.

Сенковский, как видим, откровенно «играет» и в этой «игре» затрагивает те сложнейшие проблемы истории человечества, которые и до сих пор не получили однозначного разрешения. «Метода Шампольона Младшего», над которой он иронизировал, выдержала проверку временем:

впоследствии была доказана основательность ее основных положений. Существование «Атлантиды» – условной древней цивилизации, погибшей в результате природного катаклизма – до сих пор является научной проблемой, равно как и происхождение «сибирских писем». Выдуманная «история», представленная беллетристом в соответствии с состоянием науки его времени, и сегодня вполне может явиться основой какого-нибудь историко-фантастического романа, опирающегося на современные гипотезы такого рода.

Более того, реалии этой выдуманной «истории» оказываются иронически соотносимы с множеством научных и бытовых данностей современности. Это же соотношение, в свою очередь, позволяет автору, на основе дезавуированной истории «предпотопного» общества поставить серьезнейшую философскую проблему соотношения *прошлого* и *будущего*. «Настоящее» в этом соотношении предстает неким фантомом, способом существования которого может быть лишь изначальный скептицизм и релятивизм.

Этот скептицизм реализован в самом повествовании «допотопного» героя. К Земле приближается комета – жители глядят на нее разве что с любопытством, занятые результатами недавних войн, которые выиграла Барабия, и разговорами о «мерах против неограниченной свободы женщин» (II, 107). «Главный хухурунский астроном», по имени Шимшик, предупреждает, что комета вот-вот столкнется с Землей, что должно произойти «величайшее несчастье». Астронома поднимают на смех; тут же появляется его оппонент Бурубух, выдвинувший «успокоительные» теории и назначенный за это «царским астрономом». Да и сам предупреждающий о бедствии Шимшик очень своеобразно рассуждает о последствиях падения кометы: «Итак, она своими развалинами едва ли может засыпать <...> три или четыре царства; но зато – какое счастье! – мы с достоверностью узнаем, что такое кометы и как они устроены <...> Как скоро это случится, я подам царю прошение, обнаружу невежество Бурубуха и буду просить о назначении меня на его место (II, 116–117). В конце концов «свирепые толпы черни» громят обсерваторию Шимшика, посчитав, что «если теперь произойдет какое-нибудь бедствие, то единственным виновником должно признать этого шарлатана» (II, 133).

Дальше – больше. Комета приближается, вызывая бурю. Начинается солнечное затмение, потом пожары. А приятели героя, принадлежащие к «хухурунской» знати, ходят с «веселым и счастливым видом», злорадно обсуждая скандал, происшедший с его молодой супругой. А сама «прекрасная Саяна» ищет очередного любовника.

Начинается землетрясение, в котором гибнет столица Барабии. Столкнувшись с кометой, Земля меняет ось вращения, резко меняет климат, реки начинают течь в противоположном направлении. А немногие уцелевшие жители, спасшиеся от гибели, продолжают жить по тем же нравственным законам: клеветают и обманывают друг друга, ищут развлечений и в этих поисках «самоуничтожаются». На Земле резко

меняется атмосфера – это было единственное, что привело «в отчаяние» женщин, состарившихся сразу «на двадцать лет»(II, 165).

Наконец, начинается всемирный потоп: «Верхи утесов, уступы и площадки гор были завалены народом, сбившимся в плотные кучи, подобно роям пчел, висящих кистями на древесных ветвях. Все связи родства, дружбы, любви были забыты: чтоб проложить себе путь или очистить уголок места, те, которые находились в середине толпы, без разбора сталкивали в пропасти стоящих по краям утесов <...> Наконец, начали мы пожирать друг друга...»(II, 167–168). Так продолжается до самого конца: герой, страдающий от голода, съедает свою возлюбленную (II, 183).

А в конце оказывается, что все это – не более как фантазия «переводчика»... Какой же тип человеческих отношений лежит в основе этой «фантазии»? И почему именно этот тип отношений столь естественным образом переносится на события древнейшей истории?

Собственно, вся история человеческого общества – как она преломлена в повести – оказывается представлена по собственно театральным законам «обратной» («зеркальной») поэтики. Любой, самый живой и достоверный образ может оказаться «несуществующим» и обернуться своей противоположностью (как «золотая» страна Барабия стала Барабинской степью). Любая, самая достоверная деталь оказывается простой выдумкой. И любая, самая совершенная, система человеческих отношений ведет к одному трагикомическому результату.

И, напротив, нечто абсолютно фантастическое и невообразимое предстает как достовернейшая данность не только «прошлого», но и «будущего». В этом смысле исторические произведения Барона Брамбеуса – прямые предшественники «антиутопий» XX столетия.

### 4.3 Театр фантастики

Фантастические «откровения» Барона Брамбеуса весьма многообразны и изощренны. Для нашей темы наиболее интересным оказывается исследование его литературной демонологии, которая опять-таки многослойна. Поэтому возьмем для примера не те образцы «восточной» фантастики, в которых Сенковский-ориенталист поневоле оказывался единичен среди беллетристов 1830-х годов, но попытку разработки им собственно христианской и славянской демонологии, в использовании которой Барон Брамбеус резко отличался от современников.

Вот как описывает черта Н. В. Гоголь в «Ночи перед Рождеством» (1832). Гоголевский черт не играет какой-то заранее определенной роли среди адовых сил – он разве что призван делать всевозможные «пакости» набожным людям (вроде кузнеца Вакулы), и в этом смысле никому не подотчетен и никаких «нечистых» обязанностей не исполняет:

«Близорукий, хотя бы надел на нос вместо очков колеса с комиссаровой брички, и тогда бы не распознал, что это такое. Спереди совершенно немец: узенькая, беспрестанно вертевшаяся и нюхавшая всё,



что ни попадалось, мордашка оканчивалась, как и у наших свиней, кругленьким пяточком, ноги были так тонки, что если бы такие имел яресковский голова, то он переломал бы их в первом козачке. Но зато сзади он был настоящий губернский стряпчий в мундире, потому что у него висел хвост, такой острый и длинный, как теперешние мундирные фалды; только разве по козлиной бороде под мордой, по небольшим рожкам, торчавшим на голове, и что весь был не белее трубочиста, можно было догадаться, что он не немец и не губернский стряпчий, а просто черт...»<sup>152</sup>.

А вот – черт журналистики Бубантус из памфлета Барона Брамбеуса «Большой выход у Сатаны» (1833), написанного год спустя после гоголевской повести и напечатанного в первом выпуске смирдинского альманаха «Новоселье»:

«Представьте себе чертенка – ведь вы чертей видали? – представьте себе чертенка ростом с обыкновенного губернского секретаря, 2 аршина и ½ вершка, с петушьим носом, с собачьим челом, с торчащими ушами, с рогами, с клыками, с когтями и с длинным хвостом; одетого – как всегда одеваются черти! – одетого по-немецки, в чулках, сшитых из старых газет, в штанах из старых газет, в длинном фраке из старых газет, с высоким, аршин в девять, остроконечным колпаком на голове, склеенным из журнальных корректур в виде огромного шпица, на верхушке коего стоит бумажный флюгерок, вертящийся на деревянном прутике и показывающий, откуда дует ветер – и вы будете иметь понятие о забавном лице и форменном наряде пресловутого Бубантуса, первого лорда-дьявола журналистики в службе его мрачности» (I, 408).

И Гоголь, и Сенковский исходят из традиционно-народного представления о внешнем облике черта: «это черное (синее, темное) мохнатое существо, с крыльями и хвостом, с когтями, рожками и копытцами»<sup>153</sup>. Но Гоголь исходит из представления о «неизвестности» облика черта для читателей: даже в особенно большие очки читатель бы «не распознал, что это такое». Сенковский, напротив, уверен: «ведь вы чертей видали?» – ему требуется лишь добавить к известному облику черта некие детали, характеризующие именно данный персонаж.

Черт Гоголя – это «просто» черт: некая разгуливающая сама по себе «нечистая сила», производящая разные пакости. Этот черт действует спонтанно: то украдет месяц, то выпустит его, то начнет ухаживать за Солохой, то увидит кузнеца, на которого он озлоблен, и захочет отомстить. Черт у Сенковского включен в жёсткую служебную лестницу: он заведует у Сатаны совершенно определенным участком, имеет на этом участке деятельности совершенно определенный чин и «форменный наряд» – и не должен вмешиваться в дела, которые проходят не по его ведомству.

Черт Гоголя весьма недалек по своим умственным способностям и «шатается по свету» просто так, как всякая «нечисть»; его достаточно

<sup>152</sup> Гоголь, Н. В. 1937. *Полное собрание сочинений*. т.1. Москва, 92.

<sup>153</sup> Власова, М. 1995. *Новая Абевега русских суеверий. Иллюстрированный словарь*. Санкт-Петербург, 342.

просто обмануть и наказать; он не особенно владеет своей способностью к метаморфозам и т.д. Черт Сенковского – большой умница; он одновременно с «человеческими» обязанностями, весьма обременительными («издатель ежедневной газеты»), умудряется исполнять и бесчисленные «чертовские» поручения – а «шатается» по свету только в свободное от работы время!

Черт Гоголя по представлениям автора о нем – типичный «малоросс» и близок к украинско–русскому фольклору; он не выходит за пределы обыденного «Диканьского» быта и народных представлений об этом быте «нечистой силы». Черт Сенковского – типичный «европеец»: он не «похож» на немца, а просто «одет по–немецки», носит «английский» титул («лорд–дьявол») и распространяет свою деятельность на весь европейский мир, читающий газеты и журналы.

Но самое главное, что «черти» Сенковского изначально индивидуализированы. Из содержания гоголевских «Вечеров...» мы можем догадаться, что существуют черти, не похожие на выведенного в «Ночи перед Рождеством» (Басаврюк, например) – Сенковский в том же памфлете выводит картинную серию иных «чертей», которые ответственны за другие жизненные «пакости». Вот как выглядит, к примеру, «злой дух мятежей» Астарот:

«Предстал черт старый, гадкий, оборванный, изувеченный, грязный, отвратительный, со всклокоченными волосами, с одним выдолбленным глазом, с одним сломанным рогом, с когтями как у гиены, с зубами без губ, как у трупа, и с большим пластырем, прилепленным сзади, пониже хвоста. Под мышкою торчала у него кипа бумаг, обрызганных грязью и кровью; на голове – старая кучерская лакированная шляпа, трехцветная кокарда; за поясом – кинжал и пара пистолетов; в руках – дубина и ржавое ружье без замка» (I, 396).

А вот – «великий черт словесности» Точкостав:

«Он не похож на других четеЙ, он черт хорошо воспитанный, хорошего тона: высокий, тонкий, сухощавый, черный – очень черный – и очень бледный: страждет модною болезнью, гастритом, и лицо имеет, определенное в круглую рамку без бакенбард. Он носит желтые перчатки, на шее у него атласный галстух. <...> С первого взгляда узнали б вы в нем романтика» (I, 417).

Та тенденция к индивидуализации плодов воображения – нечистой силы – которая проявляется у Сенковского, очень четко выявляет важнейший способ организации повествования в его памфлете. Он построен по театральному принципу. Воссоздается картинный «театральный» антураж, как в современных фантастических балетах–феериях. Вот – дворец Сатаны: «В недрах земного шара есть огромная зала, имеющая, кажется, 99 верст вышины <...> В этой зале стоит великолепный престол повелителя подземного царства, построенный из человеческих остовов и украшенный, вместо бронзы, сухими летучими мышами. Это должно быть очень красиво» (I, 385).

Соответственным образом одет и хозяин этой залы, Сатана: «Проснувшись, он надевает на себя халат из толстой конвертной бумаги, расписанный в виде пылающего пламени и который он получил в подарок из гардероба испанской инквизиции: в этих халатах у нас, на земле, сжигали людей» (I, 386).

Не скрывается некая «бутафория» и бутафорского, вроде бы «не настоящего» кресла, и бутафорского же халата – и той и другой бутафории дается «приличествующее» объяснение.

Тут же раскрываются и правила «игры»: «И надобно знать, что как скоро Сатана съест какую-нибудь книгу, слава ее на земле вдруг исчезает, и люди забывают о ее существовании. <...> Повелитель ада съел таким образом в один завтрак словесность нашу за целый год...» (I, 391–392).

Соответственно этим «правилам» распределены и «роли»: Сатана, его визирь Вельзевул, черти, точно распределенные по своим «участкам» работы. Автор лишь присутствует на этом «спектакле» – впрочем, и сам «автор» оказывается тоже своеобразной «ролью». Барон Брамбеус в очередной раз проник в подземное царство к Сатане – ему вообще не привыкать (как мы знаем из «Фантастических путешествий...») проникать в самые экзотические места. Чем точнее персонажи памфлета играют свои роли, тем изящнее целое, производящее впечатление театральной постановки, развернувшейся на страницах альманаха.

#### 4.4 «Записки домового»: фантастика на службе позитивизма

Подобная же театральность становится организующим принципом повести Барона Брамбеуса «Записки домового» (1835). Она прямо связана с «Большим выходом у Сатаны» не только формальными признаками (в ней действуют персонажи «Большого выхода...» черт журналистики Бубантус и «главноуправляющий супружескими делами» Фифи-Коко, черт с золотыми рогами); сходство усиливается еще и некоторыми литературными намеками. Так, В. Каверин предположил, что рассуждения Бубантуса об «упавшей литературной репутации» (III, 222) относятся к полемике Сенковского с Пушкиным<sup>154</sup>; утверждение вполне произвольное, так как повесть не дает оснований для какой-то конкретизации в этом отношении: вполне можно адресовать это рассуждение, например, и Ф. В. Булгарину, и Н. А. Полевому.

Однако подобные «фельетонные» детали не составляют существа этой повести – основное содержание ее гораздо глубже. Как указал В. Каверин, эта повесть прямо соотносится с ранним периодом литературной деятельности Сенковского, с его участием в обществе «шубравцев» (шалунов). Так, в среде «шубравцев» пользовалась большой популярностью и даже «по странной случайности послужила основанием для создания тайного революционного кружка» теория «животного магнетизма», использованная в рассуждениях черта Бубантеса в «Записках домового». А

<sup>154</sup> Каверин В. А. 1966. 75.

сам сюжет «Записок...» напоминает сюжет заметки «Уличные известия с того света», печатавшейся в 1819 г. в газете «Towarzystwa»:

«И то, и другое произведение построены на иронии над потусторонним миром, над людьми, которые и за гробом не теряют всех особенностей, присущих им на земле. Роль покойной графини Модницкой, и на том свете претендующей на любовную связь, несмотря на свой сорокапятилетний возраст, искусственные зубы, покрытое морщинами лицо, играет в "Записках домового" покойница Акулина Викентьевна, путешествующая с нижней челюстью в руке и влюбившаяся в прекрасный скелет своего соседа по кладбищу. Ссора графини с князем Утрациуном напоминает драку Акулины Викентьевны с покойником Иваном Ивановичем, полагающим, подобно князю, что вежливость по отношению к даме для мертвеца вовсе не обязательное чувство и на этом основании оторвавшим у нее в драке ногу и нижнюю челюсть»<sup>155</sup>.

Действие повести «Записки домового» происходит в России. Это явствует из того, что «человеческие» персонажи носят русские имена. Нечистая же сила – интернациональна: домовый, прежде чем поселиться в этом доме, жил «в Стокгольме» (III, 221). Итак, место действия – некий город в России; хотя, в принципе, подобная история может произойти где угодно.

Время действия определить сложнее. По ряду примет, кажется, что события происходят в современную эпоху. Но с нечистой силой трудно производить какие-то исчисления времени. Из разговора домового с чертом выясняется, что они не виделись «давненько»: «с лишком двести лет» (III, 221). Повесть оформлена как записки домового, представленные в подзаголовке как «рукопись без начала и без конца, найденная под голландской печью во время перестройки». Если учесть, что домовый обитает в доме со времени его «постройки» – тоже «двести лет», то когда произведена эта «перестройка»? куда он переселился? На эти вопросы «рукопись без начала и без конца» ответа не дает.

Автором рукописи, таким образом, является домовый – очень сложный образ русской демонологии. С. В. Максимов характеризует его как *доброго*, хотя и своенравного представителя нечистой силы: «Когда Господь при сотворении мира сбросил на землю все непокорную и злую небесную силу, которая возгордилась и подняла мятеж против своего Создателя, на людские жилища тоже попадали нечистые духи. При этом неизвестно, отобрались ли сюда те, которые были подобнее прочих, или уж так случилось, что приселившись поближе к людям, они обжились и обмякли, но только эти духи не сделались злыми врагами, как водяные, лешие и прочие черти, а как бы переродились: превратились в доброхотов и при этом даже оказались с привычками людей веселого и шутливого нрава. Большая часть крестьян так к ним привыкла, так примирилась с ними, что

---

<sup>155</sup> Там же. 157–158.

не согласна признавать домовых за чертей и считает их за особую отдельную добрую породу»<sup>156</sup>.

В. И. Даль прямо указывал на «среднее» положение домового между чертями и людьми: домовый «не представляет собственно нечистую силу, но, по мнению народа, создан ею, или обращен из людей за грехи и провинности»<sup>157</sup>. «Рассказывая о домовом, – добавляет С. В. Максимов, – всего чаще называют его просто "Он" и "Сам", но еще чаще "Доброжилем" и "Доброхотом" <...> Во всяком случае, он "доможил" и за обычай житья в тепле и в холе – "жировик"; за некоторые житейские привычки – "лизун". За то, что он все-таки существо незримое, бесспорная и подлинная "нежить" (ни дух, ни человек), домовый в обход настоящего и прямого звания его прозывается еще и считается "по-стеном" (а также "по-стень" – от стены или тени), как призрачное существо, привидение»<sup>158</sup>.

Домовой Сенковского вполне соответствует этим русским представлениям. Зовут его вполне по-русски: «Чурка», «Чурочка» или «Чурило» – от славянского «чур» – «пращур». Он довольно ласков и любит своих хозяев – однако не препятствует черту Бубантесу производить над ними свои опыты. Он тоже находится «между» людьми и нечистой силой и, как последняя, судит о вещах с обратным знаком: «Я люблю этого милого и умного черта, но по временам он лжет как александрийский грек!» (III, 226).

С помощью домового Барон Брамбеус раскрывает «ночную» (как правило, отдаленную от людей) сторону жизни. Домовой – наблюдатель для этой цели очень удачный, видящий все скрытые от постороннего глаза стороны человеческой жизни. При этом он сам, по определению, остается невидим, ибо «видеть домового нельзя: это не в силах человека»<sup>159</sup>. К тому же «записки» подобного героя изначально должны определить и выбор «ночных» персонажей: не только людей, но и чертей, призраков, мертвецов. Такого рода фантастика выступает в повести не как предмет обсуждения и осмысления, а в форме исключительно театральной: как средство «остраннения», несущего в себе конструктивную и сатирическую функции.

Верным другом автора «Записок...» и одним из «двигателей» действия повести является прилетающий навестить его черт Бубантес – циник, открывающий читателям изнанку отношений между людьми и поднимающий на смех все самое святое в жизни. Для Барона Брамбеуса важно еще и то, что Бубантес – черт журналистики: своими рассуждениями о литературе и литераторах, журналистике и журналистах он создает тот самый «второй план» повести, который придает повествованию манеру сиюминутного фельетона. Этот «второй план» выполняет вполне конкретные задачи. Черт Бубантес рассказывает своему приятелю, что за

<sup>156</sup> Максимов, С. В. 1995. *Нечистая, неведомая и крестная сила*. Санкт-Петербург, 29–30.

<sup>157</sup> Даль, В. 1880. *О поверьях, суеверьях и предрассудках русского народа*. Санкт-Петербург, 8.

<sup>158</sup> Максимов, С. В. 1995. 30, примечание.

<sup>159</sup> Там же. 31.

четырееста лет существования журналистики он «довел этот грех до совершенства», что на самом деле журналистика – это грязное, неблагодарное, поганое ремесло. А тот «грязный вздор, желчь, невежество» и клевета, которые несут журналисты остальным людям – «хуже ада».

Вся жизнь на «этом» и «том» свете соотносится Бубантесом с литературным и журнальным бытом. Говорит ли Иван Иванович о счастливой, ровной и отрадной «прохладе ума», об отсутствии всяких страстей в жизни загробной, Бубантес тут же вмешивается: «Здесь бы и писать беспристрастные критики!» (III, 225). Характер Ивана Ивановича, мертвеца, являющегося навестить свой дом и свою любимую жену, Бубантес тут же переносит в «литературную» сферу. В ответ на рассуждения Ивана Ивановича о посмертной любви и верности он восклицает: «Ха, ха, ха! тело в бездействии, а дух в действии! Ха, ха, ха! знаете ли, что вы такое читали? Извините, что я смеюсь!» (III, 227). Он воспринимает человека (пусть и умершего) в первую очередь как читателя, хорошо представляя себе, какие именно книги сформировали те или иные его убеждения.

Эта «сиюминутная», фельетонная занимательность несколько ослабляла восприятие основной темы повести, по существу далекой от текущей журналистики, хотя и несколько привязанной к ней.

Повесть открывается описанием смерти, которое дает сам умерший человек. Этот процесс описан очень подробно – на 12 журнальных страницах, в которых, для наглядности, вовсе отсутствуют абзацы: идет непрерывный монолог–воспоминание тех ощущений, которые охватывали Ивана Ивановича в момент смерти – своеобразная поэма смерти, воспевание ее.

Весь этот огромный монолог, в соответствии с замыслом повести «без начала и без конца» начинается, как это часто бывало в сочинениях Барона Брамбеуса, с середины. После двух с половиной строчек точек в середине строки появляется слово, как бы завершающее то предложение, которое не дошло до нас. Это слово: «.....гомеопатически» (III, 208). Выделенное таким образом, оно открывает еще одну сторону повести – особенный интерес ее автора к новейшим достижениям науки, причудливо переплетавшийся с интересом к фантастическому.

Разговоры о гомеопатии (учении немецкого врача Самуэля Ганемана и его принципе лечения подобного подобным) были весьма популярны в 1830–е годы: тогда гомеопатия начала завоевывать некоторое признание в официальной России. Высочайшим повелением с сентября 1833 г. врачам–гомеопатам было дозволено свободно проводить лечение по их системе; в 1836 г. был даже проведен съезд гомеопатов<sup>160</sup>. Сенковский, между прочим, посвятил этой отрасли медицины большую статью «О Ганемане и гомеопатии»<sup>161</sup>.

<sup>160</sup> Сакулин, П. Н. 1913. *Из истории русского идеализма: Князь В.Ф.Одоевский*. т.1. ч.2. Москва, 134.

<sup>161</sup> *Библиотека для чтения*. 1840. т.40. отд.5. 1–48. Там же: VIII, 439–486.

Впрочем, в «Записках домового» отношение к этому новому способу лечения весьма ироническое: оно упомянуто в воспоминаниях мертвеца о собственной смерти: «Я должен умереть аллопатически и гомеопатически! умереть по двум методам! вдвойне умереть!.. от бесконечно великих количеств лекарства и от бесконечно малых! Это ужасно!» (III, 208). Повесть открывается картиной посещения врачей, предписывающих больному «умереть по двум методам»...

Герои повести рассуждают и о другом модном увлечении времени – о «животном магнетизме» или «месмеризме» (по имени австрийского врача Ф. А. Месмера). Впрочем, и в отношении к этой новинке автор весьма ироничен. «Мой приятель, черт Кода–Нера, – рассуждает Бубантес, – большой шарлатан, выдумал эту историю для магнетистов, и они вместе надули многих» (III, 227). Теория «животного магнетизма», увлекавшая Сенковского еще в обществе «шубравцев», здесь становится предметом пародии. Ее, в огрубленном виде, пересказывает тот же черт журналистики:

«Здесьние мертвецы – ужасные невежды, – сказал мне на ухо Бубантес. – Вы знаете, продолжал он громко, что в природе есть теплота, магнитность, свет, электричество, то есть вы знаете, что ничего этого нет в природе, а есть одно вещество, чрезвычайно тонкое, чрезвычайно летучее, которое разлито везде и проникает все тела, даже самые плотные <...> Оно–то и производит ощущение тепла, и тогда человек называет его теплотою; то вылетает из облака в виде громовой молнии или из натираемого стекла в виде серной искры, и тогда получает у людей имя электричества...» (III, 237).

Прочитав таким образом популярную лекцию о физических явлениях, черт журналистики переходит к явлениям духовным, стремясь тоже представить им непротиворечивое физическое объяснение, связанное со способностью тел притягиваться друг к другу:

«Возьмите ж теперь две такие стрелки и сблизьте их между собою: конец положительный одной стрелки оттолкнет от себя положительный конец другой; две отрицательные стрелки тоже будут удаляться друг от друга; но стрелка положительная с концом отрицательным тотчас сцепятся и поцелуются. Вот любовь! Назовите теперь положительные концы стрелки мужскими, а отрицательные женскими, и все вам объяснится...» (III, 240–241).

И далее черт усердно приводит серию примеров, доказывающих, что «любовь в железе» в принципе ничем не отличается от «любви в людях» и что всё это зависит от некоего вещества, которое нетрудно раздобыть опытным путем. При этом Бубантес показывает себя верным последователем позитивизма – не только в науке, но и в человеческой нравственности.

Собственно, дальнейшая повесть демонстрирует практическую реализацию этой теории, предпринятую неугомонным чертом. На рассуждениях Бубантес не останавливается: он тут же демонстрирует своим слушателям (домовому и мертвецу) искомое «вещество любви», которое он

с помощью своего колпака («лучшей реторты в мире») «выжал» из воздуха. Впрочем, для циника–черта и это вещество не является ценностью: «Мой приятель, черт Кода–Нера, уже три столетия морочит ученых этим веществом, диктуя им самые странные теории, для того, чтобы их мучить, бесить, ссорить между собой и доводить до того, чтобы они друг друга называли ослиами. Это единственный доход от ученых. С них нечего взять более» (III, 238).

«Сторонник опытного экспериментального естествознания, – писал В. Каверин, – Сенковский создал жанр научно–философской повести, в основе которой лежала научная полемика с биологами, геологами, физиками»<sup>162</sup>. «Записки домового» – ярчайший пример такой повести. Но главное в ней все же не «ученая» полемика, а развенчание высочайших нравственных ценностей человечества: представлений о любви, морали, долге.

Начинается повесть монологом мертвеца Ивана Ивановича – описанием глубоких и подлинных чувств. Вот он рассказывает домовому о собственной смерти: «Сердце, эти единственные часы человеческой жизни, остановилось, как задержанный маятник, и время вдруг перестало для меня изменяться; я жил уже за пределами времени и в первый раз ясно понял вечность...» (III, 211). Его любящая жена Лизавета Александровна испытывает истинное горе: «Ее бледное лицо, заплаканные глаза, руки, сложенные на груди, медленные движения и измятое платье, сливались в стройную картину столь глубокого несчастья, что гранит застонал бы от подобного зрелища» (III, 213).

Потом тот же мертвец рассуждает о «таинственной силе, которая так крепко связывает два существа между собою»; эта сила «не уничтожается смертью одного из существ»: «она должна жить в душах их: улетев в дальние пространства, их души без сомнения отыскивают друг друга и сливаются там в одну душу той же любовью» (III, 235).

Идея любви в потустороннем мире была к тому времени общим местом в творчестве русских поэтов. О ней писал К. Н. Батюшков в 1810 г.:

Я забыт... но из могилы,  
Если можно воскресать,  
Я не стану, другой мой милый,  
Как мертвец тебя пугать.  
В час полуночных явлений  
Я не стану в виде тени,  
То внезапно, то тишком,  
С воплем в твой являться дом.

Нет, по смерти невидимкой  
Буду вокруг тебя летать ... и т.д.  
(«Привидение»)<sup>163</sup>.

<sup>162</sup> Каверин, В. А. 1966. 5–6.

<sup>163</sup> Батюшков, К. Н. 1989. *Сочинения*. т.1. Москва, 176–177.



Тридцать лет спустя М. Ю. Лермонтов ту же проблему «любви мертвеца» ставил и решал гораздо жестче:

Пускай холодною землею  
 Засыпан я  
 О друг! всегда, везде с тобою  
 Душа моя.  
 Любви безумного томленья,  
 Жилец могил,  
 В стране покоя и забвенья  
 Я не забыл.  
 .....  
 Ты не должна любить другова,  
 Нет, не должна,  
 Ты мертвецу святыней слова  
 Обручена...  
 («Любовь мертвеца») <sup>164</sup>.

Сенковский развенчивает само это поэтическое представление о «единении двух сердец» даже и за могилой. В повести начало противопоставляется всему последующему, ибо в свете этого последующего романтические рассуждения мертвеца начинают выглядеть совсем иначе.

Прежде всего укажем, что мертвец–романтик, рассуждающий о «высоких» материях, является в оставленный им дом к любящей жене совсем не «в виде тени» или, на худой конец, призрака (к которым уже привык читатель 1830–х годов). Нет, он является в своем «настоящем» виде – остова, «длинного скелета» (III, 223), причем, описанного достаточно натуралистически: «...в самом деле мог бы понравиться всякой покойнице: он был, что называется, прекрасный скелет – большой – кости толстые и белые как снег – ни одного изломанного ребра – осанка благородная и приветливая» (III, 249). Человек как бы «раздет» до самой последней степени, уподоблен механизму, кукле – и это обнажает оборотную, отнюдь не романтическую сторону смерти, о которой мертвец в начале повести говорит как о блаженстве и сожалеет, что нельзя умереть дважды.

Таким образом, тема «загробной любви» снижена и предстает как «любовь скелета», жутковато–уродливая и отталкивающая. Мотив бренности всего материального и вечности духа приобретает здесь иное качество: ведь любовь – это вид «электромагнитной» силы, которая может быть сведена к законам физики.

Описание свидания умершего со своей возлюбленной здесь вызывает лишь циническую усмешку Бубантеса: «Я знавал многих мертвецов, которые просиживали по целым ночам в спальнях, подле прежних своих возлюбленных и потихоньку прикладывали свои холодные поцелуи к их горячим спящим устам. Тут нет ничего удивительного. Привычка большое дело! Это остается в костях!» (III, 231–232). А потом домовый отметит, что и игра в бостон тоже «остается в костях». А сама сцена свидания мертвеца с

<sup>164</sup> Лермонтов, М. Ю. 1936. *Полное собрание сочинений*. т. 2. Москва–Ленинград, 106–107.

любящей его женой вызывает такое замечание черта: «Э!... каковы наши мертвецы! Что, если б хорошенькие женщины знали, как вы, господа, лобызаете их по ночам?.. Ведь это ужас?» (III, 233).

В самой загробной жизни вовсе нет того восхитительного отсутствия страстей и покоя, который воспевают мертвец Иван Иванович. Вот как он сам рассказывает о своем пребывании на кладбище: «Меня похоронили подле какой-то сварливой бабы, старой и гадкой грешницы, скелета кривого, беззубого и самого безобразного, какой только вы можете себе представить. Пока мой гроб был цел, я не обращал на нее большого внимания, но на прошедшей неделе он развалился, и с тех пор мне от нее житья нет в земле. Эта проклятая баба – ее зовут Акулиной Викентьевной – толкает меня, бранит, щиплет, кусает, и говорит, что я мешаю ей лежать покойно, что я стеснил собою ее обиталище... <...> Мы подрались. Я, кажется, выбил ей два последние зуба, которые еще оставались в верхней челюсти. <...> Да, правда, вырвал еще нижнюю челюсть и кость правой ноги...» (III, 230).

В конце концов Бубантес предпринимает окончательную попытку развенчания величайших человеческих ценностей, на практике демонстрируя действие «электромагнетизма» с помощью выделенного им «вещества любви». Он собирается проделать свой опыт дважды: сначала на мертвецах, потом на живых людях. В качестве подопытных используются все тот же мертвец Иван Иванович и его неутешная супруга.

Опыт на мертвецах удается блестяще. Бубантес приводит тот самый скелет «старой и гадкой грешницы» – и мертвец влюбляется в него! Этот скелет сохраняет все привычки старой сварливой склочницы и сплетницы, какой была покойница при жизни. Появляясь в компании, он «начинает жеманно нам кланяться и приседать на одной ноге...» «Когда она говорила, или, точнее, редела, ее челюсти раздвигались так широко, как у крокодила, и смыкались так быстро, как ножницы в руке портного, производя при каждом слове страшное хлопанье костями...» (III, 245–246). Она кокетничает и бранится одновременно, причем этому не мешает даже отсутствие одной ноги и выбитая в драке челюсть. А Иван Иванович вдруг чувствует неистребимую симпатию к этому «старому, желтому, перегнившему, изувеченному, одноногому остову». Видя сцену этой нечеловеческой влюбленности, домовый восклицает: «О электромагнитность!!.. или как бишь назвать ее» (III, 250).

Бубантес, однако, не останавливается на достигнутом и готов повторить опыт на живых, «зарядив» для этого случая «безутешную вдову» Лизавету Александровну и ее соседа Алексея Петровича Аграфова. Этот опыт идет на ярких литературных аллюзиях. Рассказчик, например, указывает, что сосед «прежде находил мою хозяйку очень скучною, за ее сентиментальность к покойнику, и называл "эфесскою матроною"...» (III, 259). Уже в этом напоминании – рассказ о двух человеческих сущностях. «Матроной» у римлян называли хозяйку дома, пользующуюся хорошей репутацией. Понятие же «эфесская матрона» предполагает нечто обратное,

ибо отправляет к знаменитой новелле из «Сатирикона» Петрония («О целомудренной эфесской матроне»). По какому «образцу» поведет себя героиня повести?

На этот вопрос прямого ответа в «Записках домового» нет: как и положено «повести без конца», она обрывается внезапно. В разгар опытов Бубантеса его изгоняет появившийся неизвестно откуда черт Фифи–Коко: Бубантес вторгся в его сферу деятельности.

Однако, кажется, в данном случае совсем не обязательно знать, чем закончилась история вдовы и Аграфова: уже одно то, что такая ситуация оказалась возможной, сводило на нет все «высокие» рассуждения, высказанные в начале.

Как видим, организующим началом в этой «фантазии» Брамбеуса, как и в «Большом выходе у Сатаны», становится все тот же феномен «театральности» беллетристического текста. Персонажи его четко распределены по «ролям» – а весь эффект их действия строится на нарушении изначального соответствия между «ролью» и «ролевым ожиданием». То развитие интриги, которое создает неугомонный Бубантес, не соответствует его изначальной роли «черта журналистики»: и в смысле научных «подвигов» и в смысле вмешательства в супружескую жизнь он занимается «не своим делом». Те поступки, которые мы ожидаем от героев повести (мертвеца, его вдовы и т.д.) не соответствуют тем, которые в конце концов с ними происходят. Те моральные ценности, которые так благостно утверждаются в начальном монологе героя, безжалостно развенчиваются в финале.

А «автор», как и положено в театральном представлении, скрыт. Кто, собственно, «автор» «Записок домового»? Домовой? – ведь, в конечном счете, мы читаем его рукопись. Барон Брамбеус, чьим именем эта повесть подписана? Или все–таки Сенковский?

#### 4.5 Театр любви и смерти

Мотивы любви и смерти разрабатывались Сенковским в самых различных повествовательных жанрах – он пробовал их применить к самым разным типам повестей, получившим распространение в 1830–е годы:

– к «светской повести», образцом которой явилась повесть «Вся женская жизнь в нескольких часах» (1833);

– к «таинственной повести»: «Любовь и смерть. Ночное мечтание» (1834);

– к «восточной повести»: «Турецкая цыганка» (1835).

Все эти повести исходят по своей идеологии из одного раннего нравоописательного очерка Сенковского (напечатанного еще до появления «Библиотеки для чтения») под названием «Петербургская барышня» (1833). Очерк весьма незамысловат: в нем саркастически и язвительно представлен «тип» современной «барышни», малосимпатичного, но вместе с тем «страдательного» существа, ибо она поневоле оказывается объектом купли-

продажи, показательным для нравов современного общества. Молодая девушка, существо, призванное быть воплощением любви, поневоле оказывается символом «смерти» – если не физической, то духовной.

Эта несложная в общем-то идея разрабатывается в названных повестях по-разному – и каждый раз с использованием особенных «игровых» приемов, которые весьма любопытны для нашей темы, ибо позволяют раскрыть структурные особенности эффекта «театрализации», выделяющего беллетристику Сенковского из массы аналогичных произведений писателей-современников.

Повесть «Любовь и смерть...», представленная как записки «третьего лица», попавшие к «издателю» (Барону Брамбеусу) открывается «длинным вступлением» (III, 425) пафосно-философского свойства, в котором Сенковский попытался раскрыть довольно оригинальную систему своих воззрений на поставленную проблему:

«Любовь и смерть! – кроме этого более нет ничего в органической жизни. Да! в жизни есть только любовь и смерть. Остальное – суета. Хотя смерть животного тела не смерть – это только жизнь отрицательная; но как переход из одной жизни в другую назван у людей смертью, то пусть его так и называется. Смерть есть жизнь без любви. Жизнь до смерти есть любовь, окруженная формами животного существования. Жизнь и любовь есть одно и то же. Любовь – цвет органической жизни, верховная точка высоты всей горы земного бытия, возносящейся между двумя его границами – рождением и смертью. Это положительный полюс органической жизни: вся ее сила, вся теплота, всё духовное и животное начало стремятся с целой ее поверхности к этой главной точке существования. <...> Любовь есть самое сильное, доведенное до последней стадии напряжения восторженное состояние органической жизни, и в этом ее восторге, в этом напряжении бытия заключается человеческое счастье – счастье единственное, неподдельное, совершенное, потому что в нем сосредоточиваются и участвуют все силы духа и тела, все существо. Да! любовь есть цель жизни, исполнение великого намерения Божества и высочайший пункт одушевленного бытия. И вся животная жизнь есть только феномен любви – осуществленное, осязаемое чувством проявление этой великой души мироздания. Посмотрите на этих мелких насекомых, которые живут всего только полчаса времени: они рождаются, целуются, несут яйца и умирают, даже без обеда. Не есть ли это молния жизни – и молния любви в то же время? Напротив, это одна молния. Жизнь органическая и любовь одно и то же; время, жизнь органическая и любовь – три однозначные названия одного феномена. Наша молния длиннее – вот вся разница!» (III, 378–380).

Идея изначального тождества жизни и любви оборачивалась в этих рассуждениях мыслью о странном и противоречивом единстве любви и смерти: «Неужели любовь оканчивается органической жизнью?.. Неужели благодатный Создатель отказал в этой единственной сладости существования неподвижным телам? <...> Неужели любовь не есть общая сила материи? <...> Назовите ее силою притяжения, силою сцепления,

какою угодно силою – все это одна и та же сила – сила всемирной любви, являющаяся нашему уму в виде трех различных понятий – жизни органической, неорганической и времени. Любовь – я в том уверен! – любовь не оканчивается с нашею жизнью: она еще рдеет в нашем теле и в гробу; она, вероятно, еще приводит в сладостное дрожание всякую отдельную пылинку нашей персти, ежели при жизни мы чувствовали ее сильно, истинно, беспредельно...» (Ш, 380–382).

Этические ценности – любовь и смерть – становятся у Сенковского основой его эстетической аксиологии. Разрабатывая ее, писатель исходит из целого ряда вполне рассчитанных вариантов.

Повесть «Вся женская жизнь в нескольких часах» была напечатана в самом первом томе «Библиотеки для чтения» на 1834 год – начальную разработку этой проблемы Сенковский (Барон Брамбеус) предложил на уровне «светской повести», сатирической и иронической в своем основании. По своему жанру это «повесть–комедия», построенная по всем законам «высокой комедии»: так она неоднократно названа в тексте. Вместе с тем, это, как гласит подзаголовок, «повесть исполненная философии», и философии не очень веселой: речь идет об институтке Олинке Р\*\*\*, «вся женская жизнь» которой действительно уместилась в несколько часов, проведенных на великосветском бале. За эти несколько часов девушка сумела узнать и любовь, и измену, и интриги, – и погибнуть, ставши игрушкой в руках опытного светского щеголя и в руках любящих родителей, стремящихся повыгоднее «продать» ее замуж, обеспечив отцу «удачи по службе».

Во втором томе была напечатана «Любовь и смерть...» Так уж получилось, что этот, второй том «Библиотеки...» оказался особенно знаменит: наряду со стихами Жуковского, Батюшкова, Пушкина, в нем были напечатаны еще пушкинская «Пиковая дама» и «Отрывок из записок Иринья Модестовича Гомозейки» В. Ф. Одоевского – произведения, составившие очень яркий контекст восприятия этой повести с «мистическим» оттенком.

Третья и последняя попытка Сенковского в разработке этой темы – повесть «Турецкая цыганка» – появилась уже осенью 1835 г. в двенадцатом томе того же журнала; появилась, как отмечалось выше, с другим псевдонимом и знаменовала уже некоторую «усталость» Сенковского, пытавшегося разом переменить свою творческую манеру.

После «Цыганки», в тринадцатом томе, были напечатаны «Записки домового», в которых, как мы видели выше, эта тема дезавуируется и предстает в исключительно пародийном и циничном виде. Здесь Сенковский уже, что называется, «исчерпал себя».

Показательно, что именно в произведениях Сенковского, посвященных любви и смерти, современники особенно охотно отыскивали автобиографические моменты.

После появления «Всей женской жизни...» всерьез отыскивались объявления о скоропостижных смертях молодых девушек: кого же все-таки

автор имел в виду? Позднее некоторые моменты из этой повести стали «пунктами» обвинения Сенковского в романе со своей литературной ученицей Е. А. Ган<sup>165</sup>.

Современники О. И. Сенковского отмечали, что и в «Турецкой цыганке» излагаются реальные события: Сенковский, дескать, из своего путешествия по Востоку привез еще и некую турчанку, умершую от чумы в Одессе. Эти слухи проникли даже в книгу В. Каверина<sup>166</sup>.

Но более всего слухов такого рода ходило вокруг повести «Любовь и смерть...», которая была особенно популярна у дам–писательниц, близких к Сенковскому<sup>167</sup>. Упомянутая выше Е. А. Ган, потрясенная впечатлением от этой повести, даже избрала себе псевдоним «Зенеида Р – ва» – по имени главной героини.

Дамы в своих воспоминаниях сообщили, что Сенковский на самом деле был влюблен не в собственную жену (урожд. Адель Александровну Рааль), а в ее замужнюю сестру, и «когда та... вскоре умерла, Осип Иванович сам опасно занемог и чуть не умер, так велика была его привязанность к женщине, которой он необдуманно принес жертву, испортившую его жизнь»<sup>168</sup>. Эпизод этой болезни подробно описан в повести. При желании в тексте ее можно найти и собственно «автобиографические» замечания. Так, расставшись с героиней, автор рукописи замечает: «Это событие сообщило моей жизни совсем другое направление: прежде я существовал в свете для людей, то есть для себя; теперь пристрастился к наукам, к словесности, к размышлению, стал даже писать со скуки и жил для себя, то есть для людей. Я писал! Любители чтения меня читали, любители словесности меня преследовали: всё было, как должно быть» (II, 405).

Для такого рода литературы, который представила, например, повесть «Любовь и смерть...» автобиографический оттенок принципиально важен. Один из биографов Сенковского оценивал эту повесть как реализацию нерастраченных скептическим писателем «романтических чувств», таившихся у него «глубоко в душе»: «Это были редкие минуты, когда умный, постоянно насмешливый и скептически настроенный человек находил у себя в сердце порывы в какую–то неясную и таинственную область, где скрывается загадка жизни»<sup>169</sup>. Для произведений такого рода поиски «автобиографической основы» принципиально важны: иногда реальная биография таких личностей становится гораздо более

<sup>165</sup> Старчевский, А. В. 1886. Роман одной забытой романистки. *Исторический вестник*, 1886. № 8–9.

<sup>166</sup> Каверин, В. А. 1966. 155, 233.

<sup>167</sup> Ахматова, Е. Н. 1889. О. И. Сенковский. *Русская старина*. №5, 273.

<sup>168</sup> Ахматова, Е. Н. 1890. О. И. Сенковский. *Русская старина*. № 8, 354. См. также: Сенковская, А. А. 1858. *О. И. Сенковский: Биографические заметки его жены*. Санкт–Петербург, 63–65.

<sup>169</sup> Соловьёв, Е. А. 1891. *О. И. Сенковский, его жизнь и литературная деятельность в связи с историей современной ему журналистики. Библиографический очерк*. Санкт–Петербург, 31.

литературной, чем их создания (классический в этом отношении пример – Д. В. Веневитинов).

#### **4.6 «Любовь и смерть. Ночное мечтание»: карнавал таинственности**

Повесть «Любовь и смерть. Ночное мечтание» (1834) представляет собою некую «чужую» рукопись уже покойного «высокого, бледного господина в очках», заключенную в «рамочное обрамление»: два диалога Барона Брамбеуса с лакеем Петром. Из них читатель узнает, что Барон Брамбеус (его именем подписана повесть) лично знаком с автором рукописи: «мой приятель Н\*» недавно у него обедал. После самой рукописи дается ее оценка Брамбеусом (который находит в ней много литературных недостатков и «неряшливость» слога), – а затем слуга сообщает о недавнем самоубийстве «приятеля Н\*». И Брамбеус решает отослать рукопись в «зеленый журнал с загнутым углом в виде пароли» (т.е. в «Библиотеку для чтения»): «В самом деле: пусть ее читают!.. Я же имел терпение прочитать ее всю» (II, 426). Таково содержание «рамочного обрамления». В чем же его смысл?

Почему Сенковский избрал для этой печальной истории «остраненную» форму повествования? Почему необходимо было представить ее как «записки покойника», к тому же «записки», имеющие с точки зрения законов беллетристики, явные недостатки и неувязки: «длинное вступление», «странные мысли», погрешности в слоге?

Барон Брамбеус заботится прежде всего о том, чтобы читатель поверил в «истинность» написанного. Художественная условность (столь понятная в «Большом выходе у Сатаны» или в «Фантастических путешествиях...») в данном случае, что называется, не работает. Важно именно утвердить *подлинность* той истории, которая положена в основу повести – именно потому, что в повести так силен оттенок «выдуманности», «невралгичности». Автора записок Брамбеус называет «мечтателем» – и слышит в ответ от слуги, что тот просил доложить, «что вы писатель-с: не ври, сударь!..» (III, 426).

Этой же установкой – «не ври!» – объясняется и нарочитая неряшливость повествования. «Небрежность» в данном случае – показатель той же истинности отраженных чувств. Рукопись как будто создана в единый присест: за одну ночь – как некая импровизация, экспромт, который, по определению, не может быть «гладким» (именно этим, например, А. К. Толстой позднее объяснял нарочитую «неотделанность» своих стихов).

Исходя из того, что Брамбеус выступает как публикатор чужой рукописи знакомого, но уже покойного, автора, строится и композиция повести. Ее первая часть – это как раз и есть «длинное вступление»: размышления «приятеля Н\*» о жизни, любви, смерти. «Знаете ли вы сладость, или, говоря языком века, поэзию одинокого, но совершенно

одинокое сидения в третьем часу ночи, в огромной и пустой зале перед камином, когда две стоящие подле вас на подвижном столике свечи уже испарились в тюлиповое пламя, и самое пламя медленно умерло в прозрачном жерле стекла, оберегающего металл подсвечника?..» (II, 368–369). Такова обстановка создания повести.

Действие повести тоже, в основном, происходит ночью. В соответствии с традицией романтической повести, ночь – «это время духовной ясности и раскрепощения мысли. В ночи полнее и глубже постигаются тайны человеческие и тайны мироздания»<sup>170</sup>. «Приятель Н\*» то погружается в сон, то воспаряет ввысь и из космоса охватывает взглядом землю, то опускается на дно глубочайшего океана, чтобы понять, как мала и незащищена человеческая душа – «светлая пылинка», «частица божества, – как легко можно ее уничтожить, затоптать «в песок, в тину».

Рассуждения «приятеля Н\*», несмотря на видимую хаотичность, дают определенную систему представлений о мире: «Я ощущаю присутствие времени, то есть живу – потому, что время не что иное, как жизнь» (II, 372). Система эта восходит своими корнями к научно–естественным натурфилософским представлениям немецких мистиков начала XIX в. – Я. Бёма, К. Юнга–Штиллинга – но особенно близка она к философским воззрениям К. Эккартсгаузена, весьма популярного в России в те времена. Мир, который открывается автору записок – мир в единстве жизни, любви и смерти – оказывается аналогичен миру философии Эккартсгаузена. Сравните:

«Приятель Н\*»: «...Смерть животного тела не смерть – это только жизнь отрицательная; но как переход из одной жизни в другую назван у людей смертью, то пусть его так и называется» (II, 378–379).

К. Эккартсгаузен «Ключ к таинствам природы»: «Смерть есть изменение в бытии моего «я». Умереть называется перестать *здесь* видеть, познавать и начать видеть и познавать *там*»<sup>171</sup>.

Первая часть повести – это «длинное вступление» – по сути, вводит читателя в круг мыслей главного героя и одновременно автора записок. С одной стороны, его можно рассматривать как характеристику повествователя, с другой, как теоретический «ключ» к содержанию собственно беллетристической части – обоснование всего остального.

В соответствии с приведенным выше «обоснованием» строится и собственно история «приятеля Н\*». Его романтическое переживание любви дано в идеальном значении любви как посредницы отношений человека с Создателем. Всё совместное существование любящих сердец получает высшее освещение, как молитва, становится в один ряд с такими категориями, как универсум, познание высшего смысла жизни, цели бытия.

<sup>170</sup> Маймин, Е. А. 1975. В. Ф. Одоевский и его роман «Русские ночи». Одоевский, В. Ф. Русские ночи. Ленинград, 262.

<sup>171</sup> Эккартсгаузен, К. 1804. *Ключ к таинствам природы*. т. 2. Санкт–Петербург, 43. Уместно отметить, что интерес О. И. Сенковского к стихии потустороннего был связан с его масонской деятельностью. См.: Серков, А. И. 2000. История русского масонства. Санкт–Петербург, 300.



При этом мотив любви получает дополнительную, трагическую окраску: на земле влюбленные не могут быть истинно счастливы – этому мешают тысячи причин. Пройдя долгий путь страданий, их души могут соединиться только на небе.

Героиня повести Зенеида «была замужняя»; причем ее муж – явно не достойное ее существо. Он женился на ней по расчету, но вскоре после свадьбы «несчастия лишили отца ее всего состояния и знатности». И супруг, «обманутый в своих расчетах», превратился в тирана и деспота, начал травить жену за несчастье её родителей, «и она претерпела от него все роды тираннии» (II, 386). Но сама Зенеида, в противоположность деспоту–мужу, осталась умна, чувствительна, добра. Она не смеет противиться своему тяжкому положению, пытается скрыть «жестокость и грубиянство» и т.д.

Внезапная любовь к Н\* мучит героиню. Сначала она пытается устроить его судьбу – женить его на своей сестре (именно этот мотив повести дал повод для толков о ее «автобиографичности»). Но после объяснения между героями это становится невозможно. Следуя негласной просьбе Зенеиды, написанной на обложке ее любимой ею книги – «*Silence à jamais!*» («Молчание навсегда!») – герои расстаются.

Вскоре после этого Н\* заболел «нервической горячкой» – тоже традиционный для романтической повести мотив. Заболевшего героя преследуют видения: «В припадках бреда мне грезилось, что на каком-то бале я вальсирую с Зенеидою <...> Однажды я уверял доктора, что иду за ее гробом на кладбище, и описывал ему все подробности погребального шествия». Введение мотива болезни предопределяет дальнейшие фантастические события повести.

После выздоровления Н\* неожиданно узнает, что его возлюбленная умерла, причем, умерла именно тогда, когда его самого преследовали трагические видения: «Эта одинаковая болезнь в одно и то же время – эта ее уверенность в минуту самой смерти, что я люблю ее и теперь, как прежде, хотя и прежде я никогда не говорил ей об этом – это видение в бреду, будто я следую за ее гробом именно в тот самый день, когда душа ее улетела на небо!...» (II, 411).

Этим явлениям тут же дается несколько объяснений.

Первое и самое простое: герой «нервически» болен: «Лекарства принесли мне некоторое облегчение, но корень болезни навсегда остался в моих истерзанных нервах. Теперь я с пользой мог бы быть повешенным на стене в кабинете ученого испытателя природы и служить ему превосходнейшим в мире барометром и электрометром» (II, 410). Именно болезнью рассудительный Барон Брамбеус склонен объяснять те события, которые описаны: «Что ж он написал, мой приятель Н\*?.. Ведь это род клинического журнала о невралгическом пациенте!» (II, 425).

Второе объяснение: «приятель Н\*» попадает под действие каких-то невидимых, таинственных сил. Вот как в первой части повести, он описывает бой часов: «Я видел звук собственными глазами. При каждом

прикосновении молотка к пустому металлу, от точки прикосновения разбегались во все стороны по этой легкой и упругой жидкости, по этому красному воздуху, бесчисленные дрожащие круги, белые тонкие обручи летучих волн, погоняющих друг друга и расширяющихся по мере удаления от центра, похожие на кругообразные черты, зыблющиеся на поверхности воды около того места, где в нее упал камень – и эти обручи был звук» (II, 372–373). Что это – болезненный кошмар или действительная способность какого-то нового ощущения?

Третье, почти материалистическое, объяснение дает доктор, лечащий больного от «нервической горячки»: «Мой доктор уверял, что все это вещь очень понятная; что это магнетизм, животное электричество, симпатия, восторжение нервного сока: словом, именно то нечто-такое, которое есть – но чего ни схватить, ни понять никак невозможно» (II, 411).

Доктор лечит Н\*; он же рассказывает Брамбеусу о несчастной любви и страданиях своего пациента. Подобный образ довольно часто встречается в романтической повести («Сильфида» (1838) и «Косморама» (1840) В. Ф. Одоевского, «Эмма» (1834) Н. А. Полевого и т.д.) – он не только пытается вернуть героя из мира мечты в мир обыденной реальности, но пробует объяснить те странные события, которые в повести происходят. Однако, как выясняется, ничего толком объяснить он не может: приводя длинный ряд «книжных» примеров чудесного воздействия «животного магнетизма» (II, 411–413), он демонстрирует лишь ограниченность этой «ученой» мудрости, с помощью которой невозможно до конца постигнуть духовную жизнь человека.

Болезнь «приятеля Н\*» не позволила ему проводить любимую им Зенеиду в последний путь. Но какая-то невероятная и непостижимая сила притягивает его к ее могиле на Смоленском кладбище. Однако столь же велика и сила «отталкивающая»: могила как бы несет некую «охранную» функцию – герой смог доехать лишь до ворот кладбища: «У самых ворот мне сделалось так дурно, что я принужден был скорее воротиться домой и опять слег в постель» (II, 416).

Что это: вмешательство «демонических» сил? А может быть, лишь очередной приступ «нервической горячки», вызванный воспоминанием об умершей возлюбленной?

Здесь тот же прием «театрализации», что и в «Пиковой даме» (1834) Пушкина: каждое фантастическое событие имеет *двойную мотивировку*. Оно может быть объяснено и вмешательством потусторонних сил – и без их помощи. Вот как пишет об этом приеме (применительно к «Пиковой даме») Ю. В. Манн: «Изображение в «Пиковой даме» все время развивается на грани фантастического и реального. Пушкин нигде не подтверждает тайну. Но он нигде ее и не дезавуирует. В каждый момент читателю предлагаются два прочтения, и их сложное взаимодействие и «игра» страшно углубляют перспективу образа»<sup>172</sup>. Но подобный же параллелизм фантастического и

<sup>172</sup> Манн, Ю. В. 1973. *Эволюция гоголевской фантастики*. К истории русского романтизма. Москва, 225.

реального был и структурной особенностью анализируемой повести Барона Брамбеуса, напечатанной в журнале «рядом» с «Пиковой дамой».

Событию фантастическому – свиданию «приятеля Н\*» с умершей возлюбленной – предшествуют прогулки героя на Смоленское кладбище. При этом автор использует вполне реальную топографию: «...в хорошую погоду ездил на Васильевский остров, оставлял коляску в седьмой или восьмой линии на Малом проспекте, откуда ходил пешком до ворот кладбища...» (II, 416). Точность топографических указаний дает иллюзию истинности происходящего.

Фантастическое событие произошло в тот день, когда обычный маршрут был несколько нарушен: «В мае 18\*\* года, по обыкновению, поехал я на Остров, в исходе третьего часа пополудни. День был прелестный. Я приказал вести себя другим путем, по Большому Проспекту, и остановиться у Финляндских казарм» (II, 417). Этот иной маршрут помогает Н\* проникнуть на кладбище, где и происходит чудесная встреча:

«Я оледенел. То была она!.. Она! – та же, как семь лет тому назад, молодая, свежая, розовая, с теми же голубыми глазами – чистыми и голубыми, как пучины Средиземного моря – с тою же пленительною улыбкою! Я видел ее наяву, среди белого дня – видел, и не мог не сомневаться. <...> Она смотрела мне в глаза и улыбалась, как солнце.

– Что ж вы меня боитесь? – сказала она» (II, 417–418).

На несколько мгновений герои как бы меняются местами. Умершая Зенеида молода и свежа, а живой Н\* стоит подобно «надгробному памятнику»; уста его «заклеймены холодным, тяжелым свинцом».

Встреча с возлюбленной как бы «оправдывает» те «странные мысли», которые были высказаны в «длинном вступлении». «Я умерла для всех, но для вас я жива», – говорит Зенеида и дает герою почувствовать, что она действительно умерла: прикосновение к ее руке дало «ощущение долгого трения куском льду по коже». Тут же Зенеида объясняет: «Я движусь твоей любовью: когда ты перестанешь любить меня, я не поднимусь более из гроба...» (II, 419).

Мотив встречи с умершим (–ей) возлюбленным (–ой) восходит к знаменитой балладе Бюргера «Ленора», многократно переведенной Жуковским и Катениным. В 1830–е годы он тоже часто появляется в романтических повестях: так, он становится сюжетной основой повести Е. Аладьина «Брак по смерти. Истинное происшествие» (1833); Полина, героиня повести, являясь своему возлюбленному, произносит фразу: «Земля не возвращает своих жертв, но бессмертное «я» твоей Полины всегда с тобою!».

В повести Сенковского после смерти герои как бы начинают новое существование – выходят из тех мучений, которые были так невыносимы при жизни. Так, перед смертью Зенеида просила сестру надеть ей на палец кольцо своего возлюбленного «и иметь попечение, чтоб его не сняли по ее кончине» (II, 409). Это посмертное обручение (тоже весьма частый романтический мотив) приводит к тому, что сама смерть воспринимается

как «бал»: «Я очень сожалею, – говорит Зенеида своему «обрученному», – что тебя не было на моем бале. То был мой бал, мой свадебный бал! Как мне было легко на сердце и отраднo!.. Страдания мои кончились, ужасные страдания! – ты их знаешь!.. Для меня начиналась новая жизнь: я чувствовала, что теперь я твоя; что уже никто не имеет надо мною права, кроме твоей любви, которой обязана я всем...» (II, 420).

Наконец, герой попадает в «домик» Зенеиды. «Здесь чувствую я себя проникнутым такую возвышенную, неизъяснимую радостью, которой на земле мы не знаем, какую–то сладкую, огненную жизнью» (II, 421). Его несколько смущает необъяснимость – с точки зрения здравого смысла, «разных способов и систем» – всего происходящего, но, не принимая существующий мир, мечтатель предпочел бы остаться навсегда в мире идеальном.

Впрочем, некоторые странности разъясняются. Выясняется странное состояние героя при прежних посещениях кладбища: он пытался проникнуть к Зенеиде по центральной дорожке, по которой ей «ходить не ловко: там много народу и беспрестанно проезжают покойники». В «домике» Зенеиды он видит тот самый ее гроб, за которым шел в своем бредовом видении во время болезни. Мотив болезненного видения в «нервической горячке» тем самым как бы снимается – но опять-таки не полностью, ибо и «загробное» знание, оказывается, должно иметь пределы.

Прощаясь, Зенеида надела герою на палец свое кольцо – и приподняла крышку гроба: «Я увидел внутри его обнаженный скелет, с торчащими из праха зубами, с белым костяным челом, безобразно засоренным присохшими клочками волос, с глубокими ямами, налитыми мраком, вместо глаз и щек.

– Это твоя Зенеида! – сказала она» (II, 422–423).

Идея противостояния духовного и телесного, идеального и реального достигает своего апогея. Ужасное зрелище, однако, возвращает героя в мир реальный – фантастика почти полностью снимается: «Нашлось, что я лежал повергнутым на землю, без признака жизни, в том самом месте, где встретился с Зенеидою...».

Кажется, все объясняется: у героя был глубокий обморок и сильный приступ невралгии. Но на руке у него – то самое кольцо, которое дала на прощание мертвая Зенеида. Доктор пускается в свои обыкновенные объяснения:

«– ...Восторжение нервного сока, род магнитного полюса в органическом теле, животное электричество, которого свойства, образ действия и сила, вероятно, навсегда останутся непонятными...

– Но это кольцо?

– А!!.. Это металл!.. хороший проводник электричества!...» (II, 424–425).

И опять-таки автор не дает однозначной мотивировки, хотя рассуждения доктора в данном случае кажутся комичными.

В финале повести слуга сообщает о трагическом факте: самоубийстве «приятеля Н\*»: «сегодня чуть свет хотел он уехать за границу, и поутру нашли его в Неве, против нашего дома» (II, 426). Кажется, что это закономерное разрешение конфликта: он умер, и души влюбленных, наконец, соединились. А может быть, всё иначе, и это просто поступок больного человека в период обострения «нервической горячки»? Эти и подобные вопросы повести, как и тайна «трех карт» у Пушкина, остаются без однозначного разрешения.

Сопоставление повести «Любовь и смерть. Ночное мечтание» с «Записками домового» (публикация второй повести состоялась всего лишь годом позднее!) вызывает видимое удивление. Почему автор в одном случае возвышенно романтизирует, да еще и подкрепляет своеобразной философией, то же явление, которое безжалостно и ядовито высмеивает в другом случае?

Обыкновенно противоречия подобного рода объяснялись «особенным» цинизмом убеждений, моральной неразборчивостью и релятивизмом Сенковского. Современный критик видел в нем только «записного остряка, готового на какие угодно штуки». «Но что проповедует, что думает "Библиотека для чтения"? – ничего не думает: она скажет вам, что думать – вздор. Что чувствует? Ничего опять же не чувствует: она скажет вам, что и чувство – вздор»<sup>173</sup>.

Нам кажется, что подобная позиция объясняется другим – и никакого сущностного противоречия между «Любовью и смертью» и «Записками домового» нет, если учесть ту атмосферу театрализации, под знаком которой создавались обе повести.

В «Любви и смерти...» автор собрал все типичные детали, все характерные признаки, всех обыкновенных персонажей современных «таинственных» повестей, соединил их вместе в «трафаретном» для подобных повестей сюжете – и заставил играть то целое, которое невольно выступило неким «образцом» для романтизированного сознания эпохи. В откровенном карнавале «таинственного», ставшего предметом повести все типичные романтические приметы и персонажи выполняют ту же роль, какую выполняют шаржированные демонологические существа в «Записках домового».

Только реализован этот «театр» не в прямой форме бесовских «шалостей», а в специфически литературной «игре» в ту «тайну», которая определяется самим жанром и тематикой «Любви и смерти...».

<sup>173</sup> Аксаков, К. С. 1995. *Письмо из деревни*. Эстетика и литературная критика. Москва, 115.

## ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Наша работа ставила задачей представить особый взгляд на наследие Сенковского – попытку понять и осмыслить его творчество с точки зрения театральных приемов. Как нам кажется, говоря о Сенковском как о «театральной» фигуре в русской словесности, можно дать объяснение парадоксальным взглядам, нашедшим выражение в его незаурядных произведениях и статьях.

В 1920–е годы Ю. Н. Тынянов, изучавший тогда наследие Вильгельма Кюхельбекера, предоставил своему другу В. А. Каверину, занимавшемуся творчеством Сенковского, письмо ссыльного декабриста к Н. Глинке (от 9 июля 1835 г.). Кюхельбекер, чуткий критик, пристально следивший за современной словесностью, заметил: «Я литератора Сенковского, литератора и ученого европейского, ни с кем из наших не сравниваю: он всех нас... (не исключая никого) далеко перевешивает ученостью и основательностью познаний. Русского же повествователя Сенковского ставлю непосредственно после Пушкина, Кукольника и Марлинского...»<sup>174</sup>.

Книга Каверина «Барон Брамбеус: История Осипа Сенковского, журналиста, редактора «Библиотеки для чтения» вышла в свет в 1929 году. Писателя обвинили в апологетическом отношении к «реакционному» литератору. Между тем, Максим Горький в своем письме к В. А. Каверину нашел даже, что тот «несколько стиснул и принизил» фигуру О. И. Сенковского. И предложил собственную оценку личности Барона Брамбеуса – с установкой на «театральность»: в восприятии умного книгочея, каким был М. Горький, Сенковский оценивается теми критериями ума, таланта и «хаотичного» вдохновения, которые применимы прежде всего к оценке актерского мастерства:

«А исторически Брамбеус рисуется мне фигурой более широкой и высокой – более хаотической, расплывчатой. Думаю, что не совсем правильно трактовать его *только* как журналиста, ибо он обладал и дарованием беллетристическим, обладал чертами «художника». Умел не только критиковать, но и восхищаться, то есть – восхищать, возвышать себя – над действительностью»<sup>175</sup>.

Литературные "маски" Сенковского – театр. Содержательность псевдонимов писателя – генеральное свойство его беллетристической деятельности. Прежде всего это – основная «личина» его, Барон Брамбеус, наименование которой почерпнуто в лубочной литературе и тем самым изначально ориентировано на непритязательного читателя. Впрочем, как показывает исследование конкретных произведений, эта литературная маска была достаточно сложна и неоднозначна. Издевательское зубоскальство Барона, готового осмеять все и вся (и в том числе и своего простодушного читателя) было сознательным острашением от личности

<sup>174</sup> Цит. по: Каверин В. А. 1966. 136–137.

<sup>175</sup> *Переписка М. Горького в 2-х тт.* 1986. т.2. Москва, 283.

самого Сенковского, ученого, эрудита, оригинального мыслителя, который не просто с одинаковой легкостью откликался в журнальных статьях, обзорах, рецензиях и заметках на любые темы, но и претендовал на главенствующую роль в интеллектуальной жизни России своего времени. Использование наряду с Бароном Брамбеусом большого количества различных псевдонимов определялось установкой на экзотику, парадийное и парадоксальное преломление разностороннего содержания, которым славился журнал «Библиотека для чтения», и объяснялось не в последнюю очередь высокомерной снисходительностью редактора к своим подписчикам, далеко не всегда готовым к серьезному разговору о многообразии окружающего мира. В качестве талантливого организатора журнального дела Сенковский не мог быть не заинтересован в привлечении на страницы своего детища лучших литературных сил. Но в то же время он самонадеянно считал себя едва ли не лучшим ценителем изящного и поэтому порой был вынужден прибегать к сложным формам литературной полемики. Так он пытался насмешливо использовать пушкинский псевдоним, проницательно угадав в «Повестях Белкина» их реалистическую направленность, но оценив ее крайне неприязненно. Серьезность литературного дела Сенковскому, в общем-то, оставалась всегда чужда. Театральность его литературной манеры в конечном счете оборачивалась если не эстетическим тупиком, то во всяком случае – экзотическим закоулком.

Анализируя взгляды Сенковского на русский театр и драматургию, мы отметили, что в театральных статьях и рецензиях Сенковский в основном рассматривает творчество второстепенных авторов, но при этом важна сама концепция театра, развитая Сенковским, выявленные им эстетические требования, предъявляемые к театральным постановкам и характерные особенности современного драматического творчества.

Большое внимание было уделено нами блистательному отзыву Сенковского об издании «Горя от ума» А. С. Грибоедова. В первом номере «Библиотеки для чтения» Сенковский одним из первых определил комедию Грибоедова как классическое произведение, поставил ее во главу русской литературы. Также впервые в этой рецензии О. И. Сенковский сравнил «Горе от ума» со «Свадьбой Фигаро» Бомарше, тем самым особо подчеркнув роль комедии в современной жизни России. Интерес вызывает не только содержание этой рецензии, но и контекст ее появления: в ансамбле первого тома журнала заметка играла организующую роль. Ее тональности подчинялись все материалы, начиная с повестей и стихов и кончая отделом «Критика». Мы показали, что повесть Барона Брамбеуса «Вся женская жизнь в нескольких часах» построена по законам знаменитой грибоедовской комедии, нарочито повторяя ее поэтику.

Наклонность Сенковского к театрализации поведения по-своему преломилась и в самих жанрах его литературной критики. Так летопись текущей литературы в «Библиотеке для чтения» 1838 года была представлена в виде единого произведения, пародирующего форму

«Тысячи и одной ночи», под названием «Ночи Публик–Султан–Богодур». Визирь Брамбеус–ага–Богодур и его две дочери Критикзада и Иронизада, спасая свои жизни, рассказывают (с сопутствующими комментариями) сюжеты появившихся на свет книг, внимая которым властитель, естественно, не может не заснуть от скуки. В 1843 году в «Библиотеке для чтения» появляется трагедия–водевиль «New Years Night Dreams...», в которой перед Читателем и Читательницей оживают в качестве действующих лиц «перлы» текущей беллетристики, из которых особо карикатурной предстают «Были и небылицы», – злая пародия на недавнего соперника Сенковского по журнальному делу, Н. А. Полевого. Развивая давно наметившийся в журналистике жанр диалогизированной литературной критики, О. И. Сенковский доводит его до крайнего пародийного предела, предвосхищая «мистерии» Козьмы Пруткова.

Говоря о феномене театральности в беллетристике Барона Брамбеуса мы попытались объяснить парадоксы его творчества, рассматривая их через призму театра истории, театра фантастики, театра любви и смерти. В начале 1834 года О. И. Сенковский опубликовал во втором томе «Библиотеки для чтения» обширную статью, посвященную выходу в свет романа Ф. В. Булгарина «Мазепа», где основной мишенью критических нападков избрал творчество Вальтера Скотта и особенно его последователей и подражателей в России, что тут же вызвало целый шквал возражений из самых разных литературных станов. О. И. Сенковский выступал не против В. Скотта, а против его жанровой модели и метил в русских подражателей, которые пользуются этой моделью. Этой открытой Загоскиным линии русской исторической романистики противостояла другая линия оригинальных поисков русской беллетристики. Представителем этой линии был сам Барон Брамбеус. В его произведениях – причудливый и оригинальный калейдоскоп элементов истории и фантастики, сказки и мистики, а непременным атрибутом повествования является «игра» с читателем. В качестве примера мы анализируем «Фантастические путешествия» Барона Брамбеуса, где вся история человечества представлена по собственно театральным законам «зеркальной» поэтики – любой, самый живой образ может оказаться «несуществующим» и обернуться своей противоположностью; любая, самая достоверная деталь оказывается простой выдумкой, и даже самая совершенная система человеческих отношений ведет к неожиданному трагикомическому финалу.

Мы отметили, что фантастические «откровения» Барона Брамбеуса весьма многообразны и изощрены, а его разработки собственно христианской и славянской демонологии резко отличались от его современников. «Большой выход у Сатаны» построен по театральному принципу, как спектакль, автор лишь присутствует на нем, – впрочем, и сам «автор» разыгрывает тоже своеобразную роль. Сенковский возвратится к этому принципу и в более поздней повести «Записки домового».

Исследуя театр любви и смерти в произведениях Сенковского, мы рассмотрели как его ранние произведения – повесть «Вся женская жизнь в



нескольких часах», так и более поздние – «Турецкая цыганка» и особенно подробно повесть «Любовь и смерть. Ночное мечтание», в которой «театр» реализован не в прямой форме бесовских «шалостей», а в специфически литературной «игре» в «тайну», которая определяется жанром и тематикой повести.

Попытка взглянуть с точки зрения театра на несоединимые, казалось бы, в творчестве одного человека взгляды на окружающий мир и способы повествования несомненно, приближают нас к пониманию эстетики и стиля этого талантливой и несправедливо забытого писателя.

## YHTEENVETO

Tämä tutkimus tarkastelee Osip Senkovskin tuotantoa, ja se pyrkii erityisesti hahmottamaan ja ymmärtämään hänen teoksiaan niissä käytettyjen teatraalisten keinojen näkökulmasta. Olettamuksena on, että tarkasteltaessa Senkovskia venäläisen sanataiteen "teatraalisena" hahmona, voidaan löytää selitys niille paradoksaalisille näkemyksille, joita hänen poikkeukselliset teoksensa ja artikkelinsa ilmaisevat.

Kirjailijana Senkovski käytti lukuisia salanimiä. Työssä tarkastellaan sitä, millainen merkitys kirjailijan salanimien sisältörikkaudella oli hänen kirjalliselle toiminnalleen yleensä. Tärkein Senkovskin "naamioista" on Paroni Brambeus, joka on peräisin tuon ajan roskakirjallisuudesta ja siten alun perin suunnattu tavalliselle kokemattomalle lukijalle. Kuten yksittäisten teosten analyysi osoittaa, kyseinen kirjallinen naamio oli kuitenkin sangen kompleksinen ja monimerkityksinen. Paronin ivallinen irvailu, jonka hän oli valmis kohdistamaan aivan mihin tai keneen tahansa (mm. teosten yksinkertaiseen lukijaan), voidaan nähdä tietoisena etäännyksenä Senkovskin omasta persoonasta. Olihan Senkovski tiedemies, oppinut henkilö ja omaperäinen ajattelija, joka osallistui keskusteluun eri aiheita käsittelevissä aikakauslehtiartikkeleissaan, katsauksissaan, arvioissaan ja kommentteissaan yhtä vaivattomasti kuin tavoitteli johtavaa asemaa aikansa venäläisessä intellektuaalisessa elämässä.

Se, että Senkovski käytti Paroni Brambeusin ohella monia erilaisia salanimiä, selittyy hänen pyrkimyksellään eksoottisuuteen sekä monitahoisen sisällön parodiseen ja paradoksaaliseen tulkintaan, josta aikakauslehti *Biblioteka dlja tštenija* (Lukukirjasto) oli kuuluisa. Tärkeä selittävä tekijä on myös toimittajan ylimielinen ja alentuva suhtautuminen lehden tilaajiin, jotka eivät aina olleet kykeneviä keskustelemaan vakavasti ympäröivän maailman moninaisuudesta. Lehtimiestoiminnan taitavana organisoijana Senkovski ei myöskään voinut olla houkuttelematta lempilapsensa sivuille parhaita kirjallisia kykyjä. Mutta samalla hän piti itsevarmasti itseään milteipä parhaimpana kauneuden arvioijana, minkä vuoksi hän joutui aika ajoin tukeutumaan monimutkaiseen kaunokirjalliseen polemiikkiin. Näin hän yritti ivallisesti käyttää Puškinin salanimeä (A. Belkin) ja tunnisti terävä-älyisesti teoksen *Povesti Belkina* (Belkinin kertomukset) realismisuuden, vaikkakin suhtautui siihen äärimmäisen ynseästi. Yleisesti ottaen Senkovski vierasti aina kaunokirjallisen toiminnan vakavuutta. Hänen kaunokirjallisen maneerinsa teatralisaatio johti lopulta ellei peräti esteettiseen umpikujaan, niin ainakin se vei eksoottiselle sivukadulle.

Tutkimuksessa analysoidaan myös Senkovskin venäläistä teatteria ja dramaturgiaa koskevia näkemyksiä. Teatteria käsittelevissä artikkeleissaan ja arvioissaan Senkovski tarkastelee pääasiassa toissijaisten kirjailijoiden tuotantoa. Tässä yhteydessä ovat kuitenkin tärkeitä Senkovskin kehittämä teatterin käsite, hänen teatteriesityksille asettamat esteettiset vaatimuksensa sekä tuon ajan draaman tyypilliset piirteet. Analyysissa kiinnitetään erityistä huomiota

Senkovskin loistavaan arvioon A.S. Gribojedovin teoksesta *Gore ot uma* (Haittaa järjestä). *Biblioteka dlja tštenija* lehden ensimmäisessä numerossa Senkovski yhtenä ensimmäisten joukossa määritteli Gribojedovin komedian klassiseksi teokseksi ja asetti sen venäläisen kirjallisuuden merkkiteosten joukkoon. Kyseisessä arviossa Senkovski vertasi myös ensimmäisenä Gribojedovin teosta Beaumarchais'n Figaron häihin ja samalla korosti erityisesti komedian roolia tuon ajan venäläisessä elämässä. Arvion sisällön lisäksi myös konteksti, jossa se ilmestyi, on mielenkiintoinen. Arviolla oli keskeinen asema lehden ensimmäisessä numerossa, ja lehden muu aineisto - alkaen novelleista ja runoista ja päättyen "Kritiikki"-osastoon - noudatti sen sävyä. Paroni Brambeusin novelli *Vsja ženskaja žizn' v neskol'kih tšasah* (Naisen koko elämä muutamassa tunnissa) on taas rakennettu kuuluisan gribojedovilaisen komedian sääntöjen mukaan ja toistaa tarkoituksellisesti sen poetiikkaa.

Senkovskin taipumus teatralisoida käyttäytymistä heijastui omalaatuisesti myös hänen kirjallisuuskritiikkinsä genreihin. Tuon ajan kirjallisuuden historiikki esitettiin lehdessä *Biblioteka dlja tštenija* vuonna 1838 yhden teoksen muodossa, joka parodioi "Tuhannen ja yhden yön" muotoa ja oli nimeltään *Notši Publik-Sultan-Bogodura* (Publik-Sultan-Bogoduran yöt). Pelastaakseen henkensä visiiri Brambeus-aga-Bogodur ja hänen kaksi tytärtään Kritikzada ja Ironizada kertovat vastikään ilmestyneiden kirjojen juonia (kommenttien kera), joita seuratessaan valtias ei voi olla nukahtamatta ikävyydestä. Vuonna 1843 lehdessä ilmestyi vaudeville-tragedia *New-Years Night Dreams...*, jossa Lukijain edessä heräävät henkiin henkilöahmoina tuon ajan kaunokirjallisuuden "helmet". Näistä karikatyyreistä erottuu erityisesti teos *Byli i nebylitsy* (Totta ja tarua), joka parodioi ilkeämielisesti N.A. Polevoita, joka oli Senkovskin kilpailija lehtialalla. Kehittäen aikakauslehdissä jo kauan ilmennyttä dialogisoivan kirjallisuuskritiikin genreä, Senkovski vie sen parodioinnin äärrajoille ja ennakoi Kozma Prutkovin "mysteereitä".

Työssä pyritään myös selittämään Senkovskin tuotannon paradokseja tarkastelemalla niitä sekä historian ja fantasiakirjallisuuden teatterin että rakkauden ja kuoleman teatterin näkökulmasta. Vuoden 1834 alussa Senkovski julkaisi *Biblioteka dlja tštenija* lehden toisessa numerossa laajan artikkelin, joka oli omistettu Faddej Bulgarinin *Mazepa* romaanin ilmestymiselle. Siinä hän valitsi kriittisten hyökkäystensä kohteeksi Walter Scottin tuotannon ja erityisesti tämän seuraajat ja jäljittelijät Venäjällä, mikä sai hetkessä aikaan arvostelujen ryöpyn mitä erilaisemmista kirjallisista leireistä. Senkovski ei suinkaan arvostellut Scottia vaan tämän edustamaa genreä ja tähtäsi kyseistä genreä jäljitteleviin venäläisiin kirjailijoihin. Tämän Zagoskinin aloittaman venäläisen historiallisen romaanin linjan vastakohtana oli venäläisen belletristiikan omaperäisten kokeilujen linja. Sen eräs tyypillinen edustaja oli Paroni Brambeus. Hänen teoksensa voidaan nähdä oikukkaana ja omaperäisenä kaleidoskooppina, jossa sekä historian ja mielikuviutusmaailman että sadun ja mystiikan ainekset sekoittuvat keskenään. Lisäksi kerronnan välttämätön ominaisuus on "leikittely" lukijan kanssa. Esimerkkinä analysoidaan yksityiskohtaisesti Paroni Brambeuksen teosta *Fantastitšeskie putešestvija* (Mielikuviutusmatkat), jossa

koko ihmiskunnan historia esitetään erityisen "peilikuvapoetiikan" teatraalisen säännön mukaisesti. Sen mukaan mikä tahansa, kaikkein elävinkin hahmo voi osoittautua "olemattomaksi" ja muuttua vastakohtakseen tai mikä tahansa varmasti tiedetty yksityiskohta voi osoittautua täysin keksityksi, ja jopa kaikkein täydellisin ihmisten välisten suhteiden järjestelmä voi johtaa odottamattomaan tragikoomiseen päätökseen.

Puhuttaessa fantasiakirjallisuuden teatterista on syytä panna merkille, että Paroni Brambeuksen fantasiakirjallisuuteen liittyvät "oivallukset" ovat monipuolisia ja hienostuneita. Lisäksi tapa, jolla hän kehitti puhtaasti kristillistä ja slaavilaista demonologiaa, erottaa Brambeusin selvästi hänen aikalaisistaan. *Bol'šoi vyhod u Satany* (Suuret juhlat Saatanan luona) on rakennettu teatraalisen periaatteen mukaan, ja tekijä on läsnä tässä "näytelmässä" näytellen omaperäistä roolia. Senkovski palaa tähän periaatteeseen myös paljon myöhäisemmässä novellissaan *Zapiski domovogo* (Kotitontun muistelmat).

Rakkauden ja kuoleman teatterin ilmenemistä Senkovskin teoksissa tarkastellaan sekä hänen varhaisten teoksiensa (novelli *Vsja ženskaja žizn' v neskol'kih tšasah*) että hänen myöhempien teostensa näkökulmasta. Myöhemmistä teoksista voidaan mainita *Turetskaja tsysanka* (Turkkilainen mustalaisnainen) ja erityisesti novelli *Ljubov' i smert'. Notšnoe metštanie* (Rakkaus ja kuolema. Yöllinen haave), jossa "teatteri" ei reaalistu suoraan pirullisten "kepposten" muodossa, vaan erityisessä kirjallisessa "piiloleikissä", jota novellin genre ja tematiikka määrittävät.

Työssä siis tarkastellaan teatterin näkökulmasta yhtäältä ympäröivää maailmaa koskevia näkemyksiä, jotka eivät tunnu muodostavan yhtenäistä kokonaisuutta Senkovskin tuotannossa, ja toisaalta hänen teostensa kerronnallisia keinoja. Tällainen lähestymistapa auttaa ymmärtämään paremmin tämän lahjakkaan ja epäoikeudenmukaisesti unohtetun kirjailijan tyyliä ja estetiikkaa.

## SUMMARY

The present study investigates theatrical methods in Senkovsky's literary works. Osip Ivanovich Senkovsky (1800 - 1858) was considered by his contemporaries to be one of the most paradoxical writers of the middle of the XIX century. This is the first attempt to investigate Senkovsky's works in the light of theatrical approach.

The first chapter "Senkovsky's Literary Masks as a Theatrical Method" is devoted to Senkovsky's numerous pen-names and their contribution to his works. Senkovsky's most famous pseudonym originates from Baron Brambeus, a hero of Russian "lubok pictures" (cheap printed pictures mostly of humoristic or satirical nature meant for lower class people). The very appearance of this character on the pages could attract the attention of a wide though not very literarily skilled audience. A sharp-tongued scoffer, Baron Brambeus is always ready to mock everyone and everything and the reader is not an exception. Being Senkovsky's literary twin, Baron Brambeus is at the same time a total contrast to his creator, lacking Senkovsky's wide erudition. "Reading Library", the magazine edited by Senkovsky since 1834, was famous for its paradoxical treatment of the questions discussed that could be explained by a very specific personality of the editor-in-chief. Being a gifted journalist, scientist, and a writer Senkovsky did not treat his readers with undue respect and the numerous pen-names were meant to show both his arrogant condescension to his own audience and his attitude to literary events.

Senkovsky considered himself to be one of the best literary experts of his time, looked for co-operation with the best authors but in general was not too serious about the literature, giving preference to exotic and paradoxical escapades on the pages of his magazine. Too much theatricality in his works often overshadowed or obscured his polemics (e. g. using one of Pushkin's pseudonyms) and led him finally to a deadlock.

The second chapter deals with Senkovsky's observations of Russian theatre and dramatic composition. His works are mostly devoted to minor playwrights of his time but his perception of the theatre, aesthetics demands, and the characteristic features of Russian theatre are of great interest and importance.

Senkovsky was among the first literary critics who foresaw the forthcoming overwhelming success of A. Griboedov's comedy "Woe from Wit". The first issue of the "Reading Library" defines Griboedov's work as a classical chef d'oeuvre, giving it a leading place in Russian literature. The comparison to Beaumarchais' "Marriage de Figaro" proves how highly Griboedov's first work was valued by Senkovsky. It is interesting to note that the editorial article served as the central composition for the whole issue when all other publications were alluding to it in a desultory manner. This is true both for fictional and critical publications. The most significant fact is that Baron Brambeus' in his novel "A Woman's whole Life In a Few Hours " deliberately repeats the style of Griboedov's comedy.

The critical works of Senkovsky also give a abundant opportunity to observe his theatrical methods. The 1838 issue of the "Reading Library" offered its subscribers a chronicle of current publications, making it look like a literary piece of art, a parody on "Arabian Nights" under the splendid name of "Sultan Bogodur's Public Nights. The Vizier Brambeus-aha-Bogodur and His Daughters Criticizade and Ironyzade in the Desperate Hope of Saving Their Lives are Sharing Important Information on Newly Published Books with All the Necessary Comments which could be Claimed by the Ruler who Naturally cannot Fall Asleep of Boredom Listening to their Most Interesting Stories."

In 1843 "Reading Library" published a vaudeville-tragedy "New Year's Eve Dreams..." making fun of the pearls of modern literature. A sharp parody on Senkovsky's former competitor journalist N. A. Polevoi's "Stories True and Untrue" gives further development to the critical literary dialogue which years later reached its peak in Kozma Prutkov's "Mysteries".

The third chapter "The Phenomenon of Theatricality in Senkovsky's Literary Works" observes the paradoxicality of Senkovsky's world in the light of theatricality. Here we speak about Senkovsky's definitions of the theatre of history, the theatre of fantasy, and the theatre of death and love.

The second volume of the "Reading Library" (1834) published a large critical article dealing with the publication of F. V. Bulgarin's novel "Mazepa". By that time in Russia, there were two general concepts of the historical novel. The first one was developed by Walter Scott's followers and admirers; one of the representatives of the second approach was Baron Brambeus. While having nothing against Walter Scott and his novels, Senkovsky was strongly against cultivating his literary methods in Russia, being of the opinion that the Russian historical novel needed by no means be an imitation of Western authors' style.

In his theatre of history, Senkovsky offers his concept of the historical novel, a kind of kaleidoscope where history and tales, life and fantasy, mysticism and dreams form a changing, uncertain picture. As an example, we took Baron Brambeus' "Fantastic Journey" as the most significant work of this genre. The history of mankind is told according to all the theatrical traditions of reflecting poetry where the most convincing character could be turned non-existent, the most true historic event could turn out to be a fable, and the most perfect relationship could lead to the least expected tragicomic conclusion.

When discussing the theatre of fantasy, we talk about the very special approach to Slavic and Christian demonology that was characteristic of Senkovsky. "Satan's Great Appearance" is built totally on theatrical traditions where the author himself is but a spectator of the performance. In his later novel "Notes of the House-spirit" Senkovsky returned to this method.

Finally we examine Senkovsky's theatre of love and death. The novels most characteristic of this genre are "A Woman's Whole Life in a Few Hours", "The Turkish Gypsy" and "Dreams of Love and Death" to which we gave detailed analysis.

The understanding of the theatrical nature of Senkovsky's literary works can bring the modern reader closer to this gifted but forgotten writer.

## ИСПОЛЬЗОВАННАЯ ЛИТЕРАТУРА

Сенковский, О. И. 1858 – 1859. *Собрание сочинений*. Санкт–Петербург.

Рукописный отдел ИРЛИ, XIY, 342 (т.9, 25–26).

- Аксаков, К. С. 1995. *Письмо из деревни*. Эстетика и литературная критика. Москва.
- Алексеев, М. П. 1984. *Пушкин и наука его времени*. Пушкин. Сравнительно–исторические исследования. Ленинград.
- Алиева, Л. Г. 1974. *Граф Тандж–ал–Фахр Ржевусский*. Статьи по филологии. вып. 4. Душанбе, 62–69.
- Алиева, Л. Г. 1977. *Сенковский – путешественник и востоковед*. Автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата филологических наук. Москва.
- Алиева, Л. Г. Демидчик, В. П. 1987. *Письма Сенковского с Востока*. Восток и взаимодействие литератур. Душанбе, 36–54.
- Альтшуллер, М. 1996. *Эпоха Вальтера Скотта в России*. Санкт–Петербург.
- Ахматова, Е. Н. 1889. О. И. Сенковский. *Русская старина*. № 5, 273–312.
- Ахматова, Е. Н. 1890. О. И. Сенковский. *Русская старина*. № 8, 317–360.
- Батюшков, К. Н. 1898. *Сочинения*. т. 1–2. Москва.
- Бахтин, М. М. 1965. *Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса*. Москва.
- Белинский, В. Г. 1953. *Литературные мечтания*. Полное собрание сочинений. т. 1. Москва, 98–100.
- Белинский, В. Г. 1953. *Барон Брамбеус. Повесть Павла Павленки*. Полное собрание сочинений. т.1. Москва, 145–147.
- Белинский, В. Г. 1953. *Ничто о ничем, или Отчет г. издателю «Телескопа» за последнее полугодие (1835) русской литературы*. Полное собрание сочинений. т. 2. Москва, 38–41.
- Белинский, В. Г. 1953. *Метеорологические наблюдения над современною русскою литературою*. Полное собрание сочинений. т. 2. Москва, 204–207.
- Белинский, В. Г. 1953. *Литературные пояснения*. Полное собрание сочинений. т. 2. Москва, 541–549.
- Белинский, В. Г. 1954. *Речь о критике*. Полное собрание сочинений. т. 4. Москва, 331–334.
- Белинский, В. Г. 1954. *Литературный разговор, подслушанный в книжной лавке*. Полное собрание сочинений. т. 4. Москва, 351–365.
- Белинский, В. Г. 1954. *Русская литература в 1842 году*. Полное собрание сочинений. т. 4. Москва, 541–543.

- Белинский, В. Г. 1958. *Литературные и журнальные заметки*. Полное собрание сочинений. т. 7. Москва, 39–42.
- Бенедиктов, В. Г. 1902. *Сочинения*. т. 1–2. Санкт–Петербург.
- Березина, В. Г. 1956. *Из истории "Современника" Пушкина*. Пушкин. Исследования и материалы. т. 1. Москва–Ленинград, 278–312.
- Березина, В. Г. 1965. «Библиотека для чтения». Русская журналистика второй четверти XIX века: 1826–1839 гг. Ленинград, 19–24.
- Берковский, Н. Я. 1962. *О «Повестях Белкина»: Пушкин 30–х годов и вопросы народности и реализма*. Статьи о литературе. Москва–Ленинград, 242–356.
- Брокгауз, Ф. А. Эфрон, И. А. 1900. О. И. Сенковский. *Энциклопедический словарь*. т. 58. Санкт–Петербург, 531–532.
- Бурнашев, В. П. 1872. Воспоминания об эпизодах из моей частной и служебной деятельности. *Русский вестник*. т. II, 670–680.
- Взгляд сквозь столетия*. Русская фантастика XVIII – первой половины XIX века. 1977. Москва.
- Ванслов, В. В. 1966. *Эстетика романтизма*. Москва.
- Вахтангов, Е. 1959. *Материалы и статьи*. Москва.
- Вацуру, В. Э. Гиллельсон, М. И. 1972. *Сквозь "умственные плотины"*. Москва.
- Вацуру, В. Э. 1973. *От бытописания к поэзии действительности*. Русская повесть XIX века. История и проблема жанра. Ленинград.
- Виролайнен, М. Н. 1984. *Молодой Погодин*. Погодин, М. П. Повести. Драммы. Москва.
- Власова, М. 1995. *Новая Абевега русских суеверий: иллюстрированный словарь*. Санкт–Петербург.
- Герцен, А. И. 1958. "Библиотека" – дочь Сенковского. Полное собрание сочинений и писем. т. 14. Москва, 266–271.
- Герцен, А. И. 1954. «Ум хорошо, а два лучше». Полное собрание сочинений и писем. т. 2. Москва, 116–120.
- Гинзбург, Л. Я. 1950. *Библиотека для чтения в 30-х годах*. О. И. Сенковский. Очерки по истории русской журналистики и критики. т. 1. Ленинград, 324 – 341.
- Гиппиус, В. В. 1966. *Люди и куклы в сатире Салтыкова – Щедрина*. От Пушкина до Блока. Москва – Ленинград, 295 – 330.
- Гоголь, Н. В. 1937–1952. *Полное собрание сочинений*. т.1–14. Москва–Ленинград.
- Год журнальной работы Д. И. Писарева: К 125–летию со дня рождения критика. *Дон*. 1965. № 10, 187–190.
- Гозенпуд, А. А. 1992. *Дом Энгельгардта. Из истории концертной жизни Петербурга первой половины XIX века*. Санкт–Петербург.
- Голубцова, Л. В. 1993. Тип журнала «Библиотека для чтения» в свете полемики. *Вестник МГУ*. серия 10. № 5. 44–53.
- Государственная Третьяковская Галерея*. Материалы и исследования. 1956. Москва.
- Греч, Н. И. 1930. *Рассказы о моей жизни*. Москва–Ленинград.



- Григорьев, А. 1859. Собрание сочинений Сенковского. *Русское слово*. № 3. отд. II. 46–62.
- Григорьев, В. В. 1870. *Императорский Санкт-Петербургский Университет за 50 лет его существования*. Санкт-Петербург.
- Гриц, Т. 1928. Журнал Барона Брамбеуса. *Новый Леф*, № 11, 20 – 26.
- Гриц, Т. Тренин, В. Никитин, М. 1929. *Словесность и коммерция*. (Книжная лавка А. Ф. Смирдина). Москва.
- Гуковский, Г. А. 1940. Пушкин и поэтика русского романтизма. *Известия АН СССР. Отдел литературы и языка*. № 2. 56 – 92.
- Даль, В. 1880. *О повериях, суевериях и предрассудках русского народа*. Санкт-Петербург – Москва.
- Данилов, С. С. 1957. *Русский драматический театр XIX века*. т. 1. Ленинград–Москва.
- Дмитриев, В. Г. 1980. *Скрывшие свое имя (из истории анонимов и псевдонимов)*. Москва.
- Дмитриев, И. И. 1986. *Сочинения*. Москва.
- Долинин, А. 1988. *История, одетая в роман: Вальтер Скотт и его читатели*. Москва.
- Драчук, В. 1977. *Дорогами тысячелетий: о чём поведали письмена*. Москва.
- Древние цивилизации*. 1898. Москва.
- Дружинин, А. В. 1865. *О. И. Сенковский*. Сочинения. Т. VII. Санкт-Петербург, 766–784.
- Дружинин, А. В. 1985. *Литературная критика*. Москва.
- Дудышкин, С. С. 1859. Сенковский – дилетант русской словесности. *Отечественные записки*. т. СХХII. 451–485.
- Еврейнов, Н. Н. 1923. *Театр как таковой. Обоснование театральности в смысле положительного начала сценического искусства в жизни*. Москва.
- Замотин, И. И. 1911. *Романтизм двадцатых годов XIX столетия в русской литературе*. т. 2. Санкт-Петербург – Москва, 283 – 379.
- Зандер, Е. А. 1987. *Сенковский – писатель и критик*. Проблемы писательской критики. Душанбе, 9–14.
- Зильбер, В. А. (Каверин) 1926. *Сенковский (Барон Брамбеус)*. Русская проза. Сборник статей. Ленинград, 159 – 181.
- Иезуитова, Р. В. 1973. *Пути развития романтической повести*. Русская повесть XIX в. Ленинград, 77 – 107.
- Иезуитова, Р. В. 1973. *Светская повесть*. Русская повесть XIX в. Ленинград, 169 – 196.
- Измайлов, Н. В. 1956. *В. А. Жуковский*. В. А. Жуковский. Стихотворения. Ленинград, 5 – 50.
- Измайлов, Н. В. 1973. *Фантастическая повесть*. Русская повесть XIX века. Ленинград, 134 – 168.
- История русской критики*. 1958. т. 1. Москва – Ленинград.
- Каверин, В. А. 1966. *Барон Брамбеус. История О. Сенковского, журналиста, редактора "Библиотеки для чтения"*. Москва.

- Книжные страсти: Сатирические произведения русских и советских писателей о книгах и книжниках.* 1987. Москва.
- Коровин, В. И. 1973. *Творческий путь Лермонтова.* Москва.
- Корсаков, Д. А. 1902. *О. И. Сенковский и М. П. Погодин как журналисты.* Казань.
- Корсунский, И. И. 1891. К характеристике О. И. Сенковского. *Русский архив.* № 7, 365 – 401.
- Кошелев, В. А. Новиков, А. Е. 1989. «...Закусившая удила насмешка». О. И. Сенковский. Сочинения Барона Брамбеуса. Москва, 3 – 22.
- Крачковский, И. Ю. 1950. *Очерки по истории русской арабистики.* Москва – Ленинград.
- Кулешов, В. И. 1978. *История русской критики.* Москва.
- Куликова, А. М. 1982. *Становление университетского востоковедения.* Москва.
- Лакшин, В. 1967. Пути журнальные (Заметки о книгах по истории журналистики). *Новый мир.* № 8, 229–245.
- Лермонтов, М. Ю. 1936. *Полное собрание сочинений.* Москва – Ленинград.
- Лермонтовская энциклопедия.* 1981. Москва.
- Лессинг, Г. 1936. *Гамбургская драматургия.* Ленинград.
- Ливанова, Т. Н. Протопопов, В. В. 1966. *Оперная критика в России.* Москва.
- Лихачев, Д. С. Панченко, А. М. Поньрко, Н. В. 1984. «Смех в древней Руси». Ленинград.
- Лонгинов, М. Н. 1859. Сенковский – журналист и повествователь. *Русский вестник.* № 7. отд. II, 17 – 26.
- Лотман, Ю. М. 1978. *Театр и театральность в строе культуры начала XIX века.* Статьи, заметки, выступления. т. 3. Таллинн, 617 – 636.
- Лотман, Ю. М. 1994. *Беседы о русской культуре. Быт и традиции русского дворянства (XVIII– начало XIX века).* Санкт–Петербург.
- Лотман, Ю. М. 1995. *Пушкин.* Санкт–Петербург.
- Львова, Н. 1986. «Душевное, не имеющее духа...» («Подполье» Достоевского и О. И. Сенковский) *Литературная учеба.* № 4. 172–177.
- Маймин, Е. А. 1975. *В. Одоевский и его роман "Русские ночи".* В. Одоевский. Русские ночи. Ленинград.
- Максимов, С. В. 1912. *Нечистая сила. Неведомая сила.* Собрание сочинений. т. 18. Санкт–Петербург, 295.
- Манн, Ю. В. 1966. *О гротеске в литературе.* Москва.
- Манн, Ю. В. 1969. *Русская философская эстетика (1820 – 1830е гг.).* Москва.
- Манн, Ю. В. 1973. *Эволюция гоголевской фантастики.* К истории русского романтизма. Москва.
- Манн, Ю. В. 1976. *Поэтика русского романтизма.* Москва.
- Манн, Ю. В. 1978. *Поэтика Гоголя.* Москва.

- Манн, Ю. В. 1981. К проблеме романтического повествования. *Известия АН СССР. Серия литературы и языка*. т. 40, № 3.
- Манн, Ю. В. 1995. *Динамика русского романтизма*. Москва.
- Масанов, Ю. И. 1963. *В мире псевдонимов, анонимов и литературных подделок: Историко-литературный и библиографический очерки*. Москва.
- Материалы для истории факультета Восточных языков*. 1909. т. 4. Санкт-Петербург.
- Материалы к истории Санкт-Петербургского университета*. 1919. Петроград.
- Медведев, Ю. М. 1990. «...И гений, парадоксов друг». Сенковский, О. И. Записки домового: фантастические повести. Москва, 400–405.
- Мейерхольд, В. Э. 1968. *Статьи. Письма*. ч. 1 – 2. Москва.
- Мейлах, Б. Я. 1950. *Русская повесть 20 – 30 гг. XIX в.* Русская повесть XIX в. в 20 – 30е гг. т. 1. Москва – Ленинград, 5 – 35.
- Милуков, А. 1880. О. И. Сенковский. моё знакомство с ним. Отрывок из воспоминаний. *Исторический вестник*, № 1, 150 – 157.
- Михайлова, Н. И. 1977. *Болдинские повести Пушкина и пародии Сенковского*. Болдинские чтения. Горький, 144 – 152.
- Моравский, С. 1858. Сенковский О. И. *Атеней*. № 1, 30 – 38.
- Налимов, А. 1908. *Забытый писатель обо всём. Известия книжного магазина М. О. Вольфа*. № 8. 163 – 186.
- Надеждин, Н. И. 1834. Обзорение русской словесности за 1833 год. *Телескоп*. ч. 21. № 1, 165–180.
- Никитенко, А. В. 1955. *Дневник*. т. 1. Москва.
- Николаев, Д. П. 1977. *Гротесковые произведения А. Вельтмана, В. Одоевского, О. Сенковского* Сатира. Салтыкова-Щедрина и реалистический гротеск. Москва, 42– 55, 166 –178.
- Новиков, А. Е. 1991. Повесть Н. В. Гоголя "Коляска" в контексте литературной полемики середины 30х годов XIX в. *Русская литература*, № 3. 92 – 101.
- Новиков, А. Е. 1992. *Художественное своеобразие повести О. И. Сенковского (Барона Брамбеуса) "Любовь и смерть"*. Тезисы научной конференции. Череповец, 86 – 87.
- Новиков, А. Е. 1994. *Эмин и Сенковский: Попытка сопоставления. Традиции в контексте русской культуры: Сборник статей и материалов Череповецкого педагогического института*. ч.1. Череповец, 143–147.
- Новиков, А. Е. 1995. *Творчество О. И. Сенковского в контексте развития русской литературы конца XVIII – начала XIX в.* Автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата филологических наук. Санкт-Петербург.
- Одоевский, А. И. 1956. *Полное собрание стихотворений*. Ленинград. *Очерки по истории русской журналистики и критики*. 1950. т.1. Ленинград.
- Пави, П. 1991. *Словарь театра*. Москва.
- Переписка А. С. Пушкина*. 1982. т.1–2. Москва.

- Писарев, Д. И. 1955. *Сочинения*. т.1.
- Погодин, М. 1832. *Повести*. ч. I–III. Москва.
- Полевой, Н. А. 1986. *Избранные сочинения и письма*. Ленинград.
- Поляков, М. Я. 1986. *Вопросы поэтики и художественной семантики*. Москва.
- Поэты 1820 – 1830-х годов*. 1972. т.1–2. Ленинград.
- Пыляев, М. И. 1990. *Замечательные чудачки и оригиналы*. Москва.
- Пушкин, А. С. 1937–1949. *Полное собрание сочинений*. Москва–Ленинград.
- Пятковский, А. 1865. Очерки из истории русской журналистики тридцатых годов. *Современник*, т. CVII, № 3, отд. 1, 89 – 96.
- Рассадин, Ст. 1967. Возвышение и падение Осипа Сенковского. *Вопросы литературы*. №.7, 211–216.
- Ревич, В. А. 1979. *Не быль, но и не выдумка. (Фантастика в русской дореволюционной литературе)*. Москва.
- Римский–Корсаков, Н. А. 1980. *Летопись моей музыкальной жизни*. Москва.
- Родионов, М. Л. 1992. *Пародируемая традиция и организация повествования у О. И. Сенковского*. Тезисы научной конференции. Череповец, 87 – 89.
- Русская фантастическая проза XIX – начала XX века*. 1986. Москва.
- Русская романтическая повесть*. 1980. Москва.
- Русская романтическая повесть писателей 20–40 годов XIX века*. 1992. Москва.
- Савельев, П. 1858. *О жизни и трудах О. И. Сенковского*. О. И. Сенковский. Собраний сочинений, т. 1. Санкт-Петербург, XI – CXII.
- Сакулин, П. И. 1913. *Из истории русского идеализма. Князь Одоевский*. т. 1. ч. 1 – 2. Москва. Санкт–Петербург, 766 – 784.
- Сахаров, В. И. 1988. *Форма времени: Заметки о романтических повестях*. Страницы русского романтизма. Москва, 180–230.
- Сборник литературных статей, посвященных памяти А. Ф. Смирдина*. 1858. т. 1. Санкт–Петербург.
- Сенковская, А. А. 1858. *О. И. Сенковский: Биографические заметки его жены*. Санкт–Петербург.
- Серков, А. И. 2000. *История русского масонства*. Санкт–Петербург.
- Сидяков, Л. С. 1960. *Пушкин и развитие русской повести в начале 30-х годов XIX в.* Пушкин исследования и материалы. т. 3. Москва – Ленинград, 193 – 217.
- Сильфида: Фантастические повести русских романтиков*. 1988. Москва.
- Смилянская, И. М. 1991. *Осип Иванович Сенковский и его «Воспоминания о Сирии»*. Сирия, Ливан и Палестина в описании русских путешественников, консульских и военных. Москва, 7–31.
- Слонимский, А. 1923. *Техника комического к Гоголя*. Петроград.
- Соловьёв, Е. А. 1891. *О. И. Сенковский, его жизнь и литературная деятельность в связи с историей современной ему журналистики*. Библиографический очерк. Санкт–Петербург.

- Ставрин, С. [Шашков С. С.] 1874. О. И. Сенковский. *Дело*, № 6, отд. II, 1 – 37.
- Ставрин, С. [Шашков С. С.] 1877. Эпоха Белинского. *Дело*, № 4, отд. II, 1 – 34.
- Станиславский, К. С. 1954. *Собрание сочинений*, т. 1. Москва.
- Старчевский, А. 1855. О. И. Сенковский. *Справочный энциклопедический словарь*. т. 9, ч. 2. Санкт–Петербург, 370 – 377.
- Старчевский, А. В. 1891. Воспоминания старого литератора. *Исторический вестник*. № 8, 307 – 327; № 9, 559 – 592.
- Старчевский, А. В. 1892. Воспоминания старого литератора. *Исторический вестник*. № 11, 320–341.
- Старчевский, А. В. 1886. Роман одной забытой романистки. *Исторический вестник*. № 8, 203 – 234; № 9, 509 – 531.
- Стрельникова, И. А. 1971. Поэт–декабрист и Барон Брамбеус. *Вопросы русской, советской и зарубежной литературы*. Новосибирск, 58–72.
- Творогов, О. В. 1963. О воскрешении некоторых неоправданных предположений О. Сенковского. *Известия АН СССР. – Серия литературы и языка*. т. 22. вып. 5, 432–434.
- Троицкий, В. Ю. 1985. *Художественные открытия русской романтической прозы 20 – 30х годов XIX в.* Москва.
- Тургенев, И. С. 1963. *Полное собрание сочинений и писем*. Москва – Ленинград.
- Тынянов, Ю. Н. 1946. Сюжет "Горя от ума". Литературное наследство. т. 47 – 48. Москва.
- Урнов, Д. М. 1990. *Вальтер Скотт. В. Г. Белинский и литературы Запада*. Москва, 151 – 179.
- Фадеева, Н. Е. 1890. А. Ган и О. И. Сенковский. *Русская старина*. № 4, 185 – 191.
- Фомичева, В. С. 1999. Балет. *Онегинская энциклопедия*. т. 1, Москва, 86–88.
- Фомичева, В. С. 2000. "В словесности не каждый, кто хочет, имеет жестоких врагов" (А. С. Грибоедов и О. И. Сенковский). Грибоедов и Пушкин. Хмелитский сборник. вып. 2. Смоленск, 146–152.
- Ципринус [Пржецлавский О. А.]. Калейдоскоп воспоминаний. Адам Мицкевич. *Русский архив*, 1872, № 10, 1893 – 1896, 1931 – 1937.
- Черейский, Л. А. 1975. *Пушкин и его окружение*. Ленинград, 373–374.
- Чернышевский, Н. Г. 1947. *Очерки гоголевского периода русской литературы*. Полное собрание сочинений. т. 3. Москва, 43–75.
- Шаронова, А. В. 2000. К проблеме взаимоотношений редактора и авторов «Библиотеки для чтения». *Русская литература*. № 3. 83–95.
- Шлейермахер, Ф. 1911. *Речи о религии*. Москва.
- Шкловский, В. Б. 1928. *Журнал как литературная форма*. Гамбургский счёт. Ленинград.
- Шубин, В. Ф. Файбисович, В. М. 1982. К литературной жизни пушкинского Петербурга. *Русская литература*. № 3, 149–159.

- Шумовский, Т. 1979. *Путь арабиста Сенковского*. Осень в горах: Восточный альманах. Москва, 603–625.
- Эйхенбаум, Б. 1927. Литература и литературный быт. *На литературном посту*, № 9 от 10 мая 1927, 47 – 52.
- Эккартсгаузен, К. 1804. *Ключ к таинствам природы*. т. 1–2. Санкт-Петербург.
- Ямпольский, И. Г. 1981. *А. К. Толстой*. А. К. Толстой. Собрание сочинений в 2 томах. т. 1. Москва.
- Pedrotti, L. 1965. *Jozef Julian Senkovski: The Genesis of a Literary Alien*. San Fransisco.