



---

## СУДЬБЫ КНИГ

---

А. Долинин

ИСТОРИЯ, ОДЕТАЯ В РОМАН





**ИЗДАТЕЛЬСТВО «КНИГА»**



---

*Вальтер Скотт*  
*(1771 - 1832)*

---

---

**СУДЬБЫ КНИГ**

---

**А. Долинин  
ИСТОРИЯ,  
ОДЕТАЯ  
В РОМАН**

**ВАЛЬТЕР СКОТТ И ЕГО ЧИТАТЕЛИ**

---

ББК84. ЗР7  
Д64

Редактор *Л. С. Еремина*

Общественная редколлегия серии:

*Н. А. Анастасьев, С. И. Бэлза, М. Н. Ваксмахер, Ч. Г. Гусейнов,  
Л. И. Лазарев, К. Н. Ломунов, М. Л. Рудницкая*

Разработка серийного оформления

*Б. В. Трофимова, А. Т. Троянкера, Н. А. Яцука*

---

Рецензент

*В. А. Мильчина,*

кандидат филологических наук

---

Художник

*Е. В. Королькова*

Д 4702010200-027 69-88  
002 (01) - 88

© Издательство "Книга", 1988

ISBN 5-212-00026-2

---

## ОТ АВТОРА

---

В Ленинграде, в Государственной Публичной библиотеке, хранится весьма достопримечательное старинное собрание романов Вальтера Скотта (или Waverley Novels — "уэверлеевых романов", как их принято называть в Великобритании): изящные синие томики с золотым тиснением на переплете аккуратно уложены в кожаный дорожный чемодан отменной работы. Открывая такой чемодан, его владелец, наверное, не мог не испытывать то блаженное чувство полноты обладания, с которым скупец открывает заветный сундучок, — ведь перед ним на атласной подкладке покоился огромный мир, населенный, по подсчетам одного терпеливого исследователя, 2836 персонажами, включая 37 лошадей и 33 собаки с кличками, и счастливцу достаточно было взять наугад любой из одинаковых томиков, чтобы погрузиться в "волшебный вымысел".

В читательской памяти, в памяти культуры вальтер-скоттовские романы тоже покоятся все вместе — словно почти неотличимые друг от друга томики на атласной подкладке. Конечно, некоторые из них — "Айвенго", "Квентин Дорвард", "Роб Рой" — по тем или иным причинам известны лучше остальных, но, даже взяв в руки книгу Скотта с неведомым доселе названием, читатель уже интуитивно предчувствует, что в ней обнаружит: медленный, обстоятельный рассказ о "делах давно минувших дней" (единственный роман на современном материале — "Сен-Ронанские воды" — лишь исключение, подтверждающее общее правило); каких-нибудь крупных исторических деятелей — всемогущих суверенов, коварных министров, отчаянных заговорщиков; благородного героя, завоевывающего руку и сердце очаровательной девицы, а попутно вторгающегося в самый центр сложной политической интриги; демонического злодея, строящего козни; нескольких добросердечных и мудрых простолюдинов; колоритного безумца, юродивого, шута или колдунью, которые в нужный момент помогут герою выпутаться из беды:

и красочные описания интерьеров, нарядов, пиров, оружия, доспехов и прочих антикварных предметов. И читательские ожидания не будут обмануты, ибо, как установил немецкий ученый В. Дибелиус (см.: 239) \*, во всех "уэверлеевых романах" варьируются одни и те же сюжетные схемы и наборы персонажей с постоянными функциями, так что при желании их было бы нетрудно свести к некоторому множеству формул, наподобие тех, которыми В. Я. Пропп описал морфологию волшебной сказки. Неудивительно поэтому, что в сознании современного читателя сформировавшийся в детстве образ вальтер-скоттовского романа, вальтер-скоттовского героя, вальтер-скоттовской сцены существует обычно без всякой привязки к конкретным текстам. Вам достаточно произнести фразу: "Это похоже на Вальтера Скотта", чтобы ваш собеседник понял, какой тип повествования вы имеете в виду. "Почему-то вспоминаются мне сейчас и вальтер-скоттовы пиры, и анфилады зал в замках сияющих или торжественно-мрачных... Ох, ну куда от Вальтера Скотта ведь не денешься!" (214, 231), — воскликнула вдруг М. В. Юдина, рассказывая о том, как она играла в доме Максима Горького на Малой Никитской, "в пиришественной столовой", где "громадный стол ломился от яств", и этого восклицания достаточно, чтобы понять истинно вальтер-скоттовский смысл ситуации: нищий менестрель, попавший в замок всемогущего суверена.

Впрочем, такое восприятие было присуще уже самым первым читателям Скотта, которые, в отличие от нас, знакомились с его романами отнюдь не в нежном возрасте. За много лет до Юдиной европейски образованный московский барин Д.Н.Свербеев, описывая званые обеды в Швейцарии, где он побывал при жизни "шотландского чародея", тоже не смог обойтись без похожей ассоциации: <...> эти пиришества, — говорится в его "Записках", — с первого раза напомнили мне те угощения, которые, по описанию Вальтера Скотта, давались в Шотландии родоначальниками кланов" (68,247). Точно так же "веселые лица гробовщиков" во время холерной эпидемии в Москве 1830—1831 годов напомнили В. Ф. Одоевскому "Вальтер-Скоттов роман в лицах" (15, III, 329), а не соответствующую сцену в "Ламмермурской невесте", или старуха-соседка А. В. Никитенко — "колдунью романов Вальтер Скотта" (122, 85), а не, скажем, колдунью Мег, персонажа "Гая Мэннеринга". С самого начала колоритные поло-

\*

Здесь и далее в скобках даны ссылки на цитируемую литературу: порядковый номер описания в списке, помещенном в конце книги, номер тома (для многотомников и периодических изданий), страницы указанного издания.

жения, ландшафты, костюмы, кочующие из романа в роман, сливаются в единое целое, характеры кажутся собирательными, и даже имя и фамилия писателя образуют нерасторжимое единство, называя не столько человека, сколько явление (недаром в России XIX века их было принято соединять дефисом). Современники читают не ту или иную книгу — читают "Вальтер-Скотта", и поскольку заглавие романа представляется им мало значимым, очень часто забывают отметить его в письме или дневнике. "Вальтер Скотт и частию Вольтер наши занятия" (61, 311), — сообщает, например, А. А. Дельвиг Е. А. Баратынскому вскоре после женитьбы, и если упоминание о Вольтере здесь требует уточнений, то название вальтер-скоттовской книги, над которой молодожены проводят зимние вечера, в принципе безразлично и им самим, и их корреспонденту. В черновой редакции "Юности" Л. Н. Толстого у Нехлюдовых читают "Айвенго", в окончательной — "Роб Роя", однако от замены одного названия на другое ничего не изменилось: важен лишь сам факт типичного для эпохи времяпрепровождения.

Разумеется, у каждого романа Вальтера Скотта есть своя собственная, так сказать, малая судьба — своя история создания, публикаций, переводов, критических оценок, читательских отзывов, подражаний, пародий, инсценировок и экранизаций. Но ни одна из них, взятая отдельно, в отрыве от других, очень сходных с нею судеб, не оставила в памяти культуры отпечатка, скольконибудь соизмеримого по глубине и значению со следом, оставленным в ней вальтер-скоттовским романом как особой литературной системой, и потому речь в нашей книге будет идти лишь о *большой судьбе* "Вальтер-Скотта".

Судьба эта в разных странах складывалась по одному сценарию. Вальтер Скотт оказался первым романистом в истории литературы, кому удалось при жизни испытать поистине мировую славу. Ее апогей пришелся на середину двадцатых годов прошлого века, когда весь цивилизованный мир охватила настоящая вальтер-скоттовская лихорадка. "Его творения читают и переводят с равным нетерпением в Париже, Стокгольме, Варшаве, Милане и Москве, — писал Н. Полевой в 1826 году. — Этого мало: он мирит вкусы всех званий и состояний. Математик оставляет решение задачи и дочитывает роман В. Скотта; модная дама не едет на бал, получив роман его; историк учится писать у В. Скотта; философ удивляется, как умел он разгадать такие тайны сердца человеческого, которые понятны ему только чрез отвлеченные и утомительные исследования" (115, 186). Вскоре, однако, бурные восторги улеглись, волна подражаний схлынула и наступила пора трезвого осмысления и переоценки. Вальтер Скотт, го-



вора словами Д. П. Якубовича, постепенно "приближается к периоду литературного окаменения, чтобы сойти в ряды классиков для детей" (221, 160). Позитивистскому сознанию второй половины XIX века его исторический роман оказывается ненужным, даже враждебным, и только на рубеже столетий он вновь (правда, не столь ярко, как прежде) высвечивается памятью культуры.

Путь, пройденный Скоттом от всемирной славы к полузабвению и полувоскрешению, уже неоднократно привлекал внимание исследователей. Естественно, наибольший интерес вызывал и продолжает вызывать самый ранний и самый продуктивный период усвоения вальтер-скоттовского романа литературой различных стран. Существуют обстоятельные монографии о его восприятии в Англии и США, Германии, Испании, Италии, Швеции, Голландии, о влиянии на творчество Бальзака, Гюго, Теодора Фонтане, представителей "неистойовой словесности" и других направлений. Особенно хорошо исследована западными компаративистами французская судьба Скотта: в книгах Л. Мегрона и Э. Партиджа (см.: 256, 261), а также в нескольких статьях собран и обобщен интереснейший материал, который знаком советскому читателю по монографии Б. Г. Реизова "Французский исторический роман в эпоху романтизма". Едва ли хуже изучена и документирована история восприятия "уэверлеевых романов" в России. Приоритет здесь принадлежит профессору императорского Варшавского университета И. И. Замотину, чей двухтомный труд "Романтизм 20-х годов XIX столетия в русской литературе" ввел в научный обиход целый ряд важных сведений о русской рецепции Скотта. Много неизвестных или незамеченных фактов обнаружил видный пушкинист Д. П. Якубович, итоговая монография которого "Пушкин и Вальтер Скотт", к сожалению, до сих пор остается неопубликованной<sup>1</sup>. Уже в наши дни Ю. Д. Левин провел фронтальный просмотр русской периодики, результатом чего явился исчерпывающий библиографический указатель "Вальтер Скотт в русской печати, 1811—1833" и предваряющая его содержательная обзорная статья, охватившая громадный и разнообразный материал (89). Ценные сведения, касающиеся главным образом личных контактов Скотта с его русскими знакомыми, содержатся в капитальной монографии М. П. Алексеева "Русско-английские литературные связи".

Обилие литературы о "вальтер-скоттовской эпохе", с одной стороны, существенно облегчило задачу автора, ибо избавило его от необходимости вести предварительные розыски, но с другой — поставило перед ним сложную проблему выбора. Из огромной массы собранных исследователями фактов и документов нужно было вытянуть нить судьбы Вальтера Скотта, и потому пришлось

отказаться от претензий на полноту охвата материала и ограничиться лишь той, относительно небольшой его частью, которая имеет непосредственное отношение к главным, с точки зрения автора, вопросам, требующим уяснения. По вполне понятным причинам основное внимание в книге будет уделено рецепции "уэверлеевых романов" в англоязычной культуре, а также их русской судьбе — судьбе, достаточно типичной и достаточно тесно связанной с общеевропейскими культурными процессами, чтобы на ее примере можно было составить представление о восприятии творчества Скотта и в других странах. Впрочем, по отношению к первой половине XIX века русскую судьбу вальтер-скоттовского романа невозможно отделить от французской, ибо Франция играла тогда для России роль посредника-культуртрегера, через которого осуществлялось знакомство с английской литературой. "Французский язык так овладел нами, — заметил в 1834 году иностранный обозреватель "Библиотеки для чтения", — что мы не знали бы и Вальтер-Скотта, если бы его сочинения не были переведены на этот язык и не свели с ума его словесность" (24, 66). Многочисленные французские отклики на романы "шотландского чародея" мгновенно попадали в русскую печать и оживленно обсуждались современниками; под их воздействием формировались взгляды читателей и критиков; на них ориентировались издатели; и, следовательно, автор не мог не включать их в поле зрения. Для сохранения "колорита эпохи" они, как правило, цитируются в старых, не вполне совершенных русских переводах с сохранением различий в транслитерации собственных имен и названий литературных произведений.

Все вышесказанное отнюдь не означает, что автор пользовался лишь более или менее известным материалом, даже не попытавшись дополнить его некоторыми новыми документами. В немалой степени их появлению на страницах книги способствовали советы, указания и подсказки коллег (и не только коллег) — К.М. Азадовского, Б.А. Каца, К.А. Кумпан, А.В. Лаврова, А.Л. Осовата, О. А. Юрьева; с благодарностью вспомнить об их дружеской помощи — самая приятная обязанность автора.

Свою книгу автор посвящает светлой памяти по-вальтер-скоттовски доброго и благородного человека, от которого он много лет назад впервые услышал о "Квентине Дорварде" и "Айвенго", — памяти отца, Алексея Аркадьевича Искоз-Долнина (1915—1980).



ГЛАВА I

---

ПОД МАСКОЙ  
ВЕЛИКОГО НЕИЗВЕСТНОГО

---



*...Рыцарь с изысканной вежливостью  
отклонил их просьбу, говоря, что не может  
предстать с открытым лицом.*

*В. Скотт. "Айвенго"*

## I

Во вступительном послании к роману "Приключения Найджела" Вальтер Скотт со знанием дела рассказывает о том, как эдинбургские книгопродавцы встречают постоянных покупателей в дни выхода новой книги:

— Прошу вас, пройдите ко мне за прилавок, — говорят желанному гостю. — Вот последняя новинка. Не стесняйтесь, возьмите нож, можете разрезать листы. Мы продадим вам ее со скидкой, по оптовой цене. Одна только просьба, не забудьте упомянуть о ней в разговоре с вашими друзьями-читателями.

Наверное, примерно так же обхаживали тех, кто зашел в книжную лавку маститого эдинбургского издателя Арчибальда Констебла 7 июля 1814 года, когда в продажу поступила несколько необычная новинка: анонимный роман "Уэверли, или Шестьдесят лет назад". Предлагая читателям разрезать листы трех небольших томиков и обещая им скидку в обмен за рекламу в кругу друзей, многоопытный Констебл, конечно же, волновался — ведь даже он не мог предсказать заранее, какой прием окажут роману, изданному без имени автора. Когда владелец типографии Джеймс Баллантайн — еще со школьной скамьи близкий друг и доверенное лицо Вальтера Скотта — показал издателю первый том "Уэверли" и намекнул, что неизвестный автор хотел бы получить за весь роман тысячу фунтов (сумма по тем временам изрядная), он сразу же догадался, чью книгу

держит в руках, но крупно рискнуть побоялся и предложил другие условия: всю прибыль, если таковая поступит, — пополам. Это тоже был риск, и риск немалый — вдруг никто не захочет покупать kota в мешке и весь тираж придется отправить в темные задние комнаты лавки, которые называли "склепом", — но на него Констебл пошел и, как выяснилось в ближайшие же дни, не просчитался. Во всяком случае, уже 9 июля Вальтер Скотт, который, надо полагать, следил за судьбой своего "непризнанного детища" с неменьшим волнением, чем его издатель, писал из Эдинбурга в Англию, посылая роман еще одному своему confidentу Уильяму Морриту и посвящая его в тайну авторства: "Эта книга произвела здесь очень сильное впечатление... Она пользуется большим успехом, и ее оценивают весьма высоко" (4, III, 457). А еще через две недели он сообщает, что в типографии Баллантайна начали печатать новый тираж романа, потому что первый вот-вот будет распродан.

Коммерческий успех рискованного предприятия действительно был огромен — за четыре месяца разошлось четыре тысячи экземпляров книги — и Констебл, видимо, не раз пожалел о том, что поспешил приобрести исключительное право издания "Уэверли". Но и так его чистый доход составил 612 фунтов. В Шотландии роман восприняли с особенным энтузиазмом, ибо увидели в нем, — говоря словами строгого редактора "Эдинбургского обозрения" Френсиса Джеффри, дружившего с Вальтером Скоттом-поэтом и враждовавшего с Вальтером Скоттом-консерватором, — "верную и живую картину нравов", которые "составляют основу почти всех особенностей национального характера" (266, 80). Благодаря "Уэверли", продолжал критик, "мы с удивлением обнаружили, что в нашей собственной стране и почти в наши дни на виду у всех существовали такие нравы и характеры, которые привыкли относить к глубокой старине или считать невероятным романтическим

# WAVERLEY;

OR,

'TIS SIXTY YEARS SINCE.

IN THREE VOLUMES.

---

Under which King, Bezonian? speak, or die!

*Henry IV. Part II.*

---

VOL. I.

---

EDINBURGH:

*Printed by James Ballantyne and Co.*

FOR ARCHIBALD CONSTABLE AND CO. EDINBURGH; AND  
LONGMAN, HURST, REES, ORME, AND BROWN,  
LONDON.

---

1814.

---

*Титульный лист первого издания "Уэверли"*

---

вымыслом" (266, 81). Как вспоминал много лет спустя еще один друг и одновременно политический противник Скотта (в те далекие времена политическая вражда и дружба могли быть вполне совместны) видный шотландский юрист Генри Кокберн, никакая книга, кроме первого номера того же "Эдинбургского обозрения", не вызвала в Шотландии столь мгновенного и столь всеобщего восторга, как "Уэверли". "Неожиданная новизна романа, обилие оригинальных характеров, шотландский диалект, шотландские пейзажи, герои-шотландцы, простота стиля, графическая точность описаний — все это поразило нас подобно электрическому разряду. Как бы я хотел сейчас снова почувствовать то возбуждение, которое испытал тогда..." (232, 281).

Вопреки опасениям Вальтера Скотта, считавшего, что "Уэверли" — книга слишком шотландская по духу и поэтому "не будет пользоваться популярностью на Юге" (4, III, 457), она произвела фурор и в Англии. Хотя в английские книжные лавки роман поступил лишь осенью, несколько экземпляров попали в Лондон еще в июле. Один из них удалось заполучить влиятельному издателю Джону Марри, который, прочитав роман, пришел в неопишуемый восторг, решил, что написать его мог только Вальтер Скотт, и начал распространять весть о чудесной новинке среди своих многочисленных литературных знакомых. Некоторым из них он давал на несколько дней саму книгу. Так роман попал в руки известного поэта, публициста и политического деятеля, будущего министра иностранных дел Великобритании Джорджа Каннинга, который нашел первые главы скучными, но потом увлекся чтением и в конце концов признал руку "северного гения". Возможно, у Марри взял роман и лорд Байрон писавший ему 24 июля: "Я не читал романа прекраснее и увлекательнее "Уэверли" с тех пор, как... Уж и не помню, с каких пор" (249, 193).

Мнение Байрона вполне могло сыграть важную роль в судьбе книги. Тогда он находился на самой вершине славы, его боготворили в свете, толпы поклонников и поклонниц с почтением и трепетом внимали каждому его слову, и роман, так понравившийся автору "Чайльд-Гарольда", должен был немедленно войти в моду. Об "Уэверли" заговорили в Англии раньше, чем прочитали его. В августовском номере лондонского журнала "Бритиш Критик", например, рецензент, который представлял новый, еще не поступивший в продажу роман английским читателям, писал о том, что он начинает возбуждать "всеобщее любопытство и всеобщее одобрение" и что через несколько недель публика сама сможет убедиться, насколько оправданы похвалы, ему повсеместно расточаемые (см.: 266, 67). Когда же в сентябре сотни экземпляров "Уэверли", наконец, достигли Лондона, всеобщее любопытство быстро сменилось всеобщим восхищением. А поскольку среди тех, кому понравился "Уэверли", оказался не только законодатель литературных мод лорд Байрон, но и сам принц-регент Георг, глава английского государства, успех книги в лондонском свете был предопределен: мало кто мог себе позволить не прочитать или не полюбить роман, у которого нашлись столь авторитетные поклонники.

В октябре "Уэверли" поступил в общественные библиотеки, откуда книги за определенную плату рассылались подписчикам на дом, и роман смогли прочесть тысячи новых читателей. К этому времени мода на него распространилась уже на всю страну. Как сообщала в письме от 23 октября, адресованном автору "Уэверли", известная ирландская романистка Мария Эджворт, в Дублине два издания книги разошлись мгновенно, и "когда мы обратились к книгопродавцу, не оставалось уже ни одного тома" (211, 292). Кто-то из "счастливых, успевших ее приобрести", одолжил ей свой эк-



земляр, и в течение нескольких вечеров "Уэверли" читали вслух всему многочисленному семейству Эджвортов. "Я от души сожалею, — пишет она, — что автор не мог наблюдать произведенного им впечатления — как были взволнованы и стар и млад" (211, 290). В другом письме Эджворт рассказывает о том, что целый день в имени ее отца прошел под знаком "Уэверли": на прогулке у всех в руках были томики романа, у нее самой в кармане лежало только что полученное письмо от поэтессы Катерины Марии Фэншоу с восторженными отзывами о нем, а вечером с гостями они снова обсуждали его достоинства. "У меня нет слов, чтобы выразить свой восторг, — заключает Эджворт. — Это произведение подлинного гения" (250, I, 225).

Очевидно, современников прежде всего поражала в "Уэверли" его необычность, его явная непохожесть на подавляющее большинство романов, которыми в изобилии потчевали тогда читателей британские издательства и общественные библиотеки. Не случайно Генри Кокберн, пытаясь восстановить в памяти первые, самые острые и живые впечатления от романа, сразу же упоминает о его "неожиданной новизне". "Очарование новизны" в "Уэверли" пленило и Уильяма Морритта, который, едва прочитав роман, взволнованно писал об этом Вальтеру Скотту, и Байрона, который немедленно противопоставил его ненавистой "дамской чепухе" (249, 193).

Под "дамской чепухой" Байрон, конечно же, имел в виду обычное развлекательное чтение конца XVIII — начала XIX века — всевозможные "Таинственные замки", "Движущиеся скелеты", "Ночные привидения", "Чудесные свадьбы", "Невидимые руки", тысячами заполнявшие книжный рынок и заставлявшие забыть, что еще сравнительно недавно английский роман усилиями Ричардсона, Филдинга, Смоллета, Стерна, Голдсмита доказал свое право быть причисленным к "высоким жан-

рам" литературы. Главным образом это были слабые подражания готическим романам Анны Рэдклиф с их обязательной атмосферой сгущенного ужаса, с непременными мрачными замками и подземельями, роковыми тайнами и страшными преступлениями демонических злодеев, с явлениями окровавленных призраков и чудесными спасениями невинных красавиц. Удручающе похожие друг на друга, неумело сконструированные по одним и тем же шаблонам, полные нелепостей и пошлых мелодраматических эффектов, они сочинялись преимущественно дамами-писательницами для дам-читательниц, так что современникам казалось, будто целая область словесности "почти полностью оккупирована женским полом" (цит. по: 12, 11). В этой густой и однородной книжной массе, выпуском которой особенно славилось издательство "Минерва Пресс", совершенно терялись произведения талантливые и незаурядные — скажем, ни один роман уже известной нам и далеко не бездарной Марии Эджворт не пользовался столь широкой популярностью, как любая из вариаций на темы "Удольфских тайн", а замечательные психологические романы Джейн Остин вообще долгое время не могли найти издателя.

В подобной литературной ситуации выход "Уэверли" был расценен многими как долгожданное (или, наоборот, неожиданное) вторжение мужчины-завоевателя в женское царство. По стилю, по точности исторических подробностей, по сочной обрисовке характеров и грубоватому юмору в романе сразу признали мужскую руку, и показательно, что в довольно длинном списке лиц, которым приписывали его авторство, не значится ни одной дамы-писательницы. Весьма показателен и тот переполох, который произвело это вторжение в самом женском царстве. Говоря словами одной из поставщиц продукции для "Минервы Пресс", "орел, паривший в вышине, спустился на землю, чтобы трубить среди кус-

тов, где прежде синички распевали свои жалкие песенки, получая за них крошки хлеба из дамских ручек" (цит. по: 233, 229). Естественно, синички были напуганы внезапным появлением орла, грозившего лишить их пропитания, и поэтому даже Джейн Остин, узнав, что автором "Уэверли" считают Вальтера Скотта — знаменитого стихотворца, автора многих популярнейших поэм и баллад, — воскликнула: "Вальтер Скотт не имеет права писать романы, особенно хорошие. Это не честно. Поэзия и так приносит ему достаточно славы и денег, чтобы еще и вырывать хлеб у других изо рта" (266, 74).

Воспринятый на фоне "пения синичек", "Уэверли" не мог не показаться современникам совершенно новым словом в жанре романа, хотя сейчас нам очевидно, что Вальтер Скотт широко пользовался сюжетными ходами и повествовательными приемами, заимствованными как у семейно-биографического романа XVIII века (в первую очередь, у Филдинга), так и у того же романа готического. Не обнаруживая в "Уэверли" ставших привычными и обязательными романических штампов, его первые читатели либо недоумевали, либо приходили в полный восторг. "Умоляю, прочитай "Уэверли", — писал Джон Марри жене. — Это великолепный роман: никаких темных переходов, тайных комнат и завываний ветра в длинных галереях" (269, I, 249). Одно только отсутствие в тексте определенных типовых "блоков" уже обостряло восприятие, нарушало сформированные "дамской чепухой" читательские ожидания, требовало решительной перестройки кода в читательском сознании. Сам жанр романа, казалось бы, застывший в неподвижности нескольких повторяемых схем, снова обретал движение, обновлялся, доказывал способность к постоянному развитию.

Именно на этот механизм восприятия и был изначально рассчитан "Уэверли". Недаром он начинается с

прямого обращения к читателям, в котором автор уведомляет, что им предлагается текст, отличающийся по жанру от популярного романа во всех его разновидностях. Подобно тому, как Филдинг пародировал своего предшественника Ричардсона, а Стерн — Филдинга, Вальтер Скотт пародирует те типы "массовой литературы", на фоне которых его роман должен восприниматься как новаторский, обнажая и высмеивая их ведущие, поддающиеся клишированию признаки. Это место в первой главе "Уэверли" заслуживает того, чтобы его процитировать почти полностью:

"Если бы, например, я объявил на фронтисписе: "Уэверли, повесть былых времен", всякий читатель романов, конечно, ожидал бы замка, по размерам не уступающего Удольфскому. Восточное крыло его с давних пор оставалось бы необитаемым, а ключи от него были бы либо потеряны, либо поручены заботам пожилого дворецкого или кастелянши, чьим неверным шагам суждено было бы к середине второго тома привести героя или героиню в это разрушенное обиталище. Не кричала бы сова и не трещал бы сверчок с самого титульного листа? <...> Опять же, если бы заголовок гласил "Уэверли, перевод с немецкого", неужели нашлась бы такая тупая голова, которая не представила бы себе распутного аббата, деспотического герцога, тайного и загадочного сообщества розенкрейцеров и иллюминатов с их реквизитом черных капюшонов, пещер, кинжалов, электрических машин, люков и потайных фонарей? А если бы я предпочел назвать свое произведение "Чувствительной повестью", не было бы это верным признаком, что в ней появится героиня с избытком каштановых волос и арфой — усладой часов ее одиночества, которую ей всегда как-то удается благополучно переправить из замка в хижину, хотя нашей героине приходится порой выскакивать из окна, расположенного на высоте двух маршей лестницы, и

не раз плутать по дорогам, пешком и в полном одиночестве, руководствуясь в своих странствиях лишь указаниями какой-нибудь краснощекой деревенской девки, чей говор она едва может понять? Или, скажем, если бы мой "Уэверли" был озаглавлен "Современная повесть", не потребовал ли бы ты от меня, любезный читатель, блестящей картины светских нравов, нескольких едва завуалированных анекдотов из жизни частных лиц, — притом чем сочнее выписанных, тем лучше, — героини с Гровнор-сквер, героя из клубов <...> и толпы второстепенных персонажей, набранных среди модниц восточного конца улицы королевы Анны, и отважных героев из полицейского участка на Боу-стрит?" (5, I, 68—69).

Современникам Вальтера Скотта не составляло никакого труда догадаться, против каких типов популярной литературы направлены пародийные выпады анонима, ибо каждый из них превосходно знал пародируемые каноны — знал не понаслышке, а по собственному опыту, позволявшему подставить на место той или иной жанровой "модели" подлинный ряд прочитанных текстов. Пародия здесь обнажала условность системы, которая не ощущалась условной: читатель романов, где в нужный момент у героини под рукой всегда оказывается арфа, вовсе не задавался вопросом, как ей удалось перетащить сей громоздкий и тяжелый музыкальный инструмент из замка в хижину, ибо безоговорочно принимал предлагаемую ему меру условности как норму. Заостряя внимание на неправдоподобии и нелепости сцен такого рода, Вальтер Скотт проделывал с современным популярным романом примерно ту же операцию, что и Сервантес в "Дон Кихоте" — с романом рыцарским, Филдинг в "Джозефе Эндрюсе" — с романом сентиментальным, Стерн в "Тристраме Шенди" — с романом семейно-биографическим, а Марк Твен в своих статьях — с романом вальтер-скоттовским: пар-

дией и игрой он заставлял читателя ощутить условность привычной системы, которой противопоставляется система с новой мерой условности.

Разумеется, пародийность в "Уэверли" не носит такого всеобъемлющего характера, как, например, у Стерна, и почти не проявляется в самом повествовании. Однако общая установка на игру с читательскими ожиданиями имеет для Вальтера Скотта столь же принципиальное значение, что и для автора "Тристрама Шенди" — недаром он откровенно пользуется стернианским приемом и переносит предисловие из начала в конец книги (в "Тристраме Шенди" предисловие помещено в середине третьего тома), мотивируя это тем, что "читатели приняли за правило в первую очередь читать последнюю главу сочинения, так что, в конечном счете, эти заметки, будучи помещены в конце, имеют наибольшие шансы быть прочитанными в надлежащем порядке" (5, I, 594). Привычки и стандартные реакции читателя-современника, его возможные возражения и оценки как бы встроены здесь внутрь текста — анонимный автор постоянно предвосхищает, предугадывает их; то и дело он прерывает повествование, чтобы иронически прокомментировать его или подразнить читателей каким-нибудь советом или объяснением.

Очень важным компонентом этой игры являлась и сама анонимность романа. В предисловии-послесловии к нему первые читатели "Уэверли" не могли не обратить внимание на то, что они назвали "декларацией анонима". "Предоставляю публике отгадать причины, заставившие меня скрыть свое имя, — говорилось в ней. — <...> Может быть, я новичок в литературе и не хочу принять непривычного названия Автор, или стыжусь, что часто уже надоедал публике, и прибегаю к таинственности для большей занимательности. Может быть, я принадлежу к такому важному званию, в котором унизительно быть романистом, или живу в боль-

шом свете, где всякое покушение авторствовать кажется педантством. Может быть, я еще так молод, что мне рано называться писателем, или так стар, что пора отказаться от этого названия" (6, 177—178) <sup>1</sup>.

Вальтер Скотт и тут остается верен себе — он снова водит читателя за нос, снова дразнит его своими "прогнозами", заранее предугадывая, как будут объяснять и мотивировать упорное нежелание автора открыть свое имя. Заметим кстати, что "прогнозы" Скотта оказались удивительно точными, ибо впоследствии все предложенные им взаимоисключающие мотивировки будут использованы при построении различных, тоже взаимоисключающих гипотез относительно того, кто скрывается под маской Неизвестного (которого тогда еще не называли Великим). Автор-аноним как бы приглашает желающих вступить в игру и попытаться разоблачить, разгадать его тайну, но при этом оставляет за собой право прятаться, лукавить, сбивать преследователя со следа.

Понимая, что ему не удастся избежать подозрений, Вальтер Скотт рассчитывает свою стратегию на ход дальше, чем заинтригованные читатели, и в "декларации анонима" искусно создает себе алиби. Профессиональный юрист, весьма искушенный в делах сыска и судебного дознания, он делает ставку на то, что все предложенные "анонимом" альтернативные объяснения инкогнито будут сочтены лживыми, и потому, среди прочих, включает в их число и такие правдоподобные версии, которые, казалось бы, указывают прямо на него. В самом деле, кто, как не известнейший поэт Вальтер Скотт, мог скрывать свое имя, опасаясь, "что часто уже надоедал публике"? Кто, как не он, эдинбургский аристократ, шериф и секретарь суда, принадлежал к "важному званию, в котором униженно быть романистом"? Заметив эти намеки, внимательный читатель "декларации" должен был прийти к





нито никого удивить было нельзя. Многие английские писатели конца XVIII — начала XIX века издавали свои произведения анонимно. Без указания имени автора вышли в свет, например, "Лирические баллады" Колриджа и Вордсворта (1798), первый роман Марии Эджворт "Замок Рэкрент" (1800), желчная сатира юного Байрона "Английские барды и шотландские обозреватели" (1809), романы Джейн Остин и "патриарха" шотландской литературы Генри Маккензи, прямого предшественника Вальтера Скотта. Однако чаще всего авторы скрывали свое имя по вполне понятным причинам — неуверенные в успехе, они боялись сделаться посмешищем в глазах критики и публики и, так сказать, принимали меры, дабы обезопасить себя на случай провала. Если же речь шла о тексте с какими-то резкими сатирическими обличениями или политическими выпадами, то к этим соображениям примешивалось и нежелание поставить себя под удар, вызвать гнев или даже преследования со стороны обиженных и задетых. Но стоило автору убедиться, что все его страхи были напрасны и книга пользуется успехом, как он тут же — не без удовольствия — открывал тайну и в дальнейшем позволял издателям печатать свое имя на обложке. Так, даже Байрон, который больше всего на свете боялся уронить аристократическое достоинство и прослыть своим среди литераторского плебса, признал себя автором "Английских бардов и шотландских обозревателей" уже через месяц после выхода в свет первого анонимного издания, имевшего огромный успех, хотя аристократу не вполне пристало открыто вступать в литературную борьбу и обрушиваться с оскорбительными нападками на писателей и критиков (скорее, ему полагалось бы отделяться благодушными комплиментами, как поступал, например, Вальтер Скотт, когда говорил от своего лица). Когда же автор все-таки продолжал сохранять инкогнито, он делал это чисто формально, не предпри-

нимая никаких попыток скрыть свою тайну от многочисленных друзей, родственников, знакомых и братьев по перу, так что она быстро становилась секретом Полишинеля. Скажем, Генри Маккензи, долгое время не подписывавший своих романов, не только никогда не отрицал, что именно он является их автором, но и всячески способствовал широкому распространению подобных слухов.

В этом смысле позиция Вальтера Скотта была совершенно уникальной, и легко понять недоумение Байрона, который, если верить одному из мемуаристов, говаривал: "Я не могу себе растолковать причины его инкогнито" и пытался — безо всяких на то оснований — найти в нем какую-то политическую подоплеку (см.: 77, 60—61). Правда, сам Вальтер Скотт в предисловии к собранию своих романов, начавшему выходить в 1829 году, после того, как он был вынужден расстаться с маской Великого Неизвестного, объяснял анонимность "Уэверли" вполне традиционным образом. "Мое первоначальное намерение выпустить роман анонимно, — писал он, — было вызвано сознанием, что эта попытка проверить вкусы публики обречена, по всей вероятности, на неуспех, и я не хотел рисковать неудачей" (5, I, 57). Но если такие опасения и сыграли какую-то роль в решении Вальтера Скотта скрыть свое имя, то, безусловно, роль далеко не ведущую. Иначе у нас сразу должен возникнуть естественный вопрос: зачем же в таком случае автору понадобились те меры предосторожности, которые он предпринял и о которых рассказывает в предисловии 1829 года.

А меры были предприняты поистине беспрецедентные, как будто речь шла по крайней мере о сохранении государственных секретов, а не тайны авторства. Рукопись "Уэверли" была полностью переписана особо доверенными людьми под личным наблюдением Джеймса Баллантайна; гранки изготовлены в двух экземпля-



---

*Эдинбург, Хай-Стрит*

---

рах, один из которых конспиративно доставили писателю, чтобы он внес авторскую правку, после чего Баллантайн собственноручно перенес все поправки на другой экземпляр, а первый уничтожил. Поэтому, как с гордостью пишет Вальтер Скотт, "даже те из любопытных, которые производили самые тщательные изыскания, чтобы выяснить, кто же в конце концов автор, ничего не могли дознаться" (5, I, 57). Чрезвычайно узок был круг лиц, посвященных в тайну. Вальтер Скотт доверил свой секрет лишь жене, матери, брату и нескольким ближайшим друзьям, так что даже его дети долгое время были вынуждены гадать, отец ли написал "Уэверли" и другие романы "шотландской серии". Забегая вперед, скажем, что за годы, проведенные Скоттом под маской Великого Неизвестного, число его конфиденентов увеличилось весьма незначительно и никогда не превышало тридцати, причем никто из них ни разу не выдал его тайну: факт сам по себе удивительный.



---

*Панорама Эдинбурга*

---

Не менее удивительно и другое. Исходя из объяснений, предложенных впоследствии Вальтером Скоттом, нужно было бы ожидать, что, быстро убедившись в широком успехе "Уэверли" у читателей Шотландии и Англии, он открыто признает себя автором популярной книги или, по крайней мере, позволит слухам об этом перерасти в уверенность. На самом же деле произошло нечто полностью противоположное. По собственному признанию Вальтера Скотта, он "никогда не испытывал большего удовольствия, как в тот день, когда, возвратившись из одной увеселительной поездки, обнаружил, что "Уэверли" находится в зените популярности..." (5, I, 58). Однако вместо того, чтобы открыть (или хотя бы приоткрыть) свою тайну и сполна вкусить плоды славы, он не только не ослабляет, но, напротив, усиливает меры предосторожности, стремясь избежать разоблачения. "Игра в прятки" со страниц романа переносится в реальную жизнь. Судя по переписке Вальтера Скот-

та, ему доставляет особое наслаждение следить из-под непроницаемой маски за жаркой перепалкой читателей и критиков, спорящих о том, кто автор модной новинки, и высказывающих самые невероятные предположения. "Достопочтенные жители Эдинбурга, — сообщает он У. Морриту, — сейчас только тем и заняты, что пытаются опознать автора романа и найти оригиналы тех портретов, которые в нем содержатся. Что касается первого, то им, вероятно, будет трудно уличить истинного виновника, хотя на него уже пали некоторые подозрения. Джеффри предлагает поклясться, что это — моих рук дело, но зато другой видный критик готов присягнуть *ex contrario* \*, из-за чего весь город раскололся на две партии" (4, III, 457). А еще через несколько недель он откровенно радуется тому, что теперь подозрения пали на самого главного его преследователя: "Сейчас в Эдинбурге считают, что "Уэверли" сочинил не кто иной, как Джеффри, дабы развеять скуку во время трансатлантического путешествия. Видите, мое непризнанное детище, кажется, начинает делать карьеру" (4, III, 479).

Многие из тех, кому молва приписывала авторство "Уэверли", сами того не подозревая, весьма удачно подыгрывали Вальтеру Скотту в его маскараде. Как пишет первый биограф Скотта Аллан Каннингем, они часто, "шутя или вправду, принимали на себя таинственный и скромный вид и говорили как люди, обремененные тайной, которую боятся нарушить. Это должно было казаться чрезвычайно забавным Скотту, который взором и слухом так искусно ловил смешное и мог забавляться глупостью приятелей, не показывая на лице ни малейшего признака своих мыслей" (76, 70). Подыгрывать ему Скотт просил и посвященных в тайну. Когда, например, в октябре 1814 года до него дошли

\*

Из противоположного? (*лат.*)

слухи, что многие считают автором "Уэверли" его непутевого брата Томаса, служившего тогда казначеем в полку, расквартированном в Канаде, он немедленно отправил ему книгу вместе с письмом, где умолял не проговориться и "напускать на себя всезнающий вид, буде речь пойдет о романе" (4, III, 502).

Сам же Вальтер Скотт, по всей вероятности, ни разу не вышел из добровольно принятой роли — ни разу не приподнял маску, ни разу не выдал себя неосторожным словом или поступком. Правда, впоследствии довольно широкое хождение в Англии получили легенды о том, что он якобы проговорился в разговоре с кем-то, подал какой-то знак собеседнику, призывая его к молчанию, или произнес предательское "я" вместо "он", когда речь зашла об авторе "Уэверли", причем одна из этих легенд приписывалась Байрону. Но у нас нет никаких оснований не верить Вальтеру Скотту, который всегда категорически утверждал, что подобные истории вымышлены и ему не случалось попадать "в такое мучительное и неловкое положение" (5, I, 61). В первые же дни после выхода "Уэверли" он выработал четкую стратегию поведения и неукоснительно соблюдал ее на протяжении многих лет, научившись обсуждать свои анонимные творения с непосвященными в тайну совершенно бесстрастно и незаинтересованно, как будто это были *чужие* тексты, к которым он, Вальтер Скотт, не имеет никакого отношения. Посылая "Уэверли" одному знакомому в Ирландию, он писал: "<...> в Эдинбурге меня считают его автором. Этим мне оказывают слишком большую честь, и я искренне желал бы получать как похвалы, так и прибыли, которые получает сейчас автор. Надеюсь, что роман Вам понравится, хотя, возможно, меньше, чем он нравится мне, ибо я могу оценить сходство старомодных портретов, содержащихся в нем. Несомненно, автор хорошо знает вашу несравненную мисс

Эджворт, ибо он явно подражает ей в манере, тогда как сами картины у него весьма оригинальны" (4, III, 532). Еще более характерно его письмо самой мисс Эджворт, где он заявляет: "Я не столь высоко ценю неизвестного автора наших шотландских романов <...> однако о многих его трудах я держусь хорошего мнения и ожидаю получить еще немало удовольствия от тех, которые пока только обещает нам все тот же скрытый, но щедрый источник. Уверяю Вас, что я вполне незаинтересованный судья в этом деле, хотя Вы и делаете мне весьма много чести, предполагая у меня здесь некий личный интерес" (211, 298).

Тонко имитируя позицию придиричвого, но благожелательного и объективного читателя, Вальтер Скотт в то же время нигде не переходит границу, отделяющую литературную игру от лжи — ведь любое его заявление по поводу анонимных романов вполне может быть интерпретировано и как прямой отказ от авторства, и как хитрая уловка, искусно замаскированная ирония по отношению к самому себе. Естественно, что подобные его высказывания, истолкованные двояко, лишь подливали масла в огонь разгоревшихся споров, не предоставляя весомых аргументов какой-либо из сторон.

Особенно трудно приходилось Вальтеру Скотту, когда люди, находившиеся с ним в дружеских отношениях, допрашивали его прямыми вопросами насчет инкогнито. Как пишет он в предисловии 1829 года, "в таком случае мне оставалось одно из трех: либо я должен был раскрыть свою тайну, либо дать двусмысленный ответ, либо, наконец, упорно и беззастенчиво отрицать свое авторство. Первое предполагало жертву, которой, я полагаю, никто не имел права от меня требовать, поскольку дело касалось исключительно меня. Двусмысленный ответ навлек бы на меня унижительное подозрение, что я был бы не прочь воспользоваться заслугами (если они вообще были), на которые я не

решался полностью претендовать, а те, кто судил обо мне более справедливо, приняли бы такой ответ за косвенное признание. Поэтому я счел себя вправе, как всякий подсудимый, отказаться от самообвинения и решительно отрицал все улики, не подкрепленные доказательствами" (5, I, 60).

Сакраментальную фразу: "Уверю вас, я знаю об "Уэверли" ровно столько же, сколько знает публика" (4, III, 512), Вальтер Скотт в разных вариантах повторял многократно — повторял в застольных беседах с принцем-регентом и с лордом Байроном, повторял в письмах к своим лучшим светским друзьям леди Эйберкорн и Джоанне Бейли, не говоря уже о десятках менее близких знакомых и случайных корреспондентов. Его упорное нежелание раскрыть тайну иногда ставило его в чрезвычайно неловкое и двусмысленное положение. Гатри Райт, хороший знакомый Вальтера Скотта, в своих мемуарах рассказывает: "Однажды я остановился в зале эдинбургского почтамта, чтобы прочитать только что полученное письмо от леди Эйберкорн, в котором она отвечала на мои доводы в пользу того, что автором "Уэверли" является Вальтер Скотт, и тут же столкнулся с самим сэром Вальтером. Он немедленно осведомился, о чем я с таким увлечением читаю. "О вас", — ответил я и протянул ему письмо. Вскоре я заметил, как он до корней волос заливается краской, и вспомнил, что леди Эйберкорн пишет, между прочим: «Я уверена, вы неправы, ибо Вальтер Скотт дал мне честное слово, что он не автор "Уэверли"» Прочитав эти строки, сэр Вальтер воскликнул: "Клянусь, я этого не говорил. Я никогда не давал честного слова. Она ошибается". Заметив, что он разоблачил себя, сэр Вальтер пробормотал что-то невнятное, а потом сказал: "Знаете, мистер Райт, вопрос о том, кто же на самом деле написал эти романы, действительно любопытен. Давайте прогуляемся вокруг Кэлтон Хилл и попробуем вместе найти на него ответ" (цит. по: 263, 148—149).



Даже если усомниться в полной достоверности рассказа мемуариста, который явно пользуется бродячими мотивами распространенной легенды о "проговорах" Великого Неизвестного, сама ситуация, описанная им, выглядит вполне правдоподобной. А коль скоро Вальтер Скотт, крайне щепетильный во всех вопросах чести, был готов смириться с неизбежным возникновением подобных двусмысленных и весьма неприятных для джентльмена ситуаций ради сохранения инкогнито, значит оно было чем-то большим, нежели озорство, прихоть или рекламный трюк для завлечения публики. Отвечая У. Морритту, пытавшемуся уговорить его признать себя автором романа, который "лишь упрочит вашу славу лучшего поэта английского языка" (цит. по: 246, 8), Скотт очень искренне, без тени фальши, сказал: "Я не признаю "Уэверли". И главная причина заключается в том, что *это лишило бы меня удовольствия продолжать писать*" (4, III, 478—479; курсив мой. — А. Д.). Из этих его слов со всей очевидностью явствует, что "игра в прятки" была для него глубинной внутренней потребностью, "категорическим императивом", которому он подчинился, а отнюдь не проявлением природной склонности к озорству и хитрости, как считает его биограф Пирсон (см.: 144, 92). Только под маской Неизвестного он мыслил себя романистом, хотя вряд ли до конца понимал почему. Во всяком случае, все предложенные им в разное время объяснения загадки инкогнито мало что объясняют. В том же письме к Морритту, например, он, парафразируя "декларацию анонима" из "Уэверли", вдруг вспоминает о том, что ему, как секретарю суда, неприлично быть сочинителем романов, а в предисловии 1829 года говорит, что скрывался под маской, поскольку был лишен честолюбивых амбиций, присущих начинающим писателям, и боялся поддаться лести и захваливанию, которые способны "превратить самых умных и талантливых в глупцов" (5, I, 59).

Вальтер Скотт прекрасно отдавал себе отчет в том, что его объяснения покажутся малоубедительными (см.: 5, I, 58), потому что некоторые из них годились только для самых первых читателей "Уэверли", а другие носили слишком общий и расплывчатый характер. Французский переводчик поэм Вальтера Скотта и страстный поклонник его романов Амадей Пишо в книге "Путешествие по Англии и Шотландии" приводит анекдот о знаменитом эдинбургском судье, лорде Германде, который пришел в такой буйный восторг от "Гая Мэннеринга", второго романа автора "Уэверли", что всегда носил его с собой и без усталости вопрошал всех вокруг: "Вы читали?". Однажды в суде во время прений он процитировал какое-то место из любимой книги и, не в силах остановиться, стал читать главу дальше. Сначала его почтенные коллеги протестовали, но потом увлеклись чтением — они хохотали, хлопали в ладоши и радовались, как дети. "А при этом, — заключает Пишо, — у самых ног лорда Германда восседал секретарь суда, молча внимая книге вместе со всеми. Это был ее анонимный автор — сэра Вальтер Скотт" (262, III, 193). Конечно же, писатель не мог не понимать, что эдинбургские судьи не только простят своему уважаемому собрату сочинение *таких* романов, если тайна раскроется, но и сочтут за честь состоять с ним в одной корпорации; конечно же, подобные сцены не меньше тешили его самолюбие, чем прямая лесть, которой он так боялся. И конечно же, наилучшим объяснением его желания остаться неузнанным служат не ссылки на скромность, общественное положение или френологические шишки, а слова шекспировского Шейлока, которые он любил цитировать: "МНЕ ТАК ХОТЕЛОСЬ!".

Другое дело, что можно (и нужно) попытаться найти те скрытые мотивы, по которым ему ХОТЕЛОСЬ именно ТАК. "Причины, коими мы оправдываем собственное поведение в собственных глазах, весьма

отличаются от подлинных мотивов наших действий", — говорил Вальтер Скотт, и, наверное, нам следует руководствоваться этой максимой, если мы хотим разгадать секрет Великого Неизвестного, которого не знал он сам. Но пока, любезный читатель (как сказал бы сэръ Вальтер), позволь немного повременить с разгадками и объяснениями, ибо не вся еще история рассказана, и не со всеми ее участниками ты успел познакомиться. Ведь автор "Уэверли" прожил под своей маской целых тринадцать лет, а за это время с ним произошло немало событий, которые должны пролить свет на его "подлинные мотивы". И прежде всего нам необходимо выяснить, насколько удалась Вальтеру Скотту его игра и как вели себя в ней его партнеры — читатели анонимных романов.

## II

На первый взгляд может показаться, что все уловки и ухищрения Вальтера Скотта были совершенно напрасными и что современникам сразу же удалось разоблачить его инкогнито. Недаром проницательный Морритт, прочитав "Уэверли", предупреждал друга: "Те, кто когда-либо слышали застольные беседы Вальтера Скотта, обязательно узнают его интонации, его юмор, его мысли..." (4, III, 477, п.1). Вальтер Скотт, действительно, часто писал, как говорил (Генри Кокберн впоследствии заметил даже, что, разрезав какой-нибудь его роман на кусочки, вполне можно составить впечатление о Скотте-рассказчике), и поэтому его постоянным собеседникам и внимательным корреспондентам не составляло особого труда расслышать за той или иной фразой знакомый голос. Почувствовав в "Уэверли" типично скоттовскую манеру, многие из них уже не сомневались в его авторстве. "Aut Scottus, aut Diabolis" \* —

\*

Или шотландец, или дьявол (*лат.*).



---

*Мария Эджворт*

---

таким красноречивым эпитафием предварила свое письмо, адресованное Автору "Уэверли", Мария Эджворт. "Я думаю, только Скотт мог написать "Уэверли", — утверждал Байрон, обращаясь к Джеффри. — Там столько характерных для него фраз <...> столько выражений, встречающихся в его письмах, что это, по-моему, может служить вполне убедительной, хотя и косвенной уликой" (252, I, 416). Познакомившись и подружившись со Скоттом весной 1815 года в Лондоне, он

еще более укрепился в своих подозрениях. Лондонский издатель Исаак Натан рассказывает в мемуарах, что в те дни Байрон как-то спросил его, читал ли он "Уэверли":

"— Нет еще, — ответил я.

— Значит, — сказал лорд, — вам предстоит изведать огромное наслаждение. Позвольте мне рекомендовать вам этот роман: ничего лучше я не читал за всю свою жизнь. Вы, конечно, знаете, что его автор — Вальтер Скотт?

Хотя тогда об этом почти не говорили, лорд Байрон убеждал меня в авторстве Скотта с большей настойчивостью, чем было ему свойственно" (247, 118).

С той же пронизательностью определяли автора "Уэверли" и многие другие профессиональные литераторы или люди, близко причастные к литературе. Как мы уже знаем, тайну анонима сразу раскрыли опытные издатели Марри и Констебл (которого Скотт вскоре ввел в круг посвященных, оговорив на всякий случай сумму штрафа за разглашение тайны — 2000 фунтов), а также критик Джеффри; никогда не сомневались в авторстве Скотта хорошо знакомые с ним поэты У. Вордсворт и С. Колридж; в большинстве рецензий на роман отмечалось, что его приписывают известному поэту Вальтеру Скотту, причем только американский журнал "Порт Фолио" решился оспорить эту атрибуцию.

Но профессиональные литераторы и близкие знакомые Скотта составляли лишь ничтожно малую часть читающей публики, лишь самую верхушку пирамиды, в толще которой — как писал впоследствии уже разоблаченный Великий Неизвестный — "их догадки имели <...> не больше веса, чем догадки других; их мнения и доводы можно было заподозрить в пристрастности, а то и противопоставить им опровергающие доводы и суждения" (5, I, 61). Именно на этом и строилась стратегия опытного адвоката, знающего, что один из лучших

способов ведения защиты — посеять сомнения в умах присяжных заседателей. Категорически отказываясь признать "Уэверли", он не позволял догадкам перерасти во всеобщую уверенность и искусно провоцировал колебания и споры среди своих "присяжных" — читателей. И хотя он не мог надеяться исключить себя из числа подозреваемых, ему удалось навлечь подозрения еще на целый ряд лиц.

Каких только предложений относительно авторства "Уэверли" не высказывали современники! Роза Митфорд — тогда начинающая поэтесса, а потом довольно известная писательница — осенью 1814 года с раздражением будущей старой девы отвечала одному из своих корреспондентов: "Я по-прежнему твердо убеждена, что Вальтер Скотт приложил свою руку к "Уэверли", и мне неизвестны никакие доказательства, которые заставили бы меня поверить, что Дугальд Стюарт имеет к нему какое-либо отношение" (цит. по: 233, 227). Значит, среди подозреваемых одно время числили даже почтеннейшего старейшину шотландских философов Дугальда Стюарта, автора многих ученых трактатов, который мало подходил на роль сочинителя занимательного романа. Как писал в своих мемуарах Генри Кокберн, "в любом обществе, чуть ли не в любом разговоре двух случайно встретившихся на улице людей, не было конца догадкам и гипотезам, кивкам и подмигиваниям, предсказаниям и утверждениям; высказывались тысячи в равной степени неопровержимых доводов, каждый из которых, вопреки остальным, доказывал, что автором является престарелый Генри Маккензи, или Джордж Крэнстоун, или Уильям Эрскин, или Джеффри, или, чаще всего, брат сэра Вальтера Томас" (232, 281).

Не успели улечься споры вокруг "Уэверли", как публику взбудоражило известие о том, что вскоре выйдет в свет новый роман таинственного автора, причем одновременно сообщалось о скором издании но-

вой большой поэмы Вальтера Скотта "Владыка островов". Слухи об этом охотно распространял и сам писатель. Так, в ответном письме Марии Эджворт, написанном от имени Джеймса Баллантайна, он "под строгим секретом" извещал ее о выходе из-под пера автора "Уэверли" еще одного романа и тут же добавлял: "Поэма мистера Скотта "Владыка островов" обещает быть достойной лучших его сочинений. Она, мне кажется, столь же сильно написана и бесспорно ровнее и тщательнее отделана. Я ознакомился с тремя песнями. Всего их будет шесть" (211, 294).

Это был очередной, далеко рассчитанный ход в игре Вальтера Скотта за сохранение инкогнито, хитроумная уловка, призванная создать автору видимость алиби. "Я <...> потратил много сил, чтобы закончить новую необычную повесть за такой короткий срок, который наверняка собьет читателей с толку, если они, конечно, не сочтут меня сторуким Бриареем" (4, IV, 12), — сообщал Скотт своему главному confidentу Морритту 15 января 1815 года, в день выхода "Владыки островов". Выпуская анонимно второй роман, "Гай Мэннеринг", всего лишь через месяц после поэмы и через полгода после "Уэверли", он стремился навести "преследователей" на мысль, что один человек физически не в состоянии так быстро написать две большие книги. На глазах у изумленной публики, еще не догадывавшейся о том, с какой умопомрачительной скоростью писатель сочиняет романы (на трехтомного "Гая Мэннеринга" он затратил шесть недель!), был разыгран ловкий иллюзионистский трюк с переодеванием: Вальтер Скотт, словно бы раздвоившись, выступил перед ней и в своем привычном обличе романтического поэта, и под маской таинственного Неизвестного.

Судя по всему, замысел Скотта увенчался некоторым успехом, и ему удалось ввести в заблуждение даже кое-кого из тех, кто еще несколько месяцев назад

уверенно называл его автором "Уэверли". Известная нам Роза Митфорд, которая прежде считала, что он скрывает свое авторство подобно тому, как девушка скрывает возлюбленного, теперь заявила: "Я не думаю, что "Гая Мэннеринга" написал Вальтер Скотт". Видимо, заколебался и сам Джеффри. Во всяком случае, рассказывая о книжных новинках в письме к своему заокеанскому приятелю, он упомянул среди них новую поэму Вальтера Скотта, а затем продолжал: "Еще у нас имеется "Уэверли", замечательный, по-моему, роман, и другая книга того же автора (который все еще носит маску), не столь сильная, но все-таки великолепная, под названием "Гай Мэннеринг" (252, II, 147). Если вспомнить, что в рецензии на "Уэверли" Джеффри изящно, но недвусмысленно намекал на авторство Вальтера Скотта, то отсутствие подобного намека после выхода "Гая Мэннеринга" можно считать весьма симптоматичным.

Значительно менее уверенно, чем в случае с "Уэверли", звучало на этот раз обращенное к Скотту "Ты еси!" рецензентов. Вслед за "Порт Фолио" еще один американский журнал — влиятельное "Норт Америкэн Ревью" — отказался признать в нем автора двух "шотландских" романов. Тогда же впервые было публично названо другое имя кандидата на пост Неизвестного — рецензент популярного дамского журнала "Бритиш Лейдиз Мэгэзин" категорически заявил, что под маской анонима скрывается некий молодой шотландский аристократ Джордж Форбз. Эта версия получила довольно широкое распространение, и на протяжении двух-трех лет ни в чем не повинного Форбза упорно продолжали считать автором "Уэверли". Кстати сказать, после выхода в свет третьего романа "уэверлийской серии" (Антикварий. 1816) слухи достигли России. В обзоре английской литературы, опубликованном газетой "Русский инвалид" летом 1816 года, говорилось: "Сей Ро-



ман, равно как означенные на заглавии предшественники оного, есть весьма удачная картина Шотландских нравов. <...> Неизвестный сочинитель в отношении Шотландии занимает ту же степень, на которой находится славная Эджворт в отношении к Ирландии. Но кто он? Как зовут его? Вот вопрос, который два года уже предлагается во всех Журналах и во всех обществах. Теперь уже доказано, что Стихотворец Скотт не имеет в сих романах никакого участия. Некоторые полагают, что Автор оных есть Форбес, сын одного Шотландского Баронета, воспитанный в училище Доктора Вальпи в Ридинге" (86, 735).

Успех иллюзионистского трюка с почти одновременным появлением перед публикой в двух разных обликах, несомненно, подсказал Вальтеру Скотту, как ему надлежит строить свое литературное и бытовое поведение, если он хочет сохранить инкогнито. Напрягая (и постепенно истощая) все силы, он на протяжении последующих лет старался выступать в печати под собственным именем не реже, чем в годы, предшествовавшие выходу "Уэверли". Правда, полупривал "Владыки островов", не выдержавшего конкуренции со стороны модных поэм Байрона, заставил его навсегда отказаться от роли популярного стихотворца, но и без новых поэтических книг его "открытая" литературная продукция была воистину огромной. Одна за другой выходили из печати его статьи на самые разные темы; он публиковал очерки и драмы; под его редакцией и с его пространными предисловиями издавались сочинения английских классиков. Замыслами этих работ он охотно делился с многочисленными собеседниками и корреспондентами, перемежая рассказы о своих творческих планах рассуждениями по поводу романов автора "Уэверли". Тем самым создавалось впечатление, что все время, свободное от исполнения служебных и светских обязанностей, Вальтер Скотт, как и прежде,



---

*Вид на Абботсфорд через арку*

---

посвящает литературным занятиям и что в "трудах и днях" его жизни просто не остается скрытых от глаз света промежутков, когда он мог бы успеть написать тысячи страниц анонимных романов, которые выходили с головокружительной частотой — примерно два раза в год. Их таинственный автор существовал в культуре словно бы параллельно с давно знакомым ей литера-



---

### *Библиотека в Абботсфорде*

---

тором Вальтером Скоттом — похожий на него, но обладающий собственным независимым бытием.

Эту иллюзию должен был еще более укреплять создаваемый Вальтером Скоттом образ его частной жизни, которая, как казалось современникам, почти полностью протекает на людях. Двери его знаменитого поместья Абботсфорд были всегда гостеприимно распахнуты для нескончаемой вереницы званых и незваных посетителей, и он демонстративно проводил целые дни в прогулках и беседах с ними. Только в дневнике, оставаясь наедине с собой, Вальтер Скотт мог позволить себе признаться, что ему изрядно надоели назойливые визитеры с их дорогими жилетами и булавками на грязных сорочках и что он ненавидит "дурно воспитанных наглецов, которые лезут к незнакомому человеку со своими комплиментами и мучают писателя в его собственном доме разговорами о его произведени-



---

*Развалины Мелрозского аббатства*

ях" (3, 10). Перед гостями же он представлял радушным и хлебосольным хозяином, готовым без конца развлекать их разговорами, возить по живописным окрестностям и показывать антикварные коллекции своего замка.

Благодаря восторженным рассказам обласканных в Абботсфорде визитеров, мифический образ Вальтера Скотта как добродушного и гостеприимного сибарита, не знающего большего счастья, чем застольная беседа и неторопливая прогулка, — образ, в котором он неизменно демонстрировал себя посторонним взглядам, — быстро распространился по всему миру. Весьма характерно, например, что А. П. Керн, говоря в своих мемуарах о юморе и гостеприимстве Дельвига, который не только казался, но и на самом деле был "сыном лени вдохновенной", приписывает ему сходство с Вальтером Скоттом "в домашней жизни" (см.: 82, 51). Не

менее характерно и то, как представлял себе воображаемый визит в Абботсфорд слепой поэт И.И.Козлов:

Как часто я в мечтах веселых,  
От мыслей мрачных и тяжелых,  
В тенистый Аббодс-форд лечу, —  
С тобой, мой бард, пожить хочу,  
Хочу смиренно быть свидетель,  
Как небо любит добродетель!  
И что ж? в мечтании моем  
Уж я давно в саду твоём  
С тобой хожу и отдыхаю,  
Твоим рассказам я внимаю.

Иль вдруг, вечернею порою,  
В приветном замке мы с тобою;  
Там дети, внуки, вся семья —  
Отрада милая твоя —  
Бегут, шумят, тебя встречая,  
И места нет почти друзьям,  
А дочь — хозяйка молодая —  
Янтарный чай готовит нам;  
Все негой, радостью светлеет.  
Кто здесь с весельем не знаком?  
И ты, певец, пред камельком,  
Где уголь дымный жарко тлеет,  
В красе серебряных кудрей  
Сидишь с детьми твоих детей;  
То учишь их, то забавляешь,  
Им сказки, были поминаешь,  
То речь ведешь о мертвецах,  
О ведьмах, о ворожеях;  
Иль, в знак бесценной им награды,  
Поешь родимые баллады;  
Иль вдруг уже, не тратя слов,  
Резвиться с ними ты готов.

Но уж пред сном, в час тихой лени,  
К тебе взобравшись на колени,  
Младенцы начали дремать;  
Будь с ними Божья благодать!  
Тогда беседуешь с друзьями,  
С приезжими: твой ум живой  
Дивит небрежной остротой,  
Пленяет сладкими речами...

(87, 193—194)

За подобными расхожими представлениями об идиллическом быте "приветного замка", где седовласый бард, окруженный детьми, внуками и друзьями (в число которых легко может попасть любой романтически настроенный почитатель его гения), коротает вечера у камелька, а днем прогуливается по тенистым аллеям, совершенно исчезла из вида другая — тайная, тщательно скрываемая от постороннего взгляда, — жизнь Вальтера Скотта-романиста: часы лихорадочного, изнурительного труда, который не прекращался никогда, даже во время приступов мучительной болезни (известно, что тяжело больной Скотт продиктовал большую часть романа "Ламмермурская невеста", а потом, придя в себя, не мог вспомнить ни единого слова из сочиненного). Под самым носом у гостей — в тиши кабинета, рано утром, когда все в замке еще крепко спали, — рождались новые и новые главы очередного "уэверлеева романа", а они наивно полагали, что им видна каждая минута радушного хозяина, и удивлялись, когда же он успевает работать. В. П. Орлов-Давыдов, который в юности учился в Эдинбургском университете и часто гостил у Вальтера Скотта, писал в своих воспоминаниях: "Он, казалось, посвящал все время своим гостям до того, что они сами начинали сомневаться, может ли он быть автором такого большого числа романов" (126, 315). Если добавить, что и общественная деятельность — сессии суда, собрания в клубах и обществах, политические дебаты — отнимала у Вальтера Скотта, как все знали, немало времени, то сомнения становились вполне оправданными.

По всей вероятности, именно на этот эффект и рассчитывал Вальтер Скотт, разыгрывая перед зрителями роль светского и делового человека, у которого едва хватает досуга, чтобы заниматься сочинением статей и публицистических книг, хотя иногда его игра вызывала непредвиденные последствия. Ее правдоподобие бы-

ло, очевидно, столь велико, что у современников возникли новые версии разгадки тайны Великого Неизвестного, согласно которым Вальтера Скотта стали считать не автором, а редактором романов своих родственников или, того хуже, владельцем целого писательского цеха, где безымянные наемные сочинители под его руководством и наблюдением изготавливают популярную литературную продукцию. Поскольку таким образом удавалось разумно объяснить, откуда в романах, единственным автором которых Вальтер Скотт физически быть не может, постоянно появляются типично вальтер-скоттовские фразы и мотивы, легенды о коллективном авторстве имели весьма широкое хождение (кстати, не они ли подсказали Александру Дюма-отцу его знаменитую идею использовать труд литературных подмастерий, которую он впоследствии осуществил с присущим ему размахом?). Так, в своем дневнике и в письме к Вяземскому из Дрездена А. И. Тургенев передает слух о том, что Вальтер Скотт "не один автор своих сочинений: есть исправительный редактор" (196, 434; 12). Известно, что Гете сообщали, будто Вальтер Скотт играет роль Рембрандта среди своих учеников — дает им идею романа и редактирует представленную рукопись (см.: 8, 386). Уже в 1823 году критик лондонского журнала "Нью Мансли Мэгэзин" в рецензии на "Квентина Дорварда" писал: "Те, кто исповедуют веру или ересь, утверждающую, что автором этих романов является сэръ Вальтер Скотт, рассказывают, будто бы он "пишет" их во время судебных заседаний. Но тогда он должен обладать, во-первых, необычайной ловкостью, которая позволяет ему скрываться от окружающей публики, и, во-вторых — еще более чудесным свойством интуитивно угадывать то, что обычным людям приходится долго и терпеливо изучать. Сэръ Вальтер Скотт известен не только как официальное лицо и политический деятель, активно участвующий в ожесточенных

схватках эдинбургских партий, но и как чрезвычайно общительный и светский человек, постоянно вращающийся в чрезвычайно оживленном обществе, как преуспевающий землевладелец, неустанно пекущийся о благоустройстве своего любимого пристанища в Абботсфорде. Едва ли возможно чисто физически, чтобы он, при всей своей занятости, оказался единственным автором "Уэверли" и его преемников. Одна только механическая работа по сбору материалов и составлению из них трехтомного романа — пусть написанного *currente calamo* \*, без правки и снятия копии — потребовала бы от него многих месяцев уединения и тяжелого труда. Это необходимость, которой не может бежать даже гений; это труд, облегчить который не под силу даже таланту. <...> Следовательно, если под "Железной маской" литературной пантомимы действительно прячется вышеозначенный джентльмен, из этого почти безусловно вытекает, что под его началом неутомимо трудятся несколько помощников, выполняющих всю черновую работу, и что ему остается лишь выбрать сюжет, составить план, написать несколько сцен и отшлифовать целое так, чтобы придать книге единство колорита" (266, 274).

Конечно, дерзкие "разоблачения" такого рода были крайней редкостью, и мало кто принимал их всерьез. Но и в осторожных формулах типа "Вальтер Скотт приложил руку..." или "Вальтер Скотт причастен...", часто встречающихся в статьях и письмах современников, сквозит то же недоумение, чуть ли не священный ужас перед сверхъестественной плодовитостью автора "уэверлеевых романов" и желание найти этому чуду какое-то рациональное объяснение.

Любопытно, что ни признание Вальтера Скотта, ни публикация после смерти писателя множества документов и свидетельств, неопровержимо доказывающих

\*

Беглым пером (*лат.*).



его авторство, не смогли до конца убедить всех в том, что один человек способен за относительно короткий срок (с 1814 по 1831 г.) создать около тридцати романов, не говоря о двух десятках томов публицистических, исторических и критических сочинений. В 1856 году, например, некий У. Фитцпатрик издал книгу с неуклюжим, но красноречивым заглавием: "Кто написал уэверлеевы романы? Исследование определенных таинственных обстоятельств, сопровождавших их создание, в свете литературной помощи, которую сэр Вальтер Скотт, возможно, получал от других лиц". В книге предпринята попытка доказать, что подлинными авторами романов были брат Скотта Томас со своей женой, а сам писатель выполнял при них функции литературного агента, редактора и издателя. Тогда же гипотезу Фитцпатрика поддержал еще один "скоттовед"-любитель, а в тридцатые годы нашего столетия беллетристка Уна Поуп-Хеннесси, автор биографии Скотта, объясняла его необыкновенную плодовитость тем, что он, якобы, написал часть романов до выхода "Уэверли", а затем — по очереди — извлекал их из тайников для пущего эффекта.

Об этих курьезных домыслах можно было бы не вспоминать, если бы они тоже не были странными, фантазмагорическими порождениями затеянной Вальтером Скоттом грандиозной игры. Разумеется, в той бешеной спешке, с которой он сочинял свои романы, не последнюю роль играли вполне прозаические финансовые соображения, а их "шотландский чародей" отнюдь не чуждался. Знаменитый издатель "Библиотеки для чтения" О.И.Сенковский, сам завзятый коммерсант, имел достаточные основания утверждать, что Вальтер Скотт более других повинен в распространении заразы "меркантилизма или, попросту, лавочничества" в литературе (24, 65). Как писал о Скотте американский историк Уильям Прескотт, после успеха первых романов писатель быстро понял, «что попал на золотой рудник. Огромные ба-

рыши, почерпнутые из этого источника, дали всем его занятиям вид спекуляций. Каждое новое сочинение прославившегося романиста было новою счастливою попыткой; все это поощряло его, естественным образом, к расточительным замыслам, которые, со своей стороны, подстрекали к новым усилиям. Таким образом, "выгоды", как бы Вальтер Скотт ни смотрел на них сначала, сделались главным двигателем и главным вознаграждением его трудов. Произведения его были денежными статьями и оценивались им больше по Гудибрасову правилу "истинного достоинства вещи" \*, чем по какому-либо фантастическому масштабу славы. Он преклонялся с почтением перед судом книгопродавцев и ловко ставил паруса по переменам ветра благосклонности публики. "Если вышло неудачно, — писал он типографщику по случаю менее счастливого романа, — повернем иначе"» (150,31).

Все это, безусловно, так, но мы не будем, вслед за Прескоттом, подозревать в лицемерной выпренности самого Вальтера Скотта, заявлявшего задолго до успеха "уэверлеевых романов": "Люди могут говорить и то и другое о наслаждении славою и выгодами, как о побудительной причине писать; но я думаю, что тут главное удовольствие состоит в самом труде и в изысканиях — без этого я так же мало стал бы писать, как охотиться для того только, чтоб есть суп из зайцев. Но если в то же время придут известность и деньги, то я буду ссориться с ними так же мало, как с супом из зайцев" (150, 31). Азарт творчества, азарт Большой Игры был для него все же важнее барышей, а страсть к мистификациям — сильнее страсти к наживе. Компаньоны Скотта, думавшие исключительно о прибылях, много раз пытались угово-

\*

Имеются в виду строки из ироиколической поэмы "Гудибрас" английского поэта-сатирика Самюэля Батлера (1612—1680): "Достоинство любой вещи измеряется тем, сколько денег она принесет".

ритель его отказаться от инкогнито, прекрасно понимая, что с финансовой точки зрения анонимная публикация романов невыгодна, но неизменно наталкивались на категорический отказ. Когда 18 декабря 1825 года писатель узнал о неотвратимо надвигающемся на него банкротстве, потеря денег и имущества потрясла его меньше, чем неизбежность появления перед публикой без маски. "Волшебный жезл Неизвестного задрожал в руке, — записал он в дневнике. — Отныне его придется называть Слишком Хорошо Известным. Пиршеству фантазии пришел конец, а вместе с ним и чувству независимости" (3, 40).

В сознании Вальтера Скотта "игра в прятки" становилась не только обязательным условием "пиршества фантазии", но и его чуть ли не главным блюдом. Наверное, поэтому сюжеты его романов столь часто строятся на мотивах сокрытия имени и лица, неузнавания, маскарадной смены костюма и облика. Вспомним хотя бы "Айвенго", где герои на турнирах скрываются под опущенными забралами, шут Вамба выдает себя за монаха, а никем не узнанный король разъезжает по лесам под видом странствующего рыцаря; или "Квентина Дорварда", где Людовик XI предстает в костюме лавочника, а прекрасная графиня Изабелла — в одеждах дочери льежского буржуа. Не менее важное значение получает у Вальтера Скотта и мотив разоблачения, мотив срывания маски, в котором можно усмотреть проекцию мучивших его страхов. В том же "Квентине Дорварде", например, разоблаченного цыгана Гайрадина, который безуспешно пытался разыграть роль герольда перед королем и герцогом Бургундским, травят собаками, как дикого зверя, а потом приговаривают к смертной казни, причем интересно, что автор вместе со своим главным героем испытывает к нему горячее сострадание: "Когда Квентин подошел поближе, он содрогнулся от ужаса и жалости к несчастному, хотя ему было известно, что тот впол-

не заслужил свою участь. Остатки блестящего наряда герольда, изорванного в клочья зубами четвероногих и цепкими лапами двуногих, избавивших беднягу от свирепых собак, чтобы вслед за тем отправить его на виселицу, придавали ему смешной и в то же время жалкий вид. На лице его еще виднелись следы румян и остатки накладной бороды, которую он прицепил, чтобы его не узнали; смертельная бледность покрывала его щеки и губы, но в быстром взгляде блестящих глаз сквозила свойственная его племени спокойная решимость, а страдальческая улыбка выражала презрение к ожидавшей его страшной смерти" (5, XV, 496—497).

Чтобы избежать жалкой участи затравленного людьми и собаками лже-герольда, Вальтеру Скотту приходилось довольно часто менять грим и накладную бороду, в которых он предъявлял себя миру. Созданный в первых романах образ автора, безымянного и безликого говоруна, слегка кокетничающего собственной невидимостью, быстро исчерпал свои повествовательные возможности и уже не мог удовлетворять потребностям Игры: с одной стороны, он был недостаточно индивидуализирован и слишком бесплотен для уготованной ему роли "двойника" своего создателя, а с другой - опасно напоминал Вальтера Скотта интонациями и манерой болтовни. Поэтому во введении к "Антикварию" — третьему роману серии - автор "Уэверли" объявляет о грядущем уходе со сцены и прощается с читателями, благодаря их за "исключительно теплый прием". "Мне остается, — говорит он, — <...> почтительно откланяться, так как едва ли я буду еще иметь возможность обращаться к благосклонности читателей" (5, III, 8).

Прощание автора "Уэверли" с читателями было необходимо Вальтеру Скотту как подготовка к решительной смене маски, к разыгрыванию новой, значительно более сложной и разветвленной литературной мистификации. Отныне он предстает перед публикой в ином об-

ШОТЛАНДСКІЕ  
ПУРИТАНЕ,  
ПОВѢСТЬ ТРАКТИГЩИКА,

ИЗДАННАЯ  
КЛЕЙШБОТЕМОМЪ,  
УЧИТЕЛЕМЪ И КЛЮЧАРЕМЪ ВЪ ГАН-  
ДЕРЪ-КЛЕЙГЪ.

ИСТОРИЧЕСКІЙ РОМАНЪ,  
СОЧИНЕНІЕ  
ВАЛЬТЕРА СКОТТА.

---

*Перевелъ Василій Соцъ.*

---

**ЧАСТЬ ПЕРВАЯ.**

---

МОСКВА.  
ВЪ ТИПОГРАФІИ С. СЕЛІВАНОВСКАГО.  
1824.

---

*Титульный листъ перваго русскаго изданія  
"Пуритан"*

---

лике — в костюме и гриме Джедедии Клейшботама, провинциального зануды, учителя и дьячка из шотландского сельского прихода Гандерклей, издателя серии романов и повестей под общим названием "Рассказы трактирщика" (или, точнее, "Рассказы моего хозяина"). С 1816 по 1819 год в этой серии Вальтер Скотт публикует "Черного карлика", "Пуритан", "Эдинбургскую темницу", "Легенду о Монтрозе" и "Ламмермурскую невесту", вызывая из небытия автора "Уэверли" только для издания "Роб Роя", который написан в форме мемуаров главного действующего лица.

В "Рассказах моего хозяина" мистификация начинается уже с самого заглавия, ибо упомянутый в предисловии Джедедии Клейшботама хозяин Гандерклейской гостиницы ничего не рассказывает и никакого отношения к текстам, "публикуемым" его приятелем и собутыльником, не имеет. Он нужен Вальтеру Скотту лишь для того, чтобы читатель вспомнил о другом хозяине другого постоянного двора — о персонаже романа Сервантеса "Дон Кихот", из которого взят эпиграф ко всей серии:

"— Вот что хозяин, — сказал священник, — принесите-ка ваши книги, я их просмотрю.

— С удовольствием, — молвил хозяин.

Он прошел к себе в комнату и, возвратившись оттуда со старым сундучком, застегнутым на цепочку, открыл его и достал три толстых тома, а также весьма красивым почерком написанные бумаги".

Как известно, в первом томе "Дон Кихота", из XXXII главы которого взяты эти строки, провинциальный постоялый двор, превращенный силой воображения героя в "замок с четырьмя башнями и блестящими серебряными шпилями", становится центром романного художественного пространства. На нем и вокруг него разыгрываются все приключения Дон Кихота, здесь его посвящают в рыцари, отсюда он отправляется на подвиги, сюда возвращается, чтобы залечить раны. В символичес-

ком же плане постоянный двор может быть осмыслен как центральная точка вселенной, как ее неподвижное ядро, в котором герой узнает священные тайны мира. Подобным образом вселенная "Рассказов моего хозяина" вращается вокруг провинциального Гандерклея, который в предисловии Джедедии Клейшботама назван "центром, или пупом всего Шотландского королевства": как и гостиница в "Дон Кихоте", он расположен на скрещении дорог, и в нем хранятся священные предания о судьбах страны.

Однако ключ к значению эпитафии "Рассказов моего хозяина" следует искать все-таки не в этой любопытной параллели, а в самой системе мистификации, разработанной Скоттом. Обратите внимание на забавные переклички эпизода из "Дон Кихота" с историей вальтер-скоттовской Игры: в сундучке у хозяина хранятся *три толстых книги* — Вальтер Скотт до "Рассказов" выпустил *три больших романа*; вместе с тремя томами хозяин извлекает из сундучка *рукопись*, которая, как позже выясняется, *принадлежит не ему*, — свой четвертый роман Вальтер Скотт публикует под видом *чужой рукописи*. Для догадливого читателя эти параллели должны были послужить прямым указанием на то, что таинственный автор "Уэверли" не исчез бесследно, а продолжает существование в литературе под новой, более тщательно подобранной маской, и что издатель серии Джедедия Клейшботама — это всего лишь подставное лицо, фикция, маскарадный костюм, под которым по-прежнему прячется Неизвестный. Тем самым приоткрывается двойное дно и в малопонятном названии серии — ведь подлинным хозяином и фиктивного "издателя", и мифической деревни Гандерклея является прежде всего тот, кто их создал, и, следовательно, в устах Джедедии "мой хозяин" начинает звучать как "мой творец".

Но этой шуткой значение сервантесовского подтекста в названии и эпитафии "Рассказов моего хозяина"

далеко не исчерпывается, ибо с его помощью Вальтер Скотт еще и подключает свой текст к определенной литературной традиции, которая восходит к "Дон Кихоту" — к традиции выдавать "свое" за "чужое". Напомним, что Сервантес называет себя не отцом, а отчимом Рыцаря Печального Образа и отрекается от авторства: по его словам, он лишь излагает содержание имеющихся в его распоряжении источников — "документальных" биографий Дон Кихота Ламанчского. В IX главе первого тома писатель подробно рассказывает о том, как ему удалось случайно обнаружить рукопись арабского историка Сиды Ахмета Бен-инхали, которую перевел для него какой-то мавр, и уведомляет читателей, что дальнейшее повествование есть точное изложение этого перевода, а в его изъяснах, "буде таковые обнаружатся, повинен <...> собака-автор". Кроме того, в роман вводится несколько вставных повестей, каждая из которых, в свою очередь, имеет собственного рассказчика или автора. Скажем, упомянутая в эпиграфе рукопись, которую хозяин извлекает из сундучка, оказывается "Повестью о безрассудно любопытном", забытой неким постояльцем гостиницы. Ламанчский священник просит у хозяина разрешения ее переписать, а затем начинает читать повесть вслух, чем мотивируется ее включение в текст романа. Таким образом, для вставной повести задается сложная, многоступенчатая система мотивировок, объясняющих, как она прошла свой длинный путь от "подлинного автора" до читателя. В схематическом виде эта цепочка выглядит следующим образом:

АВТОР-1 (постоялец)  
посредник-1 (хозяин — хранитель рукописи)  
посредник-2 (священник — чтец и переписчик)  
АВТОР-2 (Сид Ахмет Бен-инхали)  
посредник-3 (мавр-переводчик)  
АВТОР-3 (Сервантес).



Примерно ту же систему мотивировок — только в несколько упрощенном виде, без посредничающих звеньев, — использует для своей мистификации Вальтер Скотт. Джедедия Клейшботам, чье имя стоит на титульном листе книги, тоже выступает здесь не как автор, а как издатель и комментатор чужого текста. В самом начале предисловия к "Рассказам моего хозяина" он заявляет: "Если же кто-либо все-таки предположит, что моего знания жизни и людей <...> недостаточно, дабы успешно справиться с задачей увековечить на бумаге славные рассказы моего Хозяина, то для устыжения сих критиков, а также с целью смутить и опозорить всех тех, кто поторопится бросить в меня камень, сообщаю, что я *не* являюсь автором, редактором или составителем "Рассказов моего хозяина", и ни в малейшей степени не отвечаю за их содержание" (2, 52).

Эта, по удачному выражению Д. Якубовича, "формула отречения" имеет у Вальтера Скотта двойкий смысл. С одной стороны, в ней можно увидеть комическое саморазоблачение маски, несколько напоминающее брехтовский эффект отчуждения — персонаж не "перевоплощается" в автора книги, но показывает, что он всего лишь актер, который играет заданную ему роль. И в то же время она служит основанием для построения трехступенчатой лестницы, по которой читателя ведут от одного подставного "хозяина" текста к другому — от издателя Клейшботама к автору, которым оказывается его покойный коллега, младший учитель Питер Паттисон, в чьих бумагах якобы и была найдена рукопись книги, и, наконец, к тем рассказчикам — хранителям старинных преданий и легенд, от кого Питер Паттисон услышал записанные им и украшенные "цветами поэзии" истории. "Приготовляя свои повести для печати, — уведомляет читателей издатель, — Питер Паттисон больше руководствовался своей фантазией, нежели стремлением к точности; например, он иногда соединял вместе две-три разные

легенды единственно для украшения интриги. Но осуждая такие вольности и возмущаясь ими, я все же не позволил себе исправлять их из уважения к воле покойного, желавшего, чтобы его рукопись была отдана в печать без сокращений и изменения. <...> Итак, любезный читатель, прощаясь с тобою, предупреждаю, что перед каждой повестью будет помещаться короткое введение, где содержатся сведения о личностях, сообщивших материал для нее, и об обстоятельствах, в которых это произошло" (2, 56). Тем самым родословная "Рассказов моего хозяина" строится по такой схеме :

РАССКАЗЧИК

АВТОР (Питер Паттисон)

ИЗДАТЕЛЬ (Джедедия Клейшботам).

Каждому из участников этого маскарада Вальтер Скотт кроит особенный костюм по индивидуальной мерке — каждый из них наделен собственными чертами характера, образом мыслей, вкусами, привычками, собственной речевой манерой. Скажем, входящий в цикл "Рассказов моего хозяина" роман "Пуритане" открывается главой, где читателей знакомят со старым сектантом по прозвищу Всем Погибель, который бродит по стране, ухаживая за могилами своих единоверцев. Мы узнаем множество подробностей о его внешнем облике, времяпрепровождении, взглядах на жизнь; мы слышим его речь, стилизованную под пуританскую проповедь, — и все это пространное описание вводится в текст только потому, что Всем Погибель рассказывает Питеру Паттисону предания о религиозных войнах в Шотландии конца XVII столетия, которые якобы легли в основу романа. Сам Питер Паттисон, романтический мечтатель, любитель меланхолических прогулок, одержимый мыслями о скорой смерти, несколько не похож на смешного старомодного хвастуна и педанта Клейшботама, отставшего от века и считающего новейшие романтические веяния "симптомами дурного вкуса". Вальтер Скотт даже ухитряется

пунктиром обозначить отношения персонажей-масок друг к другу: стариковское брюзжание Джедедии по поводу романтических вольностей Паттисона лишь оттеняет отеческую любовь к смертельно больному юноше, который отвечает благодарностью и легкой иронией.

Говоря в 1826 году об этих вальтер-скоттовских детализированных мистификациях, издатель "Московского телеграфа" Н. Полевой, который вряд ли мог знать историю анонима во всех подробностях, предположил, будто бы с их помощью «В. Скотт хотел показать, что Д. Клейшботам был совсем особенное лицо от "Сочинителя Веверлея"» (115, 196). Подобную же точку зрения можно встретить и у некоторых более поздних исследователей вопроса. Так, ровно через сто лет после Полевого Д. Якубович утверждал, что своей мистификацией Вальтер Скотт пытался убедить читателей в подлинном существовании его фиктивных персонажей и именно для этого "дает возможно более реальных, конкретных сведений о каждом из них <...> Результатом должна явиться иллюзия: такой-то действительно существовал, ведь известно столько подробностей его жизни, есть люди, знавшие его, сообщающие то-то и то-то. Читатель должен не замечать, что факт существования этих последних сам требует доказательства — наивный *argumentum ad hominem* \*" (219,174).

Однако Вальтер Скотт был далеко не столь наивен, как это представляется исследователю, и вовсе не стремился создать впечатление, будто его гандерклейцы реально существующие люди. Об этом свидетельствуют и сам выбор персонажей на роль заместителей автора, и откровенная пародийность стиля в предисловии "издателя",

\*

Аргумент к человеку (*лат.*). Имеется в виду довод, который ставит целью не доказательство правильности суждения, а воздействие на эмоции адресата.

и весьма прозрачные намеки в эпиграфе к серии, и преднамеренная двусмысленность заглавия. Пользуясь условным сервантесовским приемом "отречения", Вальтер Скотт еще более подчеркивает и обнажает его чисто литературную условность, и вряд ли среди первых читателей "Рассказов моего хозяина" мог найтись такой неискушенный простака, который принял бы мистификацию за чистую монету и поверил, что книга действительно написана покойным Питером Паттисоном, а издана Джедедией Клейшботамом. В отличие, скажем, от знаменитого мистификатора Томаса Чаттертона, который выдавал свои стихи за сочинения неизвестного средневекового поэта Томаса Раули, он утаивает лишь свое лицо, а не сам факт подмены лица маской, ибо для того, чтобы избежать разоблачения, ему нужна отнюдь не иллюзия реального существования человека по имени Джедедия Клейшботам, но полная неопределенность, загадочная неясность образа автора, скрывающегося под различными шутовскими масками, его несовпадение с образом человека по имени Вальтер Скотт. Вызывающе открытая мистификация дразнила читателей, заманивала их кажущейся легкостью разгадки тайны, и они послушно следовали за ней, не узнавая настоящего автора — так зрители, привыкшие видеть актера в гриме и слышать, как он пародирует чужие голоса, не узнают его, когда он показывает им собственный облик и начинает говорить своим голосом.

На широкую публику спектакль, затеянный Вальтером Скоттом в "Рассказах моего хозяина", действовал безошибочно. "Я не смогу быть счастливой, пока не узнаю, кто написал эти замечательные произведения!" — восклицала одна восторженная американская дама. "Но кто же автор "Уэверли", "Гая Мэннеринга", "Антиквария" и "Рассказов моего хозяина"? — недоумевал почтенный вельможа, лорд Гленберви. — Все вокруг, кажется, сошлись на том, что "Рассказы" написаны автором (или, возможно, соавторами) трех других романов, удачных

настолько, что они, скорей всего, займут постоянное и выдающееся место среди английской классики и составят целую эпоху в истории этого рода литературы" (цит. по: 233, 231). А небезызвестная Августа Ли, сводная сестра Байрона, находившаяся с ним в очень близких отношениях, решила, что узнает в "Рассказах моего хозяина" руку своего знаменитого брата, и, в восторге от собственной проницательности, немедленно известила его об этом открытии. Байрону даже пришлось давать ей честное слово, что не он скрывается под маской Питера Патисона (см.: 228, V, 171).

Несколько новых ловушек Вальтер Скотт заготовил на этот раз и для своих менее легковверных собратьев — профессиональных литераторов. Например, он заставляет Джедедию Клейшботама перепутать имя поэта, стихотворение которого цитируется в предисловии к "Рассказам моего хозяина" (Томас Кэри назван здесь Робертом), явно рассчитывая на то, что знатоки заметят эту ошибку — ведь ее мог сделать кто угодно, но только *не* Вальтер Скотт, известный в литературных кругах как издатель и биограф Роберта Кэри, никогда не писавшего стихов.

Но, пожалуй, самым сногшибательным трюком Вальтера Скотта явилось его предложение написать рецензию на "Рассказы моего хозяина" для лондонского журнала "Куотерли Ревью" — предложение, с которым он обратился к издателю Джону Марри, когда тот, позабыв о приличиях, поздравил его с успехом новой книги. Нетрудно представить, как веселился Скотт, выводя такие проникновенные строки:

"Уверяю Вас, что я не читал ни единого тома "Рассказов" до тех пор, пока они не были напечатаны, и могу лишь присоединиться ко всеобщим похвалам тем верным и ярким изображениям старинных шотландских нравов, которые в них содержатся. Я отнюдь не ожидаю, что вы безоговорочно примете мои уверения, так как

мне прекрасно известно, что тот, кто не хочет признавать свой труд, по необходимости вынужден от него отказаться — в противном случае ему пришлось бы доверить свою тайну каждому, кому заблагорассудилось задать ему роковой вопрос, ибо молчание в подобных случаях всегда расценивают как знак признания или, вернее, согласия. Однако в моем распоряжении имеется способ убедить Вас во всей серьезности моего отречения — способ, довольно близко напоминающий тот, коим воспользовался Соломон, дабы отличить настоящую мать от фальшивой. Я предлагаю самолично написать рецензию на "Рассказы моего хозяина", что, по-моему, вполне можно приравнять к разрезанию младенца на части" (4, IV, 318).

Конечно, Марри, уверенный в том, что ему пишет автор "Рассказов моего хозяина", вначале принял это предложение за милую шутку. Велико же, наверное, было его изумление, когда он действительно получил обещанную рецензию — с подробнейшим анализом "Черного карлика" и "Пуритан", с несколькими едкими и точными критическими замечаниями по адресу их автора, со сдержанными и объективными оценками. Вальтер Скотт превзошел здесь самого себя, без малейшей фальши сыграв роль непредвзятого и строгого критика собственного текста.

Хотя основную часть статьи занимала серьезная научная полемика с одним эдинбургским историком и богословом, усмотревшим в "Пуританах" искажение исторической истины и оскорбление памяти шотландских кальвинистов-мучеников, подробно обсуждались в ней и чисто литературные вопросы. Естественно, никакой рецензент при этом не мог не заговорить о тайне анонима, и Вальтер Скотт самолично "разоблачает" Джедедию Клейшботама как подставное лицо автора "Уэверли", выражая полное недоумение по поводу странного названия и обрамления цикла. «Эти "Рассказы", — пишет он, — безусловно, относятся к числу тех творений, с которыми

нам уже не раз приходилось встречаться и которые вызывали необычайный интерес у читателей: речь идет о "Уэверли", "Гае Мэннеринге" и "Антикварии". Мы без малейшего колебания утверждаем, что все или большая часть "Рассказов" целиком или в значительной мере принадлежит перу того же автора. Мы пока не можем строить никаких догадок, почему он так усердно скрывается, то прощаясь с нами в одном обличье, то неожиданно появляясь в другом — для этого у нас недостаточно сведений о личных соображениях, которые заставляют его соблюдать столь строгое инкогнито. <...> Они озаглавлены "Рассказы моего хозяина", но почему — трудно понять, разве что для ввода цитаты из "Дон Кихота". Во всяком случае, это не рассказы трактирщика, и не так-то легко решить, чьими рассказами их следовало бы назвать. <...> О введении мы скажем только то, что оно написано таким же вычурным стилем, как предисловия Гея к его "Пасторалиям"; Джонсон говорил, что это "посильное подражание устарелому языку, то есть такой стиль, которым никогда не писали и не говорили ни в какую эпоху и ни в какой местности"» 5, XX, 527, 543). Заканчивалась же статья туманным намеком на то, что, согласно каким-то неясным слухам, автором "Рассказов моего хозяина", возможно, следует считать Томаса Скотта.

Рецензия была опубликована без подписи в январской книжке "Куотерли Ревью" за 1817 год и никто из ее первых читателей не заподозрил, что к ним обращается сам автор рецензируемой книги, который исподволь, незаметно навязывает им нужную ему точку зрения. А между тем именно это и проделывал Вальтер Скотт. Ему было нужно убедить читателей, что под маской Джедедии скрывается уже известный всем автор "Уэверли" (ведь даже у Скотта не хватило бы времени и сил сочинять романы *за двоих*), и поэтому он "разоблачает" мистификатора. Ему было нужно, чтобы читатели заметили ключ

к мистификации, запрятанный в эпиграфе из "Дон Кихота", и поэтому он привлекает к этому ключу внимание. Ему было нужно, чтобы в стиле предисловия узнали литературную пародию, и поэтому он вводит в текст соответствующую цитату из Сэмюэля Джонсона. И, наконец, ему было нужно отвлечь подозрения от себя, и поэтому он подставляет под удар собственного брата.

Не раскусили обман Скотта и те, кто, подобно Джону Марри, знали, кем написана рецензия. Как известно, мудрый царь Соломон, о котором вспомнил Вальтер Скотт в связи со статьей, отличил настоящую мать ребенка от самозванной, приказав рассечь "живое дитя надвое": женщина, "которой сын был живой", пожалела его и попросила отдать сопернице, а самозванка воскликнула: "Пусть же не будет ни мне, ни тебе, рубите". Ни Марри, ни другим "присяжным заседателям" из числа лондонских литераторов не пришло в голову, что в данном случае рубить родное дитя вызвался его настоящий отец и они единодушно вынесли свой вердикт: автор рецензии и автор "Уэверли" — это два разных лица. Даже Байрон, который, как мы помним, прежде не сомневался в "виновности" Скотта, после статьи в "Куотерли Ревью" переменял свое мнение. В письме к Джону Хобхаузу от 7 марта 1817 года он, ссылаясь на сведения, полученные от Марри, сообщает: "Автором "Уэверли" <...> определенно является брат Вальтера Скотта" (228, V, 182), и лишь по прошествии трех лет снова возвращается к прежней версии.

По вполне понятным причинам Вальтер Скотт так никогда и не признался, что он был автором рецензии, но слухи об этом молниеносно распространились в литературных кругах и вскоре просочились в газеты. Обсуждая сенсационную новость, американский журнал "Порт Фолио" в марте 1818 года отмечал, что теперь по обе стороны океана Великим Неизвестным считают не Вальтера, а Томаса Скотта. Многоступенчатая мистифи-



кация, искусно рассчитанная и разыгранная писателем, принесла, наконец, желанные плоды: именно в годы выпуска "Рассказов моего хозяина" Скотту удалось получить то, к чему он так стремился — удалось хотя бы на время отделить, обособить себя от потока анонимных романов. Он наслаждался "неизвестностью" так, как другие наслаждаются славой, и, наверное, ничто не доставляло ему большего удовольствия, чем ритуальные пиршества по случаю выхода в свет каждого нового романа, которые задавал на весь Эдинбург Джеймс Баллантайн и на которых Вальтер Скотт обязательно присутствовал. Как вспоминает зять и биограф писателя Джон Локхарт, он "появлялся среди гостей с обычным для него жизнерадостным и благодушным видом, хотя иногда по изменяющемуся выражению его лица нетрудно было понять, что его весьма развлекает красноречие хозяина и любопытствующих неопитов, собравшихся за отменно накрытым столом" (253, 400—401).

Установленный ритуал пиршества соблюдался неукоснительно: после обязательных тостов за всех присутствующих и за здоровье короля Джеймс Баллантайн громовым голосом провозглашал: "Джентльмены! У меня есть еще один тост, который всегда произносили и никогда не забудут произнести в моем доме — я предлагаю поднять бокалы за здоровье Вальтера Скотта! Ура, ура, и еще десять раз ура!". А через некоторое время хозяин "поднимался вновь и, весь налившийся кровью и торжественно вперив взор в пространство, предлагал — но на этот раз не мощным басом, а театральным шепотом умеющего завораживать галерку: «Джентльмены, выпьем до дна за бессмертного автора "Уэверли"!». Гости приветствовали этот тост оглушительными криками, к которым непременно присоединялся и Вальтер Скотт, после чего, в наступившей тишине, Баллантайн начинал <...> сетовать на чрезмерную застенчивость своего блистательного автора, заставляющую его скры-

ваться от рукоплесканий света, благодарил всех присутствующих за тот прием, который они оказали *ominis umbra* \*, уверял всех, что автор "Уэверли" будет счастлив узнать об этом величайшем дне его жизни, и т. п. И пока он ломал свою комедию, Вальтер Скотт оставался совершенно спокойным и серьезным" (253, 401—402). Когда же самые почтенные гости (и Скотт в том числе) покидали пир, хозяин развлекал оставшихся чтением какой-нибудь сцены из нового романа Неизвестного, а на прощанье провозглашал последний тост за здоровье Джедедии Клейшботама.

Джон Локхарт пишет, что тогда ни он, ни другие "любопытствующие неофиты" еще не догадывались, кто скрывается под маской Великого Неизвестного. Поэтому, когда пирующие дружно поднимали за его здоровье бокалы "с охлажденным пуншем, крепким элем и благородной мадерой", когда оглашали зал восторженными воплями в его честь, когда жадно ловили каждое слово из его нового романа, им было невдомек, что они участвуют в спектакле, в комедии, автор, режиссер и главный зритель которой находится рядом, среди них. Для него же эта маленькая пьеса, где гостям отводились роли одураченных простаков, наверное, служила моделью того огромного действия, которое под его руководством вот уже несколько лет разыгрывалось всеми читателями Великобритании и которое он собирался продолжать до самой смерти. Но и он не знал, что близится финал спектакля — что скоро упадет занавес и наступит конец праздника.

### III

Судьба "Рассказов моего хозяина" в одном отношении точно повторила судьбу их литературного образца — "Дон Кихота": обе эти книги-мистификации стали жертвой

\*

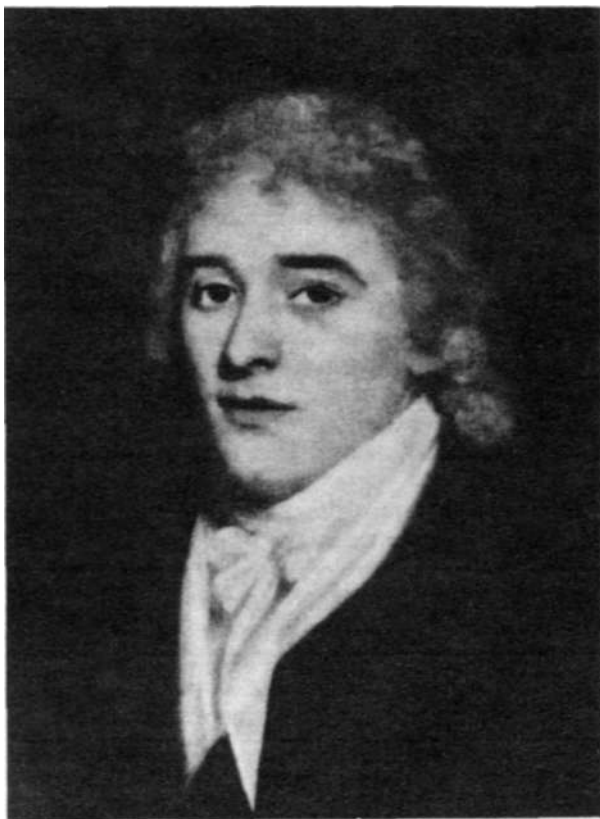
призраку имени (*лат.*).

мистификации-подделки. Подобно тому, как после успеха первой части романа Сервантеса некий предприимчивый испанец, скрывшийся под псевдонимом "лицензиат Алонсо Фернандес де Авельянеда из города Тордесильяенса", выпустил его подложную вторую часть, после успеха двух первых выпусков вальтер-скоттовской серии не менее предприимчивый англичанин, воспользовавшись маской Джедедии Клейшботама, издал ее подложный третий выпуск. "Я с прискорбием замечаю, — писал по этому поводу автор "Уэверли", — что мой старый знакомый Джедедия Клейшботам зашел в своем дурном поведении так далеко, что покинул своего партнера и стал действовать в одиночку. Боюсь, что бедный педагог получит мало пользы от новых союзников, разве что будет развлекаться спорами среди читателей, да и среди джентльменов в длинных мантиях, недоумевающих, кто он такой" (5, IX, 65).

Вообще говоря, "дурное поведение" фиктивных издателей, рассказчиков и авторов — не такая уж редкость в истории литературы, ибо тексты, которые публикуются под вымышленными именами и предлогами, представляют собой весьма удобную мишень для всяческих литературных краж и обманов. Уже сам их статус "случайной находки", "записок покойника" или "перевода" благоприятствует фальсификации и даже в некотором смысле провоцирует ее — ведь публикация подделки как "новой находки" или "нового перевода" придает ей вполне благопристойный вид подражания чужому приему. Никакой Авельянеда, наверное, не посмел бы сочинять продолжение "Дон Кихота", если бы Сервантес не выдумал Сида Ахмета Бен-инхали, точно так же никто не рискнул бы издавать подложные "Рассказы моего хозяина", если бы на подлинных стояло имя настоящего автора. Правда, в двадцатые годы некоторые писатели и издатели станут без зазрения совести эксплуатировать имя самого Вальтера Скотта, выдавая за пере-

воды его оманов ряд более или менее ловких подделок<sup>2</sup>, но и в этом случае присвоение подлинного имени было похоже на присвоение псевдонима, поскольку Вальтер Скотт категорически отказывался признать себя автором как поддельных, так и настоящих "уэверлеевых романов", на континенте изданных под его именем.

По сравнению с "Дон Кихотом" "Рассказы моего хозяина" оказались еще менее защищенными от посягательств имитатора. Сервантес, как известно, сразу же нанес Авельянеде убийственной силы контрудар, опубликовав свой собственный второй том "Дон Кихота", в конце которого он объявил о смерти своего героя, "чтобы какой-нибудь другой сочинитель <...> не вздумал обманным образом воскресить" его. Вальтер Скотт был лишен подобной возможности, потому что автор подделки позаимствовал у него не сюжет или героев какого-нибудь романа, а лишь сквозные образы Джедедии Клейшботама и Питера Паттисона. Не мог он и осуществить свою угрозу призвать самозванца к суду "джентльменов в длинных мантиях", ибо для этого ему пришлось бы раскрыть инкогнито. Когда Джеймс Баллантайн, пытаясь предотвратить выпуск поддельных "Рассказов", объявил себя законным представителем автора "Уэверли" и от его имени разоблачил обман, их издатель вполне резонно ответил, что он имеет ровно такие же основания обвинять в обмане Баллантайна и что только появление перед публикой самого джентльмена, скрывающегося под маской Неизвестного, способно положить конец препирательствам. Этот блеф так напугал компаньонов Скотта — Баллантайна и Констебла, что они принялись уговаривать писателя объявить себя автором "Уэверли", и ему с трудом удалось отбить их натиск. "Если наш Автор поддастся на провокацию, — якобы сказал он Баллантайну, — его иначе как болваном не назовешь. Пусть издают, что хотят. Этим они окажут нам такую неоценимую услугу, о которой можно только мечтать" (253, 428).



---

*Джеймс Баллантайн*

---

Под "неоценимой услугой" Вальтер Скотт, конечно же, имел в виду громкую рекламу, сулящую изрядный профит, — единственный аргумент, которым он мог пронять своих компаньонов. И действительно, от аферы с



---

*Арчибальд Констебл*

---

подделкой никто из издателей не пострадал. Единственной ее жертвой оказался лишь их мифический коллега из мифического Гандерклея — в послесловии к "Легенде о Монтрозе", завершившей цикл "Рассказов моего хозяина", писатель, скрепя сердце, был вынужден признаться, что достойнейший школьный учитель Джедедия и безымянный Автор "Уэверли" — одно и то же лицо, и в дальнейшем все его романы снова выходят под привычным псевдонимом.

Правда, Вальтер Скотт предпринял еще одну попытку отвлечь от себя подозрения, скрывшись под новой маской англичанина Лоренса Темплтона. От его имени он пишет, пожалуй, самый знаменитый свой роман "Айвенго", действие которого впервые у Скотта происходит за пределами Шотландии и относится не к недавней истории, а к глубокой древности. Резко меняя тематику, местный колорит и язык повествования, Скотт явно стремился предотвратить падение популярности "уэверлеевых романов", ибо, как он правильно рассчитал, появление поддельных "Рассказов моего хозяина" и многих других имитаций грозило отбить у публики вкус к "шотландским нравам, шотландскому говору и шотландским характерам". "В высокопросвещенной стране, где столько талантов занято развлечением публики, свежая тема, на которую автору посчастливилось натолкнуться, подобна источнику в пустыне, — объяснил он впоследствии свое решение написать роман на английскую тему. — Но когда люди, лошади, верблюды и рогатый скот замусят этот источник, его вода становится противной тем, кто только что пил ее с наслаждением, а тот, кому принадлежит заслуга открытия этого источника, должен найти новые родники и тем самым обнаружить свой талант, если он хочет сохранить уважение своих соотечественников" (5, VIII, 8—9).

Как и "Рассказы моего хозяина", "Айвенго" открывается вступительным посланием вымышленного автора, Лоренса Темплтона, который еще менее, нежели его предшественник, Джедедия Клейшботам, склонен скрывать свою вымышленность. Оно адресовано достопочтенному Йоркскому собирателю древностей со смешной фамилией Драйездаст (буквально: "Сухой, как пыль"), упоминавшемуся в романе "Антикварий"; своим источником Темплтон называет древнюю англо-норманнскую рукопись, которая хранится в "третьем ящике дубового стола" у Артура Уордора, еще одного

действующего лица "Антиквария". Мистификация здесь снова носит откровенно театральный, фарсовый характер — это не игра в подлинность придуманного повествователя, как, скажем, в "Повестях Белкина", а пародийное обыгрывание самой этой старинной литературной забавы, или, используя термин формальной школы, "обнажение приема". По признанию Вальтера Скотта, он отнюдь не намеревался выдавать Лоренса Темплтона за действительное лицо, а хотел лишь "вести любопытных по ложному следу, заставляя их думать, что перед ними произведение нового претендента на успех", — хотел внушить читателям, что у шотландского анонима появился новоиспеченный английский конкурент и последователь.

Для пущей убедительности версии о "новом претенденте" Вальтер Скотт воспользовался даже полиграфическими средствами. По его просьбе "Айвенго" напечатали иначе, чем "уэверлеевы романы": в другом формате, другим шрифтом и на другой, более дорогой бумаге. Однако на этот раз из затеи ничего не вышло. Когда книга была почти полностью набрана, неожиданно взбунтовались Баллантайн и Констебл. Они утверждали (и, видимо, не без оснований), что магические слова на титульном листе романа: «Писан Автором "Уэверли"» — способны обеспечить несколько тысяч дополнительных покупателей, которых они лишатся, если книга выйдет анонимно. Перед их доводами Вальтер Скотт устоять не смог, "гудибрасово правило" оказалось сильнее желания продолжить мистификацию, и "Айвенго" предстал перед читателями как очередной "уэверлеев роман".

Но несмотря на то, что Вальтер Скотт в конце концов отказался от намерения подразнить публику еще одной "хитростью, прибавленной к хитрости", он все же сохранил в начале книги ранее заготовленную приманку — вступительное послание, подписанное именем Лоренса Темплтона. Теперь, когда никто уже не мог поду-



мать, что под этой маской скрывается "новый претендент", она превратилась, как говорил писатель по другому поводу, "в средство, помогающее ему изложить свои взгляды в форме несколько более художественной, чем непосредственное обращение к читателю". Включая "автора предисловия" в ряд заведомо вымышленных персонажей, он получал возможность не только более свободно и раскованно защищать свою теорию исторического романа (а вступительное послание к "Айвенго" представляет собой не что иное, как эстетический манифест Скотта, облеченный в шутовской наряд), но и организовать диалог между "автором" и его оппонентами. Предугаданные возражения критиков подаются в предисловии как мнения ученого педанта Драйездаста и тем самым дискредитируются.

Эта в общем-то случайно найденная форма эпистолярной "рамки" к роману была использована и во многих последующих произведениях Скотта. Так, роман "Монастырь" открывается пространным посланием нового персонажа, отставного капитана Клаттербака из шотландской деревни с говорящим названием Кеннак-вайр (шотл.: "Нигде"), обращенным прямо к Автору "Уэверли", и шутовым ответом последнего; "Приключения Найджела" — письмом того же капитана известному нам доктору Драйездасту, в котором старый вояка рассказывает о беседе с Автором "Уэверли"; "Певерил Пик" — ответным посланием Драйездаста, где он, в свою очередь, делится с Клаттербаком впечатлениями о встрече и разговоре с их "общим родителем". И капитан Клаттербак, и доктор Драйездаст выступают здесь в роли придирчивых критиков "уэверлеевых романов", глашатаев распространенных литературных мнений, а Автор ловко парирует их возражения, защищает свое право на художественный вымысел и анахронизмы, высмеивает сторонников классической строгости в обращении с материалом.

Подобные изящные дуэли, разыгрывающиеся на страницах вступительных посланий, по-видимому, оставляли равнодушными большинство читателей, которые отнюдь не желали вдаваться в тонкости литературной полемики. "Можно б подумать, что она читает вступление в какой-нибудь роман Вальтера Скотта, — пишет Н. Ф. Павлов о героине своей повести "Миллион", светской девушке, знающей английский язык. — Скучно, чрезвычайно скучно, а надо читать, будет весело" (137, 194). Неудивительно, что многие издатели на континенте (и в том числе в России) часто выпускали переводы вальтерскоттовских романов без этих предисловий или оставляли от них лишь жалкие ошметки. Зато в кругу профессиональных литераторов вступительные послания Скотта неизменно пользовались огромным успехом и служили образцом для подражания. "Я рекомендую французским читателям разнообразные вступления к романам сэра Вальтера Скотта... — писал Амадей Пишо, один из самых преданных поклонников "шотландского чародея" во Франции и переводчик его поэзии. — Некоторые из них очаровательны" (262, III, 190). Того же мнения придерживался и Бальзак, который откровенно восхищался полемическими "предисловиями остроумного Шотландца": "Полюбуйтесь только, как он натравливает на критиков свои язвительные персонажи из предисловий! Подобно великолепным охотничьим псам, они преследуют добычу, прыжком настигают ее и мертвой хваткой впиваются в придиричивых, злобных хулителей. Эти остроумные, добродушно-иронические, лукавые, но без желчи написанные предисловия, в которых сверкает ум, подобно тому как он сверкал у Мольера, представляются верхом совершенства людям глубокого ума и тонкого вкуса" (14, XV, 437).

Под влиянием Вальтера Скотта в европейской литературе 1820-х годов быстро распространилась мода на анонимные предисловия и критические статьи, напи-

санные в форме послания или диалога. Достаточно вспомнить, например, знаменитое предисловие П. А. Вяземского к пушкинскому "Бахчисарайскому фонтану" — "Разговор между издателем и классиком с Выборгской стороны или с Васильевского острова", которое вызвало ожесточенную полемику на страницах русских журналов. Один из главных оппонентов Вяземского М.А. Дмитриев (кстати, тоже выступивший анонимно) немедленно распознал, к какому авторитетному источнику восходит избранная его противником форма полемики. "Самый легковверный читатель, — заявляет он, — догадается, что Классик выведен Издателем на сцену как лицо *вымышленное*, которое имеет *такой-то* образ мыслей, для противоположности с *такими-то* мнениями самого Издателя: средство не новое, которым столько раз пользовался В. Скотт в предисловиях к своим романам" (43, 199).

Однако между использованием одного и того же приема у самого Вальтера Скотта и у его многочисленных подражателей есть весьма существенная разница. В самом деле, кто такие все эти Критики, Издатели, Книгопродавцы, Классики, Читатели, Поэты из журналов и предисловий двадцатых годов? Не более чем условные фигуры, так сказать, сигнатурки для обозначения определенной литературной позиции. Одни, говорящие "за автора", демонстрируют необыкновенное красноречие, другие лишь подают в нужный момент нужные реплики, подыгрывая резонеру. Иное дело — вальтер-скоттовские Клаттербак и Драйздаст. Это настоящие комические персонажи с индивидуальными биографиями, со своими причудами и речевыми манерами, со своими характерами, построенными на карикатурном выпячивании какого-то одного признака, которое отчасти напоминает Стерна, а отчасти предвосхищает Диккенса. Они погружены в провинциальный быт, и их послания, пародируя обыкновенную частную переписку, изобилуют "снижаю-

щими" бытовыми подробностями относительно их времяпрепровождения, состояния здоровья, гастрономических пристрастий, фасонов одежды и т. п.

Главная отличительная особенность предисловий Вальтера Скотта состоит в их многофункциональности. Сохраняя все черты диспутов, организованных писателем, чтобы защитить свои творческие принципы от недоброжелательной критики, вступительные послания одновременно выполняют и совершенно иную задачу: они *строят образ автора романов*. Для этого Скотт применяет две, казалось бы, взаимоисключающие тактики — уже опробованную в "Рассказах моего хозяина" тактику мистификации и тактику ее разоблачения. Драйздаст и Клаттербак выступают у него, с одной стороны, как посредники между текстом романа и читателями, выдающие себя за владельцев, первооткрывателей или редакторов некоего "подлинного" его источника, а с другой — как марионетки, послушно выполняющие волю своего всевластного хозяина-автора, который с их помощью потешает публику.

Рассмотрим, например, два письма, составляющие предисловие к "Монастырю".

В первом из них капитан Клаттербак рассказывает Автору "Уэверли" длинную историю о том, как стал обладателем рукописи, составленной двумя монахами-бенедиктинцами по материалам старинной хроники, и просит содействовать ее изданию. Близкая по стилю и антуражу к предисловию Джедедии Клейшботама, эта новелла могла бы стать еще одним примером типичной романтической мистификации с помощью приема "многоступенчатой лестницы", если бы в ответном послании Автор "Уэверли" не вывел своего корреспондента на чистую воду и не объявил во всеуслышание, что он — всего лишь плод его фантазии, фантом "из страны Утопии", соотечественник Синдбада, Робинзона Крузо и прочих литературных персонажей. Более того,

"истинный родитель" Клаттербака не останавливается перед тем, чтобы разоблачить и высмеять традицию выдавать роман за чужую рукопись, случайно попавшую в руки к удачливому издателю, — традицию, которую он же сам и развивал. "По моим наблюдениям, — обращается Автор "Уэверли" к своему детищу, — издателей той категории, к коей я имею смелость отнести вас, неизменно сопровождает цепь счастливых случайностей, благодаря которым именно в ваших руках оказываются произведения, впоследствии любезно отдаваемые вами читающей публике. Один счастливец гуляет по берегу моря, и волна швыряет ему под ноги небольшой цилиндрический сосуд или шкатулку с сильно пострадавшей от морской воды рукописью, которую с большим трудом удастся расшифровать, и т. д. Другой заходит в бакалейную лавочку купить фунт масла, и смотри пожалуйста: бумага, в которую завернули его покупку, представляет собой рукопись каббалиста. Третьему удастся получить у хозяйки меблированных комнат бумаги, оставшиеся в старинном бюро после умершего жильца. Все это, разумеется, возможные происшествия, но почему-то они приключаются запросто с издателями вашей страны и столь редко со всеми остальными. О себе скажу, что во время моих одиноких прогулок у моря я ни разу не видел, чтобы оно выбросило на берег что-нибудь, кроме водорослей, разве что мертвую морскую звезду. Моя квартирная хозяйка еще никогда не преподносила мне никаких документов, кроме своих проклятых счетов, а самой занимательной находкой в области оберточной бумаги был один из любимых фрагментов моего собственного романа, содержащий унцию табаку" (5, IX, 62—63).

Таким образом, Автор "Уэверли" демонстративно снимает с себя маску и заявляет о своей принадлежности к реальному миру, который противопоставлен миру вымысла. Но весь парадокс заключается в том, что этот

"реальный" мир куда более бесплотен и безбытен, чем "страна Утопия", и автор существует в нем как свободное творящее "я", лишенное материального воплощения, лица и имени. "Пусть слава следует за теми, кто обладает вещественным обликом, — говорит он о себе. — Призрак — а безличный автор несколько не лучше призрака — не может отбрасывать тень" (5, XIII, 26). И лишь вступая в фамильярный контакт со своими собственными творениями, то есть переходя в мир, им же созданный, он получает телесную оболочку, причем любопытно, что эта метаморфоза происходит с ним постепенно, подобно тому, как уэллсовский человек-невидимка, испуская дух, постепенно становится видимым. При первом "появлении" перед Клаттербаком Автор "Уэверли" еще не имеет четко очерченной внешности: "<...> его тело было так плотно закутано в плащ, халат или какую-то другую свободную одежду, что к нему можно было бы применить стихи Спенсера:

Таинственны лицо его и стать;  
Мужчина или женщина пред ними —  
Никто не мог бы сразу распознать"

(5, XIII, 20).

Однако в следующем предисловии "черты лица, формы и одежда Призрака обнаруживаются с большей отчетливостью" (1, XXVIII, LXVII). Он является Драйездасту в виде высокого полного мужчины с грубым лицом, на котором "не заметно признаков остроумия или гениальности" и которое украшает длинный нос; он дышит здоровьем, оглушительно чихает и отличается невероятным аппетитом; его костюм, описанный с обычным вальтер-скоттовским тщанием, выдает в нем джентльмена старой закваски, избегающего модных излишеств. Разумеется, Вальтер Скотт не предлагает читателям автопортрет, а морочит их некоторым сходством Автора "Уэверли" с собою (скажем, полнота Скотта была притчей во языцех) — сходством, которое, однако, слишком зыбко и неопределенно, чтобы за ним угадывалась

конкретная модель, и на фоне которого более отчетливо прорисовывается чисто литературный грим вроде накладного носа. Тем самым образ Автора "Уэверли" раздваивается — его тайное лицо просвечивает сквозь явную личину, но не открывает себя до конца. Оставаясь загадкой, Великим Неизвестным на одном уровне, на другом он получает статус литературного персонажа, не более и не менее реального, чем Клейшботам или Клаттербак.

"Олитературивая" образ Автора "Уэверли", Вальтер Скотт словно бы предлагает современникам: "Вместо того, чтобы ломать голову над тем, кто скрывается под маской Великого Неизвестного, давайте-ка лучше вместе поиграем в него. Хотя его придумал я, он является всеобщим достоянием, и каждый волен поступать с ним как ему заблагорассудится — вышучивать его, придумывать ему новые обличья и прозвища, сочинять про него анекдоты и истории". И надо сказать, что английская и европейская литература 1820-х годов не замедлила откликнуться на этот призыв. Великий Неизвестный во всех его ипостасях (а в европейском варианте — как сэр Вальтер Скотт) стал героем целого ряда пьес, рассказов и повестей разных стран, а встреча или, наоборот, не-встреча с ним — одним из бродячих сюжетов. На лондонских подмостках был однажды показан фарс "Великий Неизвестный", который, правда, почему-то с треском провалился, а спектакль по роману "Пуритане" открывался юмористическим прологом, где автор инсценировки (им, кстати, был довольно умелый драматург Томас Дж. Дибдин) вступал в перепалку с Джедедией Клейшботамом (см. об этом: 275, 149). Весьма характерны и французские примеры: водевиль Бразьера и Дартуа "Вальтер Скотт в Париже", где, как и в предисловиях Скотта, сталкивались взгляды романтиков и классиков, или книга Поля Лакруа, выступавшего под псевдонимом Библиофил Жакоб, "Вечера Вальтера Скотта в Париже", во вступлении к которой описана встреча вымышленного автора с "шотландским чародеем".

Довольно широкой известностью в Европе пользовалась юмористическая повесть одного из немецких подражателей Вальтера Скотта, автора многочисленных исторических романов Карла Шпиндлера "Великий незнакомец", русский перевод которой в 1830 году печатал журнал "Атеней". Герой повести, архитектор и механик Алексис, вернувшись после долгого отсутствия в родной городок Миффельштейн, обнаруживает, что его дядя Виртиг, владелец гостиницы, совершенно "овальтерскоттился": "Никто, думаю, не привлекал так сердца человеческого, как поэт Абботсфордский привлек сердце Виртига. Из простого гражданина он сделался пресвитерианцем, из веселого трактирщика скучным рассказчиком о старине... в нем была заметна непомерная благодарность к автору Веверлея. Портрет сего последнего висел в зале первого этажа, день рождения его праздновался торжественно, поговорки его повторялись беспрестанно" (13, 45). Новый, "вальтер-скоттовский" порядок заведен и в самой гостинице — старого слугу Товия теперь зовут Калобом, кухарку Сусанну — Дженни, а конюха — Квентином; в зале поставлены "неуклюжие дубовые столы и кресла; картины, изображающие горы, печальные" озера, готические замки, кое-где оживлены были толпами шотландских крестьян". Естественно, что когда в городке появился таинственный англичанин, который, останавливаясь у Виртига, требует никому не открывать его имени, он немедленно принимает его за своего кумира. "Разве это не его шотландское честное лицо? — говорит Виртиг племяннику. — Острые серые глаза <...> широкий рот, гордый взгляд, хромяя нога <...> Уверь великого человека <...> что он сохранит свое инкогнито" (13, 54). И только после серии комических недоразумений, наконец, выясняется, что незнакомец не имеет никакого отношения к своему великому соотечественнику и однофамильцу, Виртиг излечивается от "скоттомании", и все завершается, как и положено, свадьбой.



Изящными ходами в коллективной игре с образом Великого Неизвестного обменялись Вальтер Скотт и его добрый приятель, американский писатель Вашингтон Ирвинг, который тоже был большим мастером романтической мистификации и любил спрятаться под псевдонимом (Джефффри Крейон, Дитрих Никкербокер) или подставить вместо себя вымышленного повествователя. В новелле Ирвинга "Полный джентльмен", вошедшей в сборник "Брейсбридж Холл" (1822), один из таких повествователей, "нервный господин", рассказывает о том, как он, томясь от скуки в провинциальной английской гостинице, услышал, что официант называет только что прибывшего постояльца "полным джентльменом из № 13". Это распалило его воображение, и он начинает рисовать себе портрет "загадочного незнакомца", которого ему никак не удастся увидеть. Однако каждый новый звук, доносящийся из тринадцатого номера, заставляет его всякий раз изменять свою версию: он представляет "полного джентльмена" то круглым, розовым добряком, то желчным брюзгой, то радикалом, то верноподданным, то значительной особой, путешествующей инкогнито, то плутом и деревенским Дон Жуаном. Не в силах сдержать любопытство, "нервный господин" решается даже на "отчаянный поступок" и прокрадывается в комнату к незнакомцу, но и тут его постигает разочарование — комната оказывается пустой. На следующее утро он просыпается от какой-то суматохи в гостинице и, придя в себя, понимает, что все провожают дилижанс, на котором уезжает "полный джентльмен": "Это была последняя возможность увидеть его. Я соскочил с кровати, подбежал к окну, распахнул шторы <...> в моих глазах мелькнул зад человека, влезавшего в дверцы кареты. Фалды коричневого пальто раздвинулись и позволили мне насладиться лицезрением дородных округлостей в драповых брюках. Дверь захлопнулась, кто-то сказал: "трогай", дилижанс покатился — это все, что мне довелось увидеть" (72, 86).

Хотя в этой забавной новелле, построенной на том же "игривом обмане" читательских ожиданий, что и предисловия Скотта (загадка остается неразгаданной), Великий Неизвестный демонстративно не упоминается, описанное в ней "романтическое происшествие на станции дилижансов" представляет собой очевидную пародийную параллель к полемике вокруг Автора "Уэверли". На это намекает и сам эпитет "полный", и подшучивание над вероятным аристократизмом и верноподданническими чувствами таинственного постояльца, расппевающего у себя в номере "Боже, храни короля" (все знали с каким раболепным почтением относился Скотт к далеко не почтенному королю Великобритании Георгу IV), и постоянное обыгрывание слова unknown (неизвестный), которое немедленно должно было вызвать ассоциацию с Великим Неизвестным. Во всяком случае, именно так, по-видимому, прочитал новеллу Ирвинга Вальтер Скотт, сразу же откликнувшийся на нее во вступительном послании к "Певериллю Пику". Как пишет Драйездаст Клаттербаку, дородная фигура его гостя, Автора «Уэверли», чрезвычайно сильно напомнила ему «того самого Полного джентльмена из одиннадцатого (sic!) номера, кой доставил столь богатую пищу для размышлений нашему милейшему и изысканному путешественнику из страны Утопии, господину Джеффри Крейону. В самом деле, когда б не одна маленькая деталь в поведении вышеупомянутого постояльца — я имею в виду допущенную им вольность в обхождении с хозяйкой, которую никогда бы не позволил себе наш родитель, — я был бы склонен заключить, что господин Крейон действительно провел тот незабываемый день поблизости от Автора "Уэверли"» (1, XXVIII, XXII—XXII).

И все-таки последнее слово в этом обмене любезностями между двумя мистификаторами осталось за Ирвингом. Своему следующему сборнику новелл "Рассказы путешественника" (1824) Джеффри Крейон

предпослал коротенькое уведомление, заслуживающее того, чтобы его процитировать полностью. "Нижеследующие происшествия были рассказаны тем самым нервным джентльменом, который поведал мне романтическую повесть о Полном джентльмене, опубликованную в "Брейсбридж Холле". Достоин удивления — а ведь столько раз я заверял, что повесть была мне рассказана и даже описана тем самым лицом, которое ее рассказало! — что ее сочли истинным происшествием, случившимся со мною. Ныне я снова заявляю, что ничего похожего со мной не случилось. Я не принял бы этого к сердцу, не наемки автор "Уэверли" в предисловии к своему роману "Певерил Пик", что он и есть тот Полный джентльмен, о котором шла речь. С той поры ко мне посыпались бесчисленные запросы и письма как от мужчин, так — в особенности — и от дам, жаждавших узнать подробнее, как я увидел Великого Неизвестного и что именно я увидел.

Все это чрезвычайно мучительно. Я уподобился человеку, которого поздравляют с самым крупным выигрышем в лотерее, тогда как в действительности ему досталась пустышка; ведь я, как и все, страстно желал бы проникнуть в тайну этого необыкновенного существа, голос которого звучит в любом уголке мира, а между тем ни одна живая душа не в силах ответить, от кого он исходит.

Мой друг, нервный джентльмен, живущий уединенно и скромно, в равной мере жалуется на то, что соседи считают его счастливейшим человеком на свете, а это ему в высшей степени надоело. Больше того: в двух или трех провинциальных городках он приобрел весьма значительную известность, и его неоднократно приглашали в общество синих Чулков только на том основании, что "он тот самый джентльмен, которому довелось взглянуть на автора "Уэверли".

И впрямь, после того, как бедняга узнал, и притом из столь достоверного источника, кто был загадочный Полный джентльмен, он сделался по крайней мере, в десять раз более нервным и не может себе простить, что не набрался решимости и не рассмотрел незнакомца с головы до пят. Его настойчиво упрашивают поделиться воспоминаниями о том, при каких обстоятельствах он видел этого дородного господина и что именно он увидел, и теперь он с жадным любопытством рассматривает всех джентльменов, превышающих обычную норму, в особенности когда они усаживаются в дилижанс. Но все тщетно! То, что ему порой удается увидеть, есть неотъемлемая принадлежность всех полных джентльменов вообще, и Великий Неизвестный остается столь же великим и столь же неизвестным, как прежде" (72, 179—180)<sup>3</sup>.

Уверяя читателей, что тайна автора "Уэверли" по-прежнему остается нераскрытой, Вашингтон Ирвинг откровенно лукавит. Ведь, как свидетельствуют хотя бы его намеки в "Полном господине", он сам нисколько не сомневался в том, что под маской Великого Неизвестного скрывается его давний друг, сэр Вальтер Скотт. Ко времени выхода "Рассказов путешественника" в этом вообще едва ли кто-нибудь мог сомневаться, ибо после 1820 года инкогнито Скотта постепенно, но неумолимо, на этот раз окончательно, делается секретом Полишинеля. В письмах и дневниках, датированных двадцатыми годами, современники уже больше не обсуждают загадку, только недавно столь интриговавшую весь свет не предлагают новые версии и не передают сенсационные слухи, но уверенно именуют "уэверлеевы романы" романами Вальтера Скотта. "Я получил еще несколько романов Скотта (ибо их автор несомненно Скотт)", — пишет Байрон в начале 1820 года, а два года спустя прямо обращается к сэру Вальтеру как к автору "шотландских романов" (228, VII, 45; VIII, 86). Показательно, что юный В.П.Давыдов, приехавший на учебу в Эдин-

бург в 1825 году, еще до знакомства с Вальтером Скоттом постоянно называет его в своем дневнике автором тех "уэверлеевых романов", которые он читает по-английски. "Я радовался выбору Эдинбурга. — вспоминал он впоследствии, — не столько для изучения философии, сколько тому, что в этом городе жил тогда Вальтер Скотт, в котором *все* начали подозревать. The Great Unknown \* — автора Веверлея, Роб-Роя, Ивангое и стольких других романов, известных всему свету" (126, 308). Отбросили былые сомнения и критики. В подавляющем большинстве журналов рецензенты новых романов автора "Уэверли" безо всяких церемоний пишут о них как о сочинениях Вальтера Скотта, иногда даже забыв упомянуть, что они опубликованы анонимно. "Мы полагаем, что сейчас употребляют выражение "Великий Неизвестный" было бы жеманным", — заявляет один из критиков в статье, посвященной роману "Пират" (266, 256).

Каковы же причины того, что в двадцатые годы авторство Скотта перестает быть секретом? Отчасти в этом повинен и сам писатель, который, потерпев фиаско с "Рассказами моего хозяина", стал значительно меньше заботиться о сохранении инкогнито. Он напрочь отказался от публикации романов под вымышленными именами, прекратил водить публику за нос изощренными мистификациями<sup>4</sup> и начал понемногу расширять круг лиц, посвященных в тайну. Так, например, если верить мемуарам знаменитого поэта романтической эпохи Томаса Мура, посетившего Абботсфорд в ноябре 1825 года, Скотт сам завел с ним разговор о своих романах и дал ему "полный отчет о происхождении этих замечательных сочинений" (253, 585). Судя по всему, Великий Неизвестный все больше и больше уставал от непомерно тяжелого бремени, которое сам же на себя и взвалил (с 1819 по 1825 год "уэверлеевы романы" выходили в

\*

Великого Неизвестного (англ.).



---

*Литография 1827 года "Весы предпочтения публики": Вальтер Скотт начинает терять популярность, его перевешивает легковесный Томас Мур*

---

среднем каждые полгода, что, кстати сказать, привело к некоторому падению их популярности), и у него, изнуренного поспешной работой, уже больше не оставалось ни времени, ни творческой энергии писать что-либо еще для отвода глаз или придумать новые способы, как отвести от себя подозрения. Ослабив бдительность, он почти перестал следить за Автором "Уэверли", и чита-

тели начали все чаще замечать, что тот в своих романах и особенно в предисловиях к ним дословно повторяет многие публичные высказывания Вальтера Скотта.

Безусловно, важную роль в разоблачении инкогнито сыграло и то, что начиная с 1818 года во Франции, Германии, а затем и в других европейских странах переводы "уэверлеевых романов" выходили под именем их подлинного автора. Хотя Скотт пытался бороться с произволом издателей и в письме к своему французскому переводчику А. Ж. Б. Дефоконпре (см.: 235, 3—4), получившем широкую огласку, публично отрекся от собственных детищ, его протесты не возымели действия. Имя писателя обыкновенно значилось на обложках и многочисленных изданий на английском языке, которыми предприимчивый парижский книгоиздатель Галиньяни — "старый пират", как называл его Скотт, — буквально наводнил всю Европу. Люди просто привыкли читать или, по крайней мере, видеть вокруг себя романы Вальтера Скотта, а не безымянного Незнакомца. И сам вопрос о том, кто их автор, терял для них всякий смысл.

И, наконец, в какой-то степени загадку Великого Неизвестного помогло решить первое специальное исследование этой проблемы — анонимные "Письма к Ричарду Хеберу, эсквайру, в которых содержатся критические замечания о серии романов, начатой "Уэверли", и принята попытка установить их автора", выдержавшие два издания и тотчас замеченные публикой и критикой, причем не только в Великобритании, но и на континенте. "Романы, находящиеся ныне в руках всех образованных людей и переведенные, или, по крайней мере, переводимые на все известнейшие европейские языки под именем творений Вальтера Скотта, составляют предмет <...> нового спора, — сообщала о выходе книги газета "Русский инвалид". — Некоторые из оных приписываются другим сочинителям; да и сам Вальтер не признает мно-

гих, изданных под принятыми именами. <...> Один английский литератор напечатал о сем свои исследования, в виде писем к Г. Ричарду Геберу"(161, 892). Автор "Писем" (как вскоре выяснилось, им был молодой английский юрист и писатель-дилетант Джон Л. Адольфус) применил к "уэверлеевым романам" в принципе те же методы, какими современные ученые, пользуясь компьютерами, решают аналогичные задачи, которые им порой задает отнюдь не тихая история литературы нашего века: он скрупулезно сравнил анонимные тексты с текстами, заведомо принадлежащими перу Вальтера Скотта (главным образом, с его поэмами), выявил множество совпадений в стиле, словоупотреблении, тематике и композиции и на этом основании пришел к бесспорному выводу, что они могли быть написаны лишь одним и тем же лицом — Вальтером Скоттом.

Проделанный Адольфусом сопоставительный анализ — местами чрезвычайно наивный, а местами чрезвычайно тонкий и проницательный — показался современникам весьма убедительным и даже заслужил восторженное одобрение самого объекта исследования, который отдал должное изобретательности молодого критика и пригласил его в Абботсфорд. Однако ни умозаключения Адольфуса, ни "пиратские" парижские издания, ни промахи Вальтера Скотта никогда не смогли бы до конца развеять сомнения по поводу авторства "уэверлеевых романов", если бы не еще одно — важнейшее — обстоятельство: *у культуры того времени не было другого достойного претендента на роль Великого Неизвестного.*

В самом деле, любой здравомыслящий читатель, проглатывающий на протяжении десятка лет роман за романом Автора "Уэверли", рано или поздно должен был предположить, что под этим псевдонимом скрывается :



- шотландец;
- профессиональный литератор;
- джентльмен;
- блестящий эрудит, знаток поэзии и истории, собиратель древностей;
- большой шутник;
- юрист или, по крайней мере, лицо, хорошо осведомленное в юридических заковыках;
- некто, уже пресыщенный славой или по каким-то причинам бегущий ее.

Сентиментальная идея о "неведомом Мильтоне", которому уготовано место на скромном сельском кладбище, тут явно не годилась. Неизвестного следовало искать среди известных и уважаемых, а из них никто, кроме сэра Вальтера Скотта, не соединял в себе перечисленные выше качества. "Мы все, как один, убеждены, — писал журнал "Мансли Ревью" в 1822 году — что тайна давно была бы раскрыта, если бы творцом "Уэверли" являлся кто-либо другой, а не тот, кому его единодушно приписывают. <...> Совершенно невероятно, чтобы эти произведения создал какой-нибудь иной писатель, нежели тот, кто, уже вознагражденный *spolia opima*\* поэзии и словесности и купающийся в рукоплесканиях публики, может по собственным причинам отказываться принять заслуженные им лавры. Конечно, даже в этом случае нам нелегко вообразить, какими именно причинами он руководствуется, но <...> насколько же труднее при данных обстоятельствах представить себе скрытность какого-то другого автора — например такого, который, не добившись, в отличие от создателя "Мармиона", славы в иной области, будет довольствоваться тем, что его блистательные творения уходят в мир непризнанными сиротами, и не захочет услышать "сквозь

\*

Добытыми в бою доспехами (*lat.*), т.е.  
почетными трофеями.

амбразуры крепости своей" \* звуки ликования и восторга, коими их встречают" (258, 357—358).

Существовала, правда, и еще одна возможность, довольно обидная для гордых жителей "острова пышного, острова чудного", — отыскать Великого Неизвестного за пределами собственно британской культуры, среди американцев или шотландцев, живущих в колониях (подобно Томасу Скотту, которому, как мы помним, часто перепадали лавры брата). Не случайно многие слухи, отрицавшие авторство Вальтера Скотта, имели заокеанское происхождение. Последний из них, пущенный какой-то нью-йоркской газетой и попавший даже в русскую печать, утверждал, "будто романы, приписываемые Вальтеру Скотту, сочиняет некто Гринфилд и будто Вальтер Скотт пишет только предисловия" (164). Но все это были слухи-однодневки, которые сгорали, не успев как следует вспыхнуть, типичные газетные утки, которым едва ли кто-нибудь верил. Самозванцев немедленно разоблачали, ни в чем не повинные жертвы газетчиков публиковали опровержения, а со смертью Томаса Скотта в 1824 году лопнула и единственная более или менее правдоподобная заокеанская версия.

Таким образом, к середине двадцатых годов загадка Великого Неизвестного фактически перестала существовать — когда-то веселая, озорная, увлекательная игра в прятки закончилась или, вернее, выродилась в пустой, мертвый ритуал, который из уважения к прихоти ее зачинщика приходилось по инерции соблюдать всем, кто имел с ним дело. Подобно тому, как "в доме повешенного не говорят о веревке", в доме Вальтера Скотта не принято было говорить об "уэверлеевых романах". "Мы во Франции любим вашу прозу", — сказал ему Амадей Пишо и тут же, вспомнив неписанный зап-

\*

Цитата из поэмы английского поэта Уильяма Каупера (1731—1800) "Задача" (книга IV).

рет, вынужден был добавить, что имеет в виду его биографию Джонатана Свифта. "В связи с кончиной сэра М. Сайкса, — пишет Вальтеру Скотту секретарь престижного лондонского Роксбери-клуба, — одно членское место в нашем клубе оказалось свободным, и я хочу просить Вас оказать нам любезность и известить об этом Автора "Уэверли" <...> Хочу также выразить желание вышеозначенного клуба, чтобы вышеозначенный Автор занял место покойного Баронета". "Конечно, я найду способ передать Автору "Уэверли" Ваше приглашение", — отвечает польщенный Скотт и просит разрешения иногда представлять нового члена клуба на заседаниях (253, 531). Чудачество? Безусловно. Но британский светский этикет всегда славился терпимостью к эксцентричному поведению и даже культивировал его, так что Вальтер Скотт с его упрямым нежеланием признать очевидное легко занял место не только в Роксберском клубе, но и в милой сердцу каждого британца касте милых чудачков.

Видимо, "шотландский чародей" так и продолжал бы свое ритуализированное существование под привычной, ставшей совсем прозрачной маской, если б не внезапно разразившаяся финансовая катастрофа. В январе 1826 года обанкротилась фирма Констебла, а за ней и фирма Баллантайна, компаньоном которой Вальтер Скотт негласно состоял на протяжении многих лет, и на него обрушилась огромная задолженность в 130 тысяч фунтов стерлингов. На совещании кредиторов писателю пришлось объявить обо всех источниках своих доходов и, в том числе, о главном из них — "уэверлеевых романах". Известие о конфиденциальном признании Скотта вскоре просочилось в печать и распространилось по всей Европе — уже 4 марта "Северная пчела" известила русских читателей, что "в Лондоне получено письмо из Эдинбурга, в котором сказано, что Сир Вальтер Скотт принужден был признать себя Сочинителем Ваверлея и

других романов, при издании коих утаил он свое имя" (166). И вот настал черный для Великого Неизвестного день — день "рокового Шотландского обеда", который, как писал парижский корреспондент "Московского вестника", "в литературном отношении может быть так же многозначителен как Вестфальский мир в политическом. Вальтер Скотт публично объявил себя единственным сочинителем всех доселе известных под его именем поэм, баллад и романов!" (110, 409). О том, как это произошло, лучше всего расскажет документ — выдержка из отчета о благотворительном обеде эдинбургского театрального фонда в пользу престарелых актеров, состоявшемся 23 февраля 1827 года под председательством сэра Вальтера Скотта<sup>5</sup>.

*"Лорд Медоубэнк.* Я хотел бы предложить тост за здоровье одного из учредителей нашего Фонда. Тучи разошлись, "тьма, прозреваемая глазом" \*, рассеялась, и Великий Неизвестный, менестрель нашей отчизны, могущественный волшебник, который обратил вспять течение времени и чарами своими вызвал к жизни людей и нравы давно минувших дней, открыл себя очам и сердцам преданных и восхищенных соотечественников его. Все мы, шотландцы, в огромном долгу перед ним и обязаны платить ему нашей глубокой признательностью. Ведь именно он показал чужеземцам великие и своеобразные красоты нашей родины; именно ему мы обязаны тем, что наши храбрые предки и знаменитые патриоты обрели славу, которая вышла далеко за пределы далекой и почти забытой страны; именно он возвеличил наш национальный характер и обессмертил имя Шотландии уже одним своим рождением на ее земле. Я провозглашаю здоровье сэра Вальтера Скотта! (Задолго до окончания тоста присутствующие вскакивают на стулья и столы. Оглушительная овация.)

\*

Цитата из поэмы Дж. Мильтона "Потерянный рай" (кн. I, ст. 63).

*Вальтер Скотт.* Собираясь сегодня сюда, я никак не предполагал, что мне предстоит раскрыть перед тремя сотнями джентльменов секрет, который доселе, как это ни удивительно, не подвергся разглашению, хотя в него было посвящено более двадцати человек. Сейчас я стою перед судом моей родины, и меня можно сравнить с преступником, а лорда Медоубэнка — с судьей; но поскольку мои сообщники до сих пор хранили полное молчание, я уверен, что, выступи подсудимый в свою защиту, любая беспристрастная коллегия присяжных вынесла бы вердикт: "Не доказано". Однако я желаю признать себя виновным, не утомляя суд длинными объяснениями, почему я так долго откладывал свое признание. Возможно, в значительной степени это был просто каприз. Сейчас же я должен сказать, что несу полную ответственность за все достоинства упомянутых сочинений, если они таковыми обладают, и за все их недостатки. Подобно другому, более крупному преступнику-шотландцу, некоему господину Макбету,

Содеянное мне не то что видеть,  
А даже вспомнить страшно\*.

Итак, я исповедался перед вами и знаю, что о моей исповеди будет сообщено публике. Поэтому я хочу со всей серьезностью заявить, что, называя себя автором романов, я имею в виду авторство полное и неделимое. За исключением цитат, в них нет ни единого слова, которое не исходит собственно от меня или не подсказано мне чтением источников. Но теперь волшебный жезл сломан, магическая книга погребена. Позвольте же мне сказать вам вместе с Просперо, что "только вы дыханием своим раздуть могли все паруса мои" \*\*, и в ка-

\*

Шекспир У. Макбет, акт. II, сц. 2, ст. 47—48  
(пер. Ю. Б. Корнеева).

*m*

Цитируется прощальный монолог волшебника  
Просперо, заключающий драму Шекспира "Буря".



---

*Актер Чарльз Маккей в роли Никола Джарви  
в эдинбургском спектакле по роману "Роб Рой"*

---

честве автора предложить один-единственный тост. Я предлагаю поднять бокалы за здоровье человека, который представил несколько из тех характеров, которые я попытался грубо очертить в своих романах, и представил с правдивостью и живостью, за которые я могу лишь поблагодарить его. Я провозглашаю здоровье

моего друга, бэйли Никола Джарви \* <..> (Продолжительные, бурные аплодисменты).

*Маккей.* Боже праведный! Мой достойный батюшка — он у меня был дьяконом — никогда бы не поверил, что его сын удостоился такого комплимента от самого Великого Неизвестного!

*Вальтер Скотт.* С этого дня Невеликого Известного, мистер бэйли!" (253, 652—654).

#### IV

Итак, спектакль окончился, занавес опущен, и читатель, конечно, ждет давно обещанных объяснений. "Разделяете ли вы мнение, что романы В. Скотта одолжены своим успехом неизвестности, которую соблюдал сам автор?" — спросил у Байрона его собеседник, Томас Медвин, и получил ответ: "Не думаю. Такие творения не могут этим ничего ни выиграть, ни проиграть. Я не могу себе растолковать причины его инкогнито" (77, 60). Очевидно, что изнутри самой романтической культуры, к которой принадлежали и Байрон и Вальтер Скотт, с точки зрения ее представителей, поведение Автора "Уэверли" выглядело совершенно необъяснимым курьезом, своенравием, истоки которого таятся в глубинах индивидуального характера и недоступны постороннему взгляду. Однако мы, привыкшие смотреть на романтизм извне, с большой временной дистанции, видим в нем то, чего не могли увидеть его "строители", — видим определенную культурную систему и поэтому склонны интерпретировать любые странности и капризы романтиков как поведение исторически значимое, предписанное нормами и правилами системы, отражающее ее

\*

Имеется в виду известный эдинбургский актер Чарльз Маккей (1787—1857), прославившийся исполнением роли бэйли Никола Джарви в спектакле по роману Вальтера Скотта "Роб Рой".

закономерности. При подобном подходе игра, затеянная Вальтером Скоттом, тоже может получить истолкование, связывающее ее с некоторыми общими типологическими особенностями самой романтической культуры. Дело в том, что романтизму, как уже неоднократно отмечалось, было присуще противоречие между утверждением абсолютной ценности личности и признанием ее зависимости от высших, безличных начал; он, говоря словами А. И. Герцена, "обоготворял субъективность, — предавая ее анафеме" (51, III, 32). Весь внешний мир, все сущее художник-романтик уподобляет чужому тексту, вызывающему к нему сообщение на тайном языке, понять который можно, лишь выйдя за пределы "я" и проникнув в замысел его создателя. "Я становлюсь глазным яблоком; я делаюсь ничем; я вижу все; токи Вселенского Бытия проходят сквозь меня; я часть Бога или его частица" (213, 182) — так американский поэт и философ Р. У. Эмерсон описывает процесс постижения "первичного смысла" природных явлений. Подобным же образом автор исторического романа изучает материалы, дошедшие до него от воссоздаваемого прошлого — развалины зданий, летописи, архивные документы и прочие артефакты, но они остаются немыми пока он не предаст анафеме собственную субъективность и не проникнется "духом" их творцов, интуитивно постигнув тот "язык", на котором обращается к нему далекая эпоха. Тем самым "текст бытия", будь его создателем Творец Вселенной или просто очевидец событий, получает в романтической культуре большую ценность, нежели его вторичное подобие; творческий акт мыслится чем-то вроде перевода с одного языка на другой; художник выступает как посредник между читателем и оригиналом. Конструирование фиктивных, вымышленных субъектов, игра псевдонимами, отказ от авторства, использование подставных рассказчиков — то есть весь арсенал приемов, примененных Вальтером



Скоттом, — представляют собою частные проявления этой общей романтической установки.

Косвенным доказательством того, что подобная трактовка не лишена оснований, может служить охватившее европейскую романтическую литературу двадцатых годов поветрие на всяческие мистификации, псевдонимы и отсылки к несуществующим первоисточникам. С легкой руки Вальтера Скотта десятки писателей разных стран, словно состязаясь в изобретательности, начали морочить публику хитроумными подделками (здесь пальма первенства, безусловно, принадлежит Просперу Мериме с его "Гузлой"), стилизациями, вымышленными именами. Особой популярностью в это время пользовались приемы "отречения", разработанные в "Рассказах моего хозяина". Вслед за Скоттом стало модным выдавать свои произведения за посмертные публикации текстов, найденных в бумагах покойного, — так, Сент-Бев издавал стихи под видом творений бедного молодого поэта Жозефа Делорма, умершего в нищете и неизвестности; о собственном самоубийстве извещал читателей другой французский романтик, Петрюс Борель, во вступлении к книге "Шампавер. Безнравственные рассказы". Распространены (особенно в исторических романах) были и отсылки к некоему "подлинному тексту" или устному рассказу, причем диапазон этих фиктивных источников весьма велик — от одного-единственного слова "рок", начертанного по-гречески на стене собора Парижской богородицы в знаменитом романе Виктора Гюго, и до старинной рукописи в не менее знаменитых "Обрученных" итальянца Александра Мандзони, который, по его уверениям, лишь "переводит" ее на современный язык. В библиотеке А. С. Пушкина, например, имелось два исторических романа подражателей Вальтера Скотта, и в обоих "первоисточник" текста указан, точно так же, как в "Рассказах моего хозяина", прямо в названии книги — это "Зайла, еврейская история, извлеченная

из анналов Иерусалима" англичанина Гораса Смита и "Эликсир сатаны, история, извлеченная из бумаг брата Медара, капуцина, и изданная Карлом Шпиндлером", уже известным нам автором "Таинственного Незнакомца".

В последнем случае, правда, за издателя рукописи выдает себя не подставное лицо вроде Джедедии Клейшботама, а подлинный автор романа. Но и оригинальная схема с "многоступенчатой лестницей", предложенная Вальтером Скоттом, тоже нашла своих приверженцев. Одним из них был французский писатель Поль Лакруа, который не только строил свою мистификацию по принципу "Рассказов моего хозяина", но и воспользовался для этого мистифицированным образом самого "шотландского чародея". Его (упомянутый выше) сборник исторических новелл "Вечера Вальтера Скотта в Париже" открывается подробным жизнеописанием вымышленного издателя — старого библиофила Жакоба, последнего отпрыска древнего аристократического рода, доживающего свой век среди драгоценных рукописей и инкунабул. Во время пребывания Вальтера Скотта в Париже Жакоб, страстный собиратель автографов, отправляется на литературный вечер к мадам М., чтобы получить инскрипт великого писателя, и случайно оказывается одним из слушателей его импровизаций, коими он на протяжении нескольких вечеров забавляет собравшихся. После отъезда Скотта библиофил, называющий себя "добросовестным издателем", записывает по памяти услышанные истории и передает записи в печать. Таким образом, новеллы, составляющие книгу, выданы Лакруа за двойной "перевод" — издатель перелагает своим архаизированным слогом устные рассказы, которые восходят к подлинным историческим документам.

Впрочем, нам не нужно далеко ходить за примерами, ибо по той же схеме, что и "Рассказы моего хозяина", строятся две русские книги, прекрасно известные всем с раннего детства — "Повести Белкина" и

"Вечера на хуторе близ Диканьки". Как показали в своих работах В. В. Виноградов и Д. П. Якубович, и пушкинская "четырёхступенчатая лестница": анонимный издатель (А.П.) — вымышленный автор (И. П. Белкин) — посредник ("ненарадовский помещик") — рассказчики (титularный советник А.Г.Н. и пр.), и гоголевские пары: издатель (Пасичник Рудый Панько) — рассказчики (дьяк Фома Григорьевич, панич, Степан Иванович Курочка и пр.), генетически восходят к "захолустным" издателям и рассказчикам из романов Вальтера Скотта (см.: 45, 255—260; 219). Вспомним некоторые подробности, большая часть которых уже была отмечена исследователями.

В предисловие "От издателя" Пушкин вводит письмо от провинциального помещика, изобилующее типично вальтер-скоттовскими бытовыми комически-снижающими деталями. Из этого письма выясняется, что автор "Повестей", подобно Питеру Паттисону, был кротким и честным молодым человеком, умершим не достигнув тридцатилетнего возраста. Почти точно цитируя Джедедию Клейшботама, "ненарадовский помещик" сообщает, что искренне любил своего юного соседа, "хотя ни привычками, ни образом мыслей, ни нравом" они "друг с другом не сходствовали". Как и Паттисон, Белкин оставляет после себя "множество рукописей", которые частью находятся у "ненарадовского помещика", а часть "употреблены его ключницей на разные домашние потребности" (вероятно, реминисценция из предисловия к "Приключениям Найджеда", где рассказан анекдот о том, как стряпуха одного коллекционера "жарила жирных каплунов и вытирала деревянные тарелки" ценнейшими рукописями елизаветинских времен), причем, по свидетельству автора письма, подтвержденному "издателем", публикуемые повести "большею частью справедливы и слышаны им от разных особ" (каждый роман из серии "Рассказов моего хозяина"

открывается ссылкой на лиц, рассказавших "автору" ту или иную историю).

Сходные параллели — и в "Вечерах на хуторе близ Диканьки". "Образ Рудого Панька как издателя "Вечеров", его "предисловия", знакомящие с "рассказчиками", его заметки к отдельным новеллам, даже композиция самих повестей с эпиграфами к главам — все это имеет корни в романах Вальтера Скотта", — констатирует В. В. Виноградов (45, 213). Заметим, кстати, что, вопреки мнению исследователя, даже сам термин "Вечера", вынесенный в название книги, восходит не столько к традиции альманахов XVIII века, сколько к западноевропейским подражателям Скотта, этим термином часто пользовавшимся, — к "Вечерам в Аарау" (1828) Генриха Цшокке, слывшего "швейцарским Вальтером Скоттом" и хорошо известного в России, или к тем же "Вечерам Вальтера Скотта в Париже" библиофила Жакоба<sup>6</sup>.

Гоголь, который, по воспоминаниям П. В. Анненкова, любил Вальтера Скотта "просто с художнической точки зрения" и окружал его "необычайным уважением, глубокой почтительной любовью" (9, 63), явно следует за своим кумиром, строя предисловия к обеим частям "Вечеров" как ярко выраженный комический "сказ" с сочными бытовыми (особенно гастрономическими) деталями и "провинциальной" окраской речевой характеристики. Гоголевский Пасичник, подобно Джедедии Клейшботаму и его приятелю, гандерклейскому трактирщику, — это прежде всего деревенский болтун, фамильярно, "запросто" толкующий с читателями. Идя по стопам шотландского златоуста, который в предисловии к "Эдинбургской темнице" приглашает всех желающих навестить его в Гандерклее, обещая угостить хорошим табачком и рюмкой ратафии, он зазывает читателей к себе в Диканьку, прельщая их отменным угощением. Как и Джедедия, он предвосхищает негативную реак-

цию на свою книгу ("Это что за невидаль: Вечера на хуторе близ Диканьки? Что это за вечера? И швырнул в свет какой-то Пасичник!"), противопоставляет уютный малый мир родной деревни "большому свету", дает характеристики друзьям и соседям, обещает читателям продолжение рассказов, а затем, во второй части "Вечеров", прощается с ними ("Вот вам и другая книжка, а лучше сказать, последняя!.. Право, пора знать честь..."). Даже вальтер-скоттовский анекдот об использовании рукописей для хозяйственных надобностей, подхваченный Пушкиным, Гоголь обыгрывает дважды: его отзыв слышен и в речах воображаемого "критика" из общего предисловия к первой части ("Право, печатной бумаги развелось столько, что не придумаешь скоро, что бы такое в нее завернуть")<sup>7</sup>, и в предисловии к рассказу "Иван Федорович Шпонька и его тетушка", где Рудый Панько жалуется, что жена растаскала листки из его тетрадки "на пироги".

Несмотря на то, что "Повести Белкина" и "Вечера на хуторе близ Диканьки" по жанру чрезвычайно далеки от "уэверлеевых романов", многие современники сразу же заметили их связь с вальтер-скоттовской традицией. Вскоре после выхода "Повестей Белкина" барон М. Н. Сердобин, с удовольствием прочитавший книгу, писал из Петербурга своему брату, барону Вревскому, мужу Евпраксии Николаевны Вульф: "Пушкин <...> отлично сможет писать в романтическом жанре, и здесь надеются, что он станет также и нашим Вальтером Скоттом" (152, 371; оригинал по-французски). Через два года "Повести" дошли до узника Свеаборгской крепости В. К. Кюхельбекера, обнаружившего, что "введение, с которого начинается небольшой томик... — подражание введениям и предисловиям (впрочем, довольно скучным) Вальтера Скотта" (194, 89). "Да, пора бы родиться и у нас Вальтеру Скотту, — восклицал А. Я. Стороженко в рецензии на гоголевские "Вечера". —

Да встретится первый взор его с чистым небом и зеленеющими равнинами моей любезной родины! Дай Бог, чтобы опыт земляка моего, Панька, был предвестником неутомимых трудов и будущей его славы" (182, 47—48)<sup>8</sup>. На родословную Белкина и Пасичника не замедлили обратить внимание и враждебно настроенные критики, обвинившие Пушкина и Гоголя в подражании Скотту. "Сперва подражатели Бейроничали, теперь Вальтер Скоттничествуют с важностью, которая так смешна, что я даже не умею выразить этого. Вальтер Скотт прославился под вымышленными именами, которые, наконец, слились в прозвании *великого незнакомца*, — пишет по поводу "Повестей Белкина" Булгарин, сам претендовавший на роль петербургского Вальтера Скотта. — И у нас начали с этого!!! Автор скрывает свое имя под вымышленным прозвищем и просит приятелей своих объявлять великую тайну на каждой почтовой станции, а журналистам позволяет догадываться и в догадках произносить свое настоящее имя. После этой проделки начинается дело. В романе должна быть национальность или народность. А что такое народность? Заглянем-ка в Вальтер Скотта. Действие в Шотландии — следовательно, действие будет в России. У Вальтер Скотта мужики, лакеи и солдаты разговаривают очень много между собою провинциализмами и просторечием — и за этим у нас дело не станет!.. Стоит выдумать завязку: на это есть история и забытые сказки, и вот доморощенный Вальтер Скотт <...> принялся за работу" (168).

Примерно в тех же грехах уличает анонимного, тогда ему еще неизвестного автора "Вечеров" Николай Полевой в "Московском телеграфе": "Надобно сказать однако ж, что этот Пасичник большой хитрец! Чем вы думаете он начинает свою книгу? Бранит ее <...> Но едва ли удастся ему поддеть нас на эту шутку! Мы скажем ему иначе: Что у вас за страсть быть Вальтер-Скот-

тиками? Что за мистификации? Неужели все вы, гг. Сказочники, хотите быть великими незнакомцами? Пишите, сколько вам угодно, да пишите свое, или хоть не перенимайте чужих ухваток, которые, право, не к лицу вам. Вальтер Скотт умел поддерживать свое инкогнито, а вы, г. Пасичник, спотыкаетесь на первом шагу" (116, 93). За вальтер-скоттовскую игру с вымышленными рассказчиками досталось от "Московского телеграфа" и Пушкину. "Во Франции и Англии выдают ныне книги, наполовину без подписи имен, или с подложными именами сочинителей, — отмечается в рецензии на "Повести Белкина". — И у нас стали делать то же: являются беспрестанно анонимы и псевдонимы. Но что у англичан и французов происходит от избытка силы, то у нас пустое обезьянство. Многие сочинители наши могут подписывать и не подписывать имена свои, и все-таки останутся — *anonymes dans les deux cas\** (по выражению А. де Виньи). Этот И. П. Белкин, этот Издатель сочинений его, который подписывается буквами: А.П., и о котором в объявлении книгопродавцев говорят, как о славном нашем поэте, не походят ли они на дитя, закрывшее лицо руками и думающее, что его не увидят?" (117, 254).

Если отвлечься от бранчливого пафоса этих рецензий, обусловленного теми позициями, которые их авторы занимали в литературной борьбе своего времени (Булгарин нападает на Пушкина "справа", "Московский телеграф" — "слева"), им нельзя не отдать должное: они проницательно подметили, что сама художественная конструкция "Повестей Белкина" и "Вечеров на хуторе близ Диканьки" во многом напоминает конструкцию "уэзерлеевых романов". Но, конечно же, дело здесь не в "пустом обезьянстве" и даже не в "гениальном копировании", как полагал Якубович, а в сходной реакции

\*

Анонимом в обоих случаях (*фр.*).

на один из императивов романтической культуры. Пользуясь приемами, разработанными Вальтером Скоттом, и Пушкин и Гоголь предлагают собственные, оригинальные варианты решения той общей для всех европейских литератур задачи, которую ставят перед ними парадоксы романтического, двойственного сознания; участь у Скотта искусству выдавать "свое" за "чужое" и превращать псевдоним, "маску" в полноценный художественный образ, они делают это не столько из-за того, что так принято в Европе, сколько потому, что такой путь отвечает внутренним потребностям их творчества.

Впрочем, именно при сопоставлении мистификаций Вальтера Скотта с розыгрышами самых талантливых его последователей наиболее отчетливо выясняется, что предложенное нами "культурологическое" объяснение на самом деле, увы, способно объяснить лишь очень немного, ибо упорная, длительная конспирация Великого Неизвестного резко отличается от рассчитанных на кратковременный эффект, полупрозрачных инкогнито Пушкина или Гоголя. Николай Полевой (сгоряча, правда, принявший автора "Вечеров" за горожанина и Москаля) был прав: Вальтер Скотт действительно умел (и хотел) сохранять тайну, а все прочие мистификаторы — не умеют, да и не особенно хотят. Недаром Пушкин, отправляя Плетневу рукопись "Повестей Белкина", поручает ему: "Смирдину шепнуть мое имя, с тем, чтоб он перешепнул покупателям" (151, XIV, 209). Готовясь к анонимной публикации "Домика в Коломне", он явно примерял к себе судьбу Великого Неизвестного :

Когда б никто меня под легкой маской  
(По крайней мере долго) не узнал!  
Когда бы за меня своей указкой  
Другого критик строго пошелкал!  
Уж то-то неожиданной развязкой  
Я все журналы после взволновал!



Примерял, но тут же отказывался поверить в возможность для себя подобной судьбы:

Но полно, будет ли такой мне праздник?

Нас мало. Не укроется проказник.

(151, V, 380—381).

Единственный аргумент Пушкина ("нас мало") слабоват — как мы знаем, и в Великобритании претендентов на роль Великого Неизвестного нашлось немного. И поэтому, чтобы понять, почему невозможное для автора "Повестей Белкина" оказалось возможным для Автора "Уэверли", нам необходимо уделить внимание не только личинам, но и личности последнего.

В романе одного из умнейших людей своей эпохи, английского писателя Томаса Лава Пиккока "Замок Кротчет" (1831) появляются два Вальтера Скотта. Вернее, появляется только один, выведенный под именем молодого романтического поэта Чейнмейла, а о другом — "великом чародее Севера", авторе прославленных исторических романов — горячо спорят все участники организованного писателем диалога, причем Чейнмейл резко критикует своего "двойника". Позиция, занятая "Скоттом-поэтом" по отношению к творчеству "Скотта-романиста" вполне соответствует складу его характера — Пикок изображает Чейнмейла человеком, одержимым одной, но пламенной страстью, страстью к старине. Он увлечен старинной фольклорной поэзией, зал в его доме украшен ржавыми пиками, щитами, шлемами, мечами, истлевшими знаменами и прочими реликвиями; в этом зале, уставленном дубовыми столами, он, по обычаю предков, устраивает пиршества со всеми своими домочадцами. Двенадцатое столетие Чейнмейл почитает золотым веком в истории и "горько сетует по поводу изобретения пороха, паровой машины и газа, утверждая, что они погубили мир". Для него романы "чародея" слишком прозаичны: он не находит в них должного преклонения перед "благороднейшими рыца-

рями" средневековья и обвиняет автора в том, что он очерняет его любимых героев.

Представив Вальтера Скотта в двух различных ипостасях, Пикок дал простую, но весьма точную модель его творческой личности. Действительно, говоря об Авторе "Уэверли", мы не должны забывать, что он вытеснил из литературы крупного романтического поэта, произведения которого пользовались в Великобритании большой популярностью на протяжении почти двадцати лет. В своих балладах и поэмах Вальтер Скотт писал о рыцарях и волшебниках, о похищенных красавицах и отважных разбойниках, и далекое средневековье превращалось под его пером в полусказочную, героическую эпоху, в объект любования и ностальгического вчувствования. Увиденное сквозь искажающую дымку тоски по утраченному идеалу, само историческое время у Скотта-поэта, как замечает М. М. Бахтин, "имело еще характер замкнутого прошлого. <...> Это прошлое, читаемое Вальтером Скоттом в развалинах и в различных подробностях шотландского пейзажа, не было творчески действенным в настоящем, оно довлело себе, было замкнутым миром специфического прошлого" (17, 235).

Поэзия такого типа, с ее установкой на экзотическую декоративность "замкнутого прошлого", была относительно безличной — оторванная от биографии поэта, от его внутреннего опыта, она предлагала культурному сознанию эпохи лишь весьма условный, одномерный образ автора, который, по сути дела, совпадал с карикатурным портретом Чейнмейла у Пикока. В Вальтере Скотте современники видели не личность, не характер, а роль — роль антиквария, собирателя древностей, живущего прошлым и не желающего признавать настоящее. Не случайно с приходом в английскую поэзию Байрона и байронических героев, в которых поэт, говоря словами Пушкина, "представил призрака самого себя" и

"создал себя вторично, то под чалмою ренегата, то в плаще корсара, то гяуром", поэзия Скотта стала выходить из моды. Привыкнув искать в стихах прежде всего лирическую исповедь, читатели отвергли ее именно за "бесхарактерность": "Она изобилует живыми описаниями, динамичным действием, гладкой и певучей версификацией, но ей недостает характера, — писал один из виднейших английских критиков 1820-х годов Уильям Хазлит. — Сэр Вальтер <...> не воспаряет над своим предметом и не взирает на него с высоты, наделяя описания природы возвышенными мыслями и чувствами, — он полагается на предмет, следует за ним, теряется в нем, поскольку без него он — ничто" (266, 281).

Как известно, Байрон занимался строительством собственного образа не только в поэзии, но и в жизни. Желая казаться мятежной, страдающей, демонической личностью, он старательно выпячивал одни черты своего "частного характера" и, напротив, ретушировал или прятал другие, менее "романтические". Он совершал безнравственные поступки, рассчитанные на то, что они станут достоянием публики и подтвердят истинность уже созданной вокруг него легенды; он окутывал себя мрачной таинственностью и сам распускал слухи, приписывавшие ему преступления и грехи его героев. Иногда его позерство принимало комические формы: скажем, склонный к полноте, он терпел ежедневные мучительные промывания желудка, только чтобы обрести впалость щек, приличествующую творимому им образу.

В этом отношении Вальтер Скотт был прямой противоположностью Байрона, ибо, совершенно чуждый романтической театрализации собственной судьбы, он ставил непроницаемую перегородку между своим творчеством и своей частной жизнью. Если Байрон творил себе легенду, то Вальтер Скотт создавал себе репутацию; если хромота Байрона делалась значимым фактом



---

*Байрон в костюме шотландского горца*

---

культуры, то хромота Скотта всегда оставалась лишь фактом его биографии. И дело тут, конечно же, не в гипертрофированном эгоцентризме одного и природной скромности другого, а в том, что выдающийся романтик Скотт, в отличие от выдающегося романтика Байрона, обладал далеко не романтическим характером.

Герцен в "Былом и думах" упоминает Вальтера Скотта как высшего представителя той ненавистной ему породы "гладеньких" умов, которые "умно рассуждают, не отступая от данных", и "еще умнее поступают, не сходя с торной дороги". "Все у этих господ исправно, чинно, на месте; они правильно любят добродетель и бегут порока; все у них не лишено известной прелести серенького летнего дня, без дождя и солнца, а чего-то нет, — ну, так, безделицы, ничего, как у великих княжен царя Никиты... но

И того недоставало,  
а без того и все остальное не в честь" (51, IX, 186). Можно соглашаться и не соглашаться с этой общей презрительно-иронической оценкой Герцена, но то, что Вальтеру Скотту недоставало типовых романтических качеств, которые после Байрона стали считать обязательными для настоящего поэта, — бесспорно. Он не отличался ни страстностью, ни мечтательностью, ни порывистой безрассудностью, ни трагической болезненностью. Любовь к старине отлично уживалась в нем с практическим трезвомыслием, с коммерческой хваткой, с умеренностью и жизнелюбием. По складу своего "частного характера" он был не столько романтиком, сколько человеком XVIII века, "века Разума", превыше всего ценившим здравый смысл, и сам ощущал свое духовное родство с доромантической эпохой — недаром же Автор "Уэверли" предстает перед Драйздастом в коричневом костюме, скроенном точно так же, как костюм героя эссе Сэмюэля Джонсона, крупнейшего английского просветителя.

Такое отсутствие романтических черт у романтика — явление далеко не уникальное. Напротив, оно, как замечает Л. Я. Гинзбург, "подтверждает некую историческую закономерность: ранние представители больших культурных направлений еще не успевают выработать для себя единую структуру личности и поведения, господствующий образ личности; в этом смысле они аморфнее своих последователей. Зато последующие поколения романтиков занимались "моделированием" своего исторического характера в самой крайней форме, в форме романтического жизнотворчества — преднамеренного построения в жизни художественных образов и эстетически организованных сюжетов" (52, 27). Выступая в качестве романтического поэта и, следовательно, принимая систему ценностей, выработанную культурой, Вальтер Скотт должен был тщательно контролировать творческий импульс, должен был следить за тем, чтобы "старомодные" свойства его личности не мешали ему сыграть избранную историческую роль. В известном смысле ему приходилось сдерживать, подавлять собственное "я", ибо по своему составу оно не отвечало потребностям эпохи, и личность Вальтера Скотта как бы раздваивалась, расслаивалась на видимую и тайную, историческую и частную.

Появление Байрона поэтому явилось для него, с одной стороны, катастрофой, а с другой — избавлением. Вальтер Скотт прекрасно отдавал себе отчет, в чем заключается притягательная сила поэта, пришедшего ему на смену. "Байрон, — писал он в дневнике, — был склонен думать, что все художники смешивают вымысел или поэзию с прозой жизни. Он обыкновенно говаривал, что та прославленная венецианская куртизанка, о которой Руссо рассказывает столь пикантную историю, на самом деле была, по его убеждению, просто грязной уличной девкой. Я уверен, что он сильно приукрашивал свои любовные похождения и во многих отношениях был le fan-

faron des vices qu'il n'avait pas \*. Он любил казаться ужасно таинственным и мрачным и иногда намекал на странные причины. Я думаю, что все это было порождением и забавой его необузданного, мощнейшего воображения" (3, 9). Некоторая добродушная ирония по отношению к житнетворчеству Байрона вполне понятна — ведь Скотт судит о своем младшем сопернике и друге с позиций другого поколения, которое никогда не смешивало "вымысел с прозой жизни". Однако именно это смешение помогло поколению Байрона создать могучие образы поэта-бунтаря, поэта-жреца и поэта-провидца, рядом с которыми померк искусственный образ поэта как антиквария и стилизатора, лишённого собственного лица. Байроническое "фанфаронство" оказалось нужнее культуре, чем бескровная и бесплотная честность Скотта; лирический герой победил эпического повествователя.

Существует легенда, пущенная самим Вальтером Скоттом, будто бы он начал писать романы лишь потому, что не хотел состязаться с Байроном за пальму первенства в поэзии. Возможно, так оно и было на самом деле, но только речь шла не о личном соперничестве и не о разномасштабности талантов, а о сдвигах внутри романтической культуры, о смене одной ее фазы другой.

Неспособный противопоставить байронической модели личности какую-либо альтернативу, Вальтер Скотт неминуемо должен был либо смириться с утратой популярности, либо найти новое поле творческой деятельности, где он мог бы оградить себя от всеобщей экспансии лирической субъективности. Естественно, он предпочел второй путь и обратился к "презренной прозе" — обратился к роману, который тогда еще не обрел законного места в утвержденной романтизмом иерархии жанров и потому не требовал от автора, чтобы его лич-

\*

Фанфарон, похваляющийся пороками, коими он не обладает (*фр.*).

ность соответствовала какому-то установленному образцу. Не стесненный никакими правилами и ограничениями, роман предоставил Скотту полную свободу слова: в отличие от романтической поэмы, он не чуждался ни житейской мудрости, ни грубоватой шутки, ни застойной болтовни, ни нравоучительной сентенции, и потому дал отдушину той скрытой от культуры, подавленной, "неромантической" части его "я", которая не находила выражения в вальтер-скоттовской поэзии. Эклектичная личность, наконец, обрела целостность и заговорила всеми своими голосами: голосом Чейнмейла и голосом добродетельного семьянина, голосом здравомыслящего коммерсанта и голосом ученого историка. Для самого Скотта это было настолько неожиданным, новым состоянием, что ему стало даже казаться, будто романы выходят из-под его пера как бы самопроизвольно, помимо разума и сознательных намерений. "Никогда не умею составить план, — замечает он в дневнике, — а если и составляю, то никогда не придерживаюсь его : когда я пишу, одни эпизоды разрастаются, другие сокращаются или вовсе исчезают; герои начинают играть важную или, наоборот, незначительную роль, в зависимости не от основного замысла, а от того, как они у меня получились. Я только стараюсь, чтобы то, что я пишу, было интересно и интересно, а в остальном полагаюсь на судьбу. Меня часто забавляет, что критики находят некоторые эпизоды особенно тщательно обработанными; в действительности же рука писала их без задержки, а глаза прочли снова только в корректуре. <...> Когда я пытаюсь сковать разумом плоды своего воображения <...> мне кажется, что солнце покидает небосвод, что своими умствованиями я уничтожаю всю живость и одушевление первоначального замысла и что в результате получается нечто холодное, скучное и безжизненное. Та же разница между речью написанной и той, что свободно, непреднамеренно вырывается из груди оратора;



в последней всегда есть хоть немного энтузиазма и вдохновения" (5, XX, 699).

Джон Локхарт в своей "Жизни Вальтера Скотта" вспоминает, как в июне 1814 года он, тогда еще совсем молодой человек, обедал у одного эдинбургского приятеля, обратившего его внимание на то, что в окне напротив какая-то рука непрерывно водит пером по бумаге: "Я слежу за ней с того самого момента, когда мы вошли сюда, — сказал он. — Она приковывает мой взор. Она никогда не останавливается. Стопка исписанных листов все растет, а она продолжает себе двигаться без усталости. <...> И так происходит каждый вечер. Я не могу на это спокойно смотреть, если не сижу за книгами..." (253, 308). Таинственная рука в окне, которая смутила покой хозяина дома, была рукою Вальтера Скотта, дописывавшего тогда свой первый роман. Точно так же он работал и над всеми прочими прозаическими книгами, и его рукописи — абсолютно чистые, почти не содержащие помарок, исправлений и зачеркиваний — скорее напоминают труд переписчика, нежели писателя. "Перелистывая рукописи романов, вы можете подумать, что Вальтер-Скотт сочинял их с такою же легкостью, с какой мы пишем приятельские письма о самых обыкновенных предметах" (130, 43), — сообщали об этом удивительном феномене "Отечественные записки" в 1839 году по случаю передачи вальтер-скоттовских рукописей в Эдинбургскую библиотеку.

Импровизационная легкость, с которой "рука" Скотта-прозаика создавала его романы, была совершенно несвойственна Скотту-поэту. "Стихи я переписываю два, а иногда даже три раза", — признается он в той же дневниковой записи, где сравнивает свою работу над прозой с речью, непреднамеренно вырывающейся из груди оратора. Возникает впечатление, что он и в самом деле писал романы почти бессознательно, спонтанно, в состоянии некоего блаженного беспамятства, похожего на



---

*Афиша лондонского спектакля по роману  
"Роб Рой" и эскизы декораций к спектаклю  
"Эдинбургская темница"*

---

гипнотический транс. Если это так, то тогда понятно, почему результат собственного творческого акта представлялся ему незнакомым, чужим текстом, почему он мог судить о нем так отчужденно и бесстрастно, словно имел дело с произведением, на самом деле написанным кем-то другим. Когда Адольфус, разоблачивший Автора "Уэверли", посетил свою жертву в Абботсфорде, его особенно поразило, что Вальтер Скотт, естественно, избегавший разговоров об "уэверлеевых романах", чрезвычайно охотно обсуждал их театральные инсценировки и характеры действующих лиц, причем "наслаждался ими с незаинтересованностью обыкновенного зрителя, которому они в новинку". "Я не знаю в истории "уэвер-

леевых романов" факта более любопытного, чем то удовольствие, которое их знаменитый автор получал, будто рикошетом, от своих же собственных творений", — восклицает Адольфус в своих мемуарах (253, 546).

С мнением мемуариста нельзя не согласиться, поскольку именно в этом факте, вероятно, скрывается психологическая разгадка тайны Великого Неизвестного. Ведь коль скоро Вальтер Скотт воспринимал свои романы со стороны, как тексты, созданные помимо его воли и разума, и относился к ним с позиций "незаинтересованного зрителя", он не мог не постулировать и "независимое" существование их "автора". Этот "другой", "посторонний", двигавший рукой писателя, не совпадал ни с одномерным образом Скотта-поэта, ни со Скоттом — частным лицом, ибо вбирал в себя их обоих и, следовательно, представлялся фантомом, возникшим из небытия. Для сознания Вальтера Скотта новоявленный Автор "Уэверли" был одновременно "я" и "не-я", а в таком случае вполне понятно, почему он упорно не хотел передать ему свое имя. Поэтому, кстати, даже после публичного признания на "роковом Эдинбургском обеде" Вальтер Скотт не только не перестал пользоваться прежними масками, но и изобрел новую — его "Кэнонгейтские хроники", вышедшие сразу после разоблачения инкогнито, вводят очередного вымышленного автора, Кристала Крофтэнгри, биографией которого открывается серия.

Огромная популярность "уэверлеевых романов" существенно изменила образ Вальтера Скотта в сознании современников. Таинственность, окутывавшая Автора "Уэверли", заставила всех пристальнее всмотреться в лицо человека, который, как подозревали, скрывается под этой маской. Частная жизнь Вальтера Скотта, прежде мало кого интересовавшая ввиду ее пресности, теперь стала привлекать всеобщее внимание: в Эдинбург и в Абботсфорд зачастили докучные посетители, в английской печати появились многочисленные статьи о встречах



---

*Бюст Вальтера Скотта работы Фрэнсиса Чантри, 1828. "В 1830 году один контрабандист отвез в Америку две тысячи бюстов Вальтер-Скотта, а в Восточную Индию — полторы тысячи. <...> Вольтер не устаивался этой чести!" (Библиотека для чтения. 1834)*

---

кой печати появились многочисленные статьи о встречах и беседах с писателем, художники создавали его портре-

ты, а модный скульптор Чантри изваял бюст, который в десятках тысяч копий разошелся по всему миру и даже составил, по сообщению "Библиотеки для чтения", "предмет выгодной контрабанды". Британская культура как бы прикидывала, подходит ли маскарадный костюм Великого Неизвестного к хорошо знакомой фигуре, и новый образ Вальтера Скотта строился на несовпадении между ними, на некотором зазоре, который образовывался при совмещении шутовской маски с реальным лицом; эдинбургский поэт, юрист, консерватор, примерный отец семейства, радушный хозяин приобретал ранее несвойственную ему зыбкую загадочность, обнаруживал в себе "чародея", "волшебника", которого в нем прежде не замечали. По существу, игра Вальтера Скотта оказывалась зеркальным отражением жизнетворчества: если Байрон, превращая собственную биографию в романтическую поэму, а себя — в ее героя, "структурировал" свой образ, то Вальтер Скотт, подставив на свое место персонаж без биографии и имени, напротив, размывал, "деструктурировал" застывшие представления о его личности и тем самым заставлял предположить, что в ней спрятано и некое другое "я".

Характерно, что в Европе, где не существовало никакого готового, оформленного образа Вальтера Скотта, его маскарад пришелся не ко двору. Например, пять французских переводов "уэверлеевых романов", вышедших анонимно или под именем Джедедии Клейшботама, остались незамеченными публикой и критикой, тогда как первый же роман, изданный в декабре 1818 года под именем Вальтера Скотта ("Эдинбургская темница"), произвел настоящий фурор и, собственно говоря, с него началась общеевропейская слава писателя. Дело тут, наверное, заключается в том, что французским читателям не с чем было соотнести, соположить предложенные им псевдонимы, которые в таком случае повисали в воздухе; литературное же имя Вальтера Скотта из-

начально обладало для них экзотической аурой, ибо принадлежало известному (в основном понаслышке) романтическому поэту из далекой Шотландии. Соотнеся "уэверлеевы романы" с этим клишированным представлением о "шотландском гении", европейская культура и в дальнейшем продолжала строить его образ, исходя из абстрактного общеромантического стереотипа, и поэтому, кстати, всегда воспринимала творчество писателя в значительно более экзальтированно-романтическом духе, чем культура британская. Для европейцев Вальтер Скотт был только художником, только вдохновенным творцом, каким его рисовали портреты и бюсты, и неудивительно, что, рано или поздно сталкиваясь с "реальным" Вальтером Скоттом, они часто испытывали острое разочарование от несовпадения оригинала и образа. Так, даже восторженный поклонник поэзии Скотта Амадей Пишо, приехавший в Эдинбург, чтобы встретиться со своим кумиром, и случайно увидевший его на улице, был неприятно поражен тем, что не обнаружил в облике великого шотландца ничего специфически романтического. Весьма разочаровал Скотт французов, и когда он посетил в 1826 году Париж. "Парижские дамы критикуют его осанку, главнейшую вещь в Париже, то есть первое условие нравиться, — сообщал "Московский вестник". — И поделом! — мать природа уделила не много стройности телесной Великобританскому Барду и сделала это вероятно с тем намерением, чтоб вознаградить издержки, употребленные ею на умственные для него наряды. У ней, конечно, были свои расчеты; но от этого нимало не легче Вальтеру-Скотту, и хотя разумеется само собою, что оригинальный, прямой, естественный Шотландец не мог и думать отличиться ни турнурой парижских франтов, ни французским jargon; но это отнюдь не извинение. А ежели прибавить к сим неудачам еще и то несчастье, что он не оставил после себя ни одного bon mot, которое можно было бы привести в

свидетельство его остроумия, то можете положить почти наверное, что звезда славы Автора Ваверлея потерпела значительное затмение на берегах Сены" (110, 408).

По мере того, как на континенте узнавали подробности биографии писателя и получали возможность либо увидеть его воочию, либо прочитать отчеты о встречах с ним, отношение к "шотландскому чародею" стало заметно изменяться: образ Скотта понемногу терял романтический флер и, лишенный защитной маски Автора "Уэверли", превращался в свою противоположность. Как пишет автор анонимного предисловия к сборнику "Вечера в Абботсфорде", во Франции второй половины 1820-х годов Вальтера Скотта было принято считать "грубым мелочным крестьянином" и "скучным судейским крючоктвором", в котором "некоторое аристократическое высокомерие сочетается с упрямым молчанием мужлана, попавшего в хорошее общество" и который "не обнаруживает и следа творческого гения". В качестве типичного примера критик ссылается на заметки барона д'Оссе, посетившего Абботсфорд и нашедшего, что "реальный Вальтер Скотт" резко отличается от того, каким он его себе представлял: "Барон <...> явно ожидал встретить поэта-декламатора, или салонного остролова, или блистательного оратора, изрекающего звучные слова с напыщенным воодушевлением. Но нет, ничего подобного! Он увидел лишь доброго человека без претензий и позерства, который прост в обхождении и гордится тем, что ему принадлежит самая любопытная коллекция древностей во всей Европе, который показывает ее посетителям с наивностью ребенка и избегает всякого упоминания о его гении и литературных занятиях <...> — словом, увидел истинного Вальтера Скотта, отца семейства, антиквария и ничего более" (270, VIII—IX).

Европейцы, открывавшие для себя "реального Вальтера Скотта", поневоле приходили к тому самому

образу писателя, который бытовал в британской культуре еще до появления на сцене Великого Неизвестного. Смущенные явным несовпадением между "уэверлеевыми романами", приводившими их в полный восторг, и личностью автора романов, не дававшей для восторга никаких оснований, они пытались разными способами снять или хотя бы объяснить это противоречие. Одни утверждали, что "мужланство" Скотта — не более чем поза, скрывающая нежную и ранимую душу гения, другие предлагали миф о Скотте как о простодушном сельском художнике, этаким "Бернсе прозы", который всегда равен самому себе, третьи пересматривали свое отношение к романам и начинали находить в них изъяны, отражающие слабые стороны ограниченной авторской личности. Однако никому из защитников и критиков "истинного Вальтера Скотта" не пришло в голову, что сам писатель давно разрешил столь мучавшую их проблему, укрывшись под маской Великого Неизвестного, и что романы, составлявшие предмет их споров, написал не крестьянин с грубым лицом и широкими плечами, не толстый и хитрый юрист-крючоктвор, не "отец семейства, антикварий и ничего более", не романтический поэт, исходивший вдоль и поперек всю Шотландию, но Автор "Уэверли", который был крупнее, умнее, талантливее, ярче всех этих "вальтер-скоттиков" и потому не хотел называться одним с ними именем.

В предисловии к "Кэнонгейтским хроникам" Вальтер Скотт сравнил себя с Арлекином, приводившим в восхищение публику, но едва не потерявшим ее благосклонность, когда шутовская маска сползла с его лица. Что ж, "шотландский чародей" не ошибся — без маски он утрачивает часть своей магической силы. Вернуть ее мы, увы, не можем, но вспомнить о ней были обязаны.





ГЛАВА II

---

"ОВАЛЬТЕРСКОТТИЛСЯ  
ВЕСЬ СВЕТ..."

---



*От графини до швеи, от графа до  
мальчишки-рассыльного — все зачитываются романами  
великого шотландца...*

*Г. Гейне. "Письма из Берлина"*

*В наш век невозможно поэту  
не отозваться Байроном, как романисту  
не отозваться Вальтером Скоттом.*

*П. А. Вяземский*

## I

В 1827 году журнал "Московский вестник" поместил юмористический стихотворный диалог "Сцена в книжной лавке", где есть такие строчки:

И нечего сказать — на Вальтер Скотта  
У нас пришла чудесная охота!

(111, 482)

Действительно, охота эта во всех странах цивилизованного мира была столь велика, что двадцатые и первая половина тридцатых годов прошлого века вполне могут быть названы вальтер-скоттовской эпохой. Сейчас нам уже трудно себе представить, с какой жадностью, с каким вожделением, с какими восторгами прочитывали современники романы "шотландского чародея", как нетерпеливо ждали встречи с ними. Наиболее красноречиво, пожалуй, об этом свидетельствуют письма людей, волею судеб или правительств удаленных от литературных столиц мира, — письма, в которых они просят присылать им в ссылку, в изгнание или просто в провинциальную глушь новые книги Вальтера Скотта. "Стихов, стихов, стихов! Conversations de Byron! Walt/er/ Scott! \* это пища души", — призывает Пушкин брата Льва из Михайловского (151, XIII, 121); французские переводы "Кенильворта" или "Шотландских пуритан" просит Мицкевич из Ковно (105, V, 348); "при-

\*

Беседы Байрона! Вальтер Скотт! (*фр.*).

сылайте мне понемногу В. Скотта, страшно люблю эту скотину: *c'est un grand peintre du coeur humain \**" (159, 287), — пишет сестрам декабрист Норов из Бобруйской крепости<sup>1</sup>. Молодой Языков, приехавший в Дерпт учиться в университете и тоскующий там без литературных новинок, обращается к братьям: " <...> нельзя ли купить хотя романы Вальтера Скотта; этим меня крайне обяжете" (215, 14). По-видимому, его просьба была исполнена, потому что уже через несколько недель он сообщает: " <...> я доволен и тем, что прислано. Вальтер Скотт мне очень нравится; в его романах есть что-то новое, необыкновенное и много занимательное; он мне служит лакомством; но я прошу прислать прочие томы не прежде, как я сам того потребую; не хочу есть конспекты прежде обеда" (215, 19).

Если занимательность вальтер-скоттовских романов немного пугала начинающего русского поэта Языкова, который не хотел отвлекаться от более серьезных занятий, то прославленного английского поэта Байрона она, наоборот, заставляла требовать все новых и новых книг "шотландского чародея". Редко какое его письмо к издателю Марри обходится без упоминаний об их общем любимце. "Умоляю, пришлите мне последние романы Вальтера Скотта, — пишет он 1 марта 1820 года. — Как они называются? Кто их герои? Я читаю его старые вещи по крайней мере раз в день, по часу и более. <...> Что представляет из себя "Айвенго"? Как звучит название другого романа? Их действительно два? Умоляю, заставьте его писать две книги в год, не меньше. Я не знаю лучшего чтения" (228, VII, 48). "Почему вы не прислали мне "Айвенго" и "Монастырь"?" — обижается Байрон три недели спустя, а еще несколькими месяцами позже начинает откровенно негодовать: "Я в страш-

\*

Это великий художник человеческого сердца (*фр.*).

ном гневе, потому что "Монастырь" до сих пор не получен!" (228, VII, 83, 201). Любопытно, что просит он прислать ему не только новинки, но и ранние, давно прочитанные романы: "Пожалуйста, пришлите мне "Уэверли", "Гая Мэннеринга" и "Антиквария" — вот уже пять лет, как я не держал их в руках. Все прочие его книги я перечитал уже сорок раз!" (228, VIII, 88).

Разумеется, Пушкин и Байрон, Мицкевич и Языков — профессиональные литераторы — воспринимали и оценивали творчество Вальтера Скотта совсем иначе, чем сотни тысяч его обыкновенных, "средних" почитателей и почитательниц в разных странах мира, но в одном все поклонники "шотландского чародея", независимо от их литературных вкусов и познаний, были едины — все они относились к его романам как к неистощимому источнику удовольствия, как к "лакомству", "конфетам", которыми балуются после сытного обеда и ублажают себя в горький или томительный час. Современники часто открывали "уэверлеев роман" для того, чтобы забыться или развеять хандру, чтобы избавиться от тяжелых мыслей, или скрасить медленно текущее время — одним словом, в таких житейских положениях, когда им было необходимо "легкое чтение".

В "Герое нашего времени" Печорин, не в силах унять тревогу ночью перед поединком с Грушницким, машинально берет со стола роман Скотта "Пуритане": "<...> я читал сначала с усилием, потом забылся, увлеченный волшебным вымыслом <...> Неужели шотландскому барду на том свете не платят за каждую отрадную минуту, которую дарит его книга?" Лермонтов выбрал за Печорина книгу очень точно, ибо, в сознании современников, именно вальтер-скоттовские романы были самым подходящим чтением для человека, ожидающего гибели, страдающего, изнывающего от тоски или просто томящегося скукой. Недаром их так любили слушать и читать больные. Известная английская писательница

Джордж Элиот вспоминала, например, что в юности она по вечерам регулярно развлекала старого, тяжело больного отца, читая ему вслух "уэверлеевы романы": "С тех пор я не могу слышать, когда о Скотте отзываются плохо или пренебрежительно. Для меня это личное оскорбление, сердечная рана" (цит. по: 234, 294). Сестра Пушкина, Ольга Павлицева, читала Вальтера Скотта больной матери, чем "заставляла ее смеяться" (136, 406). Московский переводчик П. И. Пятериков, прикованный болезнью к постели, писал своему работодателю, М.П.Погодину: "Ради Христа Царя небесного помогите моему горю. — Мне позволено читать, а читать ровно нечего; все, что у меня есть, читано уже десять раз. Как-то я просил у Вас Вальтера Скотта — и Вы мне обещали: исполните теперь Ваше обещание, изведите из темницы душу мою" (282, л. 22). У Тургенева в повести "Несчастливая", действие которой происходит в "вальтер-скоттовскую эпоху", героиня ухаживает за своим больным возлюбленным: "Я принималась за книгу — романы Вальтера Скотта были тогда в славе — особенно мне осталось памятным чтение Айвенго..." (197, X, 127).

А вот еще несколько типичных житейских ситуаций, когда вальтер-скоттовский роман служит спасительным средством, помогающим пережить тяжелые дни:

— Байрон читает "Квентина Дорварда" уже после высадки в Греции, готовясь к ратным подвигам, которые ему было не суждено совершить; не поэтому ли, кстати, Лермонтов, который, как известно, не любил Вальтера Скотта, вкладывает в руки Печорина его книгу?

— М. П. Погодин, по сообщению его биографа Барсукова, в 1830 году во время эпидемии холеры в Москве, "умиляясь перед чудным изображением Пресвятыя Девы <...> спокойно читает Вальтер-Скотта" (15, III, 222).

— Пушкин, вырвавшись в Михайловское осенью 1835 года — в очень трудную, кризисную пору его жизни, берет у Вревских Вальтера Скотта. "Вообрази, что до

сих пор не написал я ни строчки; а все потому, что не спокоен, — признается он жене. — <...> Гуляю пешком и верхом, читаю романы Вальтер Скотта, от которых в восхищении, да охаю о тебе" (151, XVI, 50—51).

— Приятель Пушкина А. Н. Вульф томится в далеком военном лагере у впадения Прута в Дунай: "Жизнь моя теперь, разумеется, очень пуста, скучна и однообразна; к счастью, попало мне в руки несколько романов В. С[котта], а именно Пират и Певериль. Между сном и едою я убиваю дни чтением оных, купаньем, иногда ученьями, а более куреньями табаку и взаимными посещениями сослуживцев, которые теперь обыкновенно заняты игрою..." (46, 266).

Немало "отрадных минут" подарило чтение Вальтера Скотта и тем, кто, пожалуй, особенно в них нуждался. "В тюрьме и в путешествии, — писал Пушкин, — всякая книга есть божий дар, и та, которую не решитесь вы и раскрыть, возвращаясь из Английского клоба или собираясь на бал, покажется вам занимательна, как арабская сказка, если попадетс я вам в каземате или в поспешном дилижансе" (151, XI, 244). Мы доподлинно не знаем, читали ли Вальтера Скотта в "поспешных дилижансах" (хотя известно, скажем, что Байрон никогда не отправлялся в путь без двух-трех "уэверлеевых романов" в дорожной сумке; можно вспомнить также, что пушкинский граф Нулин едет из чужих краев в Петрополь "с романом новым Вальтер-Скотта"), но то, что им зачитывались в казематах — факт, подтвержденный документальными свидетельствами. Когда, например, после революции 1830 года министр иностранных дел французского правительства при Карле X герцог де Полиньяк был заключен в тюрьму и приговорен к пожизненному заключению, европейские газеты сообщали, что он увлеченно читает в своей камере вальтер-скоттовские романы. "С П[олиньяком] я примирился, — пишет Пушкин Вяземскому 2 января 1831 года. — Его вторичное заключение в Вен-

КЕНИЛЬВОРТЪ,  
ИСТОРИЧЕСКІЙ РОМАНЪ  
СИРА ВАЛЬТЕРА СКОТТА,  
СЪ ПРИСОВОКУПЛЕНІЕМЪ  
ПРЕДУВѢДОМИТЕЛЬНОГО ЗАМѢЧАНІЯ  
О  
КЕНИЛЬВОРТСКОМЪ ЗАМКѢ  
И ЖИЗНЕОПИСАНІЯ  
ГРАФА ЛЕЙЧЕСТЕРА.

---

Переводъ съ Французскаго.  
ТОМЪ ПЕРВЫЙ.



МОСКВА .  
ВЪ ТИПОГРАФІИ АВГУСТА СЕМЕНА.  
1823.

---

*Титульный листъ перваго русскаго изданія  
"Кенильворта"*

---

сене, меридиан, начертанный на полу его темницы, чтение Вальтер-Скотта, — все это романтически трогательно" (151, XIV, 139—140).

Возможно, образ несчастного узника, пытающегося забыть о своей участи над романом "шотландского чародея", так взволновал Пушкина, ибо напомнил ему о других, более близких его сердцу политических заключенных — о декабристах, которые, как он мог знать из рассказов их родных, читали Вальтера Скотта и в казематах крепостей, и на сибирской каторге. "В крепости я прочел все романы того времени, Вальтера Скотта, Купера и тогдашних известных писателей", — свидетельствует Н. В. Басаргин в своих записках (16, 82). "Помню, с каким удовольствием читал все романы Вальтера-Скотта, — вспоминает А. Е. Розен, — часы пролетали так быстро и незаметно, что не слышал звона курантов. Через Соколова передавал книги другим товарищам. Случалось иногда в день прочесть четыре тома и быть мысленно не в крепости, но в замке Кенильворт, или в монастыре, или в гостинице шотландской, или в дворцах Людовика XI, Эдуарда и Елизаветы. Сердечно благодарил я сочинителя и радовался вечером предстоящему утру" (156, 136). Отец В. П. Ивашева, приехавший в Петербург, чтобы повидаться с сыном перед отправкой на каторгу и собрать его в дорогу, писал жене: "Третьего дни я просидел с ним полтора часа, снабдил его французскими книгами, Вальтер Скоттом и Волфом по абонировке для чтения, припасами и восковыми свечами" (279, л. 231 об. — 232). В Сибири Вальтера Скотта читал, среди прочих, И. Д. Якушкин, который много лет спустя, уже в 1852 году, отмечал у него "глубокое <...> знание страстей человека, которые облачают такой действительностью каждый из его рассказов" (70, 368).

Даже после того, как романы Вальтера Скотта перестали пользоваться успехом у большинства русских читателей и были полузабыты ими, они продолжали вхо-



дить в крут чтения арестантов и ссыльных. Так, А. Плещеев, сосланный в солдаты по делу петрашевцев, в 1854 году пишет В. Д. Дандевиллю из форта Перовского, где он тогда служил: "Если бы вы мне прислали что-нибудь В. Скотта, вы бы очень меня обязали. Я возвратил бы вам в назначенный срок. Хоть *La jolie fille de Perth* или *Ivanhoë* \* — не поверите как скучно порой бывает; и как мало надежды на лучшие дни. — Что я говорю — мало — во все нет ее! И бог весть что лучше — пуля или целые годы нравственных страданий" (94, 223).

По всей видимости, узники и ссыльные, зачитывающиеся Вальтером Скоттом и благодарившие его за доставленную радость, вряд ли согласились бы с мнением Пушкина, считавшего, что в каземате "чем книга скучнее, тем она предпочтительнее", ибо скучная книга "читается с расстановкой, с отдохновением - оставляет вам способность позабыться, мечтать; опомнившись, вы опять за нее принимаетесь, перечитываете места, вами пропущенные без внимания" (151, XI, 244). Для большинства образованных современников романы Скотта никак не входили в разряд "скучных книг"; напротив, их читали запоем, не отрываясь, и в первую очередь отмечали именно *занимательность* чтения. "Вот замок Кенильворт Валтера Скотта. Роман славный и отменно *занимательный!* Уже третий день читаю его, почти не выпуская из рук: и сплю с книгою!" (210, 287) — восклицает один из участников диалога "Читатели книг", напечатанного в "Вестнике Европы" в 1824 году и направленного против увлечения романами. Прочитав "Пертскую красавицу", А. Н. Вульф, которого во многих отношениях можно считать "средним" читателем эпохи, приходит к выводу, что Вальтер Скотт "во всех сочинениях своих остается равно *занимателен* от соединения исторического описания с описанием нравов времени вообще, с

\*

"Пертскую красавицу" или "Айвенго" (*фр.*)

частными лицами", а когда ему нужно сделать комплимент понравившемуся роману, то пишет: "...он так же *занимателен*, как и Скотт" (46, 173, 139; курсив везде мой. — А. Д.).

В "уэверлеевых романах" современники находили все необходимые атрибуты "нескучной книги" — увлекательный сюжет с тайнами и их разоблачениями, любовную интригу с обязательным счастливым разрешением, острый конфликт противоборствующих сторон, интересные, яркие, живые характеры, экзотическую обстановку, позволяющую "перенестись" в иное пространство и в иное время. Не случайно Сэмюэль Колбридж, по его признанию, прочитавший большую часть романов Скотта два или три раза "с неослабевающим удовольствием и интересом", полагал, что их всеобщий успех до известной степени отражает обнищание духа современного человека, отождествившего наслаждение с расслабленным отдыхом и не желающего "напрягать мысль или испытывать глубокие чувства" (266, 178—181) — они действительно могли производить на читателя своего рода наркотическое действие.

И в то же время вальтер-скоттовский роман обладает целым рядом характерных особенностей, которые вполне отвечают требованиям, предъявляемым Пушкиным к идеальному "тюремному чтению", и противоречат общепринятым представлениям о занимательности. Любовная интрига в нем далеко не всегда интересна и часто уходит на второй план; действие разворачивается весьма медленно, то и дело прерываясь длинными диалогами и подробнейшими, детализированными описаниями — вернейшими признаками "скучной книги". Как вспоминал Аполлон Григорьев, его отец, искавший в романе прежде всего "интересную сказку", читая Вальтера Скотта, говорил: "Как пойдет он эти разговоры свои без конца вести <...> так просто смерть, право", и "пропускал без зазрения совести по нескольку страниц" (57, 158). "Ин-

тересная сказка" сочеталась в романах Скотта с длиннотами, наркотизирующая экзотика — с дотошностью музейного каталога, неожиданные сюжетные повороты — с учеными экскурсами в историю, и, видимо, из-за этого их так любили читать "в каземате", где просто занимательную книгу, по словам Пушкина, "вы проглотите слишком скоро".

Однако для большинства современников общая занимательность и новизна исторического повествования у Вальтера Скотта с лихвой искупала те "лишние страницы", которые они, подобно нетерпеливой Сашеньке из пушкинского "Романа в письмах", в нем находили. Об этом можно судить хотя бы потому, что основную массу его читателей составляли женщины — "чувствительные дамы", как писал Гейне (продолжим цитату, вынесенную в эпиграф), «ложатся спать с "Уэверли", встают с "Роб Роем" и целый день держат в руках "Карлика"» (50, V, 57). Воспитанные на сентиментальных и "страшных" романах, они, кажется, были готовы забыть о своих прежних привязанностях ради исторической экзотики "шотландского чародея" и даже прощали ему некоторую вялость любовной интриги и блеклую ординарность главных героев — этих, по словам самого писателя, похожих друг на друга "очень приятных и очень бесцветных молодых людей" (5, XX, 529). Косвенным, но весьма убедительным свидетельством того, что "уэверлеевы романы" нашли путь к чувствительным женским сердцам, может служить общеевропейская мода того времени, которая начиная с середины 1820-х годов отчаянно насаждает все шотландское и вальтер-скоттовское. Парижанки, например, увлекаются клетчатými тканями "Белая дама" (по имени таинственного персонажа "Монастыря"), носят шляпки "à la Вальтер Скотт" и точно так же, как заболевший "скоттоманией" трактирщик Виртиг из повести Шпиндлера, обставляют дома шотландской мебелью (см.: 256, 121). В октябре 1825 года "Северная

пчела" информирует своих читательниц: "Шотландские пестрые ткани до такой степени ныне в моде, что на Лионских мануфактурах делается большое количество бархату с разноцветными квадратами и широкими полосами, для зимних шляпок" (164). О модных "плащах Вальтер-Скотта" сообщает в 1830 году "Московский телеграф"; "плащи Кентень Дюрвард" с квадратами, образованными "полосками самых ярких цветов", рекламирует в 1834 году "Сын Отечества" (184, 492); "В Париже вошли в моду чепчики Ребекка", — год спустя радуется модниц "Библиотека для чтения" (31, 74).

Само собой разумеется, что имена Вальтера Скотта и его героев могли войти в обиходный словарь женской моды только при том условии, если они уже имели большой успех у многочисленных читательниц романов. В первой главе перед нами предстал целый ряд английских и американских поклонниц творчества "шотландского чародея" — от Марии Эджворт, которая в письме к В. П. Давыдову назвала Скотта "величайшим и милейшим из всех волшебников на свете, единственным волшебником, с кем я когда-либо хотела быть знакомой" (286, л. 31 об.), и до безымянной женщины, восклицавшей, что она не будет счастлива, пока не узнает разгадку тайны Великого Неизвестного. Парижские светские дамы считали своим долгом проводить время за чтением Вальтера Скотта, подражая мадам де Сталь, с удовольствием прочитавшей "Антиквария" перед самой смертью. Особенной "скоттоманией" среди них отличалась знаменитая герцогиня Беррийская, вдова престолонаследника в династии Бурбонов, заколотого Лувелем. Она часто устраивала балы-маскарады, куда полагалось являться в костюме вальтер-скоттовского персонажа, и сама охотно играла в жизни роль героини исторического романа (см.: 256, 121). В России, очевидно, Вальтером Скоттом зачитывались женщины и в придворных, и в театральных, и в лите-

ратурных кругах: судя по "Запискам" А.О.Смирновой, он был одним из ее любимых писателей; "Я только и делаю, что читаю Вальтер Скотта", — сообщает подруге ветренная жена Дельвига София (цит. по: 106, 186); "Мне очень приятно, что ты, как кажется, очень прилепилась к В. Скотту", — пишет драматург А. А. Шаховской актрисе Л. Дюровой (цит. по: 80, 261); "Что делает теперь Параша? — справляется о юной сестре Н. Языков, — читает ли Вальтера Скотта? Пусть читает: это самое интересное дело" (215, 104).

Увлечение русских читательниц Вальтером Скоттом нашло отражение и в литературе того времени. Вот, скажем, немаловажная деталь из новеллы А. А. Бестужева-Марлинского "Часы и зеркало": "<...> полуразрезанный роман Вальтер-Скотта", заложенный пригласительным билетом на бал, в кабинете светской красавицы, рядом с альбомами и журналом мод (100, IV, 239). А вот как рисует себе другая героиня того же писателя, Ольга Стрелинская из повести "Испытание", сельскую идиллию на лоне природы: "Мы будем гулять, кататься в лодке, ездить верхом <...> Вечеру мы за чайным столиком шутим, смеемся, потом поем, танцуем. Читаем Вальтер-Скотта; иногда и рассуждаем очень сурьезно, — ведь нельзя век толковать о безделицах" (100, I, 72). Любопытно, что чтение вальтер-скоттовских романов для нее — занятие менее легкомысленное, чем танцы, но и не столь почтенное, как беседы на возвышенные темы. У Барона Брамбеуса в повести "Любовь и смерть, ночное мечтание" Вальтера Скотта читает не юная и восторженная девица, а замужняя дама, глубоко несчастная в браке. Каждый день она с каким-то зеленым томиком усаживается на скамью в парке, позволяя страстно влюбленному в нее молодому человеку издалека наблюдать за нею. Однажды она нарочно забывает книгу, и, подобрав ее, герой видит, что "почти каждая страница носит следы слез": "То был второй том Вальтер-Скоттова романа, Шотландские Пуритане, по-английски" (20, 84).

Как известно, "женское чтение" в романтическую эпоху имело свою специфику. "Женщинам весело находить в романах лица, которых не встречают они в жизни, — писал П. А. Вяземский в предисловии к переводу "Адольфа" Б. Констана. — Охлажденные, напуганные живою природою общества, они ищут убежища в мечтательной Аркадии романов: чем менее герой похож на человека, тем более сочувствуют они ему; одним словом, ищут они в романах не портретов, но идеалов" (48, 126). Когда же этот идеал найден, то открывается возможность отождествить себя с ним, спроецировать его на какую-то реальную жизненную ситуацию. Вспомним, например, как Татьяна у Пушкина присваивает себе "чужой восторг, чужую грусть", "воображаясь героиней своих возлюбленных творцов", и наделяет Евгения Онегина чертами героев прочитанных ею "сладостных романов". Вальтер-скоттовский исторический роман уже по материалу представлял собой именно "мечтательную Аркадию", ибо весь его антураж — живописные шотландские горы и средневековые замки, закованные в латы рыцари и благородные разбойники в театральных лохмотьях, коварные заговоры и кровавые турниры — автоматически превращал чтение в грезы наяву. И в то же время его героями и героинями вполне можно было "воображаться", поскольку, одетые в костюмы других столетий, они чувствовали и думали примерно так же, как полагалось думать людям начала XIX века, и потому не казались им чужими и недостижимыми существами из иного мира.

Конечно, в романтическую эпоху литературным героям подражали читатели обоего пола, и разница между ними, замеченная Вяземским, по сути, заключалась лишь в том, что "мечтательные дамы" до известного времени (точнее, до появления "безнравственных" романов Жорж Санд и других французских писателей в начале 1830-х годов) больше ориентировались на вневременных, возвышенных, идеализированных героинь, тогда как муж-

чины искали образцы в героях-современниках, наделенных не только добродетелями, но и пороками (герои Байрона, Марлинского, Бальзака и пр.). В этом смысле романы Вальтера Скотта занимали промежуточное, посредническое положение между двумя моделями, хотя определенные их герои могли входить только в "женский" или только "мужской" репертуар (скажем, Вяземский в одном из писем (см.: 127, 67) представляет себя Равенсвудом, трагическим героем "Ламмермурской невесты", а Делакура пишет знаменитый автопортрет в костюме Равенсвуда). Чаще же они служили источником для "олитературивания" не поведения, но элемента пейзажа, ситуации, характера: старого верного слугу называют Калобом; строгую и величественную даму сравнивают с леди Локлевен из "Аббата" (см.: 141, 177); уединенное жилище отшельника, замеченное путешественником, — с "одним из тех гротов, кои гений Вальтера Скотта выкапывает в горах Шотландских, для житья старой колдуньи с растрепанными волосами и дурачка ее сына" (192, 102), а романтическую любовь, натолкнувшуюся на преграду социальных или национальных предрассудков, ассоциируют с любовью еврейки Ревекки к благородному рыцарю Айвенго. Во всяком случае, именно так, через Вальтера Скотта, "прочитывает" свою сердечную драму сын крепостного М. П. Погодин, безнадежно влюбленный в княжну Трубецкую, когда вводит в исповедальную, лирическую повесть "Адель" следующий диалог: «"Ну что, Адель, ты прочла "Иваное"? " — "Прочла, благодарствуй, Дмитрий". — "А как тебе понравилась Ревекка?" — "Прелесть, прелесть! — Она вскочила на окошко. — И я испугалась, боялась продолжать, закрыла книгу"» (147, 268).

Для читателей, прекрасно знавших прославленный роман Скотта, смысл этой сцены был совершенно прозрачен. Богатая и знатная наследница, Адель боится дочитать "Айвенго" до конца, потому что предчувствует его

развязку и проецирует ее на свою судьбу — ведь ее брак с бедным студентом столь же невозможен, как союз средневекового англосакса с прекрасной еврейкой. К языку вальтер-скоттовских ассоциаций охотно прибегает и герой Погодина. Недаром он мечтает, чтобы Адель занемогла и он смог "ходить за нею", то есть хочет повторить подвиг самоотверженной Ревекки, выходявшей раненого рыцаря.

Под тем же "знаком Вальтера Скотта" видит свое положение героиня повести И. С. Тургенева "Несчастливая", полукровка Сусанна, которая, как мы помним, читает "Айвенго" больному возлюбленному: "Как голос мой невольно звенел и трепетал, когда я передавала речи Ревекки! Ведь и во мне текла еврейская кровь, и не походила ли моя судьба на ее судьбу, не ухаживала ли я, как она, за больным милым человеком?" (197, X, 127). Здесь, в тексте, написанном полвека спустя после "Адели", чтение "Айвенго" влюбленной девушкой, сравнивающей себя с Ревеккой, выступает как точная историческая деталь, характеризующая давно ушедшее время, как ностальгическая реминисценция, придающая достоверность повествованию.

Особенной популярностью у читательниц Вальтера Скотта пользовались такие его романтические героини, как Диана Вернон из "Роб Роя" и Алиса Ли из "Вудстока": отчаянно смелые красавицы, которые наравне с мужчинами пускаются в приключения, участвуют в заговорах и мятежах, скачут верхом и в конце концов покоряют сердце героя (или, подобно Флоре Мак Ивор из "Уэверли", гордо уступают его бесцветной сопернице). "В Париже и особенно в провинциях тысячи молодых женщин и девиц сейчас мечтают сыграть роль Дианы Вернон, Алисы Ли или Флоры Мак Ивор" (цит. по: 261, 121), — ядовито замечал Шатобриан, ревниво относившийся к славе "шотландского чародея". "Я помню, — пишет А. Каннингем, — что после прекрасного изображения





---

*Эжен Делакруа. Из иллюстраций к романам  
Вальтера Скотта*

---

Дианы [Вернон] на охоте, верхом, все Лондонские дамы спешили подражать ей и с тех пор на дорогах и гуляньях на каждом шагу попадались Дианы рысью и галопом" (76, 72).

Но несмотря на умение ездить верхом, живость характера и некоторую дерзость в обхождении с мужчинами, романтические красавицы Вальтера Скотта, по сути дела, оставались — пользуясь терминологией Вяземского — все теми же "идеалами", которые читательницы начала XIX века (как пушкинская Татьяна) привыкли находить в чувствительных романах Ричардсона, Руссо, Марии Коттен или мадам Жанлис. Поэтому на более позднем этапе развития романтизма, когда литература (особенно французская) дала целый ряд современных женских образов-"портретов", заключавших в себе новую программу бытового поведения (культ экзальтирован-



---

*Эжен Делакруа. Из иллюстраций к романам  
Вальтера Скотта*

---

ной страстной любви, приравненной к раскрепощению личности от условностей и предрассудков, оправдание адюльтера и пр.), вальтер-скоттовские героини переста-

ли служить моделью для подражания. Им на смену пришли иные модели — пришли свободные женщины романа 1830-х годов, которые были осознаны и восприняты читателями как полная антитеза их предшественницам. Жить по Вальтеру Скотту — значило грезить, "воображаться", примерять к себе всевозможные добродетели, жить по Бальзаку и Жорж Санд — значило не только мечтать, но и действовать, совершать определенные поступки, безнравственные с точки зрения нормативной морали. На это различие не замедлили обратить внимание "литературные старожилы", резко выступившие против попыток "новой словесности" заменить романтический "идеал" романтическим "портретом". Так, возражая Бальзаку, заявившему, что все героини Вальтера Скотта похожи одна на другую и "имеют свои начала от Клариссы Гарлоу" Ричардсона, Жюль Жанен — бывший "неистовый", перешедший в лагерь "старожилы", — писал: "Это происходит от того, что Вальтер Скотт в романах своих ставил женщин на втором плане, что он окружал их самыми кроткими добродетелями, что страсти их тихи, любовь их добродетельна, что они остаются всегда чистыми и верными, как это прилично честным девушкам, которые должны будут сделаться почтенными матерями семейства <...> И вы смеее упрекать романиста за сходство его героинь между собой, то есть ставить им в вину их одинаковую чистоту, невинность, непорочную любовь, все добродетели, их окружающие! Но подумайте, господа новые романисты, что все ваши героини также походят одна на другую; но, Боже мой! в каком грустном отношении! Все они походят друг на друга со стороны порока, преступления, соблазна, лжи, тщеславия; все они похожи друг на друга, потому что одна и та же праздность убивает их душу и тело, потому что все они думают о том только, как бы продлить последний час красоты их. <...> Вы убедили их [своих читательниц], что все их прошедшее счастье было жалкий обман, и они, сломя

голову, кинулись в бездну натяжных страстей, а те из них, которые не сыскали страстей себе по плечу, раскинулись с вычурною негою на разноцветных софах, где они ждут еще любовника, который должен прийти к ним. Итак, распалайте, сколько душе угодно, эти истощенные сердца, эти тела без энергии, эти нервные припадки в белой кисее, которым даете вы название женщины; но, ради Бога, уважайте кротких, юных, очаровательных героинь Вальтера Скотта..." (129, 251—252).

Гневные филиппики Жюль Жанена и его единомышленников, направленные против "новых романистов", очевидно, не возымели должного действия, ибо в 1830-е годы большая часть читательниц и читателей была склонна скорее "кидаться в бездну натяжных страстей", чем блюсти "чистоту, невинность, непорочную любовь" вальтер-скоттовских героинь. Как показано в нашумевшей когда-то книге Луи Мегрона "Романтизм и нравы", многие молодые (и не очень молодые) люди этого времени из различных социальных слоев приняли романтические программы, предложенные им в книгах Жорж Санд и Бальзака, Эжена Сю и А. Мюссе, за руководство к действию и начали старательно строить свое поведение по литературным образцам, подражая героям своих любимых романов во всем — от жестов и манеры одеваться до супружеских измен, самоубийств и преступлений. Однако даже в пору наивысшего расцвета романтического экстремизма романы Вальтера Скотта не выходят из употребления. Утратив авторитет учителя жизни, они служат теперь своего рода пригласительным классом для неофитов, которые должны прослушать начальный курс романтической экзотики, прежде чем перейти к жизнетворчеству. Явно навеяны чтением Вальтера Скотта и его подражателей такие, например, приведенные Мегроном дилетантские строки некоего двадцатишестилетнего клерка нотариальной конторы: "<...> жить в темной тени соборов и проводить время в обществе

надменных баронов и белокурых дам, следовать за ними повсюду, сопровождать к обедне в узкую и высокую капеллу замка, на охоту с соколом на руке, на турнир на белых конях, сверкающих золотом и сталью" (102, 27). "Вальтер Скотт построил перистиль, я создам храм", — мечтает другой дилетант, намеревающийся преобразовать пошлую действительность (102, 89). От подобных мечтаний всего лишь один шаг до реальных попыток "построить храм", до театрализации собственной жизни, и характерно, что Вальтера Скотта вместе с Жорж Санд называет своим любимым писателем одна из знаменитейших романтических преступниц эпохи — мечтательная красавица мадам Лафарж, у которой, как пишет Мегрон, было "одно желание: жить жизнью, изображенной в книгах", и которая поэтому завела себе любовника, подсыпала мышьяку мужу и в тюрьме сочинила лирические записки, представив себя невинной жертвой обстоятельств и страстей.

Стоит ли удивляться после этого, что в период антиромантической реакции, когда развенчание иллюзий и грез стало одной из ведущих тем литературы, Вальтер Скотт, так же как и другие романтики, был призван к ответу за культивирование вредной и опасной мечтательности. В поэме Каролины Павловой "Кадриль" (1859) есть забавный эпизод: в комнату к героине проникает грабитель, приятный на вид молодой человек, и...

... в тот же миг

Я вспомнила моих любимых книг  
Свидетельства, что в мире жил разбоем  
И не один прекрасный человек.  
Так и глядел он сказочным героем!  
Приятно встретиться хоть раз в свой век  
С каким-нибудь Сбогаром иль Роб-Роем.

Героиня, естественно, обращается к таинственному пришельцу с подобающим случаю романтическим монологом, но "сказочный герой" ведет себя отнюдь не по романтическим правилам:

А он меня, не тратя лишних слов,  
Отсторонил с весьма любезным взглядом  
И, ларчик взяв с брильянтовым нарядом,  
Пошел к окну, прыгнул — и был таков.

Ларчик с драгоценностями — еще относительно небольшая плата за избавление от романтических иллюзий, внушенных чтением книг Нодье и Вальтера Скотта о благородных разбойниках. Героиня же романа Флобера "Госпожа Бовари" (1857) — самая известная в мировой литературе жертва романтизма — платит за это собственной жизнью.

В "воспитании чувств" Эммы Бовари романы Вальтера Скотта играют весьма важную роль. Флобер ведет свою героиню от книги к книге, заставляя ее за несколько лет повторить всю эволюцию читательских вкусов первых четырех десятилетий XIX века. Сначала, пятнадцатилетней девочкой, она увлекается сентиментальными любовными романами, после которых приходит черед "шотландского чародея": "<...> Вальтер Скотт привил ей вкус к старине, и она начала бредить хижинами поселян, парадными залами и менестрелями. Ей хотелось жить в старинном замке и проводить время по примеру дам, носивших длинные корсажи и, облокотясь на каменный подоконник, опершись головой на руку, смотревших с высоты стрельчатых башен, как на вороном коне мчится к ним по полю рыцарь в шляпе с белым плюмажем" (202, 86). Исторический роман завораживает ее своей внешней декоративностью (цвет, фактура, фасон одежды, организация пространства и пр.), заставляет искать в реальной жизни вальтер-скоттовские колоритные пейзажи, костюмы, позы: "Как бы хотела она <...> укрыть свою печаль в шотландском коттедже, где с нею был бы только ее муж в черном бархатном фраке с длинными фалдами, в мягких сапожках, в треугольной шляпе и кружевных манжетах!" (202, 89). Когда же на эти "роскошные" зрительные образы накладыва-

ются образы "утоления страсти", почерпнутые ею из книг Бальзака и Жорж Санд, воспитание Эммы завершается: как тонко заметил Бодлер, "она<...> принимает за героя Вальтера Скотта некоего господина <...> одевающегося в охотничьи жилеты кричащих цветов" (225, 655), и, добавим от себя, отдается ему, присоединяясь к "ликующему хору неверных жен" из "нового романа".

Ситуация, при которой одни и те же книги на протяжении полутора-двух десятилетий могли составить любимое чтение неверной жены провинциального французского лекаря и старой девы Марии Эджворт, клерка из нотариальной конторы и лорда Байрона, заштатной петербургской актрисы и Пушкина, мальчишки-рассыльного (поверим Гейне на слово) и герцогини Беррийской, была довольно необычной для европейской культуры. Если в Англии круг читателей того или иного романа еще ранее включал в себя людей различных социальных слоев и уровней образования (вспомним, например, как Карамзин в "Письмах русского путешественника" не без удивления приводит суждения лондонской служанки о романах Филдинга и Ричардсона), то на континенте до Вальтера Скотта почти каждая книга, за редким исключением, имела достаточно определенную и ограниченную аудиторию. Правда, романы, скажем, Радклиф или мадам Жанлис читали едва ли не все, кто умел читать, но отношение к ним было совершенно различным: хорошо образованный столичный житель с презрением отмахивался от них, как от "дамской чепухи", а у провинциальных девиц они извлекали слезы восторга и умиления. Что же касается "шотландского чародея", то он получил свое прозвание именно потому, что его не только прочитали, но и с восхищением приняли люди, вкусы которых доселе никогда не совпадали, и этот небывалый феномен "массового" успеха буквально поразил современников. Говоря о романах Вальтера Скотта, они неизменно отмечают всеобщность, всеохват-

ность их популярности, которая часто описывается при помощи формул-клише типа "от графини до швей". "Вальтер Скотт <...> создал исторический роман, который стал теперь потребностью всего читающего мира, от стен Москвы до Вашингтона, от кабинета вельможи до прилавка мелочного торгаша" (100, XI, 315), — пишет А. Марлинский. Французские читатели Скотта, вспоминает критик Арман де Понмартин, "не составляли узкой группы знатоков, страстно интересующихся иностранной литературой: нет, вся Франция, от академика до мелкого провинциального торговца, от великосветской дамы до гризетки, увлекалась сочинениями этого шотландца <...> Он захватил наши гостиные, наши театры, наши студии, наши художественные выставки. Он окрасил в свои тона наши исторические труды и наши романы" (цит. по: 261, 124).

Общим впечатлением современников, которые к тому же сами принадлежали к числу поклонников Вальтера Скотта, конечно, нельзя полностью доверять. Безусловно, когда Марлинский говорит: "от стен Москвы до Вашингтона", за этими словами стоит целый ряд конкретных фактов: огромное количество переводов "уэверлеевых романов" практически на все европейские языки и в том числе на русский (см. библиографию Ю. Д. Левина — при 89); большая их популярность в Америке, где именами вальтер-скоттовских героев было названо несколько десятков новых городов и поселков; появление в разных странах своих национальных "Вальтеров Скоттов" — Купера в США, Цшокке в Швейцарии, Каролины Пихлер в Германии, Мандзони в Италии, Загоскина в России и т.п. Безусловно, когда Понмартин говорит о Скотте: "он захватил <...> наши театры, наши студии, наши художественные выставки" — у него тоже есть на это все основания, ибо он прекрасно помнил парижский сезон 1827—1828 годов, когда, по его же словам, «в один и тот же вечер "Комеди Франсэз" давал „Людовика XI в





---

*Эжен Делакруа. Из иллюстраций к романам  
Вальтера Скотта*

---

Перонне" Мели-Жанена по мотивам „Квентина Дорварда“, „Одеон“ — „Лабиринт в Вудстоке“, „Опера-комик“ — „Лейстера“ Скриба и Обера по „Кенильворту“, а на следующий вечер — „Белую даму“, вдохновленную одновременно „Монастырем“ и „Гаем Мэннерингом“» (цит. по: 261, 121)<sup>2</sup>. Доподлинно знал он и о том, что французские художники романтического направления очень часто обращались к "уэверлеевым романам" в поисках сюжетов для своих графических и живописных

работ — скажем, на выставке в парижском Салоне 1831 года, как свидетельствует Гейне, было представлено более тридцати картин, "изображающих <...> сцены из романов Вальтера Скотта" (50, V, 207) и среди них знаменитое полотно "Убийство льежского епископа" (сцена из "Квентина Дорварда") Э. Делакруа, который в конце 1820-х годов создал еще целую серию картин, акварелей, рисунков и литографий на сюжеты из "Вудстока", "Айвенго", "Ламмермурской невесты" и других произведений "шотландского чародея" (см.: 265, 213—227).

Однако, когда современники категорически утверждают, что романы Вальтера Скотта стали потребностью "всего читающего мира" или *всей* Франции, они основываются скорее на эмоциях, чем на анализе конкретных фактов, и потому невольно искажают реальную картину. Известно, например, что в "читающем мире" первой трети XIX века было не столь уж мало людей, которые вообще исключали роман как жанр из своего круга чтения. Так, многие англичане и американцы, принадлежавшие к евангелическим церквям и сектам, считали чтение романов греховным занятием и особо предостерегали своих молодых единоверцев от соблазнов, которыми искушает их Автор "Уэверли". "Если бы даже ты преуспел в сочинении романов подобно прославленному Вальтеру Скотту с его сказками, — наставляла одна ревностная пуританка своего сына, — я бы и тогда с презрением отмахнулась от твоих сочинений, как от мошкары, достойной пойти лишь на корм бабочкам-однодневкам" (233, 237)<sup>3</sup>. С не меньшим презрением отмахивались от романов и просвещенные любители серьезного чтения вроде крестного отца И. А. Гончарова, образованного морского офицера в отставке, который, как вспоминал писатель, "не жалел денег на выписку из столиц журналов, книг, брошюр", но при этом "романов и вообще беллетристики не читал и знал всех тогдашних крупных представителей литературы больше понаслыш-

ке" (54, VII, 268). "Есть люди строгие, большею частию пожилые, — отмечал в 1839 году Н. М. Ястребцов, — впрочем, почтенные и уважающие литературу, которые его [роман] презирают, почитая чтение романов по крайней мере пустым или легкомысленным. <...> Они оценят по достоинству не только святую Ночь Корреджио, но и какую-нибудь Венеру; а читать Вальтера Скотта посовестятся" (128, 75)<sup>4</sup>.

"Читающий мир" любой эпохи чрезвычайно неоднороден по составу и представляет собой конгломерат из некоторого множества социо-культурных групп, которые выделяются по ряду дифференциальных признаков. Его упрощенной моделью могла бы послужить знакомая всем детская игрушка — пирамида, собранная из колец разного цвета, толщины и диаметра, где каждое кольцо соответствовало бы определенной группе, диаметр показывал бы ее относительную величину, цвет обозначал, допустим, социально-сословный статус читателей (от "графини до швеи"), толщина — их возраст, а занимаемое на стержне положение — уровень литературной компетенции (от профессионального литератора на самой вершине до тех, кого А. Григорьев назвал "читающей чернью", внизу). Если мы, построив такую модель для интересующего нас периода, станем собирать из ее составных элементов новые пирамиды, показывающие распространение в "читающем мире" того или иного текста, у нас почти всегда будет оставаться лишний строительный материал, ибо ни один текст (за исключением, пожалуй, Священного Писания) не способен проникнуть во все социо-культурные группы. И поэтому, чтобы выяснить истинные масштабы популярности романов Вальтера Скотта, мы должны в первую очередь внимательно посмотреть, из каких именно колец строится их "читательская пирамида" и какие кольца туда не попадают.



---

*Эжен Делакруа. Иллюстрация к "Айвенго"*

---

Начнем с толщины колец — то есть с возраста читателей "шотландского чародея". Хотя в первые десятилетия XIX века роман считался преимущественно молодежным чтением ("Кто из нас не бывал молод, — восклицает Н. Полевой в повести "Живописец", — следовательно, кто не читывал романов" — 148, 179), аудитория Вальтера Скотта имела значительно более широкий, чем обычно, возрастной диапазон — от почтенных старцев до подростков и даже маленьких детей. Так, его романами в последние годы жизни увлекся Н. М. Карамзин, который, по свидетельству П. А. Вяземского, мечтал поставить "в саду своем благодарный памятник Вальтеру Скотту за удовольствие, вкушенное в чтении его романов" (47, 137). "Романы, в особенности Вальтер-Скоттовы, составляли вечернее наслаждение Карамзина, — пи-



---

*Эжен Делакруа. Иллюстрация к "Квентину Дорварду"*

---

шет М. П. Погодин в его биографии. — Вальтер-Скотт увлекал его. Часто, около полуночи, когда прекращалось семейное чтение, он упрашивал чтецов остаться на несколько минут, на десять, хоть на пять, и прочесть сколько-нибудь более" (123, 318). В 1831 году Вальтера Скотта принимается перечитывать восьмидесятилетний Гете. "Собственно, читать следовало бы лишь то, чем мы восторгаемся, — говорит он Эккерману. — <...> Сейчас я взялся за "Роб Роя", но собираюсь подряд прочитать все лучшие его романы. В них все великолепно — материал, сюжет, характеры, изложение, не говоря уже о бесконечном усердии в подготовке к роману и великой правде каждой детали" (212, 415—416).

Возможно, в те самые вечерние минуты, когда Карамзин, повернувшись спиной к свету, с наслаждением слушал "новейший роман неистощимого Валтер-Скотта" (123, 317), за тысячи километров от Царского

Села, в английском пансионе для мальчиков, прижавшись к шкафу, тайком, проглатывал "хоть полстранички <...> дорогого Вальтер-Скотта" двенадцатилетний Теккерей и, застигнутый на месте преступления воспитателем, получал удар по голове тяжелым словарем. Об этом эпизоде он вспоминает в своих "Заметках о разных разностях", где речь заходит о детском чтении "уэверлевых романов". "Мальчики нашего возраста, — размышляет Теккерей, — были особенно счастливы, напав на эти восхитительные книги в то особенное время, когда мы могли лучше всего наслаждаться ими. О! с каким восторгом вспоминаю я те светлые дни и свободные часы, проведенные на школьной скамейке, когда Клаверхауз или Айвенго были моими товарищами. <...> Очаровательные, восхитительные, незабвенные романы! Романы вкусные, сочные и сладкие, как пирожки с малиновым вареньем в цветущие дни юности!" (189, 48, 55). Почти одновременно с Теккереем сладость чтения вальтер-скоттовских романов изведуют и ученики петербургского Благородного пансиона во главе с Иваном Панаевым, которые "украдкою от начальства, под видом повторения уроков <...> каждый вечер сходились в классе" читать их (141, 10), и семилетняя Мэри Энн Эванс, будущая знаменитая писательница Джордж Элиот, и шестилетний Джон Раскин, будущий прославленный литературный и художественный критик, а еще несколько лет спустя их откроет совсем юный Достоевский, который напишет об этом в конце жизни: "12-ти лет я в деревне, во время вакаций, прочел всего Вальтер-Скотта, и пусть я развил в себе фантазию и впечатлительность, но зато я направил ее в хорошую сторону и не направил на дурную, тем более, что захватил с собою в жизнь из этого чтения столько прекрасных и высоких впечатлений, что, конечно, они составили в душе моей большую силу для борьбы с впечатлениями соблазнительными, страстными и растлевающими" (64, 196).

Говоря о том, что романы Вальтера Скотта направляют душу ребенка в "хорошую сторону" и противостоят "растлевающим впечатлениям", Достоевский имеет в виду одну присущую только им особенность, на которую обратили внимание современники и которой столь гордился сам Автор "Уэверли", — их, так сказать, безупречную нравственность. Действительно, Вальтер Скотт всегда неукоснительно соблюдает все общепринятые правила, приличия и табу: его романы не затрагивают никаких запретных или полужапретных тем (за единственным исключением "Эдинбургской темницы", где героиню соблазняет возлюбленный и она рождает ребенка вне брака); их любовные сюжеты лишены не только двусмысленных, фривольных и рискованных ситуаций, но и малейшей эротической окраски; положительные герои в них ведут себя только так, как подобает джентльмену, и являют собою воплощение нормы и добропорядочности; положительные героини в любых перипетиях демонстрируют примеры моральной стойкости, чистоты, целомудрия. Романы Скотта, писал Ж. Жанен, "не возбуждают никакой низкой страсти, а напротив, показывают молодым людям, как прежде всего, даже прежде, нежели влюбиться, надобно быть отважным и благоразумным, верным и преданным человеком; они научают молодых девушек упованию, терпению, вселяют в них чувство покорности, укореняют ту мысль, что, в каком бы ни было случае, исполнение всех обязанностей есть единственный источник всего, что в мире этом сколько-нибудь походит на счастье" (129, 251). Неудивительно поэтому, что даже в самых строгих семействах, где к романам относились с большой опаской как к "пище, непригодной для незрелых умов" и запрещали их читать детям и юным девицам, на Вальтера Скотта этот запрет обыкновенно не распространялся — его считали полезным и безобидным, и если девушке приходилось читать "Клариссу" украдкой, то "уэверлеевы романы" она могла держать

на виду. "Отрок может безопасно развернуть его книгу, ибо не встретит в ней слова, которое могло бы заронить ядовитое семя в чистую душу, — писал Ламартин в стихотворении "Ответ на прощание сэра Вальтера Скотта с его читателями", — ни одно его изображение не покроет краскою чела невинности; каждое семейство признает его своим другом и спокойно предоставляет книге его переходить из рук в руки в кругу домашнем; юная девица, читая его сочинения в своей комнате, не прячет книги от матери, когда она входит, но громко повторяет места, которые ей понравились, как будто они писаны перед лицом Неба, и засыпает после этого чтения так же невинною, как была прежде, но горячее стремясь душою ко всему доброму и прекрасному" (76, XII—XIII).

Поскольку в число постоянных читателей вальтерскоттовских романов были допущены и отроки, и юные девицы, они очень быстро сделались, по свидетельству Ж. Жанена, "любимым чтением перед семейным камельком". Об этом давно забытом в нашу "пост-гуттенбергову эру" ритуале домашнего единения вокруг книги следует сказать особо. В семьях разных сословий и состояний, в семьях молодых и в семьях, обремененных детьми и внуками, на протяжении всего XIX века существовал обычай собираться вместе после вечернего чая и читать вслух какой-нибудь роман, желательнее подлиннее. На террасе летом, в натопленной комнате у неяркой лампы зимой все рассаживались в кружок, дамы и девицы — с шитьем в руках, и блаженно внимали неспешному голосу чтеца, на несколько часов погружаясь в "волшебный вымысел". Он объединял, связывал воедино отцов и детей, дедов и внуков, ибо в эти минуты, как писал М. Дмитриев, вспоминая идиллические деревенские чтения романов еще тех лет, когда Вальтера Скотта в России не знали, — "вся семья жила сердцем, или воображением, и переносилась в другой мир, который на эти минуты казался действительным; а главное — чувствовалось живее, чем в своей однообразной жизни" (62, 27).



Идеально приспособленные к чтению вслух уже своим тягучим ритмом, казалось, рассчитанным на голос тещи и длинные вечерние часы, романы Вальтера Скотта прочно и надолго заняли главенствующее место среди книг, звучавших "перед семейным камельком". Вспомним, что именно так их читали в семье Карамзина, который в письме к И. И. Дмитриеву рассказывал: "<...> в 9 часов пьем чай за круглым столом и с десяти до половины двенадцатого читаем с женою и двумя девицами Вальтер-Скотта, романы, но с невинною пищею для воображения и сердца, всегда жалея, что вечера коротки" (79, 408); через стену, отделявшую детскую от спальни родителей, впервые услышал их Аполлон Григорьев, хотя у него в доме "не особенно любили Вальтер-Скотта и сравнительно не особенно усердно его читали" (57, 157); ввечеру, громким голосом, читал их молодой жене и пятнадцатилетнему двоюродному брату И. И. Панаев (см.: 139, 214). Не случайно Лев Толстой, всегда точный в бытовых деталях, описывая в XXIII главе повести "Юность" семейное чтение у Нехлюдовых, выбрал для него вальтер-скоттовский роман "Роб Рой". Еще более выразительна эта сцена в черновом варианте, где сестра Дмитрия Нехлюдова читает домашним "Айвенго": "Мы все уселись поуютнее около матовой лампы, горевшей на рабочем столе, Лиза взяла книгу и стала читать своим низким, но звучным контральто. <...> Чтение было очень приятно. Оно не было предлогом сидеть вместе, но видно было по замечаниям, которые прерывали его, увлечение и любовь к мысли и изящному. Наконец в 11 часов — Нехлюдова встала, сложила работу и сказала, что пора идти спать" (195, 466—467). Традиция коротать вечера за чтением "уэверлеевых романов" была настолько сильной, что даже Герцен, который, как известно, относился к Вальтеру Скотту весьма иронически, не смел ее нарушить. "К вечеру мы сыты, — писал он летом 1844 года из Покровского, где жил тогда с женою и пятилет-

ним сыном, — и читаем Вальтера Скотта (то есть я читаю, а аудитория спит)" (51, XXII, 194).

Таким образом, может показаться, что хотя бы в отношении возраста читателей романы Вальтера Скотта действительно охватывали "весь читающий мир" и мы можем со спокойной душой возводить нашу пирамиду из колец любой толщины. Однако при ближайшем рассмотрении обнаруживается, что и тут по крайней мере одно небольшое колечко нам придется отложить в сторону, ибо далеко не все пожилые люди "вальтер-скоттовской эпохи" готовы были принять новый для них тип романа с тем же энтузиазмом, как старец Гете. В 1826 году журнал "Благонамеренный" поместил следующий анекдот А. Е. Измайлова: "При одной престарелой любительнице словесности говорили о романах Валтера Скотта и очень часто упоминали его имя. — "Помилуйте, батюшки, сказала она: *Валтер*, конечно, большой вольнодумец, а *скотом* право нельзя назвать его". — Эта почтенная старушка была большая охотница до книг, особенно до романов" (36, 190). Для почтенной старушки время остановилось в минувшем столетии — она, безусловно, хорошо знает Вольтера, но едва ли когда-нибудь слышала о Вальтере Скотте (имя которого произносилось на французский манер, с ударением на последний слог) и потому принимает разговор о нем за брань по адресу "большого вольнодумца". Анекдот этот, конечно, выдумка, ложь, но в ней, как водится, намек — намек на тех представителей старшего поколения, чьи давно сформировавшиеся вкусы закоснели, оказались неспособными к развитию и отстали от времени. В действительности таких, говоря словами Пушкина, "в прошедшем веке запоздалых", наверное, было не столь уж мало. К ним принадлежал, например, Ф. Ф. Кокошкин, неудачливый драматург и переводчик, в 1820-е годы директор московских театров и председатель московского Общества любителей российской словесности (кстати,

не на него ли намекает Измайлов, называя свою старушку "любительницей словесности"?). Страстный "сторонник классических преданий" и противник "новейшей литературы", он, согласно устному рассказу М. С. Щепкина, переданному А. Н. Афанасьевым, "особенно не жаловал Вальтер Скотта и, не читая его романов, отзывался об них с пренебрежением. "Да вы же его не читали?" — возражали ему поклонники английского романиста. "А, не спорю, милой! не читал, и тебе не советую читать этот вздор. Мне тебя не из чего обманывать!" (103, 320). Сильно не жаловал Вальтера Скотта и знакомый Пушкина по Кишиневу Д. Н. Бологовской (Болховской), старый генерал, участвовавший еще в заговоре против Павла I и в Отечественной войне 1812 года, — словом, человек того же поколения, что и Кокошкин, хотя совсем иного круга. «Вчера ночью возвращались мы с Болховским с бала, — писал о нем Вяземский Пушкину в январе 1830 года, — говорил он о романах В. Скотта, бранил их: „Вот романы, прибавил он — *Les liaisons dangereuses* \*, *Faublas* \*\* это дело другое: читая их, так и глотаешь дух их, глотаешь редакцию...» (151, XIV, 60).

Очевидно, мнения Кокошкина или Бологовского о романах Вальтера Скотта, сами по себе курьезные и смешные, в какой-то степени были типичны для определенной группы их сверстников, враждебно относившихся к любым литературным новшествам. Об этом красноречиво свидетельствует тот факт, что в водевиле на злободневные литературные темы А.А.Шаховского "Еще Меркурий, или Романый маскарад" (1829) выведена

\*

"Опасные связи" (*фр*) — эпистолярный роман французского писателя Шодерло де Лакло (1741—1803).

\*\*

Имеется в виду роман французского писателя Луве де Кувре (1760—1797) "Любовные приключения шевалье де Фобласа".

ярая противница "уэверлеевых романов", дама преклонных лет, княгиня Борская, точку зрения которой драматург представляет как позицию старшего поколения, противопоставленную позиции "тех, кто моложе":

*"Княгиня.*

Ваш Вальтер Скотт рожден романам на убой,  
Он гений, так решила мода...  
А интересен ли один его герой?..

*Граф.*

Весь свет герой его, он пишет жизнь народа.

*Княгиня.*

Я, славу богу, не народ!  
И мне совсем не радость  
Узнать, как чернь шумит, и часто даже гадость  
Читать его, и этот род  
Романов площадных меня не забавляет;  
То ль дело, как герой,  
Любимый пламенно, преследуем судьбой,  
Гонимый без вины... шесть томов пристрадает,  
И я страдаю с ним, как вдруг всему конец,  
Он счастлив, я с восторга плачу,  
Когда ведут его с любезной под венец...  
Но я слова мои напрасно трачу.  
Овальтерскоттился весь свет,  
И бедной старине теперь уж места нет.  
У нас, к несчастью, те правы, кто моложе"

(205, 725—726)

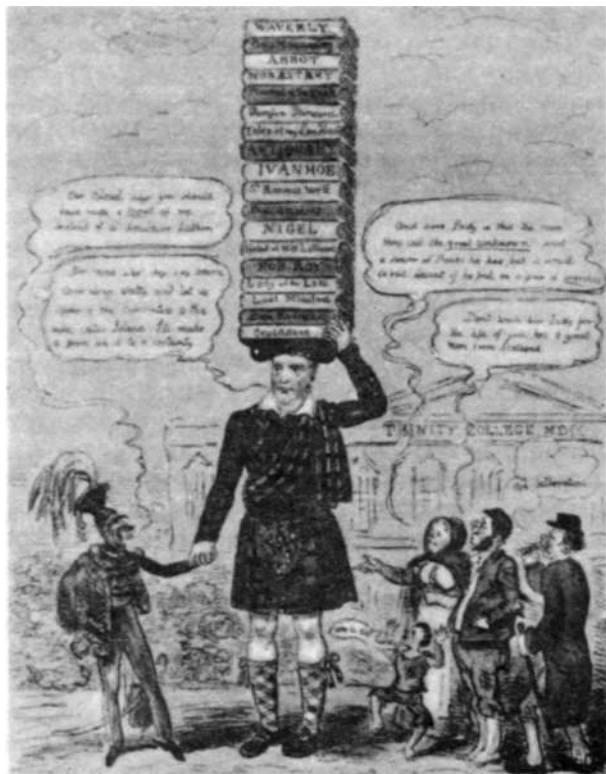
Разумеется, отнюдь не следует считать, что А. А. Шаховской, страстный поклонник романов "великого шотландца", вложив в уста почтенной княгини анти-скоттовский монолог, хотел, говоря словами одного художника конца XIX века, "продернуть аристократию", пренебрегшую его любимым писателем. Напротив (и здесь мы переходим уже к цвету колец, составляющих нашу пирамиду), в высшем свете европейских столиц и особенно при дворах европейских монархов романы Вальтера Скотта пользовались огромнейшей известностью и популярностью, так что сама фраза Борской "Овальтерскоттился весь свет" вполне может быть понята двояко. Мы уже знаем, что "уэверлеевыми романами" зачитывался король Великобритании Георг IV и его блестящее

окружение; во Франции большим почитателем таланта "шотландского чародея" слыл Карл X, удостоивший Вальтера Скотта короткой аудиенции во время его пребывания в Париже; в России Николай I увлекся Вальтером Скоттом еще до вступления на престол (см.: 89, 10) и сохранял привязанность к нему на протяжении всей своей жизни (вспомним хотя бы, как он предложил Пушкину переделать "Бориса Годунова" в "историческую повесть или роман, на подобие Вальтера Скота" (151, XIII, 313). По всей Европе непременным атрибутом великосветских и придворных балов-маскарадов стали костюмы персонажей из вальтер-скоттовских романов. "Превосходно чувствовали здесь недавно Вальтера Скотта, — иронизировал Гейне в "Письмах из Берлина". — На блестящем маскараде, устроенном на одном празднике, появилось большинство героев скоттовских романов в их характерном облике. Об этом празднике и об этих образах тоже говорят здесь целую неделю. Особенно носились с тем, что сын Вальтера Скотта, ныне находящийся здесь, выступал на этом празднике одетый шотландским горцем, как того требует костюм, с голыми ногами, без штанов, лишь в переднике, доходящем до середины бедер" (50, V, 58).

Мода на вальтер-скоттовские увеселения не обошла стороной и русский высший свет, причем особый успех здесь имел костюм Ревекки, героини "Айвенго". "Все народы, все столетия покорились <...> роскошной, прихотливой фантазии, — писал о московских балах-маскарадах зимнего сезона 1834—1835 годов журнал "Московский наблюдатель". — <...> Мы видели Еврейку — и нам снилась Ребекка Валтер-Скотта" (114, 201). Как указывает Ю. Д. Левин, на празднествах в Москве по случаю пребывания там Николая I в ноябре 1831 г. среди представленных "живых картин" одна изображала "сюжет, заимствованный из Валтер-Скоттова Ивангое. Леди Ровена принимает молодую еврейку Ревекку, поднося-

щую ей дары и преклоняющую перед нею колена". Ре-векку представляла княжна А. Д. Абамелек (89, 20). Любопытно, что много лет спустя — уже в 1849 году — московские устроители грандиозного празднества в честь очередного приезда Николая I, памятуя, видимо, о монаршем благоволении к Вальтеру Скотту, снова использовали костюмы из его романа: "Для того, чтобы изобразить Англию, выбран был двор Елисаветы, как представил его Вальтер-Скотт в своем Кенильвортском замке" (15, X, 206).

Если о широком распространении романов Вальтера Скотта среди читателей высших и средних классов мы можем судить с достаточно большой степенью достоверности, ибо располагаем многочисленными документальными свидетельствами современников, то с классами низшими дело обстоит значительно хуже — ведь швеи, мальчишки-рассылные, мелочные торговцы и гризетки, как правило, не оставляют после себя ни записок, ни эпистолярных архивов, и никто не собирает материалы для их жизнеописаний. Правда, среди опубликованных писем к Вальтеру Скотту есть как будто бы подлинное анонимное письмо от шотландского пастуха-горца, который сообщает писателю, что он очень любит читать его романы (особенно "Легенду о Монтрозе" и "Монастырь") и удивляется точному использованию в них местного диалекта (см.: 264, 321—324). Но это, по сути, единственный известный нам читательский отклик на произведения Скотта, идущий непосредственно "снизу", и уже сама его уникальность не дает оснований для каких-либо выводов и обобщений. Остальные же свидетельства популярности "уэверлеевых романов" в "низовой" аудитории принадлежат лишь их восторженным поклонникам из "верхних", образованных слоев. Например, А. Каннингем приводит в своей апологетической биографии писателя слова, якобы произнесенные неким ткачом из западной Шотландии во время экономического кри-



*"Великий Неизвестный, недавно обнаруженный в Ирландии". Гравюра 1825 года — отклик на посещение Вальтером Скоттом Дублина, где его приветствовали как триумфатора*

зиса: "Одно утешение, которое я имею при теперешней остановке всех работ, доставляет мне чтение романов Валтера Скотта" (76, 134). А жена каноника лондонского собора святого Павла рассказывает в мемуа-

рах, что они с мужем своими глазами видели в Эдинбурге двух горожан "из простых", которые хорошо помнили действующих лиц "Эдинбургской темницы" и считали их реально существовавшими людьми (см.: 233, 238).

Подобные рассказы обычно больше походят на легенды, и потому их значение не следует особенно преувеличивать. Однако то, что в Великобритании, самой образованной тогда стране мира, пастух, ткач или горожанин "из простых" мог быть знаком с романами Вальтера Скотта, не вызывает больших сомнений. Благодаря широкому распространению публичных библиотек, услугами которых пользовались и малоимущие, благодаря большому числу общедоступных театров, где непрерывно ставились инсценировки "уэверлеевых романов", Вальтер Скотт и его книги рано или поздно должны были попасть в культурный кругозор британских читателей "низших классов" (особенно в Шотландии, где сэра Вальтера чтили как национального героя). Намного труднее реконструировать социальный состав аудитории Скотта для других стран Европы. Мы не знаем, действительно ли среди французских и немецких читателей "уэверлеевых романов" были гризетки и швеи, как утверждают Понмартин и Гейне, или это стандартные клише, к которым нельзя относиться всерьез. Мы не знаем, действительно ли во Франции существовали бедные столяры, которые подобно герою "Странствующего подмастерья" Жорж Санд ночью пробирались в хозяйскую библиотеку, чтобы прочесть роман "шотландского чародея", или же писательница, подхватив распространенную легенду, воспользовалась ею для своих целей и тем самым способствовала ее распространению. Даже когда А. Я. Стороженко радуется тому, что в русских публичных библиотеках переводные книги Скотта имеют весьма потрепанный вид, ибо это "служит неоспоримым доказательством беспрестанного употребления; а невежественные приписки и замечания на ветхих лист-



ках романов <...> суть подтверждения, что теперь у нас полюбили чтение люди всякого звания" (182, 48), к его выводам необходимо отнестись с изрядной осторожностью. Ведь библиотек в России тогда было ничтожно мало, абонемент в них стоил весьма недешево (скажем, у Смирдина за год абонировки брали 30 рублей), и потому речь идет отнюдь не о "людях всякого звания", а о немногочисленной группе грамотных разночинцев среднего достатка — о лавочниках, ремесленниках и т.п.

Очевидно, современники (во всяком случае, русские) были склонны несколько преувеличивать диапазон успеха вальтер-скоттовских романов; считая Вальтера Скотта "вторым Шекспиром", истинно народным писателем, они а priori постулировали его *всенародную* популярность, а затем уже подбирали факты, ее иллюстрирующие. Так рождался миф об исправлении вкусов "публики", "читающей черни", которая якобы ради Вальтера Скотта забыла прежних кумиров — мадам Жанлис, Марию Коттен, Дюкре-Дюмениля, Августа Лафонтена и прочую, говоря словами В. Г. Белинского, "литературную сволочь доброго старого времени" (18, I, 398). "Книгопродавцы, расчетливые угодники публики, не перестают наделять ее изящными переводами романов В. Скотта, из чего можно заключить, что они составляют любимое ее чтение, — писал С. Шевырев в 1827 году. — Почти чистая отставка Дюкредюмениля, Августа—Лафонтена, Жанлис заставляет думать, что всеобщий вкус наш мало помалу образуется. И то хорошо, что мы пленяемся лучшим, что в нас развернулась способность принимать изящное, хотя способность безотчетная, не докучающая безмолвной критике" (206, 409).

Увы, вкусы "читающей черни", как мы теперь хорошо знаем, не исправляются с такой легкостью, и Шевырев явно поторопился объявить о "почти чистой отставке" ее любимых романистов. Недаром тот же журнал "Московский вестник", в котором была опубликована

его статья, несколько месяцев спустя, отметив выход перевода "Квентина Дорварда", констатировал: "В куче остальных романов довольно часто встречаем старых знакомцев: Августа Лафонтена, Дюкредюмениля и Коцебу, из чего мы должны заключить к сожалению, что они долго еще не выйдут из моды у наших читателей" (112, 82). Попав на какое-то время в круг чтения "черни", романы Вальтера Скотта отнюдь не вытеснили из него "пара-литературу" той эпохи, а напротив, были восприняты многими как ее новая разновидность, как те же "занимательные сказки", к которым привыкли, но только с некоторой пикантной приправой в виде исторической экзотики. При этом художественные достоинства "уэверлеевых романов" часто оставались незамеченными — Скотта (как, впрочем, и Пушкина или Байрона) могли читать в одном ряду и с его слабыми подражателями, и с сентиментально-приторной мадам Коттен, и с бездарнейшим виконтом д'Арленкуром, и с Фаддеем Булгариным, не делая между ними особых различий. Вот, скажем, вполне типичное письмо чембарской родственницы Белинского Е. П. Ивановой, датированное началом января 1831 г.: "Я очень счастлива к книгам, они почти не переводятся у меня, и все очень хорошие, по большей части все Вальтер-Скотта. Наконец, и я читала Юрия Милославского! Как пленили меня эти книги, я изъяснить вам не могу! <...> За что вы нападаете так на Ивана Выжигина, даже и читать не хотели, а, право, дурно сделали: молодому, неопытному человеку очень полезно прочитать их, потому что в них открываются глаза насчет этих московских обществ и усердных приятелей, которые вовлекают в гибель" (90, 58).

Эстетическая глухота, позволяющая "читающей черни" одновременно и одинаково искренне пленяться Пушкиным и д'Арленкуром, Вальтером Скоттом и Булгариным, в принципе поддается излечению. "Кто не восхищался романами Радклиф, Дюкре-Дюмениля, Авгус-

та Лафонтена, г-ж Жанлис и Коттен и даже не предпочитал их сначала романам Вальтера Скотта и Купера? — писал по этому поводу Белинский. — И эти многие потому только и поняли впоследствии достоинство британского и американского романистов, что сперва восхищались романами сих господ и госпож, а через Вальтера Скотта и Купера поняли их истинную цену" (18, III, 37). Однако определенная и, видимо, очень большая часть "этих многих" не только не смогла оценить достоинство романов Вальтера Скотта, но и после знакомства с ними продолжала оказывать предпочтение сочинениям более низкого художественного уровня. В доме А. Григорьева, например, по его воспоминаниям, " все <...> читалось целым гуртом, безразлично <...> и Пушкин, и Марлинский, и "История Государства Российского", и "Иван Выжигин", и "Юрий Милославский", и романы Вальтер-Скотта, выходявшие тогда непрерывно в переводах с французского. Чтение производилось пожирающее. И в особенности с засосом, сладью, искреннейшей симпатией и жадностью читались романы Радклиф, Жанлис, Дюкре-Дюмениля и Августа Лафонтена" (57, 128). Для многих любителей "занимательных сказок" в чистом, беспримесном виде эклектический вальтер-скоттовский роман был откровенно скучен. И. И. Панаев в очерке "Литературные кумиры, дилетанты и проч." рассказывает о том, как в детстве "высочайшее наслаждение" его было «читать вслух Вальтер-Скотта моим товарищам, моим родственникам и разным приживалкам, которыми был набит наш дом. Я никогда не забуду, как одна из них, возвращенная на романах Коттен и Жанлис, дама очень толстая, с большим аппетитом и с сентиментальностью, заметила мне однажды: „Ну, уж ваш Вальтер-Скотт — такая скука"» (141, 329). По-видимому, эта толстая дама имела немало единомышленников (и особенно единомышленниц) во всех странах Европы. Так, она вполне могла бы найти общий язык с некой молодой англичанкой, хозяй-

кой шляпного магазина и публичной библиотеки на одном из провинциальных курортов Великобритании. Когда У. Хэзлитт заговорил с нею об "уэверлеевых романах", она выказала к ним полнейшее равнодушие, заметила, что они "настолько сухи, что их с трудом дочитываешь до конца", и порекомендовала критику новый готический роман "Минервы-пресс". "Я готов биться о заклад, — восклицает Хэзлитт, — что есть много других молодых дам такого же состояния, которые находят "Пуритан" сухой книгой" (266, 280).

Вообще говоря, подобная точка зрения на романы Вальтера Скотта была характерна прежде всего для провинциальных читателей, которые в XIX веке резко отличались от читателей столичных. "То, что модно в провинции, уже не модно в столице", — писал известный французский критик Низар в статье о "легкой литературе" (см.: 183, 172—192). В 1820-е годы "уэверлеевы романы" считались именно модным "столичным" чтением, а отсутствие интереса к ним — признаком замшелой провинциальности вкусов. Сравнивая столичную Москву с провинциальной Польшей, А.Мицкевич с горечью отмечал: "Здесь каждый новый стишок Гете вызывает всеобщий восторг, тотчас переводится и комментируется. Всякий роман Вальтера Скотта тотчас в обращении, всякое новое философское сочинение тотчас в книжной лавке" (105, V, 389—390). "В Неаполе до сих пор остаются при романах Cottin, за В. Скотта еще не принимались" (285, л. 58 об.), — сообщает в 1830 г. С. П. Шевырев М. П. Погодину, подчеркивая тем самым отсталость итальянской провинции.

Как кажется, увлечение Вальтером Скоттом прошло мимо не только итальянских, но и русских провинциалов. Если во Франции эстет К. Дудан, уговаривая брата прочитать его любимые вальтер-скоттовские романы, мог негодовать оттого, что они "опошлены глупыми восторгами всех провинциальных ханжей" (256, 122),

то в России эта опасность им едва ли грозила. Характерно, что тот самый книгопродавец из "Сцены в книжной лавке", чьи слова о "чудесной охоте" на Вальтера Скотта мы привели в начале главы, особо выделяет провинциальных или, говоря его словами, "степных" читателей, коих эта "охота" не коснулась:

"Нет, Коцебу, Котень, Радклиф, мадам Жанлис  
Сльвут у нас теперь не городскими,  
А попросту степными.

*Переводчик.*

Степными — как?

*Книгопродавец.*

Да, сударь, так!

Бывало Замок Пиренейский \*

В гостиных был в чести, а нынче уж в лакейской

Его читает всяк.

Бывало Коцебу слыл автором полезным

В столицах, а теперь в степях его чтецы,

И наша братия - помельче продавцы —

Развозят сволочь всю по деревням уездным".

Когда же в его лавке появляется покупатель — провинциальный помещик, желающий приобрести книгу для дочери, он всучивает ему за 20 рублей не модного Вальтера Скотта, а "страшную" историю под названием "Чудесный атаман, иль Пропасьть преисподня". Даже Татьяна Ларина у Пушкина, недурно начитанная для провинциальной барышни, впервые видит "столичные" книги (среди которых в одном из вариантов XXII строфы седьмой главы романа значится и "весь Скотт") лишь в библиотеке Евгения Онегина.

Конечно, и в глухой русской провинции находились энтузиасты, которые стремились не отстать от столиц, следили за журнальными откликами и, подобно чембарской корреспондентке Белинского, знакомились с модными новинками (в том числе и с романами Скотта)

\*

Имеется в виду роман "Видения в Пиренейском замке" Анны Радклиф (М., 1809).

**МАННЕРИНГЪ**  
ИЛИ  
**АСТРОЛОГЪ,**  
СОЧИНЕНІЕ  
**СИРА ВАЛТЕРА СКОТТА,**  
ПЕРЕВОДЪ СЪ ФРАНЦУЗСКАГО,  
ИЗДАНЫЙ  
*Владиміромъ Броневскимъ.*

---

**ЧАСТЬ I.**

---

**МОСКВА.**  
**ВЪ УНИВЕРСИТЕТСКОЙ ТИПОГРАФИИ.**  
**1824.**

---

*Титульный лист первого русского издания "Гая Меннеринга". "<...>как не переводить нам, русским, эти бесподобные романы и не знакомить русскую публику со славным шотландцем? Нельзя не купить, не читать и не хвалить того, что нравится всей просвещенной Европе" (Благонамеренный. 1824).*

---

вскоре после их появления. Но подавляющее большинство "степных" читателей так и не успело заразиться столичной "скоттоманией" — не успело по той простой причине, что мода на вальтер-скоттовские романы оказалась не столь уж долговечной. Лучше всего об этом свидетельствует статистика. За период с 1823 по 1830 год полные русские переводы различных "уэверлеевых романов" издавались 29 раз, причем пик пришелся на 1829 год, когда вышло восемь переводов. Весьма значительная для того времени, эта цифра была далеко не рекордной — для сравнения достаточно сказать, что только "Роспись российским книгам <...> Александра Смирдина" (1828) включает 48 изданий романов Августа Лафонтена и 41 — мадам Жанлис. Казалось, издатели могут безбоязненно продолжать разрабатывать вальтер-скоттовскую золотую жилу, однако с 1831 года поток переводов внезапно иссякает. Лишь в 1833 году выходят переводы двух последних романов Скотта "Граф Роберт Парижский" и "Опасный замок", да в 1835 и 1838 году переиздаются "Квентин Дорвард" и "Приключения Найджеля" — и это все. По-видимому, неважно расходятся и ранее выпущенные романы. Во всяком случае, даже полвека спустя книжный магазин М.О.Вольфа предлагал покупателям 15 и 29 изданий двадцатых годов.

Поскольку профессиональные литераторы, как, впрочем, и все более или менее образованные дворяне, читали Вальтера Скотта в основном по-французски, прекращение выпуска переводов его романов отражало упадок интереса к ним в нижних "кольцах" нашей пирамиды. По времени оно точно совпадает с появлением на книжном рынке новых разновидностей популярной литературы — многочисленных произведений российских "вальтер-скоттиков" (о них у нас речь впереди), которые подтвердили прогноз критика "Благонамеренного", утверждавшего еще в 1824 году, что отечественный исторический роман будет иметь большой успех у публики,

нежели творения "шотландского чародея", ибо "родное и свое всегда более возбуждает наше любопытство, внимание и участие, нежели чужое" (35, 275); книг представителей французской "юной словесности" — Гюго, Жюна, Сю и пр., в которых современников прельщали "беспрестанные описания пыток, злодеяний, разврата; беспрестанные преступления и преступления" (27, 44); и, наконец, чисто развлекательных романов Поля де Кока, который на несколько десятилетий стал любимейшим автором "читающей черни". Разумеется, у всех этих литературных новинок нашлись свои приверженцы и свои противники, но почти одновременно попав в круг чтения широкой публики, они вытеснили из него как романы "Коттень с братиею", так и Вальтера Скотта.

Эту резкую и внезапную смену кумиров, произошедшую в самом начале 1830-х годов<sup>5</sup>, сразу же заметили многие русские критики и писатели. "Даже ячменный хлеб Валтера-Скотта набил оскомину" (100, XI, 248), — констатирует А. А. Бестужев-Марлинский в пространной статье об историческом романе Н. Полевого "Клятва при гробе Господнем" (1832), построенном уже по новейшим моделям "французской школы"; а три года спустя, не без кокетства предсказывая себе грядущее забвение, видит свои книги "схороненными на одной полке с Вальтером Скоттом" (100, X, 245). "Вальтер Скотт начинает выходить из моды, и слава Богу! — сообщает провинциальной подруге столичная барышня, героиня отрывка из эпистолярного романа Льва Э...гера, помещенного в журнале "Северная Минерва" в 1832 году. — Ты не поверишь, как он мне надоел! Теперь читают Victor Hugo. Его роман Notre Dame de Paris\* мне чрезвычайно понравился. Премилый роман! и такой страшный — что, читая его, волос дыбом становится. Из русских

\*

"Собор Парижской богородицы" (*фр.*).



романов весьма хорош Юрий Милославский и Рославлев. — Кузина тебе эти книги привезет" (163, 351).

По-видимому, новые модные романы, не в пример романам Вальтера Скотта, быстро вошли в обиход провинциальных читателей и читательниц. Так, изображая типичного уездного щеголя, князя Верхоглядова, в очерке провинциальных нравов "Три жениха" (1835), М. Загоскин особо подчеркивает, что в его кабинете лежат книги "Жюль-Жанена, Евгения-Сю и Жорж-Занда" (28, 57). Здесь же столичная гостья просвещает отсталую провинциалку, неосторожно упомянувшую о Даркленкуре: "Фи, та chérie \*, что вы говорите? Дарленкур! Да его уж никто не читает, все над ним смеются. Но Бальзак!.. Ах, Бальзак!! В Москве нет ни одной порядочной женщины, которая не знала бы его наизусть" (28, 72). Неупоминание в этом контексте имени писателя, о котором еще недавно говорил "весь свет", чрезвычайно симптоматично — русские читатели того типа, который "продергивает" Загоскин, в отличие от своих французских современников, воспринимают "новую словесность" не как руководство к действию, а как пикантно-эротическую или внушающую ужас экзотику, и потому вальтер-скоттовская историческая экзотика оказывается им ненужной. Романы Скотта для них — это литература даже не вчерашнего, но позавчерашнего дня, и за ними закрепляется репутация старомодного, скучного, излишне серьезного чтения, сама безупречная нравственность которого теперь вызывает усмешку. Уже в 1845 году И. С. Аксаков, описывая дочерей своего калужского знакомца, возмущается тем, что они предпочитают Эжена Сю Скотту: "Мне жалки они тем, что живут в провинции, где нет никаких средств около них для образования, ни книг, ни людей; впрочем, не думаю, чтоб они очень чувствовали в себе стремление к истине; я насилу мог

\*

Моя дорогая (*фр.*).

уговорить их <...> бросить читать глупого Sue и начать Вальтера-Скотта" (71, 272—273).

Если уж в благополучном дворянском семействе, где были вальтер-скоттовские романы (Аксаков брал их там читать), юные девицы относятся к ним безо всякого интереса, но зато любят "глупого" Эжена Сю, если уж герои Льва Э...гера и Загоскина, принадлежащие к высшим слоям "читающей черни", упиваются книгами Гюго и Бальзака, но отнюдь не Скотта, то что говорить о тех, кто и в пору наибольшей популярности Великого Шотландца относился к нему без особого восторга. Моделируя точку зрения "низов", которые с появлением многочисленных переводных романов Поля де Кока нашли, наконец, себе чтение по вкусу, рецензент "Отечественных записок" в 1840 году писал: "Да! решительно ни один писатель от сотворения типографских станков не имел такого обширнейшего круга читателей, как г. Поль-де-Кок. У нас в России он имеет также расход великий. <...> После "Красотки" г. Поль-де-Кока у нас и смотреть не станут на какую-нибудь "Пертскую красавицу" Вальтера Скотта. Вальтер Скотт скучный писатель! Не правда ли, милостивые государи?" (131, 22). На антитезе "Вальтер Скотт — Поль де Кок" как "высокая, истинная литература — пошлая беллетристика" строится и сюжет рассказа "Кошелек" (1838) И. И. Панаева, который, как мы помним, сам в детстве защищал своего любимого писателя от нападок поклонницы госпож Жанлис и Коттен. Герой "Кошелька" Иван Александрович, молодой выпускник К-го университета, приезжает в Петербург, чтобы сделать карьеру, и как-то раз берет в руки роман Вальтера Скотта: "Вальтер Скотт! А это его любимый автор, давно он не заглядывал в Вальтера Скотта, а бывало — он не разлучался с ним. <...> Он вспомнил свои студенческие годы, то блаженное время, когда он был так беззаботно счастлив, когда в его завидном уединении широко развешивался перед ним мир поэтичес-

кий, жизнь кипучей фантазии; когда его окружали дивные образы, эти вдохновенные создания великих творцов; когда он страдал их бедствиями и радовался их радостями, — он вспомнил все это и хотел читать. <...> Нет! Теперь ничто не привлекало его внимания: ни величественно-неподвижный образ Саладина, ни томно-смуглое личико очаровательницы Ребекки, ни гордо-угловатое лицо Елисавета Английской <...> Нет! перед глазами его кружился в самом соблазнительном виде новый фрак, в мыслях его была сторублевая ассигнация".

Отказавшись от романтических мечтаний юности, навеянных чтением Вальтера Скотта, и думая лишь о деньгах и успехах в свете, Иван Александрович начинает ухаживать за богатой вдовой "из прекрасного круга". Однажды у них заходит разговор о литературе: "Иван Александрович выхвалял Вальтера Скотта <...> доказывал, что до Вальтера Скотта не существовало романа, что роман только в наши дни получил свое высшее достоинство его гением, что и после Ричардсона, Лесажа и Руссо он все еще не имел права на название сочинения определенного и положительного <...> словом, повторил все то, что говорили о нем европейские критики и что вслед за ними печатали наши журналы. Иван Александрович говорил горячо и долго. Марья Владимировна только из одного приличия не зевала. Когда он кончил, она сказала:

— Что ни говорите, Иван Александрович, а ваш Вальтер Скотт прескучный, пренесносный: я не нахожу в нем ничего хорошего. Как можно его сравнить с Дарленкуром или Поль де Коком? Дарленкур чувствительный писатель, а Поль де Кок такой забавный. Я всегда хохочу до истерики от его романов. Я очень люблю Поль де Кока.

— Поль де Кок! — Иван Александрович хотел что-то возразить, но слова замерли на языке его. — Поль де Кок! — повторил он снова глухим голосом и снова остановился.

Минут через пять он собрался с духом и сказал:

— Помилуйте, Марья Владимировна! Я не знаю, что же вы находите хорошего в Поль де Коке?

— Перестаньте, перестаньте, Иван Александрович! Ну, что ваш Вальтер Скотт-то написал хорошего? Признаюсь вам, меня никто так не забавляет, как Поль де Кок" (140, 51, 64—65).

Любовная лодка Ивана Александровича разбивается о литературные вкусы хорошенькой вдовы: не в силах перенести оскорблений, нанесенных "шотландскому чародею", герой рассказа совершенно охладевает к ней. Если в двадцатые годы вальтер-скоттовские романы непременно лежали на письменных столиках модных красавиц "из прекрасного круга", то теперь, десятилетие спустя, те же модные красавицы, морщась, называют их прескучными и пренесносными. В культуре 1830-х годов отношение к Вальтеру Скотту начинает играть роль опознавательного знака, чего-то вроде лакмусовой бумажки, позволяющей безошибочно различать "своих" и "чужих". Тот факт, что "уэверлеевы романы" вышли из моды у "читающей черни", еще более укрепляет их авторитет в глазах образованного меньшинства. Для Ивана Александровича и ему подобных Вальтер Скотт остается величайшим писателем всех времен и народов, остается, говоря словами Белинского, громадным и скромным гением, "который был литературным Колумбом и открыл для жаждущего вкуса новый, неисчерпаемый источник изящных наслаждений, который дал искусству новые средства, облек его в новое могущество, разгадал потребность века и соединил действительность с вымыслом, примирил жизнь с мечтою, сочетал историю с поэзией" (18, I, 431). Вероятно, именно эти истины и пытался втолковать скучающей вдове Иван Александрович, повторяя расхожие мнения "всех европейских критиков", почерпнутые из отечественных журналов. Его непоколебимая любовь к Вальтеру Скотту воспитана,

взращена мощной литературно-критической традицией, которая существенно повлияла на восприятие "уэверлеевых романов" образованным меньшинством во всех странах Европы и о которой поэтому следует сказать особо.

## II

Сегодня, когда историки и теоретики литературы приучили нас видеть в романе "становящийся жанр" с единой многовековой историей и со своей специфической "памятью", утверждение Ивана Александровича, будто до Вальтера Скотта вообще не существовало романов, выглядит довольно странным преувеличением. Позвольте, — недоуменно спросит современный читатель, — а "Дон Кихот", "Принцесса Клевская" и "Жиль Блаз", а "Страдания молодого Вертера", "Годы учения Вильгельма Мейстера" и "Люцинда"? Неужели выпускник университета (пусть даже "К-го") мог забыть хотя бы о самых близких предшественниках его кумира — о таких прославленных английских романистах XVIII столетия, как Дефо, Ричардсон, Филдинг, Смоллет, Стерн, Голдсмит, Анна Рэдклиф, которым столь многим обязан "шотландский чародей"? Ведь вальтер-скоттовский роман возник не на пустом месте и, если отвлечься от его действительно новаторского историзма, был вполне традиционным по своей поэтике. Убежденный сторонник исторических компромиссов, считавший наилучшим решением любого политического или идеологического конфликта "средний путь" между двумя противоположностями, Вальтер Скотт руководствовался теми же принципами и в чисто литературных вопросах. По сути дела, предложенная им жанровая модель представляла собой не что иное, как компромисс, как скрещение двух враждебных традиций, ибо включала элементы и авантюрно-нравоописательного, и сентиментально-психологического романа, борьба которых составила целую эпоху

в истории английской литературы. В сюжетостроении и обрисовке характеров второстепенных (главным образом комических) персонажей он явно идет вслед за "комическим эпосом" Филдинга и Смоллета, в готическом колорите — за Анной Рэдклиф и ее эпигонами, а в психологическом анализе — за Ричардсоном и Стерном.

Тесную связь "уэверлеевых романов" с традицией ощущали многие английские писатели и критики, склонные видеть в Вальтере Скотте не только основоположника "новой литературной школы", но и прилежного ученика школ старых. Недаром Байрон, желая сделать комплимент Скотту, назвал его "шотландским Филдингом", Вордсворт отнес "Гая Мэннеринга" к готическим романам в духе Рэдклиф, а оксфордский профессор Нассау Синьор обратил внимание читателей на сходство между знаменитой сценой в "Айвенго", где прекрасная Ревекка отвергает притязания домогающегося ее любви негодяя, и не менее знаменитой отповедью Клариссы соблазнителью Ловеласу в романе Ричардсона. Оценивая романы Вальтера Скотта, его соотечественники часто сравнивали их с вершинами английской доромантической литературы, причем даже самые ярые приверженцы романтизма далеко не всегда отдавали предпочтение своему современнику. Так, по мнению С. Колриджа, Вальтер Скотт сильно уступает Филдингу, Ричардсону и Стерну в искусстве создавать живые, запоминающиеся характеры (266, 179); одна сцена из "Тома Джонса", вторит ему Китс, способна доставить большее удовольствие, нежели весь роман "Антикварий" (248, I, 200).

Однако Иван Александрович был воспитан отнюдь не сдержанной английской критикой, никогда не забывавшей о традициях, а критикой европейской, которая отнеслась к "уэверлеевым романам" как к настоящей революции в литературе. Приняв вальтер-скоттовскую модель (точно определяемую пушкинской формулой: "историческая эпоха, развитая в вымышленном повест-

вовании") за "новый род поэзии", за абсолютный жанровый эталон, идеально отвечающий потребностям эпохи, она предала анафеме все, что этому эталону не соответствовало, и решительно вычеркнула из его родословной романы прошлых веков. Так, например, Н. И. Надеждин на страницах "Телескопа" утверждал, что предшествующая история жанра сводится к постепенному вырождению двух его исходных разновидностей — средневековых рыцарских романов, являвших собой "занимательное сцепление чистых вымыслов", и романов нравственно-сентиментальных, "в коих вольная игра фантазии обуздана условиями вещественности"; вальтер-скоттовский же роман есть "особый род поэтических созданий, коим подобных не представляли ни классическая древность, ни романтические времена средние" (119, 276). С этой точкой зрения впоследствии соглашался и Белинский. "До Вальтера Скотта не было истинного романа, — писал он в 1842 году. — Великое творение Сервантеса "Дон Кихот" составляло исключение из общего правила, а знаменитый "Жиль Блаз де Сантьяго" француза Лесажа прославлен не в меру и не по достоинству. <...> Романы восемнадцатого века <..> только до Вальтера Скотта могли считаться романами: они изображали не общество, не людей, не действительность, а призраки больного или праздного воображения" (18, IV, 362). Для большинства европейских критиков исторический роман вальтер-скоттовского типа был не просто очередной стадией эволюции жанра, а инициальной точкой, моментом рождения из небытия новейшей литературы, и потому сам термин "роман", дискредитированный "сволочью доброго старого времени", казался им мало пригодным. "Привязываясь к именам, а не к понятиям, мы смешиваем в уме своем все Романы, — отмечал Шевырев, — если б В. Скотт, новый изобретатель сего рода, изобрел вместе новое имя для своих произведений, это было бы весьма благодетельно для многих его читателей" (206, 410).

Столь резкое и в общем-то довольно наивное противопоставление "уэверлеевых романов" всем прочим жанровым разновидностям объясняется не только и не столько слабым знанием истории английской литературы, сколько воздействием определенных эстетических установок. Дело в том, что в Европе роман было принято считать низким, легкомысленным жанром, не имевшим, по словам того же Шевырева, "прав гражданства в Поэзии". Его существенными признаками обычно полагали "фантастическое сцепление необыкновенных происшествий" и любовную интригу; романам сентиментальным вменяли в вину ограниченность предмета изображения сферой частной жизни, романам нравоописательным — дидактизм, а тем и другим вместе — отсутствие художественно воплощенной идеи и примат занимательности над действительностью. Романы Вальтера Скотта, с точки зрения современников, были избавлены от всех этих присущих (или априорно приписываемых) жанру недостатков. В них видели "жизненно органическое слияние общего (идеи) с особенным (век, страна, индивидуальные характеры)" (18, IV, 364); они отличались необыкновенной широтой изображения (не частная жизнь, а целая историческая эпоха во всем ее многообразии!) и верностью действительности. "Какая всеобъемлющая полнота в его изображениях! — восклицает В. Титов. — Живописуя характеры Государей, чувствования, двигавшие массами народа, он находит досуг показать нам во всей подробности кавалерские украшения Елисаветина любимца Лейчестера и все старые одежды свинопаса Гурта" (193, 181). "Вальтер Скотт произвел революцию не только в Романе, но и во всей Литературе, — пишет анонимный французский рецензент в статье, переведенной О.Сомовым для "Сына Отечества". — Чему приписать исполинские успехи Писателя, который, в сочинениях своих, по большей части, ограничивался списыванием уголка на своей родине, безвестной почти всей Европе? Существен-



ности природы, мест, нравов, свойств частных и лиц, изображенных им в своих картинах. До него прошедшее было нам вовсе неведомо; мы не имели ни малейшего понятия, какую жизнь вели наши предки в своих замках, хижинах и лесах. Когда Вальтер Скотт явился, то можно было подумать, что он, будучи один из древних витязей, усыпленный могуществом злого колдуна, вдруг просыпается и рассказывает нам, или еще более, показывает во всех подробностях общественную и частную жизнь наших предков. Мы видим, что они делают, как сражаются, слышим, что говорят; мы находимся при их играх, на их пирах; мы очевидцы их бедствий и тревог, как будто бы все сие происходило в наши дни, или как будто б мы несколькими веками помолодели" (179, 291—292).

Такой полнотой, такой "существенностью" (а этим словом О. Сомов перевел французское *réalité*, то есть "реальность", "подлинность") могли, по определению, обладать лишь "истинно поэтические создания", лишь произведения высоких жанров, и поэтому вальтер-скоттовские романы получают эстетический статус, уравнивающий их в правах с эпосом, лирикой, драмой и позволяющий им "стоять на ряду с изящными образцами древнего и нового мира". Когда в дивертисменте А. А. Шаховского "Меркурий на часах, или Парнасская застава", где действуют аллегории различных родов сочинений, роман, преображенный Вальтером Скоттом, появляется перед Меркурием, охраняющим вход на Парнас, тот даже не узнает в нем своего старого знакомца:

*"Роман*

Войти мне можно?

*Меркурий*

Да кто же ты?

*Роман*

Роман.

*Меркурий*

Не верю, ты назвался ложно;

Смотри, как ты и свеж, и плотен, и румян;  
И не берет меня зевота!

*Роман*

С тех пор,  
Как я в услугах Вальтер Скотта,  
От слез прочистился мой взор.  
Хотя творец бессмертный Дон-Кихота,  
Смоллет, и Филдинг, и Жилблаз,  
И крошечку Вольтер Кастаньяскою водою  
Пары сердечные, застывшие корою,  
С моих смывали глаз,  
Но все эти четыре с половиной  
Любезных мудреца, высокие умы,  
Могли ли устоять противу целой тьмы  
Писцов, рожденных в свет для пагубы гусиной,  
Мученья жалостных сердец  
И кипячения мозгов? Но, наконец,  
Мой Вальтер Скотт явился,  
Окинул глазом все и всех,  
За Шакеспира уцепился,  
Дух времени постиг, и дельный мой успех  
Мне дверь открыл туда, где прежде носа  
Не мог я показать от умных матерей..."  
(205, 702).

Этого румяного крепыша с чистым взором Меркурий, конечно же, пропускает на Парнас, куда, как особо подчеркивает Шаховской, "раньше ему не было доступа".

Утверждая, что до Вальтера Скотта не существовало истинных романов, критики и литераторы, в отличие от простодушного Ивана Александровича, не обходились без оговорок, которые отражали их вкусы и пристрастия. Так, Шаховской, родившийся в 1777 г. и, следовательно, воспитанный на книгах французских и английских просветителей, делает исключение не только для Сервантеса — единственного из старых романистов, "помилованного" Белинским, но и для "трех с половиною" писателей XVIII века; а Шевырев — человек следующего поколения, увлеченный уже немецкой философией и литературой, — с великим пиететом отзывается о романах Гете и Жан-Поля. Однако сколь бы раз-

ными ни были личные или групповые пристрастия критиков, все они сходились в одном: романы прошлого в подавляющем большинстве не имеют никакой художественной ценности, редкие исключения вроде "Дон Кихота" лишь подтверждают общее правило и только Вальтер-скоттовский роман заслуживает места на Парнасе.

Неудивительно поэтому, что, расточая похвалы романам Скотта, европейские критики обычно уделяли основное внимание их отличиям от романов старого типа и почти полностью игнорировали сходство между ними. Из двух членов пушкинской формулы они интересовались исключительно первым — "исторической эпохой", тогда как самого "вымышленного повествования", в котором эта эпоха явлена, предпочитали не касаться, ибо тогда им пришлось бы признать близкое родство Вальтера Скотта с "Жанлис и ее братьями и сестрами" — ведь "шотландский чародей" всегда строит повествование из тех же блоков, что и его предшественники, искусно варьируя традиционные романические мотивы и сюжетные клише (таинственное рождение, похищение, разлука влюбленных, пророчество, неузнавание, случайная встреча, чудесное спасение от гибели, неожиданное раскрытие тайны, установление истинной личности героя и т. п.). Если же некоторые критики все-таки отмечали у Вальтера Скотта и "собственно-романический элемент", то стремились стыдливо преуменьшить его значение. Одни утверждали, что интрига в вальтер-скоттовских романах выступает лишь как рамка для изображения характеров, нравов и эпохи, как некая принудительная добавка к главному и существенному; другие видели в сюжете приманку для читающей черни, средство приобщить ее к серьезному изучению истории. Кстати сказать, эта тенденция дает о себе знать и во многих современных исследованиях творчества Скотта, авторы которых упорно не желают признать, что "собственно роман" у него не менее важен, чем "история".

Характерно, что критики-романтики, поющие дифирамб великому шотландцу за изобретение "нового рода поэзии", как правило, умалчивают о занимательности его романов, которая, вспомним, часто отмечается в непосредственных читательских отзывах. И напротив, "литературные староверы", "классики", убежденные, что Вальтер Скотт противостоит романтизму и продолжает традиции просветительской литературы XVIII века, считают их главным и определяющим свойством именно занимательность. Как писал французский критик Ф. Шюве, чья анти-романтическая статья была напечатана в "Московском телеграфе" под названием "Суждение классика о романах В. Гюго", Автор "Уэверли" "удовлетворил первому из всех правил — занимательности, средству превосходному, хотя и старому, поучать людей Нравственности. <...> В сем отношении В. Скотт принадлежит к старой школе" (117, 223). Своим успехом писатель обязан отнюдь не верности в изображении нравов, а дару вымысла, плодovitости в изображении пружин, средств, происшествий и развязок — утверждает (и не без оснований) другой французский "классик" — Ф. Б. Оффман в статье, которую его русский единомышленник М. Т. Каченовский немедленно поместил в своем "Вестнике Европы". Все очарование "уэверлеевых романов" для него "состоит в искусстве поддерживать внимание неожиданными приключениями; питать занимательность положениями, которые умножают беспрестанно замешательство действующих лиц; состоит в некоторой таинственности, которая заставляет ожидать содействия сил сверхъестественных, но никогда не доходит до чудесного" (42, 175—176). Занимательность искупает все — восклицает Оффман — ибо благодаря ей читатель пожирает страницы, не обращая внимания на длинноты, противоречия и ошибки.

В спорах с литературными "староверами", которые судили Вальтера Скотта по законам нравоучительной

и занимательной "сказки", их противники неизбежно должны были доказывать, что произведения "шотландского чародея" — это не романы в обычном смысле слова, не выродки, смешавшие действительность с вымыслом (как выразился Надеждин), не ложь и обман, уводящие читателя от правильного понимания реальности, а сама явленная жизнь, сама правда. "Они суть живое изображение действительного, — пишет Шевырев. — В. Скотта достойно можно назвать автором книги жизни. Он стал выше всего человечества и показал ему ясное, верное и вместе необъятное зеркало, отражающее всю богатую сцену мира с ее бесконечно разнообразными лицами и явлениями" (206, 413). Если для "староверов" Вальтер Скотт — только искуснейший романист в традиционном смысле слова, то для романтиков он прежде всего великий поэт-провидец, и судят они его по законам, установленным для поэзии.

Современная Вальтеру Скотту эстетика определила его роману особое место на Парнасе — соположенный с древними поэтическими родами, он представляется неким их синтезом, вобравшим в себя характерные признаки и эпоса, и лирики, и драмы. "Роман Вальтера Скотта не принадлежит, собственно, ни к эпической, ни к лирической, ни к драматической поэзии: но есть общая их цельность, — говорит Надеждин. — Сообразно своему назначению — представлять жизнь в ее совершенном равенстве с собою или в высочайшей ее истине — он расстилается широкою панорамой, соединяющею все поэтические точки зрения и представляющею совокупность всех поэтических очарований. В нем соединяются посему: эпос, песнь и драма" (119, 278). У всех других родов поэзии, считают критики, предмет изображения ограничен определенной сферой — эпопея рисует "внешние происшествия в жизни народов", лирика — внутренний мир человека, драма — его деятельность, данную в поступках; роман же способен охватить реальность во всем ее мно-

гообразии. "История народов и царств, История каждого частного человека, История каждой вещи чем-либо замечательной принадлежит ему. <...> Мир внутренний и внешний человека, все разнообразие характеров, страстей и чувств, все высокое и низкое, чудесное и обыкновенное, все печальное и смешное — входит в область сего рода сочинений" (206, 412), — утверждает, например, склонный к теоретическим обобщениям Шевырев. Вальтер Скотт умеет сливать "в своих романах историю поэтическую и поэзию историческую эпопеи, деятельность драмы то трагической, то комической, наблюдательность нравоучителя, орлиный взгляд в сердце человеческого со всеми очарованиями романического вымысла" (47, 136), — пишет эмпирик Вяземский, которого, кстати сказать, статья Шевырева о Скотте весьма разозлила своей "германской умозрительностью". А вот мнение Бальзака, который, как то и пристало практическому романисту, более внимателен к чисто технической стороне синтеза: "<...> Вальтер Скотт поднял до философского значения истории роман <...> Он вкладывал в него дух древних времен, он объединял в нем одновременно драму, диалог, портрет, пейзаж, описание; он вводил в него чудесное и реальное, эти элементы эпопеи, и сочетал с поэзией самую простонародную и низменную речь" (92, 52—53).

Провозглашая "уэверлеевы романы" особым синтетическим родом литературы, сохраняющим, по словам Гюго, "очевидную связь со всеми известными нам музами", большинство критиков и писателей, однако, отметило, что объективные — эпическое и драматическое — начала у Скотта явно преобладают над началом субъективным, лирическим. Как мы знаем, утаивание имени было для сэра Вальтера лишь частью общей повествовательной стратегии, направленной на утаивание своего "лица", своего эмоционально-оценочного отношения к изображаемому, и многих современников поразила соз-

данный им образ Автора "Уэверли" — невозмутимого, бесстрастного реставратора и регистратора исторических событий, настолько умело прячущего свои мнения и чувства, что его присутствие в романе делается незаметным, неощутимым. "Чудо, совершенное Вальтер-Скоттом, — резюмирует французский журнал "Ревю Британик", — состоит в том, что у него поэт, писатель, романист исчезают: и не подумаешь, что невидимая рука движет всеми этими Историческими марионетками; обольщение было совершенно" (185, 546). Уже в сороковые годы эти особенности авторской позиции Скотта отмечают К. С. и И. С. Аксаковы. "В своих романах он так скрывается, как будто все в романе происходит без его ведома и его дело сторона; он как будто ни в чем не причастен" (цит. по: 88, 127), — пишет Константин Сергеевич Самарину, вторя младшему брату, который годом ранее развивал ту же мысль: "По прочтении каждого романа кажется, что Вальтер-Скотт только рассказывал вам истинное событие и сам не волен переменить в нем ничего, а передает, как есть, хоть рад был бы сам, чтоб это было иначе. Даже при этих ненужных сведениях, как будто бы ослабляющих впечатление <...> видно, что он поневоле будто бы исполняет долг добросовестного рассказчика. Личного его достоинства вы не видите почти, а между тем полная картина жизни развертывается перед Вами" (71, 258).

Из всех европейских критиков, писавших о Скотте, пожалуй, один лишь Надеждин пытался приписать ему "романтическое воодушевление", заимствованное у лирики, и утверждал, что в его романах "происшествия и лица представляются не с тем спокойным хладнокровием, как в мраморных изваяниях эпоса" (119, 278). Но эта точка зрения не нашла других сторонников — именно "спокойное хладнокровие", подчеркнутое бесстрастие "скрывающегося" автора были признаны основными свойствами вальтер-скоттовского повествова-

ния. "Так рассказывает не молодой человек, а старец опытный, на все смотрящий с холодным, но внимательным равнодушием мудреца"; "это судья, который никогда не поддается страстям"; "Вальтер Скотт — живописец без страсти и предрассудков"; "никакая страсть, никакой предрассудок его не увлекает" — подобные суждения о "шотландском чародее" можно было встретить на страницах едва ли не каждого европейского журнала.

В тридцатые—сороковые годы, когда литература многих стран Европы миновала период насыщения и увлечения вальтер-скоттовскими романами, эта особая авторская позиция стала рассматриваться как недостаток, как свидетельство высокомерного равнодушия писателя-аристократа к внутреннему миру человека. Критики нового поколения, убежденные в том, что роман должен прежде всего исследовать современное общество и психологию типичных его представителей, начали обвинять Вальтера Скотта в бесчувствии, в нежелании и неумении проникнуть за внешнюю оболочку явлений. Так, молодой Герцен не без сарказма писал: "В Англии скучно жить: вечный парламент с своими готическими замками, вечные новости из Ост-Индии, вечный голод в Ирландии, вечная сырая погода, вечный запах каменного угля и вечные обвинения во всем этом первого министра. Вот, чтоб этой скуке помочь, и вздумал один английский сир-тори, ужасный болтун, рассказывать старые предания своей Шотландии, так мило, что, слушая его, совсем переносишься в блаженной памяти феодальные века. В последнее время сомневались в исторической верности его картин <...> По-моему, в Вальтере Скотте другой недостаток: он аристократ, а общий недостаток аристократических рассказов есть какая-то апатия. Он иногда походит на секретаря уголовной палаты, который с величайшим хладнокровием докладывает самые не хладнокровные происшествия;



езде в романе его видите лорда-тори с аристократической улыбкой, важно повествующего. Его дело описывать; и как он, описывая природу, не углубляется в растительную физиологию и геологические исследования, так поступает он и с человеком: его психология слаба, и все внимание сосредоточено на той поверхности души, которая столь похожа на поверхность геода, покрытого земляною корою, по которой нельзя судить о кристаллах, в его внутренности находящихся" (51, I, 68—69). Даже Белинский, который всегда преклонялся перед Вальтером Скоттом и называл его "Гомером христианской Европы", был вынужден признать: "В большей части романов Вальтера Скотта и Купера есть важный недостаток <...> это решительное преобладание эпического элемента и отсутствие внутреннего, субъективного начала. Вследствие такого недостатка оба эти великих творца являются, в отношении к своим произведениям, как бы какими-то холодными безличностями, для которых все хорошо, как есть, которых сердце как будто не ускоряет своего биения при виде ни блага, ни зла, ни красоты, ни безобразия, и которые как будто и не подозревают существования внутреннего человека. Конечно, это может почитаться недостатком только в наше время, но тем не менее оно все-таки есть недостаток: ибо современность есть великое достоинство в художнике" (18, III, 311).

Оговорка Белинского, безусловно, верна: "холодная безличность" авторской позиции в романах Скотта стала казаться недостатком лишь в более позднее время, когда литература пошла другими путями, в глубь личности, а не в глубь веков. Напомним, что статью "Разделение поэзии на роды и виды", только что процитированную, он писал в 1841 году, уже после выхода в свет "Героя нашего времени" — важнейшей для него *современной* книги, отличающейся именно той поэтической

страстностью, тем проникновением в "изгибы сердца" героя, которых Белинский не находит в вальтер-скоттовском романе. Двумя же десятилетиями ранее эпическое "спокойствие души" автора "Уэверли", воспринятое на фоне сентиментальных восторгов и дидактического морализаторства, было расценено как огромное художественное достижение, как единственно верный способ объективного изображения "существенности". Только благодаря ему, писал А. Дельвиг, сочинения Скотта "нравственны без всяких предварительных намерений автора; ибо в душе, хорошо созданной, все положения жизни отражаются как-то наставительно и чисто: так очень обыкновенное местоположение на поверхности зеркального стекла представляется прекрасною картиной" (61, 245). Если для Белинского и других позднейших критиков бесстрашие автора равнозначно бесчувствию, невниманию к "внутреннему человеку", то ранняя критика отождествляет бесстрашие с беспристрастием, с объективностью в оценке исторических деяний и личностей. "Наш эдинбургский романист никого не оскорбляет, — говорит французский историк и критик Вильмен, — в силу самого жанра, который он избрал, и еще более манеры, в которой он его разрабатывает, он не противоречит никаким мнениям и даже не выражает никакого мнения: <...> он беспристрастен, как история, написанная потомками" (цит. по: 155, 113).

Разумеется, речь здесь идет не о свойствах личности самого писателя и не о его взглядах, а о созданном им образе повествователя, мало в чем совпадающем с представлениями о Вальтере Скотте как частном лице, общественном деятеле, политике, публицисте, критике и историке наполеоновских войн. Известно, что в своих прямых суждениях и оценках Скотт всегда был чрезвычайно пристрастен — убежденный консерватор, монархист, противник демократических реформ, он не только



---

*Сэр Вальтер Скотт. Эскиз маслом Э. Ландсира,  
1824*

---

не скрывал своих мнений, но, напротив, высказывал их с крайней резкостью и односторонностью. Знаменитые слова Пушкина, заметившего, что Вальтер Скотт лишен "холопского пристрастия к королям и героям", справедливы только по отношению к Автору "Уэверли", а не к его творцу, который с самым что ни на есть холопским пристрастием лебезил перед ничтожным фатом Георгом IV и был способен до слез огорчиться, нечаянно разбив дарованный ему монархом бокал, из коего тот пил шампанское на торжественном обеде в Эдинбурге. Недаром самые рьяные его политические и религиозные противники обнаруживали тенденциозность и в "уэверлеевых романах" — они слишком хорошо знали и слишком не любили "реальное лицо" сэра Вальтера, тори и баронета, чтобы не заподозрить его ухмылку даже под непроницаемой маской беспристрастного повествователя. Как писал А. Пишо, британские виги беспрестанно бранят Вальтера Скотта — "одни за то, что он якобы придал ложную поэтичность тирании Стюартов, другие — за его постоянное пристрастие к ныне царствующей династии", а "пылкие и суровые пресвитериане утверждают, будто бы он, притворившись беспристрастным, оболгал отцов их церкви" (262, III, 213).

Примеров подобных нападок на романы Скотта можно привести довольно много. Так, Джордж Борроу, неутомимый путешественник, переводчик-полиглот и писатель демократической ориентации, в своих книгах гневно обличал сэра Вальтера, которого считал повинным в распространении симпатий к Стюартам и католицизму среди британцев среднего сословия. "У них сейчас только и разговора, что о доблестных рыцарях, принцессах и кавалерах, которыми набиты его творения, — говорит в романе Борроу "Лавенгро" папистский агент,— а все они были папистами или представителями самой крайней высокой церкви, что

сводится почти к тому же; и вот они начинают думать, что религия таких очаровательных надушенных господ должна быть чем-то исключительно утонченным. Да что говорить, в Бирмингеме, например, я знаю дочку торговца скобяным товаром, которая скрипучим голосом распевает за роялем гимн Девы озера к пресвятой деве, проливает слезы всякий раз, как упоминают Марию Стюарт, и постится в годовщину смерти мудрейшего мученика Карла Первого! О, такую идиотку я берусь обратить в папизм за одну неделю, если бы игра стоила свеч. O cavaliere Gualtiero, avete fatto molto in favore della Santa Sede!" \* (37, 571). "Как и более серьезные историки, Вальтер Скотт не свободен от предрассудков и не всегда беспристрастен по отношению к тем историческим личностям, которых он изображает" (259, 171), — пишет один из лондонских журналов, близкий к партии вигов, уличая писателя в тех же "торийских" грехах, что и Борроу. Очевидно, не без влияния либеральной английской критики изменяет свое отношение к Скотту и "русский виг" Н. Полевой, вначале безоговорочно восхищавшийся его гением. "В. Скотт не философ <...> и не поэт, — утверждает он в 1832 году на страницах "Московского телеграфа". — Он умный человек, тщательно изучивший Шекспира, рассказчик необыкновенный, живописец искусный. Но в то же время он Баронет, он Адвокат, он Тори по мнениям. Человек, за честь себе считающий сделать визит знатному, написавший Письма Павла, сочинивший такую Историю Наполеона, какую сочинил В. Скотт, мог быть верным, но не беспристрастным Историком. Видна честность, доброта, ум, но на Историю везде накинута у него прозрачная дымка. Льстивый живописец пишет портреты, и неприметным очерком кисти

\*

О сэре Вальтере, вы многим помогли святейшему престолу (*um.*)

придает лицу особенную миловидность, приятность: такова История, таковы лица, изображенные В. Скоттом" (149, 235).

Нетрудно заметить, что все политически окрашенные сомнения в беспристрастии Скотта-романиста основывались не на каком-то ином, более глубоком прочтении текстов, а на априорном отождествлении повествовательной позиции Автора "Уэверли" с позицией автора весьма тенденциозной "Истории Наполеона" и ряда других сочинений, на том совмещении "лица" и "маски", которого столь упорно стремился избежать Великий Неизвестный. А между тем, как пронизательно заметил еще Валериан Майков, такой подход к вальтер-скоттовскому роману неверен по существу, ибо Вальтер Скотт принадлежит к числу художников, чей "образ мысли" как бы подавляется "силой творчества во время процесса создания": "Вы будете читать его произведение и никак не отгадаете его настоящего взгляда, его мнения о той действительности, которую он вам изображает; самый талант его не даст ему высказать этого взгляда, этого мнения — не даст для того, чтоб удержать его в пределах художественности и не позволить впасть в область чистой мысли. <...> В романах Вальтера Скотта нет ни одной неверной черты; в них столько же истины, сколько в идеях его — заблуждений <...> Описывает ли он старинные, патриархальные нравы Северной Шотландии, рассказывает ли о подвигах рыцарей XII столетия в Палестине, изображает ли великолепие педантического двора Елизаветы, — никто не догадается по этим описаниям, что он думает вообще о патриархальности, о фанатизме, о придворной роскоши. А не будь у него столько художественного таланта, вы бы наверное узнали все это из тех же самых описаний — если не по целым философическим тирадам, так из каких-нибудь коротеньких фраз, одобрительных или хулильных, из нескольких эпитетов, заключаю-

щих в себе приговор, — одним словом, из всех тех подробностей, которые образуют тон сочинения. Наивность Вальтера Скотта превосходит всякое вероятие: в романах своих он остается нейтральным в таких случаях, где, по-видимому, нет никакой возможности не выказать своего образа мыслей" (97, 204—205).

Иллюзия абсолютного беспристрастия, которая столь поражала современников и близких потомков Вальтера Скотта, создавалась в его романах еще вполне традиционными, так сказать, до-флоберовскими средствами. Как известно, Флобер, также стремившийся к полной объективности, считал, что путь к ней лежит через устранение из текста авторского "я". "Художник, — утверждал он, — в своем творении должен быть, как бог в мироздании, невидим и всемогущ, пусть его чувствуют везде, но не видят" (201, I, 389). Объективность у Вальтера Скотта имеет принципиально иной характер: Автор "Уэверли" хорошо заметен, но не всемогущ, его видят и слышат, но не чувствуют. Он может свободно вторгаться в повествование, прерывая его всяческими комментариями и пояснениями от первого лица, может прямо обратиться к читателю, чтобы разъяснить ему свой замысел, предупредить о содержании следующей главы или просто пошутить, и при этом постоянно подчеркивает свою зависимость от источника, от "реального факта", который словно бы ведет его за собой. Рассказывая о "делах давно минувших дней", он отнюдь не старается погрузить читателя в "запечатленный мираж" (как это сделает Флобер в "Саламбо"), а напротив, не дает ему забыть о той дистанции, которая отделяет рассказанное время от времени рассказывания. В каждом "уэверлевом романе" мы обязательно найдем несколько сигналов, прямо указывающих на пропасть между "сейчас" и "тогда". "Устройство большого пира в *те дни* не было таким легким делом, как *ныне*"; "пылкая вера нередко встречается и в *наши дни*, но человека, столь неужи-

данно <...> признающегося в ней, мы, вероятно, сочли бы лицемером или безумцем"; "в *середине семнадцатого века* остров Мэн был далеко не таким, как мы знаем его *теперь*" (5, XIV, 35, 138, 147), — при помощи подобных сопоставлений рассказанное время резко отделяется от настоящего и, приобретая черты завершеного эпического прошлого, становится объектом не индивидуально-личной, а общекультурной оценки.

Действие вальтер-скоттовских романов обычно происходит в переломные моменты истории, когда конфликт между старым, традиционным, уходящим, с одной стороны, и новым, предвещающим будущее, с другой, достигает крайней степени остроты. Гражданские и религиозные войны, восстания, народные возмущения, заговоры, династические распри — вот тот исторический материал, к которому постоянно обращается Скотт, считавший, что лишь "резкий контраст, вызванный сопротивлением старых нравов новым <...> порождает свет и тени, столь необходимые для создания яркого романа" (5, XIII, 9). Но поскольку он смотрит на столкновение враждующих сторон издали, с позиций просвещенного и умеренного XIX века, различие между победителями и побежденными, между теми, кто защищает исторически правое и исторически неправое дело, стирается, и они оцениваются по их нравственным качествам или, говоря словами самого писателя, по "истинной ценности", а не по принадлежности к той или иной партии. Недаром современники часто сравнивали "уэверлеевы романы" с классическим эпосом и, прежде всего, с "Илиадой": подобно Гомеру, у которого обе враждующие стороны обрисованы одинаковой "оптикой", с равным вниманием и восхищением, Вальтер Скотт всегда остается над схваткой и не выказывает предпочтения никому из противников. Его расколотый надвое мир — это мир антагонистов-двойников, мир подобий и отражений, ибо все воинствующие привержен-



цы идеи, будь то католики или протестанты, роялисты или республиканцы, якобиты или ганноверцы, для создания XIX века равно чужды своей нетерпимостью и равно героичны своей искренностью и мужеством.

Стремясь сохранить полную беспристрастность и увидеть исторический конфликт "двойным зрением", писатель всегда ставит в центр повествования так называемого "сквозного героя", который становится главным двигателем сюжета. Подобный герой обычно не связан ни с одной из враждующих сторон и в схватке религиозных, политических или национальных групп оказывается наивным простаком, не имеющим определенных убеждений. В отличие от других персонажей, он не закреплен за отдельным лагерем, но обладает большой подвижностью и свободно перемещается в пространстве романа, отмыкая запертые для других двери и проходя сквозь идеологические перегородки. Он смотрит на исторические события со стороны, с точки зрения "неангажированного" частного лица, и потому оценивает политиков как личностей, а не как деятелей. В этом смысле "сквозной герой" замещает в повествовании самого автора, да и его оценочная позиция близка не к изображаемой эпохе, а к норме XIX века — он честен, добропорядочен и благоразумен; он осуждает любые проявления фанатизма и жестокости; он олицетворяет тот компромиссный третий путь, который, по убеждению Вальтера Скотта, есть единственно верный путь исторического развития.

Таким же образом, не меняя "оптики", изображает Скотт и представителей различных классов и социальных групп. Историческая эпоха представлена в его романах не только по горизонтали — в столкновении религиозно-политических партий, но и по вертикали — как иерархия сословий. Вальтер Скотт "первым разложил нацию на составные части", отмечал известный русский историк М. Лунин, и действительно, кругозор Автора

"Уэверли" охватывает все основные слои общества, причем вымышленные и легендарные персонажи, принадлежащие к низшим классам, удостоиваются не меньшего внимания, чем исторические личности, принадлежащие к классам высшим. У читателей Вальтера Скотта не может не сложиться впечатление, что он столь же строго нейтрален по отношению к участникам социальных конфликтов, как и к политическим антагонистам — ведь писатель с одинаковым тщанием очерчивает характеры вельможи и слуги, купца и вождя клана, одинаково подробно описывает шутовской колпак раба и шлем рыцаря, убогое жилище горца и замок феодала, суеверный страх поселянки и алхимические опыты ученого, одинаковыми средствами индивидуализирует речь придворного фата и нищего бродяги.

Этот несколько неожиданный для тори и баронета "демократизм" был прямым следствием особой вальтер-скоттовской концепции человека. Быстро изменяющиеся исторические обстоятельства, по Скотту, накладывают специфический отпечаток не на характер, а лишь на внешние, поддающиеся реконструкции формы, в которых он выявляется, — на бытовые привычки, этикет, предрассудки, суеверия, фольклор — словом, на то, что писатель называет нравами. Подобно экзотическим вещам — одежде, утвари и т.п., нравы выступают в функции знаков изображаемой эпохи; они опредмечиваются, отделяются от человека, становятся носителями местного и исторического колорита. Это не более чем оболочка личности, ее "костюм", по фасону которого опознается эпоха и страна, сам же человек определяется, во-первых, "видовыми" признаками, относящими его к какому-то устойчивому, исторически неизменному социально-психологическому типу ("преданный слуга", "честный буржуа", "развращенный аристократ", "благородный разбойник" и т.п.), и, во-вторых, "страстями", которые, как писал Скотт, "свойственны людям

на всех ступенях общества и одинаково волнуют человеческое сердце, бьется ли оно под стальными латами пятнадцатого века, под парчовым кафтаном восемнадцатого или под голубым фраком и белым канифасовым жилетом наших дней. Нет сомнения, что нравы и законы придают ту или иную окраску этим страстям, но гербовые знаки, употребляя язык геральдики, остаются одними и теми же, хотя финифть или металл поля и самих знаков могут не только изменяться, но и стать совершенно другими" (5, I, 71).

"Тезис о равенстве человеческих "страстей", — отмечает Ю. Манн, — может быть историчен и неисторичен, судя по обстоятельствам". В начале XIX века он служил научным целям: прошлое переставало быть только мрачной эпохой заблуждений и ошибок, а настоящее — только просветлением (119, 25). Подчеркнем: именно *научным*, а не художественным, ибо вальтер-скоттовская концепция человека оказала значительно более глубокое и плодотворное влияние на развитие исторической мысли, чем на литературный процесс. Гизо, Тьерри, Вильмен, Барант во Франции, фон Ранке в Германии, Т. Н. Грановский и М. Лунин в России, Макколей в Англии, Прескотт в США — все эти блестящие историки романтической школы, воспитанные на "уэверлеевых романах", под их прямым воздействием, избирали темы своих исследований, расширяли круг источников, пересматривали устоявшиеся взгляды. "Может быть прежде всего и более всего другого к изучению истории вызвало Грановского чтение Вальтер-Скотта, — писал, например, А. Станкевич в биографии своего учителя и друга. — Мы знаем, что еще в детстве он с увлечением читал его романы в русских переводах. Он был уже студентом, когда один его родственник, уезжая из Петербурга, оставил ему свою библиотеку в 250 томов. "В числе книг этих находится и весь Вальтер-Скотт, позавидуй!" — писал в радости Грановский сестре своей" (176, I, 31).

Прочитав "Квентина Дорварда", увлекается историей студент-теолог Берлинского университета фон Ранке; Вильмен называет Скотта "нашим общим учителем", а Тьерри в предисловии к "Истории завоевания Англии норманнами" признается, что позаимствовал главную идею своего труда у "гениального романиста". "Я питал к этому великому писателю глубокое, благоговейное уважение, которое тем более усиливалось, чем более я сравнивал его изумительное понимание прошедшего с мелочной и тусклой эрудицией знаменитейших современных историков, — вспоминал он впоследствии. — "Айвенго", его шедевр, я приветствовал с величайшим энтузиазмом. В этом романе Вальтер Скотт бросил орлиный взгляд на эпоху, изучению которой я в продолжении трех лет отдал все усилия моей мысли. Со свойственной ему смелостью исполнения, он <...> поэтически воспроизвел обстановку той самой драмы, над изображением которой я трудился с терпением историка. Общий характер эпохи <...> политическое состояние страны, разнообразные нравы и взаимоотношения между классами народонаселения, — одним словом, вся действительность, положенная в основу его книги, совершенно согласовались с линиями плана, формировавшегося тогда в уме моем. Признаюсь, что <...> моя ревность и уверенность удвоились, когда любимые мои взгляды получили косвенное одобрение человека, на которого я смотрю как на величайшего гения в области исторического прозрения" (цит. по: 256, 407).

Молодые историки, последователи Вальтера Скотта, учились у него прежде всего искусству обозревать прошедшее "орлиным взглядом" — учились беспристрастию, широте, объективности. Его романы, говоря словами В. Майкова, навели на мысль, "что история тогда только и может сделаться картиной прошедшего, когда историк заставит людей и события говорить са-

мих за себя, не заслоняя их собственными рассуждениями и не навязывая древнему обществу таких мыслей, чувств и стремлений, которые принадлежат собственно ему или его современникам" (97, 224). Историческая наука, писал анонимный французский критик в 1825 году, "пошла путем, который проложил Романист Шотландский. Гизо, первый из французов, явил в исторических своих исследованиях совершенное беспристрастие <...> Г. Барант пошел еще далее. Он поставил себе в обязанность переводить нравы и дела времен прошедших, не присовокупляя к ним никакого замечания, ни критики, ни похвалы. Наконец, Г. Тьерри пополнил сей новый способ писать Историю, воскрешая в ней племена, исчезнувшие при разрушении царств, или смешавшиеся с поколениями своих победителей; и сии племена являются нам в собственной их одежде, с их правилами, верой и народностью. До сих пор История новая была не что иное, как сухой остов: Вальтер Скотт, Барант и Тьерри возвратили ей жилы, тело и цвет" (179, 293—294).

Жилами, телом и, особенно, цветом романтической историографии стал открытый Вальтером Скоттом "местный колорит" — декоративное изображение нравов, архаичных стилей поведения и мысли, быта, культурных ландшафтов и всевозможных антикварных предметов. Еще в 1828 году ровесник века Макколей, будущий автор прославленной "Истории Англии" в пяти томах (1849—1861), заявил, что современный историк не может больше ограничиваться сухим рассказом о битвах, переговорах, мятежах и сменах министерств, но должен расцвечивать его такими подробностями, "которые составляют очарование исторических романов", должен черпать материал из преданий, легенд, баллад и хроник и, рисуя общество во всем его многообразии, описывать самые характерные и живописные приметы эпохи. "В Линкольнском соборе, — писал он, —

есть прекрасный витраж — его создал какой-то подмастерье из осколков стекла, отвергнутых мастером. Этот витраж оказался настолько удачнее всех остальных, что побежденный мастер, как гласит легенда, не вынес позора и покончил с собой. Подобным же образом сэр Вальтер Скотт воспользовался осколками истины, с презрением отброшенными историками, и теперь ученым мужам приходится умирать от зависти. Его творения, созданные из тех мелочей, которые показались им недостойными внимания, даже в научном отношении едва ли уступают их трудам. Однако по-настоящему великий ученый востребует назад присвоенные романистом материалы и представит историю правительств и историю народов так, как только они и могут быть представлены — в их нераздельной взаимосвязи и единстве" (255, 36—37).

Для историков новой школы, как и для их учителя Скотта, "местный колорит" был отнюдь не "мелочами, не достойными внимания", и даже не острой приправой к пресному научному вареву, но важнейшим объектом исследования, ибо в нем и только в нем романтическое сознание находило зримое воплощение "духа эпохи", ее главной и определяющей идеи. "История проникает все, и мрамор, и холст, и пергамент, и шелк, и домашнюю утварь, — витийствовал перед харьковскими студентами М. Лунин, — ее отголосок слышен и в тысячелетних сводах рыцарского замка, и в развалинах древнего Аббатства, и в гордых стенах великолепного Ратсгауза; она говорит к нам в обломках древней колонны, и в торсе Бельведерского Геркулеса, и в застольном кубке феодального владельца; она отражается и в картинах Джотто, и Альбрехта Дюрера, и в убогой одежде смиренного пилигрима, и в тяжелых латах крестового воинства; она так сказать питается этою живительною атмосферою, — и в ней-то историк должен отыскивать идею каждой эпохи, преследовать ее в ее бесконечных



---

*Иллюстрация из первого полного английского издания "уэверлеевых романов"*

---

откровениях, в ее символах, анализировать ее и освобождать ее от разнородных частей; одним словом: внешние формы жизни каждого человечества, каждого века суть только инкарнации одной общей мысли, которая условливает эту жизнь; и без знакомства с этими внешними явлениями мы никогда не будем в состоянии пос-

тигнуть их творческого первообраза. Вальтер Скотт, бесспорно величайший исторический гений новых времен, вполне понял эту истину. Мы этим ничуть не хотим утверждать, что творения певца Мельрозской обители имеют строгий исторический авторитет; но Вальтер Скотт принадлежал к тем гибким подвижным умам, которые всегда готовы напечатлеть в себе формы тех предметов, к которым они приближаются; которые способны воскресить прошедшее во всех ярких отличительных цветах местности и века; которые, так сказать, постоянно оглядываются назад, как бы прощаясь с знакомыми местами, с близкими друзьями и родственниками, и в час разлуки силятся в последний раз припомнить малейшие обстоятельства минувших дней, прежние страдания и радости, и в свежем воспоминании рисуют черты и характеры знакомых лиц, читают их чувства и мысли, и в душевном восторге вглядываются даже в их одежду, их привычки, их странности. <...> Каждый из нас, кто только со вниманием читал творения Вальтера Скотта, согласится, что в его романах более истинной Истории, нежели в исторических произведениях большей части писателей-философов, изображавших одну с ним эпоху" (96, 14—16).

Когда современники провозглашали Вальтера Скотта отцом новейшей исторической школы, они вовсе не хотели сказать, что его книги имеют какое-то самостоятельное научное значение и способны заменить традиционные методы исследования. Дело шло о другом — об изменении общих принципов исторического познания, об усвоении вальтер-скоттовского "двойного взгляда" на прошлое и, прежде всего, на средние века, как на самоценный, достойный восхищения этап развития человеческого духа, закономерно ведущий к достижению еще больших ценностей. Ухитрившись "одеть историю в роман", Вальтер Скотт задал камертон исторической мысли эпохи, открыл "всем народам секрет



романтического интереса, скрытого в прошедшем <...> и его читатель стал уже невнимателен к тому роду истории, кой лишен поэтической прелести" (227, 402). Однако появление целого ряда трудов, авторы которых поставили целью, по знаменитой формуле Баранта, "возвратить истории прелесть, романом у нее заимствованную", и попытались сочетать строгую фактическую точность с художественными приемами воссоздания "местного колорита", не только не укрепило статус исторического романа, но и поставило под сомнение само его право на существование. Многие историки и критики с фактами в руках принялись доказывать, что, одетая в роман и, следовательно, смешанная с вымыслом, история перестает быть историей, грубо искажается и создает у читателя заведомо ложные представления о действительных событиях и их участниках. Даже такие преданные ученики Скотта, как Барант, Тьерри и Мишле, выступили против своего "общего учителя", указав на множество отклонений от исторической истины в его романах.

Вопрос о достоверности "уэверлеевых романов", о смещении в них "правды" и "вымысла", оживленно обсуждался критикой еще до выступлений историков новой школы<sup>6</sup>. В Англии он стал предметом полемики в связи с выходом "Айвенго" — первого из серии "нешотландских" произведений Скотта, в которых он, говоря его словами, "постарался в полной мере переложить старые нравы на язык современности <...> чтобы современный читатель не испытывал никакого утомления от сухого изображения неприкрашенных нравов" (5, VIII, 25). Писатель заранее предвидел, какие возражения будут выдвинуты против этой попытки "перевести" древнюю историю в роман. "Строгий историк может подумать, что, перемешивая <...> правду с вымыслом, я засоряю чистые источники истории современными измышлениями и внушаю подрастающему поколению

ложное представление о веке, который описываю" (5, VIII, 24), — заявил он во вступительном послании к "Айвенго" и нанес упреждающий удар по своим противникам, защитив право художника на "некоторую вольность в обращении с материалом". Однако доводы Скотта не всем показались убедительными. Если первые "уэверлеевы романы", действие которых происходит на Британских островах и отделено от настоящего сравнительно небольшой временной дистанцией (20—140 лет), были почти единодушно признаны верным изображением нравов и характеров, еще не вполне забытых, еще хранящихся в памяти старших поколений, то уход в глубь веков — в сферу собственно истории, а не живого предания — вызвал протест у многих критиков. Журнал "Мансли Ревью", например, усмотрел в "Айвенго" "противоестественный союз" взаимоисключающих и неслиянных элементов — романтического вымысла (romance) и подлинной истории, которые, "словно противодействующие силы, направленные в одну точку, уничтожают друг друга". Все "домашнее очарование" шотландских романов, жалуется критик, теперь утрачено — ведь в них читателя привлекали узнаваемые характеры, нравы, диалект, милые сердцу каждого британца, а "средние века не дают такого материала, и мы почти ничего не знаем о быте наших предков" (257, 73, 79). "У автора не получился ни настоящий роман, ни настоящая история, ни хроника, ни предание о временах древних, — писал по поводу "Айвенго" и рецензент журнала "Эклектик Ревью". — Он не сообщил нам ничего нового о нравах наших прародителей, за исключением некоторых подробностей одежды <...> и в то же время не услужил нас чистым вымыслом. Его книга принадлежит к ложному роду сочинений, к этой помеси, имя коей — исторический роман" (266, 193). И хотя голоса столь строгих блюстителей чистоты жанра едва слышались в хоре восторженных похвал, даже те британские крити-

ки, которые не возражали против слияния правды и вымысла, обычно отдавали предпочтение "шотландским романам" Скотта, считая его поздние произведения слишком мало достоверными с исторической точки зрения. Почти все рецензенты "Кенильворта", например, обратили внимание на то, что автор "Уэверли" допускает в романе множество явных анахронизмов и, главное, полностью искажает биографию своего главного героя — фаворита королевы Елизаветы графа Лестера. "Извращение известных каждому фактов, — заявил в этой связи Нассау Синьор, весьма благожелательно принявший "шотландские романы" Скотта, — лишает книгу не только общей достоверности, необходимой читателям исторических романов, дабы отнести к ним как к надежному источнику, но и кажущегося правдоподобия, требующегося от любой хорошо построенной сказки" (266, 255).

Действительно, Вальтер Скотт давал много оснований для подобных упреков. С историческими фактами он обращался более чем вольно и мог позволить себе сделать легендарного шотландского разбойника Роб Роя активным участником якобитского заговора, к которому тот на самом деле не пожелал примкнуть, мог ввести Шекспира в группу поэтов, приветствующих графа Лестера на торжественной церемонии, хотя в ту пору будущий драматург еще бегал с другими мальчишками по страдфордским улицам и вряд ли умел как следует читать, мог, ничтоже сумняшеся, перекрестить убежденную гугенотку в католичку ("Певериль Пик") или заставить героя цитировать роман, который будет написан лишь много лет спустя ("Монастырь"). Достаточно перелистать первые страницы "Мемуаров" французского хрониста Филиппа де Коммина, недавно опубликованных в русском переводе, чтобы убедиться, насколько далеко отходит Вальтер Скотт от своего единственного исторического источника в "Квентине

Дорварде": если у Коммина Людовик XI, отправившийся на злополучное свидание с Карлом Смелым в Перрону, — это еще очень молодой, дерзкий, отчаянно гордый король, ведущий игру в открытую, то у Скотта он стар, болен, скрытен и недоверчив; если у Коммина льежскому епископу удается благополучно бежать из осажденного города, то у Скотта его убивают в эффектной сцене романа; если у Коммина во главе восставших горожан стоит рыцарь Жан де Вильде, то Скотт делает их предводителем очередного "честного бургера", очень похожего на Николаса Джарви из "Роб Роя", и т.п.

Ю. Н. Тынянов, как известно, говорил, что в исторических романах он начинает там, где кончается документ, — Вальтер Скотт же мог бы сказать, что заканчивает там, где документ начинается. Подобно прочим романтикам, он полагал художественную интуицию, поэтическое вчувствование высшим типом познания, и потому считал себя обязанным абсолютно свободно обходиться с фактами, отбрасывать их, если они мешали угадать главное — дух изображаемой эпохи. Любое отклонение от исторической истины всегда соответствовало его общему замыслу, всегда подавалось как осознанный и рассчитанный прием, и Автор "Уэверли" часто подчеркивает это в предисловиях и примечаниях к романам, где он, переходя на позиции педантического историка, демонстративно разоблачает собственные "ошибки" и анахронизмы или уведомляет читателя о том, как "оно происходило на самом деле". В терминах старой английской дихотомии исторический роман для Вальтера Скотта — это не *novel* (то есть, по его же определению, "повествование, в котором события не противоречат обычному ходу вещей в человеческой жизни и современному состоянию общества"), а *romance* — "такое вымышленное повествование, интерес которого держится на чудесных и необыкновенных происшествиях" (222, 49); иными словами, не смешение

"правды" и "вымысла", а чистый вымысел, лишь "основанный на истории", и, следовательно, с точки зрения романтика, "правда в высшем смысле". Автор исторических романов, писал он во вступительном послании к "Певерилю Пику", защищаясь от обвинений критиков в небрежении к фактам, «ищет какую-то общую тему в необъятной и безграничной сокровищнице истории, хранящей материалы на любой вкус, обнаруживает там подходящее действующее лицо, сочетание событий или яркую подробность, которые, по его мнению, можно с выгодой положить в основу вымышленного повествования, в меру своих способностей и умения придает ему колорит, декорирует романтическими обстоятельствами, усиливающими общий эффект, выписывает оттенки характеров, чтобы они наилучшим образом контрастировали друг с другом, и думает, вероятно, что оказал услугу публике, ибо представил ей живую художественную картину вместо легкого эскиза, коим послужил ему оригинальный анекдот или происшествие. Я не вижу в этом никакого вреда. Хранилища истории доступны каждому — их нельзя исчерпать или обеднить, как нельзя исчерпать источник, набрав в нем несколько ведер воды для домашних надобностей. А в ответ на строгое обвинение во лжи, выдвигаемое против повествования, которое недвусмысленно объявлено вымыслом, я могу лишь воскликнуть вместе с Приором: „Кто ж требует присяги от певца, что песнь его правдива!“ \*» (1, XXVIII, LXXX—LXXXI).

Называя исторический роман "живой художественной картиной", Вальтер Скотт, конечно же, механически употребляет стандартную, стертую метафору, но она весьма точно описывает истинную природу его текстов. Они действительно подобны *картинам*, ибо созда-

\*

Цитата из стихотворения английского поэта Мэтью Приора (1664—1721) "Лучший ответ ревнивой Хлоэ".

ют пространственный, статичный, обобщающий образ эпохи, оперируя только теми ее существенными признаками, которые сохранились в памяти культуры, — именно эпохи как застывшей совокупности элементов, внутри которой само историческое время оказывается абсолютно нерелевантным. Скажем, в "Айвенго" создается "картина" не конкретного периода английской истории, а всего английского средневековья, каким его "помнит" XIX век, и потому Скотт, по его собственному признанию, "смешал нравы двух или трех столетий и приписал царствованию Ричарда I явления, имевшие место либо гораздо раньше, либо значительно позже изображенного времени" (5, VIII, 29); точно так же "Кенильворт" есть образ всей елизаветинской эпохи, и потому на приеме у графа Лестера, вопреки очевидным фактам, здесь появляется самый знаменитый елизаветинец Шекспир, без которого на "картине" образовалась бы зияющая дыра. В этом смысле вальтер-скоттовский роман — не-историчен или, вернее, псевдо-историчен, и после выступлений историков новой школы это было понято многими его современниками.

Изложив содержание статьи Баранта, в которой он указал вопиющие анахронизмы в "Квентине Дорварде", "Московский телеграф" со ссылкой на мнение французского историка писал: "Надобно согласиться, что Автор Веверлея и Ивангое показал редкую гибкость воображения. Нельзя удачнее переноситься во времена прошедшие и давать им вид более живописный, более оживленный; нельзя полнее уверить читателя, что он присутствует временам поколений угаснувших. Это свойство гения: он придает своим созданиям неоспоримую действительность; он в самом себе находит такие истинные характеры, что поэт кажется нам историком, а картины его являются нам портретами. Но рассмотрите романы В. Скотта подробно, тщательно: вы увидите, что это, прежде всего, создания воображения. И слава

Богу! Там нет ни мелочничества, ни точности. Шотландия всех веков внушила ему вымыслы его; он проникнулся ею и дал волю своему перу, заботясь только об удовлетворении себя, играя своими созданиями: он облек их своими любимыми цветами и кинул создания на вымышленную сцену, которая была перед ним. Об этом можно судить еще лучше, читая Кентеня Дюрварда <...> Что вы думаете: В. Скотт много хлопотал и много истратил учености для своего Людовика XI? Он только слегка пробежал Филиппа Коммина, и то более как светский человек, а не как Историк. Прочитав книгу, он смешал летосчисление, и часто ошибался в именах. <...> Интерес исторический, состоящий в постепенности событий и изменений, он заменяет интересом драматическим, с его сжатым единством и кратковременным ходом; он создает Людовика XI-го; он дает ему тот характер тирана мрачного, странного, жестокого, который *остался в памяти народной*, который составляет поэтический вид его. <...> Это фигура живая: мы видим ее, знаем; кому нужда, может ли Историк признать ее и с точностью поместить в свое повествование. То же и в изображении нравов: В. Скотт не заботится об излишней точности. Он не входит в большие изыскания о возмущении литтихцев. <...> Но, ради Бога! какой не Профессор Истории, или не Член Академии Надписей подумал, что картина мятежа в Литтихе не светозарна истинною? Ее сцены уже врезались в нашу память, прежде нежели наведены исторические справки" (118, 394—397. Курсив здесь и в след. цитате мой. — А. Д.). Сходную точку зрения в тридцатые годы высказывал и А. А. Бестужев-Марлинский. "Мало правды в исторических лицах Вальтера Скотта: но разве ее более в портретах Плутарха? — вопрошает он в очерке "Путь до города Кубы". — <...> Я так же мало забочусь, каким укусом расторг Аннибал хребет Альпов, как из чего были сделаны кляпцы около дворца Людовика XI. Однако обе сказки,

у историка как и у романиста, *основанные на преданьях народных*, дают мне мерку обоих исторических деятелей" (100, X, 127—128).

И критик "Московского телеграфа" (вероятно, Н. Полевой), и Бестужев-Марлинский, и многие другие современники Вальтера Скотта отметили очень важную особенность "уэверлеевых романов" — их опору не на документ, а на легенду, предание, "память народную". В поисках материала писатель неизменно обращается только к таким эпохам и к таким историческим личностям, которые в сознании "среднего читателя" уже окружены ореолом фольклорных и мифопоэтических ассоциаций, уже имеют статус легендарного времени или легендарного персонажа. Вальтер Скотт никогда не разрушает сложившийся стереотип. Наоборот, он всячески поддерживает и укрепляет его, придает ему видимость "существенности", "спрыскивает <...> живой водой своего творческого воображения" (100, XI, 314). При этом как сама легенда, так и "оживляющие" ее исторические подробности тщательно ретушируются, смягчаются, чтобы привести "портрет" или "картину" в соответствие с нравственной нормой XIX века — из них последовательно изгоняется все слишком грубое, "неромантическое", материально-телесное. Скажем, воссоздавая в романе "Аббат" легендарный образ Марии Стюарт, Скотт чрезвычайно глухо упоминает о ее бесспорной причастности к убийству собственного мужа и не позволяет себе ни малейшего намека на то, что обольстительно-прекрасная королева, число любовников которой, как известно, "превысило собою цифру три", склонна была не вполне понимать, "чем койка отличается от трона". Но устранение из легенды всех компрометирующих героиню мотивов заставляет Автора "Уэверли" все дальше и дальше отходить от биографических фактов, что, кстати, не преминул отметить С. Цвейг в своей книге о Марии Стюарт. Вспоминая валь-



тер-скоттовского "Аббата", он писал: "Как все мы юнцами, пылкими подростками любили эти сцены, как живо эти образы запали нам в душу, как трогали наши сердца! Уже в сюжете заключены все элементы волнующей романтики; тут и суровые стражи, стерегущие невинную принцессу, и подлые клеветники, ее бесчестящие, и сама она, юная, добрая, прекрасная, чудесно обращающая суровость врагов в добрые чувства, вдохновляя мужские сердца на рыцарское служение. Но не только сюжет, романтично и сценическое оформление — угрюмый замок посреди прелестного озера. Принцесса может затуманенным взором любоваться с башни своей прекрасной Шотландией, нежным очарованием этого чудесного края с его лесами и горами, — а где-то там, вдали, бушует Северное море. <...> Но опасность легенды в том, что истинно трагическое она скрывает в угоду трогательному. Так, романтическая баллада о лохливленском заточении Марии Стюарт замалчивает истинное, сокровенное, подлинно человеческое ее горе. Вальтер Скотт упорно забывает рассказать, что его романтическая принцесса была в ту пору в тягости от убийцы своего мужа, а ведь в этом, в сущности, и заключалась величайшая ее душевная драма в те страшные месяцы унижения" (203, 239). Столь же строгой цензуре подвергнуты у Скотта и биографии ряда других исторических деятелей — Елизаветы, Иакова II, Ричарда I и т.п.

Справедливости ради следует сказать, что даже изрядно отретушированные писателем картины легендарного прошлого казались некоторым его современникам чрезмерно страшными и нарочито жестокими. Особенно "неприятной" книгой в этом отношении считался "Квентин Дорвард", где критик сентименталистского "Дамского журнала", например, обнаружил "слишком резкую, даже невероятную жестокость лиц, низость характера даже и между значительными из них".

"Все это гораздо хуже противной для многих в наше время чувствительности, — обиженно добавлял он, — на которую как бы с запретом «не имей доброго сердца» так много нападают!" (60, 47). Когда в середине тридцатых годов Барон Брамбеус затеял на страницах "Библиотеки для чтения" полушутейную кампанию против модной тогда французской "неистойой словесности", он напал на Вальтера Скотта как на ее родоначальника и вдохновителя, первым открывшего "европейской публике отвратительную поэзию виселиц, эшафотов, казней, резни, пьяных сборищ и диких страстей", и заявил, что именно "с изданием "Квентина Дурварда" пробил на земле первый час" новой литературы (21, 18—19). "Неистовый роман" есть прежде всего "вальтер-скоттовы цыгане, палачи, виселицы <...> сваленные в одну живописную грудку для вящего наслаждения образованных читателей. <...> Возьмите в руки Квентина Дурварда, — и размышляйте!" (22, 47) — с наигранным негодованием восклицает Барон, который, как не замедлили отметить его оппоненты, сам был не чужд "неестественной изысканности положений", присущей разруганным им писателям.

Однако для подавляющего большинства критиков шокирующие своей жестокостью сцены, которые всегда даны у Скотта в гомеопатической дозировке и даже, по признанию Барона Брамбеуса, "искусно разбросаны и скрыты под Великобританскою чинностью в бесчисленных томах его романов", были совершенно необходимы, чтобы читатель, сравнивая век нынешний и век минувший, понял, насколько "мы изменились" (см.: 13, 195). Только увидев прошлое как *чужое*, считали они, исторический роман может успешно решить свою вторую, более важную задачу, может выявить в чужом — *свое*, в несхожем — тождественное, показав, что современными людьми, согласно формулировке Надеждина, движут "те же самые стихии, те же страсти, те же

предрассудки и заблуждения, которые под другими именами и в других формах волновали прошедшее" (93). Поэтому "уэверлеевы романы" в критике двадцатых—тридцатых годов обычно рассматриваются двояко: с одной стороны, в них ищут и находят "дух эпохи", а с другой — "вечную драму неизменного человека", и нисколько не смущаются, когда обнаруживают, что вальтер-скоттовские вымышленные персонажи, действующие на экзотическом фоне и в экзотических обстоятельствах, чувствуют, мыслят и говорят точно так же, как люди века нынешнего. "Вальтер Скотт описывал только свою собственную эпоху и облек в старинные костюмы своих современников" (50, IV, 379), — пронищательно заметил Гейне, посетив Англию и узнав в британцах своих старых знакомцев из "уэверлеевых романов", но эта узнаваемость персонажей отнюдь не считалась тогда недостатком — ведь благодаря ей современный читатель получал возможность идентифицировать себя с ними или, как говорил Бестужев-Марлинский, "любить, драться, буяннить, пить, трусить вместе с <...> героями и за <...> героев", а именно в идентификации и состояла, с точки зрения ранней критики, основная цель всякого подлинного романа. От писателя, следовательно, требуется жизнеподобие, разнообразие, индивидуализация характеров, но не историческое объяснение особенностей мышления людей прошлого.

В таком случае понятно, почему почти все критики — от "классика" Оффмана до самых "неистовых" романтиков — единодушно восхищаются искусством Скотта изображать человеческие характеры. Исключительно плотно заселенный мир "уэверлеевых романов", в котором, по точному наблюдению М. П. Погодина, писатель "через коридор из одной комнаты в другую не проведет <...> иного лица без того, чтобы <...> не познакомить его с десятью различными лицами"

(110, 277), поражал их необыкновенным многообразием персонажей, "силой, оригинальностью и правдивостью портретов". "Он знакомит нас не с абстрактными существами, а с людьми дышащими, действующими, говорящими. Какое разнообразие! Какая новизна! Какое огромное количество! Что за чудесная галерея открывается перед нами! Сравниться с ним в этом отношении может один лишь Шекспир!" (240, 65), — экзотически восклицал критик "Эдинбургского обозрения" в рецензии на первое полное издание романов Скотта. "Это не выходцы из могил, с прахом тления на теле, не тень Саула в общем смертном мундире, т.е. в саване; напротив, это живые люди, с их мелкими страстишками, с их поверьями, с любимыми их приговорками" (100, XI, 314), — говорит о героях писателя Бестужев-Марлинский.

Порою современникам казалось, что вальтер-скоттовские персонажи "взяты прямо из жизни", что их можно встретить в гостиной или на постоялом дворе — настолько они правдивы. Так, А. Пишо, путешествуя по Шотландии, то и дело видит вокруг себя "незабываемые лица" барона Брэдвардина и Флоры Мак-Ивор из "Уэверли", Джинни Динс из "Эдинбургской темницы", Эдди Охилтри из "Антиквария" и прочих героев произведений шотландского цикла (262, III, 148—149). Простые, психологически одномерные, но очень эффектно поданные на фоне исторических декораций характеры, "отмеченные чертами, им только присущими", надолго врезаются в память первых читателей Скотта, заставляют их и многие десятилетия спустя ностальгически вздыхать по доброй старой литературе своей молодости. "И теперь, после того, как прошло 30 лет с того времени, как я читал романы Вальтер-Скотта, — замечает И. И. Лажечников в 1853 году, — все лица его резко выступают перед вами; это ваши родные, ваши друзья, которых черты вы никогда не забудете" (цит.

по: 106, 99); у Великого Шотландца, в отличие от современных романистов, "есть образы и характеры, которые на всю жизнь запечатлеваются в воображении" (143, III, 326), — пишет Я. К. Грот в письме к П. А. Плетневу от 24 сентября 1848 года.

Общим местом ранней вальтер-скоттовской критики становится уже прозвучавшее в отзыве "Эдинбургского обозрения" сравнение "шотландского чародея" с Шекспиром. "Кажется, не ошибемся, сказав, что без Шекспира не существовал бы В. Скотт, — заявляет, например, Н. Полевой. — Он понял тайну, как изображал Шекспир Историю в Дrame. Человек, как он есть; роман, как изображение того, что допускает возможным История; верное изображение народности; местная декорация нравов и обычаев — вот основание романов В. Скотта" (149, 233). Именно Шекспиру Вальтер Скотт обязан "искусством изображать характеры со всеми их полутенями, случайностями, силою и слабостями. Вальтер Скотт не только ученый антикварий; он Шекспир романа" (25, 19), — говорится в обошедшей всю Европу статье дублинского литературного журнала, русский перевод которой (разумеется, с французского) одновременно поместили "Телескоп" и "Библиотека для чтения".

Самому "Шекспиру романа" подобные аналогии не вскружили голову. "Болваны твердят, что я похож на Шекспира <...> Да я не достоин завязывать шнурки на его башмаках" (3, 252), — заносит он однажды в свой дневник. Но хотя критики в порывах неумеренного энтузиазма, безусловно, перегибали палку, у них все-таки были известные резоны, ибо следы внимательнейшего изучения шекспировских драм (которые, кстати сказать, лишь в дневнике Скотта процитированы 148 раз!) ощутимы в большинстве "уэверлеевых романов". И дело здесь не только в том, что исторические хроники Шекспира служили Вальтеру Скотту автори-

тетным образом, прецедентом, на который он постоянно ссылаясь, когда хотел защитить право художника предпочитать легенду фактам, но и в очевидном стремлении писателя следовать шекспировской традиции при построении характеров по принципам оксюморона, при организации единого действия, при выборе и расстановке персонажей, при контрастных переходах от "высокого" к "низкому", от трагического к комическому. Уже сама конструкция вальтер-скоттовского романа обнаруживает определенное влияние драмы: по сравнению с литературной нормой того времени в нем сильно возрастает удельный вес диалогов, которые у писателя становятся излюбленным средством социально-психологической и эмоциональной характеристики персонажей, объяснения их взаимоотношений, завязывания и разрешения конфликтов. Неудивительно поэтому, что для современников Автор "Уэверли" имеет две ипостаси. Если в "исторической живописи" он выступает как бесстрастный эпический певец, то в "портретах" и "жанровых сценах" скорее напоминает драматурга, чьи "персонажи своими речами сами себя изображают". Его герои, подчеркивают многие критики, — это не объекты описания и анализа, а субъекты действия, самовыявляющиеся в собственном слове и поступке, в драматическом столкновении "страстей". "Роман Вальтера Скотта, — пишет, например, Надеждин, — не есть группа статуй, приводимая в движение всемогущею силою рока: он, напротив, есть позорище, на котором живые лица действуют сами из себя, своими внутренними силами. Начало свободы действует в нем, как в драме. Судьба смиряется пред самостоятельностью действующих лиц, и давления, производимого внутреннею тяжестью их характеров, достаточно для того, чтобы приводить в движение весь механизм романа. <...> Словом сказать, роман Вальтера Скотта ни с чем более не имеет сходства, как с драмою. Он отличается от ней

только большею обширностию и большею медленностию в развитии; ибо, не ограничиваясь никакими пределами пространства и времени, дозволяет себе двигаться не в одних только характерах и деяниях, но столько ж или еще более в помыслах и происшествиях, кои развиваются тише и медленнее" (119, 279). Еще более категорично формулировал ответ на вопрос: "Что такое романы Вальтера Скотта?" Стендаль. "Это романтическая трагедия со вставленными в нее длинными описаниями" (177, 7), — заявил он на первой же странице своей программной книги "Расин и Шекспир" (1823).

Естественно, "преобладание драматического элемента" (Г. Гейне) в романах Скотта не могло не вызвать и полемических откликов. Наиболее интересным из них явился, пожалуй, знаменитый "светский" роман Бульвера-Литтона "Пелэм, или Приключения джентльмена" (1828), задуманный автором как полная антитеза вальтер-скоттовскому историческому роману по крайней мере в трех аспектах — жанровом, тематическом и стилевом. На это сам Бульвер-Литтон недвусмысленно намекнул в предисловии к изданию 1835 года, где противопоставил свою "чисто повествовательную прозу", изображавшую современное общество, прозе "повествовательно-драматической" и не без гордости отметил, что писал "Пелэма" именно в то время, когда "блистательная слава Скотта, проявляющего себя почти исключительно в драматически-повествовательном жанре", заставила всех забыть о достоинствах "романа повествовательного" (40, 6—7). Едва замаскированным выпадом против типично вальтер-скоттовских приемов характеристики персонажа через диалог открывается и XIV глава романа, в которой Бульвер-Литтон декларирует свое решительное несогласие с писателями, "по мнению коих все искусство изображения человеческого характера заключается в том, чтобы, уловив в человеке какую-нибудь ярко выраженную

особенность, приписывать ему эту отличительную черту в любое время и при любых обстоятельствах"; ведь последуй он их пагубному примеру, добавляет автор, и ему пришлось бы представить читателю не сложный, противоречивый характер героя, а человека, чья речь "сплошь состояла бы из чередования острых шуток и цитат" (40, 88—89).

Не называя Вальтера Скотта по имени, Бульвер-Литтон явно метит здесь в самое слабое место "драматически-повествовательного" метода своего соперника. Действительно, индивидуализация характера в "уэверлеевых романах" сплошь и рядом сводится к выделению какого-то одного ярко выраженного признака, запоминающейся черты, которой соответствует определенный речевой штамп, будь то пословицы и поговорки, вложенные в уста простолюдина, ученые цитаты, выдающие антиквария, или острые рискованные шутки, подобранные для светского циника. При этом, как заметил анонимный автор рецензии на роман "Вудсток" в журнале "Вестминстер Ревью", все персонажи различных вальтер-скоттовских романов, принадлежащие к одному социально-психологическому типу, изъясняются совершенно одинаково, "сколь бы далеко не отстояли друг от друга эпохи их существования". Более того, по точному наблюдению критика, речевые характеристики персонажей, призванные указывать на их социальное положение или род занятий, ограничиваются лишь отдельными фразами и присловьями, которые служат не более чем слабым стилистическим гримом, скрывающим нескончаемый авторский монолог: "Солдат, конечно, не даст вам забыть о том, что он солдат, поскольку будет старательно употреблять военные тропы и сравнения, и вы, конечно, отличите пуританина от кавалера, ибо первый станет цитировать священное писание, а второй — анекдоты, услышанные в таверне, но сам дух и преобладающий тон языка всегда останутся



одинаковыми и всегда укажут на одно и то же лицо говорящего. Короче, мы имеем дело с языком *sui generis* \*, и если он и способен выразить чей-либо характер, то это характер самого автора" (266, 297).

Оценки такого свойства — не редкость в английской критике середины и конца 1820-х годов. Вынужденные рецензировать новый роман Автора "Уэверли" каждые шесть-восемь месяцев, журнальные обозреватели должны были в конце концов заметить, что при всем огромном многообразии исторических декораций и антуража, при всем обилии действующих лиц и ситуаций, Вальтер Скотт, по сути дела, неизменно пользуется весьма небольшим набором стилистических и композиционных приемов, мотивов, сюжетных схем и типов персонажей, переходящих в различных комбинациях и обличьях из одного текста в другой. Так, критик журнала "Мансли Ревью" уже в рецензии на роман "Пират" (1822) позволил себе не согласиться с "наиболее восторженными поклонниками писателя, сравнивающими его с Шекспиром", ибо, в отличие от великого барда, у которого нельзя встретить ни одного повторяющегося характера, Вальтер Скотт очень часто возвращается к персонажам уже отлично знакомым читателям его прежних произведений и "лишь переносит их в новые обстоятельства и новые страны". В статье не только отмечено сходство всех главных героев "уэверлеевых романов" — храбрых, благородных, но довольно бесцветных юношей, но и выделены некоторые другие постоянные типы: "кроткая героиня", непременно голубоглазая блондинка, которая иногда выступает в паре со "страстной героиней", черноглазой брюнеткой (Роза Брэвардин и Флора Мак-Ивор в "Уэверли"; Ровена и Ревекка в "Айвенго"; сестры Минна и Бренда Тройл в "Пирате" и т.п.; ср., кстати, пару Ольга—Татья-

\*

особого рода (*лат.*).



---

*Литография 1831 года. Смерть заглядывает в кабинет Вальтера Скотта: "Вот-те на, а я-то, читая газеты, подумала, что мои ребята уже спровадили его на тот свет"*

---

на в "Евгении Онегине"); "дикое существо" (колдун, ведьма, слабоумная прорицательница, умалишенный, цыган, фея и т.п.) — персонаж, выполняющий функцию

волшебного помощника; "честный, но недалекий отец семейства", обязательно "барон-землевладелец", и, наконец, "преданный слуга" (см.: 259, 71—73).

Этот формульный характер вальтер-скоттовского романа стал особенно очевидным после того, как "шотландский чародей", говоря словами Пушкина, "увлек за собою целую толпу подражателей". Стараясь как можно точнее копировать его технику, они откровенно пользовались теми же типами персонажей и сюжетными "блоками", из которых он виртуозно строил повествование, и, благодаря их коллективным усилиям, процесс канонизации формы, начатый самим Скоттом, быстро завершился. Безликие главные герои, снующие между двумя враждебными партиями, встречающиеся с историческими личностями и соединяющиеся по преодолении ряда одинаковых препятствий со своими одинаковыми голубоглазыми возлюбленными, таинственные посредники, берущие храброго юношу под свое покровительство и распутывающие узлы крайне запутанной интриги, провиденциальные встречи на дорогах и постоянных дворах, длинные диалоги, украшенные для простонародного колорита фольклорными вкраплениями, подробнейшие описания костюмов, жилищ и обрядов, — словом, все инвариантные элементы "уэверлеевых романов" вплоть до стихотворных эпиграфов к главам<sup>8</sup> превратились в обязательные жанровые клише. Изобретенное Бестужевым-Марлинским "Общество приспособления точных наук к словесности" недаром предлагало желающим "усовершенствованную паровую машинку" с "обыкновенным валиком, на манер Вальтер-Скотта" для приготовления новых исторических романов и повестей, а вместе с нею "поговорки, пословицы, даже брани, кои <...> образуют презанимательные разговоры; описание одежд, оружий, посуды, кушаньев скоромных и постных; также отрывки из древних летописей о поездах, обедах, свадьбах и проч."

(100, VIII, 212—214) — многочисленные бездарные подражания Вальтеру Скотту настолько походили друг на друга, что современникам казалось, будто их на самом деле изготавливают машинным способом, по одним схемам и правилам. Так, в рецензии на "Невский альманах" 1827 года, где были напечатаны две русские исторические повести, М. П. Погодин иронизировал: "Не одни иностранные романисты будут теперь славиться в мастерстве сказочном: и мы понемножку начинаем открывать тайну, как составлять народные повести. Предложим некоторые основания сей новой теории. Возьмем несколько лиц исторических, одеть их в народные костюмы и завязать между ними какую-нибудь интригу. Предпочтительно предметами для повестей у нас выбирают падения и разрушения замков и городов <...> Выбор весьма выгоден: во-первых, при описании осады может быть много боевого стуку и грому; во-вторых, позволено ввести двух любовников, из коих одно лицо должно принадлежать осаждаемому, другое осаждающим, для большего интереса. Между лицами историческими непременно должно поместить лицо вымышленное, чудесное — или колдуна <...> или цыгана <...> а всего лучше жида <...> Ему надо быть лицом вездесущим, являться повсюду как *Deus ex machina*, связывать и развязывать все узлы происшествия. Между прочим в самом действии должно завести главное лицо в шайку разбойников, каким бы то ни было случаем, свести его с лицами историческими, хотя и некстати, но для эффекта, для внезапности, позволено иногда довести героя до отчаяния, что подает повод сочинителю искушать свои силы над многословным монологом. <...> Самые разговоры должны быть испещрены русскими пословицами или поговорками, кстати или некстати — нужды нет" (113, 194—196).

Подобные же рецепты для изготовителей подражательных исторических романов любили составлять и

французские критики. Самый подробный из них сохранился в статье Сен-Марка Жирардена, отметившего, что "теперь для исторического романа существуют санкционированные персонажи, установленные роли, есть даже свои законы, которые можно было бы изложить в виде кодекса".

Приведем этот весьма интересный кодекс в переводе "Вестника Европы" и с его кратким предисловием:

"Наконец рецензенты начинают горько жаловаться на исторические романы, сочиняемые в подражание Вальтеру Скотту. Один из наблюдателей сей отрасли промышленности литературной извлек общие правила, которые и сообщает всем, кому о них надлежит ведать. Вот они: 1-е. В историческом романе герой необходимо должен быть лицом вовсе незначительным. Героиня также может обойтись без характера. 2-е. Постарайтесь злодеям вашего романа придать какую-нибудь странную добродетель, а честным людям какую-нибудь смешную странность, но самую необыкновенную. 3-е. Надобно всегда выставить одно площадное лицо с великим характером. 4-е. Не забудьте и того, что между лицами вашего романа непременно должен быть дурачок или дуручка, которых вы по временам заставляйте произносить таинственные изречения. 5-е. Беспреданно мешайте комическое с трагическим. А как иногда бывает очень трудно забавлять читателя положениями истинно комическими, то вот вам один способ на все случаи: дайте одному из лиц ваших какое-нибудь словцо или телодвижение и заставляйте его каждую минуту повторять то или другое; ибо в историческом романе карикатура есть единственный источник всего комического, всего того, что может развеселить читателя. 6-е. Касательно же истины нравов, для вас будет довольно и предовольно, чтобы заставить думать, будто вы изображаете нравы того или другого века, если представите лица свои с

физиономией *не нынешнего века* и если они читателю вашему покажутся чужими. 7-е. В рассказе своем употребляйте иногда речения, взятые из древних хроник; иногда словами простонародными пестрите разговор своего времени, и мешайте одно с другим. На сей конец можете руководствоваться некоторыми представлениями французского театра <...> где любовница или служанка являются в костюме 1828 года, а любовник и слуга одеты по моде 17-го столетия; где фрак, кафтан маркиза, фижмы, платья с нашивками, короткое исподнее, панталоны, все вместе является на одной и той же сцене. Вот этой-то счастливой смеси должен подражать слог исторического романа!" (44, 231—232).

Устанавливая законы, которым подчиняется исторический роман, критики обычно проводили резкую грань между Вальтером Скоттом и писателями, так или иначе ему подражавшими. "Насколько я люблю романы сэра Вальтера, — уточнял, например, Жирарден, — настолько же я боюсь его подражателей". Однако нетрудно заметить, что и "новая теория" Погодина, и особенно "кодекс" Жирардена, если их очистить от налета иронии и пополнить еще несколькими пунктами, способны достаточно точно описать поэтику самого вальтер-скоттовского романа — поэтику, которая по своей природе была нормативной и изначально предполагала соблюдение некоторых жестких правил. Замкнутая ивершенная, она оставляла мало возможностей для творческого развития (о чем свидетельствовали уже частые самоповторения Скотта), но зато легко поддавалась переводу на языки других культур, так что современникам казалось, будто "достоинство исторического романа зависит не столько от литературного таланта, сколько от глубокого изучения истории и от верности местных красок" (83, 220). Задача любого писателя, движимого патриотической идеей создать национальный историчес-

кий роман, состояла прежде всего в том, чтобы найти в прошлом своей родины подходящий период с заданными характеристиками (крупные полуполюгендарные события и личности, социальные контрасты и т.п.) и подобрать к нему яркий местный колорит<sup>9</sup>, а уж "одеть историю в роман" ему помогали готовые вальтер-скоттовские формулы и типы вымышленных персонажей.

Сегодня для нас "подражатель" — это бранное слово; в начале же XIX столетия оно звучало если не гордо, то вполне достойно. Писать "по образцам" отнюдь не считалось тогда чем-то предосудительным, и авторы исторических романов могли, не боясь обвинений в плагиате, открыто признаваться в том, что они подражают Скотту. "Я не выдумывал новой формы сочинений и не стыдился писать по образцу бессмертного Шотландца..." (75, VII), — заявляет, например, сибирский писатель И. Калашников в предисловии к исторической повести "Изгнанники". Подражание мыслилось своего рода соревнованием с авторитетом по установленным им раз и навсегда правилам, законной попыткой превзойти образец или хотя бы сравниться с ним. Не случайно первые национальные исторические романы, имевшие огромный успех у публики, обычно объявлялись критикой достойными пера Вальтера Скотта шедеврами, а иногда им даже отдавали пальму первенства. Так было, скажем, с "Обрученными" Мандзони в Италии и с "Юрием Милославским" Загоскина в России.

Другое дело, что в подавляющем большинстве случаев подражатели безнадежно проигрывали поединок с "бессмертным Шотландцем". Механически копируя отдельные элементы вальтер-скоттовской поэтики, они так и не сумели добиться той гармоничной их соразмерности, которой отличались лучшие "уэверлеевы романы". Если у Вальтера Скотта "вымысел" и "история", описание и диалог, сюжет и колорит взаимно уравновешивали друг друга, то у "вальтер-скоттиков"

это равновесие, как правило, нарушается, причем перевес чаще всего падает на внесюжетное бытописание: текст часто перегружается подробнейшим, педантичным пересказом или цитированием всевозможных этнографических, археологических и фольклорных источников, детализированными каталогами древностей, пространными историческими отступлениями, при помощи которых подражатели пытаются компенсировать чисто художественные слабости — схематичность характеров и ситуаций, отсутствие "драматического интереса", искусственность сюжета и т.п. На это успел обратить внимание и сам Скотт, когда прочитал несколько исторических романов своих наиболее известных британских и французских учеников, и в том числе "Дом Брамблтай" небесталанного Джона Смита, довольно успешно конкурировавший с "Вудстоком"<sup>10</sup>. "У них исторические детали притянуты за волосы, а подробные описания, не способствующие развитию сюжета, притупляют интерес к нему читателей, — отметил он в дневнике. — Возможно, я и сам этим грешил <...> да зато потом и раскаялся. А в своих лучших произведениях, где действие развивается с помощью реально существовавших лиц и связано с историческими событиями, я старался переплести их возможно теснее, и в дальнейшем буду уделять этому еще больше внимания. Нельзя, чтобы фон затмевал основные фигуры, а рама подавляла картину" (5, XX, 704). Уже в 1839 году, подводя итоги развитию вальтер-скоттовской традиции в европейских литературах, видный французский критик Филарет Шаль констатировал: "Подражатели приняли тень за добычу и костюм за героя. Этот звон доспехов, этот блеск копий, эти резные деревянные панели и реестры мебелировки скоро приелись, и вся старая рухлядь вернулась на склад" (230, 672).

И верно, избыточная описательность подражательного исторического романа с ее музейно-антикварным



и "товароведческим" уклоном очень быстро утратила эффект новизны и стала предметом язвительных насмешек со стороны критиков и многочисленных пародистов. Любопытно, что целый ряд пародий на "вальтер-скоттиков" использует один и тот же прием: разработанный для исторических описаний стиль совмещается в них с отнюдь не экзотическим, современным материалом. Так, английский журналист Уильям Мейджин выпустил в 1827 году целую книгу "Уайтхолл, или Дни Георга IV", где по всем правилам вальтер-скоттовского романа, как можно судить уже по заглавию, изображена современная Британия и где чуть ли не на каждой странице с мельчайшими подробностями описываются не средневековые замки и доспехи, не бархат, кружева, шпоры, ножны, наручники и набедренники, но вполне обыкновенные, будничные вещи, квартиры и костюмы. А вот фрагмент пародии, помещенной в "Сыне Отечества" под красноречивым заглавием "Справщик. Отрывок из нового романа в Скоттском духе, поступившего уже в печать" и направленной, по определению журнала, против тех "подражателей Вальтера Скотта и Вашингтона Ирвинга, которые думают, что все искусство писания состоит в исчислении мелких подробностей <...> нарядов, мебели и картинного изображения чаю и яденья жаркого" (181, 245): "В среднем окне два стекла, в правом одно, а в левом половина верхнего с правого бока заменена бумагою. Половина заклеена листком, выданным из школьной тетрадки чистописания <...> Стекло правого окна заклеено лавочным счетом на синей бумаге: меду на 10 коп.; кофию пол-осьмушки, 15 коп.; цикории 2 фунта 80 коп.; сахару полфунта 1 рубль; хлеба на 8 коп.; квасу на 2 коп.; сельдей на 55 коп. — Остальное залито чем-то бурым; но и в этих немногих словах является вся новейшая История. Счет подан лавочником довольно грамотным, хозяину или хозяйке среднего состоя-

ния, не выше 11 класса; подан во время колониальной системы: это видно из цен" (180, 170—171).

Зубоскаля над русскими последователями Скотта (и прежде всего над Пушкиным, который незадолго до появления пародии опубликовал в "Литературной газете" отрывок из "Арапа Петра Великого"), анонимный автор, конечно, и не подозревал, что он пророчески предсказывает один из важнейших путей развития европейского романа. Как указывал Ю. Н. Тынянов, "эволюция литературы <...> совершается не только путем изобретения новых форм, но и, главным образом, путем применения старых форм в новых функциях" (199, 293), и очень скоро романисты станут уже совершенно всерьез описывать разбитые окна, лавочные счета, бурые пятна и прочие детали современного "низкого" быта, видя в них явленную "новейшую Историю". "Я также историк, но историк современного. То, что сделал В. Скотт для средних веков, мне хотелось бы, по силам моим, сделать для жизни настоящей" (208, 379), — скажет о себе глава новой школы Бальзак, у которого описания жилищ, мебели, утвари, костюмов, еще более подробные, чем у исторических романистов, используются не для воссоздания колорита былых эпох, но для исследования исторически изменчивой, социально детерминированной "среды", влияющей на психологию и поведение современного человека.

Эволюция жанра исторического романа шла и в других направлениях. Известной популярностью еще при жизни Скотта стала пользоваться модель, по которой на первый план повествования выдвигаются не вымышленные персонажи, а реальные исторические лица, которым передоверены функции собственно романических героев (скажем, Дмитрий Самозванец в одноименном романе Булгарина — это не только легендарный политический деятель, но и демонический герой-любовник, соблазняющий невинную девушку, а затем убиваю-

щий ее). Напротив, Гюго в "Соборе Парижской богородицы" полностью отказывается от изображения крупных исторических событий и личностей, строя обобщенно-символический образ средневековой эпохи на подчеркнуто резких контрастах "низа" и "верха", уродства и красоты, эротики и одухотворения в нравах и характерах персонажей. Многие исторические романисты пошли тем путем, о котором размышлял сам Скотт, записавший в дневнике: "Есть, конечно, средство добиться новизны: основывать успех на искусно построенной фабуле" (5, XX, 705). Обострение и обнажение авантюрного сюжета в текстах этого типа происходило за счет отсекаемых всех "лишних", не имеющих к нему прямого отношения элементов, и в первую очередь исторического колорита. Тем самым роман превращался, говоря словами Сенковского, в "изящную неправду", отнюдь не претендующую на постижение "духа эпохи" и лишь занимающую читателей головокружительными приключениями и любовными похождениями отважных героев, какие бы имена — придуманные автором или взятые из истории — они ни носили, а прошлое начинало играть роль условного авантюрно-эротического хронотопа, где невозможное и запретное делается возможным. Эта линия развития жанра, связанная, конечно же, с именем Дюма, оказалась, пожалуй, наиболее продуктивной; ведь и по сей день различные модификации приключенческого и скабрезного романа на псевдоисторическом материале пользуются очень широкой популярностью у любителей развлекательного чтения.

Впрочем, мы несколько отклонились от нашей темы, ибо заговорили уже не о подражателях, вступивших в соревнование с "бессмертным Шотландцем", а о создателях позднейших разновидностей исторического (и не только исторического) романа, для которых вальтер-скоттовская система была скрывающим и требующим преодоления канонем. "Единственно возмож-

ный роман о прошлом исчерпан Вальтером Скоттом" (14, XV, 500), — заявлял Бальзак в 1839 году, но за полтора десятилетия до этого он придерживался иного мнения и страстно грезил о славе французского Скотта, рабски подражая Автору "Уэверли" в своих первых сочинениях. Герой его "Утраченных иллюзий" Люсьен Шардон, который хочет удивить мир "историческим романом в духе Вальтера Скотта" с не слишком оригинальным названием "Лучник Карла IX" и предлагает рукопись парижским издателям, автобиографический герой рассказа И. Киреевского "Царицынская ночь", который сообщает друзьям о своем намерении написать исторический роман, где действовал бы "человек, неназванный историею", "воспитанный при дворе Грозного во всех предрассудках того времени" и не способный сделать выбор между Борисом Годуновым и Гришкой Отрепьевым (см.: 84, 1—3), герой фельетона в "Новом живописце общества и литературы", молодой писатель Патриотов, который хвастается, что скоро изготовит по вальтер-скоттовским рецептам настоящий русский исторический роман, — вот типичные для 1820-х годов юные герои-литераторы, лелеющие гордую мечту сравниться с несравненным Вальтером Скоттом.

Почему же это не удалось даже Бальзаку? Вместо объяснения послушаем, как Люсьен Шардон объясняет издателю замысел своего "Лучника". В романе изображена не просто борьба протестантов и католиков, а борьба двух политических систем, говорит он и добавляет: "Я принял сторону католиков" (14, VI, 197).

"Я принял сторону католиков" — ничего подобного Вальтер Скотт никогда бы не произнес, поскольку — повторим еще раз — его авторская позиция принципиально исключала какую бы то ни было пристрастность. Подавляющее же большинство подражателей в любом историческом конфликте искало и находило "своих"

и "чужих", правых и виноватых, добрых и злых, проецируя в прошлое сиюминутные политические симпатии и антипатии. По точному наблюдению одного из анонимных английских критиков, "они смотрели на свет сквозь собственный характер, придавали ему цвет своего воображения, краску своих идей, ложный отблеск своих предрассудков. Вальтер-Скотт остался единственным в своем роде; и этим одиночеством обязан он своему беспристрастию. <...> У кого из его подражателей найдем мы эту твердость, это беспристрастие, это всеобъемлющее сочувствие?" (185, 546—547).

Сегодня на риторический вопрос критика мы можем дать вполне определенный ответ: у двух писателей — французского и русского, которым удалось совершить то, о чем мечтали сотни их современников в разных странах, — удалось превзойти своего учителя. Читатель, конечно, уже догадался, что мы имеем в виду "Хронику царствования Карла IX" Мериме и "Капитанскую дочку" Пушкина — выдающиеся, самые замечательные исторические романы эпохи, авторы которых гениально усвоили главный урок "шотландского чародея" и вслед за ним смогли понять, что причина всякого раскола общества на две противоборствующие силы лежит — воспользуемся удачной формулировкой Ю. М. Лотмана — "не в чьей-либо злой воле, не в низких нравственных свойствах той или иной стороны, а в глубинных социальных процессах, не зависящих от воли людей" (95, 8). Изображая кровавую распрю французских католиков и протестантов, Мериме, подобно Скотту, видит двойным зрением исторически обусловленную "правоту" (и в той же степени "неправоту") обеих партий; для него нет различий между творящими и провоцирующими насилие фанатиками, к какой бы церкви они ни принадлежали; и его симпатии всецело отданы герою-одиночке Жоржу де Мерже, который не находит себе места ни в одном из лагерей, ибо, опережая

свое время, отказывается принять узкую конфессио-нально-сословную мораль, допускающую бесчеловечную жестокость по отношению к "иноверцу", и противопоставляет ей гуманистическую этику, основанную на уважении к личности, достоинству, милосердию и чести. Точно так же, трезво и непредвзято, оценивает Пушкин конфликт дворянского и крестьянского сословий в "Капитанской дочке", где у каждой из воюющих сторон есть своя неполная "правда", и точно так же отдает свои симпатии герою, который, как показал Ю. М. Лотман "не укладывается в рамки дворянской этики своего времени" и "ни в одном из современных ему лагерей не растворяется полностью", потому что для этого "он слишком человечен" (95, 19).

Весьма любопытно, что Мериме и Пушкин равно близкие к Скотту в общем понимании и оценке социально-идеологических конфликтов, равно далеки от него в стиле и композиции повествования, причем оба идут сходными путями: по сравнению с "уэверлеевыми романами" объем текста резко сокращается (примерно одиннадцать печатных листов у Мериме и шесть у Пушкина против обычных тридцати у Скотта), роман членится на короткие главы, получающие в большинстве случаев однословное название, действие развивается стремительно, без обязательных для Автора "Уэверли" задержек и торможений, события предельно сжаты, спрессованы во времени, диалог быстр и немногословен, пространные вальтер-скоттовские описания передающие колорит, заменяются одиночной выразительной деталью. Безусловно, обращаясь к жанру исторического романа, Пушкин должен был учитывать опыт Мериме, чей лаконичный, легкий стиль куда больше соответствовал его собственным установкам, нежели тяжеловесная, медлительная поступь прозы Скотта. Едва ли случайно в том же 1835 году, когда работа над "Капитанской дочкой" увлекла Пушкина, он упомянул "Хронику" в предис-

ловии к "Песням западных славян", назвав ее автора "острым и оригинальным писателем". Однако, близкие по стилю и манере повествования, "Капитанская дочка" и "Хроника" сильно отличаются друг от друга во всем, что касается как самой трактовки истории, так и отношения к жанровому канону.

Образцом для Мериме служат те "уэверлеевы романы", в которых даны картины экзотических, далеко отстоящих от современности эпох и он всецело остается в рамках вальтер-скоттовского псевдоисторизма, выстраивая "составной" образ Франции XVI—XVII веков, чтобы, говоря его словами, "сравнить тогдашние нравы с нашими", и приписывая своим персонажам поступки, которые в действительности могли бы совершить лишь их внуки или даже правнуки. Более того, Мериме стремится обнаружить "дух эпохи" не только в исторических событиях и деятелях, увиденных "домашним образом", не только во внешней предметной оболочке реальности но и в миропонимании, складе характеров, типе отношений героев и потому сама романтическая система Вальтера Скотта с ее жесткими правилами построения сюжета и заданным набором персонажей оказывается ему ненужной. За исключением двух-трех мелких заимствований (сцены на постоялом дворе, пророческое гадание цыганки и т.п.) мы не найдем в "Хронике" ни привычных вальтер-скоттовских формульных ситуаций, ни социально-психологических "типов". Если в "уэверлеевых романах" главный герой, как мы помним, всегда бесцветен, то здесь он имеет остро очерченный характер; если в "уэверлеевых романах" героиня всегда целомудренная девица на выданье, то здесь это искушенная в "науке страсти нежной" светская дама; если в "уэверлеевых романах" любовь всегда возвышена и бесплотна, то здесь она подчеркнута физиологична и служит, по точному наблюдению Б. Г. Резиова, не романтическим украшением истории, а "од-

ним из средств характеристики эпохи"; если в "уверлеевых романах" любовная интрига всегда доводится до алтаря или могилы, то здесь она обрывается, так сказать, на самом интересном месте. Одним словом, Мериме не столько соревнуется с "шотландским чародеем", сколько спорит с ним, демонстративно нарушая почти все правила его системы исторического романа.

Для Пушкина подобный подход к авторитетной традиции был в высшей степени нехарактерен. Ничто, пожалуй, так не возбуждало его творческую энергию, как возможность ответить на литературный вызов сильного, уважаемого соперника и вступить с ним в честный поединок, пользуясь избранным им оружием для решения новых, значительно более сложных художественных задач. В отличие от Мериме он стремился именно к состязанию с Вальтером Скоттом и, если верить воспоминаниям его друзей, часто приговаривал: "Бог даст, мы напишем исторический роман, на который и чужие полюбуются" (10, 199) или "Погоди, дай мне собраться, я за пояс заткну Вальтер Скотта" (153, 35).

Как неоднократно отмечалось исследователями<sup>11</sup>, первую попытку "заткнуть за пояс Вальтера Скотта" Пушкин предпринял еще в 1827 году, когда начал работу над историческим романом из эпохи Петра I, который мы знаем под заглавием "Арап Петра Великого". Отнюдь не желая вступать в давний спор пушкинистов, предлагавших различные объяснения, почему пушкинский замысел так и остался нереализованным, заметим лишь мимоходом, что Пушкина вряд ли должен был удовлетворить сам ход его творческого соревнования со Скоттом — ведь ни избранная им эпоха, ни господствующий над ней образ преобразователя России, ни чересчур экзотический главный герой не имели достаточного потенциала для развертывания романтического сюжета с движением между двумя враждебными лагерями, без которого немислима сама система вальтер-скоттов-



ского романа. Блестяще использовав несколько типичных приемов "шотландского чародея" (эпиграфы к главам, описание нравов, подача исторических лиц "домашним образом"), Пушкин слишком отклонился от ядра этой системы, чтобы претендовать на победу в споре.

Вся конструкция "Капитанской дочки", напротив, искусно сложена из готовых вальтер-скоттовских блоков. Как убедительно показали в своих работах Б. В. Нейман и Д. П. Якубович (см.: 120 121, 218), Пушкин откровенно играет здесь узнаваемыми, повторяющимися мотивами, "типами" и ситуациями "уэверлеевых романов". Еще Белинский, назвав Савельича "русским Калебом", установил его прямое родство с целой галереей комических слуг Скотта, и точно так же мы легко можем увидеть в Гринева русского Уэверли или Фрэнсиса Освальдистона (герой "Роб Роя"), в Маше Мироновой — русскую Джини Динс ("Эдинбургская темница") или Розу Брэдвардин ("Уэверли"), а в Швабрине — русского Рэшли ("Роб Рой")<sup>12</sup>. Сама форма повествования — записки главного героя, обрывающиеся в конце и снабженные кратким послесловием вымышленного издателя, — должна была сразу же напомнить читателю о Вальтере Скотте, ибо точно повторяет модель "Роб Роя". Из этого же романа Пушкин заимствует и целый ряд фабульных элементов для линии Гринева: действие "Роб Роя", как и "Капитанской дочки", начинается с того, что строгий отец отсылает из дома непутевого сына, балующегося сочинением стихов; в дороге юноша случайно знакомится с легендарным разбойником, который потом спасет его от гибели и поможет соединиться с возлюбленной; его соперником в любви оказывается развязный, невысокий и очень некрасивый дворянин который, подобно Швабрину, клеветает на девушку, издевается над стихами героя, ранит его на дуэли, восстанавливает против него родного отца, а впоследствии перебегает из одного лагеря в другой и

пытается обвинить Фрэнсиса в государственной измене. Арест Гринева и суд над ним напоминают аналогичные ситуации в "Уэверли", осада слабозащищенной Белогорской крепости — эпизод в "Пуританах", а свидание Марии Ивановны с Екатериной II — аудиенцию героини "Эдинбургской темницы" у королевы Каролины<sup>13</sup>.

Крайне важно, что Пушкин, в отличие от Мериме и большинства других подражателей и продолжателей, ориентируется не на поздние, средневековые, а на ранние, так сказать, предромантические, "шотландские" романы Скотта, где он, видимо, почувствовал привкус подлинного, национально окрашенного, отнюдь не театрального историзма. В этом, как и во многом другом, Пушкин опережал свое время — только несколько десятилетий спустя, когда в европейских литературах будет складываться новая концепция исторического романа, писатели-реалисты станут обращаться не к "Айвенго" и "Квентину Дорварду", а к "Уэверли", "Эдинбургской темнице" и "Роб Рюю". "Роман должен быть картиной эпохи, которой принадлежим мы сами, у границ которой мы стояли или о которой еще рассказывали нам наши родители, — напишет в 1875 году Теодор Фонтане, внимательно изучавший тогда опыт "шотландского чародея". — Весьма характерно, что Вальтер Скотт начинал не с "Айвенго" (год 1196), а с "Уэверли" (год 1745), да еще особо придал ему второе заглавие — "Шестьдесят лет тому назад". Почему же он сразу не обратился к более ранней истории своей страны? Потому что у него было очень верное ощущение: два поколения — вот граница, заходить за которую <...> в большинстве случаев нельзя рекомендовать" (цит. по: 267, 32).

Пушкин, очевидно, пришел к тому же выводу еще в тридцатые годы и, воспользовавшись испытанными вальтер-скоттовскими схемами, смог на их основе создать свой новаторский роман, в котором мы имеем дело уже не с "типами", а с индивидуализированными, истори-

чески и психологически достоверными характерами, и не с поверхностным местным колоритом, а с глубочайшим проникновением в трагические конфликты российской истории. Лаконичное, тонко нюансированное пушкинское слово позволило ему удержаться на самой грани "вальтер-скоттизма", но ни разу не перешагнуть за нее, и потому заметим кстати, прав был И. А. Авербах — замечательный режиссер и умный человек, когда отказался от предложения экранизировать "Капитанскую дочку", объяснив что в кино обязательно получится не Пушкин, а Вальтер Скотт. "Многие ситуации аналогичны, многие детали схожи, многое неизбежно напоминает о В. Скотте, — констатирует Д. П. Якубович, — но в целом роман, задачи его построения, смысл его взятых из русской действительности <...> образов — другой, принципиально новый, художественно высший <...> Краткий по размерам, быстрый по рассказу, предельно ясный по стилю, насыщенный гениальными образами и четкой, ищущей мыслью, пушкинский роман непроходимую пропастью отделился от питавших его романов В. Скотта" (218, 196—197).

Итак, померившись силами с "шотландским чародеем", Пушкин одержал блестящую победу.

Однако при жизни он так и не был увенчан лаврами победителя, ибо, как отметил еще Н. И. Черняев, автор первой монографии о "Капитанской дочке", "она не возбудила в массе читающей публики ни изумления, ни энтузиазма" (204, 5). По-видимому, узнав в романе отлично знакомые вальтер-скоттовские мотивы, современники (за исключением нескольких писателей пушкинского круга) автоматически приняли его за рядовое подражание, за очередной русский исторический роман в "Скоттском духе", которым в середине тридцатых годов уже никого нельзя было удивить. Вдохновленные ошеломляющим успехом "Юрия Милославского", отечественные "вальтер-скоттики" буквально за

несколько лет наводнили книжный рынок своими произведениями и успели так надоесть читателям, что интерес ко всем без изъятия — и старым, и новым, и бездарным, и талантливым — историческим романам начал неудержимо падать. Первыми об этом с тревогой заговорили сами романисты. "В наш век, когда прежние теории вышли в отставку, а новые еще не утвердились на ваканциях; когда каждый из пишущих хочет быть оригинальным по самой форме сочинения и осуждает формы, придуманные самыми знаменитыми авторами — в наш век нельзя без страха следовать ни за кем, не исключая ни самого Вальтер Скотта..." (75, XI), — писал в 1834 году И. Калашников, а еще год спустя О. Шишкина в предисловии к своему роману "Князь Скопин-Шуйский, или Россия в начале XVII столетия" сетовала на то, что ее книга выходит не вовремя: "В продолжении многих лет Исторические романы чрезвычайно нравились <...> Но, как известно, ничто в мире не может долго равно пленять вкус. Об этом толкуют во всех обществах, пишут во всех журналах: тем хуже для тех, которые не хотят этому верить, или веря, не могут превозмочь своей природы и во всем и всегда опаздывают" (209, V—VI).

Опоздала не только давно всеми забытая О. Шишкина — опоздал Пушкин и должно было пройти не одно десятилетие, прежде чем "Капитанскую дочку" оценили по достоинству. Вальтер-скоттовская эпоха заканчивалась, наступали иные времена, когда сами слова "исторический роман" будут произноситься в лучшем случае со снисходительной улыбкой, а чаще — с иронией. "Айвенго" и "Юрий Милославский", "Капитанская дочка" и "Дочь купца Жолобова", "Роб Рой" и "Дмитрий Самозванец" — на какой-то краткий миг судьбы всех этих и еще многих сотен книг переплетутся, сольются воедино; все они потихоньку отправятся из кабинетов, библиотек и гостиных в детскую.



ГЛАВА III

---

ИЗ ГОСТИНОЙ — В ДЕТСКУЮ

---



*"Годы всегда приносят с собою перемены"*

*В. Скотт. "Ламмермурская невеста"*

Последние годы Вальтера Скотта принесли с собою печальные перемены: одряхлевший, измученный, перенесший несколько апоплексических ударов, он, казалось, лишь отчаянным усилием могучей воли продлевает свое земное существование и заставляет себя работать, чтобы успеть расплатиться с огромными долгами. Его поздние романы встречали весьма прохладный прием, его злополучные выступления против парламентской реформы проходили под свист и шиканье публики, и Скотт, до конца сохранявший удивительное здравомыслие, первым понял, что дни его сочтены. "Moriturus vos saluto" \* — этими гордыми словами гладиатора он окончил речь перед избирателями в марте 1831 года, а несколько месяцев спустя, в предисловии к роману "Граф Роберт Парижский", обратился к читателям с прощальным приветом.

Мужественный стоицизм писателя, возвещавшего миру о собственной смерти, произвел на современников сильное впечатление. Французский поэт Ламартин, например, ответил ему стихотворным посланием с изъявлениями сочувствия и любви; критики, осознавшие, что на их глазах завершается "вальтер-скоттовская эпоха" в литературе, поспешили подвести ее итоги;

\*

Идущий на смерть приветствует вас (*лат.*).

политические противники "тори и баронета" стали заметно терпимее к его упрямым попыткам воспрепятствовать неизбежным переменам. "Он жил мысленно и почти душевно в веках феодальных; все впечатления приняты были им от героев не нашего времени, но из сумерка средних веков <...> Мудрено ли, что ему трудно расстаться с веком, из коего вынес он свои блестящие создания и свою славу! Он не имеет духу сказать самому себе: „Diese Zeiten sind vorbei, diese Menschen sind nicht mehr!“ \* и силится удержать тени их как существенность" (284, л. 223), — в таких элегических тонах объяснял и оправдывал ретроградные взгляды Скотта очень далекий от них А. И. Тургенев, который весной 1831 года находился в Лондоне и внимательно следил за всеми перипетиями английской культурной и политической жизни. А еще через год, когда исчезли какие-либо надежды на выздоровление писателя, о нем с былым почтением заговорило даже "Эдинбургское обозрение" — журнал шотландских вигов, на протяжении целого десятилетия демонстративно игнорировавший произведения своего заклятого врага. Большой и чрезвычайно хвалебной статьей об "уэверлеевых романах" он простился с Вальтером Скоттом как с национальной гордостью, как с гениальным художником-первооткрывателем, "чьи книги читают повсюду от берегов Ганга до берегов Огайо", и признавал, что партийные разногласия не должны помешать высочайшей оценке его заслуг и достоинств.

Поскольку прощание с "шотландским чародеем" началось еще при жизни и растянулось на довольно длительный срок, сама смерть Скотта — давно ожидавшаяся и заранее оплаканная — была воспринята современниками весьма спокойно. Разумеется, многие газеты и журналы разных стран поместили приличествующие случаю

\*

Эти времена миновали, этих людей нет  
более (нем.).



---

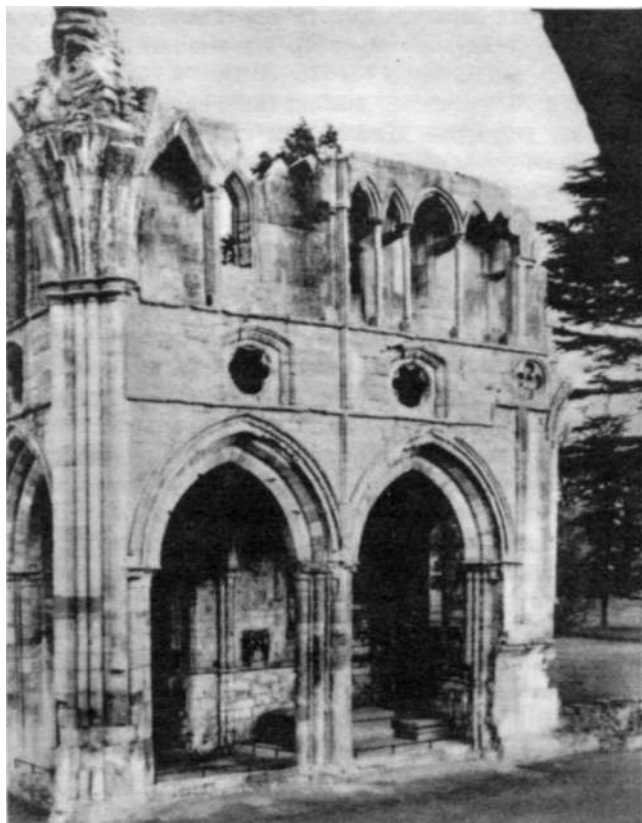
*Посмертная маска Вальтера Скотта*

некрологи, но, за исключением двух-трех статей <sup>1</sup>, все они представляли собой формальные жизнеописания, в которых повторялись одни и те же стереотипные эпитеты и аффектированные дифирамбы, хорошо знакомые нам хотя бы по словам Гоголя: "Умер знаменитый шотландец, великий деесписатель сердца, природы и жизни, полнейший, обширнейший гений XIX века" (53, VIII, 171). Кончина престарелого писателя — в отличие, например, от гибели Байрона — не давала повода для ро-



мантической скорби, не изменяла устоявшегося отношения к его творчеству, не заставляла сожалеть о неисполненных замыслах и планах, и потому почти не отразилась в литературе. Характерный факт: на нее не откликнулся в печати ни один русский поэт, тогда как в тризне по Байрону принял участие весь цвет отечественной словесности (см.: 101). "Смерть Вальтера Скотта не есть событие литературное; о Вальтере Скотте же и его романах впопад и невпопад было у нас говорено довольно" (151, XII, 97), — вот единственно верное объяснение этому равнодушию, принадлежащее Пушкину.

Действительно, за восемнадцать лет, прошедших с выхода "Уэверли" до смерти Вальтера Скотта, о нем было говорено так много, что его репутация не могла не казаться незыблемой, а любые дальнейшие обсуждения — банальными и бессмысленными. И все-таки еще в 1830 году прозвучало совершенно новое — резко критическое — слово о вальтер-скоттовских романах, и высказал его не кто иной, как Стендаль, который до этого расточал искренние похвалы "великому шотландцу". В знаменитой ныне статье «Вальтер Скотт и „Принцесса Клевская"» он заявил, что самый жанр исторического романа направил литературу по неверному пути, ибо отучил ее изображать "движения человеческого сердца". "Школа сэра Вальтера", по его мнению, требует от писателя лишь длинных живописных описаний платья и внешнего вида персонажа, а это "бесконечно легче <...> нежели рассказать о том, что он чувствует, и заставить его говорить". Конечно, утверждает Стендаль, всякое искусство есть прекрасная ложь, но Вальтер Скотт, который отказывается "естественными чертами" рисовать страсть и возвышенные чувства своих героев, лжет слишком грубо и откровенно. Вся ценность его романов состоит лишь в том, что "они сообщают кое-какие сведения из истории людям, которые не знают истории или знают ее плохо", и, следовательно, книгам этим суждено скоро



---

*Могила Вальтера Скотта в развалинах  
Драйбургского аббатства*

---

выйти из моды: по предсказанию Стендаля, через десять лет "слава шотландского романиста уменьшится наполовину", а затем, когда "приблизительная точность манер-

ных описаний Вальтера Скотта станет читателю неприятно настолько же, насколько прежде она ему нравилась", и вовсе сойдет на нет (177, 316—318).

Для 1830 года это мнение было настолько необычным, что редакция журнала, где статья Стендаля была напечатана, сочла необходимым снабдить ее предуведомлением, в котором говорилось: "Мы ни в коем случае не можем принять на себя ответственность перед многочисленными поклонниками шотландского романиста за высказанные здесь суждения" (92, 160). Однако очень скоро сомнения в правильности указанного Вальтером Скоттом пути охватывают и многих других бывших его приверженцев. Обескураженные неиссякаемым потоком однообразных подражаний, они поневоле начали задаваться вопросом: а не была ли ложной сама вальтер-скоттовская модель романа и не препятствует ли она дальнейшему развитию литературы? Так, в 1834 году влиятельный французский критик Гюстав Планш предлагает, говоря современным языком, объявить мораторий на исторические романы и драмы; пришла пора, пишет он, "оставить ниву поэмы исторической на несколько лет под паром. Изучая людей под различными влияниями времен и мест, мы почти забыли человека всех мест и всех времен, человека вечного, неизменяемого; исследуя нравы и обычаи каждой эпохи, мы позабыли общий тип страстей, скрывающихся под сими разнообразными оболочками; чудесно изображаем любовь и честолюбие, но едва знаем пружины, коими движутся сии чувства. <...> Оставляя на время историю, то есть видимое разнообразие, должно смелее приниматься за философию человечества, то есть за внутреннее позорище страстей: здесь разнообразия не менее, но оно труднее для постижения, хотя и в равной степени действительно. История без философии может производить только ничтожную поэзию. Дабы понять человека <...> надо жертвовать драпировкою статуи. Надо насмотреться

вдоволь на живую наготу, прежде чем выработать складки платья. Вот почему роман и драма должны исполнить две вещи, прежде чем снова примутся за историю. Во-первых, они должны взять современного человека и подвергнуть его всем метаморфозам вдохновения. Не имея нужды заниматься наружностью, они могут глубже и основательнее обрабатывать избранный ими предмет, страсть, характер" (191, 469—470).

В том же 1834 году бурная дискуссия о вальтер-скоттовском историческом романе вспыхивает и на страницах русских журналов. Ее вызвала большая рецензия Сенковского на роман Булгарина "Мазепа", помещенный во втором томе только перед тем образовавшейся "Библиотеки для чтения". В присущей ему остро фельетонной манере Сенковский (подписавшийся на этот раз псевдонимом О.О.....О!) высказал претензии к жанру и его основоположнику следующим образом: "Душе моей противно брать в руки незаконнорожденного ребенка: исторический роман, по-моему, есть побочный сынок без роду, без племени, плод соблазнительного прелюбодеяния истории с воображением. Я стою за чистоту нравов и лучше желал бы иметь дело с законными чадами или одной истории, или одного воображения. Исторический роман, который многие считают чрезвычайно легким родом изящного произведения, на который все перья, все литературные знаменитости и безымянности бросились, как на свою добычу, есть самое трудное и опасное для дарования дело, потому что это урод, составленный из двух разнородных и противодействующих начал <...> ложная форма прекрасного. Да! это ложная форма прекрасного. Прекрасное хорошо так само собою, так могущественно в действии своем на наши чувства и уверенно в могуществе своего действия, что оно не имеет надобности производить свои впечатления уловками и искать своего торжества в нашем недоумении, тогда как ему открыты все

пути к нашему убеждению. Между тем исторический роман действует на нас уловкою, обманом, умышленным путанием всех наших сведений и понятий: с начала до конца это мистификация. <...> Если вы полагаете воображение храмом прекрасного и творческую его силу истинным отпечатком Божества на душе нашей, благороднейшим достоянием человека, то, возлагая на писателя обязанность брать готовые характеры из истории и приплетать свои помыслы к данной цепи происшествий, вы ограничиваете, ниспровергаете владычество воображения, отнимаете у него высокое право беспредельного творения, обращаете его из звания первого источника всего прекрасного в низкую должность служить подпорою какой-нибудь, нередко условной, истине или быком ветхому, оставленному общественной памятью, факту. <...> Подивитесь странной слабости нашего рода! Один умный человек, одаренный необыкновенно сильным дарованием и еще сильнеею страстию изумлять людей, стал писать стихи новым необычайным размером и увлек за собою толпы подражателей. <...> Видя упадок своей стихотворной славы, он кинулся в другую сторону, к другому насильственному средству славы, или, попросту, шарлатанству, и сделал искусственную смесь истины и вымысла, слитых так удачно, что нельзя было узнать в целом — истина ли это или вымысел. Это ему удалось выше всякого чаяния, и в свет явился исторический роман" (21, 14—17).

За филиппики по адресу исторического романа и лично "шотландского чародея" Сенковскому крепко досталось от его многочисленных литературных и журнальных врагов. Ему возражали Белинский, Шевырев, Бестужев-Марлинский <sup>2</sup> и даже некая "Девица Д...", переводчица биографического очерка о Вальтере Скотте, в ответ получившая от Барона Брамбеуса публичное предложение руки и сердца; на него сыпался град насмешек и саркастических замечаний. "Отчего Вальтер-

Скотт мог произвести такой озноб в его сердце, такой насморк в его понятиях?" (107, 154) — вопрошала, например, "Молва". "Бедный Вальтер-Скотт! — восклицал Надеждин в "Телескопе", ловко балансируя на грани политического доноса. — Думал ли он, работая над прекрасными своими созданиями, начавшими новую эру не в одной литературной истории Европы, что через два года после его смерти, и даже меньше, на берегах Финского залива, явятся два неизвестные пришельца, один с готическим, другой с азиатским именем \*, и заклеят его позорным родством с людьми, обвиняемыми в сумасшествии, в безбожии, в якобинстве, даже назовут прямо "шарлатаном, убийцею искусства, литературным прелюбодеем" — его, чьи творения дышат самую кроткою, самую чистою нравственностью, напитаны духом верности и благоговения к законным властям, к древним постановлениям; его, которого Гизо, составивший эпоху в науке истории, с признательностью называет своим учителем; которому вся современная европейская литература обязана решительным поворотом к народности, долженствующей сделаться для ней стихиею новой блистательной жизни!!! Цари и народы, со всех сторон, посылают вклады для сооружения ему памятника; а Барон Брамбеус и Тютюнджю-Оглу втоптали его в грязь" (192, 171—172).

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

\*

Имеются в виду два основных псевдонима Сенковского: Барон Брамбеус и Тютюнджю-Оглу.

обратить внимание на ее "подтекст". А между тем, вопреки утверждениям Надеждина, Сенковский отнюдь не втаптывает 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. По мысли Сенковского, суть проблемы заключается в том, что вальтер-скоттовское художественное мышление, породившее "ложную форму прекрасного", уникально по своей природе. "Приготовление Вальтер-Скотта было историческое и антикварское; душа его была исполнена высокой поэзии, не будучи поэтической; его дарование было отменно повествовательное <...>, — довольно тонко замечает он. — Эти три начала употребил он с редким искусством и остался неподражаемым" (21, 18). Следовательно, любые попытки подражателей "создать систему", "подвести выдумку шотландского писателя под точные, исчисленные правила", "писать книги по теории, выведенной из его романов", заранее обречены на провал: "Вальтер Скотт остался единственным в своем роде, как Гомер в своем".

Как и почти во всех критических выступлениях "Библиотеки для чтения", в яростной атаке Барона Брамбеуса на исторический вальтер-скоттовский роман была своя подоплека, связанная с обстоятельствами литературно-журнальной борьбы того времени. Если вспомнить, что этой атакой открывалась рецензия на новый опус Булгарина, с которым ненавидевший его Сенковский заключил тогда вынужденный и недолговечный союз (см.: 73, 99), ее скрытая цель становится явной: неумеренные и ничем не мотивированные похвалы, расточаемые во второй половине статьи болгаринскому "Мазепе", который, по всем признакам, принадлежит к числу только что высмеянных и обруганных "плодов соблазнительного прелюбодеяния истории с

воображением", в таком контексте начинают звучать как откровенное издевательство. Именно это, по-видимому, заставило Белинского назвать рецензию Сенковского милой и остроумной шуткой и попенять "Девице Д..." за то, что она "ошибочно поняла нападки Барона Брамбеуса на Вальтера Скотта" и, не заметив мистификации, встала на защиту любимого писателя. "Барон Брамбеус, — пояснил Белинский, — человек очень умный, и надо уметь понимать его, чтоб быть в состоянии с ним сражаться" (18, I, 433).

Кроме желания сыграть "милую шутку" над своим временным союзником, чьи претензии на роль "российского Вальтер-Скотта" были хорошо известны, Сенковский мог, конечно, руководствоваться и чисто деловыми, практическими соображениями. Исторические романы не только не подходили по объему для публикации в журнале где предпочтение отдавалось повестям и рассказам, но и составляли ему конкуренцию — ведь они еще продолжали пользоваться широкой популярностью среди читающей публики и, значит, оттягивали от журнала потенциальных подписчиков. С точки зрения редактора "Библиотеки для чтения", исторический роман был досадной помехой, бесполезным в "эпоху журнализма" жанром, который должен уступить дорогу более демократической повести, и не случайно "Молва" вспомнила его статью, обсуждая переориентацию читательских вкусов на короткую журнальную прозу. Для повести, говорилось в рецензии на "Рассказы о бывалом и небывалом" Н. Мельгунова, "не нужно кабинета, камина, барских хором, аристократического замка <...> она простонародней, ее можно прочесть и не на мягкой софе, ее вытерпишь и на соломенном стуле, и на скамье <...> Век не узнает ни вас, ни себя: век мчится из Ливерпуля в Манчестер, век исчез давно из ваших глаз и когда ему окинуть взглядом ширину и вышину дуба, который рос так долго! Век не огля-



дывается уже на Вальтер-Скотта: уже какой-нибудь татарин или китаец бормочет ему суд на своем азиатском языке, поднимает на него свое безграмотное перо. <...> Только повесть, стройная, резвая, худошавая, как антилопа, может угнаться за ним" (108, 183). Высокий дуб — это, разумеется, роман; безграмотный "азиат" — Сенковский, чьи нападки на "великого шотландца" ставятся в прямую зависимость от его редакторских и писательских пристрастий к жанру повести. Об этом же шесть лет спустя вспомнит Белинский, характеризуя деятельность редактора "Библиотеки для чтения" в ироническом обращении к нему: "Что касается до повестей, не забывайте одного: заказывайте "забавные" <...> Кстати, чтоб авторитет Вальтера Скотта не помешал успеху ваших "забавных" повестей, объявите, что исторические романы великого британца дурны и пошлы, потому что они — незаконный плод от соединения истории с вымыслом" (18, II, 151—152).

Принято считать, что в критических статьях Сенковского никогда не было определенной позиции, системы, что он высказывал лишь личные впечатления от книги, а не убеждение "в целесообразности или нецелесообразности ее с точки зрения общего мировоззрения" (73, 205). "То, что ему нравится сегодня, завтра делается предметом его насмешек. <...> Стало быть, у него рецензия не есть дело убеждения и чувства, а просто — следствие расположения духа и обстоятельств", — писал о Сенковском Гоголь, приводя в качестве примера его оценку Вальтера Скотта. По мнению Гоголя, "можно быть уверенным, что Г. Сенковский выступил против "великого гения", коего бессмертные создания объемлют жизнь с такою полнотою <...> без всякого намерения, из одной опрометчивости, потому что он никогда не заботится о том, что говорит, и в следующей статье уже не помнит вовсе написанного в предыдущей" (53, VIII, 160). Однако пример, выбран-

ный Гоголем, нельзя назвать удачным, ибо в данном случае Сенковский как раз оказался удивительно последовательным и продолжал отстаивать свою точку зрения на вальтер-скоттовский исторический роман до тех пор, пока тот не потерял актуальность. Так, в переводную статью об английской литературе он, по своему обыкновению, вписывает фразу о том, что Скотт "забыл человека вообще и совратил основную идею романа с истинного пути ее" (25, 19); в предисловии к публикации отрывков из новейших английских романов-путешествий говорит, что они явились "следствием Вальтер-Скоттова предприятия перелагать дурную истину в живописную сказку, единственным средством исправить ложность рода" (26, 109); в рецензиях на очередные произведения французских "вальтер-скоттиков" называет сам жанр их главным недостатком, повторяет мысль, что "после Гомера не должно писать Илиады" (30, 64), и восклицает: "<...> не скажу спасибо памяти шотландского баронета за то одно, что с его легкой руки потянулась перед нами бесконечная вереница исторических романов, и что из ней высыпали на белый свет такие чудовища, что поневоле самый род сочинения сделался уже для нас несносным и приторным" (32, 34). Не взирая на возражения со стороны врагов и союзников, не боясь показаться смешным и нелепым, Сенковский упрямо стоит на своем. Исторический роман, "введенный во славу" Вальтером Скоттом, есть "ложный род" — утверждает он при любой возможности, и это заставляет нас видеть в его высказываниях на сей счет скорее убеждение, осознанную литературную позицию, нежели просто "милую шутку" или каприз настроения.

Характеризуя направленные против Скотта филиппики Сенковского, английский ученый Э. Симмонз пришел к выводу, что они прозвучали как "замогильное эхо давно умершего духа неоклассицизма, хотя некото-

рые из них похожи на аналогичные обвинения английской критики" (268, 263). Вряд ли с этим мнением можно согласиться. Ведь если "классики", говоря о смешении истории и вымысла в романах Вальтера Скотта, осуждали писателя за то, что он не оценивает исторические события, не извлекает из них какой-либо полезный нравственный или философский урок, то Сенковский ставит вопрос совершенно иначе. В отличие, например, от Булгарина, который усматривал главное достоинство вальтер-скоттовских романов в том, что "они распространили сведения об истории и заставили полюбить ее" (39, 78), он судит о них, исходя из эстетических критериев, и поэтому его взгляды оказываются созвучными не моралистическому ригоризму архаистов, а критике исторического романа со стороны западноевропейских новаторов.

Внимательно следивший за развитием западноевропейской литературы, Сенковский обычно сразу же откликнулся на все новые веяния в ней, стремясь внедрить их в русское культурное сознание, которое он полагал отсталым и провинциальным. По-видимому, так обстояло дело и с его нападка на Вальтера Скотта. Даже самая хлесткая формула Сенковского: "Исторический роман<...> есть побочный сынок без роду, без племени, плод соблазнительного прелюбодеяния истории с воображением" — формула, которая с легкой руки Белинского стала считаться верхом глупости и невежества, — могла иметь чисто литературное западное происхождение. Вполне вероятно, что она представляет собою ироническую перифразу слов, выданных Полем Лакруа во Франции за афоризм самого Скотта: "<...> роман <...> есть побочный сын истории. Многие стыдятся его признавать. Что же до меня, то я в конце концов решил отбросить всякий стыд и объявить себя отцом этих незаконных детишек, которых у меня наплодилось чересчур много" (271, 17). Эти слова были приписаны

"шотландскому чародею" в уже упоминавшейся нами знаменитой мистификации "Вечера Скотта в Париже" и получили довольно широкое хождение как подлинное высказывание писателя. Не исключено, что их-то и обыграл Сенковский в своей статье, где они получили противоположный смысл, превратившись из шутливой аполонии жанра исторического романа в инвективу.

Как бы то ни было, но одиозная статья Сенковского, явно выпадающая из отечественного историко-литературного контекста и прозвучавшая в нем оскорбительным диссонансом, очень хорошо вписывается в один ряд с оценками, которые дала вальтер-скоттовскому роману поздне-романтическая западноевропейская критика 1830-х годов. Сходную точку зрения, например, высказал через два года после Сенковского Шатобриан, заявивший: "Прославленный шотландский поэт, как мне кажется, создал ложный род литературы; по-моему, он извратил и роман, и историю" (231, 333). Тогда же с яростными нападками на исторический роман выступил и Теофиль Готье — один из вождей французского "нового романтизма", причем его "анти-скоттовский манифест" удивительно похож на то, что говорил Сенковский, вплоть до буквального совпадения формулировок. "Вальтер Скотт умер; Бог его простит, но он ввел в мир и в моду самый отвратительный род сочинений, какой только можно вообразить, — писал автор "Молодой Франции" и "Мадмуазель де Мопен". — Уже одно его название, уродливое и безобразное, показывает, из какого противоестественного совокупления он появился на свет: исторический роман, то есть, иными словами, ложная правда или правдивая ложь. Это ядовитое растение, которое приносит лишь пустые плоды и цветы без запаха, вырастает на руинах литературы; подобно крапиве или цикуте у подножья стены, оно несет дурное предзнаменование, ибо распространяет во все стороны свои бледно-зеленые, болезненные ветви толь-

ко во времена упадка и в местах, пораженных заразой. Его появление доказывает просто-напросто, что век лишился рассудка и воображения и не способен создать ни роман, ни историю; ведь две вещи, столь различные меж собою, тянутся друг к другу и сливаются воедино лишь в самой последней крайности. Их союз напоминает мне двух стариков, прежде соперников, которые предпочитают поддерживать друг друга на улице, чем свалиться носом в канаву. <...> Неужели у нас и в самом деле такой чудовищно извращенный вкус, что мы находим удовольствие лишь в перебродивших винах, смешанных со спиртом, дав резких специях?" (243, 31).

Если французские критики и Сенковский в России стремились развенчать не столько Вальтера Скотта, сколько вальтер-скоттовский роман, то в Англии переоценка творчества писателя началась с посягательств на его нравственный авторитет, который до тех пор оставался незыблемым. Казалось бы, уж в этом отношении Вальтер Скотт, подобно образцовой жене Цезаря, стоит вне подозрений. "Читая его, я утешен им самим; в душе его идеал прекрасного, любовь к добру, вера в Бога, и я охотно следую за ним в темный лабиринт жизни; в руке его Ариаднины нити" (66, 375), — писал А. С. Стурдзе В. А. Жуковский, противопоставляя "светлую душу" Скотта "дерзкому материализму" и безнравственности "Бальзаков Жаненей и братии", но даже сама "братия", наверное, согласилась бы с его определениями — достаточно вспомнить, с каким почтением отзывались о "великом шотландце" Бальзак и Жанен. Однако именно против общепринятого тезиса о величии Скотта — человека и художника — восстал в 1838 году его земляк Томас Карлейль, один из самых ярких мыслителей молодого поколения. "Мы не видим, — заявил он, — чтобы Скотт когда-либо вдохновлялся идеей, целью, чувством, направлением, которые заслужили бы право называться великими. Его жизнь была

сугубо практической, практическими были и его помыслы. В нем нет ничего духовного — только экономическое, материальное, от земли земное. Любовь к живописным сценам, ко всему внешне красивому, бодрому и изящному, любовь искренняя, но не более глубокая, чем у сотен людей, обычно именуемых второразрядными поэтами, — вот единственное возвышенное чувство, которое мы в нем обнаруживаем. <...> В поступках ли, в размышлениях ли, он широк, но никогда не поднимается ввысь; безмерно плодовитый по количеству, он за редким исключением всегда банален по качеству. <...> Слова, парящие как птицы, не были его призванием; ничто в них не привлекало его, не манило к себе. Великая Тайна Бытия для него — пустяк; он не устремляется в скалистые пустыни, чтобы в схватке с ней добыть ответ или погибнуть. В нем нет ничего от мученика; никогда не спускался он — ни по принуждению, ни свободно — в мрачные бездны, населенные чудовищами, и не пытался сразить их ради нашего спасения. Все его победы — это победы ради собственной выгоды, победы над обыденными запросами рынка, измеряемые звонкой монетой королевства. Едва ли возможно указать, во что он верил, кроме силы — силы любой, даже самой грубой. Похоже, он вообще не умел верить, более того, не умел не верить — лишь спокойно соглашался со всем и чувствовал себя как дома в мире условностей. Ложь, полуправда и истина для него всегда равны — равны постольку, поскольку они обладают существенностью и большей или меньшей властью над людьми" (229, 145).

Карлейль признает за Вальтером Скоттом определенные добродетели — простоту, искренность, выдержку, трудолюбие, юмор; он видит в нем "природный моральный инстинкт", которому Скотт обязан своим необыкновенным "душевым здоровьем". Но истинно великий художник, по Карлейлю, должен быть проро-

ком, который стремится "выжечь грехи мира огнем, горящим в его сердце", должен иметь нравственную идею; Вальтер Скотт же, считает он, нравственно индифферентен, "не горяч и не холоден, прохладен", и в этом — главный изъян его личности и его творчества. Уже сама его невероятная слава для Карлейля есть обвинительный приговор эпохе, ибо только век, "погрязший в праздности, лишенный веры и страшющийся скептицизма", мог вознести так высоко писателя, который "ничего не имел сообщить миру, не хотел его улучшить, исправить, как-то преобразить и ждал от него одного — гонораров за книги" (229, 159). Конечно, восклицает он, если бы у литературы не было иных задач, кроме как предоставлять безобидное развлечение вялым и расслабленным, то тогда "уэверлеевы романы" следовало бы признать совершенством — ведь они "целиком и полностью обращены к пошлым умам" и потому идеально удовлетворяют потребности тех, кто "хочет пролежать всю жизнь на диване". Однако литература имеет и другие, более важные цели, и вот к ним-то вальтер-скоттовские романы при всех своих художественных достоинствах не имеют никакого отношения: "<...> они не воспитывают, не порицают, не просвещают, не укрепляют, не возвышают дух в какой-либо форме. Томящееся сердце не найдет в них исцеления, сердце, ищущее во мраке, — руководителя, герой, скрытый в каждом человеке, — божественного призыва к пробуждению" (229, 175). Поэтому Карлейль, подобно Стендалю, предсказывает романам Скотта недолгую славу: "<...> когда фрак наших дней станет такой же фантастикой, как короткие штаны XVI столетия, они перестанут забавлять читателей!", — восклицает он в конце эссе перед тем, как сказать "гордое и грустное прости" своему знаменитому соотечественнику.

Страстность, с которой писали о Вальтере Скотте его главные литературные противники — от Стендаля

до Карлейля — на протяжении тридцатых годов, свидетельствует о том, что его творческое наследие воспринималось ими тогда еще как живая, действенная, хотя и враждебная сила, влияние которой необходимо преодолеть. С какими бы лозунгами, под какими бы знаменами они ни выступали, это всегда была борьба "новаторов" с "архаистом", попытка расчистить себе дорогу. По отношению к вальтер-скоттовскому роману самоопределялись многие новые стили, поэтики и жанровые разновидности; полемически отталкиваясь от него, рождались социальный роман Бальзака и психологический роман Стендаля, "светская повесть" "Библиотеки для чтения" и исторические аллегории американского романтика Н. Готорна. Далеко не случайно Стендаль объявляет войну Скотту во время работы над "Красным и черным"; Готье — вскоре после завершения тонкого психологического романа "Мадемуазель де Мопен", начисто лишенного исторического и местного колорита, хотя его действие происходит в XVII веке; а Карлейль — когда уже появились первые книги Диккенса, проникнутые тем моральным пафосом, которого он не обнаружил у "шотландского чародея". Во всех этих случаях мы имеем дело не с обыкновенной критикой, а с программными манифестами писателей и идеологов, утверждавшими в споре с Вальтером Скоттом свои собственные эстетические принципы.

В следующем десятилетии кипение страстей вокруг вальтер-скоттовского романа заметно утихает. Рядом с завоевавшими мировую славу проблемными книгами Бальзака и Диккенса, Гюго и Жорж Санд, с достижениями "натуральной школы", с "Героем нашего времени" и "Мертвыми душами" он постепенно теряет актуальность, отходит на периферию литературного процесса, начинает казаться старомодным и смешным. "Лет пятнадцать назад исторические романы были в большой моде. Их писали во множестве и по самому



легкому рецепту. <...> О золотые дни детства! воскликнем мы с толпою отживших сочинителей, — зачем проходите вы невозвратно, унося с собою целый ряд сладких обольщений?" (98, 143), — иронизировал в 1846 году В. Майков, откликаясь на выход запоздалого подражания Скотту, романа некоего А. П. Кузьмича "Зиновий-Богдан Хмельницкий". Однако повторяющиеся время от времени выпады против Вальтера Скотта со стороны молодых писателей, которым, казалось бы, можно о нем и не вспоминать, показывают, что он не для всех еще утратил авторитет и не перешел окончательно в разряд уважаемых, но никому не интересных классиков. Так, например, Ш. Бодлер счел нужным вставить в новеллу "Фанфарло" (1847) следующий диалог между героем, непризнанным поэтом, в котором современники узнали его автопортрет, и молодой дамой, читательницей Скотта:

"— Что вы читаете?

— Роман Вальтера Скотта.

— А, тогда понятно, почему вы так часто отрывались от книги. Что за скучный писатель! Запыленный раскапыватель хроник! Как надоели все эти бесконечные описания разного старья, эти груды рухляди и всяческих обносков — доспехи, посуда, мебель, средневековые постоялые двory, мелодраматические замки, где прогуливаются какие-то механические куклы на пружинах, разодетые в камзолы и разноцветные кафтаны, — известные типы, которые через десять лет не соблазнят даже восемнадцатилетнего плагиатора; невероятные владелицы замков и полностью лишенные правдоподобия влюбленные! Ни истины души, ни философии чувств! То ли дело наши добротные французские романисты, у которых страсть и мораль всегда преобладают над материальными описаниями предметов!" (225, 489).

Если вспомнить, что эти пестрящие восклицательными знаками строки пишет не знаменитый автор "Цветов зла", а начинающий поэт и художественный критик, то его негативная оценка Скотта (столь похожая, как, вероятно, заметил читатель, на инвективы десяти-, пятнадцатилетней давности) становится важным историко-литературным фактом — она свидетельствует о том, что, несмотря на все усилия враждебных вальтер-скоттовскому роману критиков и писателей, он продолжает воздействовать на культурное сознание эпохи, и с ним по-прежнему приходится считаться тем, кто только входит в литературу.

Особенно медленно и мучительно преодолевала это воздействие литература английская, продолжавшая культивировать исторический роман в "скоттском духе" даже после того, как у него появились могучие соперники в лице Диккенса и Теккерея. Нападки Карлейля не смогли поколебать почти всеобщую убежденность в непогрешимости Вальтера Скотта и его художественных принципов; на него, как и прежде, ориентировались романисты; ему поклонялась викторианская публика, увидевшая в Диккенсе преемника и продолжателя "шотландского чародея", а не его ниспровергателя. Пока в литературе господствовали установки, восходящие к вальтер-скоттовскому псевдоисторизму, к узаконенному им и другими романтиками разделению на сферы низкого и высокого, к его "трехслойной" модели личности, попытки писателей-реалистов противопоставить им новую эстетическую систему — систему, основанную на принципах исторического и социального детерминизма, — неизбежно наталкивались на сопротивление тех, кто привык видеть в "уэверлеевых романах" единственно возможный, "правильный" способ изображения "существенности". Карфаген романтизма нельзя было разрушить, не посягнув на его главную святыню, и поэтому в конце 1840-х годов английские писатели

реалистического направления, наконец-то, начинают решительное наступление на Вальтера Скотта.

В первую очередь теперь его обвиняют в том, что он привил британской культуре ложный, идеализирующий взгляд на историю и человека. Как писал в 1847 году анонимный критик лондонского журнала "Фрейзерз Мэгэзин", Вальтер Скотт помещал известные ему характеры XIX века в прошлое и тем самым создавал иллюзию правдоподобия. В действительности же, замечает автор, человек есть продукт изменяющейся среды, и задача писателя и историка состоит в том, чтобы внимательно исследовать, анализировать не сходство, а различие между людьми отдаленных друг от друга эпох. Хотя критик нигде не ссылается на современных английских романистов, очевидно, что в своих рассуждениях он опирается на их опыт, и прежде всего на опыт Теккерея, который в 1844 году выступил с историческим романом "Барри Линдон", откровенно полемическим по отношению к вальтер-скоттовской традиции.

Сам Теккерей, считавший разоблачение "романтических бредней" одной из важнейших задач современной литературы, тоже открыто обвинял Вальтера Скотта и его последователей в искажении и идеализации прошлого. "Когда же мы получим правдивое описание того времени? Нам нужны не добродушно-сентиментальные исторические зарисовки в духе романтических произведений Вальтера Скотта, но настоящая, подлинная история, которая бы испугала честных людей нашего века и заставила возблагодарить Господа за то, что нами управляет булочник, а не барон" (цит. по: 188, 523), — писал он в одном из очерков. В 1849 году Теккерей публикует повесть "Ревекка и Ровена" — пародийное продолжение "Айвенго", где обнажает и осмеивает все "дурные условности" вальтер-скоттовского романа. Основной прием этой пародии — последовательное "сведение к абсурду". Скажем, анахронизмы Скотта

превращены здесь в бурлескное смешение ложноисторических, утрированных подробностей с деталями современного быта (Айвенго выписывает газету и путешествует на пакетботе и дилижансе; защитники крепости не только выливают на врагов кипящее масло, но и палят в них из 94-миллиметровых орудий; Ровена штопает мужу белье и вяжет ему шарф; король принимает ванну и т.п.); слабо мотивированные повороты сюжета "уэверлеевых романов" — в откровенное нарушение законов природы (Айвенго лежит без сознания шесть лет); исторические пояснения и комментарии — в бессмысленный набор цифр, дат и названий ("Четверг 9 Шабана 605 года Хиджры известен как день битвы при Аларкосе"). Стремясь доказать, что "в жизни все обстоит иначе", Теккерей различными способами подчеркивает искусственность, театральность вальтер-скоттовского мира, в котором даже трупы, как он пишет, "могут встать, отряхнуться и выпить за кулисами по кружке портера" (190, 63). Характеры Скотта для него фальшивы вдвойне — это идеальные типы вне времени и пространства, не похожие ни на людей XIX века, ни на средневековых мужчин и женщин. Соответственно он противопоставляет им две собственные версии: современную и историческую. По первой из них красавица Ровена оказывается лицемерной ханжой, сварливой домохозяйкой, которая пилит несчастного мужа и тайне любит тупого пьяницу Ательстана, а сам бравый рыцарь Айвенго выступает в амплуа забитого подкаблучника, героя бытовой комедии из буржуазной жизни; по второй — благородные воины Вальтера Скотта представлены как кровожадные и жестокие убийцы. Даже Ричард Львиное Сердце у Теккерея обрушивает топор на голову белокурого и синеглазого мальчика, скрежеща зубами и изрыгая брань — эпизод, немислимый в "уэверлеевом романе". Средневековые нравы, считает писатель, отличались разнузданной

брутальностью и их следует изображать без прикрас, а в романах Скотта "все обходится как нельзя благополучнее; людей убивают, но без малейших неприятных ощущений для читателя; и таково неистощимое добродушие великого романиста, что даже самые свирепые и кровавые исторические фигуры превращаются под его пером в приятных и искренних сограждан" (190, 58).

Конечно, весьма злую пародию Теккерея на Вальтера Скотта не следует понимать как выражение его личных пристрастий, симпатий и антипатий. Напротив, во вступительной главе "Ревекки и Ровены" он заявляет о своей любви к "великому романисту", и у нас нет оснований ставить под сомнение его искренность. Известно и много других случаев, когда талантом Вальтера Скотта восхищаются именно те писатели, которые, если судить только по их литературным позициям, принадлежат к враждебному лагерю, когда у него учатся "художеству" в самый разгар борьбы с ним. Так, Гоголь, прежде чем возобновить в 1836 году работу над "Мертвыми душами", принимается перечитывать все вальтер-скоттовские романы (см.: 53, XI, 60). В 1844 году И. А. Гончаров, который задолго до этого, еще в университете, "изучил пристально новейший эпос Вальтера Скотта" (54, VIII, 218), обсуждает его в переписке со своим другом и советчиком В. А. Солоницыным, поверяя замысел первого романа. "Вы хвалите Скотта, — отвечает Солоницын. — Но потрудитесь взглянуть, исполнил ли он хоть в одном из своих романов то, что Вы от себя требуете. Нет, не исполнил. Он шел совсем по другой дороге: он хотел только занимать, возбуждать любопытство, и ничего более. Между тем романы его считаются образцовыми. Картинами и эффектами презирать также не должно: ими не презирал ни один романист; Скотт ими питался. Разумеется, впрочем, что эффекты должны быть умеренные,

естественные" (58, 111—112). Даже Флобер, строгий и придирчивый Флобер, которому было крайне трудно угодить, читая уже в шестидесятые годы "Пертскую красавицу", снисходительно признает: "Это мило написано, что бы там ни говорили. Положительно, этот малый не лишен был воображения" (201, II, 50).

Поклонники Вальтера Скотта, воспитанные на "уэверлеевых романах", идут в литературе, говоря словами Солоницына, "совсем по другой дороге", и потому становятся — иногда вопреки своим намерениям — его главными гонителями. Ведь ничто так не ослабляло магическую силу "чародея", не подтачивало его репутацию, не торопило его литературную смерть, как появление книг того же Теккерея, Гоголя или Гончарова, — книг, которые, в свою очередь, начинали "считаться образцовыми" и вытесняли вальтерскоттовский роман из читательского сознания. Характерно, что их приверженцы крайне редко и крайне скупо говорят о Вальтере Скотте, когда обсуждают современные литературные проблемы: для них его творчество — анахронизм, явление совершенно другого ряда, нежели произведения новых кумиров, чьи связи с ним категорически отрицаются. Вспомним, например, какую бурю возмущения в кругу славянофилов вызвало неосторожное замечание Белинского, заявившего в "Отечественных записках", что "Мертвые души" вышли из Вальтера Скотта. «„О[течественные] З[аписки]" говорят: Гоголь зарожден В. Скоттом; без В. Скотта он был бы невозможен. Это просто бессмыслица. Ничего общего нет между ними» (158,62), — писал по этому поводу А. С. Хомяков.

И наоборот, для противников новой литературы романы Вальтера Скотта остаются высочайшим и недостижимым образцом, сравнение с которым заведомо оказывается не в пользу "новаторов" и свидетельствует об "упадке словесности" или даже о гибели западноев-

ропейской культуры. Так, Шевырев в пространной статье "Взгляд русского на современное образование Европы" противопоставляет Байрона и Скотта — "исполинов поэзии английской", полностью выразивших национальный дух, — ничтожествам, которые пришли им на смену. "Байрон, — пишет он, — олицетворяет для меня ненасытимую, бурную силу Англии, которая пенит все моря, развеивает флаги по ветрам всего мира. Байрон порождение этой бесконечной жажды, которою страдает Англия, этого вечного недовольства, которое мутит ее и гонит в мир. Он выразил в себе неистощимую гордость ее духа неукротимого! В. Скотт, напротив, есть выразитель другой ее силы, зиждущей внутри, хранящей и соблюдающей. Это неизменная вера в свое великое прошлое; это бесконечная любовь к нему, доходящая до благоговения. Поэзия В. Скотта идет от того начала, что все исторически верное уже прекрасно потому, что освящено преданием отечественным. Романы В. Скотта художественная апофеоза истории. <...> Оба эти великие явления литературы сего столетия не могли быть одно без другого. В них выразилась не одна Англия, но и вся Европа. Бурный дух Байрона отражался и в государственной жизни народов, и в частной жизни человечества; ему противодействовало стремление В. Скотта сохранить прошедшее и освятить всякую национальность. Как мало значительны все явления словесности английской после этих двух, которые и до сих пор продолжают иметь двойственное влияние на весь пишущий мир Европы!" (207, 236—237). Такой же точки зрения на развитие литературы придерживался и Л. В. Брант, заметивший в "Северной пчеле": "Все, что написано в Англии после Байрона и Вальтера Скотта, не годится им в подножье" (цит. по: 81, 160).

Очень часто за апелляцией литературных старозеров к авторитету Вальтера Скотта стоит неприятие современного, "низкого", злободневного материала,

активно вводимого "новаторами" в литературу. За пределами Великобритании главным антагонистом "шотландского чародея" в этом смысле считался Диккенс, чьи персонажи из средних и низших слоев английского общества представляли наиболее разительный контраст идеальным вальтер-скоттовским историческим типам. "Так прощайте, всадники с развевающимися стягами, босоногие шотландские крестьяне, ученые антиквари, такие тощие и такие забавные, контрабандисты с острова Мэн, очаровательные девицы из горных селений! Сгиньте! Вы еще кичитесь древними гербами, вы еще несете эхо тех давних времен, от которых мы отrekliсь; вы не нужны нам более, оставьте нас! Уступите место лондонским подмастерьям, кучерам дилижансов, любезным конюхам и милым шестидесятилетним дурачкам с большими животами, маленькой рентой и пустыми мозгами; посторонитесь перед этой публикой, которую ныне чтят англичане" (230, 675), — с ностальгическим сожалением писал в 1839 году Ф. Шаль, имея в виду, конечно же, огромную популярность "Записок Пиквикского клуба", которые, судя по его тону, не вызвали у него никакого энтузиазма. Но если он хотя бы признает неотвратимость и закономерность эволюции жанра, то критика "Русского вестника" она просто разъяряет. "Уже на творения В. Скотта дерзают смотреть холодно и после него с наслаждением читают отвратительные создания Марриета, уродливости Диккенса" (160, 4—5), — такую страшную картину упадка литературных вкусов он рисует в 1842 году.

Впрочем, ужас одного из литературных староверов точно отразил реальную ситуацию: в сороковые годы на Вальтера Скотта многие действительно начинают смотреть холодно, и от "пирамиды" его читателей (о которой мы говорили во второй главе) постепенно отпадают все новые и новые кольца. Идет естественный процесс "забывания" некогда актуальных текстов, пере-



мены их статуса, причем именно в это время он заметно набирает скорость, поскольку выбор книг, так или иначе способных заменить "уэверлеевы романы", расширяется. Кроме реалистической прозы, привлекающей тех, кто хочет всмотреться в ее зеркало или ищет в литературе отклика на большие вопросы современности, Вальтеру Скотту противостоят и многочисленные разновидности занимательной беллетристики — в первую очередь романы-фельетоны А. Дюма и Э. Сю, которые ничуть не хуже удовлетворяют потребность в условно-исторической экзотике, но сочетают ее со значительно более динамичным авантюрным сюжетом, увеличивая набор персонажей и основных мотивов. Бывшие читатели "Айвенго" или "Квентина Дорварда" становятся читателями "Трех мушкетеров" или "Королевы Марго", и путь назад для них уже невозможен: после легкого, стремительного Дюма Вальтер Скотт кажется особенно тяжеловесным и медлительным. Естественно, и на книжном рынке "уэверлеевы романы" уже не пользуются былым спросом, и спорадические попытки оживить интерес к ним не приносят успеха. Наглядный пример тому — неудача, постигшая издателей первого полного собрания романов В. Скотта в России.

Идея издать такое собрание носилась в воздухе давно. Еще в 1839 году Белинский сообщал А. А. Краевскому о московском проекте "Библиотеки романов", куда должны были войти "Вальтер Скотт и Купер, от первого романа до последнего, все — и переведенные, и не переведенные" (18, IX, 251). Два года спустя он же узнает, что Смирдин "мечтает об огромных и дешевых изданиях и, между прочим, думает издать всего Вальтера Скотта" (18, IX, 476). Однако эти планы так и остались прожектками, пока за дело не взялся сам Краевский, энергичный и небескорыстный издатель "Отечественных записок".

Заручившись финансовой поддержкой петербургского издателя и книгопродавца М. Д. Ольхина, а также его компаньона К. И. Жернакова, Краевский берет на себя функции распорядителя, составителя и, как сказали бы теперь, главного редактора собрания романов Вальтера Скотта в 31 томе. Издание он замысливает грандиозное и для того времени уникальное, ибо намеревается включить в него только новые, выполненные с английских оригиналов переводы хорошего качества, рассчитывая, что на эту приманку могут клюнуть читатели, которые до тех пор имели в своем распоряжении одни "серо и грязно изданные, гнусно и притом с Дефоконпретовских переводов переведенные романы" (57, 154). В мае 1843 года Краевский обращается с предложением принять участие в работе над переводами к московским друзьям Белинского и Герцена — В. П. Боткину и Н. Х. Кетчеру, известным знатокам английского языка, и заручается их согласием помогать ему. "О нравственной пользе от этого предприятия нечего и говорить. Дай Бог, чтобы расейская публика поддержала его" (135, 68), — ободряет Краевского Боткин, рекомендуя привлечь к изданию еще одного москвича из того же круга — сильно нуждавшегося в заработках Е. Ф. Корша. Рекомендацию Боткина поддерживает и Кетчер. "Милостивый Государь Андрей Александрович, — пишет он Краевскому. — Василий Петрович сообщил мне предложение ваше на счет участия в переводе Вальтер Скотта по сорока рублей с английского листа парижского издания Бодри; я согласен принять предложение это, но должен только предупредить, что так как я не могу оставить Шекспира, то более трех романов едва ли я буду в состоянии перевести в год, поэтому я и предложил на тех же условиях принять участие в переводе этом Евгению Коршу, за знание языка и достоинство переводов которого не нужно и ручаться; он также согласен. <...> Прошу выслать оригиналы, потому что у меня их нет, да и найти в Москве

трудно. Веверлей едва ли может поспеть к июлю. Впрочем, я употреблю все силы, чтобы дело это шло скоро "(280, л. 1).

Увы, дело шло далеко не так скоро и не так гладко, как хотелось бы редактору. Во всяком случае, еще в июле вместо обещанных рукописей он получает только ультиматум о выплате аванса Коршу, который, по договоренности, обязался перевести "Антиквария" и "Айвенго" (или "Эйвенго", как теперь стал именоваться бывший "Ивангое"). "Только, попросите *не медлить*. Дело спешное!" — уладив конфликт, молит он Боткина, выступавшего в качестве посредника и ходатая переводчиков, и добавляет: "Да не возьмет ли, кстати, на себя сестра Корша еще роман, который бы она могла перевести в то время, когда брат переводит свои два романа? Похлопочите-ка об этом. Дело пошло бы еще скорее" (280, л. 1 об.). В дальнейшем, однако, отношения Краевского с переводчиками еще более обостряются: нечистый на руку, он беззастенчиво присваивает себе часть их гонорара, выплачиваемого Ольхиным, да к тому же еще дерет с него деньги за "редактуру", которой, не владея английским языком, заниматься не может и не хочет. "Каков надувала! Можно прекомическую статью сделать на подобные мистификации. Заметь, что Краевский, как Дюма, торгует своим именем. Есть дураки, которые покупкою его надеются у иногородних выманить деньги" (143, II, 487), — возмущается Плетнев, узнав о том, что романы Вальтера Скотта должны выходить под редакцией Краевского. По-видимому, далеко не все сотрудники "надувалы" соглашались продолжать работу на таких условиях, ибо собрание начинает выходить в свет только летом 1845 года, да и то вразнобой, без соблюдения какого-либо порядка. Сначала появляется пятнадцатый том ("Квентин Дорвард"), за ним — третий ("Антикварий"), а уже на следующий год — шестой ("Эйвенго") и второй ("Гей-Меннринг, или Астролог")<sup>3</sup>.

Выпуск собрания вальтер-скоттовских романов Краевский попытался представить как важное литературное событие. С июньской книжкой "Отечественных записок" за 1845 год всем подписчикам журнала было разослано рекламное объявление, акцент в котором сделан на необыкновенно высоком уровне переводов. "Слишком самонадеянно было бы выдавать этот новый перевод за образцовый; но можно сказать, что переводчики и редакция старались сделать его сколько можно ближе к подлиннику, ничего не опуская, ничего не изменяя, сохраняя по возможности весь колорит, всю оригинальность его и заменяя подобно-звучащими русскими выражениями такие только места, которые решительно непереводимы, как народные идиомизмы, но всегда обозначая эти места в выносках" — говорилось в этом любопытном документе, на который (как, впрочем, и на все издание) следовало бы обратить внимание при изучении истории художественного перевода в России. Опасаясь, что подобная рекомендация скорее может отпугнуть читателей, "привыкших читать Бальзака, Дюма, Сулье и других фельетонных романистов, пишущих поденно и получающих плату по вершкам", автор объявления (возможно, сам Краевский) отмечает, что в отличие "от легких французских рассказчиков" у Вальтера Скотта все подробности и отступления художественно оправданны, и потому переводчики "тщательно старались сохранить все, что есть в подлиннике, и не улетучивать иногда тяжелой фразы автора, которая оттого потеряла бы свой цвет, свою оригинальность".

Явно рекламный характер носила и короткая рецензия Белинского на третий том собрания, где критик призвал публику споспешествовать успеху "огромного предприятия, делающего истинную честь предприимчивости г. Ольхина", похвалил переводы, привел данные, подтверждающие сравнительную дешевизну "красиво, даже изящно напечатанных книг" (семь рублей ассигна-

циями), и, наконец, воодушевившись, заговорил о непреходящем значении Вальтера Скотта: "Это не то, что знакомый вам писатель: это неизменный друг всей вашей жизни, обаятельная беседа которого всегда утешит и усладит вас. Это поэт всех полов и всех возрастов, от отрочества, едва начинающего пробуждаться для сознания, до глубокой старости. <...> Для молодых людей особенно полезны романы Вальтера Скотта: увлекающая их в мир поэзии, они не только не отвлекают их от науки, но еще воспитывают и развивают в них историческое чувство, без которого изучение истории бесплодно, пробуждают в них охоту и страсть к этому первому и величайшему знанию нашего времени" (18, VIII, 422—423).

Однако, несмотря на все попытки Краевского использовать огромный авторитет критического раздела "Отечественных записок" для поддержки своего предприятия (а, кроме Белинского, о Вальтере Скотте в связи с выходом первых томов собрания писал в журнале еще и В. Майков, чью замечательную статью мы неоднократно цитировали), оно не принесло ему ожидаемых барышей: на "Гей-Меннринге" издание было прервано и так никогда и не возобновилось, поскольку оказалось убыточным. Правда, "Отечественные записки" еще некоторое время продолжали делать хорошую мину при плохой игре, утверждая, что "перевод имел большой успех, и требования на эти четыре романа до сих пор продолжают в книжных лавках" (133, 57), но другие, более надежные свидетельства опровергают подобные оптимистические сообщения. Так, вспоминая впоследствии о печальной судьбе "дешевого и довольно приличного издания переводов Вальтер-Скотта с подлинника", которое остановилось на четырех романах, А. Григорьев добавил: "<...> да и те-то, сколько я знаю, покупались куда не во множестве" (57, 154). "Года три назад тому кто-то вздумал изда-

вать на русском языке полное собрание сочинений Вальтер-Скотта; но издание это, после трех или четырех романов, переведенных более или менее удачно и изданных довольно красиво, вдруг остановилось, говорят, потому, что не окупало издержек" (171, 65), — не без злорадства писал в 1849 г. "Современник", демонстративно "забыв" фамилию своего главного конкурента. Впрочем, равнодушные русской публики к Вальтеру Скотту журнал Некрасова объяснил просто, но убедительно: все дело в том, что ее образованная часть прочла "уэверлеевы романы" в подлиннике или по-французски, а "грамотные русские люди довольствовались плохими переводами, которые расходились по России во время оно в бесчисленном количестве экземпляров". Позже М. Л. Михайлов сочтет неуспех предприятия Краевского доказательством эстетической невосприимчивости русских читателей сороковых годов: ясно, заметит он, что в Вальтере Скотте они "ценили больше всего внешний интерес, и им довольно было старых дрянных переводов <...> для знакомства с великим романистом" (104, III, 45).

Краевский, действительно, просчитался и неправильно оценил конъюнктуру. Избранный им тип издания — без иллюстраций, с сохранением всех авторских предисловий и примечаний, с обширным справочным аппаратом, с подстрочным переводом стихотворений, с разъяснением неясных мест при помощи английских слов и выражений, приводимых в скобках, — мог привлечь лишь искушенных знатоков и ценителей литературы, а они тогда составляли ничтожно малую часть русской читающей публики. Образованная дворянская молодежь, на которую, видимо, делали ставку издатель, интересовалась "художеством" куда меньше, чем политикой, социологией или естественными науками, и потому вряд ли была расположена выкладывать по семи рублей ассигнациями за книги двадцатилетней давности,



---

*Из иллюстраций к массовым изданиям романов  
Вальтера Скотта. XIX век.*

---



---

*Из иллюстраций к массовым изданиям романов  
Вальтера Скотта. XIX век.*

---



уже прочитанные в детстве или услышанные в пересказе родителей. Сами же родители, скучающие баре, искатели развлечений, к Вальтеру Скотту охладели давно: подобно герою повести А. Я. Кирьяковой с красноречивым названием "Тени прошлого", они хранили его романы на полках рядом с переводами Байрона и Шекспира и разглагольствовали обо всех классиках примерно так: "Многотомный Вальтер Скотт; определенный, постигший человеческое сердце Шекспир; мрачный, страстный Байрон" (132, 3). Не нужен был "многотомный Скотт" и "читающей черни" — ей вполне хватало "легкомысленных французов", которых во множестве печатали русские журналы, не исключая, кстати, и "Отечественных записок" (характерно, что в одном номере с объявлением о выходе собрания сочинений Скотта можно было прочесть продолжение "Королевы Марго"). В своих "Литературных воспоминаниях" Д. В. Григорович рассказывает смешной анекдот о том, как на вечере у Краевского, куда "для оживления" были приглашены дамы артистического круга, одна хорошенькая особа поинтересовалась у него, "в каком роде" пишет Фет:

" — Как бы вам объяснить? В самом тонком, неуловимо поэтическом роде...

— Это как Вальтер Скотт?" (56, 123).

Нелепая ассоциация "любопытной дамы" вполне могла бы объяснить хозяину дома одну из причин, по которой затеянное им издание не имело коммерческого успеха: к тому времени "читающая чернь" окончательно перестала считать Вальтера Скотта "своим", доступным писателем и, естественно, не хотела покупать книги "в самом тонком и неуловимо поэтическом роде".

Но главная ошибка Краевского все-таки состояла в другом: ни он, ни его сотрудники почему-то не учли, что вальтер-скоттовские романы по-прежнему

остаются весьма популярным семейным, в первую очередь детским чтением, и не пытались вызвать интерес к собранию сочинений у самой большой группы потенциальных покупателей — у родителей, озабоченных выбором книг для своих чад. Педантичная точность переводов, мелкий шрифт, обширный справочный аппарат, отсутствие иллюстраций — одним словом, весь "взрослый", солидный облик издания в этом смысле пошел ему во вред; ведь даже сегодня наши дети намного охотнее читают Вальтера Скотта в "Библиотеке приключений" с картинками, чем в строгом, хотя и фривольно-розовом двадцатитомнике.

Западноевропейские издатели подобных промашек не допускали. Они отлично поняли, что отношение к Вальтеру Скотту изменяется, что выросло первое поколение тех, кто знаком с ним с детства и, скорее всего, станет его перечитывать только вместе со своими детьми, что "уэверлеевы романы" теперь ставят на полки в детской рядом с "Робинзоном Крузо" и волшебными сказками, — поняли и быстро отреагировали на новые запросы: Собрания сочинений Скотта выходят в Западной Европе непременно с иллюстрациями, способными разжечь воображение юных читателей; их рекламируют как обязательную часть любой *семейной* библиотеки, как символ единения поколений и домашнего благополучия, и они пользуются неизменным спросом. Одновременно в ряде стран получают широкое распространение и сокращенные издания вальтер-скоттовских романов, предназначенных уже исключительно для детей. Например, во Франции, как сообщает П. В. Анненков в "Парижских письмах", их очищают от любовных сцен, но делают это осторожно, стараясь "не повредить занимательности".

Опыт такого рода изданий будет использован в России лишь в конце 1860-х годов, когда М. О. Вольф впервые после Краевского начнет выпуск собрания



---

*Из иллюстраций к массовым изданиям романов  
Вальтера Скотта. XIX век.*

---



---

*Из иллюстраций к массовым изданиям романов  
Вальтера Скотта. XIX век.*

---

романов Вальтера Скотта (его последний, двадцать пятый том выйдет в 1880 году). "В предлагаемом переводе романы эти нарочно являются с сокращениями или, лучше сказать, с исключением всего того, что бы могло резко подействовать на читателя, не желающего встретить в романе повода к раздражению слишком яркими картинами чувства или чувственности. Они, так сказать, профильтрованы и вследствие этого в настоящем виде, ничуть не отнимающем ни достоинства, ни прелестей, ни занимательности рассказа, передают сжато мысль автора, без всех этих длинных и пространных, часто лишних распространений" (124, 433) — так сформулированы в каталоге Вольфа основополагающие принципы этого имевшего успех издания, принципы, являющие собой полную противоположность установкам Краевского на передачу всех длиннот, подробностей и описаний, без которых "ослабляется целостность впечатления". Главный адресат нового собрания сочинений — "дети старшего возраста", юношество, для коего, согласно тому же каталогу, вальтер-скоттовские романы "составляют несомненно лучшее и полезнейшее чтение" (124, 535), а раз так, то с текстами можно особенно не церемониться, подгоняя их под стереотипы детской литературы. Разумеется, вопрос о точности, о литературных достоинствах переводов уже не ставится — ведь с задачей легко справляется любой мало-мальски профессиональный поденщик, и потому Вальтер Скотт во второй половине XIX века идет на откуп бесталанным и безымянным кустарям или знающим иностранный язык, но лишенным чувства слова матронам и девицам. Исчерпывающую оценку всем этим переводам дал О. Э. Мандельштам, который в конце двадцатых годов был вынужден зарабатывать себе на жизнь их литературной обработкой для издательства "ЗИФ": "Они сделаны полицейским языком паспортистов, и это хамское клеймо нельзя смыть никакими

усилиями" (99, 43), — сказал он, и его приговор обжалованию не подлежит.

Впрочем, не будем особенно винить русских издателей второй половины XIX века за то, что они уделяли больше внимания оформлению романов Скотта (печатавшихся обычно "на прекрасной бумаге, изящным шрифтом и иллюстрированных политипажами"), нежели качеству переводов. Издатели лишь честно делали свое дело, откликаясь на потребности эпохи, а эпоха и без них перестала числить "уэверлеевы романы" по ведомству "вечных произведений искусства", лишила автора "Уэверли" лавров "чародея", "волшебника", "великого деэписателя" и низвела его с поэтического Парнаса на беллетристическую землю, поставив в один ряд с Майн Ридом, Гюставом Эмаром, Буссенаром и прочими поставщиками "занимательных сказок" для юношества. Как заметил датский критик-позитивист Георг Брандес, в конце прошлого столетия не без успеха игравший роль законодателя литературной моды, сочинения Скотта — скучные, ограниченные, безнадежно отставшие от "течения современной науки" — "должны были обязательно выпасть из рук образованных людей и попасть в руки тех, которые ищут в чтении только развлечения, — или же сохраняться и переплетаться образованными людьми, — чтобы быть подносимыми в дар в день рождения или конфирмации их сыновьям или дочерям, или племянникам и племянницам" (38, 182—183). Не обращая внимания на "полицейский язык" переводов, дети, как когда-то Языков, радовались подарочным изданиям Вальтера Скотта, словно "конфетам", лакомству: волшебно пахнущие страницы, "старинные тонкие гравюры" под папиросной бумагой, о которых с нежностью вспомнит потом М. В. Добужинский (62, 132), увлекательные приключения, рыцари, замки, погони, красавицы — вот в чем

теперь состояла главная прелесть книг, прежде считавшихся "верхом художества".

По точному наблюдению Брандеса, к концу века Вальтер Скотт "сделался <...> поэтом, которого все взрослые уже читали, но которого ни один взрослый человек больше не читает", из-за "немой, но поучительной критики времени" (38, 183). В прямом смысле *немой*, потому что в середине столетия период борьбы с вальтер-скоттовским романом сменяется периодом красноречивого безмолвия — имя Скотта начинает исчезать со страниц журналов и книг, из писем и дневников и даже из перечней самых популярных писателей. Так, например, в 1856 году "Отечественные записки", ссылаясь на отчет лондонского книжного магазина Стенли, сообщают, что английские читатели, кроме "Робинзона Крузо" и "1001 ночи", чаще всего требуют сочинения Джерольда, Бульвера, Марриета, Диккенса, Лонгфелло, Теккерея, а о Вальтере Скотте просто-напросто забывают упомянуть (см.: 134). Подобная забывчивость, невозможная всего десятью годами ранее, выразительнее многих документов свидетельствует о том, что "чары волшебника разрушены, жезл его сломан", как сказал американский историк Прескотт. Культура явно не нуждается более в вальтер-скоттовских романах, и потому предпочитает о них не вспоминать.

В России отклики на выход четырех томов собрания сочинений Скотта под редакцией Краевского явились последней данью любви к "великому шотландцу", запоздалым прощанием с ним и его временем. По существу, это-то и были прежде ненаписанные некрологи, эпитафии, ибо в дальнейшем русская критика будет либо начисто игнорировать Скотта, либо вершить над ним суд с высот позитивистского знания, современной философии истории и новейшей эстетики. "Исторический, вальтер-скоттовский роман, — это пространное,

солидное здание, со своим незыблемым фундаментом, врытым в почву народную, со своими обширными вступлениями в виде портиков, со своими парадными комнатами и темными коридорами для удобства сообщения, — этот роман в наше время почти невозможен: он отжил свой век, он несовременен" (197, V, 372—373), — напишет в 1852 году И. С. Тургенев, и лишь немногие одиночки, противники литературы "с направлением", позволят себе не согласиться с его словами.

В эпоху идеологизации литературы, ее разделения на полезную и бесполезную романы Вальтера Скотта — лишенные какой-либо актуальной программы, тематически далекие от злободневных проблем, подчеркнута беспристрастные по авторской позиции — разумеется, причислялись к "чистому искусству", как, впрочем, и все произведения, не исполнявшие конкретно-прагматическую функцию. "Вальтер Скотт и Купер блистательно замыкают собою фалангу писателей, занимавшихся *искусством для искусства*; но Вальтер Скотт был счастливее Купера: он до последней минуты сохранил свой высокохудожественный талант и кончил вовремя", — заявляет некрасовский "Современник", считающий, что "критически рассматривать его романы в настоящую минуту было бы уже совершенным анахронизмом" (171, 65). Еще более резко выступает против Вальтера Скотта в шестидесятые годы Д. И. Писарев, противопоставляя его "замечательным поэтам и чрезвычайно полезным работникам нашего века", "популяризаторам разумных идей по части психологии и физиологии общества" — Диккенсу, Теккерею, Треллопу, Жорж Санд и другим "реалистам". Пусть "эстетики" уважают Вальтера Скотта и Купера. "А мы, — восклицает он, — их несколько не уважаем и вообще считаем исторический роман за одно из самых бесполезных проявлений поэтического творчества. Вальтер Скотт и Купер — усыпители человечества. Что они люди очень дарови-



тые — против этого я не спору. Но тем хуже. Тем-то они и вредны, что их произведения читаются с удовольствием и создают целые школы подражателей. А что выносит читатель из этих романов? Ничего, ни одной новой идеи. Ряд картин и арабесок. То же самое, что ребенок выносит из волшебной сказки. В наше время, когда надо смотреть в оба глаза и работать обеими руками, стыдно и предосудительно уходить мыслью в мертвое прошедшее, с которым всем порядочным людям давно пора разорвать всякие связи" (145, 113—114).

Писарев отвергает Вальтера Скотта по тем же причинам, по которым развенчивает Пушкина: талант, "художество" для него вредны и бесполезны, если не поставлены на службу социальному "деланию". Но едва ли меньшую неприязнь вызывали "уэверлеевы романы" у адептов позитивистской доктрины в науке, прежде всего в истории, задачей которой стало считаться не вальтер-скоттовское вчувствование в "дух эпохи", а установление цепи фактов. Мы видели, с каким пиететом относился к Вальтеру Скотту будущий отец русской медиевистики Т. Н. Грановский; уже в 1841 году, перечитав "Эдинбургскую темницу", он говорил о ней не менее восторженно, чем в студенческой молодости: "Что за дивное произведение! Просто и глубоко в высшей степени" (176, II, 439). А вот для С. М. Соловьева, главы позитивистской исторической школы, даже детское чтение Вальтера Скотта — это пагубное занятие, отнюдь не способствующее формированию научного мышления. "Я читал все без разбора, читал романы всякого рода, и Гуака, и Радклиф, и Нарезного, и Загоскина, и Вальтер Скотта; раннее чтение романов было мне вредно: оно сильно распалило мое воображение" (69, 8); — вспоминает Соловьев в своих "Записках", никак не выделяя вальтер-скоттовский роман из общего беллетристического потока, где он мирно соседствует с лубочной повестью "Гуак, или Непрео-

боримая верность" и с "Удольфскими тайнами". Если в романтическую эпоху Вальтера Скотта чтили как основоположника исторической науки, чьи книги "истиннее самой истории", то теперь строгие жрецы Клио изгоняют его из своего храма — в позитивистском понимании исторический факт и роман суть две вещи несовместные.

Надо сказать, что сами русские "эстетики", которые, согласно Писареву, "уважали Вальтера Скотта", сделали очень немного, чтобы защитить его репутацию. Правда, в 1854 году А. В. Дружинин публикует в "Отечественных записках" большую серию статей под названием "Вальтер Скотт и его современники", где отмечает "громадное дарование писателя", "веселость и увлекательность его слога" и вяло спорит с "отрывистыми и стереотипными отзывами о достоинствах и слабых сторонах Скоттова гения". "Многие очень хорошо умеют говорить о живописи описаний, об удачном воссоздании эпох давно минувших, об анахронизмах, о бесцветности героев, о щепетильности развязок, даже о феодальных предрассудках Вальтера Скотта, — пишет он. — Но дух живительной поэзии, скрытой под этими частностями, но сила и значение этой поэзии до сих пор еще не разобраны, до сих пор еще не оценены по достоинству" (65, 765). Однако сам же Дружинин подобными общими декларациями и ограничился, уклонившись от обсуждения поставленных вопросов. Его цикл статей представляет собой лишь компилятивный и весьма небрежно составленный свод биографических материалов о Скотте, заимствованных главным образом из книги Локхарта, — это, говоря словами автора, "жизнь Вальтера Скотта, соединенная с анекдотическим обзором всего тогдашнего периода английской словесности", энтузиастом которой он себя именует, а не очерк творчества и не критическое эссе. Недаром Дружинин опасался, что для него, как англомана, "может казаться

интересным то, что для публики сухо" (278, л. 7—7 об.). Непомерно растянутая, скучная, избыливающая мелкими фактами, не имеющими отношения к теме, его работа едва ли была способна восстановить пошатнувшийся авторитет "шотландского чародея" — напротив, она засушивала, мумифицировала его образ и тем самым косвенно поддерживала правоту тех, кто торопился сбросить Вальтера Скотта с корабля современности.

Глубоко символично, что последнее страстное слово в защиту "великого шотландца", прозвучавшее в русской культуре середины XIX века, на самом рубеже эпох, было сказано Аполлоном Григорьевым — "последним романтиком", "ненужным человеком", "одиноким скитальцем", никогда не признававшим диктата направления, тенденции, партии, догматической мысли над искусством. "Понять страстное поклонение Вальтеру Скотту, пожалуй, доходящее до крайности, — весьма возможно, но понять равнодушие к нему мы отрекаемся и за себя лично и за большую часть читающей массы, — заявил он в 1851 году, рецензируя "Легенду о Монтрозе". — В самом деле, если тот поэт, кто творит живые образы, то едва ли найдется писатель, более В. Скотта достойный этого имени. Лица, им изображаемые, до такой степени ясны в фантазии самого поэта и изображены с таким высоким, чуждым всякой задней мысли простодушием, что они ходят как живые перед читателем: каждый почти роман его — целый, сам в себе замкнутый, полный мир, с которым вы сживаетесь все более и более" (109, 166—167). Григорьев с волнением вспоминает "чудный неотразимо-влекущий мир" "Пирата", "одну из вечных поэм любви" — "Ламмермурскую невесту", "разрывающую сердце сцену прощания жидовки Ревекки с рыцарем" в "Айвенго"; как и критики двадцатых годов, утверждает, что "по яркости и простоте представления, по многообразию типов только создания В. Скотта достойны занять место с созданиями

Шекспира", хотя и отмечает значительно более широкое мирозерцание у последнего; и, наконец, делает вывод, что перед вальтер-скоттовскими романами "бледнеют весьма заметно все без исключения произведения новой литературы" (109, 168).

Так думал "последний романтик" в 1851 году, но впоследствии — очевидно, под влиянием статьи Карлейля, которого Григорьев считал величайшим английским мыслителем и одним из духовных отцов "органической критики", — его отношение к Вальтеру Скотту заметно меняется. В книге "Мои литературные и нравственные скитальчества" (1862) он причисляет подавляющее большинство "хваленых произведений" писателя к преходящим, временным, модным явлениям искусства, делая исключение лишь для горячо любимых с детства "Пирата", "Певерилия Пика" и "Легенды о Монтрозе". "Шотландский бард", констатирует он, "отошел уже для нас в прошедшее, — не возбуждает уже в нас прежних восторгов — тем менее может возбуждать уже фанатизм" (57, 154). Мельком отмеченная ранее узость "нерефлексивно-реставрационного" мирозерцания Скотта теперь выходит для него на первый план, и он, вслед за Карлейлем, видит в "уэверлевых романах" лишь проблески истины, проблески "живых миров", вспыхивающие, когда наивный поэт берет верх над ограниченным буржуа. "Весь полный мира преданий, собиравший сам с глубокою любовью песни и предания родины, чуждый всяких политических задач и преднамеренных тенденций, честный даже до крайней ограниченности, объясняющей его нелепую, но искреннюю историю французской революции и Наполеона — Вальтер Скотт был вполне представителем шотландского духа — но не с той грозной и величавой стороны его, которая породила суровый пуританизм и Оливера Кромвеля, а со стороны так сказать общежитнейской. Такого другого ограниченного мещанина, как "шот-

ландский бард" — надо поискать да поискать — разве только наш Загоскин будет ему под пару: его добродетельные лица глупее Юрия Милославского и Рославлева, приторнее братьев Чарльсов Диккенса. Но дело в том, что он все-таки поэт — и большой, хотя далеко не гениальный, как Байрон или Гюго поэт, — что помимо его воли и желания вырисовываются перед нами в его произведениях именно те самые образы, к которым не питает он нравственной симпатии — и что с другой стороны есть правда и есть поэтическая прелесть в его сочувствии к загнанным или погибшим расам, сверженным, но когда-то популярным династиям, к суевериям и преданиям — есть художественная полнота и красота в его изображениях замкнутых мирков или отошедших в область прошедшего типов" (57, 162).

Характерно, что новая, уравнивающая оценка Вальтера Скотта дана Григорьевым в воспоминаниях, в ретроспекции, вне связи с русской традицией критической рефлексии по поводу "уэверлеевых романов" — с традицией, оборвавшейся как раз на его рецензии 1851 года. Для следующих же поколений читателей Скотт — и вовсе величина почти неизвестная; единственная обнаруженная нами статья о нем в отечественной печати 1860—1870-х годов — анонимный биографический очерк, опубликованный "Биржевыми ведомостями" (1866) — явно ставит своей целью познакомить публику с забытым писателем. Ее автор с интонацией первооткрывателя сообщает такие сведения, которые еще двадцать лет назад знал каждый школьник, утверждая при этом, что критики с самого начала "пожимали плечами и отзывались с пренебрежением" о романисте, некогда игравшем главную роль "во всей европейской книжной торговле" (33) — симптоматичная аберрация культурной памяти.

В такой системе координат любовь взрослого человека к Вальтеру Скотту оказывается признаком от-

сталости, старомодности, дремучей провинциальности. "Исчезнувшим типом" называет М. Н. Альбов героя своего рассказа "На точке" (1885), бывшего учителя гимназии в городе Пыльске Филиппа Филипповича, который при упоминании о "шотландском чародее" оживает и тихим, проникновенным голосом произносит: "Вот тоже гигант!.. Эта ширь, эта мощь, этот величаво-торжественный эпос..." Толстый, обрюзгший, опустившийся старый холостяк, похоронивший в сытом и тупом провинциальном безделье юношеские идеалы и мечты о литературной славе, безнадежно отставший от жизни, он читает вслух "Айвенго" пожилой даме и ее сыну — читает в конце тягучего дня, после долгого обеда с куриным борщом, водкой из запотевшего графина под балычок, раками и жареным карпом, после долгого сна, после долгого вечернего чая, и Альбов монтирует фрагменты из вальтер-скоттовского романа с внутренними монологами слушателей Филиппа Филипповича, чьи мысли заняты отнюдь не судьбой Рыцаря-Лишенного-Наследства, а "совсем посторонним", и с репликами типа: "Пожалуйста ужинать" и "Вареники простынут" (146, 276—280). В таком контексте Вальтер Скотт звучит уже совсем травестийно, и автор не скрывает своей иронии ни по отношению к своим персонажам, ни по отношению к "великому шотландцу", ни по отношению к выродившемуся ритуалу семейного чтения.

Объектом травестирования "уэверлеевы романы" нередко становятся и в англоязычной культуре. Начиная с пятидесятых годов, например, английские театры предпочитают ставить не инсценировки "Роб Роя" или того же "Айвенго", а пародийные бурлески и фарсы по их мотивам, веселя викторианскую публику переиначиванием отлично знакомых ей сюжетов на современный лад. За океаном, где романтическая литературная традиция сохраняет свое значение намного дольше, чем в Европе, — почти до конца столетия, Марк Твен —

ее самый яростный и авторитетный критик — осмеивает условности и каноны исторического романа вальтер-скоттовского типа в целом ряде фельетонов, пародий, сатирических очерков. И хотя основной мишенью для насмешек он избирает не Скотта, а его американского последователя Фенимора Купера, сам основатель жанра тоже получает от него достаточно затрещин, тычков и мелких уколов (не случайно, скажем, затонувший пароход в "Приключениях Гекльберри Финна" носит имя "великого шотландца"). С точки зрения Твена, "увлечение фантастическими героями Вальтера Скотта, их нелепыми "рыцарскими" подвигами и романтическим мальчишеством" (187, 493—494) пагубно не только для литературы, но и для общества: именно оно, считает американский писатель, сформировало характер и самосознание плантаторов-южан (чьи библиотеки, как мы знаем из книг У. Фолкнера, обязательно включали собрание "уэверлеевых романов"), вселило в них иллюзии аристократической исключительности, навязало ложный кодекс "рыцарской" чести, заставило цепляться за прошлое и, в конце концов, послужило причиной Гражданской войны в США. "Вальтер Скотт со своим колдовским наваждением и единоличной своей мощью останавливает волну прогресса и даже поворачивает ее вспять: он заставляет весь мир влюбиться в сны и видения, в сгнившие и скотские формы религии, в разрушившиеся и сгнившие системы управления, в глупость, пустоту, мнимое величие, мнимую пышность и мнимое рыцарство безмозглого и ничтожного, давно исчезнувшего общества. Он причинил неизмеримый вред, быть может самый большой и стойкий вред, чем все доселе жившие писатели <...> Это сэр Вальтер еще до войны сделал каждого южного джентльмена майором, или полковником, или генералом, или судьей, и это он научил таких людей ценить свои мишурные титулы. <...> К созданию довоенного типа южанина сэр Вальтер

настолько приложил руку, что его можно в значительной мере считать ответственным и за войну" (187, 539—540) — вот, пожалуй, самые тяжкие обвинения, выдвинутые против Вальтера Скотта за все годы, прошедшие с выхода "Уэверли", обвинения, конечно абсурдно преувеличенные, но не полностью беспочвенные.

Как известно, одно из определяющих свойств романтических текстов — их потенциальная способность служить программой поведения, побуждающей к жизнестроительству по заданным литературой образцам. Мы уже говорили о том, что "уэверлеевы романы" в этом смысле относительно мало активны, но речь тогда шла только о европейских странах, где мечты о турнирах, дуэлях, шотландских коттеджах, роскошных костюмах и прочей средневековой экзотике, естественно, так и оставались мечтами (вспомним, например, бедную Эмму Бовари). Однако в разреженном воздухе очень молодой, еще не сложившейся американской культуры, лишенной корней и традиций, вальтер-скоттовская программа встречала меньшее сопротивление реальности, и некоторые романтически настроенные южане, ощущавшие себя феодальными баронами на своих плантациях, действительно пытались претворить ее в жизнь. Они уходили на войну как на театральные подмостки, красуясь рыцарским антуражем — развевающимися плащами с красной подкладкой, горячими скакунами, бутоньерками на мундирах, яркими шарфами; они совершали чудеса отчаянной, но бессмысленной храбрости, бросались в картинные атаки, губили солдат и гибли сами, истекая отнюдь не клюквенным соком: провинциальное лицедейство оборачивалось национальной трагедией.

В то самое время, когда Америка мучалась запоздалым похмельем на чужом романтическом пиру, по другую сторону океана счеты с Вальтером Скоттом и его наследием были, по существу, уже закончены.



Итог многолетним спорам о значении "уэверлеевых романов" подвел влиятельнейший критик и эстетик эпохи Ипполит Тэн, который безоговорочно отнес Скотта к презренным беллетристам, уделив ему всего лишь несколько страниц в своей капитальной "Истории английской литературы". "У Вальтер-Скотта мы научились истории. Но история ли это, однако же?! Все его картины отдаленного прошлого ложны. Верны только костюмы, местность, внешность, но поступки, речи, чувства и все остальное цивилизовано, принаряжено и пригнано в новейшем духе. Можно бы прямо догадаться об этом, взглядываясь в характер и жизнь автора <...> Разве он похож на поклонника голой правды, как бы она ни была свирепа и грязна? Разве он похож на любознательного натуралиста <...> заботящегося исключительно о подтверждении фактами превращений живой природы? Нисколько. В истории он, точно так же, как в своем Абботсфордском замке, хлопочет только о том, чтобы удобнее расположить точки зрения и готические залы. Тусклый блеск луны, пробиваясь между башенками, будет весьма эффектен; эти латы отменно помещены, потому что их отблеск как нельзя больше идет к старинным обоям; уж не достать ли из гардероба феодальные костюмы и не устроить ли вкупе с собравшеюся компанией маскарад? <...> При этом не надо упускать из виду, что тут находятся дамы и даже молодые девицы, а потому представление необходимо устроить, никоим образом не шокируя их строгих правил и нежных чувств, заставить их плакать благопристойно, не выводить на сцену слишком сильных страстей, которых они, пожалуй, не поняли бы <...> Притом же у автора нет ни досуга, ни таланта проникать в самую суть своих героев; он заботится только о их внешности, он видит и описывает гораздо подробнее их наружность и формы, нежели чувства и внутренний мир. <...> Когда же было ему заниматься открытием или обнаруживанием внут-

ренного строя души варваров? Эту структуру открывать нелегко, а обнажать не совсем приятно. Каждые двести лет меняется пропорция людей и образов, побудительные причины страстей, степень зрелости мыслей, род наклонностей. Кто теперь понимает и восторгается Дантом, Рабле и Рубенсом, если только не подготовлен долгим предварительным изучением? И каким образом могли бы вписаться в голову буржуазного джентльмена высокие католические и мистические грезы, гигантская отвага или сальности плотского искусства? Вальтер-Скотт останавливается на пороге души, не идет дальше преддверия истории, выбирает из периода Возрождения и средних веков одно пристойное и приятное, сглаживает наивность языка, разнузданную чувственность, скотское зверство. В конце концов лица его романов, в какой бы век он ни переносил их, выходят похожими на его соседей-фермеров себе на уме, хвастливых лордов, джентльменов в перчатках, девиц, стремящихся к браку; это, более или менее, типы буржуазные, то есть люди степенные, ушедшие по образованию и характеру далеко от сладострастных безумцев Возрождения или от героических скотов и хищных зверей средневекового периода. Обладая большим запасом костюмов и неистощимым талантом сценической постановки, автор не без приятности маневрирует своими героями и сочиняет пьесы, за которыми, хотя и нет, если говорить правду, другого достоинства, кроме ответственности требованиям моды, но которые могут протянуть еще лет на сто" (200, 434—435).

Легко заметить, что Тэн не слишком оригинален: почти все его инвективы и иронические замечания повторяют то, что было сказано о Скотте до него, в разное время разными критиками. Однако, сведенные в систему, сконцентрированные, не разбавленные привычными комплиментами, они составляют смертный приговор вальтер-скоттовскому роману — приговор, вынесенный

от имени эпохи с ее четкими, жесткими представлениями о том, какой должна быть литература, должна быть история, и не оставляющий ему никаких шансов на спасение. С Тэном не спорили; ему не возражали; его многочисленные последователи лишь развивали и дополняли оценку мэтра. Для современников Золя и Толстого, Генри Джеймса и Тургенева Вальтер Скотт был мертв, а нить судьбы его — оборвана, и когда в начале девяностых годов Владимир Соловьев, посетив Шотландию, написал два стихотворения, пронизанных вальтер-скоттовскими мотивами, он закончил этот небольшой цикл на траурной ноте:

Дикие клики звучали победно...  
Миг лишь — и снова безмолвье царит.  
Призраки звуков замолкли бесследно,  
Только ручей под камнями шумит.  
Старая ель и холодные скалы,  
В мертвом просторе сияет луна.  
Песня былого навек отзвучала,  
Дикая жизнь - не воскреснет она!

(173, 99)

Поэт оплакивал не только шотландскую старину, но и ее певца: казалось, Вальтер Скотт уже никогда не воскреснет.

---

## ЗАКЛЮЧЕНИЕ

---

"В твоих горах досель Мак-Айвор и Стюарт  
Блуждают на конях при свете ночи лунной,  
И славу прошлого поет шотландский бард,  
Под елью древнею, на арфе тихоструйной"

— так через двадцать лет после Владимира Соловьева писал его племянник, поэт-символист Сергей Соловьев, обращаясь к Англии (175, 126). Тот же пейзаж, та же древняя ель, но теперь луна освещает не мертвый простор, а Вальтера Скотта и его героев; воскресение, казавшееся невозможным, произошло.

Поколение, захотевшее "только детские книги читать, только детские думы лелеять", вновь вернуло "великого шотландца" в круг взрослого чтения и разрешило себе его любить, "...мы одни (3 женщины и Вальтер Скотт)" (277), — пишет в 1910 году поэтесса Аделаида Герцыг М. А. Волошину, уже нисколько не стесняясь признаться в том, что проводит время над книгами, которые, по мнению Тэна или Брандеса, образованному человеку стыдно брать в руки. "Читаю Вальтера Скотта и получаю громадное наслаждение" (142, 342), — также без тени смущения сообщает Блоку Сергей Соловьев, в чьих книжных, изящно стилизованных стихотворениях и балладах не единожды мелькают "уэверлеевы" реминисценции. Так, среди его героев, рядом с античными богами, Жанной д'Арк, Сергеем Радонежским и прочими мифологическими и легендарными персонажами из разных культурных традиций, — граф Равенсвуд (не имеющий, правда, ничего общего с Равенсвудом из "Ламмермурской невесты", кроме имени и шотландского колорита) и Ричард Львиное Сердце ("На зависть прочим палладинам Тебя воспел

шотландский бард, О, крестоносец с сердцем львиным, Ахилл Британии Ричард!" — 174, 39).

Особенно большое значение имели "уэверлеевы романы" для еще одного младо-символиста, очень рано ушедшего из жизни Юрия Сидорова, который, по замечанию Н. С. Гумилева, успел лишь наметить "основные колонны задуманного поэтического здания: Англия Вальтера Скотта, мистицизм Египта и скрытое горение Византии" (59, 100—101). Как вспоминал друживший с ним С. Соловьев, "с лихорадочной поспешностью в последние дни жизни читает он романы Вальтера Скотта, чуть ли не по роману в день, очевидно ища в разумности и объективной красоте Вальтера Скотта оружие против обставшаго его извне и изнутри хаоса" (170, 20). Подтверждение этому мы находим в дневнике самого Сидорова, где есть такие, например, записи: "В постели читал и окончил "Эдинбургскую темницу". До слез не раз доходил. Хотя вещь и слабее многого у Вальтера Скотта. Уж очень пленительна невеста пастора Джен. <...> Кончил "Легенду о Монтрозе" и "Черного карлика" прочитал. <...> Читал "Вудсток" до 3 ночи" (283).

"Я вижу гор Шотландских властелина,  
Я слышу лай веселых песьих свор,  
Под месяцем теней полна долина.  
Летит Стюарт и грозный Мак-Айвор.

В тумане вереск. Мрачен разговор  
Столетних елей. Плачет мандолина,  
И шепчет ветер над урной: Алина!..  
О темных парк жестокий приговор!

Но се алтарь. Клубится ладан густо.  
Какая радость в слове Златоуста!  
Выходит иерей из царских врат,

И розами увит его трикирий.  
Я узнаю тебя, мой брат по лире!

Христос Воскрес! Мы победили, брат"

— этим сонетом "Памяти Юрия Сидорова" (174, 162) С.Соловьев не только отдал дань вальтер-скоттовским

увлечениям покойного друга, но и ввел "уэверлеевы романы" в общесимволистский культурный фон, опосредованно связав их с христианской мистической традицией (объективно прекрасное Скотта — тезис; физическая смерть — антитезис; спасение во Христе — синтез).

Разумеется, в сонме писателей, поэтов и мыслителей, которых русские символисты почитали как своих предшественников и учителей, Вальтер Скотт занимает весьма и весьма скромное место; с точки зрения поклонников Ф. Ницше и Ш. Бодлера, Э. По и П. Верлена, О. Уайльда и О. Бердслея простодушный, спокойный, безусловно нравственный автор "Уэверли" был все-таки художником второго ряда, но именно художником, творцом "объективной красоты", способной вызвать живой интерес и уважение у самых строгих ценителей искусства, а не презируемым и осмеянным беллетристом, "удовлетворяющим потребности моды". Говоря словами А. Г. Горнфельда, "внуки исправили ошибку отцов, вернулись к суждению дедов, — вернулись, конечно, по-другому, по-своему" (55, 129).

Реабилитация Вальтера Скотта, восстановление культурного статуса его романов — заслуга не одного лишь символизма, но и многих других разнородных течений и направлений в европейской литературе конца XIX — начала XX века, представителей которых, за отсутствием объединяющего термина, можно назвать преодолевшими реализм. Так, например, в Англии вальтер-скоттовскую традицию авантюрно-исторического романа с большим успехом возрождает и обновляет Р. Л. Стивенсон, относящийся к "всегда восхитительному, храброму, чудесному, здравомыслящему Скотту" (251, I, 115) как к своему непосредственному предшественнику, как к "королю романтиков" (273, 129), на чью корону он не без оснований претендует. По признанию Стивенсона, он постоянно перечитывает несколько "уэверлеевых романов" (273, 110—111);

рисуя в воображении идеальный дом, где в уютной комнатке стоят полки с "вечными книгами, которые никогда не могут надоесть", он включает в их число "Роб Роя" и "Гая Мэннеринга" (274, 194-195); "гибкий ум Вальтера Скотта" вызывает у него восхищение и зависть (251, IV, 22). Если он критикует "великого шотландца" за погрешности стиля и неряшливость композиции, то делает это с вызовом талантливого ученика, поставившего целью превзойти любимого учителя и боящегося повторить его ошибки (см.: 273, 131). Стивенсон даже хочет изъять из романа "Владелец Баллантрэ" уже написанное предисловие из страха, что оно "слишком похоже на Скотта" (251, IV, 261) — вернейший признак того, что американский теоретик литературы Г. Блум назвал "озабоченностью влиянием".

А вот пример внимания к художественным достоинствам "уэверлеевых романов" со стороны такого вождя "высокого модернизма", как Вирджиния Вулф, которой, казалось бы, вальтер-скоттовская традиция должна быть особенно чужда: в 1924 году писательница публикует замечательное по тонкости анализа эссе о Скотте, где отдает должное его "умению создать сцену и предоставить читателю возможность самому понять ее смысл", хотя признает, что он не "принадлежит к числу великих знатоков сложностей человеческого сердца" и часто бывает фальшив. "Он превосходит в изображении чувств, которые владеют человеком не тогда, когда он вступает в конфликт с другими людьми, а когда борется с природой или с судьбой. Его роман — это роман о гонимых и затравленных, которые прячутся в ночном лесу, о бригах, уходящих в море, о волнах, разбивающихся о берег при лунном свете; о пустынных песчаных дюнах и всадниках, скачущих вдалеке, роман жестоких схваток и напряженного действия. И он, возможно, был последним из романистов, владевших шекспировским искусством —

выявлять характер героя через его речь" (276, 142—143), — констатирует в заключение Вирджиния Вулф, словно бы споря со своим отцом, видным английским критиком викторианской эпохи Л.Стивенсом, который в свое время принадлежал к числу позитивистских ниспровергателей Вальтера Скотта.

Совместными усилиями преодолевших реализм литературная репутация "шотландского чародея" была восстановлена и с тех пор не подвергалась существенным изменениям. Уже минули все сроки, назначенные критиками XIX века для того, чтобы Вальтера Скотта успели окончательно забыть, а он по-прежнему остается одним из самых популярных писателей-классиков: его книги ежегодно издаются на многих языках, по ним ставят фильмы и спектакли, о них пишутся все новые и новые исследования. Уже навечно, вероятно, вошли они в золотой фонд детской литературы. "В особенности Вальтер Скотт необходим нашим детям и юношам теперь, когда в среде их школа так ослабила знания истории и так расшатался художественный вкус" (85, 31), — отметил почти сто лет назад одесский профессор А. И. Кирпичников. И сегодня нам, увы, приходится повторять его слова со значительно большими основаниями и значительно большей тревогой. Романы Скотта, действительно, очень нужны нашим детям — нужны и как идеальные "инициационные" тексты, которые, вобрав в себя осколки-мифов сказок, преданий и легенд, способны внушить правильные представления об устройстве мира, научить гуманным "азбучным истинам", составляющим основу общечеловеческой нравственности; и как начальный курс исторического мышления и исторического чувства, прививающий умение видеть сообразность и закономерность истории; и как простые, доступные детскому пониманию образцы художества.

Впрочем, как верно сказал А. Г. Горнфельд, полемизируя с известным нам суждением Брандеса, "не



трудно увлечься Вальтер Скоттом в юности; но надо уметь любить его и впоследствии. <...> Важно не то, что всякий читал Вальтер Скотта, важно то, что всякий должен прочитать его рано или поздно. А если прочитал еще подростком, если сроднился с его пестрой и живой стариной, если как отроческую свою любовь с тихой ласковой усмешкой вспоминает его в дальнейшем, то и обновив впоследствии свои детские радости и перечитав тот или иной роман Вальтер Скотта, он не пожалеет, а еще раз убедится, что не ошибся и по заслугам отдал ему раннее увлечение" (55, 154).

С тихой ласковой усмешкой читаем мы Вальтера Скотта и сегодня, в конце XX века — читаем как воспоминание о незамутненной ясности духа, о крепком моральном здоровье, о наивной целостности миропонимания. Один из крупнейших литературоведов современности, американский профессор Нортроп Фрай рассказывает в своих лекциях, как однажды он пожаловался коллеге и другу Ричарду Блэкмуру на то, что его ужасно утомляют долгие часы, которые приходится проводить в самолетах и в залах ожидания аэропортов. "Читайте Вальтера Скотта", — посоветовал ему Блэкмур, добавив: "Я люблю его". Фрай последовал этому совету и не разочаровался. "Ничто так не успокаивает и не ободряет во время полета на реактивных самолетах, — пишет он, — как дилижансовый стиль в качестве попутчика" (241, 5).

Романы, написанные в век дилижансов с целью развлечь, как говорил Вальтер Скотт, "моряков, военных и прочих любителей простого чтения", в руках искушенного знатока и ценителя литературы на борту реактивного лайнера... Завидная судьба!

## ПРИМЕЧАНИЯ

От автора

Подготовленная автором к печати рукопись, в основу которой легли его статьи 1920-1930 годов о вальтер-скоттовских реминисценциях у Пушкина, находится в рукописном отделе ИРЛИ. Подробнее о ней и о других работах Якубовича см. вступительную заметку Л. С. Сидякова к недавней публикации одной из глав монографии, посвященной "Арапу Петра Великого" (216). В 1936 г. первый вариант книги рецензировал В. М. Жирмунский, отметивший, что влияние Вальтера Скотта на Пушкина в ней несколько преувеличено, особенно по отношению к "Повестям Белкина".

### Под маской Великого Неизвестного

<sup>1</sup> По наблюдению Д. П. Якубовича, эта "декларация анонима", вероятно, послужила источником для одной из опущенных при издании строф "Домика в Коломне", где Пушкин предлагает читателям на выбор несколько вариантов образа автора, не желающего открыть свое имя:

Покамест можете принять меня  
За старого, обстрелянного волка  
Или за молодого воробья,  
За новичка, в котором мало толка.  
У вас в шкапу, быть может, мне, друзья,  
Отведена особенная полка.  
А может быть, впервой хочу послать  
Свою тетрадку в мокрую печать.

(см.: 219, 169)

<sup>2</sup> Число их было довольно велико: так, только в "Росписи российским книгам <...> Александра Смирдина" (см.: 157) Вальтеру Скотту ложно приписаны три подобных подделки. Самым талантливым имитатором считался в 1820-е годы немецкий писатель Виллибальд Алексис, опубликовавший свои исторические романы "Валладмор" (1823) и "Замок Аваллон" (1827) как вольные переводы новых произведений Вальтера Скотта. Первую из его подделок разоблачил известный английский критик и эссеист Томас де Квинси (см.: 254, 352-382), довольно высоко оценивший мастерство Алексиса. Фальсификации продолжали появляться и после смерти Скотта. В начале 1840-х годов, например, некоторой популярностью в

Европе пользовались романы "Аллан Камерон" и "Эме Вер", автором которых, как выяснилось впоследствии, был французский писатель О. Калле; тогда же его соотечественник Ж. Давид выдал за неизвестный вальтер-скоттовский роман свою "Вещунью шотландских гор"; в 1855 году еще один француз, Сент-Морис Кабани, под именем Скотта опубликовал на английском языке книгу "Моредан, или Повесть 1210 года" и т. п.<sup>3</sup> После публичного признания Вальтера Скотта в авторстве "уэверлеевых романов" и постепенного выпадения обстоятельств и причин мистификации из памяти культуры сюжет встречи с Великим Неизвестным используется лишь в квази-исторических анекдотах. Один из них был напечатан в 1840 г. "Сыном Отечества" под названием "Вальтер Скотт и автор его романов" (186, 714-720). Его вымышленный герой — "дрянной поэт по имени Смитсон", который не только выдает себя за Автора "Уэверли", но и пытается уверить в этом самого Вальтера Скотта — согласно анекдоту, "актуариуса шотландского", неизвестного в литературных кругах. "Слушатель оказался легковернее, нежели предполагал поэт, и <...> даже навел его на такие доказательства, которых этот и не подозревал. Смитсон очень рад был своему первому адепту, так легко позволившему ему стать на пьедестал величия, и в знак расположения обещал ввести его в литературные собрания Лондона". Выполняя обещание, он везет робкого шотландца к знаменитой (правда, тремя десятилетиями ранее) актрисе и писательнице миссис Инчбальд, которая, увидев Скотта, с восторгом бросается к нему: "Ах! мой друг! Какую тайну случай открыл мне сегодня; пришедши к моему издателю за первыми книгами моего романа, вижу на столе у него рукопись, писанную рукою очень мне знакомою, именно рукою вашею; открываю листок и читаю: "Вудсток", сочинение автора "Веверлея". И вы от меня скрывали эту тайну, от меня, вашего лучшего давнишнего друга!" Разоблаченному самозванцу Смитсону приходится ретироваться; между тем слуга докладывает о приезде мадам де Сталь (несмотря на то, что она умерла за девять лет до выхода "Вудстока"); дамы рыдают от избытка чувств; наконец, миссис Инчбальд, отерев слезу, представляет "знаменитейшей из Синих Чулок" своего гостя со словами: "Этого имени вы еще не знаете, но вы скоро услышите его в обоих полушариях".

Подобное нагромождение нелепостей и анахронизмов могло появиться только в эпоху, когда Вальтер Скотт воспринимается уже как "тень прошлого", как "пустое", хотя и всемирно известное имя, лишенное биографии и принадлежащее

полузабытому минувшему веку. С другой стороны, попытка Р. Л. Стивенсона возродить вальтер-скоттовскую традицию в конце XIX столетия сопровождается и любопытным стилизаторским воскрешением темы Великого Неизвестного. В его незаконченном историческом романе "Сент-Ив" (1897), действие которого происходит во время наполеоновских войн, герой, странствуя с гуртовщиками по Шотландии, встречает по дороге "высокого, дородного пожилого господина, чьи волосы были уже тронуты сединой, с чертами лица резкими, но полными веселости и обаяния". Незнакомец заводит разговор с Сент-Ивом и рассказывает ему историю некогда жившей в этих местах семьи. "Много лет спустя мне как-то захотелось развлечься, — продолжает Сент-Ив свои воспоминания, — и я раскрыл роман о Веверлее — и что же я там нашел? Ту самую историю, которую услышал некогда на вересковой пустоши от господина в зеленом камзоле! С отчетливостью, какая бывает лишь в сновидениях, в памяти моей мгновенно вспыхнула вся сцена, мне вспомнился звук его голоса, его северный выговор, я увидел ту землю и то небо над головой и даже какая была погода в тот день и ощутил тот прохладный ветерок. Неизвестный в зеленом камзоле оказался Великим Неизвестным! Я видел Вальтера Скотта, я слышал повесть из его собственных уст, я мог бы ему написать, напомнить о знакомстве, сказать, что то предание все еще звучит у меня в ушах. Но слишком поздно сделал я это открытие — великий человек уже рухнул под грузом ударов судьбы и почестей. А тогда, угостив каждого из нас сигарою, Скотт попрощался с нами и исчез... Я спросил у Сима, кто же это такой, и услышал в ответ: "Это большой господин, приятель! Кто же не знает большого господина!" Но слова его, по несчастью, ничего мне не объяснили" (178,84).

Воспоминание героя Стивенсона о встрече с Вальтером Скоттом — это и воспоминание о Скотте самого писателя, для которого его предшественник остается "большим господином". Эпизод восстанавливает разорванную связь времен, связь романтизма с пост-реализмом: Скотт рассказывает Сент-Иву о событиях полувековой давности и тот, в свою очередь, полвека спустя рассказывает уже о вальтер-скоттовской эпохе.

<sup>4</sup> Правда, согласно Дж. Локхарту, осенью 1821 года писатель начал работу над новой мистификацией — сборником фиктивных частных писем времен Иакова I, причем издание должен был сопровождать пространный комментарий, написанный от лица священника-радикала, гневно обличающего аристократию и монархию. Однако по совету друзей Скотт вскоре отказался от этого замысла и уничтожил уже набранное начало книги (см.: 253, 502).

<sup>5</sup> Подробные сообщения об этом "историческом обеде" были напечатаны во всех английских газетах, 10 марта 1827 года А. И. Тургенев, находившийся тогда в Дрездене, писал Вяземскому: "Сию минуту прочел я в "Morning Chronicle", от 27 февраля, статью, которую желал бы целиком перевести, но не успею: выписываю существенное. Наконец, Вальтер Скотт объявил себя автором своих сочинений" (196, 20). Большой фрагмент письма Тургенева с изложением содержания статьи Вяземский немедленно опубликовал в "Московском телеграфе".

<sup>6</sup> Ср. также название книги Антония Погорельского "Двойник, или Мои вечера в Малороссии" (1828), которая отчасти примыкает к вальтер-скоттовской традиции. Любопытно, что в середине 1830-х годов во Франции вышло несколько сборников английских новелл, озаглавленных "Вечера в Абботсфорде". В предисловиях к ним "издатель" выдает переводы за устные рассказы, которые он самолично слышал от Вальтера Скотта и его абботсфордских гостей.

<sup>7</sup> Другой вероятный источник этой фразы — уже цитированное выше шутивное "воспоминание" Скотта о том, как ему завернули табак в один из любимых фрагментов его собственного романа (5, IX, 63).

<sup>8</sup> В тридцатые годы сравнение Гоголя с Вальтером Скоттом стало общим местом в русской критике, что вызвало сердитую реплику "Северной пчелы" в рецензии на второе издание "Вечеров на хуторе близ Диканьки": "Мы, без сомнения, не станем с другой стороны безотчетно жаловать г. Гоголя в русские Вальтер-Скотты <...> подобные сравнения может делать образованный читатель, если ему угодно, но в критике они смешны и отзываются детским пристрастием и неумением отдавать прямую справедливость достоинствам и литературным трудам, когда они сами по себе хороши и не нуждаются в заморских сравнениях; оставим это для русского сукна и других промышленных изделий; их можно сравнивать с изделиями английских фабрик, чтобы лучше их оценить" (169).

### "Овальтерскоттился весь свет..."

<sup>1</sup> За немногими исключениями, использованный в этой главе материал, касающийся прижизненной славы Вальтера Скотта в России, был выявлен и введен в научный обиход Ю. Д. Левиным (см.: 89).

<sup>2</sup> Множество театральных и, в частности, музыкально-театральных воплощений вальтер-скоттовских романов неиз-

бежно остается за рамками нашей книги, ибо эта сама по себе интереснейшая сфера воздействия Вальтера Скотта на европейскую культуру заслуживает специального рассмотрения. Число пьес, опер и балетов, созданных в Великобритании, Франции, Германии, Италии, США и других странах на сюжеты "уэверлеевых романов", настолько велико, что один только перечень их занял бы несколько десятков страниц. По неполным данным, приведенным в диссертации американского исследователя Генри Э.Уайта "Романы Вальтера Скотта на сцене" (см. 275), за период с 1819 по 1839 г. "Роб Рой" послужил источником для семи пьес и либретто, "Ламмермурская невеста" — для десяти, "Кенильворт" — для двенадцати, "Айвенго" — для шестнадцати и т.д. В России страстный поклонник Вальтера Скотта А. А. Шаховской еще в начале 1820-х годов переделал для сцены три его романа: "Айвенго" ("Иваной, или Возвращение Ричарда Львиного Сердца"), "Черный карлик" ("Таинственный карло") и "Приключения Найджела" ("Судьба Ниджеля, или Все беда для несчастного"). Ставилась в Петербурге и пьеса А. А. Жандра "Морской разбойник" по роману "Пират". Наибольший и самый длительный успех из этих "романтических комедий" имела инсценировка "Айвенго", которую часто выбирали актеры для своих бенефисов. Например, в 1844 году она игралась на бенефисе М. С. Щепкина. Противопоставляя пьесу Шаховского мелодраме французского драматурга В. Дюканжа "Ламмермурская невеста", также нередко ставившейся русскими театрами, Аполлон Григорьев писал в 1850 году: «"Иваной", почти единственная переделка, исполненная с уважением к переделываемому: все уцелело в ней, и подробности, и длинноты романа; от этого, разумеется, для того, чтоб не быть сухою, пьеса должна быть поставлена слишком рачительно. Она еще не так давно шла на петербургском театре и шла с успехом <...> мир, созданный великим романистом, довольно живо действовал на зрителей, именно потому, что у князя Шаховского он уцелел весь вполне. Переносить романы В. Скотта на сцену — заслуга и большая заслуга, но вся она уничтожится, если переделыватель будет гоняться за эффектами, бояться утомить зрителей богатством содержания и постепенностью развития характеров; тогда манкирован будет самый главный эффект — живое бытие лиц: пусть они перенесутся на сцену со всею своею особенностью, со всеми своими странностями и оригинальными чертами. Я удивляюсь до сих пор, как почти все романы Вальтера-Скотта не перенесены на нашу сцену, и в особенности, например, "Предание о Монтрозе", с высококомическим типом капитана Должетти, с мрачным, тра-

гическим образом ясновидящего Мок-Оллона, или "Морской разбойник", с его особенным фантастическим миром Шетландских островов, с его грустной Минной и наивной Бланкой, с его таинственной Нормой, с его оригинальным поэтом Клодом-Гаскром... Воспроизведите этот мир на сцене со всеми подробностями, и можно ручаться за успех представления. Это не будут собственно драмы, да и много ли драм вы начтете вообще после драм Шекспира? но зато сколько благодатного труда для истинного артиста в воссоздании этих многообразных типов: какое поприще для дарований осужденных или на мелочные ходульные тирады, или на роли вечно наивных и вечно глупых простаков?... а сколько наслаждения для самих передельвателей, наслаждения благородного, добросовестного... и, наконец, сколько бы содействовали подобные представления к развитию в публике чутя и художественного, и исторического; как бы могущественно способствовали они к изгнанию "Бедных Марий", "Сюжетт" и тому подобных пьес!» (132, 77).

<sup>3</sup> Известный английский критик Эдмунд Госс, выросший в чрезвычайно набожной пуританской семье, вспоминает в автобиографии, что отец разрешал ему читать поэмы Вальтера Скотта, но не романы, которые, как он считал, "дают ложную и возбуждающую картину жизни и отвлекают внимание от божественного" (244, 182).

<sup>4</sup> Любопытный пример подобного отношения к Скотту находим в романе Бульвера-Литтона "Пелэм, или Приключения джентльмена". Дядя героя, отличающийся большой образованностью и строгостью нравов, предлагает своему племяннику, светскому денди, взяться за ум и "кое-что почитать":

"— Прекрасно, — ответил я. — Почему бы мне не начать с романов Вальтера Скотта? Говорят, они необычайно интересны. — Верно, — ответил дядя, — но в них ты не найдешь ни самых достоверных исторических данных, ни самых здравых основ политической мудрости" (40, 216).

<sup>5</sup> Примерно в то же время романы Вальтера Скотта начинают выходить из моды и в Германии. Так, в 1832 году один из немецких журналов отмечает, что теперь стало модным бранить вальтер-скоттовские романы (см.: 265, 266).

<sup>6</sup> См. статью Б. Г. Рейзова "История и вымысел в романах Вальтера Скотта" (154, 119-128), хотя предложенную в ней концепцию, согласно которой Скотт "создал особую форму познания", исторического и художественного одновременно, нельзя признать убедительной.

<sup>7</sup> Пример Вальтера Скотта оказался заразительным: вслед за ним и ссылаясь на него, многочисленные подражатели

также стали открыто признаваться в отходе от исторических фактов и реальной хронологии событий. В предисловии к своему роману "Дочь купца Жолобова" И. Калашников, один из русских "вальтер-скоттиков", оправдывает допущенные анахронизмы тем, что "так дельвал и сам родоначальник романов, неподражаемый Вальтер Скотт", о чем, "конечно, знает каждый образованный читатель его сочинений" (74, V).

<sup>8</sup> "Теперь не появляется ни одной книги или книжечки без одного или многих эпитафов. Сия мода, которой мы вовсе не намерены осуждать, превращается иногда в спекуляцию" — отмечалось в 1826 году в "Северной пчеле" (165). Это всеобщее увлечение эпитавами прямо связывалось с вальтер-скоттовскими "правилами". "Я весь теперь в моем романе, которого первый том кончил, — сообщает А. А. Шаховской С. Т. Аксакову в декабре 1830 года. — <...> Форма его совершенно Вальтер Скотта, даже до эпитафов к каждой главе, которые набираются гораздо легче, чем я думал" (7, 153-154).

<sup>9</sup> Чрезвычайно показательна в этом отношении полемика о возможности создания русского исторического романа и особенно статья М. П. Погодина "Письмо о русских романах" (1827), в которой он выступает против утверждений, что "у нас нечего описывать", ибо "наш характер не имеет никаких отличительных признаков". С его точки зрения, русская история — это кладезь романического материала с заданными вальтер-скоттовскими признаками. В ней он обнаруживает экзотические пограничные области (Кавказ, Крым, Сибирь — по аналогии с горными районами Шотландии); противостояние и смешение народностей (норманны, славяне и греки в начальный период — по аналогии с норманнами и англо-саксами в "Айвенго"; впоследствии немцы, итальянцы, литовцы, монголы — по аналогии с противопоставлением шотландцев и англичан в большинстве "уэверлеевых романов"); интересные характеры государей "от Иоанна Великого до Петра" (по аналогии с вальтер-скоттовскими королями); различные религии (и в том числе раскольники, в которых Погодин видит параллель к пуританам Скотта); "ступени образования", "звания", у каждого из которых "есть свой язык, свой дух, своя одежда, даже своя походка, свой почерк"; колоритные обычаи, "коих искусственное описание может произвести великое действие; например, ведение к присяге, сговоры, девишники, соколиная и псовая охота, кулачные бои" и пр. (см.: 162, 133-140). Иного мнения придерживался Вяземский, выразивший сомнение "в богатстве наших материалов для романов в роде Вальтер Скотта". "В нашей истории, по крайней мере до Петра Велико-



го, — писал он в рецензии на статью Погодина, — встречаются, разумеется, лица, события и страсти, но нет нравов, общежития, гражданственного и домашнего быта: источников, необходимых для наблюдателя-романиста" (162, 229). Очевидно, что вся полемика сводится к вопросу о наличии в отечественной истории материала, поддающегося "вальтер-скоттизации".

<sup>10</sup> "Дом Брамблтай", действие которого, как и в появившемся почти одновременно с ним "Вудстоке" Скотта, происходит в годы английской революции XVII века, был неплохо известен в России. Отрывок из него печатался в "Московском телеграфе" с примечанием Н. Полевого (1828), в том же 1828 году его читал по-французски (в переводе Дефоконпре, прославившегося переводами вальтер-скоттовских романов) А. Н. Вульф, отметивший, что он "так же занимателен, как и Скотт" (46, 139). Не исключено, что роман Смита мог знать и Пушкин. В его поздней неоконченной статье «О Мильтоне и Шатобриановом переводе „Потерянного рая"» есть загадочное упоминание о сцене из "Вудстока", на самом деле у Вальтера Скотта отсутствующей: "<...> прочтите в "Вудстоке" встречу одного из действующих лиц с Мильтоном в кабинете Кромвеля" (151, XII, 14), — пишет он и оставляет место для цитаты, которую так и не удалось найти, поскольку, как давно установили комментаторы, Мильтон не появляется ни в одном "уэверлеевом романе". Можно предположить, что в данном случае Пушкина подвела память и он спутал "Вудсток" с очень близким к нему по тематике и стилю "Домом Брамблтай", где Мильтон входит в число действующих лиц.

<sup>11</sup> См. работы Д. П. Якубовича, С. Г. Бочарова, Л. С. Сидякова, Н. Н. Петруниной и многих других авторов.

<sup>12</sup> На общие черты Швабрина и Рэшли первым обратил внимание Н. Н. Черняев (см.: 204, 153), считавший Пушкина продолжателем Вальтера Скотта.

<sup>13</sup> После выхода в 1875 году английского перевода "Капитанской дочки" сходство финальной сцены романа Пушкина с соответствующим эпизодом "Эдинбургской темницы" отметил известный британский критик Дж. Сейнтсбери (см. об этом: 237); в России на него указал А. Д. Галахов в статье "О подражательности наших первоклассных поэтов" (49, 27-30).

### Из гостиной — в детскую

В России наибольший резонанс вызвала некрологическая статья английской общественной деятельницы Х. Мартино, опубликованная анонимно в "Телескопе" (1833) под названи-

ем "Влияние Вальтера-Скотта на богатство, нравственность и счастье современного общества". Согласно документам, приведенным в книге М. Лемке "Николаевские жандармы и литература 1826-1855 гг.", публикация этой статьи, написанной с либерально-демократических позиций, вызвала неудовольствие Третьего отделения.

<sup>2</sup> Любопытно, что Бестужев-Марлинский полемизировал с Сенковским в своих "Кавказских очерках", печатавшихся в "Библиотеке для чтения".

<sup>3</sup> Хотя имена переводчиков романов в собрании сочинений не указываются, можно с большой степенью вероятности предположить, что "Антиквария" и "Эйвенго" перевел Е. Корш, выполнивший свои обязательства перед Краевским.

СПИСОК ЦИТИРУЕМОЙ ЛИТЕРАТУРЫ  
И АРХИВНЫХ ИСТОЧНИКОВ

1. Scott W. Waverley novels... Vol. 1-48. Edinburgh, 1829-1833.
2. Scott W. Old Mortality / Ed. with an introduction by A. Calder. Harmondsworth, 1975. (Penguin Books).
3. The journal of Sir Walter Scott. Oxford, 1972.
4. The letters of Sir Walter Scott. Vol. 1-12. London, 1932-1937.
5. Скотт В. Собр. соч. Т. 1-20. М.; Л., 1960-1965.
6. Вальтер Скотт. Веверлей, или Шестьдесят лет назад. Ч. 4. М., 1827.
7. Аксаков С. Т. Полн. собр. соч. Т. 4. Спб., 1886.
8. Алексеев М. П. Русско-английские литературные связи: (XVIII в. ), первая половина XIX в.) // Лит. наследство. Т. 91. М., 1982.
9. Анненков П. В. Литературные воспоминания. М., 1983.
10. Анненков П. В. Материалы для биографии А. С. Пушкина / Комментар. А. Л. Осповата и Н. Г. Охотина. М., 1985.
11. Архив братьев Тургеневых. Вып. 6. Переписка А. И. Тургенева с кн. П. А. Вяземским / Под ред. и с примеч. Н. К. Кульмана. Т. 1. 1814-1833. Пг., 1921.
12. Атарова К. Поэзия и правда // Рэдклифф А. Роман в лесу; Остин Дж. Нортэнгерское аббатство: Романы. М., 1983.
13. Атений, 1830. Ч. 1, № 1/2.
14. Бальзак О. Собр. соч. В 15 т. М., 1951-1955.
15. Барсуков Н. Жизнь и труды М. П. Погодина. Кн. 1-22. Спб., 1888-1910.
16. Басаргин Н. В. Записки. Пг., 1917.
17. Бахтин М. Вопросы литературы и эстетики: Исследования разных лет. М., 1975.
18. Белинский В. Г. Собр. соч. В 9 т. М., 1976-1982.
19. Беляев А. П. О пережитом и пережитом с 1803 г. // Рус. старина. 1881. № 3.
20. Библиотека для чтения. 1834. Т. 2. Отд. 1.
21. То же. Отд. 5.
22. То же. Т. 3. Отд. 1.
23. То же. Отд. 5.
24. То же. Отд. 7.
25. То же. Т. 4. Отд. 2.
26. То же. Т. 5. Отд. 2.
27. То же. Т. 7. Отд. 1.
28. То же. 1835. Т. 10. Отд. 1.
29. То же. Т. 11. Отд. 6.
30. То же. Т. 13. Отд. 2.

31. То же. Отд. 7.
32. То же. 1836. Т. 15. Отд. 6.
33. Биржевые ведомости. 1866. № 72, 2 апр.
34. Благонамеренный. 1824. Ч. 27. № 14.
35. То же. №16.
36. То же. 1826. Ч. 33.
37. Борроу Дж. Лавенгро. Мастер слов, цыган, священник. Л., 1967.
38. Брандес Г. Натурализм в Англии (начало) // Брандес Г. Собр. соч. В 20 т. Т. 8. Спб., 1906-1914.
39. Булгарин Ф. В. Соч. Т. 2. Спб., 1843.
40. Бульвер-Литтон. Пелэм, или Приключения джентльмена. М., 1958.
41. Вестник Европы. 1821. Ч. 118. № 10.
42. То же. 1823. Ч. 131/132. № 19.
43. То же. 1824. Ч. 136. №7.
44. То же. 1829. Ч. 159/160. № 15.
45. Виноградов В. В. Избр. труды: Поэтика рус. лит. М., 1976.
46. Вульф А. Н. Дневники: (Любовный быт пушкинской эпохи). М., 1929.
47. Вяземский П. А. Записные книжки (1813-1848). М., 1963. (Лит. памятники).
48. Вяземский П. А. Эстетика и литературная критика. М., 1984.
49. Галахов А. Д. О подражательности наших первоклассных поэтов // Рус. старина. 1888. Т. 57. № 1.
50. Гейне Г. Собр. соч. В 10 т. М.; Л., 1956-1959.
51. Герцен А. И. Собр. соч. В 30 т. М., 1954-1965.
52. Гинзбург Л. О психологической прозе. Л., 1976.
53. Гоголь Н. В. Полн. собр. соч. В 14 т. М., 1940-1952.
54. Гончаров И. А. Собр. соч. В 8 т. М., 1977-1980.
55. Горнфельд А. Романы и романисты. М., 1930.
56. Григорович Д. В. Литературные воспоминания. М., 1961.
57. Григорьев А. Воспоминания. М.; Л., 1930.
58. Груздев А. И. В. А. Солоницын о неизвестном романе И. А. Гончарова // Уч. зап. Ленингр. гос. пед. ин-та им. А. И. Герцена. Т. 67. Л., 1948.
59. Гумилев Н. С. Письма о русской поэзии. Пг., 1923.
60. Дамский журнал. 1827. Ч. 18. № 7.
61. Дельвиг А. А. Соч. Л., 1986.
62. Дмитриев М. А. Мелочи из запаса моей памяти. 2-е изд. М., 1869.
63. Добужинский М. В. Петербург моего детства // Панорама искусств. Вып. 5. М., 1982.

64. Достоевский Ф. М. Письма. Т. 4 / Под ред. и с примеч. А. С. Долинина. М., 1959.
65. Дружинин А. В. Собр. соч. Т. 4. Спб., 1865.
66. Жуковский В. А. Эстетика и критика. М., 1985.
67. Замотин И. И. Романтизм двадцатых годов XIX столетия в русской литературе. Т. 2. М.; Спб., 1913.
68. Записки Дмитрия Николаевича Свербеева (1799-1826). В 2 т. Т. 2. М., 1899.
69. Записки Сергея Михайловича Соловьева. Пг., 1915.
70. Записки, статьи, письма декабриста И. Д. Якушкина. М., 1951.
71. Иван Сергеевич Аксаков в его письмах. В 2 ч. Ч. 1. М., 1888.
72. Ирвинг В. Новеллы. Пермь, 1957.
73. Каверин В. Барон Брамбеус. Л., 1929.
74. Калашников И. Т. Дочь купца Жолобова. Спб., 1831.
75. Калашников И. Т. Изгнанники. Спб., 1834.
76. Каннинггам А. О жизни и произведениях сира Вальтера Скотта / Пер. девицы Д... Спб., 1835; от переводчицы, с. III-XL W.
77. [Капитан Медвин]. Записки о лорде Байроне. В 2 ч. Спб., 1835.
78. Карамзин Н. М. Письма к князю П. А. Вяземскому, 1810-1826. Спб., 1897.
79. Карамзин Н. М. Письма к И.И.Дмитриеву. Спб., 1866.
80. Каратыгин П. А. Записки. Т. 1. Л., 1929.
81. Катарский И. Диккенс в России: Середина XIX века. М., 1966.
82. Керн А. П. Воспоминания. Дневники. Переписка. М., 1974.
83. Киреевский И. В. Критика и эстетика. М., 1979.
84. Киреевский И. В. Полн. собр. соч. Т. 1. М., 1861.
85. Кирпичников А. И. Вальтер Скотт и Виктор Гюго: Две публ. лекции, чит. в Одессе в 1890 г. Спб., 1891.
86. К[озлов В. И.]. Краткое обозрение новейшей английской литературы: (Из писем из Лондона) // Рус. инвалид. 1816. 4, 11, 12 авг.
87. Козлов И. И. Полн. собр. стихотворений. Л., 1960. (Б-ка поэта. Большая сер.).
88. Кошелев В. А. Эстетические и литературные воззрения русских славянофилов (1840-1850-е гг.). Л., 1984.
89. Левин Ю. Д. Прижизненная слава Вальтера Скотта в России // Эпоха романизма: Из истории междунар. связей рус. лит. Л., 1975.

90. Литературное наследство. Т. 57. М., 1951.
91. Литературное наследство. Т. 92. Кн. 1. М., 1980.
92. Литературные манифесты французских реалистов. Л., 1935.
93. Литературные прибавления к "Русскому инвалиду" на 1837 г. №14.
94. Литературный архив. Т. 6 / Под. ред. М. П. Алексева. М.; Л., 1961.
95. Лотман Ю. М. Идейная структура "Капитанской дочки" // Пушкинский сборник. Псков, 1962.
96. Лунин М. И. О влиянии Вальтер Скотта на новейшие изыскания по части средней истории // Речи, произнесенные в торжественном собрании имп. Харьковского университета 30 августа 1836 г. Харьков, 1836.
97. Майков В. Н. Литературная критика: Статьи. Рецензии. Л., 1985.
98. Майков В. Н. Соч. В 2 т. Т. 2. Киев, 1901.
99. Мандельштам О. Э. О переводах // На лит. посту. 1929. № 13.
100. Марлинский А. Полн. собр. соч. В 12 ч. Спб., 1835-1839.
101. Маслов В. И. Начальный период байронизма в России: (Критико-библиогр. очерк). Киев, 1915.
102. Мегрон Л. Романтизм и нравы. М., 1914.
103. Михаил Семенович Щепкин: Жизнь и творчество. В 2 т. Т. 2. М., 1984.
104. Михайлов М. Л. Соч. В 3 т. М., 1958.
105. Мицкевич А. Собр. соч. В 5 т. Т. 5. М., 1954.
106. Модзалевский Б. Л. Пушкин. Л., 1929.
107. Молва. 1834. №10.
108. То же. 1834. № 12.
109. Москвитянин. 1851. Ч. 4. № 14.
110. Московский вестник. 1827. Ч. 3. № 11-12.
111. То же Ч. 5. №20.
112. То же. 1828. Ч. 7. № 1.
113. То же. №2.
114. Московский наблюдатель. 1835. Ч. 1.
115. Московский телеграф. 1826. Ч. 11. № 19.
116. То же. 1831. Ч. 41. № 17.
117. То же. № 22.
118. То же. 1832. Ч. 43. № 3.
119. Надеждин Н. И. Литературная критика. Эстетика / Вступ. статья Ю. В. Манна. М., 1972.
120. Нейман Б. В. Couleur locale в "Капитанской дочке": К вопр. о влиянии В. Скотта // Памяти П. Н. Сакулина: Сб. статей. М., 1931.

121. Нейман Б. "Капитанская дочка" Пушкина и романы Вальтера Скотта // Сб. статей в честь акад. А. И. Соболевского. Л., 1928.
122. Никитенко А. В. Дневник. В 3 т. Т. 1. М.; Л., 1955.
123. Николай Михайлович Карамзин по его сочинениям, письмам и отзывам современников: Материалы для биограф. с примеч. и объяснениями М. Погодина. Ч. 2. М., 1866.
124. Новый систематический каталог книжного магазина Маврикия Осиповича Вольфа. Спб.; М., 1881.
125. Опыт о романах Вальтера Скотта. С фр. // Сын Отечества. 1825. Ч. 103. № 19.
126. Орлов-Давыдов В. Биографический очерк графа Владимира Григорьевича Орлова. В 2 т. Т. 2. Спб., 1878.
127. Остафьевский архив князей Вяземских. Т. 5. Вып. 2. Спб., 1913.
128. Отечественные записки. 1839. Т. 5. Отд. 2.
129. То же. Отд. 7.
130. То же. Отд. 8.
131. То же. 1840. Т. 11. Отд. 6. Ч.2.
132. То же. 1850. Т. 69. Отд. 8.
133. То же. 1851. Т. 77. Отд. 6.
134. То же. 1856. Т. 105. Кн. 3 (март). Отд. 6.
135. Отчет имп. Публичной библиотеки за 1889 год. Спб., 1893. (Прил.).
136. Павлищев Л. Из семейной хроники: Воспоминания об А. С. Пушкине. М., 1890.
137. Павлов Н. Ф. Соч. М., 1985.
138. Павлова К. Полн. собр. стихотворений. М.; Л., 1964.
139. Панаев В. А. Воспоминания // Виссарион Григорьевич Белинский в воспоминаниях современников. Л., 1929.
140. Панаев И. И. Избр. произведения. М., 1962.
141. Панаев И. И. Литературные воспоминания. М.; Л., 1950.
142. Переписка Блока с С. М. Соловьевым (1896-1915) // Лит. наследство. Т. 92. Кн. 4. М., 1980.
143. Переписка Я. К. Грота с П. А. Плетневым. В 3 т. Спб., 1896.
144. Пирсон Х. Вальтер Скотт. М., 1983.
145. Писарев Д. И. Соч. В 4 т. Т. 3. М., 1956.
146. Писатели чеховской поры: Избр. произведения писателей 80-90-х гг. В 2 т. Т. 1. М., 1982.
147. Погодин М. П. Повести. Драма. М., 1984.
148. Полевой Н. А. Избранные произведения и письма. Л., 1986.
149. П[олевой] Н. [А.] О романах Виктора Гюго и вообще о

- новейших романах: (Против статьи г-на Шове) // Моск. телеграф. 1832. Ч. 43.
150. Прескотт В. Сэр Вальтер Скотт: Статья северо-американца Виллиама Прескотта // Отеч. зап. 1850. Т. 71. № 7. Отд. 7.
  151. Пушкин А. С. Полн. собр. соч. М.; Л., 1937-1949.
  152. Пушкин и его современники. Вып. 21/22. Пг., 1915.
  153. Рассказы о Пушкине, записанные со слов его друзей П. И. Бартевым в 1851-1860-х гг. М., 1925.
  154. Реизов Б. Г. История и теория литературы: Сб. статей. Л., 1986.
  155. Реизов Б. Г. Французский исторический роман в эпоху романтизма. Л., 1958.
  156. Розен А. Е. Записки декабриста. Иркутск, 1984.
  157. Роспись российским книгам для чтения из библиотеки Александра Смирдина, систематическим порядком расположенная. Спб., 1828.
  158. Русский архив. 1878. Кн. 2.
  159. То же. 1900. Кн. 1.
  160. Русский вестник. 1842. № 1.
  161. Русский инвалид. 1821. № 222, 24 сент.
  162. Северная лира на 1827 год. М., 1984. (Лит. памятники).
  163. Северная Минерва. 1832. Ч. 1. № 5.
  164. Северная пчела. 1825. № 121. 8 окт.
  165. То же. 1826. № 39. 1 апр.
  166. То же. № 27. 4 марта.
  167. То же. № 106. 4 сент.
  168. То же. 1831. № 286. 16 дек.
  169. То же. 1836. № 26.
  170. Сидоров Ю. Стихотворения. М., 1910.
  171. Современник. 1849. Т. 14. Отд. 3.
  172. Соколов Н. Петр Великий и Вальтер-Скотты — могильщики // Рус. старина. 1894. Т. 81, с. 191-209 (февр.) и 164-192 (март).
  173. Соловьев В. Стихотворения и шуточные пьесы. Л., 1974. (Б-ка поэта. Большая сер.).
  174. Соловьев С. Апрель: Вторая книга стихов, 1906-1909. М., 1910.
  175. Соловьев С. Возвращение в дом отчий: Четвертая кн. стихов, 1913-1915. М., 1916.
  176. Станкевич Н. В. Т. Н. Грановский и его переписка. Изд. 2-е. В 2 т. М., 1897.
  177. Стендаль. Собр. соч. В 15 т. Т. 7. М., 1959.
  178. Стивенсон Р. Л. Собр. соч. В 5 т. Т. 5. М., 1967.
  179. Сын Отечества. 1826. Т. 105. № 3.
  180. То же. 1830. Т. 11.



181. То же. №16.
182. То же. 1832. Т. 25. Ч. 147. № 1.
183. То же. 1834. Т. 41. № 1/3.
184. То же. Т. 45. № 42.
185. То же. Т. 46. № 51/52.
186. То же. 1840. Т. 4. № 16.
187. Твен М. Собр. соч. В 12 т. Т. 4. М., 1960.
188. Теккерей У. М. Повести и пародии / На англ. яз. Сост., предисл. и коммент. Е. Ю. Гениевой. М., 1985.
189. Теккерей В. М. Сатирические очерки: (Roundabout Papers). Спб., 1864. (Прил. к журн. "Современник").
190. Теккерей У. Собр. соч. В 12 т. Т. 12. Повести, очерки, роман, 1848-1863. М., 1980.
191. Телескоп. 1834. Ч. 20.
192. То же. Ч. 21.
193. Т[итов] В. О романе, как представителе образа жизни новейших европейцев // Моск. вестн. 1828. Ч. 7. № 2.
194. Тоддес Е. А. Неизвестные тексты Кюхельбекера в статьях Ю. Н. Тынянова // Пушкин и русская литература. Рига, 1986.
195. Толстой Л. Н. Детство. Отрочество. Юность. М.: Наука, 1978. (Лит. памятники).
196. Тургенев А.И. Хроника русского: Дневники (1825-1826 гг.). М., 1964. (Лит. памятники).
197. Тургенев И. С. Полн. собр. соч. и писем. В 28 т. М.; Л., 1960-1968.
198. Т. Ч. [Кирьякова А. Я.]. Тени прошлого: Повесть // Отеч. зап. 1850. Т. 70. Отд. 1.
199. Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977.
200. Тэн Г. О. Развитие политической и гражданской свободы в Англии в связи с развитием литературы. В 2 ч. Ч. 2. Спб., 1871.
201. Флобер Г. О литературе, искусстве, писательском труде: Письма. Статьи. В 2 т. М., 1984.
202. Флобер Г. Собр. соч. В 4 т. Т. 1. М., 1971.
203. Цвейг С. Мария Стюарт. М., 1959.
204. Черняев Н. И. "Капитанская дочка" Пушкина. М., 1897.
205. Шаховской А. А. Комедии. Стихотворения. Л., 1961. (Б-ка поэта. Большая сер.).
206. Ш[евырев] С. [П.] [Рец. на кн.:] Веверлей, или Шестьдесят лет назад // Моск. вестник. 1827. Ч. 5. № 20.
207. Шевырев С. Взгляд русского на современное образование Европы // Москвитянин. 1841. Ч. 1. № 1:

208. Шевырев С. Парижские эскизы. Визит Бальзаку // Москвитянин. 1841. Ч. 1. № 2.
209. Ш[ишкина] О. Князь Скопин-Шуйский, или Россия в начале XVII столетия. Спб., 1835.
210. Ш. Щ. Читатели книг: Разговор первый // Вестн. Европы. 1824. № 20.
211. Эджворт М. Замок Экрент. Вдали отечества. М., 1972. (Лит. памятники).
212. Эккерман И.-П. Разговоры с Гете в последние годы его жизни. М., 1981.
213. Эстетика американского романтизма. М., 1977.
214. Юдина М. В. Статьи. Воспоминания. Материалы. М., 1978.
215. Языков Н. М. Письма к родным за дерптский период его жизни (1822-1829). Спб., 1913.
216. Якубович Д. П. "Арап Петра Великого" / Публ. Л. С. Сидякова // Пушкин: Исслед. и материалы. Т. 9. Л., 1979.
217. Якубович Д. П. Из заметок о Пушкине и Вальтер-Скотте // Пушкин и его современники. Вып. 38/39. Л., 1930.
218. Якубович Д. П. "Капитанская дочка" и романы Вальтера Скотта // Пушкин. Временник Пушк. комис. Т. 4/5. М.; Л., 1939.
219. Якубович Д. П. Предисловие к "Повестям Белкина" и повествовательные приемы Вальтер Скотта // Пушкин в мировой литературе. Л., 1926.
220. Якубович Д. П. Реминисценции из Вальтер Скотта в "Повестях Белкина" // Пушкин и его современники. Вып. 37. Л., 1928.
221. Якубович Д. Роль Франции в знакомстве России с романами В. Скотта // Язык и литература. Вып. 5. Л., 1930.
222. Allott M. Novelists on the novel. London, 1980.
223. Backmann F. W. Some German imitators of Walter Scott. Chicago, 1933.
224. Baldensperger F. Le grande communion romantique de 1827: Sous le signe de Walter Scott // Revue de littérature comparée. 1927. N 1.
225. Baudelaire Ch. Oeuvres complètes. Paris, 1961.
226. Bernbaum E. The views of the great critics on the historical novel // PMLA. 1926. Vol. 41. № 2. July.
227. Bibliothèque universelle. 1831. Avril.
228. Byron's letters and journals. Vol. 5—11. / Ed. by Leslie A. Marchant. Cambridge, Mass. 1976-1981.
229. Carlyle Th. Critical and miscellaneous essays. Vol. 4. London, 1888.
230. Chasles Ph. De la littérature anglaise actuelle // Revue des deux mondes. 1839. Vol. 17. P. 654-686.

231. Chateaubriand F. R., Viconte de. Essai sur la littérature anglaise. Vol. 2. Paris, 1836.
232. Cockburn H. Memorials of his time. Edinburgh, 1856.
233. Cruse A. The Englishman and his books in the early nineteenth century. London, 1930.
234. Cruse A. The Victorians and their books. London, 1935.
235. Cunningham A. Notice biographique et littéraire sur Sir Walter Scott. Paris, 1833.
236. Dargan E. P. Walter Scott and the French romantics // PMLA. 1934. Vol. 49. June. P. 600-610.
237. Davie D. The heyday of Sir Walter Scott. London, 1961.
238. Devonshire M. G. The English novel in France, 1830-1870. London, 1929.
239. Dibelius W. Englische Romankunst: Die Technik des englischen Romans im achtzehnten und zu Anfang des neunzehnten Jahrhunderts. B. 2. Berlin; Leipzig, 1922.
240. Edinburgh Review. 1832. Vol. 55. N 109.
241. Frye N. The secular scripture: A study of the structure of romance. Cambridge, Mass., 1976.
242. Garrand H. The influence of Sir Walter Scott on the works of Balzac. New York, 1926.
243. Gautier Th. Souvenirs de théâtre, d'art et de critique. Paris, 1904.
244. Gosse E. Father and son: A study of two temperaments. New York, 1963.
245. Hartland R. Walter Scott et le roman "frénétique": Contribution à l'étude de leur fortune en France. Paris, 1928.
246. Hillhouse J. The Waverley novels and their critics. London, 1936.
247. His very self and voice. Collected conversations of Lord Byron / Ed. by Ernest J. Lovell. New York, 1954.
248. Keats J. The letters of John Keats, 1814-1821. Vol. 1-2. Cambridge, Mass., 1958.
249. Letters and journals of Lord Byron with notices of his life by Thomas Moore. Paris, 1831.
250. The life and letters of Maria Edgeworth / Ed. by Augustus J. C. Hare. Vol. 1-2. London, 1894.
251. The letters of Robert Louis Stevenson. Vol. 1-4 / Ed. by Sidney Colvin. London, 1911.
252. Life of Lord Jeffrey with a selection from his correspondence by Lord Cockburn. Vol. 1-2. Edinburgh, 1852.
253. Lockhart J. G. The life of Sir Walter Scott, Bart. Edinburgh, 1871.
254. London Magazine. 1824. Vol. 10. (Oct.).

255. Macaulay Th. B. Miscellaneous essays and the lays of ancient Rome. London, 1912.
256. Maigron L. Le roman historique a l'époque romantique: Essai sur l'influence de Walter Scott. Paris, 1898.
257. The Monthly Review. 1820. Vol. 91, January.
258. Idem. 1821. Vol. 97, April.
259. Idem. 1822. Vol. 98, Jan.-June.
260. Idem. 1823. Vol. 100, Febr.
261. Partridge E. French romantics' knowledge of English literature (1820-1848). New York, 1968.
262. Pichot A. Voyage historique et littéraire en Angleterre et en Ecosse. Vol. 1-3. Bruxelles, 1826.
263. Pope-Hennessy U. The Laird of Abbotsford. An informal presentation of Sir Walter Scott. New York; London, 1932.
264. The private letter-box of Sir Walter Scott / Ed. by W. Partridge. London, 1930.
265. Scott bicentenary essays: Selected papers read at the Sir Walter Scott Bicentenary Conference / Ed. by Alan Bell. Edinburgh; London, 1973.
266. Scott: The critical heritage / Ed. by John O. Hayden. London, 1970.
267. Shears L. A. The influence of Walter Scott on the novels of Theodore Fontane. New York, 1922.
268. Simmons E. J. English literature and culture in Russia (1553-1840). Cambridge, Mass., 1935.
269. Smiles L. A. A publisher and his friends. Memoir and correspondence of the late John Murray... Vol. 1—2 London, 1891.
270. Soirée d'Abbotsford, chroniques et nouvelles recueillies dans les salons de Walter Scott. Paris, 1834.
271. Soirées de Walter Scott à Paris, recueillies et publiées par Paul Jacob. Paris, 1829.
272. Stevenson R. L. Familiar studies of men and books. Criticisms. New York, 1925.
273. Stevenson R. L. Memories and portraits. London, 1924.
274. Stevenson R. L. Virginibus puerisque and other essays in belles lettres. London, 1924.
275. White H. A. Sir Walter Scott's novels on the stage. New Haven, 1927.
276. Woolf V. Collected essays. Vol. 1. London, 1967.
277. Герцыг А. Письма М. А. Волошину // ИРЛИ, ф. 562, оп. 3, № 408.
278. Дружинин А. В. Письма А. А. Краевскому // ГПБ, ф. 391, № 345.
279. Ивашев П. Н. Письма В. А. Ивашевой // ИРЛИ, № 13916.

280. Кетчер Н. Х. Письмо А. А. Краевскому // ГПБ, ф. 391, № 424.
281. Краевский А. А. Письма В. П. Боткину // ГБЛ, ф. 70.95.14.
282. Пятеников П. И. Письма М. П. Погодину // ГБЛ, ф. 231/11.27.31.
283. Сидоров Ю. А. Дневник // ИРЛИ, ф. 1303, оп. 1, № 1384.
284. Тургенев А. И. Письма С. П. Жихареву и В. А. Жуковскому // ИРЛИ, ф. 309, № 307.
285. Шевырев С. П. Письма М. П. Погодину // ИРЛИ, ф. 26, № 14.
286. Эджворт М. Письма В. П. Орлову-Давыдову. На англ. яз. // ГБЛ, ф. 219.69.15.

---

## ОГЛАВЛЕНИЕ

---

От автора . . . . .	5
Глава I	
ПОД МАСКОЙ ВЕЛИКОГО НЕИЗВЕСТНОГО. . . . .	10
Глава II	
"ОВАЛЬТЕРСКОТТИЛСЯ ВЕСЬ СВЕТ.... . . . .	120
Глава III	
ИЗ ГОСТИНОЙ — В ДЕТСКУЮ.....	236
ЗАКЛЮЧЕНИЕ. . . . .	291
Примечания. . . . .	297
Список цитируемой литературы и архивных источников.....	306

Александр Алексеевич Долинин  
ИСТОРИЯ, ОДЕТАЯ В РОМАН

Художественный редактор *Т. И. Пиляева*  
Технический редактор *А. З. Коган*  
Корректор *Н. И. Скворцова*

ИБ № 1245. Сдано в набор 14.07.87. Подписано в печать  
16.06.88. А02016 Формат 70х90 1/32. Бум. офс. № 1-80 г.  
Гарнитура Пресс-Роман. Офсетная печать. Усл. печ. л. 11,70  
Усл. кр.-отт. 23,69 Уч.-изд.л. 13,83 Тираж 75000 экз.  
Изд. №3881. Заказ № 630 Цена 1р. 10 к.

Набрано на композере.

Издательство "Книга". 125047, Москва, ул. Горького, 50.  
Типография В/О "Внешторгиздат" Госкомиздата СССР.  
127576, Москва, Илимская ул., 7.

**Долинин А. А.**

Д64 История одетая в роман : Вальтер Скотт и его читатели. — М.: Книга. 1988. — с., ил. — (Судьбы книг).

В книге рассказывается о судьбе знаменитых исторических романов В. Скотта. Автор ярко и увлекательно прослеживает изменения в отношении читателей и критики к творчеству "шотландского чародея" на протяжении полутора веков — от огромной славы у современников до перехода в разряд занимательного чтения для юношества у последующих поколений. Большое внимание уделено истории восприятия романов В. Скотта в России.

Для широкого круга читателей.

Д 4702010200-027  
002 (01)-88-----69-88

**84.3F7**