

Министерство образования и науки Российской Федерации
Российский педагогический государственный университет
имени А. И. Герцена
Поволжская государственная социально-гуманитарная академия

ПРОБЛЕМЫ ИЗУЧЕНИЯ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ XVIII ВЕКА

Выпуск 15

Межвузовский сборник научных трудов,
посвященный 60-летию профессора
Олега Михайловича Буранка
и 30-летию его научной деятельности



Санкт-Петербург
Самара
2011

УДК 8Р1
ББК 83.3 (2 Рус)
П78

Рецензенты:

Мальцева Т. В., доктор филологических наук, профессор Ленинградского государственного университета имени А.С. Пушкина (Санкт-Петербург);
Пашкуров А. Н., доктор филологических наук, профессор Казанского государственного университета (Казань);
Каравашкин А. В., доктор филологических наук, профессор Российского государственного гуманитарного университета (Москва).

Проблемы изучения русской литературы XVIII века : Межвузовский сборник научных трудов. Выпуск 15. Санкт-Петербург; Самара: ООО «Издательство «Ас Гард», 2011. 469 с.

ISBN 978-5-4259-0066-1

Научные редакторы:

Анненкова Е. И., доктор филологических наук, профессор, зав. каф. русской классической литературы РПГУ им. А. И. Герцена;
Буранок О. М., доктор педагогических наук, профессор, зав. каф. русской, зарубежной литературы и методики преподавания литературы ПГСГА.

Отв. за выпуск: Буранок Н. А., кандидат филологических наук, профессор

Пятнадцатый выпуск посвящен 60-летию профессора Олега Михайловича Буранка и 30-летию его научной деятельности – научного редактора сборника, организатора самарских конференций «Проблемы изучения русской литературы XVIII века», председателя Зонального объединения литературоведов Поволжья.

Сборник продолжает серию выпусков данного научного издания. В статьях рассматриваются проблемы истории русской литературы XVIII в. и методики ее преподавания в вузе и школе. Сборник рассчитан на исследователей русской литературы, преподавателей, аспирантов и студентов гуманитарных факультетов.

Печатается по решению кафедры русской классической литературы РПГУ им. А. И. Герцена и кафедры русской, зарубежной литературы и методики преподавания литературы ПГСГА.

Ответственность за аутентичность и точность цитат, имен, названий, терминов и иных сведений, а также за соблюдение закона об интеллектуальной собственности несут авторы публикуемых статей.

УДК 8Р1
ББК 83.3 (2 Рус)

© Коллектив авторов, 2011
© Поволжская государственная социально-гуманитарная академия, 2011
© Российский педагогический государственный университет им. А. И. Герцена, 2011

ISBN 978-5-4259-0066-1



БУРАНОК ОЛЕГ МИХАЙЛОВИЧ – УЧЕНЫЙ-ФИЛОЛОГ И ПЕДАГОГ

уранок Олег Михайлович – видный российский ученый в области гуманитарного знания, организатор отечественной науки, доктор педагогических наук, профессор, заведующий кафедрой русской, зарубежной литературы и методики преподавания литературы, проректор по научной работе Поволжской государственной социально-гуманитарной академии.

О. М. Буранок является одним из ведущих в стране специалистов в области изучения русской литературы XVIII века. Он разработал научно-методические основы изучения этого курса в вузе. Этой проблеме посвящена его докторская диссертация, защищенная в МПГУ (1997), – «Научно-методические основы изучения русской литературы XVIII века в вузе». Кандидатская диссертация (1984) – о литературе Петровской эпохи: «Пьеса Феофана Прокоповича «Владимир» и жанр трагедокомедии в русской драматургии первой половины XVIII века».

Среди более 160 его научных работ центральное место занимают 11 книг (монографий и учебных пособий), посвященных узловым вопросам истории русской литературы данного периода: «Драматургия Феофана Прокоповича и историко-литературный процесс в России первой трети XVIII века: Монография» (1992), «Русская литература XVIII века: Учебное пособие» (1995, гриф МО РФ), «Методика изучения русской литературы XVIII века в вузе: Учебное пособие» (1997, гриф МО РФ), «Русская литература XVIII века: Учебно-методический комплекс» (1999, гриф МО РФ; изд. 2, 2002, гриф МО РФ), «Ораторская проза Феофана Прокоповича и историко-литературный процесс в России первой трети XVIII века: Монография» (2002), «Русская литерату-

ра XVIII века: Петровская эпоха: Творчество Феофана Прокоповича: Учебное пособие» (2003, гриф МО РФ; изд. 2, доп., 2005, гриф Минобрнауки), «Лирика Феофана Прокоповича и русский историко-литературный процесс первой трети XVIII века: Монография» (2004), «Никанор Ознобишин – переводчик: Исследование, публикация текстов, комментарии» (2005), «Никанор Иванович Ознобишин и русская переводная художественная проза середины XVIII века» (2010); О. М. Буранок также является автором-составителем и научным редактором хрестоматии мемуаров, эпистолярных материалов и литературно-критических статей «Русская литература XVIII века: Учебное пособие» (2007; изд. 2, 2008, гриф Минобрнауки РФ). Учебные пособия О. М. Буранка вносят вклад в развитие методики преподавания литературы в высшей школы, его учебно-методический комплекс по русской литературе XVIII века признан одним из образцовых, по нему изучают эту дисциплину во всех вузах страны.

О. М. Буранок – создатель авторитетной научной школы, он подготовил 40 кандидатов наук и двух докторов наук, в настоящее время под его руководством готовятся еще 10 кандидатских и одна докторская диссертации; он входит состав двух диссертационных советов; ряд лет руководил диссоветом в СПГУ. Много лет работая проректором Самарского государственного педагогического университета, а ныне Поволжской государственной социально-гуманитарной академии, О. М. Буранок стал авторитетным организатором отечественной науки, что проявилось и на постах председателя бюро Зонального объединения литературоведов Поволжья, ответственного редактора специального выпуска «Актуальные проблемы гуманитарных наук» Известий Самарского научного центра РАН, научного редактора самарского сборника научных трудов «Проблемы изучения русской литературы XVIII века», главного редактора самарского научного альманаха «Телескоп» и ряда других научных изданий.

О. М. Буранок ведет большую научно-педагогическую деятельность в Самаре. На протяжении ряда лет он являлся членом

коллегии Департамента образования г. Самары, в настоящее время является членом общественного совета по образованию при Главе г. Самары.

Признание заслуг О. М. Буранка в науке выразилось в избрании его действительным членом Академии педагогических и социальных наук, а в области организации науки и образования – включением его в состав экспертной комиссии Рособнадзора по аттестации и аккредитации вузов. За годы плодотворной работы он награжден Почетными грамотами Министерства образования РФ, Министерства образования и науки Самарской области, Самарской Губернской Думы, знаком «Почетный работник высшего профессионального образования Российской Федерации» (2000), медалью русской православной церкви Сергия Радонежского первой степени (2004), медалью К. Д. Ушинского (2006) и др.

О. М. Буранок – глубокий ученый, неутомимый исследователь и организатор, блестящий лектор, внесший большой вклад в отечественную науку и образование, всегда занимающий активную гражданскую позицию, его отзывчивость снискала ему благодарности коллег и учеников. Научная деятельность профессора О. М. Буранка продолжается, многие его планы ждут своего воплощения.

Вл. А. Луков





СПИСОК НАУЧНЫХ ТРУДОВ профессора БУРАНКА Олега Михайловича

1981

1. *Буранок О. М.* Исследование исторических источников в трагедокомедии Феофана Прокоповича «Владимир» // Жанровое своеобразие русской поэзии и драматургии: Науч. тр. Т. 256. Куйбышев, 1981. С. 3–11.

2. *Буранок О. М.* «Мудрец Российских стран»: К 300-летию со дня рождения Ф. Прокоповича // Волжская заря. 1981. № 142. 20.06.81.

3. *Буранок О. М.* Пространственно-временная организация трагедокомедии Феофана Прокоповича «Владимир». Самара, 1981. 24 с. // Депонир. ИНИОН АН СССР 25.03.81. № 7218.

1982

4. *Буранок О. М.* Жанр трагедокомедии в русской драматургии первой половины XVIII в. Самара, 1982. 44 с. // Депонир. ИНИОН АН СССР 24.08.82. № 10917.

1983

5. *Буранок О. М.* Критические статьи Н. И. Гнедича о трагедокомедии Ф. Прокоповича «Владимир» // Русская критика и историко-литературный процесс: Межвуз. сб. науч. статей. Куйбышев, 1983. С. 31–38.

1984

6. *Буранок О. М., Смоляр А. И.* Педагогическое руководство самовоспитанием студентов как будущих учителей-воспитателей // Совершенствование системы психолого-педагогической подготовки студентов к работе по воспитанию школьников. Куйбышев, 1984. С. 72–78.

7. *Буранок О. М.* Антитеза «свет – тьма» в трагедокомедии Феофана Прокоповича «Владимир» // Формирование семантики и структуры художественного текста. Куйбышев, 1984. С. 3–13.

8. *Буранок О. М.* Пьеса Феофана Прокоповича «Владимир» и жанр трагедокомедии в русской драматургии первой половины XVIII века: автореф. дис. ... канд. филол. наук / МГПИ им. В. И. Ленина. М., 1984. 16 с.

9. *Буранок О. М.* Древнерусские литературные традиции у Феофана Прокоповича-драматурга // Проблема традиции и новаторства в изучении и преподавании русской литературы: Метод. реком. для студентов. Горький, 1984. С. 9–10.

10. *Буранок О. М.* Подготовка студентов к идейно-нравственному воспитанию учащихся в спецсеминаре по творчеству Н. Г. Чернышевского // Совершенствование системы подготовки студентов и повышения

Список научных трудов профессора Буранка Олега Михайловича

квалификации учителей по коммунистическому воспитанию школьников: Тезисы докладов. Куйбышев, 1984. С. 108–109.

1985

11. *Буранок О. М.* Жанровое своеобразие пьесы Феофана Прокоповича «Владимир» // Проблемы изучения русской литературы XVIII века: Метод и жанр. Л., 1985. С. 3–11.

1986

12. *Буранок О. М.* Изучение пьесы Феофана Прокоповича «Владимир» в прошлом и настоящем // Классическое наследие и современность: Тезисы науч. конф. Вып. 1. Куйбышев, 1986. С. 15–17.

13. *Буранок О. М.* Система образов трагедокомедии Феофана Прокоповича «Владимир» // Русская драматургия XVIII–XIX веков: Жанровые особенности. Мотивы. Образы. Язык. Куйбышев, 1986. С. 3–17.

1988

14. *Буранок О. М.* Фольклорные традиции в творчестве Феофана Прокоповича // Роль Поволжья в развитии отечественной литературы и фольклора: Тезисы докладов науч. конф. Кострома, 1988. С. 4.

15. *Буранок О. М.* Творчество Н. Г. Чернышевского в школьном изучении: Метод. реком. для студентов-практикантов и стажеров / КГПИ. Куйбышев, 1988. С. 7–16, 37–38.

16. *Буранок О. М.* Курсовые работы по русской литературе: Тематика, библиография и методич. реком. для студ. очн.-заоч. отд. ф-та русского языка и литературы / КГПИ. Куйбышев, 1988. С. 6–11, 34–35.

17. *Буранок О. М.* Речевая характеристика персонажей пьесы Феофана Прокоповича «Владимир» // Взаимодействие жанров, художественных направлений и традиций в русской драматургии XVIII–XIX вв.: Межвуз. сб. науч. статей. Куйбышев, 1988. С. 13–18.

1989

18. *Буранок О. М.* Драма истории и историческая драма: Рецензия на монографию В. А. Бочкарева «Русская историческая драматургия XVII–XVIII вв.» (М., 1988) // Волжская заря. 29 июля 1989. 0,3 п.л.

1990

19. *Буранок О. М.* Особенности эволюции жанра трагедокомедии в русской драматургии первой трети XVIII века: Феофан Прокопович и Феофан Трофимович // Проблемы изучения русской литературы XVIII века. Л., 1990. С. 14–23.

20. *Буранок О. М.* Специфика жанрообразования в русской драматургии Петровской эпохи // Проблема художественной типизации и читательского восприятия литературы: Тезисы докладов науч. конф. Стерлитамак, 1990. С. 68–69.

21. *Буранок О. М.* Изучение «Путешествия из Петербурга в Москву» А. Н. Радищева на национальном отделении факультета русского языка и литературы // Радищевские чтения: Тезисы докладов науч. конф., посвящ. 200-летию со дня выхода в свет «Путешествия из Петербурга в Москву». Пенза, 1990. С. 29–30.

22. Буранок О. М. Организация самостоятельной работы при изучении курса «Русская литература XVIII века» // Содержание, формы и методы организации учебно-воспитательного процесса в вузе в аспекте его демократизации и гуманизации: Тезисы докладов. Тольятти, 1990. С. 55–56.

23. Буранок О. М., Рунт М. И. Н. Г. Чернышевский: Семинарий. Тематика, библиография и методические рекомендации для студентов-филологов / КГПИ. Куйбышев, 1990. 40 с.

1991

24. Буранок О. М. Пространство и время в трагедокомедии Феофана Прокоповича «Владимир» // Русская драматургия и литературный процесс: Сб. статей / АН СССР ИРЛИ; Самарск. пединститут. СПб.; Самара, 1991. С. 10–26.

25. Буранок О. М. Фольклорные традиции в творчестве Феофана Прокоповича // Филологические науки. 1991. № 2. С. 20–28.

26. Буранок О. М., Буранок Н. А. Творческие заимствования М. Ю. Лермонтова из русской поэзии XVIII века // Изучение творчества М. Ю. Лермонтова в вузе и школе. Пенза, 1991. С. 115–123.

27. Буранок О. М. Изучение творчества Феофана Прокоповича в курсе «Русская литература XVIII века»: Метод. реком. для студентов-филологов / СГПУ. Самара, 1991. 36 с.

1992

28. Буранок О. М. Жанр «разговора» в русской литературе первой трети XVIII века: Проблема генезиса // Литература и язык в контексте культуры и общественной жизни: Тезисы. Ч. 1. Казань, 1992. С. 25–26.

29. Буранок О. М. Предисловие // Подготовка практических психологов для системы образования в Самарской области: Методич. разработки для руководителей и методистов высшей школы, органов образования. Самара, 1992. С. 3.

30. Буранок О. М. Ян Амос Коменский и Феофан Прокопович // Ян Амос Коменский и проблемы современной школы: Тезисы докладов. Самара, 1992. С. 33–35.

31. Буранок О. М. Драматургия Феофана Прокоповича и историко-литературный процесс в России первой трети XVIII века: Учебное пособие. Самара: СГПИ, 1992. 80 с.

32. Буранок О. М. Нравственное содержание дневниковых записей Н. Г. Чернышевского: Тема в спецсеминаре // Формирование духовного мира современной молодежи. Самара, 1992. С. 90–102. // Деп. в НИИ общей педагогики АПН СССР. 13.04.92. № 64–92.

33. Буранок О. М. Урок в гимназии // Волжская коммуна. 1992. № 40. 26.02.92. 0,3 п.л.

1993

34. Буранок О. М. Н. М. Карамзин о литературе Петровской эпохи // Русская критика XIX века: Проблемы ее теории и истории. Самара, 1993. С. 14–25.

35. Буранок О. М. Жанр трагедокомедии в русской драматургии первой половины XVIII в. // Старинные мастера русского слова / ИМЛИ им. А. М. Горького; СГПУ. М.; Самара, 1993. С. 55–79.

36. Буранок О. М. Проблемы войны и мира в русской литературе первой трети XVIII века: На материале ораторской прозы Феофана Прокоповича // Меняющийся мир и образование в духе мира и ненасилия. Самара, 1993. С. 254–257.

37. Буранок О. М. Ф. И. Тютчев и русская поэзия XVIII века: Тютчев и Ломоносов: К вопросу о межпредметных связях при изучении литературы // Литература в контексте культуры. Проблемы изучения и преподавания в вузе: Тезисы докладов. Самара; Тольятти, 1993. С. 12–14.

38. Буранок О. М. Античность в творчестве Феофана Прокоповича // Взаимодействие литератур в мировом художественном процессе. Гродно, 1993. С. 137–140.

39. Буранок О. М. Литература Петровской эпохи и проблема стиля: К постановке проблемы // Стилистика и культура речи в школе: Тезисы докл. Всеросс. науч.-практ. конф. Самара, 1993. С. 19–20.

40. Буранок О. М. Программа курса «Русская художественная культура XVII–XVIII вв.» // В поисках нового образовательного стандарта: Вузовские программы по теории и истории культуры. Методическое пособие. Выпуск I. Самара, 1993. С. 312–317.

1994

41. Буранок О. М. Филологический факультет: настоящее и будущее // Alma Mater. 1994. № 2. С. 15–16.

42. Буранок О. М. Программа по русской литературе XVIII века для филологического факультета и факультета журналистики педуниверситетов // Литературоведение и методика преподавания литературы в их связях и специфике. Самара, 1994. С. 23–40.

43. Буранок О. М. Программа «Русская культура XVIII века» для курса «Мировая художественная культура» // Литературоведение и методика преподавания литературы в их связях и специфике. Самара, 1994. С. 40–43.

44. Буранок О. М., Козлова С. Изучение лирики Петровской эпохи в вузовском курсе «Русская литература XVIII века» // Литературоведение и методика преподавания литературы в их связях и специфике: Материалы научно-практ. конферен. Самара, 1994. С. 43–44.

45. Буранок О. М. Научно-методический комплекс «вуз – гимназия» и перспективы его развития // Научно-методический комплекс «педуниверситет – гимназия»: Опыт, проблемы, перспективы. Самара, 1994. С. 3–4.

46. Буранок О. М. Альтернативная программа по литературе: Опыт, проблемы, перспективы // Литературоведение и методика преподавания литературы в их связях и специфике: Мат. науч.-практ. конф. Самара, 1994. С. 22–23.

47. Буранок О. М. Человек Петровской эпохи и русское ораторское искусство // Провинциальная ментальность России в прошлом и настоящем: Тезисы докл. I конф. по историч. психологии российского сознания. Самара, 1994. С. 161–163.

1995

48. Буранок О. М. Петр I и Феофан Прокопович: диалог двух культур: К постановке проблемы // Монархия и народовластие в культуре Просвещения. М.: Наука, 1995. С. 17–23.

49. Буранок О. М., Семашкин А. А. Институт филологии народов Поволжья: миф или реальность? // Проблемы подготовки учителя русского языка и литературы для национальной школы: Тезисы докл. Самара, 1995. С. 1–2.

50. Буранок О. М. Диалог двух культур в России первой трети XVIII века: К постановке проблемы // Педагогические чтения памяти Я. А. Ротковича: Тезисы докладов. Самара, 1995. С. 50–51.

51. Буранок О. М. Феофан Прокопович и М. В. Ломоносов // Узаемадзьяне літаратур у сусветным літаратурным працесе: Праблемы тэарэтычнай гістарычнай паэтыку / Матэрыялы міжнароднай навуковай канферэнцы. Гродна, 1995. С. 124–127.

52. Буранок О. М. Русская литература XVIII века: Рекомендовано Министерством образования РФ в качестве учебного пособия для студентов высших педвузов М.; Самара: СамГПУ, 1995. 369 с.

53. Буранок О. М. Программа-минимум кандидатского экзамена по специальности 10.01.01 – русская литература. Самара, 1995. С. 6–10, 30–33.

1996

54. Буранок О. М., Наумова О. Д. Здоровье детства в пространстве российского социума // Самарская область Этнос и культура. Информационный вестник. № 2. Самара, 1996. С. 41–42.

55. Буранок О. М. Эволюция политического красноречия в России первой трети XVIII века // Преподавание риторики в вузе и школе: Тезисы докл. конф. М., 1996. С. 10–11.

56. Буранок О. М. «Бесприданница» А. Н. Островского: Подготовка текста (сокращение), комментарии, вопросы // Русская литературная классика: Книга для чтения в 10 кл. Ч. 1. Самара, 1996. С. 7–55.

57. Буранок О. М. Ораторское искусство в контексте русской культуры первой трети XVIII века // Мир культуры: Человек, наука, искусство: Тезисы докладов. Самара, 1996. С. 27–28.

58. Буранок О. М. Своеобразие ораторской прозы Феофана Прокоповича киевского периода // Проблемы современного изучения русского и зарубежного историко-литературного процесса: Мат. XXV Зональной конф. литературоведов Поволжья и Бочкаревских чтений. Самара, 1996. С. 10–15.

59. Буранок О. М., Наумова О. Д. Глобалистика и «озеленение» педагогического сознания // Педагогический процесс как культурная деятельность. Самара, 1996. С. 34–36.

60. Буранок О. М. Петр Великий и современное мифотворчество // Современное искусство: вопросы творчества, восприятия, образования: Тезисы конф. Самара, 1996. С. 54–55.

61. Буранок О. М. Литература Петровской эпохи в критике Н. М. Карамзина // Карамзинский сборник: Творчество Н. М. Карамзина и историко-литературный процесс. Ульяновск, 1996. С. 3–14.

62. Буранок О. М. Жанровая интерпретация темы: трагедокомедия «Владимир» и «Слово в день святого равноапостольного князя Владимира» // Русская стихотворная драма XVIII – начала XX веков: Межвуз. сб. науч. тр. Самара, 1996. С. 3–10.

1997

63. Буранок О. М. Трагедокомедия // Русская литература XVIII века: Словарь-справочник. М., 1997. С. 110–111.

64. Буранок О. М. Школьная драма // Русская литература XVIII века: Словарь-справочник. М., 1997. С. 118–120.

65. Буранок О. М. Прокопович Феофан // Русская литература XVIII века: Словарь-справочник. М., 1997. С. 191–193.

66. Буранок О. М. Хемницер Иван Иванович // Русская литература XVIII века: Словарь-справочник. М., 1997. С. 208–210.

67. Буранок О. М. Своеобразие ораторской прозы Феофана Прокоповича киевского периода // Культура и текст. Вып. I. Литературоведение. Ч. I. СПб.; Барнаул, 1997. С. 56–62.

68. Буранок О. М. Концепция изучения и преподавания русской литературы XVIII века в вузе // Юбилей русских классиков: Г. Р. Державин, И. А. Крылов, А. Н. Островский: Изучение и преподавание. Самара, 1997. С. 112–135.

69. Буранок О. М. Личность и творчество Феофана Прокоповича в восприятии русской критической мысли первой половины XIX века // Русская критика XIX века и проблемы национального самосознания: Межвуз. сб. научных тр. Самара, 1997. С. 51–60.

70. Буранок О. М. Восприятие русской литературы XVIII века студентами-филологами // Российское сознание: психология, культура, политика. Материалы II Междунар. конф. Самара, 1997. С. 219–226.

71. Буранок О. М. Машбиц... // Самарские филологи: Иосиф Маркович Машбиц-Верхов: Сб. ст., посв. памяти ученого. Самара, 1997. С. 45–50.

72. Буранок О. М. Г. Р. Державин о Петре Великом // Юбилей русских классиков: Г. Р. Державин, И. А. Крылов, А. Н. Островский: Изучение и преподавание. Самара, 1997. С. 3–10.

73. Буранок О. М. Комическое в творчестве Феофана Прокоповича в контексте смеховой культуры Петровской эпохи // Культура и текст: Литературоведение. Ч. II. СПб.; Барнаул, 1997. С. 166–177.

74. Буранок О. М. Изучение русского театра и русской драматургии XVIII века в вузе // Дети. Театр. Образование: Тезисы докладов Всеросс. науч. конф. Самара, 1997. С. 14–17.

75. Буранок О. М. Принцип гуманизации при изучении курса «Русская литература XVIII века» в вузе // Гуманизация и гуманитаризация образования: теории, концепции, опыт: Мат. Всеросс. научн. конф. Самара, 1997. С. 85–86.

76. Буранок О. М. Изучение творчества А. Н. Радищева в вузе // Лингвистическое, историческое и литературное краеведение: Памяти А. Н. и Б. Н. Гвоздевых посвящается: Тезисы докладов. Пенза, 1997. С. 116–118.

77. Буранок О. М. Научно-методические основы изучения русской литературы в вузе: Диссертация в виде научного доклада на соискание уч. степ. доктора пед. наук / МПГУ. М., 1997. 43 с.

78. Буранок О. М. Методика изучения русской литературы XVIII века в вузе: Рекомендовано Министерством общего и профессионального образования Российской Федерации в качестве учебного пособия для студентов высших педагогических учебных заведений. М., 1997. 224 с.

1998

79. Буранок О. М. Историко-функциональное изучение литературного произведения на занятиях по русской литературе XVIII века в школе и вузе // Содержание образования и становление ноосферы: Мат. летней сессии Академии пед. и социал. наук. М.; Самара, 1998. С. 300–303.

80. Буранок О. М. Формирование филологической культуры учителя-словесника // Образование и культура: Мат. Всеросс. науч.-практ. конф. Самара, 1998. С. 36–40.

81. Буранок О. М. Русская художественная культура XVIII века как культурологический контекст эпохи // Наука и образовательные технологии: Межвуз. информац.-аналитическ. мат. по среднему и высшему образованию: Выпуск I. Самара; Ульяновск, 1998. С. 6–11.

82. Буранок О. М. Культурологический принцип изучения русской литературы XVIII века в вузе // Изучение литературы и методики ее преподавания в вузе: Сб. статей. Самара, 1998. С. 3–18.

1999

83. Буранок О. М. В Самарском государственном педагогическом университете // Наше образование: Ежегодный Самарский альманах. 1999. С. 46–47

84. Буранок О. М. А. В. Дружинин о русской литературе и культуре XVIII века // А. В. Дружинин: Проблемы творчества: К 175-летию со дня рождения. Самара, 1999. С. 123–130.

85. Буранок О. М. Образ князя Владимира в произведениях Феофана Прокоповича: «Владимир» и «Слово в день святого равноапостольного князя Владимира» // III Иоанновские чтения памяти Высоко-

преосвященного Иоанна, митрополита Санкт-Петербургского и Ладожского. Самара, 1999. С. 55–64.

86. Буранок О. М. «Разговоры о множестве миров» Фонтенеля в переводе Антиоха Кантемира и жанр «разговора» в русской литературе первой трети XVIII века // Антиох Кантемир и русская литература / отв. ред. А. С. Курилов: РАН, ИРЛИ им. А. М. Горького. М., 1999. С. 140–153.

87. Буранок О. М. Ломоносов и Пушкин // А. С. Пушкин и культура: Тезисы междунар. конф., посв. 200-летию со дня рожд. А. С. Пушкина. Самара, 1999. С. 53–56.

88. Буранок О. М. Русская литература XVIII века: Учебно-методический комплекс для студентов филологических специальностей. Рекомендовано Министерством общего и профессионального образования РФ. М.: Наука, Флинта, 1999. 392 с.

89. Буранок О. М. Программа по русской литературе // Психология: В помощь абитуриенту. Самара, 1999. С. 15–22.

90. Буранок О. М. Читательский дневник как одна из форм организации самостоятельной работы студентов при изучении русской литературы XVIII века // Актуальные проблемы изучения и преподавания литературы в вузе и школе на современном этапе: Мат. XXVI Зональной науч.-практ. конф. литературоведов Поволжья. Пенза; Самара, 1999. С. 56–58.

2000

91. Буранок О. М. Русская литература первой трети XVIII века и проблема толерантности // Культурная целостность Поволжской этничности в современном цивилизованном пространстве: Тезисы и мат. межрегиональной научно-практ. конф. Самара, 2000. С. 95–98.

92. Буранок О. М. Учебно-методический комплекс как педагогическая и методическая проблема // Педагогический процесс как культурная деятельность: Мат. и тезисы докл. 3 Междунар. конф. Самара, 2000. С. 194–195.

93. Буранок О. М. Проблемы изучения русской литературы XVIII века в вузе // Проблемы изучения литературного процесса XIX–XX веков: Сборник науч. ст., посвящ. памяти проф. Л. А. Финка. Самара, 2000. С. 213–222.

94. Буранок О. М. Ораторская проза Феофана Прокоповича петербургского периода // Христианство и культура: Материалы конф., посв. 2000-летию христианства. Самара, 2000. С. 35–41.

95. Буранок О. М. Методические проблемы изучения русской литературы XVIII века в вузе // Профессиональная подготовка будущего учителя в процессе обучения в вузе: Мат. Всеросс. науч.-практ. конф. Самара, 2000. С. 60–68.

96. Буранок О. М. Русская литература первой трети XVIII в. и проблема толерантности // Культурная целостность и толерантность Поволжской этничности в современном пространстве русского языкового союза. Самара, 2000. С. 85–93.

97. Буранок О. М. Концепция современного литературоведческого образования в вузе (На примере курса «Русская литература XVIII века») // Актуальные проблемы изучения и преподавания литературы в вузе и школе: Межвуз. сб. науч. труд. Самара, 2000. С. 150–168.

98. Буранок О. М. Толерантность как составляющая проблемы спецкурса «Русская духовность» // Толерантность: Сб. мат. и филос. этюдов. Самара, 2000. С. 65–66.

2001

99. Буранок О. М. Изучение в Германии жизни и творчества Феофана Прокоповича (вторая половина XX века) // Русский язык и литература: Вопросы истории, современного состояния и методики их преподавания в вузе и школе. Ч. 3. Самара, 2001. С. 21–29.

100. Буранок О. М. Человек Петровской эпохи: гражданин и патриот // Культура насилия и мира в современном образовательном пространстве. Самара, 2001. С. 19–26.

101. Буранок О. М. Риторическое время в ораторской прозе Феофана Прокоповича // Пространство и время в литературном произведении. Ч. 2. Самара, 2001. С. 42–46.

102. Буранок О. М. Стилль и язык литературы Петровской эпохи (На материале произведений Феофана Прокоповича) // Самарские филологи: Е. М. Кубарев. Самара, 2001. С. 316–327.

103. Буранок О. М. Элегические воспоминания // Самарские филологи: Е. М. Кубарев. Самара, 2001. С. 271–273.

104. Буранок О. М. Образ Санкт-Петербурга в ораторской прозе Феофана Прокоповича // Городская культура как социокультурное пространство развития личности: Мат. и тезисы. Ч. 1. Самара, 2001. С. 44–46.

105. Буранок О. М. Подготовка научно-педагогических кадров в Самарском государственном педагогическом университете (Из опыта работы) // Особенности функционирования системы аттестации научных и научно-педагогических кадров на современном этапе. Самара; Тольятти, 2001. С. 82–86.

106. Буранок О. М. Рим в жизни и творчестве Феофана Прокоповича // Образ Рима в русской литературе: Междунар. сб. науч. тр. Рим; Самара, 2001. С. 29–38.

107. Буранок О. М. Эпиграмматическое творчество Феофана Прокоповича в контексте русской литературы первой трети XVIII века // Проблемы изучения русской литературы XVIII века: Вып. 9. Межвуз. сб., посв. памяти проф. В. А. Западава. СПб.; Самара, 2001. С. 19–32.

108. Буранок О. М. Жанр эпиграммы в творчестве Феофана Прокоповича // Культура и текст: Сб. 4. СПб.; Самара; Барнаул, 2001. С. 116–123.

109. Буранок О. М. Психологизм ораторской прозы Феофана Прокоповича // Психологизм литературного творчества и восприятия искусства: Межвуз. сб. науч. трудов. Самара, 2001. С. 3–6.

110. Буранок О. М. Русская литература XVIII века // Русская литература: Канд. минимум по специальности 10.01.01 – русская литература. Самара, 2001. С. 6–15.

2002

111. Буранок О. М. Образ А. Д. Меншикова в ораторской прозе Петровской эпохи (Речи Феофана Прокоповича и Ивана Кременецкого) // Известия Самарского научного центра Российской академии наук: Актуальные проблемы гуманитарных наук. Самара, 2002. С. 209–213.

112. Буранок О. М. Русская литература XVIII века: Учебно-методический комплекс для студентов филологических специальностей. Рекомендовано Министерством общего и профессионального образования РФ / Изд. 2. М.: Наука, Флинта, 2002. 392 с.

113. Буранок О. М. Лаврентий Горка как драматург Петровской эпохи // Забытые и второстепенные писатели XVII–XVIII веков как явление европейской культурной жизни: Мат. Междунар. науч. конф., посв. 80-летию Е. А. Маймина: В 2 т. Т. 2. Псков, 2002. С. 5–10.

114. Буранок О. М. Мотив власти и чести в ораторской прозе Феофана Прокоповича // Российское образование на рубеже веков: Мат. IV Всеросс. конф. Самара, 2002. С. 45–47.

115. Буранок О. М. Ораторская проза Феофана Прокоповича и историко-литературный процесс в России первой трети XVIII века: Монография. Самара, 2002. 192 с.

116. Буранок О. М. Лабораторные работы по русской литературе XVIII в. // Системность языковых средств в их функционировании: теоретический и методический аспект: Сб. науч. тр. Самара, 2002. С. 59–60.

2003

117. Буранок О. М. Русская литература XVIII века: Петровская эпоха: Творчество Феофана Прокоповича: Учебное пособие / Рекомендовано Министерством общего и профессионального образования РФ. М.: Наука, Флинта, 2003. 296 с.

118. Буранок О. М. Своеобразие стиха в «Епиникионе» Феофана Прокоповича // Проблемы изучения русской литературы XVIII века: Вып. 10. СПб.; Самара, 2003. С. 16–23.

119. Буранок О. М. Забытая страница русской словесности XVIII века: Н. И. Ознобишин как переводчик // Первые Ознобишинские чтения: Материалы междунар. конф., май, 2003. Самара; Инза, 2003. С. 31–40.

120. Буранок О. М. Предисловие // Самара как текст: Материалы Второй Междунар. научно-практ. конф. / отв. ред. О. М. Буранок. Самара, 2003. С. 3–8.

121. Буранок О. М. «Епиникион» Феофана Прокоповича и своеобразие жанрообразования в стихотворстве Петровской эпохи // Гуманитарные науки и православная культура. М.; Ярославль, 2003. С. 98–107.

2004

122. Буранок О. М. Художественное своеобразие речей Феофана Прокоповича о Полтавской битве // Вестник Московского городского психологического университета: 2003. № 2. М., 2004. С. 150–156.

123. *Буранок О. М.* Поэтика ораторской прозы Феофана Прокоповича // Актуальные проблемы изучения и преподавания русской литературы в вузе и школе. Ярославль, 2004. С. 10–19.

124. *Буранок О. М.* Нешкольное стихотворение Н. А. Некрасова «Школьник» // Преподавание филологических дисциплин: поиски, идеи, перспективы. Самара, 2004. С. 217 – 220.

125. *Буранок О. М.* Псалтырные мотивы в лирике Феофана Прокоповича // Вестник Самарского государственного университета: Гуманитарный выпуск. Самара, 2004. С. 24 – 31.

126. *Буранок О. М.* Лирика Феофана Прокоповича: движение жанров // Славянский мир: общность и многообразие: XXVII Кирилло-Мефидиевские чтения. Самара, 2004. С. 68 – 74.

127. *Буранок О. М.* Судьба выбора: О книге П. Монастырского «Выбор судьбы» // Телескоп: Научный альманах. № 9. Самара, 2004. С. 260–262.

128. *Буранок О. М.* «Запорожец кающийся» Феофана Прокоповича и традиция русских покаянных стихов // Славянская культура: Истоки, традиции, взаимодействие. М., 2004. С. 8–18.

129. Буранок О. М. Лирика Феофана Прокоповича и русский историко-литературный процесс первой трети XVIII века: Монография. Самара, 2004. 145 с.

130. *Буранок О. М.* Новелла М. Сервантеса «Корнелия» в русских переводах (Н. Ознобишин, Ф. Кабрит, Б. Кржевский) // Компаративистика: современная теория и практика. Т. 1. Самара: СГПУ, 2004. С. 157–163.

2005

131. Буранок О. М. Никанор Ознобишин – переводчик: Исследование, публикация текстов, комментарии. Самара, 2005. 224 с.

132. Буранок О. М. Русская литература XVIII века: Петровская эпоха. Феофан Прокопович: Уч. пособие / Изд. 2, доп. / Рекомендовано Министерством образования и науки РФ. М.: Наука, Флинта, 2005. 464 с.

133. *Буранок О. М., Буранок Н. А. М. Ю. Лермонтов в нашей жизни // «Мой гений веки пролетит...». К 190-летию со дня рождения М. Ю. Лермонтова: Воспоминания, критика, суждения. Пенза, 2005. С. 159–162.*

134. *Буранок О. М.* Аннин цикл в творчестве Феофана Прокоповича // Проблемы изучения русской литературы XVIII века: Вып. 11. СПб.; Самара, 2005. С. 3–15.

135. *Буранок О. М., Дунина Т. П.* Мадам Гомец в России // Телескоп: Научный альманах. № 11. Самара, 2005. С. 7–20.

136. *Буранок О. М.* Феофан Прокопович и В. К. Тредиаковский: преемственность литературных традиций // В. К. Тредиаковский и русская литература / под ред. А. С. Курилова. М.: ИМЛИ РАН, 2005. С. 73–93.

137. *Буранок О. М. В. А. Бочкарев о русской драматургии XVIII века // Движение художественных форм и художественного сознания XX и*

XXI веков: в рамках проекта «Самарская филологическая школа»: Мат. Всеросс. науч.-метод. конф. 3–5 июня 2004 года. Самара, 2005. С. 11–21.

2006

138. *Буранок О. М.* О первом переводе Сервантеса на русский язык (повесть «Сеньора Корнелия») // Тезаурусный анализ мировой культуры: Сб. науч. тр. Вып. 3. М., 2006. С. 18–23.

139. *Буранок О. М.* Роль духовной литературы в русской культуре первой трети XVIII века // Актуальные вопросы изучения православной культуры: Ч. IV. Вып. 2. М.; Ярославль, 2006. С. 18–26.

140. *Буранок О. М.* Русский Сервантес: начало освоения // Знание. Понимание. Умение: Фундаментальные и прикладные исследования в области гуманитарных наук // Науч. журн. Моск. гуманит. ун-та. 2006. № 2. С. 177–180.

141. *Буранок О. М.* «Путешествие стольника П. А. Толстого по Европе 1697–1699»: К вопросу о художественности // Яснополянский сборник: Статьи и материалы. Вып. 23. Тула, 2006. С. 13–22.

142. *Буранок О. М., Колесникова Е. Я.* Психологический аспект изучения немецкой литературы в вузе на языковом факультете // Известия Самарского научного центра РАН: Актуальные проблемы гуманитарных наук. 2006. № 2. Самара, 2006. С. 15–19.

143. *Буранок О. М.* Русский предклассицизм как филологическая проблема // Русское литературоведение на современном этапе: Матер. V Междунар. конф.: В 2 т. Т. 1. М., 2006. С. 55–60.

144. *Буранок О. М.* К биографии Никанора Ознобишина // Проблемы изучения русской литературы XVIII века: Вып. 12. СПб.; Самара, 2006. С. 105–110.

2007

145. *Буранок О. М.* Миниатюрная проза в ораторском наследии Феофана Прокоповича: «Слово на погребение Петра Великого» // Пушкинские чтения – 2007: Материалы XII междунар. науч. конф.: Сб. науч. статей «Малая проза: жанры, авторы, стили». СПб., 2007. С. 6–10.

146. Русская литература XVIII века: Хрестоматия мемуаров, эпистолярных материалов и литературно-критических статей / под ред. проф. О. М. Буранка. М.: Флинта. Наука, 2007. 368 с.

147. *Буранок О. М.* Путешествие в мир российских утопий // Телескоп: Научный альманах: Вып. 17. Самара, 2007. С. 208–212.

148. *Буранок О. М.* Путешествие в мир российских утопий (о книге Б. Ф. Егорова «Российские утопии: Исторический путеводитель») // Российская словесность: эстетика, теория, история. СПб.; Самара, 2007. С. 273–276.

149. *Буранок О. М.* Роль духовной литературы в русской культуре первой трети XVIII века // Проблемы изучения русской литературы XVIII века: Вып. 13. СПб.; Самара, 2007. С. 3–11.

150. *Буранок О. М.* Диалог светской и духовной власти в литературе и культуре Петровской эпохи // Проблемы диалогизма словесного ис-

кусства: Сб. материалов Всеросс. науч. конф. Стерлитамак, 2007. С. 126–128.

151. Литературное краеведение как культурологическая проблема // Изучение А. С. Пушкина в школе и вузе. (Региональный компонент: Пушкин и Самара): Учебно-методическое пособие для преподавателей и студентов / науч. ред. О. М. Буранок. Самара, 2007. С. 16–21.

152. Буранок О. М., Абрамовских Е. В. Бочкаревские чтения // Литература в школе. 2007. № 3. С. 47–48.

2008

153. Буранок О. М. Русско-польские связи в поэзии Феофана Прокоповича // Проблемы образотворчества и смыслопорождения в словесном искусстве. Стерлитамак, 2008. С. 169–177.

154. Буранок О. М. А. Н. Островский и русская литература XVIII века // Материалы XXXI Зональной конференции литературоведов Поволжья. Ч. 1. Елабуга, 2008. С. 27–33.

155. Буранок О. М. XVIII век в контексте драматургии А. Н. Островского // А. Н. Островский: Материалы и исследования: Сб. науч. трудов. Вып. 2. Шуя, 2008. С. 8–15.

156. Буранок О. М. Предромантические тенденции в русской прозе середины XVIII века: Н. И. Ознобишин // Предромантизм и романтизм в мировой культуре. Т. 2. Самара, 2008. С. 19–25.

157. Буранок О. М. Уроки Силиной // Актуальные проблемы истории, теории и преподавания русской литературы. Самара, 2008. С. 24–27.

158. Русская литература XVIII века: Хрестоматия мемуаров, эпистолярных материалов и литературно-критических статей: Допущено Министерством образования и науки Российской Федерации в качестве учебного пособия для студентов высших учебных заведений, обучающихся по специальности «Русский язык и литература» / под ред. проф. О. М. Буранка. Изд. 2. М.: Флинта. Наука, 2008. 368 с.

159. Буранок О. М. Римские страницы «Путешествия стольника П. А. Толстого по Европе, 1697–1699» // Яснополянский сборник: 2008. Тула, 2008. С. 219–230.

2009

160. Буранок О. М. Никанор Иванович Ознобишин: неизвестные факты биографии // Проблемы изучения русской литературы XVIII века: Вып. 14. СПб.; Самара, 2009. С. 104–109.

161. Буранок О. М. Трагедокомедия Георгия Щербацкого «Фотий» // Забытые и малоизвестные писатели как феномен русской культуры: Межвуз. сб. науч. тр. Вып. 1. Елабуга, 2009. С. 5–12.

162. Буранок О. М. Литературно-теоретические взгляды Феофана Прокоповича и А. П. Сумарокова // Теоретические и методические аспекты изучения литературы. Сб. мат. Всеросс. науч.-пр. конф., посвящ. памяти доктора пед. наук, профессора М. Г. Качурина. Стерлитамак, 2009. С. 114–133.

163. Буранок О. М. Я. А. Роткович как исследователь русской литературы XVIII века // Самарские филологи: Яков Аронович Роткович. Самара: Изд-во СГПУ, 2009. С. 138–146.

2010

164. Русская художественная культура XVIII века: Программа факультативного курса для гуманитарных факультетов вузов / сост. О. М. Буранок, И. М. Сигал. Самара, 2010. 20 с.

165. Буранок О. М. «Любовь к отеческим гробам...»: Вступит. статья // Сорокин А. И. Творческая индивидуальность М. С. Досова (1887–1938) в историко-культурном контексте. Самара, 2010. С. 4–5.

166. Буранок О. М. Феофан Прокопович и В. К. Третьяковский: преемственность традиций в драматургии («Владимир» и «Деидамия») // Анализ и интерпретация художественного произведения: Материалы XXXII Зональной конференции литературоведов Поволжья. Астрахань, 2010. С. 38–41.

167. Буранок О. М. Никанор Иванович Ознобишин и русская переводная художественная проза середины XVIII века: Исследование, тексты, комментарии. Самара: СНЦ РАН, 2010. 294 с.

2011

168. Буранок О. М. Анонимная повесть «Нешастной француз...» в переводе Никанора Ознобишина и историко-литературный процесс XVIII века // Проблемы изучения русской литературы XVIII века: Вып. 15. СПб.; Самара, 2011. С. 39–58.



Вл. А. ЛУКОВ

КУЛЬТ ШЕКСПИРА И ШЕКСПИРИЗАЦИЯ В ЕВРОПЕЙСКОМ ПРЕДРОМАНТИЗМЕ

билей ученого – всегда повод для осмысления его вклада в науку, перспективных линий исследования, представленных в его научной школе. Юбилей Олега Михайловича Буранка – не исключение. Это глубокий исследователь-филолог и педагог. Главные достижения О. М. Буранка связаны с изучением русской литературы XVIII века и методики преподавания литературы в вузе (эти две сферы объединились в научно-методической концепции изучения русской литературы XVIII века в вузе, он стал создателем первых в вузовской методике учебно-методического комплекса по русской литературе XVIII века и хрестоматии мемуаров, эпистолярных материалов и литературно-критических статей «XVIII век о XVIII веке»).

О. М. Буранок активно разрабатывает проблему русско-зарубежных литературных связей XVIII столетия. В его статье «Разговоры о множестве миров» Фонтенеля в переводе Антиоха Кантемира и жанр «разговора» в русской литературе первой трети XVIII века» [2, 140–153]¹ в широком жанровом контексте анализируется перевод книги Фонтенеля на русский язык, выполненный А. Кантемиром, и его влияние на русскую литературу.

О. М. Буранок ввел в научный оборот по существу новое имя писателя-переводчика – Никанора Ивановича Ознобишина [3, 31–40; 5; 7], который в середине XVIII века занимался переводами с французского на русский язык, в том числе впервые перевел в России одну из новелл Сервантеса – «Сеньора Корнелия» (с французского перевода). Обнаруженная им рукопись Н. И. Ознобишина «Корнелия» (Рукописный отдел РГБ. Ф. 178 / 3717) – наиболее ранний (1761), первый из известных на сегодня

¹ Здесь и далее в статье в квадратных скобках жирным курсивом указан номер цитируемого издания по списку литературы, приведенному в конце статьи (с. 36–39), обычным шрифтом – страницы.

нешний день переводов Сервантеса на русский язык [6, 177–180]. «Сеньора Корнелия» Сервантеса в XVIII в. на русском языке не печаталась; только с 1805 г. – в переводе Ф. Кабрита – она вошла в российское читательское сознание.

Самарский исследователь опубликовал, дал комментарии и написал большую вступительную статью не только о «Корнели» Сервантеса, но и о повести «Нещастной француз, или Жизнь кавалера Беликурта...» и «Гистория Николая Перваго, короля Пароуганскаго и императора Мамелужскаго» [5, 3–52; 7, 3–81].

Аспиранты О. М. Буранка А. В. Игнашов и Н. Ю. Жарков посвятили свои кандидатские диссертации русско-зарубежным связям [20; 14]. Т. П. Дунина [12], писавшая свою кандидатскую диссертацию под руководством О. М. Буранка, проанализировала повесть достаточно известной французской писательницы середины XVIII в. Мадлен Анжелики Пуассон де Гомец (1684–1770) и их влияние на русскую беллетристику: в 1765–1767 гг. в Санкт-Петербурге вышло 10-томное собрание повестей мадам Гомец в русских переводах [4, 7–20].

Взгляд О. М. Буранка как современного ученого-филолога на проблему русско-зарубежных литературных связей шире, чем это представляется по уже опубликованным работам. Его мысль такова: русско-зарубежные связи литератур – это частный случай (просто особенно актуальный для исследований российскими учеными) межнациональных литературных связей, которые с XVIII века носят сетевой характер, охватив не только западные страны (что было и раньше), но и славянские страны, огромную новую территорию – Россию с ее вхождения в результате петровских реформ в культурный процесс европейских стран.

Процессы литературных взаимодействий, аналогичные изученным О. М. Буранком на примере русской литературы XVIII века, в том же столетии происходят по всей Европе. Один из ярких примеров – возникновение всеевропейского культа Шекспира, когда творчество английского драматурга под влиянием предромантического пересмотра образцов для творчества писателей (для классицистов это были античные образцы) стало источником вдохновения для писателей Франции и Германии, других

стран, в том числе и России. Складывается феномен шекспиризации, рассмотрению которого посвящена данная статья.

* * *

Шекспиризация европейской литературы и – шире – культуры формируется в предромантизме и предваряется этапом нарастания предромантического культа Шекспира, в свою очередь, имевшего свои фазы.

В начале XVIII века к Шекспиру возвращается широкая популярность, его пьесы (обычно в переделках) входят в репертуар английских театров, появляется первая биография Шекспира (Н. Роу, 1707). В конце 1720-х годов Вольтер, оказавшийся в Англии, был захвачен творчеством Шекспира и впоследствии стал первым пропагандистом Шекспира во Франции (о чем впоследствии неоднократно сожалел).

Осмысление Шекспира как символа нового искусства, новой эстетики началось в Англии. Интересно, что в том же 1741 г., когда актеру Чарлзу Маклину (1699–1797) удалось добиться исполнения «Венецианского купца» по шекспировскому тексту, а не по переработке Лендсауна, появляется работа Питера Уолнея «Об учености Шекспира». Затрагивающая, казалось бы, частный вопрос, эта книга открывала длинный ряд произведений, призванных доказать гениальность и национальную самобытность драматургии Шекспира, защитить его наследие от классицистических нападок. Утверждая авторитет Шекспира, П. Уолней и авторы последующих работ об английском драматурге (Уильям Додд, выпустивший в 1752 г. работу «О красотах Шекспира», Элизабет Монтега, опубликовавшая в 1769 г. книгу «Опыт о произведениях и гении Шекспира», и др.), одновременно доказывали эстетическую ценность «средневековой», «готической» культуры, тем самым закладывая основы предромантической эстетики, в значительной мере опиравшейся на авторитет Шекспира.

По мнению Э. Юнга, Шекспир не только равен древним, но и превосходит их в драматическом искусстве. Шекспир черпал творческие силы не из науки и книг, «он в совершенстве знал две книги, не известные большей части ученых... – книгу природы и книгу человека» [64, 574]. Но ключевая фраза Юнга: «Шекспир –

звезда первой величины среди новейших поэтов» [64, 557] – проливает свет на особенности восприятия его творчества: почитатели видят в нем прежде всего поэта, а не драматурга как такового.

Совершенно исключительным было воздействие культа Шекспира на немцев, в чем большую роль сыграл театр. Крупнейший немецкий актер и режиссер XVIII века Фридрих-Людвиг Шрёдер, захваченный в 1770-е годы предромантическими настроениями, поставил на сцене Гамбургского театра шекспировского «Гамлета» в своей переработке. Исполнитель главной роли ученик Шрёдера Иоганн-Франц Брокман создал целую эпоху в истолковании образа Гамлета. В его трактовке датский принц не мог противостоять таинственной судьбе, в нем побеждала меланхолия (позже романтики возведут меланхолию в ранг одной из основных категорий своей эстетики). Шрёдер утвердил драматургию Шекспира на немецкой сцене. Если до постановки «Гамлета» даже самые смелые умы (например, Гердер) считали шекспировские пьесы несценичными, то после триумфальных спектаклей с участием Брокмана «Гамлет» был включен в репертуар всех тридцати немецких театров.

Решающими работами в переоценке творчества Шекспира стали появившиеся в Германии статья И. В. Гёте «Ко дню Шекспира» (1771) и трактат И. Г. Гердера «Шекспир» (1771, опубл. 1773).

И Гердер, открывший для Гёте Шекспира, и Гёте прежде всего отказываются при оценке гения Шекспира исходить из классической эстетической системы, взвешивать и мерить «его красоты только степенью отклонения от правил» [9, 3]. «Не колеблясь ни минуты, я отрекся от театра, подчиненного правилам» [10, 673], – писал Гёте, формулируя суть своего отношения к Шекспиру: чтобы объективно оценить его гений, нужно исходить из новой системы эстетических ценностей. Гердер и Гёте первыми заговорили о «мире Шекспира», уподобили великого драматурга творцу целой Вселенной. Аналитизму французской трагедии они противопоставили шекспировский синтетизм, говоря о том, что произведение искусства превращается под его руками в подлинную жизнь: «Это не поэт! Это творец! Это история вселенной!» [9, 15]; «Что может быть больше природой, чем люди Шекспира!» [10, 675].

В трактовке шекспировского философизма, диалектики его мысли Гёте зачастую высказывает исходные предромантические положения, в частности, он отходит от просветительской концепции добра и зла: «То, что благородные философы говорили о вселенной, относится и к Шекспиру: все, что мы зовем злом, есть лишь обратная сторона добра, которая... необходима для его существования...» [10, 675]. Гердер же стремится раскрыть историзм Шекспира, при этом он понимает историзм глубже первых предромантиков. Время и место, внешние обстоятельства, согласно Гердеру, придают всей истории устойчивость, длительность, реальное существование» [9, 15], и величайшее мастерство Шекспира заключается в том, что «когда он обдумывал события своей драмы, когда он ворочал их в своем уме, то вместе с ними всплывали каждый раз обстоятельства места и времени» [9, 15]. Гердер, таким образом, приближается к шекспиризму – обращению к мировидению Шекспира, свойственному некоторым реалистам следующего столетия (например, А. С. Пушкину [см.: 16; 17, 46–57; 19, 148–155]).

Труды Гердера и Гёте знаменовали утверждение культа Шекспира как международного явления. Культ Шекспира наиболее полно воплощал предромантическую теорию «гения» как творца литературных шедевров.

Важнейший признак формирования международного культа писателя – появление переводов его произведений на различные языки. Работа по переводу произведений Шекспира на европейские языки началась еще в середине века. В 1741 г. вокруг стихотворного перевода на немецкий язык отрывка из «Юлия Цезаря», выполненного Вильгельмом фон Борком, разгорелась полемика между вождем классицистов Готшедом и «швейцарцами». Француз Лаплас в 1745–1748 г. выпустил восьмитомное издание под названием «Английский театр». Первые четыре тома были отведены переводам пьес Шекспира (об этом первом переводе произведений Шекспира на французский язык см.: [41, 170–176]). В 1762–1766 г. в Цюрихе появился немецкий перевод произведений Шекспира, выпущенный Борком и Виландом в восьми томах (22 драмы). В 1775–1777 г. появился немецкий перевод всех шекспировских произведений, сделанный Й. Эшенбургом.

Особенное значение приобрел перевод Шекспира на французский язык, выполненный выдающимся переводчиком-предромантиком Пьером Ле Турнёром (1736–1788), который в 1769 г. перевел «Ночи» Юнга, в 1777 г. – «Песни Оссиана» Макферсона. Перевод Ле Турнёра выходил с 1776 по 1782 год и занял 20 томов. В предисловии к первому тому¹ переводчик писал: «Никогда еще гениальный писатель не проникал так глубоко в тайники человеческого сердца, как Шекспир. Щедрый, как природа, он наделил своих персонажей тем удивительным разнообразием характеров, которым она наделяет свои создания» [цит. по: 30, 301]. Появление первых томов собрания шекспировских пьес вызвало протесты классицистов². Вольтер, когда-то, в 1720-х годах, открывший французам Шекспира, обратился с письмом в Академию (публично зачитано 25 августа 1776 г.), в котором говорил о «варварстве» Шекспира. Крупнейший теоретик позднего классицизма Лагарп в «Литературной корреспонденции» (письмо 43-е от 1776 г.) также называет Шекспира «варварским автором варварского века», писавшим «чудовищные пьесы», а восторженный тон предисловия Ле Турнёра считает смешным³. Но ни Вольтер, ни тем более Лагарп уже ничего не могли поделать с уже состоявшимся к тому времени фактом утверждения культа Шекспира во французском культурном тезаурусе. Вот отрывок из весьма характерного письма маркизы дю Деффан Х. Уолполу от 15 декабря 1768 г., за восемь лет до тщетных попыток Вольтера и Лагарпа: «Я обожаю вашего Шекспира, он заставляет меня принять все его недостатки. Он почти убеждает меня в том, что не следует придерживаться никаких правил (...). Я люблю больше вольности, они возвращают страстям всю их животную сущность, но вместе и их правдивость. Какое разнообразие характеров, какое движение! Я считаю, что можно кое-что изрядно сократить, но что касается отсутствия единств (...), то этим достигаются большие прелести» [цит. по: 30, 301].

¹ См. новейшее критическое издание: [47]. О Ле Турнёре см.: [37; 35, 55–90].

² О спорах вокруг Шекспира и переводе Ле Турнёра см.: [41, 285–296].

³ Подробно вопросы влияния Шекспира на французский театр XVIII века рассмотрены в кн.: [46].

Культ Шекспира следует отличать от шекспиризации¹, означающей не только преклонение перед гением английского драматурга, но и постепенное расширение влияния его художественной системы на мировую культуру, отражаемое в новых текстах в форме использования непосредственных реминисценций.

Шекспиризация складывается в рамках предромантизма, выступающего в истории европейской литературы как предсистема. Что это означает? В отличие от художественных систем, в предсистемах художественные принципы реализуются, как правило, в форме тенденций – феноменов культуры (культурные факты, черты, принципы и т. д.), появление которых обладает повышенной вероятностью в исследуемый период (актуальные тенденции, обычно пульсирующие: то нарастающие, то затухающие), или остаточные свидетельства художественных систем, ушедших в прошлое (ретроспективные тенденции, обычно затухающие), или явления, которые получают развитие в будущем (перспективные тенденции, обычно нарастающие) [см.: 8, 28]. Предромантические тенденции оказываются в XVIII веке и актуальными (пульсирующими), и перспективными (нарастающими), ведущими к формированию романтизма XIX века [8, 28].

Таким образом, ряд художественных принципов, выдвинутых предромантиками (ориентализм, экзотизм, поэтический историзм и др.), которые выступают позже как системные принципы романтизма, в предромантизме предпочтительно характеризовать как тенденции. Однако шекспиризация в предромантизме имеет несколько иную природу, относится к другому классу художественных феноменов. При всей значимости тенденций как предвестников формирования системных принципов романтизма в предромантизме как предсистеме более важную роль играют другие, специфические для переходных явлений принципы, которые мы называем принципами-процессами.

Здесь следует сделать теоретическое разъяснение. Историко-теоретический подход в литературоведении и общенаучный тезаурусный подход [см.: 24, 93–100; 26, 3–8] позволили по-новому осветить переходные эстетические явления, для опи-

¹ Раскрывается в работах автора, см.: [25, 388–403; 27, 70–72; 28] и др.

сания которых в других системах не было соответствующих терминов и стоящих за ними представлений, перейти от характеристики сформировавшихся литературных феноменов к характеристике процессов их становления.

Принципы-процессы – такие категории, которые передают представление о становлении, формировании, развитии принципов литературы, усилении некоей тенденции. Их названия выстраиваются по сходному лингвистическому основанию, подчеркивающему момент становления или нарастания некоего отличительного качества художественного текста на фоне литературной парадигмы (господствующей системы соотношений и акцентов в литературных дискурсах): «психологизация», «историзация», «героизация», «документализация» и т. д.

И. В. Вершинин обосновал термин «поэтизация» применительно к специфике проявления предромантических тенденций в английской культуре XVIII века [8]. Под «поэтизацией» культуры он предложил понимать отход от рационалистического начала, а также от однозначности и определенности, широкое использование мифов, символических (многозначных) форм, культ тайны, допущение присутствия божественных сил вплоть до мистики, признание «чужого голоса» (выразившегося в предромантизме в таких явлениях, как готицизм, экзотизм, ориентализм), древних и простонародных истоков. «Божественный», а не человеческий характер поэзии открывает путь к утверждению категорий возвышенного (как превышающего человеческий масштаб), ужасного. И. В. Вершинин особо подчеркнул, что «поэтизации» подверглась в XVIII веке, причем в первую очередь, и сама английская поэзия.

По аналогии выстраиваются термины «прозаизация», «драматизация», «романизация» и др., отмечающие формирование родо-жанровых доминант в художественной культуре.

Особую группу среди принципов-процессов составляют те из них, которые отмечают персональные влияния на литературу. Одно из первых мест в этом отношении занимает понятие «шекспиризация».

Предромантическая шекспиризация приобретает все более широкий масштаб воздействия на литературный процесс, она от-

ражается в выборе сюжетов (из средневековой истории, легендарный, фантастический – «готический»), титанизме образов, в раскрытии истории через образ всемогущего времени, роковой судьбы (дидактическое понимание истории отходит на второй план), в стремлении от единства к многообразию (прежде всего в изображении характера), от гармоничности и статики к дисгармонии, контрастам, движению, развитию, от приоритета логического высказывания к эмоциональной непоследовательности, к живописности, к возрождению композиционных и жанровых принципов шекспировской драматургии, в метафоричности поэтического языка. В более же широком смысле шекспиризация выражалась в новой концепции поэта как «гения», переоценке роли поэта, который наделяется чертами демиурга, творящего свою природу, или непосредственно сопоставляется с природой рождающей (не с упорядоченной природой классицистов), и, в противоположность аналитизму картезианского рационализма, в стремлении к художественному синтезу.

Возникшая в рамках нарастания предромантических тенденций в XVIII веке, шекспиризация достигает своей вершины в романтизме (С. Т. Кольридж, Л. Тик, В. Гюго и мн. др.), присуща она и реализму (О. Бальзак, П. Мериме), касаясь различных областей художественной культуры (литература, драматический театр, опера, музыка, живопись и др.), позже она растворяется в общем литературном потоке и уже не воспринимается как самостоятельный принцип-процесс.

Помимо шекспиризации большую роль в истории литературы сыграли и другие принципы-процессы, связанные с персональными моделями, в частности руссоизация (определяемая персональной писательской моделью Ж. Ж. Руссо), также сложившаяся в рамках предромантизма. Усиление шекспиризации (как и руссоизации) в романтизме должно быть правильно оценено. Эти принципы-процессы в романтизме играли уже меньшую роль, чем системные принципы, в то время как в предромантизме они относятся к доминирующим.

Яркий пример шекспиризации во французской литературе – появление предромантического жанра исторической драмы, в качестве образца имевшего исторические хроники Шекспира.

Жан Франсуа Эно (1685–1770), последователь Вольтера (отметим, что не только Вольтера-классициста, но и Вольтера, в чьих драматических произведениях «Семирамида», «Танкред» и др. есть признаки шекспиризации), в 1747 г. написал трагедию в прозе «Франциск II, исторические сцены». Она «положила начало новому жанру, обоснованному в интересном предисловии, где он намечает теорию театра, который вдохновляется национальными сюжетами» [39, 842–843]. Создавая эту историческую трагедию, Эно, подобно Вольтеру, испытал влияние Шекспира [см.: 41, 215–217].

В предисловии Эно дает высокую оценку исторической хронике Шекспира «Генрих VI». По его мнению, недостаток истории заключается в холодности повествования, а недостаток трагедии – в сведении ее к одному моменту. Соединение истории и трагедии позволит создать «нечто полезное и приятное». На это предисловие позже будет ссылаться один из представителей романтического движения 1820-х годов Луи Вите, объявивший Эно создателем жанра «исторических сцен», который разрабатывался школой Стендаля [34, 5–7].

Во второй половине XVIII века из «исторических трагедий» особую славу приобрела «Осада Кале» П.-Л. Дюбеллуа (1765). «После стольких греческих и римских героев он вывел французских...» [цит. по: 31, 30] – подчеркивал критик Жоффруа в 1806 г. Положительно оценивала «Осаду Кале» и Жермена де Сталь [60, 242]. В трактате «О Германии» писательница противопоставляет «историческую трагедию» трагедии на античные сюжеты, с одной стороны, и драме – с другой. Если классицистическая трагедия слишком скована правилами, то драма излишне близка к действительности, изображая при этом незнакомых персонажей и тем самым лишая зрителя одного из величайших наслаждений – исторических воспоминаний. «Исторические воспоминания» – это основная конститутивная особенность исторической трагедии» [31, 105].

Противопоставление указанного жанра, разрабатывавшегося в XVIII веке Бакюларом, Дюкудре, Мерсье, Совиньи, Сорелем и другими драматургами, жанру драмы, утверждению которого отдали свои силы просветители во главе с Дидро и Лессин-

гом, показывает, что для Ж. де Сталь, как и для других романтиков, жанр «исторической трагедии» ближе, что он предваряет собственно романтическую историческую драму.

Среди авторов, работавших в этом жанре, восходящем к «Франциску II» Эно, был последователь Руссо Луи Себастьян Мерсье (1740–1814)¹. В его близких к предромантизму исторических драмах первые проблески историзма сочетались с выбором кровавых сюжетов, с разработкой эстетики ужасного, с концепцией дисгармонии, вносимой в природу людьми. Кошмары Варфоломеевской ночи – предмет драмы «Жан Аннуйе, епископ Лизье» (1772), о феодальных смутах и религиозных войнах XVI века повествуется в драме «Разрушение Лиги, или Сдача Парижа» (1782). Еще более характерен предромантический колорит в описании испанского двора XVI века, над которым нависла атмосфера преступлений, в исторической драме «Портрет Филиппа II, короля Испании» (1785). Просветительские пристрастия своеобразно сочетались в творчестве Мерсье с предромантическим увлечением Мильтоном, «Песнями Оссиана» и особенно Шекспиром. «Портрет Филиппа II» – «свободная» (книжная) драма, которая выдержана в традициях шекспировских хроник.

В приведенных примерах шекспиризация выступает в виде воздействия жанрового образца, в данном случае – того, который представлен в исторических хрониках Шекспира.

Другой вариант шекспиризации – появление переделок его трагедий. В 1782 г. Мерсье написал драму «Веронские гробницы», представляющую собой переделку «Ромео и Джульетты», в 1792 г. – драму «Старик и его три дочери», в которой создал предромантический вариант шекспировского «Короля Лира». Шекспиризация в этой драме соединяется с предромантической мелодраматизацией (младшая дочь обеспечивает отцу спокойную старость, старшие дочери раскаиваются в своих злодеяниях, и отец дарует им прощение), что впоследствии станет отличительной чертой шекспировских реминисценций во Франции. В 1795 г. Мерсье создает своего «Тимона Афинского» по шекспировской трагедии, также с чертами мелодраматизации.

³ О Мерсье см.: [36; 51; 50; 22] и др.

Предромантические веяния во Франции отмечены не только сочетанием шекспиризации с мелодраматизацией, но и другим сочетанием – шекспиризации с руссоизацией. И снова ключевой фигурой здесь оказывается Мерсье, один из самых видных последователей Руссо. Мерсье был едва ли не первым руссоистом, провозгласившим Шекспира великим драматургом. По свидетельству Мерсье, сам Руссо никогда не читал Шекспира [53, 15]. Напротив, для Мерсье это один из кумиров. Он призывает молодых писателей: «...Читайте Шекспира – это для того, чтобы проникнуться его величественной, свободной, простой, естественной и сильной, выразительной манерой; изучайте в нем верного истолкователя природы, и вскоре все наши ничтожные трагедии – однообразные, скучные, лишённые замысла и движения, предстанут перед вами во всей своей сухости и отталкивающем худосочии» [29, 362–363]. В приведенных словах можно усмотреть не только признаки шекспиризации, но и программу, близкую шекспиризму (по определенным историческим обстоятельствам нашедшую высшее воплощение не во Франции, а в русской классической литературе [см.: 18, 12–17]).

Возвращаясь к переделкам, отметим: наибольшую известность во Франции получили переделки шекспировских трагедий, автором которых был Жан Франсуа Дюси (1733–1816). В них проявилось характерное для французского театра стремление вводить новые, предромантические элементы, не разрушая общей структуры классицистической пьесы (то, что мы условно назвали «предромантическим течением» в классицизме). Именно такой компромисс отличает пьесы Дюси, являющиеся переделками трагедий Шекспира по переводам Лапласа и Ле Турнёра (сам Дюси не знал английского языка [13, 18])¹.

Первая из них, «Гамлет», появилась в 1769 г., за ней последовали «Ромео и Джульетта» (1772), «Король Лир» (1783), «Макбет» (1784), «Отелло» (1793) [см.: 38]. Дюси изложил шекспировские сюжеты в александрийских стихах, ввел единство времени, места и действия. Уничтожается фантастический элемент (явле-

¹ Детально трагедии Дюси сопоставлены с шекспировскими трагедиями в исследованиях, вышедших в Германии в 1870–1880-х годах: [44; 52; 56].

ние Гамлету призрака Отца, Макбету – ведьм происходит в снах, о которых рассказывают герои), Дюси боится нарушить приличия (так, в «Отелло» мавр вовсе не муж Дездемоны, а она теряет не носовой платок, а аристократическую подвязку). «Король Лир» превращен в сентиментальную мелодраму¹. В «Ромео и Джульетту» вставлен эпизод об Уголино из «Божественной комедии» Данте.

О подобных изменениях французский исследователь Л. Левро в свое время справедливо писал: «Мы теперь очень отрицательно отнеслись бы к таким жалким приспособлениям Шекспира; но для XVIII века они являлись показателем некоторого нового устремления, они приучали к имени Шекспира; и они доказывают, что существовала потребность в новой форме драматического искусства» [23, 52].

Компромиссность трагедий Дюси открыла им дорогу на сцену цитадели классицизма – театра Комеди Франсез, где в них играл величайший французский актер Ф. Ж. Тальма².

Конечно, шекспиризация не возрождала в полной мере собственно шекспировских принципов, она отвечала исканиям писателей последней трети XVIII века с их специфическими задачами и намерениями. В середине XIX века шекспиризации будет противопоставляться шиллеризация (влияние на литературу персональной модели Ф. Шиллера). Но в конце XVIII – начале XIX века (даже в 1820-е годы) противоположность шекспировской и шиллеровской систем не была еще осознана. Важнейшая причина такого позднего осознания заключалась в том, что ранняя драматургия Шиллера (периода «Бури и натиска») была высшим выра-

¹ Любопытно, что в том же 1783 г. появилась пародия на «Короля Лира» Дюси – «Король Лю», написанная Э. Депре (E. Despres), но вышедшая под именем Паризо: [55]. Следует обратить внимание на то, что основным объектом пародий в XVIII веке был Вольтер с его классицистическими трагедиями (так, драматург-пародист Доминик написал пародии на «Эдипа», «Мариамну», «Заиру», на «Мариамну» написали также пародии Фюзелье, Пирон, на «Альзиру» – Романьези и т.д. Вероятно, «Король Лир» Дюси воспринимался как вполне классицистическая трагедия.

² Шли эти пьесы и на русской сцене («Леар» в переводе Н. И. Гнедича, 1808; «Отелло» в переводе И. А. Вельяминова, 1808; «Гамлет» в переводе С. И. Висковатова, 1811) вплоть до конца 1820-х годов с участием А. С. Яковлева, П. С. Мочалова и других видных представителей новой школы актерской игры.

жением шекспиризации, насколько это могло быть осуществлено в XVIII веке в рамках предромантического движения¹.

Нечто подобное можно сказать и относительно руссоизации, в частности, применительно к драматургии немецких писателей – представителей движения «Буря и натиск». Так, несомненно воздействие творчества последователя Руссо Луи Себастьяна Мерсье на судьбы штюрмерской драматургии и теории драмы [см.: 58]. В частности, драматургический манифест «Бури и натиска» – «Заметки о театре» (1774) Якоба Ленца² (1751–1792) – носит явный отпечаток влияния вышедшего на год раньше трактата Мерсье «О театре...». Драммы Ленца «Домашний учитель» (1774, сюжет пьесы развивает мотивы романа Руссо «Юлия, или Новая Элоиза»), «Солдаты» (1776), также как пьесы Генриха Леопольда Вагнера «Позднее раскаяние» (1775), «Детубийца» (1776) очень напоминают драмы Л. С. Мерсье. При этом Ленца и Вагнера, составляющих руссоистскую ветвь «Бури и натиска», не следует отделять от второй, шекспировской ветви. Достаточно обратиться к «Заметкам о театре» Ленца, в которых Корнелию и Вольтеру противопоставляется Шекспир, а при изложении концепции новой трагедии, требующей мощных и оригинальных характеров, Ленц в качестве примера такой трагедии приводит шекспировские исторические хроники и «Геца фон Берлихингена» Гёте, написанного, как известно, под влиянием Шекспира.

Собственно шекспировская ветвь «Бури и натиска», которую составляли Фридрих Максимилиан Клиггер, Йоганн Антон Лейзевиц, другие штюрмеры и к которой примыкали молодые Гёте и Шиллер, опиралась на то же эстетическое требование, которое развивали представители «руссоистской» ветви штюрмерства Ленц и Вагнер, – требование индивидуализации характера. При этом они ориентировались на Гердера, видевшего высшее воплощение индивидуальных черт характера в творчестве Шекспира. Поэтому, в отличие от Ленца и Вагнера, шекспиризовавших руссоистскую драму, явившуюся развитием жанра просвети-

¹ Вопрос о шекспиризации в драматургии «Бури и натиска» раскрывается в работе: [61, 323–345].

² О Ленце см.: [32; 15; 40; 62]. Его драмы и трактаты собраны в изд.: [49].

тельской «мещанской драмы», молодой Гёте, Клингера и Лейзевица руссоизировали трагедию шекспировского типа.

Руссоизация наименее заметна в пьесе, положившей начало этой линии, – в исторической трагедии И. В. Гёте «Гец фон Берлихинген» [см.: 54; 57], созданной писателем в годы страстного увлечения Шекспиром. В духе шекспировских хроник Гёте воссоздает историю крестьянской войны XVI века через движение Времени (что позволяет поставить вопрос о шекспиризме Гёте). По-шекспировски широко представлен исторический фон, множественность картин и свободное перенесение места действия (тоже шекспировская черта) позволяют Гёте изобразить и рыцарский замок, и постоянный двор, и трактир XVI века, и монастырь, и цыганский табор, и тюрьму. По-шекспировски значителен характер героя, который сам определяет свою судьбу, а не является игрушкой в ее руках. Гёте, вслед за Шекспиром, порывает с единством действия, от которого не отказывались даже романтики [11, 101]. Писатель вводит вторую сюжетную линию – историю бывшего друга Гёца Вейслингена, бросившего свою невесту, сестру Гёца, ради Адельгейды фон Вальдорф, которая становится его женой, а затем отравляет его.

Но в то же время выбор сюжета и героя, сделанный Гёте, носит руссоистский, а не шекспировский характер. Гёц фон Берлихинген одержим идеей объединения крестьян и рыцарей, он становится одним из вождей крестьянского восстания, которое пугает его не своими целями, а своими крайностями. Гёц умирает со словами: «Свобода! Свобода!». Уравнительные тенденции, противоречащие шекспировской концепции истории [см.: 1], культ свободы – это выражение руссоистских устремлений Гёте¹.

Значительно ярче соединение «шекспиризации» с руссоистскими идеями воплощено в драматургии Фридриха Максимилиана Клингера (1752–1831)² – драмах «Отто» (1775), «Страждущая женщина» (1775), «Близнецы» (1775), «Стильпе и его сыновья» (1777) и особенно в драме «Буря и натиск» (1776), давшей название всему движению. Сюжет этой пьесы развивает мотивы «Ро-

мео и Джульетты»: из-за ссоры английских лордов Бюши и Беркли их дети не могут соединить свою судьбу. Но, в отличие от финальной катастрофы в шекспировской трагедии, любящие побеждают вражду родителей и вступают в брак. Любовь Каролины и Вильда разворачивается на экзотическом фоне Северной Америки и бурных событий, связанных с борьбой американцев за освобождение от английского владычества. Воспевание индивидуалистического бунта, мятежной личности, предельная эмоциональная напряженность стиля, «неистовость» героя – все это своеобразно понятый руссоизм, выраженный в шекспировских формах (при этом следует учитывать, что Клингер посмеивается над оторванностью руссоистов от действительности, что ясно видно в образе восторженного и мечтательного Ла-Фэ).

Рядом с Клингером, прозванным современниками «взбесившимся Шекспиром», стоит фигура Иоганна Антона Лейзевица (1752–1806)¹, чья трагедия «Юлий Тарентский» (1776)² также связана с «шекспировской ветвью «Бури и натиска». Шиллер в письме к В. Ф. Г. Рейнвальду (от 14 апреля 1783 г.) раскрыл одну из важных черт новой драматургии: «Мы, поэты, трогаем, потрясаем, воспламеняем тогда, когда сами почувствовали страх за наших героев и сострадание к ним. (...) Участливость любящего подмечает в сто крат больше нюансов, нежели самый зоркий взгляд наблюдателя» [33, 81]. Таким образом, в творчестве Лейзевица при всей его склонности к «шекспиризации» на место шекспировской «объективности», способности к перевоплощению выдвигается субъективное авторское начало. Такая субъективизация была вполне в духе Руссо.

Итогом развития «Бури и натиска» следует рассматривать драматургию молодого Иоганна Фридриха Шиллера, прежде всего его драму «Разбойники» (1781). Судя по письмам Шиллера конца 1770-х – начала 1780-х годов [см.: 33, 38, 53, 54, 64, 81, 89, 132], его эстетические наклонности формировались в ходе усвоения литературы предромантической ориентации (Клопшток, переработки «Песен Оссиана», «Гёц фон Берлихинген» Гёте, «Де-

¹ Попытка раскрыть характер влияния Руссо на Гёте сделана в работе: [63].

² Драмы Клингера собраны в изд.: [42]. О нем см.: [59; 21; 15; 62].

¹ Сочинения Лейзевица собраны в изд.: [48]. О нем см.: [45].

² О «Юлии Тарентском» см.: [43].

тоубийца» Вагнера, «Юлий Терентский» Лейзевица, «Дезертир» Мерсье, предромантически понимаемый Шекспир). В гениальной юношеской драме «Разбойники» все эти влияния синтезированы, шекспировская и руссоистская ветви «Бури и натиска» объединены (не случайно), поэтому Шиллер не хочет переделывать «Разбойников» в духе гётевского «Гёца»¹, с другой стороны, не затрагивает его чувства драма Вагнера «Детоубийца»² – шиллеровский синтез предполагает критический подход к обоим течениям в штюрмерстве).

Выделение шекспиризации, как и других принципов-процессов, в соответствии с историко-теоретическим и тезаурусным подходами представляется весьма важным и перспективным в научном отношении.

Л и т е р а т у р а

1. Барз М. А. Шекспир и история. М., 1976.
2. Буранок О. М. «Разговоры о множестве миров» Фонтенеля в переводе Антиоха Кантемира и жанр «разговора» в русской литературе первой трети XVIII века // Антиох Кантемир и русская литература. М., 1999.
3. Буранок О. М. Забытая страница русской словесности XVIII века: Н. И. Ознобишин как переводчик // Первые Ознобишинские чтения: Материалы междунар. конф., май, 2003. Самара; Инза, 2003.
4. Буранок О. М., Дунина Т. П. Мадам Гомец в России // Телескоп: Научный альманах. № 11. Самара, 2005.
5. Буранок О. М. Никанор Ознобишин – переводчик: Исследование, публикация текстов, комментарии. Самара, 2005.
6. Буранок О. М. Русский Сервантес: начало освоения // Знание. Понимание. Умение. М., 2006. № 2.
7. Буранок О. М. Никанор Иванович Ознобишин и русская переводная художественная проза середины XVIII века: Исследование, тексты, комментарии. Самара, 2010.
8. Вершинин И. В. Предромантические тенденции в английской поэзии XVIII века и «поэтизация» культуры: дис... докт. филол. наук. Самара, 2003.
9. Гердер И. Г. Избранные сочинения. М.; Л., 1959.
10. Гёте И. В. Избранные произведения. М., 1950.

¹ См. письмо Шиллера к Г. фон Дальбергу от 12 декабря 1781 г. [33, 53–55].

² См. письмо Шиллера к Г. фон Дальбергу от 15 июля 1782 г. [33, 64].

11. Гюго В. Предисловие к «Кромвелю» // Гюго В. Собрание сочинений: В 15 т. Т. 14. М., 1956.
12. Дунина Т. П. Повести мадам Гомец: переводная западноевропейская проза в русском литературном процессе 50–60-х годов XVIII века: автореф. дис. ... канд. филол. наук. Самара, 2006.
13. Дюси // Энциклопедический словарь Брокгауз и Ефрон. Биографии. Т. 5. М., 1994.
14. Жарков Н. Ю. Зарубежная и русская литература в журнале «Современный мир» (1906–1918 гг.): автореф. дис. ... канд. филол. наук. Самара, 2009.
15. Жирмунский В. М. Очерки по истории классической немецкой литературы. Л., 1972.
16. Захаров Н. В. Шекспир в творческой эволюции Пушкина. Jyväskylä: Jyväskylä University Printing House, 2003.
17. Захаров Н. В. Шекспир и русская литература: шекспиризм Пушкина // Тезаурусный анализ мировой культуры: Сб. науч. трудов. Вып. 6. М., 2006.
18. Захаров Н. В. Шекспиризм как творческая идея русской литературы // Шекспировские штудии II: Исследования и материалы научно-го семинара. М., 2006.
19. Захаров Н. В. Шекспиризм Пушкина // Знание. Понимание. Умение. М., 2006. № 3.
20. Игнашов А. В. Зарубежные и русские источники в работе автора над художественно-документальным произведением: литературно-исторические аспекты изучения проблемы: автореф. дис. ... канд. филол. наук. Самара, 2009.
21. История немецкой литературы: В 5 т. Т. 2. М., 1963.
22. Левбарг Л. А. Луи-Себастьян Мерсье. 1740–1814. Л.; М., 1960.
23. Леево Л. Драма и трагедия во Франции. Пг.; М., 1919.
24. Луков Вал. А., Луков Вл. А. Тезаурусный подход в гуманитарных науках // Знание. Понимание. Умение. М., 2004. № 1.
25. Луков Вл. А. Шекспиризация // Компаративистика: Современная теория и практика: Международная конференция и XIV Съезд англистов (13–15 сентября 2004 г.): В 2 т. Т. 2. Самара, 2004.
26. Луков Вл. А. Мировая литература в контексте культуры (историко-теоретический и тезаурусный подходы в вузовской подготовке культурологов) // Высшее образование для XXI века: Вторая международная научная конференция, МосГУ, 20–22 октября 2005 г.: Высшее образование и мировая культура: Материалы докладов. М., 2005.
27. Луков Вл. А. Культ Шекспира как научная проблема // Вестник Международной Академии Наук (Русская секция). 2006. № 2.
28. Луков Вл. А. Предромантизм. М., 2006.
29. Мерсье Л.-С. Картины Парижа. Т. 2. М.; Л., 1936.
30. Мокульский С. С. Хрестоматия по истории западноевропейского театра. Т. 2. М., 1959.

31. *Рейзов Б. Г.* Между классицизмом и романтизмом: Спор о драме в период Первой империи. Л.: Изд-во ЛГУ, 1962.
32. *Розанов М. Н.* Поэт периода «бурных стремлений» Якоб Ленц. М., 1901.
33. *Шиллер Ф.* Собрание сочинений: В 8 т. Т. 8. М.; Л., 1950.
34. [*Vitet L.*] *Les Barricades, scènes historiques.* Mai 1588. 4-е éd. Bruxelles, 1833.
35. *Baldensperger F.* Young et ses «Nuits» en France // *Baldensperger F. Études d'histoire littéraire.* P., 1907. P. 55–90.
36. *Beclard L.* Sébastien Mercier, sa vie, son oeuvre, son temps d'après des documents inédits. 1740–1789. Paris, 1903.
37. *Cushing M. G.* Pierre Le Tourneur. N. Y., 1908; *Baldensperger F.* Young et ses «Nuits» en France // *Baldensperger F. Études d'histoire littéraire.* P., 1907.
38. *Ducis.* Oeuvres: T. 1–4. Paris, 1827.
39. Grand Larousse encyclopédique: T. 1–10. T. 5. Paris, 1962.
40. *Huyssen A.* Drama des Sturm und Drang. München, 1980.
41. *Jusserand J. J.* Shakespeare en France sous l'ancien régime. P., 1898.
42. *Klinger F. M.* Werke: Bd. 1–24. Tübingen, 1978.
43. *Kühlhorn W. J. A.* Leisewitzens Julius von Tarent. Erläuterung und literaturhistorische Würdigung. Halle/S., 1912.
44. *Kühn C.* Über Ducis in seiner Beziehung zu Shakspeare. Iena, 1875.
45. *Kutschera von Alchbergen G.* Johann Anton Leisewitz. Ein Beitrag zur Geschichte der deutschen Literatur im XVIII Jahrhundert. Wien, 1876.
46. Lacroix. Histoire de l'influence de Shakespeare sur le théâtre français. Bruxelles, 1856.
47. *Le Tourneur P.* Préface du Shakespeare traduit de l'anglais / Édition critique par J. Gury. Genève, 1990. («Textes littéraires français», № 379).
48. *Leisewitz J. A.* Sämtliche Schriften. Braunschweig, 1838.
49. *Lenz J. M. R.* Werke: Bd. 1–12. St. Ingbert, 2001.
50. Louis-Sébastien Mercier précurseur et sa fortune: Avec des documents inédits. München, 1977.
51. *Majewsky H. F.* The preromantic imagination of L.-S. Mercier. N.Y., 1971.
52. *Malkewitz G.* Ein französischer Shakspeare-Bearbeiter // *National Zeitung.* 1876.
53. *Mercier L. S.* De J. J. Rousseau considéré comme l'un des premiers auteurs de la Révolution. T. 1. Paris, 1791.
54. *Meyer-Benfey H.* Goethes Dramen. Bd. 1. Die Dramen des jungen Goethe. H. 2. Götz von Berlichingen. Weimar, 1929.
55. Parisau. Le Roi Lu. Paris, 1783.

56. *Penning G.* Ducis als Nachahmer Shakspear's. Bremen, 1884.
57. *Prudhoe J.* The theatre of Goethe and Schiller. Oxford, 1973.
58. *Pusey W. W.* Louis-Sebastian Mercier in Germany, his vogue and influence in the eighteenth century. N. Y., 1939.
59. *Smoljan O.* Friedrich Maximilian Klinger: Leben und Werk. Weimar, 1962.
60. *Staël.* De l'Allemagne: 5 vols. / Nouvelles éditions publiées d'après les manuscrits et les éditions originales avec des variantes, une introduction, des notices et des notes. T. 2. Paris, 1958. (Coll. «Les grands écrivains de la France»).
61. *Stellmacher W.* Grundfragen der Shakespeare-Rezeption in der Frühphase des Sturm und Drang // *Weimarer Beiträge.* 1964. № 3.
62. Sturm und Drang / Hrsg. von M. Wacker. Darmstadt, 1985.
63. *Temmer M. J.* Art and Influence of Jean-Jacques Rousseau: the Pastoral, Goethe, Gottfried Keller, and other essays. Chapel Hill, [1973].
64. *Young E.* Conjectures on original composition. In a letter to the author of Sir Charles Grandison // *The complete works, Poetry and Prose, of the Rev. Edward Young, LL. D., Formerly Rector of Welwyn, Hertfordshire, & C. London, 1854. V. II.*



О. М. БУРАНОК

**АНОНИМНАЯ ПОВЕСТЬ «НЕЩАСТНОЙ ФРАНЦУЗ...»
В ПЕРЕВОДЕ НИКАНОРА ОЗНОБИШИНА
И ИСТОРИКО-ЛИТЕРАТУРНЫЙ ПРОЦЕСС XVIII ВЕКА**

2003 г. нами были найдены в РГБ три памятника русской словесности XVIII в.: печатный экземпляр книги «Нещастной француз, или Жизнь кавалера Беликурта, писанная им самим» в переводе Никанора Ознобишина [1, 1–132]¹ и две ознобишинских рукописи (перевод анонимной французской повести «Гистория Николая Перваго, короля Пароуганскаго и императора Мамелужскаго, в крепости святого Павла, в 1756 году»

¹ Здесь и далее в статье в квадратных скобках жирным курсивом указан номер цитируемого издания по списку литературы, приведенному в конце статьи (с. 57–58), обычным шрифтом – страницы.

и перевод с французского языка новеллы М. Сервантеса «Корнелия»¹. С этого времени мы начали изучать переводы Никанора Ивановича Ознобишина (1726/27 – 14.09.1788)², опубликовали ряд статей и две книги³.

Все имеющиеся библиографические описи (в том числе В. С. Сопикова и «Сводный каталог русской книги гражданской печати XVIII века») дают сведения о хранящемся в Музее книги РГБ «Нещастном французе...» как о единственном сохранившемся экземпляре книги Ознобишина-переводчика⁴. Однако наши поиски последних лет, обращения в областные архивы и библиотеки увенчались успехом: в отделе редкой книги Вологодской областной универсальной научной библиотеки (ВОУНБ) хранится второй экземпляр «Нещастного француза...»⁵

В Вологодской областной универсальной научной библиотеке имеются книги и журналы из книжного собрания дворян Резановых-Андреевых, изъятых в их имении Спасское-Куркино Вологодского уезда и поступивших в фонды Вологодской областной библиотеки в конце октября 1918 года в числе первых четырех национализированных стародворянских библиотек. Огромное количество книг, изданных в середине XVIII века и схожих по тематике и т.д. с «Беликуртом», не дошло до нас [см.: **22**, 145–146; **23**, 65–70; **24**; **16**, 142–212]. И то, что в Вологодской губернии, в домашней дворянской библиотеке имелся еще один экземпляр переводной авантюрной повести 1764 года, значимо для русской читательской культуры.

¹ Один из переводов («Нещастной француз...») был опубликован в 1764 г. и не переиздавался до нашей публикации в 2005 г. [5, 54–140], а затем в 2010 г. [6, 84–179]. Два других («Гистория Николая...» и «Корнелия») обнаружены нами в рукописях и опубликованы с разрешения рукописного отдела Российской государственной библиотеки впервые в том же издании 2005 г. (работникам рукописного отдела РГБ мы выражаем нашу глубокую благодарность).

² См.: [4, 10, 12; 5, 15]. Благодарю научного работника Ульяновской областной научной библиотеки В. В. Морозову за помощь в разыскании архивных материалов о Н. И. Ознобишине.

³ См. список трудов О. М. Буранка в настоящем издании (с. 8–27): наименования работ под номерами 119, 130, 131, 138, 140, 144, 160, 166, 168.

⁴ См.: [27, 83]. Здесь же отмечено, что первым переводчика указал П. А. Плавильщиков (№ 4543). См. также: [26, 297], № 4585.

⁵ Благодарю работников Вологодской областной универсальной научной библиотеки за помощь по разысканию и копированию текста памятника.

В Государственном архиве Вологодской области сохранились две описи книг на русском языке, вывезенных из имения Резановых-Андреевых [12, 51–77; 19, 13–18]. Между собой описи имеют незначительные расхождения; составлены без указания выходных данных, инициалов авторов и с многочисленными ошибками и неточностями, что потребовало большой работы по сверке описаний. Эти описи и были использованы для выявления книг указанного собрания в фондах отдела редкой книги и каталогах ВОУНБ.

Первая из них наиболее полная – «Опись книг, вывезенных из села Спасского-Куркина» [19, 13–18] – составлена во время передачи ее в фонды Вологодской советской публичной библиотеки в конце 1918 – начале 1919 г. Вторая – «Каталог русских книг библиотеки Николая Феодоровича Андреева. 1892-го года» [12, 51–77], составленный его владельцем в алфавитном порядке авторов, затем в алфавитном порядке заглавий для «книг неизвестных авторов». Здесь же имеется каталог журналов с дополнениями более позднего времени и отметками о сверке фонда при передаче в областную библиотеку.

К сожалению, часть книг из собрания Резановых-Андреевых в 30–50-е годы была исключена из фондов областной библиотеки по различным причинам, а также часть изданий первоначально не поступила в фонды, записи на такие издания приведены по инвентарным книгам, описи и каталогу, где не всегда указаны выходные данные (а в ряде случаев не указаны и авторы), чем объясняются допущенные в описаниях библиографические неточности. В каталоге издания, отсутствующие в фондах областной библиотеки, отмечены «звёздочкой», а инвентарные номера на исключенные книги приведены в квадратных скобках. К каталогу прилагается указатель владельческих записей и знаков.

Под номером 511 дано библиографическое описание имеющегося экземпляра: «Нещастной француз, или жизнь кавалера Беликурта, описанная им самим, / С французского языка на российской переведенная Никанором Ознобишиным. – [М.]: Печ. при Имп. Моск. Ун-те, 1764. – 132 с. – Кн. из б-ки Резановых (по инв. кн.). Инв. № Р-494. Оп. 412».

По нашему запросу работники ОРК Вологодской библиотеки сканировали и переслали нам обнаруженный экземпляр книги

«Нешастной француз...» (мы выражаем им за это глубокую благодарность).

При сравнении двух экземпляров книги (Музей книги Российской государственной библиотеки и ОРК Вологодской областной универсальной научной библиотеки) обнаруживаются расхождения, начиная с титульной страницы.

Музей книги РГБ



ОРК Вологодской обл. библиотеки



Как видим, в заглавии экземпляра РГБ значится «...писанная...»¹, а в экземпляре ВОУНБ – «...описанная...»; разные виньетки (тот же рисунок перевернут), несколько отличаются расположение текста на листе, формат листа и т. д. В экземпляре из РГБ формат книги – 16,5 см на 10,5 см (в ВОУНБ – 20 см на 10,5 см; увеличено немного верхнее и в большей мере нижнее поле; вид страниц и ширина текста, расположение его на странице одинаковое в обоих экземплярах).

¹ Впрочем, возможно, что и в этом экземпляре должно было быть слово «описанная», но первые буквы очень бледно пропечатаны: буквы «п», «и» подрисованы чернилами поверх печатного текста; может быть, первую букву («о») тот, кто это сделал, просто не увидел. Однако, это только предположение; во всех описаниях и упоминаниях этого экземпляра (из РГБ) зафиксировано: «...писанная им самим». Такая форма не редка в заглавиях художественных текстов XVIII в., например: *Хомяков П. З.* Похождения некоторого россиянина, истинная повесть, им самим писанная (курсив наш – О. Б.). Содержащая в себе историю его службы и походов с приключениями и слышанными им повестями. М., 1770. Ч. 1 – 2. См.: [8, 190–199].

Обрез листов со всех трех сторон – коричневый, под цвет переплета. Крышки книги (корки) – твердые, картонные, коричневые – под кожу, имеют дефекты и потертости. Корешок переплета того же цвета, имеет выпуклости (четыре поперечных бороздки шириной по 0,5 см), два тиснения («солнышко» – абстрактный круглый точечный рисунок из выпуклостей и впадин, как на чеканке) и мелкую, но четкую надпись названия в четыре строчки столбиком: «неща | стной | фран | цузъ». В верхней части корешка – тиснение «солнышко», затем выпуклая бороздка, затем название указанной формы, затем опять бороздка и тиснение «солнышко», после него на равном расстоянии еще две бороздки; пространство корешка от третьей бороздки (после второго «солнышка») до четвертой бороздки (последней) – пустое.

В обоих экземплярах размер шрифта, расположение текста, количество строк на странице и букв в строке совпадает с аналогичными страницами из другого экземпляра, разница только в ширине верхнего и особенно нижнего полей (здесь экземпляр из ВОУНБ имеет 3,5 лишних сантиметра; экземпляр из РГБ обрезан сверху и снизу очень близко к тексту).

Одинаково оформлены в обоих экземплярах первая и последняя страница текста: рисунки перед текстом и после него, оформление первой буквы, с которой начинается текст (других рисунков и украшающих элементов на протяжении текста нет):



Начало и окончание текста (стр. 3 и 132)
Экземпляр из Вологодской областной универсальной научной библиотеки

Одинаково в обоих экземплярах оформлен и разворот страниц:¹ в верхнем колонтитуле с наружной стороны листа представлены номера страниц (соответственно на четных страницах – слева, на нечетных – справа); в колонтитул же помещена часть заглавия: на четной странице – слово «НЕЩАСТНОЙ», на нечетной – «ФРАНЦУЗЪ»; область колонтитула завершается жирной чертой, отделяющей его от текста. На каждой странице на последней строке справа пишется слово или его часть, переходящие на следующую страницу (так называемые кустоды); на некоторых страницах имеются типографские обозначения печатных листов (заглавные буквы, цифры):



Разворот страниц из экземпляра Вологодской ОУНБ

Таким образом, выясняется, что книга, напечатанная в 1764 г. в типографии «при Императорском Московском Университете», имела несколько заводов (как минимум – два), которые отличались друг от друга. При сличении текстов на уровне содержания не обнаружилось никаких расхождений.

Судьбы усадебных провинциальных книжных собраний удивительны и подчас трагичны. Ульяновский библиограф В. В. Морозова создала уникальный каталог библиотеки Ознобишиных

¹ Отличие, повторяем, только в ширине верхнего и нижнего полей: в экземпляре из РГБ они узкие, в экземпляре из Вологодской библиотеки (ВОУНБ) – широкие.

[4]. Библиотека Резановых-Андреевых – еще один пример дворянской провинциальной культуры, во многом потаенной и скрытой для нас. Изучение каталогов таких книжных собраний помогает понять миро- и самоощущение провинциального среднепоместного дворянства, а также возможность реконструировать круг чтения дворянских семей [9].

Как и Ознобишины, Резановы-Андреевы на протяжении десятилетий собирали библиотеки: покупали книги в уездных и столичных городах, выписывали из-за границы, обменивались, дарили. Из просмотренных нами в ОРК Ульяновской областной библиотеки книг Ознобишиных (более 3000) к интересующему нас Резановых-Андреевых также были представлены книги из XVIII века и среди них редчайшая – «Нешастной француз...», которая представляет собой образец массовой литературы середины XVIII века. Однако, именно такая художественная литература спасала от скуки, привносила в дворянский усадебный быт хоть какое-то разнообразие. А жизнь эта была действительно тяжелой. В переписке, в дневниковых записях очень часто встречаются жалобы на скуку в усадьбе: «Ужасная скука и тоска». «В такие минуты “обитатели самых глухих мест” осознавали себя как бы выпавшими из поступательного хода истории» [9, 2]. И тогда на помощь приходили только книги. Удивительные приключения кавалера Беликурта, в частности, не только вовлекали читающих в колорит его жизни, его походов, но и переносили жителей этих самых «углов» в таинственные, неведомые, экзотические страны. Беликурт от первого лица рассказывает о Франции, Провансе, Париже, Мальте, Лионе, Гавре, Испании, Африке, Англии; его перемещения по миру стремительны, это целая одиссея, а любовные приключения способны были заморозить умы и воображение даже образованных людей середины XVIII века, не говоря уже о среднепоместных дворянах, которые не имели никакой возможности покинуть свои деревни. (Например, небольшая деревенька Юлово – в 34 верстах от Троицкого, родового имения Дмитрия Петровича Ознобишина – и сейчас представляет собой Богом и людьми забытую глухомань, вдалеке не только от железной дороги, но и от обычной трассы.) Читая «Беликурта», подобную ему

и более серьезную литературу, симбирские «пошехонцы» (или, в нашем случае, вологодские помещики) становились «участниками» и «свидетелями» событий большого исторического времени и пространства.

«Несчастной француз...» прокладывал путь успешному вхождению в русскую читательскую культуру авантюрно-любовных и приключенческих повестей и романов. Исследователи русской книги свидетельствуют об огромной популярности переводных исторических романов и повестей, даже второ- и третьестепенных авторов, не говоря уже о таких мастерах XIX в., как Вальтер Скотт и Дюма. Реконструируя читательскую культуру середины XVIII века во многом лишь по косвенным свидетельствам (почти не сохранилось мемуарных, эпистолярных материалов), мы с опорой на того же «Несчастливого француза...» и подобные книги можем с определенной долей уверенности говорить о начале популяризации и популярности низовой литературы, которую потом назовут массовой.

Очевидно, не только в России, но и во Франции создатель романа о жизни несчастного Беликурта не был широко известен, остался анонимным. Да массовому читателю и неважно было знать, кто автор, он верил в авторство рассказчика и, следовательно, в достоверность описанных этим автором событий. «Несчастной француз...» потому был близок русскому читателю, что произведение вписывалось в круг отечественных нравоописательных и бытовых романов: герой не стесняется своего саморазоблачения, говорит о своих ошибках, корит себя за них. Совершенно определенной является позиция автора-повествователя и «дышащего ему в спину» биографического автора (и переводчика). Признается влияние воспитания на человека, но велика и сила обстоятельств, в которые попадают сам герой и его женщины, друзья. Автор и переводчик стремятся сохранить достоверность быта, названия городов, местечек, предместий. Охват событий действительно велик: перед нами прошла вся жизнь кавалера Беликурта, от его рождения и до зрелых лет. Но это всего лишь попытка романного изображения жизни. Художественные завоевания жанра еще впереди.

Переведенный Н. И. Ознобишиным роман анонимного французского автора совершенно традиционен для произведе-

ний этого жанра середины XVIII в. Повествование ведется от первого лица: о своей жизни, начиная от самого рождения, рассказывает Беликурт. Монологическая форма повествования (почти не прерываемая диалогами) позволяет в небольшой по объему текст (132 страницы) вместить рассказ о множестве событий, происходящих с главным героем и окружающими его людьми. Герой легко «перемещается» в пространстве и времени, вспоминая свою жизнь и рассказывая о ней. Рассказ его не адресован какому-то конкретному лицу (сыну, внуку, другу и т. п.), он обращен к читателю вообще, с которым Беликурт делится печальным опытом своей жизни («несчастной француз»), неоднократно назидательно подчеркивая совершенные в жизни ошибки и их последствия. Эта назидательность определяется во многом тем обстоятельством, что герой рассказывает о своей жизни, спустя годы, даже десятилетия, он вспоминает, анализирует прожитые жизненные события и обстоятельства, с высоты прожитых лет прекрасно понимает причины и следствия своих и легкомысленных, и дурных, и благородных поступков. Отсюда его воспоминания обязательно сопровождаются размышлениями, нравственными сентенциями. При этом авторское повествование несет в себе самоиронию: рассказчик как бы постоянно подтрунивает над самим собой, ведя счет своим ошибкам и промахам. Эта самоирония снимает тот налет пафосной назидательности, который неизбежен в «воспитательном романе» и даже является одним из его жанрообразующих компонентов.

Чуть позже Ознобишина нравоучительный характер прозы будет отчетливо выражен у В. А. Лёвшина, М. Д. Чулкова, А. Е. Измайлова. Некоторые тенденции сентиментальной литературы просматриваются в анонимном романе «Несчастный Никанор...», а в нравоописательной повести Чулкова «Горькая участь» (1780) появляется демократический герой [см.: **11; 13; 28**].

Необходимо учитывать, что переводчики художественной прозы ориентировались на нового, демократического читателя 1760-х гг., «который был равнодушен к поэзии, ориентированной на дворянство. Новый читатель предъявлял к литературе свои требования, которые стали удовлетворять писатели-разночинцы, далекие от поэтики классицизма» [**17, 8**]. В этой литературной

среде и рождался роман, его художественные принципы синтетичны, ибо представляют собой прихотливый и подчас нерастормаживаемый сплав различных начал. Так, к утверждению в романе реалистических тенденций ведет стремление авторов к «достоверности» и «правдивости» повествования, заявленным и зафиксированным на разных уровнях текста: в заглавии («Жизнь Беликурта, *им самим* писанная»), в топонимах (реальные географические названия, прежде всего), в точной датировке жизненных событий. Не без влияния сентиментализма раскрывается в романе внутренний мир героев, их переживания, чувствования. Тяготение к метафоричности (это весьма характерно для ознобишинского перевода), ситуативным антитезам и перипетиям (резким переходам от счастья к несчастью и наоборот) восходит к барочной поэтике. А невероятные приключения романного героя, всякий раз исключительные ситуации, в которые он попадает на протяжении своей очень запутанной и насыщенной событиями и людьми жизни, позволяет усмотреть и появление предромантических тенденций [см.: 14; 15; 18] в этом жанре.

В силу синтетичности художественных традиций различных методов и стилей роман возникает и развивается как свободный жанр (вспомним пушкинское: «...даль свободного романа...»).

Поэзия предполагает эстетически воспитанного читателя, роман интересен всякому читателю. Права Т. Е. Автухович, что «основным потребителем романного жанра в XVIII в. был массовый читатель» [2, 152], на его вкусы ориентировались и авторы романов XVIII в., и их переводчики, которые тоже, зачастую, либо оставались анонимными, либо приписывали авторство себе, не довольствуясь ролью переводчика.

Впрочем, это не было большим грехом: в XVIII в. автор и переводчик «на равных» участвовали в литературном процессе. Ю. Д. Левин пишет: «Переводчик нередко считался равноправным участником литературного процесса, и в сознании эпохи перевод и собственное литературное творчество были нерасторжимо, тем более что они подчас осуществлялись одним и тем же лицом» [16, 11]. Культура перевода еще только формировалась, и переводчики, ориентируясь на вкусы читательской аудитории, подчас весьма вольно обращались с оригиналом.

В драматургии екатерининского времени сложилось так называемое «прелогательное направление», когда оригинал во время перевода настолько переделывался, что его трудно было узнать: менялись – применительно к русской действительности – имена, место действия, сюжетные линии, сущность конфликта, стиль и т.д.; в итоге переводчик действительно оказывался автором такой «прелогательной» пьесы.

Переводчики прозы старались именно *переводить*, но нередко прибегали к «русифицированию» переводимого текста. Так, Н. И. Ознобишин, переводя «Жизнь Беликурта», совершенно по-русски убийцу называет «душегубами», католического священника – «игуменом», а монахиню – «черничкой», дворянина – «боярином» (это наименование прозвучало в речи слуги), французские деньги – «ефимками», а сельское поместье – «деревней» и т. д. Но при этом имена персонажей, географические названия, как правило, остаются теми же, что в оригинале. Тем самым, в переводе перед читателем предстают «чужие» жизнь и нравы, иностранные государства и города. Колоссальная познавательная нагрузка усиливается присущим прозе эффектом достоверности. Автор описывает Париж, Мальту, Лион, Рошефорт, Руан, Гавр, Испанию, морские пейзажи, Гибралтар, Африку, Англию и ещё множество городов и местечек, в которых приходилось в течение жизни бывать Беликурту, упоминает по ходу сюжета Америку. Роман наполнен авторской игрой с пространством. Столь же стремительно и неожиданно перемещаются в пространстве и времени и другие персонажи романа.

Название – существенная особенность поэтики романа вообще. Среди оригинальных и переводных анонимных романов 1760–1780-х гг. много таких, в названиях которых присутствует прилагательное «несчастный»; О. Л. Калашникова видит в этом ориентацию на сентиментальную тенденцию романного жанра [10, 118]. Двойное название произведения традиционно для литературы того времени, традиционно и включение имени автора в название: «Несчастной француз, или Жизнь кавалера Беликурта, писанная им самим», причем указанный в названии автор – чаще всего литературная мистификация. Достаточно вспомнить «им самим рассказанные» приключения барона Мюнхгаузе-

на. Кстати, в России книга издавалась в XVIII – XIX вв. без указания настоящего автора¹, в результате автором, «бесспорно», оказывался сам барон Мюнхгаузен. Указание на автора подчеркивает достоверность повествования, романная проза принципиально претендует на достоверность, абсолютную правдивость и истинность описываемых событий (даже фантастические приключения Мюнхгаузена абсолютно «достоверны», ибо «зафиксированы» участником этих невероятных событий).

Часто имя мистифицированного автора несет в себе элементы аллегии, имя оказывается непосредственно связанным с назидательной функцией произведения. Так и в нашем случае: имя Беликурт весьма прозрачно по смыслу, ибо составлено из слов, которые и во французском, и в итальянском, и в английском языках имеют приблизительно одинаковое значение – «красивый», «воинственный», «учтивый»; в итоге, «сложив» все эти значения, получим героя-«повесу». «Сущность» имени обыгрывается и в тексте романа: во-первых, Беликурт очень рано обнаружил «порочную страсть к ружью и шпаге» [1, 10], а во-вторых, отмечается, что его «стали называть кавалером Беликуртом» [1, 11] на Мальте, во время военной службы. Герой за свою жизнь был и светским щеголем-повесой, и военным, и моряком, неоднократно влюблялся и женился, находил и терял друзей, тяжело болел, дрался на дуэлях, богател и разорялся, пока, наконец, не обрел спокойную и счастливую жизнь со своей любимой.

В западноевропейской прозе первой половины XVIII в. своеобразным и непростым было отношение к истории. Такие понятия, как «историчность», «правдивость», «действительность происходящего», трактовались писателями барокко, рококо, классицизма весьма неоднозначно; зачастую сводились к исторически любопытным, занимательным деталям; все это, как считает

¹ В первых публикациях рассказов барона в Германии (1781) автор не указывался; первое издание «Приключений барона Мюнхгаузена» на русском языке вышло ок. 1791 г., без указания автора и под названием «Не любо не слушай, а лгать не мешай»; общепринятое название в России впервые появилось в XIX в. (Приключения барона Мюнхгаузена. СПб., 1964; Смешные приключения барона Мюнхгаузена, рассказанные им же. М., 1871), но тоже без указания автора. См.: [7, 251, 357–358].

Н. Т. Пахсарьян, стимулировало имитацию реального [20, 48]. В раннем рококо даже появился такой жанр романа, как псевдомемуарный роман. Так, в «Мемуарах д'Артаньяна» (1700) Г. Куртиле де Сандра историческая достоверность весьма условна, налицо развлекательность, морализация, смешение вымысла и реальности; и вместе с тем, перед читателем открывалась сфера забавного и курьезного, героического и значительного; то же в «Знаменитых француженках» Р. Шаля (1713).

Примечательно, что в прозе 20 – 40-х гг. XVIII в. во Франции, по мнению М. В. Разумовской, наблюдается «правдивое отражение различных сторон современной реальной французской жизни» [21, 16].

Одиссея кавалера Беликута, «им самим» написанная, начинается с указания (традиционного еще с античности для романного жанра) на то, что он – «сын благородных и богатых родителей» [1, 3], родился во Франции, в городе Аквана 15 апреля 1682 г. Точная датировка событий – также «примета» романного жанра. Даты «привязывают» подчас невероятные приключения персонажей к конкретному времени, способствуют возникновению контекста эпохи, разнообразных временных ассоциаций. Художественное пространство романа тем самым бесконечно расширяется: оно несет в себе не только ту информацию, которую непосредственно сообщает читателю автор, но и дополняется самим читателем – его знаниями, представлениями, ассоциациями и т. п. Кстати, автор и переводчик «Жизни Беликурта» постоянно апеллируют к этим знаниям читателя и его способности представить и домыслить ситуацию, о которой говорит рассказчик:

«Узнайте теперь, в каком месте вымышляли мы свои предприятия?» [1, 16]; «За излишнее считаю писать здесь, с какою нетерпеливостью ожидаем был тот час, в которой мне для получения лаврового венка к побежденной мною красавице явиться надлежало. Всяк легко то угадать может!» [1, 17]; «Притом же не хочу читателю моему скучить описанием нравов сих диких людей, ибо не гораздо долго между ими находился» [1, 41]; «О! Удар и отчаяние, которое лучше вообразить, нежели описать можно» [1, 59]; «Вот скоро услышишь, любезный читатель, каким лютым ударом и каким ядом растворилась опять сия уже было совсем изцеленная язва!» [1, 59–60]; «Разсудите теперь о отчаянии моем...» [1, 81]; «Представьте себе деревенскую харчевню... И так види-

те картину, достойную кисти самых искусных живописцов!» [1, 87–88]; «Читатель без рассказывания моего может разсудить, что я, получа такое приятное повеление, весьма не обленился. Однако ожидаемая им подробности пропущу, а окончу мою повесть тут, где небо двумя благополучными приключениями все минувшие мои бедствия наградить благоволило» [1, 129].

Обращения к читателю – очень частая композиционная деталь поэтики западноевропейского романа того времени. Это, подчеркнем, входило в некую этическую концепцию эпохи: рассказчик или автор-повествователь выходил на прямое рассуждение о ком-то или о чем-то, обращаясь к реципиенту.

Немаловажную роль в жизненной судьбе героя играет некая роковая предопределенность (тоже традиционный еще с античности романский мотив). Таким страшным и роковым событием явилась смерть матери от руки грабителей-убийц. «Душегубы» не тронули только ребенка. Беликурт объясняет это тем, что для него «судьба готовила... еще жесточайшие бедствия» [1, 5].

Большое влияние на формирование молодого человека оказал учитель Эдуард, о котором сугубо положительно вспоминает наш герой и смерть которого от паралича он переживал очень тяжело. Другой «источник» влияния на Беликурта – его друг барон Ливе (или Ливен; переводчик называет его по-разному), герой был уверен: «...ничто из сердца моего не могло истребить» эту привязанность [1, 13]. Но друзья вынуждены были расстаться в связи с тем, что отец Беликурта вызвал его домой: герою исполнилось 17 лет, и его записали в Мальтийский орден.

Даже в начале романа много сентенций, признаний, назидательных уточнений типа: «Отсюда начинаются нещастия и странствования развращенной моей жизни» [1, 14]. Внимание именно к несчастным ситуациям в судьбе героя характерно для сентиментализма вообще и французского романа, в частности (причем не только сентиментального романа). Еще роман А. Лесажа «История Жиль Блаза» (1715–1735) не только вобрал поэтику плутовского романа, но и наметил черты будущего сентиментализма: повествование ведется от первого лица, значимы социально-бытовые и нравоучительные описания. А в «Мемуарах и приключениях знатного человека, удалившегося от света» (1728–1731) и в «Истории кавалера де Грие и Манон Леско»

(1731) Прево присутствуют сентименталистская рефлексия повествователя и некое соединение псевдо-мемуаров, романа воспитания и романа о заблуждениях сердца и ума. Н. Т. Пахсарьян усматривает в «Истории кавалера» не только черты зрелого рококо, но и черты раннего сентиментализма: раскрытие психологии человека в повседневной реальной жизни, особую роль повествователя, буквальную достоверность рассказа, влюбленность героев, искренность, правдивость [20, 120–128].

В переводе Н. И. Ознобишина эта линия французского романа – внимание именно к несчастным ситуациям в судьбе героя – просматривается весьма отчетливо.

Жизнь Беликурта – это невероятное нагромождение несчастий, и, как «водится» в романах, главная их причина – женщины. Как и в большинстве повествовательных жанров этого периода, любовная тема доминирует в произведении. Несмотря на новое отношение к теме любви и к женщине в литературе нового времени, в романе есть отголоски поэтики культуры средневековья: герои-мужчины связывают многие свои неудачи и трагедии именно с женщиной и любовью к ней. Так, Беликурт признается: «Сосуд и первое зло – молодая красавица купеческая дочь», «Я любил и был любим» [1, 15]. Страстная любовь к Юстине стремительно преодолевает все родительские запреты («тщетная предосторожность: мы искали всяких способов обмануть сто глаз для нас имеющих надзирателей наших» [1, 15]) и переходит в состояние «греховной» страсти. Герой добился свидания в спальне Юстины и, хотя клятвенно обещал «никаких недозволенных наглостей там не делать» [1, 16], все-таки не утерпел: и влюбленные «плавали по уши в любовных сладостях» [1, 19]. Их выследил соперник, следствием чего явились дуэль соперников и заключение Юстины в монастырь. Последнее Беликурт комментирует так: «Ярость уступила тогда место отцовской любви» [1, 19]. Но страсть не потухла.

В структуре произведения появляется письмо – обязательный компонент художественной прозы XVIII в., который переключает и в XIX в. В романах и повестях 1760-х гг., например, во Франции, обращение к истории и так называемая мнимая «мемуарность» становились фабульным моментом, так же, как и ввод пор-

трета, биографии, письма. Это все влияло на тональность и динамику повествования [20, 26–27]. В переводе Н. И. Ознобишина дается некий образец эпистолярной культуры того времени [1, 24]. Единый контекст связывает такие разные элементы повествования, как портрет, письмо, беседа, сентенция и т. п.

Авантюрно-приключенческий характер произведения обязывал автора описать похищение любимой женщины; в духе жанра был и ответ Юстины – с любимым она готова бежать «на край света» [1, 25]. Беликурт похищает из монастыря свою возлюбленную (в чем ему активно помогал друг его Ливе) и женится на ней. Но безоблачным счастье было только три недели, затем опять стечение роковых обстоятельств ввергло героя в пучину бед. Он вынужден уехать от жены, т.к. с его отцом случилось несчастье (сбежала супруга, на которой тот женился вскоре после смерти матери Беликурта), от отчаяния старик сжег дом, в котором жил, и пытался убить любовника жены, она же пронзила себя шпагой. Случается несчастье и с самим Беликуртом: умирает его новорожденный сын; Юстину же соблазнил некий англичанин, с которым она сбежала в Англию. Беликурт, ненавидя всех и вся, идет на морскую службу и оказывается в Африке, экзотика которой поражает нашего героя. Особенно сильное впечатление на него произвели крокодил [1, 42] и африканский король [1, 46]. Герой описывает примечательный и традиционный для европейцев обычай обмена своих безделушек на золото, что проделывают все матросы и офицеры корабля.

Видимо, одним из первых французский анонимный автор усилиями переводчика Н. И. Ознобишина рассказал русскому читателю о торговле живым товаром из Африки в страны Нового света: негры (или, как пишет автор, «живой груз») были доставлены в Рошефорт.

Беликурт опять стал богат, наступили спокойные дни, о которых он с удовольствием вспоминает. Тем временем друг его (Ливе) женился, но молодая баронесса влюбилась в Беликурта и призналась ему в своей страсти. Он был поражен этим известием: «Оцепенел я, как камень» [1, 64]. Он психологически довольно точно описывает последствия: в доме наступила «притворная тишина» [1, 67]. Не нашедшая взаимности баронесса пытается

погубить Беликурта (в ход идет отравленный шоколад, затем наемный убийца), но ничего не вышло. Все эти перипетии становятся поводом для пространных рассуждений о страсти как пороке, о превратностях жизни, о жестокой любви [1, 75–79]. И здесь автор, прерывая сюжетную линию и зная наперед, что с ним произойдет, предупреждает не столько себя, сколько читателя: «Но, о! злобная судьбина» [1, 80]. Дружба выдержала это суровое испытание, но Беликурту все-таки пришлось покинуть дом Ливе.

Далее снова такой калейдоскоп событий, что трудно за ним уследить: миловидная соседка по парижской квартире начисто его ограбила; корабль (на который он хотел вернуться, отказавшись от мыслей о самоубийстве) уплыл в Америку без него; а самого Беликурта, случайно наткнувшегося на труп драгуна, обвинили в убийстве и посадили в тюрьму, где он тяжело заболел; но женщина-надзирательница вылечила его; в благодарность он хотел на ней жениться. Этому намерению помешали известия о Юстине, и в сердце героя вновь вспыхнула страсть, он едет к ней в Англию. А дальше – примирение с Юстиной, козни прежних и новых соперников, несколько дуэлей, ранения, болезни, смерть Юстины «от горя», отъезд на войну в «Гишпанию», любовная переписка с красивой монахиней, снова тюрьма, затем опять служба в полку...

Наконец, судьба жалилась над нашим героем: во Франции вышел указ о помиловании его, о снятии с него всех грехов.

В очередной раз жизнь нормализуется: Беликурт женился на молодой вдове, и целый год они жили «в совершенном благополучии» [1, 114], но жестокая «судьбина» не оставила его. Оказалось, что супруга – его сводная сестра. Это открытие настолько их потрясло, что она умирает от горя [1, 116–117], а он становится отшельником. Теперь Беликурт ведет исключительно праведную жизнь, помогает больным людям, что сделало его известным в округе. Некой вдове он рассказал всю свою печальную жизнь (потом окажется, что это Сузетта, в которую Беликурт влюбился, когда еще гостил у барона Ливе; но девушку выдали замуж за другого [1, 54–59]). Между ним и Сузеттой началась любовная переписка; в результате он вновь возвращается к людям, в Париж. Они решили уехать жить в деревню, в родной дом; перестроили

его. Роман заканчивается тем, что герой восклицает: «Теперь – слава Богу! А впредь уповаю на милость всещедрого Провидения» [1, 132].

Таким образом, явно намечено противопоставление городской и сельской жизни, причем город является воплощением порока, а «деревня» – праведной жизни. Обретение покоя героем, измученным «судьбиной» и превратностями жизни, происходит именно в «деревне» – также традиционный «буколический» мотив и в античных, и в новоевропейских романах, и в русских романах XVIII в.

Трудно сказать, обогатил ли перевод Н. И. Ознобишина русскую литературу XVIII в., но, тем не менее, он выявил характерные для нее процессы, темы, идеи.

Роман «Нешастной француз, или Жизнь кавалера Беликурта», переведенный Н. И. Ознобишиным, полностью вписывался в жанровый канон западноевропейского романа 60–80-х гг. XVIII в. Он, безусловно, сродни плутовскому, приключенческому роману, столь популярному в 1760-е гг. (недаром романы К. Ф. Ламбера, не слишком талантливого французского автора, были широко известны читающей публике и неоднократно переводились на русский язык [см.: 16, 160–161]).

Права Л. И. Сазонова, что «переводные романы широко представляли мотивы, приемы, повествовательную технику для изображения любви, расширяя тем самым и художественные возможности русской литературы» [25, 139]. Поэтика «Беликурта» угадывается в авантюрно-мемуарной повести sentimentalного типа. Например, по поводу авантюрно-мемуарной повести «Нешастные приключения Василия Баранщикова, мещанина Нижнего Новгорода в трех частях света: в Америке, Азии и Европе с 1780 по 1787 год» (1787) А. С. Антонов предполагает, что «если книга сочинена и не самим Баранщиковым, то, по крайней мере, записана с его слов» [3, 93]. Традиционный авантюрный роман вбирал в себя эстетику сентиментализма, интерес к внесловной ценности человека, частично поэтику сентиментализма. Ищущий и ошибающийся, энергичный и растерянный, наглый и стеснительный и т. п. человек – новый тип героя, отличающийся от «живого» героя анонимных повестей Петровской эпохи и от де-

ятельных, напористых, практических персонажей романов и повестей 60–70-х гг.

Л и т е р а т у р а

1. Нешастной француз, или Жизнь кавалера Беликурта, описанная им самим, с французского языка на российской переведенная Никанором Ознобишиным (Печатана при Императорском Московском Университете, 1764 года). М., 1764.

2. *Автухович Т. Е.* Роман А. Измайлова «Евгений, или Пагубные следствия дурного воспитания и сообщества»: К проблеме творческого метода // Проблемы изучения русской литературы XVIII века: Вып. 8: Художественный метод и поэтика. Л., 1990.

3. *Антонов А. С.* Авантюрно-мемуарная повесть sentimentalного типа // Проблемы изучения русской литературы XVIII века: Вып. 5: От классицизма к романтизму. Л., 1983.

4. Библиотека Ознобишиных: Каталог / сост. В. В. Морозова. Ульяновск, 2006.

5. *Буранок О. М.* Никанор Ознобишин – переводчик: Исследование, публикация текстов, комментарии. Самара, 2005.

6. *Буранок О. М.* Никанор Иванович Ознобишин и русская переводная художественная проза середины XVIII века: Исследование, тексты, комментарии. Самара, 2010.

7. *Бюргер Г. А., Распе Р. Э.* Приключения барона Мюнхгаузена. М., 1985. (Серия «Литературные памятники»).

8. *Веселова А. Ю.* А. Т. Болотов и П. З. Хомяков. Роман или мемуары? // XVIII век: Сб. 22. СПб., 2002.

9. *Головина Т.* Из круга чтения помещиков средней руки // НЛО. 2008. № 93.

10. *Калашникова О. Л.* Русский роман 1760 – 1770-х годов. Днепрпетровск, 1991.

11. *Камедина Л. В.* Матвей Комаров и массовая литература XVIII века: автореф. дис. ...канд. филол. наук. Л., 1984.

12. Каталог русских книг библиотеки Николая Феодоровича Андреева. 1892-го года // ГАВО. Ф. 635. Оп. 1а. Д. 4. Л. 51–77.

13. *Козыро Л. А.* Русская нравоописательная проза последней трети XVIII века (вопросы характерологии): автореф. дис. ...канд. филол. наук. М., 1975.

14. *Курилов А. С.* Литературно-общественные предпосылки возникновения романтизма в России (1) // История романтизма в русской литературе (1790–1825). М., 1979.

15. *Курилов А. С.* Литературоведческие понятия и историко-литературная наука // Литературоведение на пороге XXI века. М., 1998.

16. История русской переводной художественной литературы. Т. 1. СПб., 1995.

17. *Макогоненко Г. П.* Русская проза XVIII века. Л., 1971. С. 8.
18. *Морозова Е. А.* Романтическое движение в русской литературе XVIII – начала XIX вв.: творчество в «народном духе»: автореф. дис. ... канд. филол. наук. М., 2004.
19. Описание книг, вывезенных из села Спасского-Куркина // ГАВО. Ф. 635. Оп. 1а. Д. 4. Л. 13–18.
20. *Пахсарьян Н. Т.* Генезис, поэтика и жанровая система французского романа 1690–1760-х годов. Днепропетровск, 1996.
21. *Разумовская М. В.* Становление нового романа во Франции и запрет на роман 1730-х гг. Л., 1981.
22. *Рак В. Д.* Библиографические заметки о переводных книгах XVIII века // Труды Гос. библиотеки СССР им. В. И. Ленина. Т. 11. М., 1969.
23. *Рак В. Д.* Библиография анонимных переводов XVIII века: (Итоги и задачи) // Материалы научно-методической конференции кафедры иностранных языков Ленинградского института советской торговли им. Ф. Энгельса. Л., 1969.
24. *Рак В. Д.* Русские литературные сборники и периодические издания второй половины XVIII века. СПб., 1998.
25. *Сазонова Л. И.* Переводной роман в России XVIII века как *ars amandi* // XVIII век: Сб. 21. СПб., 1999.
26. Сводный каталог русской книги гражданской печати XVIII века, 1725 – 1800: В 6 т. М., 1962–1967. Т. 2. М., 1964.
27. *Соликов В. С.* Опыт российской библиографии / ред., примеч., доп. и указ. *В. Н. Рогожина*. Ч. 1–5. СПб., 1904–1908. Ч. 3. СПб., 1904.
28. *Фильченкова Е. М.* «Третьесловная» проза и ее роль в развитии русской литературы последних десятилетий XVIII века: автореф. дис. ... канд. филол. наук. М., 1990.



А. В. КАРАВАШКИН

ИНСТИТУТ КНЯЖЕСКОЙ СВЯТОСТИ И КНИЖНОСТЬ МОСКОВСКОЙ РУСИ

На материале «Степенной книги»

ема, заявленная здесь, может показаться более широкой, нежели тот материал, который привлечен нами в доказательной части статьи. Но тому имеются веские причины. Дело в том, что во второй половине XVI в. в Москов-

ском царстве создаются грандиозные обобщающие своды, подводящие итог многовекового развития древнерусской книжности. Инициаторами этих начинаний были представители интеллектуальной элиты того времени. Вместе с тем трудно предположить, что столь масштабные мероприятия проходили без санкции тех, кто воплощал собою высшую власть в государстве. «Степенная книга» [14]¹, которая будет находиться в центре нашего внимания, была памятником апологетическим, в выгодном свете представлявшим правящую династию. Но ее значение не ограничивается тем, что она служила идеологической опорой тогдашней власти. Составителям грандиозного историографического и агиографического свода важно было осмыслить всю русскую историю, свести противоречивые факты в единую картину. «Степенная книга» чрезвычайно важна для понимания института княжеской святости, который сложился на Руси. Памятник подводит итоги в развитии этого установления, фиксирует те сложные и небесспорные моменты, которые сопровождали церковное прославление и даже «сакрализацию» отдельных лиц.

Значение «Степенной книги» не ограничивается и тем, что она стала очередной грандиозной коллекцией сюжетов и ситуаций, которые позволяли охватить основные события русской истории с фактографической стороны. Целью составителей было, безусловно, и выявление единой логики исторического процесса, как представляли его во второй половине XVI в. По сути дела памятник официальной историографии синтезировал, и довольно последовательно, важнейшие конвенциональные модели² исторического повествования. Авторы не только собирали преце-

¹ Здесь и далее в статье в квадратных скобках жирным курсивом указан номер цитируемого издания по списку литературы, приведенному в конце статьи (с. 68–69), обычным шрифтом – страницы; том указан римской цифрой.

² Под «конвенциональными моделями» мы понимаем наиболее распространенные общепринятые способы толкования событий. Эти модели или ментальные матрицы можно отнести к важнейшим составляющим литературного обычая русского Средневековья. В отличие от топосов и готовых композиционных конструкций, конвенциональные модели основаны не на дословном воспроизведении общих мест, а на самой сущности толкования. В этом случае наследуется не «буква», а «дух» образцов. О конвенциональных моделях см.: [6, 64–66; 1, 12, 275].

денты, но и подводили итог многовековой работе по их интерпретациям.

Сакрализация княжеского рода рассматривалась на страницах «Степенной книги» в контексте всей русской истории. Составители свода решали две взаимосвязанные задачи. Во-первых, было необходимо представить исторический фон, на котором особенно ярко проявились подвиги благочестивых правителей (таким фоном, разумеется, должна была быть история преступлений и грехов, не вписывающихся в идеальную модель поведения). Во-вторых, нужно было определить приоритеты, подчеркнуть, какие именно разновидности княжеской святости были наиболее важными. Иными словами, следовало выстроить иерархию святости. По неизбежной логике самое почетное место в этой системе занимали те князья, которые в своем подвиге уподоблялись страданиям Христа.

* * *

Составители «Степенной книги» обращали внимания на два противоположных типа княжеского поведения. С одной стороны, внимание книжников привлекали нечестивые, противоречащие Божественному закону поступки. Как правило, нечестие ассоциировалось с действиями князей-язычников. Однако осуждение представителей дохристианской истории воспринималось как важный урок для современников. С другой стороны, все жизнеописания благочестивых правителей тесно связаны с идеей Божьего покровительства. Две конвенциональные модели «казней» и «заступничества» обозначали два полярных начала в русской истории. Это лишний раз подчеркивает стремление составителей свода к систематизации, к четкой логической структуре повествования, к различению антигероев и святых.

Традиционные летописные толкования гибельных событий последовательно раскрывались в объяснительной системе «казней Божьих». В самом их понимании мало что изменилось по сравнению с XI – XIII вв. По-прежнему различались ситуация (рати, голод, мор, стихийные бедствия) и причины наказания (разнообразные грехи, состоящие в нарушении заповедей).

Однако именно в «Степенной книге» главный акцент сделан на «позорныхъ ловитвахъ», связанных не только с охотой как главной забавой государей, но и с употреблением в пищу дичи, которая оскверняет христианина. Пагубность охоты в том, что она ожесточает людей («сие несть утешение, но паче ненависти начатие и человекогубительство») и приучает употреблять в пищу «нечисту звероядину и удавленину» [14, I, 232]. Последнее нарушение издавна ставилось в вину как западным, так и восточным христианам и обращало на себя внимание во многих поучениях, постановлениях церковных соборов [см.: 8, 61]. Скверная добыча на «ловитвах» прочно ассоциируется у автора «Степенной книги» с древним предписанием Ветхого Завета не вкушать мертвечину и «удавленину», так как в них может оставаться кровь. Осуждению «ловитв» посвящены главы 15–19 степени I. Такое внимание к светским потехам, которые представлены чуть ли не главной исторической виной князей прошлого, можно объяснить и строгими запрещениями Стоглавого собора 1551 г. Согласно одному из его правил, наказанию подвергаются не только представители священного церковного причта, уличенные в потехах, играх и «ловитвах», но и миряне, согрешившие сходным образом [5, 398–399]. В этом историко-культурном контексте и развиты составителями «Степенной книги» интерпретации языческих увеселений, разгульных игрищ, «ловитв». При этом агиографический свод не только имел идеализирующий характер, но и предполагал осуждение междоусобных войн и злых обычаев. Причинами этих злодеяний авторы XVI в. считают «ловитвы»: скверное увеселение не доводит до добра. Именно во время охоты брат Владимира I Олег совершил убийство (погиб сын Свенельда), что послужило причиной вражды между Олегом и Ярополком, привело к гибели Олега, а затем к продолжению братоубийственных браней.

Важное место в общей системе интерпретаций занимала идея Божьего заступничества. Помощь приходит извне, знаменая собой не только покровительство, но и высшее признание самодержавной власти правителя. Самые достойные представители избранного рода получают неожиданную и скорую поддерж-

ку. На страницах VI степени в главе 6 изображено явление «на въздусе» владимирской церкви Богоматери и всего города. Чудо приурочено к походу Мстислава из Великого Новгорода на владимирского князя Всеволода Юрьевича. Составитель «Степенной книги» замечает: «Тако яви Богъ преславное знамение таковымъ чуднымъ явлениемъ хотящую свыше быти помощь и заступление Всеволоду самодръжцю, понеже благосръдь сый и не хотяше брани...» [14, I, 451]. В одно и то же время братолюбивые византийский царь Мануил и владимирский князь Андрей Боголюбский видят чудесное сияние, исходящее от образа Спасителя. Разоривший города болгар на Каме Андрей и ополчившийся на сарацин Мануил удостаиваются общего видения, которое указывает на правоту защитников христианства [14, I, 465–466]. Черниговский князь Михаил Всеволодович одолевает с помощью молитв преподобного Никиты Переяславского тяжелый недуг и сопутствующие болезни бесовские козни [14, I, 479–480]. Кульминацией VIII степени становятся сообщения об ангельской помощи князю Александру Невскому. Глава 12 посвящена помощи, которую Александр посмертно оказывает своим потомкам. Чудесным образом зажигаются свечи у раки князя. За чудом следует видение. Два старца выходят из алтаря церкви и просят Александра поддержать правнука Дмитрия Ивановича в битве за Дном, «одолеваему сущю отъ иноплеменникъ». Победитель шведов «въста из гроба» и в сопровождении старцев исчез, устремившись к русским полкам («вскоре невидими быста»). Так осуществляется связь времен и поколений. Преемственность единой державы распространяется и на область сверхъестественного [14, I, 534].

Тема княжеского благочестия оказалась в «Степенной книге» доминирующей. Безусловно, центральными фигурами в пантеоне русской святости оказывались князья-мученики. Внимание, которое уделялось им на страницах агиобиографического свода, неслучайно. Дело в том, что уже в XV в. идеологема князя-«пастыря», оберегающего своих овец (послушное христианское «стадо») от «мысленного волка», тесно связано с представлением о мученичестве, о готовности пожертвовать жизнью ради хри-

стиан и Церкви. Наиболее ярко этот комплекс представлений заявил о себе в «Послании на Угру» Вассиана Рыло [7, 186–201]¹.

Пастырское мученичество князя и царя становится общим местом старомосковской книжной традиции. Страстотерпческое пастырство московских государей и «прародителей» династии Калитичей привлекает внимание многих иерархов. Эта идея становится общим местом в посланиях «об укреплении на брань». Ясно, что идеологема мученического пастырства заимствовалась у Вассиана Рыло, которому подражали архиепископы Пимен и Феодосий, митрополит Макарий [см.: 9, 175, 183; 16, 340; 2, 29–30]. Многие топосы, связанные с идеей пастырства, перекочевали на страницы «Летописца начала царства» [12, 80] и «Казанской истории». Царь-пастырь неоднократно выражает решимость пострадать за христиан и пролить свою кровь, чтобы сохранить и преумножить полученное от предков достояние. Книжник обращается к устойчивому определению ситуации. Любой православный государь, выступающий на поле брани, выражает готовность (как мы видели это на примере целого ряда памятников старомосковского периода) пожертвовать собой ради христиан. Не только Вассиан Рыло в послании Ивану III, но и Максим Грек в обращении к великому князю Василию Ивановичу настоятельно применяли модель мученического подвига к ситуации сопротивления «агарянам». Причем афонский монах одним из первых за-

¹ Эта тема привлекает внимание и тверских книжников. В «Слове похвальном о благоверном великом князе Борисе Александровиче», памятнике тверской литературы середины XV века, инок Фома прибегает к триаде «пастырь» – «овцы» – «волки» столь часто, что она становится одним из ключевых семантических мотивов произведения. Великий князь Борис представлен как благочестивый пастырь христианского стада и защитник своего народа от внешних врагов. На одном эпизоде следует остановиться особо. Однажды, замечает инок Фома, Тверская земля была спасена от нашествия (великий князь литовский Казимир и Дмитрий Шемяка угрожают Борису Александровичу). Приближенные уговаривали Бориса оставить Тверь. Но князь проявил мудрость и смирение: «И на Господа упование кто стяжа, но выше всех скорбящихъ» [3, 108]. Победу одержал сильнейший духом, тот, кто решил претерпеть до конца. Наконец, Казимир просит о мире, а тверской государь требует от своих воевод замириться. Произошло удивительное: ведь, как объясняет инок Фома, пастух молчит, а овцы волков одолевают. Автор, в духе акафистов, произносит в честь своего повелителя торжественное славословие: «Радуйся, новый страстотерпче, таковы беды подъя, ниже инь никтоже! Радуйся, въине, иже онии волкы отгнавъ ни оружиемъ, ни стрелами, но великимъ своимъ разумомъ!» [3, 110].

явил о возможности воинской жертвы, призывая к завоеванию Казанского ханства: «не истеряем делания время в неплодных деянии» [13, 149]. В «Казанской истории» Иван Грозный, обращаясь к воеводам и князьям, говорит: «И слышати бо не могу всегдашняго плача и рыдания людей моихъ, и терпети не могу досады и обиды от казанцевъ. И за сия, о князи мои и воеводы, надеяся аз на премислостиваго вседержителя и человеколюбца Бога, и хочу самъ второе свой подвиг учинити и ити на казанския срацины и страдати за православную веру нашу и за святяя церкви: не токмо же до крови страдати хочу, но и до последняго ми издыхания. Сладко бысть всякому человеку умрети за веру свою, паче же кому за христианскую святую, несть бо смерть, но вечный живот! Не бо вотще страдание прияша апостоли святи и мученици и благочестивии царие и благовернии князи и сродницы наши...» [11, 446]. Готовность царя пострадать за христиан находит отклик у князей и воевод: «И за тебе, великого нашего самодержца, должны есмы умрети...» [11, 448]. Первоиерарх Русской Церкви митрополит Макарий напутствует царя Ивана, напоминая ему о добровольной жертве государя-пастыря, защитника христианского стада: «О, пресветлый царю и предобрый пастырю, полагай душу свою за словесня овцы, ихъ же Богъ дарова тебе паствити!» [11, 456]. О пастырском служении князей-«прародителей» помнили и агиографы. В Житии Петра и Февронии Муромских книжник Ермолай-Еразм подчеркивает как величайшее жертвенное смирение святой двоицы, так и пастырский характер служения княжеской четы: «Беста бо своему граду истинна пастыря, а не яко наимника» [4, 220].

Неудивительно поэтому, что особое внимание в «Степенной книге» было уделено богоугодному жертвенному подвигу в его двух важнейших модификациях, которые очень условно, следуя основанной еще Г. П. Федотовым традиции, можно назвать «страстотерпчеством» и «мученичеством»¹. Надо сказать, что в ис-

¹ С одной стороны, Г. П. Федотов называл «страстотерпцев» особым русским типом святости, с другой, подчеркивал, «что Русская Церковь не делала различия между смертью за веру во Христа и смертью в последовании Христу» [15, 50]. Как видим, «Степенная книга» несколько противоречит столь однозначному заключению.

пользовании этих определений средневековые книжники не проявляли достаточной строгости. То и дело мученики за веру именовались «страстотерпцами», а невинно убиенные князья, жертвы вероломных узурпаторов или страдальцы, отмеченные простотой и беззлобием, выступали в качестве «мучеников». Смешение определений прекрасно демонстрирует «Степенная книга». Жертва самосуда толпы, невинно убиенный князь-инок Игорь Ольгович назван то мучеником, то страстотерпцем: «И устремляяся къ двору великия княгини, и высекоша врата, и внидоша въ дворъ, и безстыдно текуще, и сени разбиша, съвлекше съ сенеи, немилостивно убиша въ день суботный святаго преподобнаго **мученика** (здесь и далее полужирный шрифт наш. – А. К.) блаженнаго князя инока Игоря Ольговича. <...> Святаго же **страстотръпца** блаженнаго Игоря немилостивии они убици поцепивше ужемъ за нози и влекоша его...» [14, I, 432]. О Юрии Всеволодовиче, который погиб, сражаясь с монголо-татарами, и, в отличие от Игоря Ольговича, был защитником веры и отеческого достоинства, говорится: «...великий князь Георгии венчася кровию, ею же възде къ Христу, отъ Него же и **мученический венець** приать... <...> ... братъ его богохранимыи великий князь Ярославъ Всеволодичъ ...<...> ... повеле принести въ Владимиръ честное и **страстотръпческое тело** святаго брата своего...» [14, I, 500]. Смена определений происходит в границах небольшого повествования. Очевидно, что для автора это взаимозаменяемые элементы. В I степени агиобиографического свода свидетельства о многочисленных чудесах Бориса и Глеба предваряются таким замечанием: «Елма же не ведяху мнози въ Вышегороде лежащую святою мученику, страстотръпцу Христову Бориса и Глеба...» [14, I, 358].

Терминологический синкретизм не свидетельствует, однако, о том, что книжники не видели разницы между мученичеством за веру и непротивлением, кенотическим самоуничижением, которое можно сравнить только с юродским отвержением «мира сего». Мученичество как протест (согласно узусу XVI в. – «исповедничество») и мученичество как самоумаление или «нечаянная» смерть все-таки различались. Две ситуативных и объяснительных модели складывались уже в литературе Киевской Руси. Но только в преамбуле «Степенной книги» важный опыт обобщения

был представлен на уровне прямых высказываний. Двум типам подвигов уделено самое пристальное внимание. Без преувеличения можно сказать, что под углом зрения сложившихся конвенциональных моделей рассматривался значительный пласт русской истории. В этом проявился замысел составителей масштабного агиобиографического свода. Перечисляя доблести потомков князя Владимира Святославича, автор предисловия отмечал: «Потом же преславнаго внука ея (Ольги. – А. К.), равнаго апостоломъ, святаго и блаженнаго царя и великаго князя Владимира и семени его праведнаго, иже мнози от нихъ мужеска полу и женска Богу угодиша ...<...> ... **мучениемъ за Христа**, и на бранехъ храбростию, и **благодарнымъ терпениемъ** во плененииихъ, и в нуждахъ, и во узахъ, и в темницахъ, и в межеусобныхъ крамолахъ озлоблениемъ, и лишениемъ очю, и заточениемъ...» [14, I, 147]. В 72 главе I степени прием систематизации вновь оказывается в центре внимания автора. «Мучение» (мученичество) намеренно ограничивается от иноческих трудов, праведного супружества, «безсупружества», ратного подвига, гонений в результате междоусобиц, пленения, юродства. Среди тех, кто подвергся истязаниям и был лишен жизни, особо выделяются христиане, которые страдали «отъ нечестивыхъ цареи **за исповедание Христово** добре» [14, I, 335]¹.

Опыт подобной систематизации ко многому обязывал. Различение двух типов жертвенного страдания очень последовательно осуществлено на протяжении всего свода: нигде невинным страдальцам, даже если они погибали в Орде, не приписывается мученичества за веру (например, о Михаиле Тверском сказано лишь, что он пострадал за христиан, за отечество, за Христа, но князь не именуется «исповедником веры»). Напротив, все истинные мученики отмечены как страдавшие именно за веру, как ее исповедники, как сознательные обличители языческой прелести. Признаками подобного определения ситуации служили, как правило, соответствующие формулировки. Приведем их. Первые

¹ Г. Д. Ленхофф считает вероятным источником той части предисловия, где говорится о подвигах и трудах представителей княжеского рода, Второе послание Коринфянам апостола Павла (2 Кор 6, 4 – 10). См.: [10, 136–137].

на Руси мученики, варяги Федор и Иоанн, прославляются за то, что засвидетельствовали свою веру: «Сиче пострадаша исповедующеся христиане, святии новии мученицы и исповедници; сиче радующеся крови своя пролиаша за Христа в дому своемъ» [14, I, 239]. Подвиг Василка Ростовского, захваченного татарами во время нашествия Батыя, заключался в открытом нежелании служить врагу. Князь обличал язычников и был замучен, отказавшись поинноваться «богомръскому ихъ обычаю». В проповеди князь разоблачал нечестие иноверцев: «И сиче ему последнее съ въздыханиемъ молящюся, и ту абие сверепии варвари, много мучивше его, и **смерти предаша за исповедание Христово** месяца марта въ 4 день, в четвертокъ четвертыя недели Великаго Поста...» [14, I, 502]. Призыв к осознанному страданию за веру становится кульминацией VII степени. Михаил Черниговский и боярин Федор представлены главными выразителями идеи мученичества. Они идут в Орду, как на проповедь, желая вступить на стезю духовной брани, «уготовишися итти въ Орду к нечестивому цареву Батыю и обличити прелесть его» [14, I, 506]. Пространная глава о мучениках завершается красноречивой похвалой: «Но, о мученицы великоименитии и **исповедници, самовльне тогда исповедавшие** Христа истиннаго Бога предъ злочестивымъ царемъ и мучителемъ церкви ради и за люди отечества своего!» [14, I, 514]. Михаилу и Федору подражает впоследствии Роман Ольгович Рязанский, «с ними же и равнымъ исповедания венцемъ увязеся отъ руки Вседръжителя Бога» [14, I, 543]. Подвиг воинов на Куликовом поле приравнивается к жертвенному «исповеданию» первых мучеников: «Мнози же тогда, иже с нимъ (князем Дмитрием Ивановичем. – А. К.) подвизавшиися не токмо до крови, но и до смерти... <...> ...веньцы мученическими почътени быша, равно яко же и первьии мученицы, иже веры ради Христовы пострадаша отъ мучителии и умроша исповедания ради Христова» [14, II, 54].

Показательно, что во многих случаях мученичество за веру фигурирует на уровне простых констатаций без подробного описания подвига. Например, о мученике за веру Авраамии сказано: «В лета же она некии христианинъ, родомъ блъгаринъ, ему же имя Авраамии, пострада веры ради Христовы на Низу отъ безбожныхъ блъгаръ и мечемъ въ главу усеченъ бысть, възыде къ

Христу, отъ Него же исповеданиа венцемъ увязеся месяца априля въ 1 день» [14, I, 495]. Рассказ о литовских страдальцах за веру не менее лаконичен: «Въ та же времена въ земли Литовьстеи некии мужъ именемъ Круглецъ, нареченный во святомъ крещении Еустафии, отъ великаго князя Олгерда убьенъ бысть за православную веру и положенъ бысть у церкви святого Николы въ граде Вилне съ сродниками своими во гробе, с великими мученики Антониемъ и Иваномъ, иже пострадаша за православную веру христианскую и прияша венца небесныя отъ руки Господня» [14, II, 43]. Значит, типичность ситуаций была совсем не обязательна. К обстоятельствам гибели мученика интерес бывал порой незначительным, убеждали не описания, а риторические конструкции или формулы. Вместе с тем не оставляет сомнений целенаправленная работа над текстом грандиозного произведения, где ни разу не нарушена общая логика интерпретации событий.

Формирование особого института княжеской святости можно отнести к одной из универсалий древнерусской культуры. Уже в домонгольский период складываются основные разновидности подвигов княжеского благочестия (смирненное непротавление злу и мученичество за веру). Однако известно, что в Древней Руси не существовало ясного терминологического инструментария, позволявшего различать кенотический тип святости и мученический подвиг во Христе. Вместе с тем модель «мариинев» была чрезвычайно продуктивной именно для старомосковской книжной традиции. Не случайно жизнеописания князей-воинов XIII–XV вв. выстраивались по модели мученичества. В эпоху Ивана Грозного терминологический синкретизм так и не был окончательно преодолен. Однако мученики за веру на страницах «Степенной книги», важнейшего памятника государственной идеологии Московской Руси, настойчиво именуется «исповедниками». Это свидетельствует о стремлении к регулярности в сфере идеологического творчества. И здесь главный тон задавали апологеты Русского государства.

Л и т е р а т у р а

1. Антонов Д. И. Смута в культуре средневековой Руси. Эволюция древнерусских мифологем в книжности начала XVII века. М., 2009.

2. Архимандрит Макарий (Веретенников). Святая Русь: агиография, история, иерархия. М., 2005.
3. Библиотека литературы Древней Руси. Т. 7. СПб., 1999.
4. Дмитриева Р. П. Повесть о Петре и Февронии. Л., 1979.
5. Емченко Е. Б. Стоглав. Исследования и тексты. М., 2000.
6. Каравашкин А. В. Власть мучителя. Конвенциональные модели тирании в русской истории // Россия XXI. 2006. № 4. М., 2006.
7. Каравашкин А. В. Герменевтика «Послания на Угру» Вассиана Рыло 1480 г. // Труды кафедры истории России с древнейших времен до XX века. Т. I. СПб., 2007.
8. Кириллин В. М. «Слово о вере христианской и латинской» Феодосия Печерского // Древнерусская литература. Восприятие Запада в XI – XIV вв. М., 1996.
9. Кудрявцев И. М. «Послание на Угру» Вассиана Рыло как памятник публицистики XV в. // Труды отдела древнерусской литературы. Т. 8. М.; Л., 1951.
10. Ленхофф Г. Д. Степенная книга: замысел, идеология, адресация // Степенная книга царского родословия по древнейшим спискам. Т. I. М., 2007.
11. Памятники литературы Древней Руси. Середина XVI века. М., 1985. С. 446.
12. Полное собрание русских летописей. М., 1965. Т. 29.
13. Преподобный Максим Грек. Сочинения. Т. 1. М., 2008.
14. Степенная книга царского родословия по древнейшим спискам. Т. 1. М., 2007; Т. 2. М., 2008.
15. Федотов Г. П. Святые Древней Руси. М., 1990.
16. Филюшкин А. И. Грамоты новгородского архиепископа Феодосия, посвященные «Казанскому взятию» // Герменевтика древнерусской литературы. Вып. 10. М., 2000.



И. Ю. ЖАРОВА

«ПРОСКИНИТАРИЙ» АРСЕНИЯ СУХАНОВА В ЦЕРКОВНО-РЕЛИГИОЗНОЙ ЛИТЕРАТУРЕ XVIII ВЕКА

«**ПРОСКИНИТАРИЙ**» Арсения Суханова (1649–1653) – одно из ключевых произведений в истории русской церкви. Составленный для царя Алексея Михайловича и патриарха Никона отчет о состоянии греческого благоче-

ствия и положении православия в Святой Земле, захваченной мусульманами, получил широкое распространение в среде старообрядцев. Труд иеромонаха Арсения нельзя однозначно охарактеризовать как произведение церковной литературы. В сочинении четко прослеживается влияние деловой письменности. Суханов стремился создать не столько паломническое хождение, сколько статейный список. Круг поручений, полученных им от правительства, был достаточно широк: оценка «чистоты» православной церкви на Востоке, запись правил греческого устава и практики его исполнения, характеристика политического и военного положения стран Кавказа. Таким образом, записи Арсения задумывались как официальный документ, служащий для решения ряда актуальных государственных и религиозных вопросов, а не для «душеполезного» чтения. Старец не одобрял решения патриарха Никона об унификации русского и греческого церковных обрядов, но его отношение к этому практически не отразилось в тексте. Вероятно, подчеркнутая протокольность изложения и вызвала особое доверие, поэтому «Проскинитарий» широко разошелся в среде раскольников. В то же время, поездке монаха на Афон в 1653 г., которая была более продуктивна в процессе реформирования обрядности, посвящен только один абзац в «Летописи о многих мятежах и о разорении Московского государства от внутренних и внешних неприятелей...» (1771). Это издание, хотя имеет явную религиозную направленность, содержит ценные сведения по истории России 30–60-х гг. XVIII в., полученные из официальных разрядных записей. В центре внимания находится процесс «книжной справки». О деятельности келаря Троице-Сергиевой лавры упоминается только то, что он был отправлен на Восток и, побывав в 17 монастырях (Ивирском, Ватопедском, Лавре св. Афанасия, Филофеевском и пр.), купил и привез в Россию около 500 древнейших рукописей и старопечатных книг как религиозного, так и светского характера. На основе этих книг будет собрана патриаршая библиотека.

Целый ряд источников XVIII в., содержащих информацию об Арсении Суханове, обращен непосредственно к «Проскинитарию». В 1720-е гг. текст этого произведения впервые использовался староверами. Братья Денисовы в «Поморских ответах» под

№ 90 разместили вопрос: **До правленїа книгъ нїкона патрїарха восточная церковь въ православїи ли была, и донынѣ въ православїи ли, или не въ православїи?** [3, 510]¹. Авторы указали, что **«сомнѣнїе быти в восточныхъ пастырехъ»** [3, 511], и при объяснении сослались на произведение старца, в котором якобы утверждается, что у греков «нововводное» тройное аллилуйя, а не двойное, как указано в «древлецерковных» книгах. **«Еще арсенїи видѣ ... греквѣ трѣми персты знаменующихса»** [3, 514], а в трудах отцов церкви говорится о двуперстном крещении, оно же изображалось на всех иконах. В «Ответах...» обличению подвергалось и обливательное крещение, на которое греки будто заменили трехкратное погружение.

Как известно, уже в первые века христианства в Византии существовало два типа уставов. На Русь был принесен более ранний, Студийский (Константинопольский), а на православном Востоке получил распространение Иерусалимский (Саввы Освященного). Оба чина были близки и по содержанию, и по времени появления, но этот факт не был общеизвестен в России XVII–XVIII вв. Поэтому раскольники воспринимали отступления от привычных религиозных действий как новшества, которые не имеют святости, не подтверждены авторитетной литературой. Кроме того, **«по вѣтъавленїю арсенїевѣ не храненїе правнльное оу греквѣ»** [3, 512]: общение и совместное богослужение с иноверными **«противно соборнымъ правиломъ»** [3, 513], небрежность в проведении обрядов, нарушения в облачении монахов, нарушение поста. И это все связано с тем, что **«дүховная теплота үгасе... ѿ лѣности и небреженїа»** [3, 513]. Главным аргументом «Поморских ответов» стало утверждение, что святой огонь больше не является в Великую субботу **«ради новоположенїа и нехраненїа отеческихъ оуставвѣ»** [3, 517].

¹ Здесь и далее в статье в квадратных скобках жирным курсивом указан номер цитируемого издания по списку литературы, приведенному в конце статьи (с. 78), обычным шрифтом – страницы.

«Поморские ответы» создавались в 20-е годы XVIII века, но, по известным причинам, к публикации не допускались. Цитируемое нами издание 1911 года – одно из самых ранних и, что важнее, является литографией с первоисточника. Имена в первоисточнике написаны с маленькой буквы.

В некоторых случаях авторы книги совмещали сведения, полученные из «Проскинитария», с другой работой Суханова, «Прениями с греками о вере», в которой утверждалось, что греки не могут привести ни одного авторитетного церковного источника, в котором бы доказывалась правильность троеперстного крещения. В то же время, в рассказе о способе проведения таинства и пасхальном чуде информация, вероятно, сознательно искажалась. Иеромонах писал, что восточная церковь признает возможность кропления только при болезни человека. Самовозжигание свечей в Пасху Арсений также не отрицал. Более того, он детально описывал весь процесс ожидания чуда, включая появление патриарха Паисия из храма с зажженными от святого огня свечами.

Популярность литературных трудов старца в среде старообрядцев привела к тому, что его стали считать одним из раскольнических авторов. Как следствие представители официальной церкви пытались оспорить данные, полученные русским посланником. Необходимо отметить, что, судя по обвинениям, выдвигаемым против иеромонаха, его оппоненты не только не были знакомы с текстом литературного памятника или, в лучшем случае, читали какой-либо список, подвергшийся редакции старообрядцев, но и не имели информации о личности самого автора.

Нижегородский епископ Питирим в 1721 г. в «Пращице духовной» попытался сформулировать и опровергнуть те ошибки, которые допускали староверы, доказывая еретическую сущность новых обрядов и книг. Вопрос № 204 был посвящен «Проскинитарию»: «Ты же ныне тую книгу приемлеш ли или не и аще не приемлеш, то чего ради не приемлеш и кая неправда в ней писана, объяви именно по статьямъ» [6, 340 об.]. Ответ дается пространный, вероятно, епископ не читал указанное произведение: «оная книга несть ко приятию достоверна, аще не подписана рукою патриарха иерусалимскаго... аще же подписана... приемлю» [6, 340 об.]. Далее «Пращица» содержит рассуждения о том, что при наличии множества древних работ, признанных православными иерархами, верить «вещи несвидетельствованной... смеху достойно, и подобно по всему малымъ детямъ» [6, 341]. Завершает ответ традиционный укор раскольникам за то, что они стро-

ят свои рассуждения на «песце рассыпающемся» личных домыслов, отвергая твердый «камень» официальной религии, и призыв к Святому Духу о вразумлении непокорных и заблудших. Отсутствие цитат из «Проскинитария», контраргументов данным, полученным Сухановым, и отказ от любой, даже негативной, оценки литературного труда иеромонаха свидетельствуют, что Питирим не имел четкого представления о произведении, которое считал ложным. Следует отметить, что эта просветительская миссия оказалась безуспешной и старообрядцы лишь укрепились в мысли, что их учение единственно истинно.

Следующим противником отчета Арсения стал архиепископ Феофилакт (Лопатинский). В труде «Обличение неправды раскольническая» (1745) он стремился, в первую очередь, охарактеризовать личность старца, причем как человека необразованного, невежественного, ограниченного и самонадеянного, который просто не разбирался в специфике уставов. Безусловно, это было необходимо, чтобы подорвать авторитет Суханова в глазах читателей: «невежа, не токмо греческого, но и российского чиноположения мало или ничтоже ведый... от ревности, суеверия своего, по безумному своему догаду, безъ всякого утверждения глаголеть...» [8, 54]. Такое описание не соответствовало истине. Старец был отправлен на Восток в том числе и потому, что был образованным человеком: знал греческий язык, учил латынь, имел дипломатический опыт и умел составлять деловые документы. Кроме того, был книжником: занимался перепиской книг, покупал рукописи и заказывал их писцам. В его библиотеке были патерики, сочинения отцов церкви, четьи сборники XV–XVII вв.

Феофилакт изучил лишь одну заметку о труде иеромонаха: введение в греческое богослужение тройственной аллилуйи. Он хотел продемонстрировать, что детально изучил «Проскинитарий», поэтому может разрушить некоторые доводы старообрядцев: «самъ Сухановъ не сказываетъ [об искоренении тройной аллилуйи], токмо глагола, яко въ иныхъ церквахъ двояху, а въ иныхъ трояху алилуйа» [8, 54]. Также тверской архиепископ привел следующий аргумент против свидетельства Арсения: ни один иностранный писатель-путешественник, который был в Иерусалиме в это время, не указывал в своих записках, что в Святой Земле

происходит процесс исправления прежнего устава или введения нового. Из этого автор «Обличения» сделал вывод, что на Востоке «все по древнему содержащяся» [8, 54 об.], а Суханов заблуждался, т.к. привык видеть русский обряд, неправильный, искаженный ошибками переписчиков богослужебных книг.

Более подробно труд старца рассматривался в «Путешествии во Иерусалим...» иеромонаха Мелетия (1774). До середины XIX в. исследователи творчества Арсения – митрополит Евгений (Болховитинов), П. Знаменский – давали ссылку на эту книгу как содержащую достоверный и объективный анализ «Проскинитария». Сам иеромонах Саровской пустыни объяснял, что упоминал данное произведение, т.к. «раскольники, приводя его в своих Поморскихъ ответахъ, инде бессовестно на него лгали» [4, 30], и ставил перед собой цель «показать как несправедливость Арсениеву, так и бесстыдную ложь гибельныхъ сыновъ Поморянь» [4, 31]. При этом он создавал неверный портрет Арсения, обвиняя раскольников в том, что они верят человеку «не лживому, но не просвещенному учением... купно с нимъ не зная вещей и не разбирая частныхъ людскихъ отъ общихъ делъ неправильно осуждаютъ грековъ» [4, 30–31], который «невежествомъ и самомнениемъ немало уязвилъ церковь Христову» [4, 218]. Даже упрекает его в непонимании значения слов: «нечестно, кажется, по его незнанию, положено вместо нечинно или неблагоговейно» [4, 218]. Назвать замечания Мелетия критическим осмыслением произведения русского посланника нельзя, т.к. ошибки, указанные путешественником XVIII столетия, скорее, объясняются принципами религиозно-догматического мышления, свойственного веку XVII.

Первое, что отмечает автор «Путешествия», это неправдоподобное объяснение старцем причин, по которым турки не живут на о. Патмос: «...потому, какъ де кто станеть жить, тотъ де умереть» [1, 33], и приводит более реалистичную версию: в этой местности засушливый климат, земля неплодородна, гористый ландшафт. Вероятно, эту информацию он получил от местных жителей, как и Суханов в свое время. Также Мелетий включает дословно «небывалую повесть, Арсением отъ лжецовъ слышанную» [4, 49], о том, что в ночь Великого четверга в пустыне появляются скелеты людей и чудесным образом исчезают, даже те, ко-

торые были взяты и увезены паломниками. Никаких комментариев старец Саровской пустыни не дает, по-видимому, решив, что такое фантастическое повествование должно убедить читателей в невежестве келаря Троице-Сергиевой лавры, а следовательно, в ошибочности его сведений о том, что происходило в Палестине. Однако, во-первых, Мелетий не учитывал, что, с точки зрения обывателей, в святых местах по определению должны были происходить чудеса, поэтому все, что выходило за рамки обычного, конечно, получало ореол сакральности. Во-вторых, не придавал значения тому, что иеромонах Арсений пересказывал в «Проскинитарии» только те истории, которые слышал от надежных свидетелей. В данном случае это был назаретский митрополит Гавриил, один из синайских архиепископов, а также многие местные жители. К тому же этот сюжет был весьма популярен в записках путешественников и неоднократно упоминался. Еще в XVI в. М. фон Баумгартен поведал подобную историю, но в его трактовке мертвецы вставали во время молений в мечети. Позже к ней обратились православные писатели. Например, у Василия Гагары: «... есть озеро... Да близъ того же езера выходятъ изъ земли кости». Также западный поклонник, Х. Фюрер в «Itinerarium Aegypti, Arabiae, Palaestinae, Syriae...» писал, о том, как местные жители рассказывали, что недалеко от пирамид в Каире иногда видны мертвые руки и ноги, это не только он видел, но и некоторые его высокопоставленные соотечественники это подтвердили [2, 266]. По-видимому, в том месте было когда-то захоронение, могилы располагались неглубоко, поэтому часть скелетов была видна, что и породило легенду, активно использованную писателями разных стран.

Следующее наблюдение Мелетия также нельзя назвать исправлением ошибок иеромонаха Арсения. Автор обвинял Суханова в том, что последний не считал возможным и даже необходимым скрыть общение иерусалимского патриарха Паисия с иерархами армянской и католической церкви. В этом иеромонах увидел недостаток, свойственный человеческой личности, а не черту, характеризующую состояние духовности во Святой Земле и советовал «поморцам» вспомнить о своих «нелепостях», а не «лгать на святую и непорочную Восточную церковь» [4, 89].

Фрагмент, в котором Суханов описывал неподобающее поведение православных в церкви Рождества Христова в Вифлееме, использование ими храма в бытовых нуждах, Мелетий также отмечает как демонстрирующий неинформированность Арсения: «того не объявилъ, кому въ то время церковь принадлежала» [4, 133]. Это утверждение доказывает, что либо иеромонах Саровской пустыни невнимательно изучал «Проскинитарий», либо сознательно искажал факты. Суханов имел сведения о совместном владении храма греческим духовенством и францисканским орденом. Более того, он считал, что именно восточные иерархи, а не «франки» мешают утвердиться порядку в соборе.

Далее внимание автора «Путешествия» привлечено 90-й вопрос «Поморских ответов», касающийся схождения Святого огня. Иеродиакон верно отметил, что Арсений не говорил, будто чудо перестало являться, во-вторых, указал на разницу в датах: Пасха в 1652 г. была 28 апреля, а Никон вззошел на престол 25 июля 1652 г. Следовательно, даже отсутствие священного знамения не могло свидетельствовать о том, что Господь не дает благословения исправлению книг.

Наибольшую «несправедливость» Мелетий увидел в сцене описания причастия: «...и нечестно, и неведомо, кто мужи и жены с младенцы другъ предъ другомъ давятся ... а и не знаетъ ихъ [никто], а иные из-за иорданскихъ пустынь» [1, 115–116]. Создавая этот фрагмент, Суханов хотел сформировать у читателя зримый образ неуправляемой толпы, массы народа, похожей больше на варваров, чем на смиренных христиан. Но художественный прием автор «Путешествия» не понял или сознательно неверно истолковал и, предварительно укорив Арсения в отсутствии «ближнелюбительного ока» [4, 216], объяснил, чем отличаются люди друг от друга: «Въ Турции... жены и девицы носятъ и голове покрывалы, мужеска же пола... безъ шапокъ, и такъ разобратъ, кто въ здоровомъ уме, их не мудрено... Младенцовъ же ... и слепые оцупомъ узнають» [4, 218–219]. И продемонстрировал непоследовательность суждений предшественника: «Выше делалъ ихъ совсемъ неизвестными, а теперь говорить, что изъ разныхъ мездъ» [4, 222].

Иеродиакон, пытаясь разоблачить «ложное» замечание старца о том, что греки молятся в одном храме с иноверцами, го-

ворил, что лично видел, как верующие обращаются во время священнодействий к восточному алтарю, а не западному. Этот аргумент также не может считаться опровержением, т. к. автор «Проскинитария» ни разу не упоминал, что православные Востока используют в религиозных действиях культовые объекты католиков. Он лишь выражал неодобрение практики совместно использования мест богослужения.

И последняя претензия насельника Саровской пустыни заключалась в том, что Суханов, обвиняя духовенство в ношении чалм, сам использовал этот головной убор, чтобы не привлекать к себе внимания, когда турки пришли на его корабль с обыском. При этом иеродиакон игнорирует тот факт, что Арсений был вынужден так поступить, чтобы обезопасить свою жизнь и сохранить груз, который вез, а не из соображений комфорта, которым руководствовались палестинские монахи.

Таким образом, те ошибки, которые были указаны Мелетием, не состоятельны. Его речь определенно направлена на то, чтобы оправдать в глазах читателя неблагоприятное поведение восточных иерархов, которое было воспринято русскими людьми как кощунственное. Тем не менее, можно утверждать, что этот автор действительно был знаком с текстом «Проскинитария», а не с его интерпретацией в «Поморских ответах».

Следует отметить, в XIX в. некоторые путешественники признавали, что Суханов правильно оценил религиозную обстановку во Святой Земле, т. к. она практически не изменилась. В 1881 г. А. Н. Муравьев, описывая свое путешествие, отмечал, что порядок в греческих церквях «чрез 180 лет... произвели столь же неприятное впечатление и ввели в то же искушение» [5, 49]. В это время литературному труду Арсения придавали большое значение, в частности, А. Ржевский в цикле статей «Арсений Суханов» утверждал, что именно эта работа и послужила причиной раскола: «Эти записки – единственное основание, в силу которого раскольники отвергают православие церкви Восточной» [7, 387].

В целом же количество источников о труде русского посланника XVIII столетия ограничено, причем их основное назначение – воздействие или на логику, или на эмоции читателя. Раскольники стремились доказать истинность «прежней» ве-

ры, а официальная церковь – ослабить влияние старообрядческой литературы, подорвав авторитет ее создателей. Таким образом, литературный труд келаря Троице-Сергиева монастыря в основном изучался с точки зрения его значимости для религиозной жизни России и не был оценен объективно как художественное произведение.

Л и т е р а т у р а

1. *Арсений (Суханов)*. Проскинитарий // ГИМ. Синод. собр. № 574.
2. *Белокуров С. А.* Арсений Суханов. Ч. 1. М., 1891.
3. *Денисов А. Д.* Поморские ответы. М., 1911.
4. *Мелетий*. Путешествие во Иерусалим Саровской общежительной пустыни иеромонаха Мелетия. М., 1800.
5. *Муравьев А. Н.* Путешествие ко святым местам в 1830 году. М., 2007.
6. *Питирим*. Пращица духовная. СПб., 1721.
7. *Ржевский А.* Арсений Суханов // Православное обозрение. 1867. № 12.
8. *Феофилакт (Лопатинский)*. Обличение неправды раскольнической. М., 1745.



Е. И. КИСЛОВА

«ГРАЖДАНСКОЕ» И «ЦЕРКОВНОСЛАВЯНСКОЕ» ИЗДАНИЕ ПРОПОВЕДЕЙ В XVIII В.: К ВОПРОСУ О СТАТУСЕ ДВУХ ТИПОВ ОРФОГРАФИИ¹

История русской орфографии после Петровских реформ становилась предметом многих исследований. Действительно, в русской культуре с этого момента складывается весьма наглядная и значимая для носителей русского языка оппозиция, которая обычно понимается следующим образом: «русский язык – гражданская орфография – светские тексты» vs.

¹ Работа выполнена при поддержке Совета по грантам президента Российской Федерации для поддержки молодых ученых (МК-1256.2011.6)

«церковнославянский язык – церковнославянская орфография – тексты церковного дискурса». Наиболее четко эта мысль выражена В. М. Живовым: «Разделение алфавита на церковный и гражданский накладывало противопоставление светского и духовного на все печатные тексты, и эта оппозиция текстов создавала новую понятийную схему для противопоставления церковнославянского и русского языков» [1, 73]¹. Предполагается, таким образом, что в каждый момент времени, начиная с реформы, каждый изданный в России текст входит в эту оппозицию, поэтому его публикация в «противоположной» орфографии невозможна (после 1710 г. невозможно издание Псалтыри или Евангелия в гражданской орфографии, а научного трактата или светской поэзии – в церковнославянской).

Однако проповедь – один из наиболее важных жанров церковного дискурса – нарушает эту четкую оппозицию. Проповедь – текст изначально «двойственный». Во-первых, она явно соотносена с церковным дискурсом, следовательно, она должна создаваться в рамках церковнославянского языка и публиковаться в церковнославянской орфографии. Однако проповедь – жанр, ориентированный на слушателя, она должна быть понятной, поэтому авторы проповедей вынуждены ориентироваться и на светский дискурс. Переход на народный язык для проповеди в некотором роде предопределен самим ее жанром, и действительно, в течение XVIII в. мы наблюдаем движение от гибридного церковнославянского языка к русскому, в котором сохраняются только отдельные церковнославянизмы [см.: 1; 4]. Переломным моментом становятся здесь 1740-е гг. – эпоха наивысшего расцвета придворного проповеднического искусства.

На протяжении XVIII в. также меняются представления о должной публикации проповеднических текстов. В настоящей статье мы рассмотрим, каким образом на материале проповедей реализовалась возможность выбора той или иной орфографии, какие тенденции были и как изменялась ситуация на протяжении

¹ Здесь и далее в статье в квадратных скобках жирным курсивом указан номер цитируемого издания по списку литературы, приведенному в конце статьи (с. 89), обычным шрифтом – страницы.

XVIII в. Приведенные далее данные подготовлены на основе каталога «Хронологический каталог слов и речей XVIII века» [6]. Необходимо заранее оговориться, что история книгоиздания XVIII в., несмотря на ряд каталогов и публикаций, изучена все еще недостаточно хорошо, поэтому приведенная статистика, очевидно, может быть незначительно скорректирована, однако общее представление о процессах, происходивших в XVIII в., она дает.

Чаще всего проповеди публиковались отдельными изданиями (одна проповедь – одна книжечка в несколько страниц). Всего в XVIII в. вышло, по нашим подсчетам, 604 публикации слов и проповедей. Из них 417 – это первые публикации отдельных проповедей, 88 – сборники и собрания текстов, 49 – вторые и третьи издания отдельных «Слов» и сборников (в это число не входят перепечатки текстов в составе собраний и сборников, а также в различных журналах последней трети XVIII в.), 50 изданий – новые и традиционные переводы классических проповедей Св. Отцов, однако их подсчет сильно затруднен малой разработанностью текстологии этих изданий.

В истории публикации проповедей можно выделить несколько этапов.

1) Первая треть XVIII в.

До 1710 г. любая публикация была возможна только в церковнославянской орфографии (не являются исключением здесь и издания Ильи Копиевского: несмотря на внешний облик букв, заимствованный из латинской антиквы, сама орфография Копиевского, несомненно, церковнославянская: в его изданиях сохранены все дублетные буквы, употребляются надстрочные знаки и т. д.). В России этого времени всего две типографии: Печатный двор в Москве и типография при Киево-Печерской лавре в Киеве.

До 1710 г. опубликовано всего два текста исследуемого нами жанра, созданных в это же время: это «Панегирикос» Феофана Прокоповича (два издания – в Киеве в Типографии Киево-Печерской лавры и в Москве в Московской типографии – Печатном дворе) и его же «Слово похвальное в честь славных дел... Александра Даниловича Меншикова» (также типография Киево-Печерской лавры).

Активная публикация проповедей начинается только с 1717 г. – с момента открытия Санкт-Петербургской типографии, в которой издавались «слова» и речи двух авторов – Феофана Прокоповича и Гавриила Бужинского. В 1717 выходят пять проповедей Феофана Прокоповича, произнесенных в 1716–1717 гг., а также одно «Слово» Гавриила Бужинского. До 1730 г. (момента закрытия) в этой типографии вышло 18 изданий проповедей в церковнославянской и пять – в гражданской орфографии. Выбор шрифта связан с тематикой и ситуацией произнесения, а также формальной принадлежностью автора к церковной корпорации. Например, в гражданской орфографии публикуются «Приветствие Петру» Ивана Кременецкого и две речи, написанные Феофаном Прокоповичем от имени детей Петра – царевича Петра Петровича и царевен Анны и Елисаветы, а также речь «Предваряет светозарное утро любоприятный солнца восход...», произнесенная Прокоповичем по поводу объявления Петра Петровича наследником (Санкт-Петербургская типография, 1718). Возможно и двойное издание: «Слово о богодарованном мире» Феофилакта Лопатинского издано в двух типографиях и в двух орфографиях: в Москве 1 марта 1722 г. – в церковнославянской, в Санкт-Петербурге 25 апреля – в гражданской.

Всего с 1701 до 1726 г. было издано 33 новопроизнесенных проповеди (каждая – от 1 до 3 изданий); 38 текстов вышли в церковнославянской орфографии (в Московской типографии 11, в Санкт-Петербургской – 17, в типографии Александро-Невского монастыря – 7, в Киеве – 2, и одна речь была издана в Амстердаме в типографии Генриха Брония). Гражданских изданий вышло всего пять (в Санкт-Петербургской типографии). В 1727–1739 гг. было опубликовано всего четыре проповеди (а также 1 переиздание). Три принадлежали Феофану Прокоповичу, одно – Амвросию Юшкевичу (1739 г., типография Академии наук, гражданская орфография). Проповеди Прокоповича публиковались в Санкт-Петербургской типографии в церковнославянской орфографии (переиздание одной вышло в Московской типографии также в церковнославянской орфографии), и только последняя – 1733 г. – вышла в типографии Академии наук в гражданской орфографии. После закрытия Санкт-Петербургской типографии в Петербурге

типография Академии наук остается основной, но церковнославянских шрифтов она не имела.

Интересно, что параллельно существовали указы (от 12 июля 1726 г. и 4 октября 1727 г.) о непереносимом издании проповедей только в Москве и только «славянскими литерами»: о них упоминает Синод, давая разрешение в виде исключения печатать собрание проповедей Феофана Прокоповича в 1760 г. в гражданской орфографии [см.: 9, 299]. Однако очевидно, что и в конце 1720-х гг. проповеди вполне могли издаваться в гражданской печати.

Таким образом, в первой трети XVIII в. заявленная в целом оппозиция светского и духовного, отраженная в выборе шрифта и орфографии, выдерживается. Однако существенным представляется вопрос, насколько ее соблюдение было идеологическим, а насколько – обусловленным исключительно внешними обстоятельствами: расположением типографии в Москве или Петербурге, пребыванием проповедника в том или ином городе, наличием церковнославянских шрифтов, требуемой скоростью издания и т. д.

2) 1740-е гг.: первое десятилетие правления Елизаветы Петровны.

В первые месяцы правления Елизаветы Петровны издание проповедей активизируется, однако оно продолжает тенденцию Аннинского времени: тексты издаются в типографии Академии наук в гражданской орфографии. Это произнесенные в Санкт-Петербурге тексты Амвросия Юшкевича, Маркелла Родышевского, Стефана Калиновского, а также произнесенная в Москве проповедь Кирилла Флоринского: очевидно, издание осуществлялось там, где находился контролирующий издание орган, в данном случае – Синод.

Ряд указов Елизаветы направлен на активизацию и распространение придворной проповеди: указом от 5 мая 1742 г. требуется обязательное чтение проповедей по воскресным и праздничным дням; указ от 25 марта 1742 г. регламентировал обязательное издание произнесенных в присутствии императрицы «предик» [см.: 5]. Изданные тексты продаются «в народ» по 5–6 копеек и хорошо расходятся.

Публикация проповедей в церковнославянской орфографии начинается параллельно с гражданскими изданиями (например, дважды издается проповедь Димитрия Сеченова «Слово в день благовещения» и Маркелла Родышевского «Слово при пришествии...»). При этом никаких значимых исправлений в грамматике между двумя изданиями одного текста нет; изменяется исключительно орфография и пунктуация, реже – отдельные вариативные морфемы (окончания прилагательных, суффиксы деепричастий и сравнительной степени [см.: 3, 82–84]).

Но уже проповеди, произнесенные в апреле 1742 г., печатаются в Москве в церковнославянской орфографии. Именно такой тип публикации становится ведущим в течение следующих 10 лет:

Год	Издано всего	Московская типография, церковнославянская орфография	Типография Академии наук, гражданская орфография	Москва, типография Сената, гражданская орфография
1742	42 (из них 2 переиздания)	34	6	2
1743	13 (из них 2 переиздания)	6	7	
1744	21 (из них 1 переиздание)	17	4	
1745	9 (2 переиздания)	8	1	
1746	4 (1 переиздание)	3		
1747	5	5		
1748	1	1		
1749	11	11		
1750	5	5		
1751	3	3		
Всего	114	94	19	2

В целом публикация проповедей достигает пика в 1742 году и в течение следующих 10 лет постепенно снижается.

Важным в издании проповедей оказывается «фактор места»: основная масса текстов 1742 г. произнесена в Москве во время коронационных торжеств и опубликована в Московской ти-

пографии; однако в конце 1742 г. двор переезжает в Петербург, и отсылка проповедей в Москву вызывает промедления в их печати. 23 марта 1743 г. Синод регламентирует публикацию проповедей в типографии при Академии наук, однако этот тип издания пока не получает распространения: типография Академии наук не могла печатать проповеди такими же тиражами, как Московская; первая порция из 50 проповедей от каждого издания, положенных Синоду «безденежно», была прислана из типографии без переплета «за недостатком в Академии наук денег» [7, 181]. Важным оказывается и общее представление о «должном» издании проповедей, которое заставляет все-таки в основном пересылать тексты для публикации в Москву.

По приведенным данным хорошо видно, что уже к середине 1740-х гг. значение проповеди в придворной культуре снижается. Это закономерный процесс: в первые годы проповедники активно утверждают Елизавету как православную монархиню, создают в своих текстах образ православной императрицы, законной наследницы престола. В середине 1740-х необходимость в подобной проповеди снижается, следовательно, уменьшается государственная заинтересованность в ее публикации. Важной в это время становится публикация светских торжественных слов и речей.

3) 1750 и начало 1760-х гг.

С 1752 по 1759 г. традиция издания проповедей отдельными «тетрадами» прерывается, выходит только собрание сочинений Гедеоны Криновского (1755–1759 гг., в типографии Академии наук в гражданской орфографии). Однако второе издание выходит в 1760 г. в Московской типографии в церковнославянской орфографии. Конец 1750-х – начало 1760-х – это время собраний сочинений. Не случайно в это время издатели Сухопутного шляхетного корпуса обращаются с прошением о переиздании «Слов» Феофана Прокоповича, которые выходят в гражданской орфографии в 1760 и 1761 г., последние два тома – 1765 и 1774 гг. [см.: 9].

Отдельные издания проповедей в это время связаны с учебными заведениями и их торжественными актами: 1759, типография Московского университета – «Речь о достоинстве и пользе катихизиса» Петра Алексеева (катехизатора Московского университета); 1760, типография Академии наук – «Проповедь и сло-

во говоренная пред фрунтом Сухопутного шляхетного кадетского корпуса при освящении новых знамен...» Тихона (Якубовского). Обе речи изданы в гражданской орфографии и примыкают скорее к традиции публикации торжественных речей, существовавшей в академической и университетской традиции.

Другие речи и проповеди в это время продолжают произноситься, однако не публикуются (например, 3 речи Димитрия Сеченова, изданные в 1839 г. в «Отечественных записках»).

4) Эпоха Екатерины II (1762–1796).

Новая эпоха в истории проповеди начинается с воцарением Екатерины II. Всего за период ее царствования (1762–1796) было опубликовано 250 изданий отдельных проповедей, 26 переизданий, 70 собраний. Качественно меняется общее направление проповедничества: если при Елизавете публикуются почти исключительно придворные проповеди, то при Екатерине издание становится массовым.

Конечно, здесь важным становится резко возросшее число типографий [см.: 8, 356–375], и, следовательно, у проповедников появляется больше возможностей увидеть свои тексты изданными. Если при Елизавете проповеди публикуются преимущественно в двух типографиях (Академии наук и Московской), то при Екатерине появляются проповеди, изданные в типографии Киевской академии (7 текстов), в Губернской типографии Нижнего Новгорода (3 текста), в Яссах (6), в Ярославле (3), Костроме (2) и т.д. Очевидно, у проповедника появлялась возможность выбора между местной и столичными типографиями, однако чаще проповедь либо единственный раз издается в «местной» типографии, либо переиздается в ней уже через какое-то время после «столичного» издания. Например, «Надгробное преосвященному Иннокентию епископу Воронежскому, преставльшемуся в Бозе сего 1794 года апреля 15 дня то есть: в субботу светлая недели: Говоренное по совершении божественной литургии при начале погребательного молитвословия в Воронежском Благовещенском соборе, того же апреля 19 числа» Евгения Болховитинова публикуется сперва в Москве в Типографии Пономарева, вторым изданием она выходит в Воронеже в 1799 г.

Обычно переиздания проповедей связаны с типографиями Москвы и Петербурга либо с разными типографиями одного го-

рода (возможно переиздание в одной и той же типографии), при этом шрифт почти никогда не меняется (одно из таких исключений – «Слово в день восшествия на престол Екатерины Алексиевны» Гавриила Шапошникова 1770, первое издание – гражданское, в типографии Морского кадетского корпуса, второе – в Синодальной типографии Москвы – в церковнославянской орфографии, числится среди разыскиваемых).

Проповеди продолжают публиковаться как в больших типографиях (при Академии наук, при Московском университете), так и в типографиях при других учебных заведениях – Академии художеств, Морском кадетском корпусе, Инженерном шляхетном корпусе и др. Чаще всего это тексты, произнесенные священнослужителями этих учебных заведений. Начинают издавать проповеди и появившиеся частные типографии (Лопухина, Шнора, Пономарева, Генинга, Гиппиуса, Мейера и др.).

В 1787 г. выходит указ, запрещающий печатать и продавать «книги церковные или к Священному писанию, вере либо толкованию закона и святости относящиеся». Исключение составляли издания Синодальных типографий и Комиссии народных училищ. Этот указ повлек временную конфискацию в книжных лавках проповедей, как современных, так и изданных в предыдущие годы [см.: 2, 37–48]. Однако и после 1787 г. проповеди продолжают печатать не только Синодальные типографии Москвы и Санкт-Петербурга, но и типография Академии наук, Московского университета, Академии Киевской, а также типографии в Яссах, Нижнем Новгороде, Пскове и т.д.

Так как большая часть типографий работала только с гражданским шрифтом, проповедь переходит именно на гражданскую орфографию. Вероятно, такое издание было быстрее и удобнее; переориентация на русский язык привела к исчезновению диссонанса между языком проповеди и ее визуальным оформлением.

На протяжении правления Екатерины в церковнославянской орфографии в Московской типографии было опубликовано всего 64 издания, из них всего 15 отдельных «Слов» (а также один текст «разыскиваемый», т.е. о его существовании известно только из библиографических описаний). Важно их распределение по датам: в 1763 г. – 3, в 1766 – 4, 1767 – 1, 1769 – 3, 1770 – 1, 1773 – 1,

1776 – 1, 1786 – 1. Очевидно, тексты 1760-х гг. издаются еще во многом «по инерции», но уже в 1770-е гг. публикация в церковнославянской орфографии возможна только для наиболее значимых проповедей, в первую очередь связанных с императорской семьей: это, например, «Слово, сказываемое при действии святого миропомазания... Великия Княжны Наталии Алексиевны...» Платона Левшина, включенное в издание «Чинопоследование каковым образом совершено сего Августа 15 дня, 1773 года, соприсчисление к нашей православной церкви, и святое Миропомазание... Великия Княжны Наталии Алексиевны»; 1776 г. – «Слово на погребение благоверных государыни великия княгини Наталии Алексеевны» Платона Левшина (два издания в Москве и Санкт-Петербурге, оба – в церковнославянской орфографии). Последний достоверно существующий текст такого рода – «Слово в день тезоименитства Екатерины II» Амвросия Серебренникова 1786 г.

Преимущественно в церковнославянской орфографии издаются классические и новые переводы проповедей и слов Св. Отцов: Иоанна Златоуста, Василия Великого, Кирилла Иерусалимского, Игнатия Богоносца, Григория Неокесарийского и др. – всего 41 издание. В гражданской орфографии вышло 2 новых перевода: «Беседа или Слово нравоучительное святого отца нашего Василия Великого Кесарии Каппадокийския архиепископа и вселенскаго учителя, о пьянствующих» Василия Великого (пер. С. Писарева, изд. 1774 и 1782 г.) и «Слово святого Амвросия Медиоланскаго к императору Феодосию» (новый перевод с латыни; изд. 1790). Сюда же можно отнести перевод «Поучений во святую и великую четыредесятницу...» Илии Минятия (пер. С. Писарева, изд. 1759–1760, 1765, 1776, но уже в 1781 г. – церковнославянское издание).

Вероятно, по образцу изданий Св. Отцов, в церковнославянской орфографии в это время публикуются отдельные собрания проповедей признанных российских проповедников – как современных, так и «классиков», например: собрание слов Дмитрия Ростовского (1786), «Поучения о исповеди и причащении в недели Великого Поста» Платона Левшина (1783) и др.

На наш взгляд, подобная переориентация собраний сочинений с гражданской орфографии на церковнославянскую сви-

детельствует об изменении отношения к «церковной» печати: она становится более редкой и, соответственно, обретает большее значение, ее связь с церковным дискурсом становится более прочной, поэтому так не могут издаваться в целом «проходные» проповеди на различные случаи (например, на погребение частных лиц, на заключение мира, на начало или окончание выбора судей и т.д.). В последней четверти XVIII в. только проповеди наиболее значимых авторов издаются в «церковной» орфографии. Этот процесс иллюстрирует издание собрания проповедей Платона Левшина: с 1764 по 1772 год выходит 8 «продолжений слов», все – в гражданской орфографии; начиная с «Продолжения девятого» (1775) и до томов 13–15 (1792) все тома выходят в церковнославянской орфографии в Московской типографии, и только последние 16–17 и 18 – опять в гражданской (1797 и 1798 г. соответственно).

Только в церковнославянской орфографии издается и переиздается «Собрание разных поучений на все воскресные и праздничные дни» Гавриила Шапошникова и Платона Левшина (8 изданий с 1775 по 1786). Здесь, разумеется, учитывается и «фактор адресата»: «Собрание» предназначалось для рядовых священников, которые могли читать по нему регулярные проповеди своей пастве.

5) 1797–1800 гг.

Типологически этот период уже не отличается от предыдущего: издана 21 «новопроизнесенная» проповедь (только в гражданской орфографии), 12 «собраний проповедей» разных авторов, 2 переиздания переводов Григория Богослова в церковнославянской орфографии. В церковнославянской орфографии издаются «Проповеди на высокотожественные дни» (1797–1801 гг., 4 издания), продолжающие традицию «Собрания разных поучений...».

Таким образом, тенденции, заложенные в 1770–1780-е гг., продолжают и в конце XVIII в. и постепенно переходят в XIX в.: нормативной для новопроизнесенных проповедей отныне становится публикация в гражданской орфографии, «церковнославянское» издание закрепляется за классическими текстами и авторами, преимущественно Св. Отцами, реже – признанными российскими проповедниками.

Таким образом, на протяжении XVIII в. происходит не только переход проповеди от церковнославянского языка к русскому, но и переосмысление в издательском процессе семантического наполнения «церковнославянского оформления» проповедей.

Л и т е р а т у р а

1. Живов В. М. Язык и культура в России XVIII века. М., 1996. 590 с.
2. Западков В. А. К истории правительственных преследований Н. И. Новикова // XVIII век: Сб. 11. С. 37–48.
3. Кислова Е. И. Взаимодействие орфографических систем в России середины XVIII века // Beitrage der Europaeischen Slavistischen Linguistik (Polyslav). Band 13. Hrsg: K. B. Fischer, G. Krumbholz, M. Lazar, J. Rabięga-Wisniewska. Muenchen-Berlin, 2010. S. 78–85.
4. Кислова Е. И. Грамматическая норма языка проповеди Елизаветинского периода (1740-е гг.): автореф. дис. ... канд. филол. наук. М., 2007.
5. Кислова Е. И. Издание придворных проповедей в 1740-е годы // XVIII век. Сб. 26. СПб., 2011. [В печати].
6. Кислова Е. И., Матвеев Е. М. Хронологический каталог слов и речей XVIII века. СПб., 2011. [В печати].
7. Описание документов и дел, хранящихся в архиве Святейшего Правительствующаго Синода. 1742. Т. XXII.
8. Самарин А. Ю. «Под каким присмотром и цензурою печатание книг происходит»: типографское дело и цензура в России эпохи Просвещения // Новое литературное обозрение. 2008. № 4. С. 356–375.
9. Шамрай Д. Д. Цензурный надзор над типографией Сухопутного Шляхетного Кадетского корпуса // XVIII век: Сб. 2. М.; Л., 1940. С. 298–303.



М. Ю. КУЗЬМИНА

«РЕДКАЯ РУКОПИСЬ СΙΑ»: К ВОПРОСУ О РУКОПИСНОЙ ТРАДИЦИИ САТИР АНТИОХА КАНТЕМИРА

отделе редкой книги Ульяновской областной научной библиотеки им. В. И. Ленина хранится уникальная коллекция рукописных изданий. Среди редких книг несомненный интерес для истории литературы представляет руко-

писный сборник произведений русского поэта первой половины XVIII века, основоположника сатирического направления Антиоха Кантемира (1708–1743). Рукопись имеет форму книги в бумажном переплете, на корешке которой надпись «Сатиры. Кантемир» и инвентарный № 30. В книге 115 листов форматом в четверку (20 x 16 см). Список выполнен на плотной бумаге с филигранями типа «...1750 году» скорописью XVIII века, хорошим почерком. В графике использованы традиции XVII века: выносные буквы и титлы. На третьем листе помещены: заголовок «Сатиры князя Антиоха Кантемира, сочиненные в Москве 1730 и 1731 года» и фронтиспис на военную тему, напоминающий гравюру. Других художественных оформлений в книге нет. Рукопись датирована 1751 годом, о чем свидетельствует запись на 94 листе: «Списан в июне месяце 1751 года»¹. Здесь же переписчик оставил свою подпись, которая, однако, не дает возможности определить его имя.

В содержание списка входят следующие тексты:

1. «Предисловие к читателю».
2. Послание Феофана Прокоповича «Феофан архиепископ Новгородский к автору сему».
3. Стихи Феофила Кролика на латинском языке.
4. Две эпиграммы Кантемира.
5. Сатира I «На хулящих учение. К уму своему» с предисловием и «изъяснениями».
6. «Предисловие к читателю на вторую сатиру».
7. Сатира II «На зависть и гордость дворян злонравных» с «изъяснениями».
8. Стихи Феофила Кролика на латинском и русском языке.
9. Обращение Кантемира «К преосвященнейшему Феофану архиепископу новгородскому».
10. Сатира III «О различии страстей в человеках» с примечаниями.
11. Сатира IV «К музе своей» с предисловием и примечаниями.
12. «Предисловие на пятую сатиру».

¹ Выражаю глубокую благодарность В. А. Сукайло за помощь в установлении подлинности датировки рукописи.

13. Сатира V «На человека» с примечаниями.
14. Стихи Ф. Прокоповича «Плачет пастушок в долгом ненастье...».
15. Epodos concollatoria.
16. Psal. 36
17. Metaphrasis Psal. 72.
18. «Речь к благочестивейшей Анне Иоанновне, императрице и самодержице всероссийской».
19. «Петрида» (Книга I).

Изучение каждого вновь найденного списка произведений А. Д. Кантемира необходимо в связи с существующей в отечественном литературоведении проблемой рукописной традиции поэта. Как известно, оригинальные, политически острые сатиры Кантемира, обличающие пороки общественной жизни России первой трети XVIII века, на родине поэта долгие годы не печатались. Их издание оказалось невозможным в царствование Анны Иоанновны, а затем и Елизаветы Петровны. Но уже I сатира – «На хулящих учение. К уму своему» (1729) – сразу после своего появления стала известна широкому кругу читателей, так как получила распространение в списках. Первый список был сделан самим Кантемиром для Феофана Прокоповича, который сразу же по достоинству оценил талант молодого сатирика и откликнулся посланием «Феофан архиепископ Новгородский к автору сему»¹. Так получила свое начало не только рукописная традиция кантемировских сатир, но и особая форма «собеседования» единомышленников, когда «литературное произведение становится репликой во внелитературном общении» [13, 129]². К этой «беседе» подключился еще один поэт – Феофил Кролик. Воодушевленный поддержкой, Кантемир создал новые сатиры и поместил их в контекст дружеского собеседования. Поэтому первые рукописные сборники сатир Кантемира включали в себя произведения Ф. Прокоповича и Ф. Кролика. В таком виде они переписывались любителями литературы и расходилась по стране. Т. Е. Автухо-

¹ Название указано по рукописному сборнику УОНБ. РФ(Р) № 30.

² Здесь и далее в статье в квадратных скобках жирным курсивом указан номер цитируемого издания по списку литературы, приведенному в конце статьи (с. 98–99), обычным шрифтом – страницы.

вич в одной из своих работ описывает «наиболее раннюю» рукопись сатир Кантемира из собрания Петра Фролова ГПБ. Q.XIV.6, которая содержит такой же корпус текстов, как и список из Ульяновской библиотеки [1, 155]. Интересующую нас рукопись можно назвать не только «ранней», но и «редкой», поскольку в нее входят переложения псалмов, «Речь к Анне Иоанновне» и «Петрида». Как отмечает Т. Е. Автухович, «...из 21 рукописи ГПБ, содержащей произведения Кантемира, только в двух имеются списки переложений» [1, 155]. Для сравнения мы обратились ко второму списку Кантемира из фондов Ульяновской научной библиотеки, принадлежавшему поэту, переводчику, общественному деятелю XIX века Д. П. Ознобишину. Выяснилось, что так называемый «ознобишинский» список УОНБ.РФ(Р) № 27 включает в себя только сатиры и послания. Очевидно, рукописная традиция давала широкий простор для создания различных вариантов списков, и выделение сатир в отдельный сборник объясняется их большей популярностью у читающей публики XVIII в.

В 1762 году, с приходом к власти Екатерины II, поборницы Просвещения, оказалось возможным наконец-то осуществить первое издание произведений Кантемира в России. Президент Петербургской Академии наук К. Г. Разумовский объяснял это событие следующим образом: «...упомянутые кантемировы сочинения на разных языках давно уже в свет изданы, а российские любители наук поныне принуждены оные один у другого списывать» [цит. по: 12, 154].

С выходом в свет печатного издания рукописная традиция не только не прекратилась, но обозначилась как литературоведческая проблема. Дело в том, что автор неоднократно перерабатывал свои сочинения, прежде чем они были напечатаны. Сатиры, написанные в 1729–1731 годах в Москве, являются «первоначальной» редакцией. В 1743 году Кантемир, находясь в Париже в качестве дипломатического представителя России, переработал первые пять сатир и написал три новые. Новый текст сатир и других сочинений был переслан М. И. Воронцову вместе с письмом, где сообщались причины переработки ранее написанных произведений: «...удалось мне три новыя сатиры, несколько песней, басен и др. малых творений составить; но усматривая слог их

весьма различный от прежних моих сочинений, принялся сии исправлять. Немало в том труда я положил, находя в них многие несовершенства и недостатки, много в них отменил, много прибавил, больше же убавил и могу сказать, что почти все слова переделал...» [цит. по: 3, 20]. В 1755 г. в Академии наук с рукописи Кантемира был сделан список сатир в «окончательной» авторской редакции и именно его использовал и достаточно произвольно подправил И. С. Барков для издания 1762 года [13].

Более чем тридцатилетнее распространение произведений Кантемира в рукописных списках коснулось только первоначальной редакции сатир и тем самым обеспечило ей право существования как самостоятельного историко-литературного памятника. Как отмечает Л. А. Черная, «Антиох был излюбленным «рукописным» автором: не найдется, вероятно, ни одного рукописного сборника литературного содержания XVIII столетия, в котором бы не было произведений поэта» [16, 105]. Списки произведений Кантемира имелись в частных библиотеках многих образованных людей XVIII века, в публичных библиотеках. Их влияние на формирование общественного сознания россиян трудно переоценить. Ряд исследователей: В. Я. Стоюнин [10], Т. М. Глаголева [4], С. В. Калачева [9], А. В. Западов [8] – считают именно первоначальную редакцию сатир наиболее характерной с точки зрения национального колорита и остроты социального обличения¹.

Особая идейно-художественная роль первоначальной редакции была осознана в XIX веке в связи с подготовкой первого научного издания сочинений Кантемира, в котором тексты первоначальной и окончательной редакций были представлены как равноправные [10]². Это оказалось возможным в результате начала серьезного изучения рукописной традиции Кантемира. У истоков этой традиции стоит известный собиратель русских народных сказок А. Н. Афанасьев, впервые опубликовавший отрывки

¹ Не все разделяют эту точку зрения: в частности, не согласны с ней Д. Д. Благой, З. И. Гершкович и др.

² В качестве образца первоначальной редакции В. Я. Стоюнин и П. А. Ефремов использовали рукопись ГПБ. Q.XIV.6.

списка Л. Н. Майкова в «Библиографических записках» в 1758 году [3].

Большой интерес к рукописному наследию сатир Кантемира проявили исследователи XX века: Д. Д. Благой, З. И. Гершкович, П. Н. Берков, С. В. Калачева, Р. Б. Паина, А. В. Западов и др.

В результате внимательного текстологического анализа различных рукописей учеными установлено, что первые пять сатир Кантемира имеют и другие редакции. З. И. Гершкович обнаружил, что III сатира имела более раннюю редакцию и что так называемая «первоначальная» редакция является результатом переработки. Доказательством существования «допервоначальной» редакции является обнаруженный Гершковичем «уникальный список» БАН. Ф. I. Оп. № 22, текст которого, как отмечает исследователь, существенно отличается от всех известных редакций [11, 502]. (К сожалению, этот список до сих пор не опубликован). Существование двух «промежуточных» редакций сатир Кантемира, созданных автором между первоначальной и окончательной, обнаружила Т. М. Глаголева, работая с рукописью П. А. Курбатова [4]. Курбатовская рукопись сохранилась в отрывках, но и из них можно видеть, что рукопись содержала в себе два варианта сатир, представляющих сочетание первоначальной и окончательной редакций и отличающихся и от той и от другой. Позднее наличие двух «посредствующих» редакций, восходящих к курбатовской рукописи, подтвердил З. И. Гершкович [11, 502]. В настоящее время известно по крайней мере четыре неравнозначных редакции пяти сатир Кантемира.

Внимательное изучение всех дошедших до нас рукописных списков произведений Кантемира и сегодня остается актуальным. Жизнь и творчество сатирика до настоящего времени не исследованы в полной мере. Остаются открытыми вопросы относительно мировоззрения поэта, относительно атрибутирования некоторых произведений, входящих в сборники Кантемира: сатира IX, псалмы 36, 72, «Песнь утешительная» и др. Существует проблема современного издания полного собрания сочинений Кантемира, в котором было бы целесообразно для сопоставления представить разные редакции сатир, как это было сделано в издании 1867–1868 гг. под ред. П. А. Ефремова [10].

Единственное издание XX века из большой серии «Библиотека поэта» (1956), составленное с учетом многих списков, изученных к этому времени, А. В. Западов считает тем не менее несовершенным в связи с неудачным расположением авторских примечаний, являющихся неотъемлемой частью содержания сатир [8, 246]. Из всего сказанного следует, что в области текстологии произведений Кантемира все еще находятся нерешенные проблемы.

Кроме того, изучение рукописной книги произведений Кантемира из фондов Ульяновской библиотеки УОИБ. РФ(Р) № 30 показало, что она представляет не только литературоведческий, но и культурно-исторический интерес, поскольку ее судьба связана с рядом имен замечательных людей XVIII и XIX столетий. Об этом свидетельствуют автографы и пометы, оставленные на страницах книги ее владельцами и всеми, кто с ней соприкасался.

На внутренней стороне обложки помещена любопытная надпись: «Редкая рукопись сия, потому что не сходна с печатною книгою. Парфильин. Variantes: варианты всегда любопытны». Кто такой Парфильин, вряд ли представляется возможным узнать – эта, казалось бы, распространенная фамилия не представлена ни в одном справочнике по XVIII веку. Однако очевидно, что книга попала к Парфильину после 1762 года, когда в Санкт-Петербурге впервые были опубликованы произведения Кантемира, и что это был образованный человек, один из почитателей творчества сатирика, способный осознать «редкость» рукописной книги, которая «не сходна с печатною».

На первом листе книги другим почерком указано: «Подарена мне князем Александром Яковлевичем Лобановым-Ростовским».

А. Я. Лобанов-Ростовский (1788–1866), генерал-майор, участник Отечественной войны 1812 г., известен как страстный собиратель старины, издатель редких исторических документов [17, 883]. Тот факт, что данная рукопись какое-то время находилась у Лобанова-Ростовского, доказывают автографы на внутренней стороне обложки, 4 и 8 листах. Его же рукой на внутренней стороне обложки указан «№ 1897». По всей видимости, это инвентарный номер, под которым книга значилась в библиотеке Лобанова-Ростовского. Возникает вопрос: кому мог коллекционер подарить ценную книгу?

Найти ответ на этот вопрос позволяет следующий автограф рукописи. Между 2 и 3 листами книги вклеено письмо известного русского филолога XIX века, академика Якова Карловича Грота (1812–1893):

«Глубокоуважаемый князь Петр Андреевич.

По просмотре возвращаемой при сем рукописи оказывается, что она содержит в себе первоначальные редакции сатир Кантемира, изданных потом в другом виде. Эти старейшие редакции сохранились во многих списках и уже напечатаны рядом с позднейшими в Ефремовском издании Кантемира, вышедшем в двух томах в 1867 и 1868 годах.

Усердно Вам преданный Як. Грот.

2 февраля, 1872 г.».

«Глубокоуважаемым Петром Андреевичем», к которому обращается Грот, оказывается известный поэт и критик первой половины XIX века П. А. Вяземский (1792–1878). Именно его автографом является надпись на 1 листе: *«Подарена мне князем Александром Яковлевичем Лобановым-Ростовским».*

Принадлежность надписи руке Вяземского подтверждается сравнением почерка с достоверными автографами поэта, имеющимися в отделе редкой книги Ульяновской областной научной библиотеки¹.

Запись на обороте 3 листа знакомит нас с новыми именами владельцев рукописного сборника: *«Из книг купца Василия Каржавина; и сына его Федора Васильевича».* Кроме того, в книге имеется экслибрис Федора Каржавина – оттиск имени и фамилии владельца латинскими буквами, выполненный красными чернилами: «FHEODORE KARJAVINE» (л. 4, 103). На последнем листе рукописи указаны инициалы «Ф. К.» (л. 113). Принадлежность надписи на обороте третьего листа руке Федора Каржавина установлена в результате сопоставления с автографами, которые приводит его биограф В. И. Рабинович [15].

Семья Каржавиных – одна из выдающихся в XVIII веке. Василий Никитич Каржавин (1710–1786) из ямщиков вышел в куп-

¹ Мы сопоставили надпись на рукописи сатир Кантемира с дарственной надписью П. А. Вяземского на книге его сочинений, подаренной писателю И. А. Гончарову (РФ(КБ)6/757).

цы первой гильдии. Во времена царствования Анны Иоанновны и Елизаветы Петровны считался вольнодумцем: читал французских просветителей, имел хорошую библиотеку, большое внимание уделял образованию сына Федора и младшего брата Ерофея. По всей вероятности, купец Василий Каржавин и был первым владельцем списка сатир Кантемира, который попал к нему вскоре после выхода в свет в 1751 г. Затем книга перешла к сыну Федору.

Федор Васильевич Каржавин (1745–1812) – человек замечательной судьбы, всесторонне одаренная личность: путешественник, писатель, издатель, просветитель, друг Н. И. Новикова и А. Н. Радищева. Он получил филологическое образование в Парижском университете, знал несколько языков. За свою жизнь Ф. В. Каржавин собрал большую коллекцию рукописей и другой старины. Сборник Кантемира занимал в этой коллекции достойное место, он представлял для владельца филологический интерес, о чем свидетельствует надпись его рукой на обороте третьего листа: *«Вопрос. Почему сия рукопись не сходствует с печатною книгою? Которая лучше?».* Необходимо отметить, что этот «вопрос» возник как отклик на приведенное выше замечание неизвестного Парфильина: *«Редкая рукопись сия, потому что не сходна с печатною книгою».* Следовательно, книга побывала у Парфильина до Каржавиных, возможно, он и являлся ее первым владельцем, а возможно, даже переписчиком.

К сожалению, судьба коллекции Ф. Каржавина после смерти хозяина в 1812 году оказалась печальной: она попала к А. И. Сулакадзеву (1771–1830), известному подделывателю старинных документов и рукописей, перепродавцу редких книг. Рассказывая о судьбе библиотеки Ф. В. Каржавина, С. Р. Долгова, в частности, приводит такой факт: «В дар от писателя, публициста и путешественника Ф. В. Каржавина Сулакадзев получил ряд книг и рукописей, а после его смерти приобрел большую часть его библиотеки» [6, 167]. После смерти самого Сулакадзева его библиотека была распродана разным лицам. Возможно, в результате распродажи список Кантемира попал к генерал-майору А. Я. Лобанову-Ростовскому. Последний подарил книгу П. А. Вяземскому, который в 1872 г., желая узнать мнение специалиста, познакомил с нею

академика Я. К. Грота. Именно благодаря Вяземскому, родственными узами связанному с семьей Карамзиных, после 1878 г. список мог попасть в Карамзинскую общественную библиотеку г. Симбирска (ныне Ульяновска).

Таким образом, в результате сопоставления автографов, надписей и помет на рукописи из Карамзинского фонда Ульяновской областной научной библиотеки оказалось возможным попытаться установить незаурядную судьбу одного из кантемировских списков, который, безусловно, является уникальным памятником литературной и культурной жизни России XVIII–XIX веков, и еще раз задуматься над значением творческого наследия первого русского сатирика.

Л и т е р а т у р а

1. *Автухович Т. Е.* Об авторстве «Metaphrasis Ps. 36» и «Metaphrasis Ps. 72» // XVIII век: Сб. 15. Л., 1986. С. 154–160.
2. Антиох Кантемир и русская литература. М., 1999.
3. *Афанасьев А. Н.* Сатиры Кантемира в первоначальном виде // Библиографические записки. 1858. № 19–21.
4. *Глаголева Т. М.* Материалы для полного собрания сочинений кн. А. Д. Кантемира. СПб., 1906.
5. *Гершкович З. И. А. Д.* Кантемир. Проблемы мировоззрения и литературной деятельности: автореф. дис. ... канд. филол. наук. Л., 1953.
6. *Долгова С. Р.* Судьба библиотеки Федора Каржавина // Альманах библиофила. Вып. 2. М., 1975. С. 166–168.
7. *Емельянов К.* Новый список произведений Кантемира // Архивное дело. 1941. № 2.
8. *Западов А. В.* Недочитанные строки: Книговедческие статьи и очерки. М., 1979.
9. *Калачева С. В.* Сатиры А. Д. Кантемира: автореф. дис. ... канд. филол. наук. М., 1953.
10. *Кантемир А. Д.* Сочинения, письма и избранные переводы: В 2 т. СПб., 1867–1868.
11. *Кантемир А. Д.* Собрание стихотворений. Л., 1956.
12. *Копанев Н. А.* О первых изданиях сатир А. Кантемира // XVIII век: Сб. 15. Л., 1986. С. 140–154.
13. *Моисеева Г. Н.* Иван Барков и издание сатир А. Д. Кантемира // Русская литература. 1967. № 2.
14. *Одесский М. П.* Условное собеседование в сатирах А. Д. Кантемира // Антиох Кантемир и русская литература. М., 1999.

15. *Рабинович В. И.* С гишпанцами в Новый Йорк и Гавану: Жизнь и путешествия Ф. В. Каржавина. М., 1967.

16. *Черная Л. А.* Гуманистические идеи в творчестве Антиоха Кантемира // Антиох Кантемир и русская литература. М., 1999. С. 95–106.

17. Энциклопедический словарь. Т. 34 / Репринтное воспроизведение издания Ф. А. Брокгауза – И. А. Эфрона. М., 1991.



С. А. ВАСИЛЬЕВ

М. В. ЛОМОНОСОВ И Г. Р. ДЕРЖАВИН КАК ТЕОРЕТИКИ ЛИТЕРАТУРЫ И СТИЛИСТЫ

опоставление М. В. Ломоносова и Г. Р. Державина – традиционный и необходимый компонент общей истории русской литературы XVIII в. [см., напр.: **5; 7; 12; 14**, 236–267; **15**]¹, в частности, анализа эволюции центрального для эпохи одического жанра [**1**]. Вместе с тем оно принципиально важно и для выявления особенностей творческой индивидуальности обоих поэтов, в первую очередь второго – как крупнейшего литератора своего времени.

Помимо многих уже очерченных в науке планов, Ломоносова и Державина сближает и то, что оба они были теоретиками искусства. Первый в своих «Риторике», «Письме о правилах российского стихотворства», некоторых других работах, второй – в «Рассуждении о лирической поэзии, или об оде», написанном в конце жизни.

Принципиально важно, что в их теоретических работах вольно или невольно отразились не только их личности вообще, но и творческая, поэтическая индивидуальность. Вполне вероятно также, что теория (речь идет в данном случае о Ломоносове) могла подсказать (иногда вопреки своим прямо заявленным по-

¹ Здесь и далее в статье в квадратных скобках жирным курсивом указан номер цитируемого издания по списку литературы, приведенному в конце статьи (с. 108), обычным шрифтом – страницы.

ложениям) и собственно литературные открытия (Державину, в частности).

В отечественной литературной теории XVIII в. М. В. Ломоносову принадлежит совершенно исключительное место – и по характеру им совершенного, и по широте популярности его «Риторика». Именно она является его главным обобщающим трудом, хотя в вузовских курсах – и это вполне оправданно – большее внимание уделяется его «Письму о правилах российского стихотворства» и «Письму о пользе книг церковных...». Как отмечают комментаторы ПСС, в конце 1747 г. «книга была набрана и отпечатана до конца»; «Риторика» издавалась при жизни Ломоносова во всяком случае не менее трех раз, а может быть, и четыре раза; она сделалась «излюбленной настольной книгой рядового русского читателя XVIII в.» [8, 806, 809, 813].

О «Риторике» Ломоносова существует значительная научная литература, постоянно обновляемая [см., в частности, 9]. Нас интересует то, насколько этот филологический труд несет на себе отпечаток проявления авторской художественной индивидуальности.

Такого рода наблюдения делались; с точки зрения И. З. Сермана, в применении к стилю Ломоносова особенно важна отмеченная в его теоретическом трактате риторическая фигура «восхищения» [12, 135], которой уделено особое место. С ней связаны многочисленные параллели с произведениями поэта («*Восторг* внезапный ум пленил, / Ведет на верх горы высокой...» и т.п.).

Иное дело Державин, достаточно рано отошедший от образности сугубо метафорико-риторического характера. Связь с ней сохраняется уже не через фигуру «восхищения», а, в частности, через опору на гиперболу, которая также очень характерна для стиля Ломоносова и определяется им как «превышение. Есть когда представленная речь несколько натуральное понятие превосходит ради напряжения или послабления страстей, например: <...> *из целых гор иссеченные храмы*» («Краткое руководство к риторике на пользу любителей сладкоречия») [8, 54]. Хрестоматийная ода Державина «Водопад», как и ряд других, изобилует гиперболами, формирующими «напряжение страстей»: «Алмазна сыплется *гора* / С *высот* четыремя скалами, /

Жемчуга бездна и сребра / Кипит внизу, *бьет* вверх *бурами*». В своей теории Державин, однако, весьма существенно отходит от традиционных «школьных» схем и, в частности, набора тропов для истолкования. Он занят категориями, представлявшимися ему, по-видимому, более крупными и важными (см. далее).

Ломоносов выделяет следующие основные тропы: «Тропы речений знатнейшие суть: метафора, синекдоха, метонимия, антономазия, катахрезис и металеписис» [8, 245]. Пятое место, как видно, занимает катахреза – один из тех тропов, которые сближают стили Ломоносова и Державина. По Ломоносову, «катахрезис есть перемена речений на другие, которые имеют близкое к ним знаменование, что бывает ради напряжения или послабления какого-нибудь действия или свойства, например: для напряжения – *бояться* вместо *ждать*; *бежать* вместо *идти*; *бранить* вместо *выговаривать*; <...> для послабления – *ждать* вместо *бояться*; *идти* вместо *бежать* <...>» [8, 249]. Однако, как отмечает А. П. Сковородников, «Представленное в «Риторике» М. В. Ломоносова понимание катахрезы существенно отличается от современных ее толкований» [13, 245]. Он, в частности, видит использование этого приема лишь в контексте широкой синонимии. С другой стороны, детально прописанная Ломоносовым и использованная им в своем творчестве катахреза устойчиво ассоциируется именно со стилем Державина, например, согласно «Современному словарю иностранных слов»: «Катахреза может быть ошибкой речи или приемом поэтического стиля, напр.: «румяный взор свой ослабляет» (Державин)» [цит. по: 13, 247]. В связи с Державиным о катахрезе писал Ю. И. Минералов [11; 10].

В «Рассуждении о лирической поэзии, или об оде», как отметил В. А. Западов, Г. Р. Державин «вплотную подошел не только к определению своего индивидуального стиля, но и к истолкованию своих художественных открытий в контексте истории русской и мировой поэзии. И даже шире – мирового искусства, представленного упомянутыми в трактате именами великих художников и музыкантов: Микельанджело, Рафаэля, Корреждо, Гвидо Рени, Рубенса, Караччи, Веронезе, Палестрины, Скарлатти, Перголези» [6, 276].

Глубина и основательность державинской теоретической работы (даются ссылки не только на знаменитого Гердера и на Ш. Баттё, но и И.Г. Зульцера – «Всеобщая история изящных искусств», на проф. Дерптского ун-та В.Ф. Гецеля), обилие ломоносовских цитат, определенная структурная близость (анализ тропов и фигур, понятых широко) и широкая известность и даже хрестоматийность к началу XIX в. ломоносовского трактата не оставляют сомнений в том, что Державин внимательно изучал «Риторику» Ломоносова, которая оказала на него влияние не только как на теоретика, но и как на великого поэта-практика (например, роль катахрезы в поэтическом стиле). Вместе с тем надо отметить, что при упоминании имен ряда немецких эстетиков и обильном цитировании стихов Ломоносова упоминание о его «Риторике» в «Рассуждении о лирической поэзии...» отсутствует – видимо, вследствие ее хрестоматийности и, с другой стороны, нацеленности Державина на собственные выводы и конкретно поэзию, а не теорию как таковую.

Тщательность и разработанность ломоносовской теории словесности находит продолжение в державинском – беспрецедентном – теоретическом укрупнении вопросов оды. Так, с его точки зрения, «качество, или достоинство высоких од и гимнов составляют: вдохновение, смелый приступ, высота, беспорядок, единство, разнообразие, краткость, правдоподобие, новизна чувств и выражений, олицетворение и оживление, блестящие картины, отступления или уклонения, перескоки, обороты, оличности, сомнения и вопрошания, противоположности, заимствования, иносказания, сравнения и уподобления, усугубления или усиления и прочия витийственные украшения...» [4, 344]. Практически все эти позиции, ряд из которых соотносим с «Риторикой» Ломоносова, далее детально раскрываются и комментируются Державиным на примерах – как на материале творчества Ломоносова, так и собственного, а также С.С. Боброва и др. поэтов. Некоторые из них, например, художественно функциональный «беспорядок», имеют прямое отношение не только к образности как таковой, но и к слогу поэта с характерными для него «неправильностями» [10; 11].

Державин искал и находил собственный путь в искусстве. Об этом, о специфике его индивидуального стиля во многом сви-

детельствует именно «Рассуждение...». Характерна следующая мысль, подчеркивающая, укрупняющая некоторые теоретические положения и стилевые особенности Ломоносова: «Лирическое высокое заключается в быстром парении мыслей, в беспрепятственном представлении множества картин и чувств блестящих, громким, высокопарным, цветущим слогом выраженное, который приводит в восторг и удивление» [4, 349]. Эта идея, о соединении «множества картин» и «цветущего слога», приводящих в «восторг и удивление», развита подробнее в других случаях. Так, особым образом трактуется троп сравнения, через словесно-живописную составляющую стиля: «Сравнения и уподобления суть иероглифы, или немой язык поэзии. Поелику она по подражательной своей способности не что иное есть, как **говорящая живопись**, то и сравнивает два предмета чувственным образом между собою...» [4, 361] (Курсив автора, выделено мной – С. В.).

И это не просто декларация. Современный литературовед даже по поводу ранних од Державина отмечает следующее: «При повторе слов, грамматических конструкций, стиховой интонации строки Державина существенно отличаются от строк Ломоносова. У Ломоносова нет цвета, его пейзаж бесплотен. У Державина же <...> проявляется характерная для него <...> жадность глаза, избыток красок» [1, 316].

Я. К. Грот соотносил – с теоретическим разворотом – особенности слога Ломоносова и Державина в плане соединения элементов народной и церковнославянской речи. О Ломоносове: «В целом ряде од его мы встречаем смелое сближение различных элементов языка: церковнославянские слова и формы являются у него рядом с простонародными, и притом в таком оригинальном смешении, которое нисколько не оскорбляет вкуса» [3, 79]. По его тонкому наблюдению, у Державина «народное слово облекается в форму церковнославянскую: «<...> В час *ясныя* погоды» («Прогулка»). «Капусты *сочныя* кочан» («Похвала сельской жизни»)). В примечании он добавляет: «То же находим у Ломоносова, но не в словах низкого штиля: «Там тучи разных птиц летают, / Что пестротой превышают / Одежду *нежныя* весны... / Не знают *строгия* зимы». Но специфика Державина далее подчеркнута предельно ясно: «Чаще, нежели такое слияние двух сти-

хий в одном слове, встречается соединение их в различных словах, образующих синтаксическое сочетание, вопреки правилу Ломоносова, который даже в среднем штиле, допуская низкие слова, требовал «наблюдать всевозможную равность, которая особливо тем теряется, когда речение славянское положено будет подле российского простонародного»: *«Глокает царства алчна Смерть»* («На смерть князя Мещерского»). «Вся природа *содрогала / От лихого старика»* («На рождение в севере порфирородного отрока»). «Как розы, кисти винограда / *Румянцем веселят своим, / Его благословенны чада / Так милы вокруг трапезы с ним»* («Счастливое семейство») [3, 81].

Одна из характерных черт новаторства поэтической речи Державина – повторы звуковых комплексов, которые, конечно, были и у Ломоносова. Однако в поэзии Державина и его традиции [3; 10; 2]; они носят ярко выраженный и системный характер, приобретают статус т.н. «корнесловия» [11], напр.: *«Северны громы в гробе лежат»* («Снигирь»). Эта черта слога развивается скорее вопреки указаниям «Риторики», хотя сама ее возможность предвидится и детально рассматривается – что вполне могло быть толчком к державинской рефлексии по этому поводу. В параграфе 113 «Краткого руководства к риторике...» о расположении идей сказано: «<...> Простые идеи или слова располагаются <...> по произношению, в котором надлежит остерегаться стеснения подобных литер и непорядочного расположения ударений, к чему служат следующие правила. Первое, тех слов не надлежит друг подле друга ставить, из которых первое на много согласных литер кончится, а другое многими согласными литерами начинается, для того что или в произношении язык весьма запинаятся, и речь падает негладко, например, *всех чувств взор есть благороднее*. Второе, не надлежит стеснять гласных литер одного или подобного звона, например: *слово о обновлении храма*. Третье, избегать должно соединения слов, теми же складами начинающихся, или кончающихся, например: *когда суда в пристанище приходят, тогда труда плаватели избегают* <...>» [8, 64–65].

В «Риторике» на 3-й случай приводится еще более яркий пример: *«тот путь тогда топтать трудно»* [8, 240]. Ассоциации возникают скорее с некоторыми символистами («Чуждый ча-

рам черный челн» К. Н. Бальмонта) или с футуристами («Я любоч, любимый любаной, любовь залюбил, залюбился в любви...» В. Хлебникова). Однако и для стиля Державина (а вышеназванные авторы его по-своему продолжают) такого рода «лабораторные» примеры весьма значимы. Ломоносов дает и существенную оговорку, подкрепляющую его точку зрения, он апеллирует к древним авторам: «Сим правилам, а особливо последнему, противное иногда примечено у славных древних авторов, о чем не без причины многие думают, что они такое стечение письмен нарочно употребляли. Но примеров, в них находящихся, предложить на российском языке нельзя, для того что через перевод письмена весьма иные выходят и такого стечения предложить в оном не можно» [8, 240–241]. При таком контексте, все же из научной честности допускаящем прием, «запрет» на него выглядит вполне относительным, а нарушение, конечно, при соответствующей функциональности, весьма желаемым.

Любопытен не только план синтактики слова, но и план поэтического синтаксиса. Параграф 175 посвящен «речениям». «В рассуждении речений должно остерегаться <...> 2) чтобы речений не перемешать ненатуральным порядком и тем не отнять ясность слова, например: *горы ведет на верх высокой*, ибо лучше сказать: *ведет на верх горы высокой»* [8, 242–243]. Державин и здесь пользуется предостережениями Ломоносова «от противного», он разработал свой оригинальный поэтический синтаксис, названный Ю. И. Минераловым ассоциативным, строящийся на основе аналогии с устной речью и избыливающий неожиданными ассоциативными связями слов за счет изменения порядка их следования («*Доблестей* быв страдалец *единых*» – «Снигирь»).

К этому вопросу примыкает проблема т.н. «мнимых неправоильностей» [11, 33–185] слога Державина, которые, с одной стороны, являются одной из важнейших черт его стиля, а, с другой, имеют некоторое соотношение со слогом Ломоносова, допускавшего эти «вольности». Впрочем, план синтаксиса в XVIII в. был разработан существенно меньше других. Грот обращает внимание прежде всего на «употребление предлогов при второстепенных членах предложения, сопровождающих глаголы, с этими предлогами не сочетающиеся» [3, 82]. В примечании читаем:

«Что замечаем у Ломоносова гораздо реже: «Благополучная *сияла* к ним планета» (Петр Вел.), «Шумя, *крутитесь* в злачный дол» (Ода И. Екат. Ал., 1762)» [3, 82]. У Державина, по наблюдениям Грота, этот прием, в числе прочих аналогичных, проявляется несравненно чаще: «<...> забаву / Столицы ты к себе *вместил*» <...> И взор *вперя* к водам» <...>, «К тебе всех смертных очи *зрят*» <...> «Лишь умом в поверхности *блистать*» <...>, «А там – на лестничной восход / *Прибрел* на костылях согбенный, / Бесстрашный старый воин...» <...> Не раз в покров ты делу злему / Курить дерзало фимиам» <...> Себя желаешь отличить и из пигмея великаном / Бессмертно в летописях *жить*» [3, 82]. Системный анализ специфических черт слога Державина в наше время дал Ю. И. Минералов [11].

Ломоносов предостерегает и против эллипсиса, конечно, в его понимании избыточного: «3) не должно выкидывать речений, нужных к составлению слова, и тем также умалять его ясность, например: *родителям почтение – дело доброе* вместо *родителям почтение отдавать есть дело доброе*» [8, 243]. Как бы подчеркнуто полемично Державин в стихотворении «На крещение великого князя Николая Павловича» пишет с использованием едва ли не ломоносовской фразы (пример взят из книги Ю. И. Минералова «Теория художественной словесности» [11]): «*Родителям по крови, / По сану – исполин*». Здесь и знаменитые державинские эллипсисы, иногда выделяемые на письме тире, и сложный синтаксис ассоциативного характера.

Важный момент прямого соотношения филологических работ Ломоносова и слога Державина составляют слова с живой внутренней формой, в пределе – неологизмы. Один из примеров «Российской грамматики» содержит реализацию моделей словотворчества: «Умаление прилагательных нередко через имена существительные с некоторыми предлогами изображается: *черной, чернь, впрочернь, впробель, впрохмель, сукрасень*» [8, 474]. Державин как поэт отличается «восстановлением» (А. А. Потебня) внутренней формы слов (иногда в плане поэтической этимологии), а также неологизмами, причем нередко словесно-живописного характера («краезлатые» облака), подобно ряду приведенных выше примеров. Но если неологизмы Ломоносова нередко характерны

для внехудожественной – научной сферы (маятник, насос, притяжение, созвездие, рудник, чертеж), то для Державина они становятся важнейшим элементом его поэтического слога, соотносены, конечно, с филологической теорией и поэтической практикой Ломоносова, но явно по-иному функционирующими.

В XIX в. Я. К. Грот привел длинный ряд державинских неологизмов, очень показательных с точки зрения внутренней формы его произведений: «Он [Державин – С. В.] охотно составлял сложные слова: «*благовремя, благовременье, горорытство* (рудокопство), *быстропарный* (орел), *белорумяные* (персты), *веселонравная* (подруга), *веселорезвая* (Эрато), *высокопарная* (крылья), *двурожец* (лук), *домотканная* (одежды), *железнокаменное* (царство), *желтожемчужное* (лицо), *звонкоприятная* (лира), *златобисерное* (небо), *златордяная* (броня), *златошвейный* (шатер), *искрометный* (сок), *коловоротная* (жизнь), *круговратная* (дска¹), *кораблегибельный* (позор, т.е. зрелище), *краезлатая* (тучи), *лазурносизобирюзовые* (круги), *листомрачный* (верх), *лепообразен, милосизая* (птичка), *огнезвездный* (океан), *огнескачущие* (волны), *правовластный, разноперистая* (птички), *разноперья* (птицы), *рыхлосыпчатый* (песок), *сафиросветлая* (очи), *светозарный* (глас), *светоносная* (силы), *сернокогтистый* (зверь), *сизоянтарная* (глыбы), *синетёмные* (холмы и рощи), *сладкопевные* (соловьи), *сочножёлтые* (плоды), *сребророзовые* (светлицы, кони), *среброчешуйный* (океан), *теплотворное* (дыхание), *тихоструйный* (глас), *узкоглазый* (гунн), *чернобагровая* (буря), *чернокудрявый* (лес), *черноогненный* (виссон), *щетиночерный* (вепрь)» [3, 84]. Некоторые из них, например, светозарный, уже в серебряный век русской культуры как неологизмы не воспринимались.

Итак, Ломоносов и Державин – не только крупнейшие поэты XVIII в., но и выдающиеся теоретики искусства. Причем второй, явно продолжая мысли первого, сумел внести собственный вклад и в литературно-критическое осмысление поэзии, и, конечно, собственно в словесность, создав в своих творениях исключительно крупный художественный стиль, базирующийся, помимо

¹ «...на круговратной зиждьясь дске...» (из стихотворения Г. Р. Державина «Эродий над гробом праведницы»). Дска, т.е. доска. См.: Словарь русского языка XVIII века: Вып. 6. Л., 1991. С. 226.

прочего, на синтезе искусств, гораццианском постулате о поэзии как «говорящей живописи». В плане поэтической речи для Державина характерны описанные и примененные в своем творчестве Ломоносовым катахрезы и гиперболы, а также особый ассоциативный синтаксис, от которого Ломоносов скорее предостерегал, видя в нем лишь распространенную ошибку (в соответствии с целями создания «Риторики»). Важны для стиля Державина и неологизмы, речь о которых может и должна идти и в связи с деятельностью – научной и художественной – Ломоносова, некоторые другие приемы.

Л и т е р а т у р а

1. Алексеева Н. Ю. Русская ода. Развитие одической формы в XVII – XVIII веках. СПб., 2005.
2. Васильев С. А. Державинская традиция в русской литературе XIX – начала XX в. М., 2007.
3. Грот Я. К. Язык Державина // Державин Г. Р. Избранные сочинения: Записки. Стихотворения. Драматические произведения. Проза / сост. и примеч. Л. Поливанова. М., 1884.
4. Державин Г. Р. Рассуждение о лирической поэзии, или об оде // Державин Г. Р. Сочинения. СПб., 1844.
5. Западов В. А. Державин и поэтика русского классицизма // Проблемы изучения русской литературы XVIII в. Вып. 7. М., 1985.
6. Западов В. А. Примечания // Державин Г. Р. Стихотворения. Л., 1981.
7. Западов А. В. Поэты XVIII века: М. В. Ломоносов. Г. Р. Державин: Литературные очерки. М., 1979.
8. Ломоносов М. В. Полное собрание сочинений: В 10 т. Т. 7. М.; Л., 1952.
9. Ломоносов М. В. и современные стилистика и риторика. М., 2008.
10. Минералов Ю. И. История русской литературы XVIII в. М., 2007.
11. Минералов Ю. И. Теория художественной словесности. М., 1999.
12. Серман И. З. Поэтический стиль Ломоносова. М.; Л., 1966.
13. Сковородников А. П. О катахрезе и смежных явлениях // М. В. Ломоносов и современные стилистика и риторика. М., 2008.
14. Стенник Ю. В. Ломоносов и Державин // Ломоносов и русская литература. М., 1987.
15. Чередниченко М. В. Творчество Г. Р. Державина и М. В. Ломоносова (Традиции и новаторство): автореф. дис. ... канд. филол. наук. М., 1997.



Т. Е. АБРАМЗОН

ОБ ОДНОМ СТРАННОМ СРАВНЕНИИ В «ПИСЬМЕ О ПОЛЬЗЕ СТЕКЛА» М. В. ЛОМОНОСОВА

знаменитой научно-дидактической поэме «Письмо о пользе Стекла» (1752) предмету поэтического восторга – Стеклу – Ломоносов противопоставляет «лживое счастье», точнее, «ломкость» счастья («Не ломкость лживаго я щастья представляю»). Появление пары Стекло – Счастье кажется на первый взгляд странным: предмет мира материального включен в сравнение с понятием мира идеального. В этом риторическом отрицании вопросы вызывает все. Какова логика сравнения стекла со счастьем (понятно, когда устанавливается иерархия стекла с минералами)? Почему счастье «лживое» и бывает ли «правдивое»? В чем заключается его «ломкость»?

Без обращения к предшествующим традициям – античной и западноевропейской – ответить на эти вопросы невозможно. Античное представление о богине счастья – Фортуны – включает целый комплекс мотивов: могущество; власть над всем миром; способность изменять жизнь людей любого класса, сословия, ранга в лучшую или худшую сторону; зависимость мира людей от воли или капризов богини; несовпадение людских желаний с действиями Фортуны. Но главное – изменчивость и неожиданность милости или гнева этой богини. Однако земное счастье, как и его противоположность, воспринимаются как данность, как закон мира, достойный уважения. В качестве иллюстраций к этому тезису приведем два значимых эвдемонистических¹ текста античности – поэтические размышления на тему счастья «самого греческого из греческих» и «самого римского из римских» поэтов.

О всеильности фортуны и ее переменчивом характере «поет» Пиндар в 12-й олимпийской песне, адресованной Эрготелу Гимерскому, родом из Кносса, на победу в дальнем беге (470 г. до н.э.):

¹ Эвдемонизм (от греч. eudaimonia – блаженство, счастье) – принцип этики, заключающийся в стремлении человека к счастью.

Хранящая удача!
Тобою в море
Правятся быстрые корабли,
Тобою на суше
Вершатся скорые войны и людные советы.
Вскатываются и скатываются то ввысь, то вниз
Чаянья людские <...>
Ум к предстоящему слеп.
Многое нежданное
Выпадает людям наперекор,
Иным же встречные бури
Глубоким благом мгновенно оборачивали скорбь. [5, 50]¹

В этом утешении героя-олимпийца, одного из дорийских эмигрантов, в поисках счастья прибывших в Сицилию в конце VI – начале V в., заключено несколько важных мотивов, унаследованных следующими поколениями поэтов. Пиндар устанавливает причинно-следственную связь между изгнанием героя с родины и его победами в Олимпийских, Пифийских и Немейских играх, проговаривая идею о превратности, изменчивости фортуны. М. Л. Гаппаров объясняет восторг Пиндара от олимпийцев-победителей особенностью греческого сознания: спортивные состязания не столько выявляли самого сильного и умелого, сколько проясняли вопросы – на чьей стороне боги и кто является любимцем богов? [1, 29–48]. Людское счастье (или несчастье) определяется мгновенной волею богов. Могущество фортуны распространено на мир стихий, имеющий связь и с миром людей.

Во многом вторит пиндарическим откровениям Квинт Гораций Флакк, обращаясь в одной из од (кн. I, ода 35,) к богине Фортуне с просьбой сохранить жизнь Цезаря Августа, собиравшегося в поход на Британию. Поэтическую мольбу Горация о жизни и успехе Цезаря предваряет размышление о власти и непостоянстве Фортуны:

Богиня! Ты, что царствуешь в Антии!
Ты властна смертных с низшей ступени ввысь
Вознесь, и гордые триумфы

¹ Здесь и далее в статье в квадратных скобках жирным курсивом указан номер цитируемого издания по списку литературы, приведенному в конце статьи (с. 117), обычным шрифтом – страницы; том указан римской цифрой.

В плач обратить похоронный можешь.
К тебе взывает, слезной мольбой томя,
Крестьянин бедный; вод госпожу, тебя
Зовет и тот, кто кораблями
Бурное море дразнить дерзает.
И дак свирепый, скифы, бродя в степях,
Тебя страшатся. Грады, народы все... [2, 66]

Гораций также обозначает пространственную («стихийный») топос *суша/море*), социальную (*крестьяне/тираны*) и наднациональную (страшались все народы) всесильность Фортуны. Основными значениями, составляющими концепт *счастья/удачи*, стали переменчивость и всемогущество, неожиданность действий богини. В греко-римской картине мира *счастье/удача* – это «вещь» достижимая, обретаемая, хотя и переменчивая, и зависящая от воли богов.

В средние века христианская церковная догматика «изгоняет» счастье с земли: человеку остаются чувство вины за постоянное грехожитие, эсхатологические страхи и единственно возможный путь – страдание как необходимое условие райского блаженства после смерти [3, 356–368, 390–401].

Только в Новое время европейские просветители «вернут» счастье с небес на землю. Поэты и философы объявят и будут защищать один из ключевых своих тезисов: «Человек рожден для счастья!» (причем для земного счастья). Просветители ищут *истинное* счастье, размышляют над *личным* и *общественным* счастьем, разрабатывают модель *всеобщего* счастья. Утопические устремления просветителей выработать для всего идеальный образец, пример, на который будут ориентироваться все люди, приводит к тому, что они ищут и идеал счастья. При всем различии взглядов просветителей на мир существуют и принципиальные идеи, исповедуемые всеми. Понятие «счастье» связывается просветителями, во-первых, с идеей свободы от религиозных предрассудков, прежде всего, от неистребимых чувств греха и вины, сковывающих человека, во-вторых, с представлением о том, что человек сам творец своего счастья. В гуманистической парадигме просветителей счастье занимает одно из центральных мест. Они пытаются определить, что есть счастье и как его достигнуть?

Верный выбор человеку для достижения личного счастья помогает сделать Разум, который возведен просветителями в главный смысл жизни, например, в «Опыте о человеческом разуме» («*Essay Concerning Human Understanding*», 1690) Дж. Локка. Счастье общественное обеспечивает просвещенный монарх с помощью издания правильных, справедливых законов, основанных на началах естественного равенства и естественных прав всех граждан. Издавая такие законы, он способствует счастью своего народа или, говоря словами Вольтера: «Самое огромное счастье для людей – когда государь философ». Просветителей можно назвать «искателями счастья на земле».

Герой философской поэмы «Счастье» (1741–1751) французского просветителя К. А. Гельвеция – юноша, жаждущий познать сущность человеческого счастья. Его провожатым на этом пути становится Мудрость. В чудесном саду – любовь и наслаждения, но и это не истинное счастье. Автор не отрицает чувственные наслаждения, но и не отождествляет их с счастьем: они – его часть. Честолюбцы и карьеристы также не составляют мир счастья. Богатство – тоже не залог счастья: можно приобрести богатство и не уметь им распорядиться. Гельвеций призывает обратиться к философской мудрости. Является ли познание истины условием достижения счастья? Гельвеций отвергает стоический принцип отказа от страстей и желаний, усматривая в презрении радостей и удовольствий нечто фальшивое и обманчивое. В третьей песне поэмы Гельвеций и его герой находят ответ на вопрос: счастье – многогранное знание, счастливый человек – просвещенный человек. Этим завершилась поэма. Но позднее, в зрелый период своего творчества, французский мыслитель, будучи уже автором книг «Об уме» (1758) и «О человеке» (1765), пересмотрел свое понимание счастья. Теперь он уверен, что разрешение проблемы счастья возможно не в индивидуальном, а в социальном плане. В заключительной, четвертой, песне поэмы Гельвеций утверждает: люди обретут счастье лишь в обществе, где будут разумно и справедливо отрегулированы личные и общественные интересы.

Другой французский просветитель Д. Дидро утверждал, что счастье – это «фундаментальная основа гражданского катехизи-

са». Чуть ли не все деятели эпохи Просвещения формулируют свои представления об индивидуальном и коллективном счастье. Просветители представляли счастье по-разному, связывая его с развитием цивилизации и техническим прогрессом (Вольтер) или с идиллическим покоем жизни на лоне природы (Руссо), но сходились в главном: человек может и должен быть счастлив на земле.

Тема счастья звучит в первом же стихотворном переводе Ломоносова – «Ода, которую сочинил господин Франциск де Салиньяк де ля Мота Фенелон, архиепископ Дюк Камбрейский, Священная Римская Империя принц» (1738). Оду Фенелона, написанную в 1681 году, но опубликованную только после его смерти, вероятно, следует считать одним из тех текстов европейской литературы, с которыми Ломоносов познакомился, будучи за границей, и которые дали ему представление об актуальных темах современной поэзии и философии. Тема счастья оказалась одной из них. Перевод этой оды должен был свидетельствовать об успехах Ломоносова в изучении языков. Французский язык Ломоносов начал учить в 1737 году. Выбор этой оды не был случаен: она пользовалась популярностью не только во Франции, но и за ее пределами, считалась образцовым произведением французской поэзии; воплощала восходящий к античности идеал безмятежной жизни в тесном общении с природой. В переводе этой оды Ломоносов впервые проговаривает идею презрения «спесивого» счастья в мире людей (богатство, карьера, власть, завоевания) и предпочтения ему жизни на лоне природы, вдали от суетных человеческих страстей. Здесь же появится на свет русский вариант поэтической формулы о «лживом счастье». Вслед за своим французским предшественником истинным «счастьем» Ломоносов называет идиллический покой сельской жизни и откажется от «лживой» фортуны – удачи в обществе:

Был из Еллинов мудрейший
Лживыя фортуны смех <...>
Здесь, при Музах, во щастливой
Слатко тишине живу,
От войны всегда бурливой
Молча весел недрожу.
Сердце радостно при лире,
Нежелая чести в мире,

Щастье лиш свое поет.
Прочь, фортуна, прочь, спесива,
И твоя вся милость лжива,
Нивочто вменяю свет. [4, VIII, 12–13]

«Лживая фортуна» (у Фенелона – «*trompeuse fortune*») обманывает людей, поэтому Фенелон не завидует даже самому счастливому, удачливому, смелому и мудрому из смертных – Одиссею («*Des Grecs je vois le plus sage*»), «из Еллинов мудрейший»: «*Je goute, loin des alarmes, / Des Muses l'heureux loisir...*» Обретение личного тихого счастья путем эскейпизма (отказа от карьеры и жизни в обществе, предпочтения сельского уединения) – одно из направлений развития темы. Тема счастья разрабатывается французскими просветителями и в социально-политическом ракурсе, обретая обличительный пафос, который направлен в первую очередь против власть имущих. Предъявляя требование справедливости и к Провидению, просветители обличают и укоряют счастье, которое наделяет людей недостойных властью (особенно короной), богатством и положением.

Именно таким обличительным пафосом пронизана ода «На счастье («*A la Fortune*») французского поэта Жана Батиста Руссо, первые литературные опыты которого были одобрены самим законодателем французского классицизма Н. Буало. Она была направлена против завоевателей и тиранов, кровью подданных добывающих власть, богатство и славу. Но кроме социально-политического контекста, составляющего главный смысл произведения, в последнем присутствует и философская идея превратности счастья, его непостоянства. В 1759 году Ломоносов и Сумароков одновременно переводят оду «На счастье» Ж. Б. Руссо: Ломоносов – 4-стопным ямбом, Сумароков – 4-стопным хореем. В этом стихотворном состязании (как и в более раннем поэтическом споре 1743 года, в котором третьим участником был В. К. Тредиаковский) победу одержал Ломоносов. Его звучные ямбические строфы наиболее соответствовали обличительному пафосу французского оригинала, нежели хорейские, иногда невнятные строки Сумарокова.

Первая строфа оды Руссо в ломоносовском переводе звучит следующим образом:

Доколе, щастье, ты венцами Злодеев будешь украшать? Доколе ложными лучами Наш разум хочешь ослеплять? Доколе, истукан прелестной, Мы станем жертвой нам безчестной Твой тщетной почитать алтарь? Доколе будет строить храмы, Твои чтить замыслы упрямы, Прельщенная словесна тварь?	Fortune, dont la main couronne Les forfaits les plus inouis, Du faux eclat qui t'environne Serons-nous toujours eblouis? Jusques a quand, trompeuse idole, D'un culte honteux et frivole Honorerons-nous tes autels? Verra-t-on toujours tes caprices Consacres par les sacrifices Et par l'hommage des mortels?
[4, VIII, 661]	[6, 94]

Образ судьбы, счастливой участи включает в оде Руссо мотивы «ложного блеска» («*faux eclat*»), восхищающего и ослепляющего («*eblouis*») смертных. Счастье названо «обманчивым идолом» («*trompeuse idole*»), которому приносят жертвы и почитают его. Ему вторит и русский просветитель.

Если в переводе фонтенелевой оды Ломоносов употребляет кальку *фортуна*, то в дальнейшем отказывается от нее, заменяя русским «счастьем». Весь синонимический ряд с темой «высшей предопределенности» человеческого пути, который представлен во французских одах словами *fortune*, *sort*, *heurese*, в ломоносовском торжественном дискурсе балансирует между двумя словами с положительной и отрицательной коннотацией – «счастьем» и «роком». «Рок» чаще всего связан со смертью высших государственных персон, «счастье» («блаженство») подданных – это заслуга правящей особы, за что и возносит ей благодарность поэт.

Мотивы преодоления непостоянства счастья и желания сохранить счастье «недвижным» становятся общими одическими местами:

Он ради твоего блаженства,
Даров достигнет совершенства,
И счастье бег остановит.
(Ода 1742 года) [4, VIII, 62]

И счастье наше обновилось
На трон взошла Петрова Дщерь. <...>
(Ода 1746 года) [4, VIII, 139]

Как ясно солнце воссияло
Свой блеск впервые на тебя,

Уж счастье руку простирало,
Твои приятности любя,
Венец держало над главою
И возвышало пред тобою
Трофеи отческих побед,
Преславных чрез концы земные.
Коль счастлива была Россия,
Когда воззрела ты на свет!

(Ода 1746 года) [4, VIII, 152–153]

Мне полно тех побед, сказала,
Для коих крови льется ток.
Я россом счастьем услаждаюсь,
Я их спокойствием не меняюсь
На целый запад и восток.

(Ода 1747 года) [4, VIII, 198]

Нужно отдать должное лингвокультурному проектированию Ломоносова, дополняющего один член антинимии «лживое» (счастье) другой его половиной «правдивое»: «А ты, возлюбленная лира, / Правдивым счастьем веселись» (ода 1750–1751 г.) [4, VIII, 402]. Правдивость счастья заключена в том, что Россией управляет Елизавета Петровна. Таким образом, применительно к «своему» миру в хвалебном одическом дискурсе наблюдаем своеобразную перелицовку мотивов обличительной оды Руссо: и счастье у россиян «правдивое», и венцами оно украшает того, кого следует.

Этот образ манящего своим блеском, ослепляющего своими лучами и обманывающего в конце концов Счастья Ломоносов выбирает той самой смысловой антитезой к своему полезному, вечному и дающему истинное счастье людям Стеклу, которое также блистает «приманчивым лучем» [4, III, 508]. Интересно, что Ломоносов использует мотив лживости, а не слепоты фортуны.

Итак, предпочтение Стекла «ломкости лживого счастья» обозначает идею превосходства мира материального над миром идеальным, прагматики над абстракцией, постоянства над переменчивостью, истины над ложью – а рожден этот образ в скрещенье античной и европейской эвдемонистических концепций. В данной строке Ломоносов реализует одну из возможных черт образа – счастье «лживое». Но слово «ломкость», являющееся контекстуальным синонимом «непостоянства, изменчивости» и укладывающееся в амальгаму антично-европейского эвдемонизма, все же более

принадлежит научной лексике и обозначает свойство физическое. И в этом оригинальность ломоносовского образа счастья.

Л и т е р а т у р а

1. *Гаспаров М. Л.* Избранные труды. Т. I. О поэтах. М., 1997.
2. *Гораций К. Ф.* Собрание сочинений в одном томе. СПб., 1993. (Пер. А.П. Семенова-Тян-Шанского).
3. *Гуревич А. Я.* Избранные труды. Культура средневековой Европы. СПб., 2006.
4. *Ломоносов М. В.* Полное собрание сочинений: В 10 т. М.; Л., 1950–1959; Т. 11. М.; Л., 1983.
5. *Пиндар, Вахкилд.* Оды. Фрагменты (Издание подготовил М. Л. Гаспаров). М., 1980. Интернет-версия: <http://ancientrome.ru/antlitir/pindar/pindar03.htm#c12>
6. *Rousseau J.-B.* Oeuvres. A Bruxelles. MDCCXLIII. T. I.



А. В. АРХАНГЕЛЬСКАЯ

СЮЖЕТ ОБ УТОНУВШЕЙ ЖЕНЕ И ЕГО ВАРИАЦИИ В РУССКОЙ РУКОПИСНОЙ И ПЕЧАТНОЙ ЛИТЕРАТУРЕ XVIII ВЕКА

асня об утонувшей строптивой жене, тело которой овдовевший муж собирался искать выше по течению реки, была известна русскому читателю XVIII столетия в разных обработках. Наиболее широко были распространены стихотворения М. В. Ломоносова и А. П. Сумарокова, представлявшие собой очень разные варианты интерпретации сюжета из Третьей книги басен французского поэта Жана де Лафонтена «La Femme pouée». Однако следует также иметь в виду, что рассказ с таким сюжетом входил ещё во второй половине XVII столетия в сборник переведенных с польского языка фацеций под заголовком «О упрямстве жены».

Женское упрямство – одна из излюбленных тем средневековой и возрожденческой новеллистики. По популярности она может соперничать, пожалуй, только с темами женской неверно-

сти и женской глупости. Этим объясняется чрезвычайная распространённость рассматриваемого сюжета в европейской средневековой литературе: исследователи отмечают его у Габриэля Фабриана, Поджо Браччолини, Вердизотти и других авторов.

Прозаическая фацеция – в русской традиции наиболее ранний текст на этот сюжет – в жанровом отношении представляет собой скорее анекдот, чем новеллу. Она невелика по объёму и содержит только самый общий рисунок ситуации:

«Некоего мужа жена утопе. Он же многих ная з баграми, повеле искати сию противу воды. Человецы зрящи глаголют ему: “Что, – рече, – противу обычая твориши? Когда повелось кому противу воды плыти?” Он же рече: “Вем аз жены моей обычая, яко жива будучи не згодися со мною, и в пригоде сей о ней разумею, яко зело бе упряма, того ради мною противу воды ей плыти”» [1, 224–225]¹.

Несмотря на краткость, текст «густо населен» действующими лицами: помимо мужа, тут ещё «многие с баграми» и «человецы зрящи», при этом первые, нанятые для выполнения определённой работы, никаких вопросов не задают, а вторые – как это свойственно зевакам и наблюдателям – как раз обсуждают противоестественность совершаемого действия и обращаются к мужу именно с указанием на нее: «противу обычая твориши». Кажется, именно нарушение естественных законов, традиции, устоявшихся норм, обыденных понятий и представлений прежде всего и видят зрители в поступке вдовца. В финале же, когда выясняется, что этот поступок мотивирован упрямым нравом покойной жены, такое его восприятие усугубляет ее характеристику. В результате женская сварливость становится чертой, чуть ли не искривляющей мироздание и изменяющей естественный ход вещей. Внутреннее напряжение текста создается за счет того, что в определенном смысле парадоксальным образом обманываются читательские ожидания: поступок, изначально кажущийся глупым и нелепым, оказывается остроумным ходом, но только в той системе координат, где целью будет не найти труп жены, а дать ей наиболее полную характеристику.

¹ Здесь и далее в статье в квадратных скобках жирным курсивом указан номер цитируемого издания по списку литературы, приведенному в конце статьи (с. 123–124), обычным шрифтом – страницы.

М. В. Ломоносов обращается к этому же сюжету в 1747 г., опираясь на басню Лафонтена.

Лафонтен предлагает нравоописательную зарисовку, рассуждение о человеческих характерах и о том, сохраняются ли некоторые особенности их проявления после смерти. Важно, что не столько идет речь о характере конкретной женщины, сколько вниманию читателя предлагается общий тезис о двойственности человеческой природы. Именно поэтому о том, в какую сторону следует идти вдоль реки мужу, рассуждают посторонние люди, прогуливающиеся по берегу и первоначально даже не знающие о случившемся, что в еще большей степени позволяет им рассуждать о предмете максимально абстрактно. Муж здесь оказывается почти таким же малосущественным для композиции целого героем, как утонувшая жена. Если ее печальная судьба служит толчком к следующему звену сюжетной цепочки (муж отправляется на поиски тела), то и оно, в свою очередь, тоже всего лишь звено (вопрос мужа, обращенный к случайным людям на берегу, не видели ли они чего-нибудь, что могло бы облегчить ему поиски), ведущее к главному эпизоду – собственно диалогу о том, вверх или вниз по реке следует направиться несчастному вдовцу.

По сравнению с французским источником, басня Ломоносова в два раза короче (16 строк против 33 у Лафонтена). Это, как неоднократно отмечалось, соответствует тем основным требованиям, которые Ломоносов предъявлял басне как риторическому приему (а не литературному произведению) – краткости и ясности. В то же время, отдельные аспекты темы усиливаются благодаря ярким и живым деталям.

В качестве зачина басня содержит замечательную и чрезвычайно показательную характеристику взаимоотношений мужчин и женщин, мужей и жен:

Жениться хорошо, да много и досады.
Я слова не скажу про женские наряды:
Кто мил, на том всегда приятен и убор;
Хоть правда, что при том и кошелек не спор.
Всего несноснее противные советы,
Упрямыя слова и спорные ответы [3, 189].

В нескольких строках обозначены основные темы сатирических нападок на женщин, хорошо известные нам по сатирам,

эпиграммам, комедиям и другим «низким» жанрам того времени – страсть к щегольству, кокетство, мотовство, дорого обходящееся мужьям, вынужденным удовлетворять самые изысканные капризы модниц. И сразу же говорится, что всё это не стоит ни слова внимания по сравнению с главным женским пороком – упрямством и страстью во всем противоречить.

В результате – в полном соответствии с классической басенной структурой – дальнейший рассказ представляет собой иллюстрацию к исходному тезису. Стоит, однако, отметить, что две традиционных композиционных части басни – «сюжет» и «мораль» («повествование само и приложение», в терминологии Ломоносова; в данном случае, в полном соответствии с тезисом о возможности свободного их расположения друг относительно друга, «мораль» предшествует «сюжету») близки по объему («сюжет» занимает 10 стихотворных строк, «мораль» – 6).

Прикладное значение «сюжета» подчеркивается началом седьмой – переходной – строки стихотворения: «Пример нам показал недавно мужичок». Словом «пример» отчетливо обозначается функция дальнейшего эпизода: служить иллюстрацией тезиса, зарисовкой, демонстрирующей его полную справедливость, на материале, доступном любому читателю или слушателю (как *exemplum* к латинской католической проповеди).

Для ломоносовской басни характерны краткость, четкость и ясность плана, отсутствие осложняющих сюжет перипетий действия или персонажей. По поводу первых важно заметить, что ни причин смерти жены (позднее додуманных, например, А. Е. Измайловым, еще одним переводчиком этой басни), ни реакции мужа на известие (тем же Измайловым, опять же, обыгранной: «Муж бедный с радости иль с горя прослезился» [2, 137]) Ломоносов нам не сообщает, явно считая это лишним. Что же касается последних, то в тексте присутствует только «сосед», который необходим для того, чтобы озвучить, причем в форме косвенной речи, общепринятое мнение («...советовал вниз берегом идти: что быстрина туда должна ее снести») и мотивировать прямую речь героя в единственной в тексте реплике, данной не от автора, – своеобразном новеллистическом пуанте:

Но он отвечивал: «Я, братец, признаваюсь,
Что век она жила со мною вопреки:
То истинно теперь о том не сомневаюсь,
Что, потонув, она плыла против реки» [3, 189].

В результате именно такой организации текста концовка получается по-новеллистически острой, одновременно и неожиданной для читателя (о проблемах во взаимоотношениях мужа и жены до того нам, вроде бы, было неизвестно), и ожидавшейся (поскольку тема женского упрямства была изначально задана в зачи не стихотворения). Высмеиваемая черта женского характера гиперболизируется (нарушает все законы естества, в том числе – сохраняется и после смерти), причем эта гиперболизация происходит на абсолютно естественном бытовом фоне («мужичок», «берег», «сосед», «братец»), что тоже косвенно ее усиливает.

При этом интересно, что в прозаической фацеции муж идет против течения реки, так что люди обращают внимание на нелогичность его действий с точки зрения элементарных законов природы. И у Лафонтена, и у Ломоносова муж всего лишь приходит к берегу реки, где и происходит ключевой диалог, ни в одном, ни в другом случае так и не закончившийся собственно движением вдоль речного русла. У Ломоносова в дальнейшем разговоре сосед предлагает спуститься вниз по течению, а муж мотивирует необходимость подниматься вверх. Более того, сначала сообщается о характере жены, а потом – о вытекающем из логики этого характера направлении поисков тела.

Таким образом, и басня Лафонтена, и стихотворение Ломоносова, в отличие от прозаической фацеции, представляют собой рассказ об обсуждении возможных последствий женского упрямства после смерти упрямыцы. Это обсуждение не переходит собственно в действие: ироничные авторы прекрасно понимают невозможность нарушения физических законов, поэтому обсуждение возможности для мертвого тела плыть против течения реки, – не более чем метафора (и, одновременно, гипербола), выполняющая характерологическую функцию. В фацеции же простой и прямой муж не столько говорит, сколько действует, причем говорит только тогда, когда действие очевидно наталкивается на непонимание. Можно даже предположить, что это «объяснение»

изначально не предполагалось (мужу ситуация и выводы из нее кажутся абсолютно очевидными).

Еще одну (причем весьма своеобразную) трактовку этого сюжета мы находим в новелле А. П. Сумарокова «Противуестественник» [4, 93–94]. Если и в прозаической фацеции, и в басне Лафонтена, и у М. В. Ломоносова тонет жена, то у Сумарокова, наоборот, жена ищет утонувшего мужа, известного вралю, идя против течения, и мотивирует это так:

Противу естества ему казались черти;
Река его несет, конечно, вверх по смерти [4, 94].

Здесь традиционный сюжет о женском упрямстве преобразуется совсем в другой – о мужском вранье вплоть до того, что противно естеству (недаром существительное, происходящее от этих слов, вынесено в заглавие) и подлежит аду (недаром рядом со словоформами, обозначающими «противоестественность» образа жизни героя, оба раза в стихотворении упоминаются «черти» – уж наверное не только ради рифмы «черти» – «смерти»). А гендерные роли – в оценочном плане – очевидно, меняются местами.

Здесь отражаются все черты, характерные для басен Сумарокова: тяготение к бытовому просторечию («хлебнул, стал пьян, заснул, не мог проспать») [4, 94]), разговорная интонация, поддерживаемая использованием разноstopного ямба, контрасты («О, лютая печаль! Скончался враль» [4, 93]). Басня лаконична (19 строк), в ней сведены к минимуму действующие лица: отсутствуют второстепенные герои, есть только враль и его жена. В результате нет никого, кто мог бы удивиться странному поступку женщины:

И в верх реки за мужем рыщет,
Повыше, где тонул, утопша мужа ищет», [4, 94] –

так что разъяснения, произносимые ею по этому поводу, оказываются едва ли не непосредственно адресованными автором-весельчаком незадачливому читателю.

Как и в случае ломоносовской басни, у Сумарокова главным оказывается характер героя, из особенностей которого вытекает убежденность в последовательности поведения и после

смерти. Пожалуй, стоит обратить внимание и на то, что у Ломоносова героиня и после смерти сохраняет активность («потонув, она плыла против реки» [3, 189].), в то время как у Сумарокова речь идет скорее не об активном действии, но о пассивном влечении («река его несет, конечно, вверх по смерти» [4, 94]). Это, видимо, не случайно, поскольку в «Противуестественнике» финал осмысливается – хотя бы отчасти – в категориях посмертного наказания грешника, а оно по определению предполагает пассивность героя: река несет его тело, в то время (или подобно тому) как черти влекут его душу в ад.

Таким образом, сюжет об утонувшей жене был чрезвычайно распространен в русской литературе XVIII века и входил в круг чтения как элитарного, так и массового читателя, хотя и в разных обработках. Его трансформации довольно наглядно свидетельствуют о тех потребностях, осуществить которые он был призван в разное время и в разных средах. В творчестве М. В. Ломоносова и А. П. Сумарокова он служил одним из «кирпичиков» процесса становления новой русской литературы; восходя к одному из «образцовых авторов», каковым оба они считали Лафонтена, он способствовал упрочению международных связей русской литературы и одновременно давал пример актуальной русификации заимствуемого сюжета и того, каким образом его было возможно поставить на службу отечественной литературе и в плане формирования жанровой системы, и в плане тематики, и в плане художественных приемов и т. д. В массовой рукописной литературе этот сюжет сводился к бытовому анекдоту и встраивался в ряд аналогичных произведений о женской строптивости. В результате в устном народном творчестве могли появиться тексты, контаминирующие этот сюжет с иными, в чем-то близкими, как это часто происходит в народных сказках. Так, известна сказка «Дед и баба», где сначала рассказывается о том, как муж утопил жену, а затем, когда ее начинают искать вниз по течению, она идет сверху и говорит: «Я против течения плыла» [5, 206].

Л и т е р а т у р а

1. Библиотека литературы Древней Руси. Т. 16. СПб., 2010.
2. *Лафонтен Ж.* Басни. М., 2000.

3. Ломоносов М. В. Полное собрание сочинений. Т. 8. М.; Л., 1959.
4. Русская басня XVIII–XIX веков. Л., 1977.
5. Сказки Ленинградской области. Л., 1946.



В. Е. КАЛГАНОВА

РЕЛИГИОЗНО-ФИЛОСОФСКИЙ ДИСКУРС КОМЕДИИ А. П. СУМАРОКОВА «ОПЕКУН»

обыденном сознании философский дискурс маркирован серьезностью, глубокомыслием, отрешенностью от мирских частностей, суеты повседневной жизни. Классический образ философа, предвосхищенный читательским восприятием, – «это образ мудреца... погруженного в любомудрие» [5, 334]¹. В ранних комедиях Сумарокова: «Тресотиниус» (1750), «Чудовищи» (1750) – именно серьезность педантов Тресотиниуса, Бобембиуса, Ксаксоксимениуса и Критициондиуса явилась предметом осмеяния, а сами ученые предстали в качестве мишеней для критики и насмешек. Не случайно О. М. Буранок называет ранние комедии Сумарокова памфлетными [2, 157].

Считается, что сам комедийный жанр, тенденциозно понятый как низкий, не может быть формой выражения религиозно-философских воззрений. Однако подобная инертность восприятия комедии XVIII в. должна быть решительно преодолена.

Данная статья – попытка выявить специфический способ кодификации серьезного содержания в несерьезной форме. Сумароковская рефлексия по поводу религиозно-философских проблем явлена в так называемых зрелых комедиях автора. С 1764 по 1768 гг. драматург создал шесть комедий: «Опекун» (1764), «Приданое обманом» (1764), «Лихоимец» (1768), «Три брата со-

¹ Здесь и далее в статье в квадратных скобках жирным курсивом указан номер цитируемого издания по списку литературы, приведенному в конце статьи (с. 130), обычным шрифтом – страницы.

вместники» (1768), «Ядовитый» (1768), «Нарцисс» (1768?). Среди названных именно пьеса «Опекун» является тем жанровым инвариантом, который вошел в историю литературы как сумароковская комедия.

Комедия «Опекун» стала результатом осмысления автором перипетий личной судьбы: развод с женой И. Х. Балк, уход из театра, государственный переворот и воцарение Екатерины II, новый статус профессионального писателя, журналистская и издательская деятельность, членство в масонской ложе во многом изменили мировосприятие писателя. Семантика памфлетности, личные обиды, соперничество с великими современниками Тредиаковским и Ломоносовым отошли в комедиографии Сумарокова на второй план. Главным в комедиях характеров становится абстрактно-коммуникативный уровень текста, на котором взаимодействуют имплицитный автор и имплицитный читатель. Драматург, переживший несколько кризисных ситуаций в реальной жизни, выводит на сцену иных героев, создавая новые для XVIII столетия дискурсивные практики. Сумароков как будто возвращается к средневековым поэтикам, утверждавшим, что «создавать fictio – значит говорить неким непрямым, извилистым, фигуративным путем; вместе с тем итогом такого непрямого и лживого говорения может быть истина» [4, 96].

Комедия не просто смешной и низкий жанр драмы. Оппозиция «комедия – трагедия» имеет сложный генезис и общность происхождения. Серьезность трагедии напрямую не может быть увязана с философским дискурсом, а несерьезность комедии – с его отсутствием. Более того, как раз древняя комедия, а не трагедия была неразрывно связана с философией: «Философия и комедия объединены в Греции общностью происхождения и первоначальным неразрывным единством» [8, 350]. И философия, и комедия возникли из представлений об истинном и мнимом, подлинном и кажущемся. В основе комедии, как и философии, «одинаковое раздвоение всех явлений на “суть” и на пустое ее отражение» [8, 350].

У Сумарокова бытовая конкретика сопрягается с этико-философскими размышлениями о должном и правильном, с одной стороны, *недолжном* и *ложном* – с другой. Микрокосм ко-

медии по принципу дуальной оппозиции *свое / чужое и сущностное / пустое* маркируется уже в первой реплике слуги Чужехвата Пасквина (явл. 1):

П а с к в и н . Нет, ради всех сокровищ света не останусь я больше в этом поганом доме [6; 363].

Место, где разворачивается действие комедии, воспринимается читателем и зрителем как хаос. Это поганый дом – место, где у Пасквина украли нательный православный крест, а «...здешние воры так хитры, что они и душу у человека украсть могут» [6; 363].

Хитрость, ложь – атрибуты инобытия, где торжествуют неправославные, варварские, бесовские, нечистые страсти и силы.

Заглавие пьесы и имя единственного героя-антагониста построены по принципу философского параллелизма. Такой прием называется энантиосемией, когда в одном слове совмещаются противоположные значения: ведь Чужехват – это лжеопекун, комплекс персонифицированных нравственных пороков: скупости, самовлюбленности, желания обмануть ближнего.

Безусловно, для Сумарокова-масона важно отношение к слову, Божественному Логосу. Для религиозно-философских исканий масонства характерен поиск «потерянного слова», т.е. абсолютной истины. Поэтому масонские ложи выработали кодекс речевого поведения посвященного, учитывающий, что человек – это проекция Бога, и он может управлять миром при помощи слова. Чужехват при первом же появлении на сцене выступает в роли ругателя и циничного старика. Его речь – сплошное срамословие в духе древней комедии (явл. 4):

Чужехват. Мерзкие, негодные, плюгавые, скаредные! Долго ли мне вас учить? Я думаю, что мне от вас до гробовой доски покою не будет! [6; 367].

Сумароков на лексическом уровне нанизыванием одной инвективы на другую усиливает эффект хаоса и инобытия. Мнимый опекун, как и Пасквин, тоже маркирует пространство, только с обратными оценками. Сквернословием он характеризует своих домочадцев, постоянно совращая их аморальными поучениями:

Чужехват. Не о том дело, что они крадут; пускай бы крали, не касаясь господскому и не у своих, так бы в доме помаленьку при-

бавлялось; а у своего украсти, так это из кармана в карман пере-
кладывать да шум делать, а мне беспокойство [6; 367].

Воровство является одной из страстей. Однако Чужехват прощает этот грех и себе, и окружающим, считая, что разум человека напрямую зависит от величины мошны:

Чужехват. Кража не велика вина, потому что она страсть общей слабости человеческой. Мошна дело первое на свете: пуста мошна, пуста и голова. Давать ради Христа спасительнее, нежели просить ради Христа. Честь да честь! Какая честь, коли нечего есть? До чести ли тогда, когда брюхо пусто? Пуста мошна, пуста и брюхо [6; 367].

Лжепроповедник уравнивает честь с сытым желудком. Идея праведности для него означает прижизненное наслаждение благами мира сего. А спасение подменяется прельщением сытой жизнью: взять, схватить, украсть, присвоить.

Для Чужехвата «...что пожито сладко, так то мое, по пословице: что взято, то свято» [6; 368]. Лжеучитель апеллирует якобы к народной мудрости, однако поставленные в ряд пословицы и поговорки обретают совсем иное, циничное, значение. В своем плутовстве Чужехват видит... волю Божию:

Чужехват. Потому что без воли Божией ничего не делается, и не спадает со главы человеческой волос без воли Божией; так я плутую по воле Божией, по пословице: что ежели бы не Бог, так бы кто мне помог [6; 368].

Космос мироздания благодаря усилиям мнимого опекуна становится хаосом, где нравственные ориентиры попораны, мораль отсутствует, законы не действуют. В своей космогонической теории Чужехват доказывает подобие человека Богу, потому что Бог создал Солнце, а человек... деньги (явл. 10):

Чужехват. Деньги всего преимущественнее в мире, и потому-то, что человек их иметь может, и создан он по образу и по подобию Божью. Естество две имеет души: солнце и деньги. Солнце сотворил Бог, а деньги сотворил человек, и потому-то он уподобляется создателю подсолнечная, для того что во всей подсолнечной ничего нет полезнее солнца и денег [6; 373].

Кульминацией циничной риторики становится саморазоблачение:

Чужехват. Все бездельники, от них же первый есмь аз [6; 369].

Однако это не покаяние и не исповедь, а бахвальство и самолюбование. Со времен Сумарокова до настоящего времени семантика слова бездельник претерпела изменения. Сейчас его значение прямо складывается из составляющих основу морфем – тот, кто находится без дела, лентяй. В XVIII в., помимо указанной предметности, бездельником называли также человека, промышленного плутовством, мошенничеством, – бессовестного плута.

Оправданием себе Чужехват считает «историю о попе римском», которую он рассказывает, несмотря на протесты слушателей. Опекун, говоря притчами, проводит параллель не столько с «попом римским», сколько с Христом. Пародируя Спасителя, Чужехват уподобляется Антихристу. Не случайно четвертое явление завершается манифестацией жизненной псевдофилософии Чужехвата:

Чужехват. ...я ради того лицемерил прежде, чтобы мне верили и не мешали разживаться. А теперь я уже доволен, так на что мне честное имя [6, 370].

«Разжившись» в мире земном, Чужехват все же надеется на милость Божию, однако его молитва тоже становится игрой слов, каламбуром, превращающим сокровенное обращение к Богу в позерство и бахвальство.

Коленопреклонение и вымышленный церковно-славянский язык пародируют сакральный смысл молитвы, превращая ее в фиглярство и позерство. Не случайно в последнем явлении Чужехват отправляется в ад. Ему воздается по вере его. Вопреки ожиданиям опекуна, Бог не совершает ни дива, ни чуда: для нераскаявшегося грешника Он пантократор, поэтому и карает нечестивого лжеопекуна. Развенчание Чужехвата утверждает истинный закон и процветание христианской добродетели. Добродетель эта зиждется на свободе выбора и любви.

Несмотря на жанровую принадлежность, Чужехват продолжает парадигму «нравственных уродов», злодеев, представленных в «начальной» драме и трагедии XVIII в. [см.: 1, 20–22]. Подобно Ироду и множеству средневековых злодеев, он пытается навязать свою страсть другим, а если не получается, то идет любыми незаконными путями. Чужехват – тиран в сотворенном им мире, который он выстраивал по антихристианским постулатам, утверждал лжезаконы, попирающие добродетель. Именно поэтому он обречен и ниспровергается в ад в финале комедии.

Арест Чужехвата и его неизбежная гибель в геенне огненной становятся катастрофой (моментом разрешения конфликта), которая совпадает с развязкой комедии (последнее явл.):

Секретарь (солдатам). Возьмите его.

Чужехват. Будьте вы, злодеи мои, прокляты и в сем веке и в будущем.

Секретарь отходит, и Чужехвата выводят [6, 386].

Наличие в комедии «Опекун» явления, названного «последним», подчеркивает особую комическую катастрофу, которая предвосхищает катарсис. По Н. Д. Тмарченко, «для комедии характерно различие внутренней точки зрения (героя) и внешней (созерцателя пьесы). А это означает, что читатель-зритель драмы как таковой на сопереживании не останавливается: катарсис включает в себя дистанцирование, возвышение над героем, т.е. создание смысловой границы героя и его мира» [7, 311].

Солдаты в буквальном смысле выводят Чужехвата за пределы сцены. С катастрофой героя рушится мир лжеопекуна. Комедия заканчивается репликой Валерия, обращенной к зрителям:

Валерий. Исчезни, беззаконие, и процветай, добродетель! А ты, любовь, дражайшая утеха в жизни человеческой, вкоренившаяся в сердца наши и увеселяющая нас прекрасными своими цветами, дай нам вкусити сладкие плоды свои! [6, 386]

Граница, разделяющая сцену и зал, снимается репликой на публику.

Финал комедии ведет героев к счастливой развязке, к комическому катарсису, а Чужехвата – к катастрофе. В результате катарсиса автор преодолевает свою «геройность» и «возвращается к себе уже не как к герою, а как к автору своей жизни, завершая процесс самообъективации» [3, 91]. Глубинный смысл действия и катарсиса комедии Сумарокова «Опекун» заключается в разрушении инобытия, построенного по ложным законам псевдоопекуна, и утверждении добродетели, в основе которой – любовь. Для автора и для героев любовь становится высшей ценностью в подсолнечном мире (явл. 9): «О любовные минуты! дражайшие минуты! Вы и от самых строгих философов суетою мира назваться не можете...» [6, 372].

Таким образом, Сумароков, не обращаясь к универсалиям чисто философского дискурса, решает вопросы мироздания ис-

ключительно театральным способом. Религиозно-философская проблематика присутствует имплицитно и может быть выявлена только на метатекстовом уровне. В комедии «Опекун» реализована авторская интенция, в основе которой масонские представления о естественном праве и естественном здравомыслии. Внешнее развитие комедийной интриги сопряжено с глубинным процессом религиозно-философских размышлений автора. За смешным скрывается серьезное. Созерцая первое, зритель смеется. Постигая второе, читатель включается в когнитивный процесс и начинает рассуждать сам.

Л и т е р а т у р а

1. *Бочкарев В. А.* Русская историческая драматургия XVII–XVIII вв. М., 1988.
2. *Буранок О. М.* Русская литература XVIII века. М., 1999.
3. *Бройтман С. Н.* Драма // Теория литературы: В 2 т. / под ред. *Н. Д. Тамарченко.* М., 2004.
4. *Махов А. Е.* Поэзия в отношении к реальности // Европейская поэтика от античности до эпохи Просвещения: энциклопедический путеводитель. М., 2010.
5. *Пахсарьян Н. Т.* «Комическая философия» в комедиях Мариво // XVIII век: литература как философия, философия как литература. М., 2010.
6. *Сумароков А. П.* Драматические сочинения. Л., 1990.
7. *Тамарченко Н. Д.* Событие «завершения» в драме: Катастрофа и катарсис // Теория литературы: В 2 т. / под ред. *Н. Д. Тамарченко.* Т. I. М., 2004.
8. *Фрейденберг О. М.* Миф и литература древности. М., 1998.



Л. Ф. ЛУЦЕВИЧ

НОМО CONFITENS ДЕНИСА ФОНВИЗИНА

Номо confitens – человек исповедующийся – характерная фигура культуры христианской Европы. Самая исповедь – одно из семи христианских таинств, представлявшее собой устное признание грехов перед духовником, установ-

лена Церковью в глубокой древности. В *Деяниях святых апостолов* говорится, что «многие же из уверовавших приходили (к апостолам – Л.Л.), исповедуя и открывая дела свои» (Деян., 19:18). С исповеди начиналась христианская жизнь бывших язычников: «Иоанн Предтеча от приходивших к нему прежде крещения требовал исповеди, не сам нуждаясь в ней, но ища спасения приходивших» [7, 212]¹. До VII в. практиковались исповедь публичная перед всей общиной, позже – индивидуальная, тайная. В русском православии тайная исповедь была узаконена в XVII в. Исповедь, несомненно, сыграла важную позитивную роль в истории христианского человечества как в самоусовершенствовании отдельной личности, так и общества в целом.

Став явлением литературным, исповедь, бесспорно, унаследовала христианскую традицию, но вместе с тем приобрела и особые черты, где важным звеном было не только повествование о грехах, порках, безнравственных поступках (Августин Блаженный), но и наделение повествователя особым эмоционально-волевым комплексом, основу которого составила циничная откровенность и психологический анализ (Ж.-Ж. Руссо). Августин, стоявший у истоков жанра письменной христианской исповеди, соединил в своем повествовании покаяние с хвалой Творцу и изложением догматов веры. Руссо создал исповедь как произведение сугубо светское, синтезировавшее автобиографию и роман, где детально представлено авторское Я в процессе углубленного самопознания, при этом у него «практически отсутствует понятие греха и церковного покаяния» [5, 22]. И Августин, и Руссо, каждый по-своему, оказали влияние на русскую литературу.

Совершенно очевидно, что исповедь христианская и исповедь литературная, имея разные цели и задачи, реализуются в разных жизненных планах, однако в конечном итоге они дают возможность homo confitens, после искреннего раскаяния в грехах, вновь обрести способность «целостного бытия под Божьим небом и на Божьей земле» [4, 190].

¹ Здесь и далее в статье в квадратных скобках жирным курсивом указан номер цитируемого издания по списку литературы, приведенному в конце статьи (с. 139–140), обычным шрифтом – страницы.

На русской почве письменное исповедальное слово возникло в эпоху Средневековья. Покаянный компонент можно обнаружить в многочисленных житиях, начиная с *Жития Феодосия*, написанного монахом Киево-Печерского монастыря Нестором в 80-х гг. XI в., а также в паломнических хождениях, повестях, других жанрах древнерусской литературы.

В XVII в. исповедальность стала одним из характерных свойств знаменитого *Жития протопопа Аввакума, им самим написанного* (1672–1673). Исследователи подчеркивали: «Аввакум старался показать, что преодолевал ... грех через исповедание своей греховности, через страдание и раскаяние» [13, 369–390]; «Житие Аввакума соединило в себе черты автобиографии, проповеди, а также исповеди» [14, 358–370]; «искренность – одна из самых поразительных черт этого произведения» [10]; «это первая в истории нашей литературы автобиография-исповедь» [6]; «целый ряд фрагментов позволяет говорить об этом тексте как об исповеди, обращенной к ... духовнику – старцу Епифанию» [2]. Действительно, Аввакум пишет в *Житии* не только о драматических событиях своей жизни, своих верованиях, устремлениях, убеждениях, но и о своих чувствах, показывает свои слабости, падения, кается в грехах и искушениях. Показателен, например, следующий эпизод:

«Егда еще был в попех, прииде ко мне исповедатися девица, многими грехми обремененна, блудному делу и малакии всякой повинна; нача мне, плакавшеся, подробну возвещати во церкви, пред Евангелием стоя. Аз же, треокаянный врач, сам разболелъся, внутрь жгом огнем блудным, и горько мне бысть в той час: зажег три свещи и прилепил к налою, и возложил руку правую на пламя, и держал, дондеже во мне угасло злое разжение, и, отпустя девицу, сложа ризы, помоляся, пошел в дом свой зело скорбен. Время же, яко полнощи, и пришед во свою избу, плакався пред образом господним, яко и очи опухли, и моляся прилежно, да же отлучит мя бог от детей духовных: понеже бремя ташко, неудобь носимо. И падох на землю на лица своем, рыдаше горце и забыхся...» [1, 631].

Как видно, автор не только не стесняется признаться в греховном влечении, но и описывает способ «борьбы» с ним, при этом он крайне эмоционален: плачет, молится, бросается на землю, горько рыдает. Его поведение является контекстуальным выражением исповедального начала в произведении.

Если *Исповедь* Августина повлияла на становление исповедально-автобиографической прозы в европейской литературе, то Житие Аввакума выполнило аналогичную функцию в русской.

В литературе XVIII в. развитие исповедальности связано уже с именами светских писателей – Александра Радищева, Николая Карамзина, Дениса Фонвизина, испытавших, по наблюдениям исследователей, заметное влияние Руссо [9, 40–99]. Далее, в XIX в., наряду с широким распространением исповедальности в художественном творчестве, встречаются также исповеди аутентичные (*Авторская исповедь* Николая Гоголя; *Моя исповедь* Николая Огарева; *Исповедь* Михаила Бакунина; *Исповедь* Льва Толстого; *Биография-исповедь* Петра Лаврова, др.).

Плодотворной «попыткой зафиксировать себя самого в покаянных тонах в свете нравственного долженствования» с опорой на «самообъективацию» [3, 124] в русской литературе Нового времени стало *Чистосердечное признание в делах моих и помышлениях* Дениса Фонвизина. Как указывают исследователи, *Чистосердечное признание...* – это первый в русской литературе опыт автобиографии, анализирующий путь нравственного и философского развития автора. Аутентичный автор – бывший вольнодумец, предстает здесь консерватором и моралистом, раскаивающимся под влиянием болезни и разочарований в грехах своей молодости [11, 107].

Свое *признание* Фонвизин сделал, действительно, будучи тяжело больным человеком в преддверии смерти¹, т.о. сама жизненная ситуация обусловила выдвигание на первый план жанра собственно христианской исповеди. Напомню, что еще в 1785 г. Фонвизин пережил два апокалипсических удара, после второго его разбил паралич. Герман Иоганн Клостерман – приятель писателя, вспоминал: «В начале декабря 1785 года я отправился в

¹ «Воистину, предсмертная болезнь очень важна. Многим грешникам она принесла вечное спасение. И тысячи грешников познали Бога и свою собственную душу только на одре болезни. А познав эти две великие реальности, которыми пренебрегали всю жизнь, горько раскаивались и оплакивали свою неразумную жизнь, исповедовались и причащались и, очистившись слезами и Кровью Христовой, удостоились войти в светлые небесные Его чертоги. Следовательно, предсмертная болезнь дается по милости Божией» [15].

Москву прижать к сердцу моего друга, может быть, в последний раз в жизни, и нашел его в плачевном состоянии. Он страдал ослаблением всех членов и едва владел языком. В тусклых глазах его засветился луч радости, когда я подошел к его постели; он хотел, но не мог обнять меня, силился приветствовать меня словами, но язык не слушался и произносил невнятные звуки. Наконец удалось ему подать мне левую руку, которую я прижал к груди своей. ... Правая рука у него совсем отнялась, так что он и двигать ею не мог, и пытался писать левою, но выводил по бумаге какие-то знаки, по которым с трудом можно было догадаться, что ему хотелось выразить. Душевные способности также очень ослабли ...» [12, 239]. С большим трудом через некоторое время Фонвизину удалось отчасти восстановиться. В январе 1787 г. в письме к сестре из Вены он с удовлетворением писал: «Благодарю Бога, я великую имею надежду к выздоровлению. Руке, ноге и языку гораздо лучше...» [17, 559]. Несмотря на материальные затруднения, писатель, желая поправить состояние здоровья, много времени проводил на европейских курортах. Его все чаще посещали воспоминания, связанные с юностью и началом творческой деятельности; он углублялся в анализ свойств собственной личности; рассматривал, судил, переоценивал свои труды и поступки в свете религиозной морали. Так возникла потребность в письменном самоотчете, что и обусловило замысел автобиографического сочинения, получившего название *Чистосердечное признание в делах моих и помышлениях* (1791)¹. Весь труд предварял эпиграф, взятый из 5 стиха 31 псалма Псалтыри: *Беззакония моя аз познах и греха моего не покрых*. Связь заглавия и эпиграфа очевидна: «дела и помышления» ното confitens, восстановленные в памяти и оцененные теперь с позиций христианской нравственности, привели к грустным итогам. Оказалось, что поступки и слова в течение жизни были не безупречны; повествователь, осознав это, пошел не по пути сокрытия своих грехов, а, наоборот, решил как истинный христианин публично признаться в отступлении – вольном или невольном – от Божьих законов. Поскольку покаяние трактуется в христианстве как очищение совести [7, 210], то и содержание своего произведения автор

¹ В сокращении текст был опубликован в 1798 г., полностью в 1830 г.

определил кратко – «испытание моей совести» [17, 82]. Фонвизин планировал написать четыре исповедальные книги, в которых были бы представлены «младенчество», «юношество», «совершенный возраст» и «приближающаяся старость» [17, 82], однако успел написать полностью лишь первые две, частично третью, а также *Вступление* ко всему труду.

Инспирацией для *Чистосердечного признания*... послужила *Исповедь* Ж.-Ж. Руссо [17, 669–670]. Еще, будучи в Париже, Фонвизин познакомился с книгой французского писателя. В письме к П. И. Панину, датированном августом 1778 г., он написал: «Книга, которую он (Руссо – Л.Л.) сочинил, есть не иное что, как исповедь всех его дел и помышлений. ... изобразил он без малейшего притворства всю свою душу, как мерзка она была в некоторые моменты, как сии моменты завлекали его в сильнейшие злодеяния, как возвращался к добродетели; словом, обнаружил он сердце свое и тем хотел сделать услугу человечеству, показав ему в самой слабости, каково суть человеческое сердце» [17, 479].

И вот теперь французский писатель назван Фонвизиним «славным», а его «признания» оценены как «подвиг»: «... Жан-Жак Руссо издал в свет «Признания», в коих открывает он все дела и помышления свои от самого младенчества, – словом, написал свою исповедь и думает, что сей книги его как не было примера, так не будет и подражателей. Я хочу, говорит Руссо, показать человека во всей истине природы, изобразив одного себя. Вот какой подвиг имел Руссо в своих признаниях» [17, 81]. Фонвизина восхитила смелость Руссо, осуществившего уникальный опыт познания и изображения природы человеческой личности на основе воспоминаний о собственной жизни, а главное – на основе наблюдений и детального анализа потаенных движений души и сердца. Русский автор свою задачу видел значительно скромнее: сосредоточить внимание на самом себе и ближайшем окружении; он не претендовал на какие бы то ни было попытки типологизации:

«Но я, приближаясь к пятидесяти летам жизни моей, прешед, следственно, половину жизненного поприща и одержим будучи трудною болезнью, нахожу, что едва ли остается мне время на покаяние, и для того да не будет в признаниях моих никакого другого подвига, кроме раскаяния христианского: чистосердечно открою

тайны сердца моего и беззакония моя аз возведу. Нет намерения моего ни оправдывать себя, ниже лукавыми словами прикрывать развращение свое: *господи! не уклони сердца моего в словеса лукавствия¹ и сохрани во мне любовь к истине, юже вселил еси в душу мою. Но как апостол глаголет: исповедуйте убо друг другу согрешения² ...»* [17, 81–82].

Как видно, автор не объединяет два близких понятия *раскаяние* и *покаяние* [18, 23–24]. Судя по контексту, раскаяние – это момент в жизни человека, когда он осознал свои конкретные поступки, действия, мысли как греховные заблуждения и увидел ту бездну, что отделила его от Бога, а значит, от подлинной жизни; но при этом у него еще есть возможность чистосердечно открыть тайны своего сердца и признаться в грехах. Покаяние, несомненно, и более сложный, и более длительный процесс, предполагающий не просто признание грехов, но и полную *перемену ума*³, в результате чего становится возможным истинное возвращение на стезю Божью. Ефрем Сирийский в беседах *О покаянии* подчеркивал, что человек, исповедующийся сам, должен осознавать необходимость покаяния, очищения, переустройства, перемены, а прощение и обновление должны восприниматься им как милость и благодать, дарованные самим Богом. При этом суть подлинного исповедания определяет не только состояние глубокого раскаяния, но и идея перерождения души, что ведет к рождению нового человека⁴.

¹ См.: 4 стих 140 псалма: Не уклони сердце мое в словеса лукавствия, не щевати вины о гресех, с человеки делающими беззаконие, и не сочтуса со избранными их.

² Соборное послание апостола Иакова, гл. 5, начало стиха 16: *Исповедайте убо друг другу согрешения.*

³ Напомним, что греческое слово *metanoia*, переведенное на русский язык как *покаяние*, буквально означает *перемена ума*. *Перемена ума* проявляется в отказе от прежнего образа жизни и начале нового.

⁴ См. также: «Когда согрешишь, не жди обвинения от другого, но прежде нежели обличен и оговорен, сам себя обвини в сделанном; приступи к исповеди и не стыдись. Когда делал постыдное для себя, ты не стыдился; ужели же устыдишься теперь слов, оправдывающих тебя? Говори здесь, чтобы и против воли не сказать там. Исповедь во грехах служит к уничтожению прегрешений. Бог хочет услышать от нас грехи наши не потому, что не знает их, напротив того, Ему угодно, чтобы мы чрез исповедь пришли в сознание своих грехопадений. Не чего-либо тяжелого и трудного требует от нас Бог, но крушения сердца, умиления помыслов, признания в грехопадении, неутомимого и усильного припадания к Богу, наконец, того, чтобы после исповеди просили мы себе прощение, в чем согрешили, и тщательно остерегались сего в последующее время» [16].

По-видимому, тяжело больной Фонвизин понимал, что у него не так много времени на то, чтобы осуществить покаяние в наиболее полной христианской трактовке его сути, поэтому свое *признание* он и назвал *раскаяться*. Писатель излагает и оценивает ряд конкретных фактов из своей жизни, причем далеко не все из них истолковываются как грехи или «развращения». В чем же раскаялся писатель? В книге первой, предваренной эпиграфом из вечерней молитвы святителя Иоанна Златоуста: *Господи! Дадь ми помысел исповедания грехов моих*, автор, обретя столь необходимое для исповеди внутреннее расположение духа, раскаялся по существу в двух грехах: в своей младенческой «злобе», которая возникла, когда его отнимали «от кормилицы» (аналогичный эпизод содержится в Исповеди Августина) и в обмане тетки по поводу «карт с красными задками» [17, 84–85].

В книге второй, где использован эпиграф: *Господи! Отверти лице твое от грех моих*, взятый из 9 стиха 50 псалма, рассказано уже о более серьезных искушениях, которые «борят» юношу. Автор, находясь «в годах бурных страстей», невольно «развратил» свое воображение «соблазнительными» «скверными эстампами», полученными им в счет оплаты от некоего книгопродавца за перевод басен Гольберга. В результате его обуял грех похоти.

«Узнав в теории все то, что мне знать было еще рано, искал я жадно случая теоретические мои знания привести в практику. К сему показала мне годною одна девушка, о которой можно сказать: толста, толста! проста, проста! ...Я привязался к ней, и сей привязанности была причиною одна разность полов: ибо в другое влюбиться было не во что. ...я начал к ней ездить, казал ей книги мои, изъяснял эстампы, и она в теории получила равное со мною просвещение. Желал бы я преподавать ей и физические эксперименты, но не было удобства...» [17, 89].

С сердечным сокрушением признал повествователь, что его «вступление в юношеский возраст» стало «вступлением в пороки» [17, 89]. Описывая девушку «матушку», которую вся Москва «огласила набитою дурую», признался, что она послужила «подлинником к сочинению Бригадиршиной роли» [17, 89]. А далее, перейдя к характеристике собственной личности и творчества, автор заметил, что природа дала ему «ум острый», склонный к сатире. И если ранее эти свойства воспринимались им по-

зитивно, то к моменту исповеди он пришел к убеждению в том, что дерзкие речи и острые слова, ведущие к богохульству, не могут составить истинной славы писателя¹: «Сочинения мои были острые ругательства: много было в них сатирической соли, но рассудка, так сказать, ни капли» [17, 90]. И теперь он видел в своих трудах – переводе антиклерикальной вольтеровской *Альзиры*, в послании к Шумилу – только «грехи юности», «ибо легче шутить над святыней и обращать в смех то, что должно быть почтенно» [17, 94–95]. Со смирением далее признается Фонвизин в том, что среди современников он прослыл «безбожником», хотя таковым никогда не был. В конце второй книги автор описывает свое потрясение от визита к некоему графу*** – «старому грешнику, отвергавшему даже бытие высшего существа» [17, 101]. Именно эта «безбожническая беседа» помраченного, безумного человека стала для повествователя поворотной, она заставила его глубоко задуматься над собственной «системой в рассуждении веры» [17, 101].

Книга третья, открывающаяся эпиграфом: *Господи! Всем сердцем моим испытую заповеди твоя* (Пс., 118: 69), описывает упражнения Фонвизина в «богомислии». Писатель принял себе за правило «всякую досужную минуту посвятить испытанию о высшем существе» [17, 101], таким образом, цель третьей книги состояла в исследовании и углублении значения Божьих заповедей, при этом автору важно было понять их во всей глубине и широте Божьей воли. Желая окончательно уяснить себе «правила веры», он внимательно изучает Библию, читая ее для лучшего понимания не только на русском языке, но и на французском и немецком. Кроме того, он ведет продолжительные религиозно-философские беседы с сенатором Г. Н. Тепловым, посоветовавшим Фонвизину ознакомиться с книгой Самуэля Кларка «*Доказательство существования и признаков бога*». Книга английского философа так понравилась Фонвизину, что он решил перевести ее на русский язык и, «издав в свет, сделать некоторую услугу ...соотчичам» [17, 104]. Теплов, которому Фонвизин сообщил о своем намерении, заметил, что издание полного перевода может встретить за-

труднения, и порекомендовал сделать лишь извлечение из книги Кларка. «Я последовал совету Григорья Николаевича, пишет Фонвизин, – и сделал выписку из Кларка. Недавно я ее читал и нахожу за нужное поправить нечто, а впрочем, выписка годится. В самом конце моих “Признаний” я ее прилагаю, сердечно желая, чтобы труд мой принес хотя некоторую пользу благомыслящим читателям» [17, 105]. На этом *признание* обрывается, о фонвизинской выписке из Кларка по существу ничего не известно.

Подводя итоги, можно сказать, что, несмотря на, казалось бы, формальную незавершенность текста, исповедальное *признание* Фонвизина состоялось. С точки зрения литературной, оно детально продумано как на структурном, так и на семантическом уровнях, о чем свидетельствуют, с одной стороны, тематическая завершенность, а с другой – разнообразные, т.н. «рамочные компоненты»: название, эпиграфы, вступление и проч. С точки зрения христианской исповедальности, покаяние осуществилось: homo confitens в первой и второй книгах описал свои «безрассудства», т.е. грехи детства, юности и молодости, а в третьей книге показал путь обретения «здорового рассудка», найдя в системе Кларка «наилучшие доводы о бытии божием» [17, 103]. В христианстве покаяние – это таинство очищения, обретения целостности, успокоения. Таким образом, исповедь Фонвизина включила в себя все необходимые для православного христианина этапы покаянного преображения.

Л и т е р а т у р а

1. *Аввакум*. Житие протопopa Аввакума, им самим написанное / подготовка текста и примечания А. Н. Робинсона // *Изборник* (Сборник произведений литературы Древней Руси). Вст. ст. Д. С. Лихачева. М., 1969.
2. *Архангельская А. В.* Раскол в Русской Церкви. Житие протопopa Аввакума. [Электронный ресурс] <http://skyglobe.ru/referat/referat/3668/>
3. *Бахтин М. М.* Эстетика словесного творчества. М., 1979.
4. *Исупов К.* Исповедь // *Идеи в России. Ideas in Russia*. Rosji. Leksykon rosyjsko-polsko-angielski pod redakcją Andrzeja de Lazari. T. 2. Łódź 1999.
5. *Златопольская А. А.* «Intus et in cute». Восприятие образа и автобиографии Жан-Жака Руссо в русской философско-антропологической мысли XVIII–XIX века // *Философский век: Науки о человеке в современном мире: Альманах 22. Часть 2* / отв. ред. Т. В. Артемьева, М. И. Микешин. СПб., 2002.

¹ Ср. с установками «Авторской исповеди» Н.В. Гоголя.

6. Кусков В. В. История древнерусской литературы / изд. 7. М., 2003. [Электронный ресурс] http://society.polbu.ru/kuskov_lithistory/ch29_v.html
7. Лествичник Иоанн. О покаянии // Добротолюбие. М., 2001.
8. Либан Н. И. Становление личности в русской литературе XVIII века. М., 2003.
9. Лотман Ю. М. Руссо и русская культура XVIII – начала XIX века // Лотман Ю. М. Избранные статьи: В 3 т. Т. 2. Таллинн, 1992.
10. Панченко А. М. Творчество протопопа Аввакума // История русской литературы X–XVII вв. / под ред. Д. С. Лихачева. М., 1980. [Электронный ресурс] http://www.infolib.info/philol/lihachev/8_7.html
11. Пигарев К. В., Фридлендер Г. М. Русская литература // История всемирной литературы: В 9 т. Т. 5 / отв. ред. С. В. Тураев. М., 1988.
12. Рассадин С. Т. Сатиры смелый властелин: Книга о Д. И. Фонвизине. М., 1985.
13. Робинсон А. Н. Борьба идей в русской литературе XVII века. М., 1974.
14. Робинсон А. Н. Исповедь-проповедь (о художественности «Жития» Аввакума) // Историко-филологические исследования. М., 1967.
15. Сербский Николай. Миссионерские письма. Православная беседа. [Электронный ресурс] <http://www.pravbeseda.ru/library/index.php?page=book&id=907>
16. Сириин Ефрем. Слово душеполезное [о покаянии]. [Электронный ресурс] <http://www.pravbeseda.ru/www/library/index.php?page=book&id=498>
17. Фонвизин Д. И. Собрание сочинений: В 2 т. Т. 2. М.; Л., 1959.
18. Худякова Г. П. Уровни исповедальности: раскаяние и покаяние // Метафизика исповеди. Пространство и время исповедального слова: Мат. междунар. конф. СПб., 1997.



Э. А. РАДЬ

**ЧЕСТЬ И БЕСЧЕСТИЕ «ОТЦОВ» И «ДЕТЕЙ»
В КОМЕДИИ Д. И. ФОНВИЗИНА «БРИГАДИР»**

о второй половине XVIII века назрела потребность литературы в произведениях, обличающих общественные пороки и русскую действительность в целом.

Задаваясь вопросом о том, какова русская действительность, и видя главную задачу театра – не в развлекательности,

а прежде всего в «исправлении нравов», Д. И. Фонвизин создает свои произведения в форме, наиболее подходящей для обличения и обличения общественных пороков того времени, – в жанре комедии (вслед за Сумароковым, которым к середине XVIII века уже было написано большое число и трагедий, и комедий), ибо «живая жизнь, которую игнорировала поэтика классицизма, более настойчиво врывается в комедию, чем в трагедию» [2, 80]¹. Высказывание П. Н. Беркова раскрывает суть комедий Фонвизина: «К концу 1760-х годов среди русских драматургов получили распространение идеи французских теоретиков театра, связанных с философами-материалистами, в частности о том, что характеры людей не являются врожденными, как думали раньше, а зависят от «обстоятельств» – окружающих условий, окружающей среды. Фонвизин, конечно, был в курсе всех этих теорий, и это отразилось в «Бригадире» [1, 124].

Объясняя формирование характера, действия и поступки человека непосредственным воздействием воспитания и среды, Фонвизин, подобно Кантемиру, Сумарокову, Новикову и другим сатирикам-классицистам 60-х – начала 70-х годов XVIII века, понятие «среда» трактует в узком смысле – как совокупность бытовых и материальных факторов, среди которых существенную роль играет влияние семьи, учителей и т.п.

Первая русская национальная комедия, наиболее значительная пьеса конца 1760-х годов, – «Бригадир» (1769 г., постановка 1782 г.) – рисует типичные для русской действительности бытовые и материальные обстоятельства и факторы. Весьма своеобразно в комедийном сюжете решается извечная проблема «отцов» и «детей». Данное произведение, сохраняя черты классицизма, содержит реалистические элементы и предлагает сатирически-обличительный взгляд на взаимоотношения поколений.

Проблема воспитания, впервые поставленная в творчестве Фонвизина еще в раннем «Недоросле» (1766), в пьесе «Бригадир» получила свое дальнейшее развитие и стала централь-

¹ Здесь и далее в статье в квадратных скобках жирным курсивом указан номер цитируемого издания по списку литературы, приведенному в конце статьи (с. 147), обычным шрифтом – страницы.

ной. Воспитанием, окружением определяется личность, ценности формирующей среды составляют ее нравственную суть. Тот же П. Н. Берков отмечает, что идейный смысл «Бригадира» состоит в том, «чтобы показать, к чему приводит воспитание, лишенное национальной основы, какие нравственные уроды порождаются воспитателями-иностранцами, какие опасности таят подобные формы подготовки будущих поколений» [1, 124]. Воспитание, лишенное национальной основы и осуществленное иностранцами, определяет в какой-то мере и отношение к старшему поколению. В отказе от русских корней заключается отрицание и неприятие собственных родителей. Таков в пьесе Иван (сын), получивший «образование» у французского кучера. Однако автор пьесы легко убеждает читателя в том, что Иван, побывавший в Париже, несмотря ни на что, является продолжением своих родителей в понимании главных человеческих ценностей.

Сын. Я одному из них должен за любовь мою к французам и за холодность мою к русским. Молодой человек подобен воску. Ежели б malheureusement (к несчастью – Э. Р.) я попался к русскому, который бы любил свою нацию, я, может быть, и не был бы таков [4, 98].

Отчуждение от родителей – не только за «холодностью к русским». А холодность к русским и соответственно к родителям – не только результат воспитания иностранцем и воздействия среды, но и результат отсутствия «умных» национальных семейных традиций в целом (что собственно и высмеивается в пьесе), и следствие ограниченности, несамостоятельности и инфантильности Ивана («Молодой человек подобен воску»), которому уже 25 лет. Неразумное воспитание, данное невежественной матерью-«дурой», сформировало личность и характер героя. Бригадир (6 явл., д. IV):

«Дура мать его, а моя жена, причиною тому, что он сделался повесою, и тем хуже, что сделался он повесою французскою» [4, 90].

Сам Бригадир участия в воспитании сына практически не принимал, т.к. до получения бригадирства полностью отдавался воинской службе.

Легкомысленность и расточительность («повеса»), путешествие в дальнюю страну, возвращение в родительский дом фор-

мально ставят Ивана в один ряд с евангельским блудным сыном. Но негативная статичность отрицательного образа (статичны все персонажи этого произведения), греховность и измененность родительского дома выводят Ивана из этого ряда.

Однако конфликт поколений в семье явно обозначен и выражается в проявлении своеволия, несовпадении взглядов на жизнь, брак и, что самое главное, с нашей точки зрения, в разном отношении к делу.

Чрезвычайная скупость, расчетливость свойственны бригадирше, Акулине Тимофеевне; военная карьера – главная забота бригадира, Игнатия Андреича. Жизнь родителей Ивана была целенаправленной и в какой-то мере наполненной смыслом. Но нравственность и духовность как составляющие семьи и главные критерии в воспитании ими не подразумевались.

Мировоззрение Ивана, преследующего единственную цель – уехать в Париж, жить легко, беззаботно, расточительно (т.е. проживать отцовское состояние), – убого, а жизненные принципы складываются в некую программу в диалогах с Советницей:

Сын. Осторожность, постоянство, терпеливость похвальны были тогда, когда люди не знали, как должно жить на свете; а мы, которые знаем, что это такое, que de vivre dans le grand monde (жить в большом свете – Э.Р.), мы, конечно, были бы с постоянством очень смешны в глазах всех таких же разумных людей, как мы (6 явл., д. II) [4, 69].

Сын. Madame! Скажите мне, как вы ваше время проводите?

Советница. Ах, душа моя, умираю с скуки. И если бы поутру не сидела я часов трех у туалета, то могу сказать, умереть бы все равно для меня было; я тем только и дышу, что из Москвы присылают ко мне нередко головные уборы, которые я то и дело надеваю на голову.

Сын. По моему мнению, кружева и блонды составляют голове наилучшее украшение. Педанты думают, что это вздор и что надобно украшать голову снутри, а не снаружи. Какая пустота! Чорт ли видит то, что скрыто? А наружное всяк видит.

Советница. Так, душа моя: я сама с тобою одних сентиментов; я вижу, что у тебя на голове пудра, а есть ли что в голове, того, чорт меня возьми, приметить не могу. (3 явл., д. I) [4, 55–56].

Непостоянство, нетерпеливость, легкомысленность, глупость, поверхностность, порочность героя составили его кодекс бесчестия. Так с понятиями **чести** и **бесчестия**, неоднократно

упоминаемыми героями на протяжении всего произведения, сопрягается проблема «отцов» и «детей». Персонажи «Бригадира» расходятся в понимании чести. Для Ивана честь – желание прославить своего отца более чем сам отец, благодаря «знанию света», знанию французского языка, а не личными заслугами перед отечеством. Среди прочих персонажей человек, адекватно оценивающий ситуации, людей, взаимоотношения, в разговоре с которым и выявляются разные смысловые наполнения понятия «честь», – Добролюбов.

Сын. <...> Вы, monsieur (к Добролюбову), конечно, знаете сами много детей, которые делают честь своим отцам.

Добролюбов. А еще больше таких, которые им делают бесчестье. Правда и то, что всему причиной воспитание [4, 90].

Персонажи, сохранившие честь, достоинство и целомудренность, – это Добролюбов и Софья. Наличие таких героев, пусть пока лишенных автором активных действий и участия в конфликте произведения, еще более оттеняет пороки главных персонажей. Будучи пассивным наблюдателем, Добролюбов активен в оценке происходящего.

Понятие чести является неприменимым к «портретным» характеристикам отрицательных персонажей пьесы. Автор обыгрывает ситуацию любовного переплета, названного Г. П. Макогоненко любовным «маханьем» [2, 79], в которой высмеивается «благородное сословие», узнающее о бесчестии по отношению друг к другу, в отличие от читателей и зрителей, лишь в конце пьесы. Еще в первом действии Софья примечает: «...Кроме бригадирши, кажется мне, будто здесь влюблены все до единого». Добролюбов дает оценку: «Правда, только разница состоит в том, что их любовь смешна, позорна и делает им бесчестие» [4, 59]. Порочность любви приобретает смысловой оттенок любви бесчестной. «...Вместо одной любовной пары в комедии “амурятся” все основные действующие лица, пренебрегая и моральными нормами, и здравым смыслом» [3, 659–660].

Любовные «маханья» старшего поколения определили порочность в любви молодых людей – Ивана и замужней Советницы, по возрасту и по духу близких друг к другу («Как судьбина милосердна! Она старается соединить людей одного ума, одного вкуса, одного нрава, мы созданы друг для друга», – говорит Иван [4, 69]).

По справедливому замечанию того же Г. П. Макогоненко, «идея комедии – обличение русского дворянства, принцип верности драматурга действительности в образах и сюжете определили и стремление сделать комическую ситуацию жизненной, вытекающей из поведения действующих лиц» [2, 84]. Комичность и аморальность ситуации в том, что отец и сын – соперники в борьбе за жену Советника, к которому приехали, чтобы сватать его дочь.

Честь, ее мера расценивается оскорбленным Советником, узнавшим истину о жене, деньгами.

Советник. ... я знаю, что с сыном вашим делать. Он меня обесчестил; а сколько мне бесчестья положено по указам, об этом я ведаю.

Бригадирша. Как нам платить бесчестье! Напомни бога, за что?

Советник. За то, моя матушка, что мне всего дороже честь... Я все денежки, определенные мне по чину, возьму с него и не уступлю ни полушки. [4, 100]

Главная ценность всех «отцов» пьесы (Советника, Бригадира, Бригадирши) – деньги; выгода – единственная движущая сила. И в браке «детей» (Ивана и Софьи), совершить который они хотят против их воли, ищут и видят прежде всего собственную корысть.

Сопоставляя моральный облик двух поколений, нельзя не вспомнить известную поговорку, применимую к Бригадиру и Ивану: «Яблоко от яблони недалеко падает». Аморальность Бригадира подтверждается варварством и насилием по отношению к жене и сыну, а аморальность его сына – безнравственным отношением к браку, допускающему измену, воспринимаемую Иваном как норму и названную «безделицей», «пустяком». Аморальность отца и сына различна по форме выражения, содержание же проявляется в неуважении друг к другу, полном неприятии, что и составляет суть конфликта поколений.

П. Н. Берков отмечал, что комедия Фонвизина называлась «Бригадир и Бригадирша» (о чем свидетельствует «Опыт исторического словаря о российских писателях» Новикова, 1772) – очевидно, с целью уже в заглавии обратить внимание читателя на основных героев [1, 124]. Это не случайно. Бригадиру и Бригадирше дает оценку их сын – как словами, называя их «животными», «уродами» и т.д., так и делами. Продукт их воспитания, он становится «награ-

дой» за их бесчестие. Логическая связь между причиной и следствием обнаруживается не только в сюжетных перипетиях, но и в самих характерах персонажей, вступивших на путь «оскотинивания». Обнажая общественные пороки в лице главных героев, осмеивая и критикуя воспитание, лишенное национальной основы и духовного наполнения, автор как бы говорит: «Что посеешь, то и пожнешь». Бригадир и Бригадирша сами лишают себя достойного сына, отдавая его от себя, определяя свою и его судьбу.

Конфликту предшествовало путешествие в Париж, там Иван увидел другую жизнь, другой образ жизни, других людей, сравнил их с родителями. А грубость и тупость Бригадира (его деспотичность и безапелляционность шокируют), скупость, забитость и ограниченность Бригадирши объясняют равнодушное отношение к ним сына: «Я индиферан (равнодушен – Э. Р.) во всем том, что надлежит до моего отца и матери» [4, 54]. Но, критикуя их, он сам уходит от них недалеко. Практически отрекаясь от родителей за их бескультурье и грубость, Иван не является примером для подражания в своем пристрастии к европейскому, т.к. за время своего путешествия в Париж выбрал в себя не лучшие стороны проявления жизни в Европе, а лишь все поверхностное, легкомысленное, порочное, по сути оставшись повторением своих родителей, только в другом, манерном, варианте.

Сумароков в трагедиях – высоком жанре – трактует человека как явление этическое, в котором соединяются общечеловеческие моральные качества, достойные уважения и гордости, показывает готовность «детей» служить отечеству, следовать учению «отцов». Итог большинства детей в его трагедиях – достойный и даже в чем-то превосходящий действия «отцов».

«Дети» Фонвизина (и в «Бригадире», и в «Недоросле») в комедии – низком жанре – являются продолжением «отцов» в глупости, ограниченности и бесчестии. В этом факте заключено не только осмеяние людских и общественных пороков, но и предостережение потомкам.

Просветитель Фонвизин красочно «нарисовал» мораль своего времени: порочность во взаимоотношениях людей, их взгляды на собственные отношения, обязанности и права. Возможность распоряжаться судьбами других людей нравственно раст-

левала общество. Мораль, сводимая к явному неуважению к человеку, благодаря перу Фонвизина, вызывала неприятие.

Литература

1. Берков П. Н. История русской комедии XVIII в. Л., 1977.
2. Макогоненко Г. П. Денис Иванович Фонвизин (1745–1792). М.; Л., 1950.
3. Степанов В. П. Фонвизин // История русской литературы: В 4 т. Т. 1. Л., 1980.
4. Фонвизин Д. И. Собрание сочинений: В 2 т. / сост., подг. текстов, вступ. ст. и коммент. Г. П. Макогоненко. Т. 1. М.; Л., 1959.



Н. В. КОРОТКОВА

РОЛЬ КОНЦЕПТА «ПРОВИНЦИЯ» В ФОРМИРОВАНИИ НАЦИОНАЛЬНОГО СВОЕОБРАЗИЯ РУССКИХ КОМЕДИЙ XVIII ВЕКА

Каждый народ стремится осмыслить пространство, в котором он живет. Уже хрестоматийными стали слова, что пространство России, за исключением Москвы и Петербурга, – бескрайняя провинция. Провинция исследуется как политический и социокультурный феномен, но она также является интереснейшим феноменом русской лингвокультуры. Становясь сложным ментальным образованием, провинция получает статус концепта («пучок» представлений, понятий, ассоциаций, переживаний, который сопровождает слово или выражаемое им понятие [1, 38]!). По мере осмысления русскими людьми провинции развивается и усложняется концепт, обрастая все новыми ассоциациями и вырастая в лингвокультурное поле. Семиотизация концепта «провинция» происходит в XVIII веке. В это время в русский язык проникает данное заимствование, использующееся

¹ Здесь и далее в статье в квадратных скобках жирным курсивом указан номер цитируемого издания по списку литературы, приведенному в конце статьи (с. 162–163), обычным шрифтом – страницы.

для наименования единицы административно-территориального деления России [8, 371; 11, 367]. Но ядро лингвокультурного поля, обозначенное словом «провинция», формируется не сразу. Важным феноменом провинциальной жизни России XVIII века является «деревня»: «Россию и доселе называют странюю **сёл и деревень**» [2, 163].

Концепт «провинция» по-разному репрезентируется и функционирует в различных жанрах художественной литературы. Цель данной статьи – проанализировать роль концепта «провинция» с ядерным словом «деревня» в формировании национального своеобразия русской комедии XVIII века, а также функционирование слова «деревня» и словесное создание образов провинциалов. Целью продиктован выбор авторов, ярких представителей литературы XVIII века: родоначальник новой русской драматургии А. П. Сумароков, создатели популярных комических опер на крестьянскую тематику М. И. Попов и Я. Б. Княжнин и вершина драматургии XVIII века Д. И. Фонвизин. Жанр комедии, на наш взгляд, наиболее удобен для анализа функционирования концепта, поскольку, сравнительно мобильный, отражает и высмеивает пороки современников и не чужд нововведений. В комедиях XVIII века концепт «провинция» становится сквозным. Для понимания причин этого кратко остановимся на особенностях театрального мира середины – второй половины XVIII века.

Пришедший в театр зритель 1750-х годов, наверняка, был бы удивлен, слыша странные для русского уха имена и следя за чуждыми России событиями (такими как подписание брачного контракта и проч.) Но подобные явления не смущали русскую публику, привыкшую к переводным зарубежным комедиям. В 1750-е годы театр выполнял сугубо развлекательную функцию: народ хотел зрелищ, смеха «до надрыва», поэтому несложные в интриге комедии положений вполне удовлетворяли нетребовательного зрителя. Переводные или переделанные комедии были также «удобны» и потому, что, высмеивая пороки Геростратов и Дюлижей, создавали впечатление оторванности от русской почвы, следовательно, от русского человека, и пороки воспринимались, как бытующие где-то *там*. Для комедий этого периода характерно отсутствие ремарок, указывающих на место действия: все проис-

ходящее в них предельно условно, внимание автора сосредоточено лишь на персонифицированном пороке, так что «страдает» не только привязанность к определенному месту, но и интрига. «Национальный колорит» еще не является насущной потребностью русского театра и такие, казалось бы, «русские детали» в ранних комедиях Сумарокова, как Москва и Петербург, имеют характер внешней оболочки, ничего русского под собой не подразумевающая. Тем не менее, примечательным представляется тот факт, что даже при создании этой «внешней оболочки» в реплики персонажей сумароковских комедий 1750–1760-х годов включается такой феномен русской жизни, как *деревня*. Остановимся на четырех комедиях Сумарокова и рассмотрим их в данной последовательности: «Лихоимец» (1768), «Ядовитый» (1769), «Опекун» (1764–1765); «Ссора у мужа с женой» (1750).

При анализе комедий «Лихоимец», «Ядовитый» и «Опекун» были выделены следующие значения слова «деревня» и производных:

1. Деревня – объект владения:

а) предмет распоряжения:

«Крестовому изъ **деревни** своей священнику даеть онъ за все-нощну по три копейки. и подносить ему, ежели всянощна съ акафистомъ, еще по чаркѣ водки: а есть ли безъ акафиста, такъ тогда и водки нѣтъ» [6].

б) предмет заклада:

«...за вами по закладу надлежало отказать половину **деревни**, надлежащую теткѣ моей, а ошибкою отказана вся...» [6].

в) предмет продажи:

«Ты знаешь то мой другъ, какія мнѣ были нападенія отъ моихъ сильныхъ злодѣевъ, и что я принужденъ былъ **деревни** мои продать и въ чужія отлучиться край...» [7].

2. Деревня – (негат.) место отсталости, пренебрежения к своему внешнему виду, отсутствия моды:

«И надѣвають лакѣи тѣ кафтаны только тогда, когда онъ выѣзжаетъ, а дома ходятъ они въ такомъ платьи, какъ бобыли въ **деревняхъ**...» [6].

3. Деревня – источник материальных благ:

«Поставилъ у себя передъ дворомъ столбъ: ежели продаеть когда с но, или овесъ, или какія другія **деревенскія припасы**; такъ

прибиваетъ на етомъ столбѣ цыдулки, что то то, или то то прода-
ется» [6].

Слово «деревня» выполняет в комедиях важные функции. Так, в «Лихоимце» оно позволяет выстроить целую сцену – диалог Леандра и Кащея, расширить проблематику (упоминание о халатности «пьяного отказчика»), раскрыть характер «скупого», распоряжающегося деревней как своей и берущего с крестьян двойной оброк:

«Да я уже ею многія владѣю лѣта, и крестьянъ, какъ отецъ чадъ оберегалъ, и бралъ съ нихъ только въ двое больше, нежели съ отцовскихъ, смертный часъ, и судъ Божій памятуя» [6].

В финале комедии, когда порок наказан, а любящие сердца соединяются, Леандр вновь напоминает о деревне, которая теперь выступает своеобразным символом справедливости: невесту – влюбленному, деревню – закладчику:

«Извольте, сударь, отдавать ему ево невѣсту, а мнѣ мою **деревню**» [6].

Сюжетным центром комедии «Ядовитый» является «выморочная деревня»: из-за дела по этой деревне (вновь по неаккуратности чиновников) в доме Менедема появляется Герострат, вокруг которого и формируется комедия.

Наряду с «деревней» в комедиях Сумарокова отражается и (пока еще условное) представление о российском пространстве, а также негативное отношение к Москве и Петербургу.

1. Камчатка – символ отдаленности:

«А честного-то человека детки пришли милостины просить, которых отец ездил до Китайчетова царства и был во **Камчатном государстве** и об этом государстве написал повесть» [5, 367].

«Однако ты помнишь это, что ты, сведав о том, отнес к господину графу из Валериановых денег десять тысяч; так сказано мне было под рукою, что ежели я хоть намекну о том когда, так места я себе и в **Камчатке** не сыщу» [5, 384].

2. Киев – место паломничества:

«А сверх этой моей эпитимии хочется мне в **Киеве** побывать. О Киеве, Киеве, Святый граде Киеве! Помилуй мя, недостойного раба твоего. От самого Петербурга пойду пешком туда, Пасквин» [5, 376].

3. Москва:

«...отъ коноплянова масла въ **Москвѣ** всѣ улицы протухли» [7].

4. Петербург:

«Финета (Дюфизе). Я говорю, что **петербургской** в платье обычно не хорош (особливо) для эдаких дур.

Дюфиза (*Финете*). Срамно здесь одеваются» [4, 10].

«Пасквин. Будто во **здешнем городе** книги читать можно? Ниса. А для чего не можно?

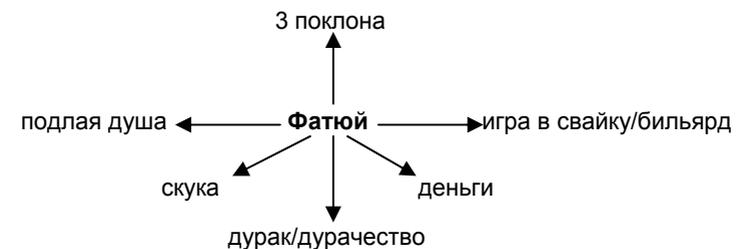
Пасквин. Ради того, что здесь целый день от утра до ночи **пьяницы дерут горло и ревут по улицам**, как медведи в лесу, несмотря на то, что здесь престольный город и что этого кроме Москвы и Петербурга ни в одном российском городе не терпят, да и здесь, и в Москве лет двадцать тому назад не важивалось. А другая причина, отчего слуху, а следовательно, и душе целый день нет покою, что многие хозяева в корабельное ударились мастерство и разрубивают мерзлые барки, хотя их и пилить можно, избавляя чувство соседнего слуха от незаслуженного наказания» [5, 379].

5. Пространство:

«Герострат. ...да вся подсолнечная возгремить о невѣрности Ангеликиной, и да пронесется ея безчестіе до краевъ **востока, запада, сѣвера и юга**.

Дромон. **Москву, да Петербургъ позабыль ты**» [7].

Интерес представляет одна из ранних комедий Сумарокова «Ссора у мужа с женой» (1750): в этом произведении появляется комический образ провинциала Фатюя. Негативная характеристика персонажа создается следующими понятиями:



Данное представление о Фатюе отражено и в ремарках, и в характеристике другими персонажами, и в речи самого Фатюя. В целом создается впечатление о забитом, необразованном, глупом человеке. Но в то же время Фатюя – и носитель определенного положительного начала (он, в отличие от Дюлижа, выступает за все русское). Отрицательное отношение к провинции декларируется и следующими двумя сравнениями:

«Деламида. Любить мужа, ха! ха! ха! ха! Это **посадской бабе** прилично!

Дюлиж. Она на французскую даму ни с чего не походит; сама русская. А что она хороша, это безделица, ежели одевается худо: и **крестьянские девки** хороши бывают, да вить не волочиться ж за ними» [4, 8].

Как видим, облечь комедии в условно русскую оболочку автору помогают реалии провинции.

В 60-е годы XVIII века у ряда писателей обозначилось стремление придать комедии национальный характер, отказаться от переводов и создать оригинальную русскую комедию на национальной почве [1, 59]. «Перед тогдашней комедией, «комедией характеров», стала проблема отражения не того общечеловеческого начала, которое делает «скупого», «мизантропа», «нескромного», «рассеянного» и т.д. понятными зрителям и читателям без различия национальности и времени, а той национальной сущности, которая одна только и способна оплодотворить подлинные художественные создания. В драматическом искусстве середины XVIII в. вопрос этот решен был компромиссно: «характеры» остаются незыблемыми, неизменными, но имеют национальную форму выражения, и задачей драматурга становится изображение не просто «скупого», «мизантропа» и т. д., а «русского скупого», «русского мизантропа» и т. п. Опыт показал, что подобная задача может быть решена только при драматическом воспроизведении национального быта, обстановки, «нравов» [1, 123]. Встал вопрос о переориентации театра с развлекательных целей на нравоучительно-воспитательные. Источником национальных «носителей пороков», высмеивая которые авторы могли бы поучать зрителей, выступает провинция. Русскими становятся имена действующих лиц, определяется место действия – деревня, хранилище национально-русского, ибо в столицах, а затем и в других городах господствовало зарубежное, наносное. Переориентация происходит и в области объектов осмеяния. Если в комедиях 50-х годов в основном высмеивались щеголи-петиметры, взяточники-чиновники, безграмотные судьи, скупые, проигрывающие свое имение картежники, схоластичные педанты и надменные вельможи [1, 29] (эти «предметы осмеяния» как канонически-

классицистические перечислены в «Эпистоле о стихотворстве» Сумарокова), то, начиная с 60-х годов, основными действующими лицами комедий становятся грубые, невежественные, порой жестокие деревенские дворяне. Так формируется русская бытовая комедия. Следует отметить, что перенесение места действия в провинциальную глушь носило и политический подтекст. Авторы старались сделать «реверанс» в сторону Екатерины II (или же просто обеспечить спокойное издание или постановку своего творения), показывая, сколь беспросветно было состояние провинции до проникновения туда десницы просвещенной монархии (переносилось и время действия – либо в период правления Елизаветы Петровны, либо в первые годы царствования Екатерины II).

Исследователи отмечают, что комедия Сумарокова «Рогоносец по воображению» была написана под влиянием «Бригадира» Д. И. Фонвизина. На наш взгляд, целесообразно рассмотреть обе комедии вместе для определения функционирования в них концепта «провинция». Действие обеих комедий происходит в деревне. В «Рогоносце» представлены провинциальные дворяне, в «Бригадире» – военные и гражданские служащие в отставке. Ядерное слово «деревня» в комедии «Бригадир» имеет следующие значения:

1. Деревня – сельская местность, место пребывания сановников в отставке:

«Мы хотя друг друга и недавно узнали, однако это не помешало мне, проезжая из Петербурга домой, заехать к вам в **деревню** с женою и сыном» [9, 47].

«Муж мой – прямая приказная строка. Я живу несколько лет с ним здесь в **деревне** и клянусь тебе, что все способы к отмщению до сего времени у меня отняты были» [9, 54].

«Я очень уверена, что он нашу **деревню** предпочтет и раю, и Парижу» [9, 70].

2. Деревня – объект владения.

«Я не думаю, чтоб будущий мой свекор захотел вас трудить присмотром за **деревнями** его сына» [9, 62].

«**Две тысячи душ** и без помещичьих достоинств всегда две тысячи душ, а достоинства без них – какие к чорту достоинства...» [9, 81].

3. Деревня – место, где следует довольствоваться малым:

«Для нас, сударь, фасоны не нужны. Мы сами в **деревне обходимся со всеми без церемонии**» [9, 47].

«Черт меня возьми, ежели грамматика к чему-нибудь нужна, а особливо **в деревне**. В городе по крайней мере изорвала я одну на папильоты» [9, 53].

4. Деревня – место забитости и отсталости:

«Все соседи наши такие неучи, такие скоты, которые сидят по домам, обнявшись с женами. А жены их-ха, ха, ха, ха! – жены их не знают еще и до сих пор, что это – дезабилье, и думают, что будто можно прожить на сем свете в полшлафроке. Они, душа моя, ни о чем больше не думают, как о столовых припасах, прямые сви- ньи...» [9, 55].

5. Дом Советника – негативно влияющее пространство (метонимия):

«Сей минуты выедем вон из **такого дому**, где я, и честный человек, чуть было не сделался **бездельником**» [9, 102].

6. По-деревенски – указание на определенный характер обстановки:

«Театр представляет комнату, убранную **по-деревенски**» [9, 47].

Слово «деревня» и производные выполняет в тексте комедии такие функции, как:

- раскрытие особенностей деревни как социокультурной среды (значения 3, 4, 5);

- раскрытие положения персонажей в обществе (значение 2).

Околоядерное пространство слова «деревня» заполняют по-разному репрезентированные понятия, расширяющие характеристику пребывающих в провинции персонажей:

- *глупость*;

- *пустые разговоры*:

«Сам господь волоски наши считать изволит, а мы, рабы его, мы и деньги считать ленимся, – деньги, которые так редки, что целый парик изочтенных волосов насилу алтын за тридцать достать можно» [9, 50].

- *узость интересов*:

«Мне самой скучны те речи, от которых нет никакого барыша. (К советнице.) Переменим, свет мой, речь. Пожалуйста, скажи мне, что у вас идет людям, застольное или деньгами? Свой ли овес едят лошади, или купленный?» [9, 51].

« Бригадирша. Не сделал ли ты, Иванушка, какого нам убитку? Не потерял ли ты чего-нибудь?

Бригадир. И очень много. Пропажа не мала.

Бригадирша (запыхалась). Что за беда? Что такое?

Бригадир. Он потерял ум, ежели он у него был.

Бригадирша (отдыхая). Тьфу, какая пропасть! Слава богу. Я было обмерла, испугалась: думала, что и – впрямь не пропало ль что-нибудь» [9, 74].

«Он хотя и мой сын, однако таить нечего: где он был? в каких походах? На которой акции? А ежели ты охотница слушать и впрямь что-нибудь приятное, то прикажи мне, я тебе в один миг расскажу, как мы турков наповал положили, я не жалел басурманской крови» [9, 79].

- *пустая трата времени, скука*:

«Боже тебя сохрани от того, чтоб голова твоя наполнена была иным чем, кроме любезных романов! Кинь, душа моя, все на свете науки. Не поверишь, как такие книги просвещают. Я, не читав их, рисковала бы остаться навеки дурую» [9, 49].

«Сын. Madame! Скажите мне, как вы ваше время проводите?

Советница. Ах, душа моя, умираю с скуки. И если бы поутру не сидела я часов трех у туалета, то могу сказать, умереть бы все равно для меня было; я тем только и дышу, что из Москвы присылают ко мне нередко головные уборы, которые я то и дело надеваю на голову.<...> После туалета лучшее мое препровождение в том, что я загадываю в карты» [9, 55–56].

На наш взгляд, создается довольно целостный образ российских сановников, вышедших в отставку и поселившихся с фамилиями в провинции. Узость интересов, глупость, безделье и забитость соединяются с претензией на образованность и причислением себя к городским жителям (Иванушка, Советница).

Иную картину представляет «Рогоносец по воображению», изображающий быт особого «класса» – деревенских дворян, плоть от плоти провинциалов. В данной комедии отразились понятия, выраженные словосочетаниями:

- *деревенский дворянин / деревенские дворяне*:

«Как, сударь, **деревенских дворян** жены титулуются?» [5, 389].

«Так бы ты, мой красавец, лучше изволил потравить ручного медведя, а из них иные и нас, **деревенских дворян**, учтивее, потому что не только политично кланяться, да и танцевать умеют» [5, 397].

- *деревенская девка*:

«Вам это, я думаю, смешно, что бедная **деревенская девка** такую пустою наполнена гордостью и, едва имея пропитание, так разборчива» [5, 402].

- *деревенская баба*:

«Да ты бы благодарил его светлость за милости такие, что он у **деревенской бабы** по природному своему человеколюбию грешную ее руку целует» [5, 406].

Понятие «деревенский дворянин» включает в себя следующие составляющие:

- *обильная еда*:

«Хавронья. Есть ли у нас **свинные ноги**?

Дворецкий. Имеются, сударыня.

Хавронья. Вели же ты сварить их **со сметаной да с хреном**, да вели начинить **желудок**, да чтобы его зашили шелком, а не нитками. Да вели **кашу размазную** сделать...

Дворецкий. В горшке прикажешь, барыня-сударыня, или на блюде?

Хавронья. В горшечке, да в муравленом, и покройте его венцейскою тарелкой; **с морковью пироги, пирожки с солеными груздями, левашники с сушеною малиной, фрукасе из свинины с черносливом, французский пирог из подрукавной муки, а начинка из брусничной пастилы**. Да есть ли у нас **калужское тесто**?

Дворецкий. Имеется.

Хавронья. А сверх того сам прикажи, что варить, жарить, печь, только бы всего было довольно. **Салат** подай не с **конопляным, да с ореховым маслом**» [5, 392].

«Хавронья. А я выпила за здоровье вашего великосиятельства **чашечку кофию**, да што-та на животе ворчит; да полно, это ото вчерашнего вечера: **я поела жареной плотвы и подлещиков да ботвиньи обожралася, а пуще всего от гороху это**. А горох был самый легкий; и на тарелочке тертой мне подали, да и масло к нему было ореховое, а не какое другое» [5, 388].

- *многократный сон*:

«Чей-то к нам прислан егерь; конечно, к нам гости будут, а **барин еще поживает**» [5, 391].

«Викул. Жена! Не знаю, что меня по коже подирает! **Пойти да полежать**» [5, 399].

«Викул. **Не изволите ли отдохнуть**, высокосиятельнейший?

Граф. Я не устал, сударь... да вы не хотите ль попочивать?

Викул. Я привык к этому, милостивый государь, да не будет ли вам противно.

Граф. Нимало, сударь.

Викул. Жена, **пойдем же да отдохнем...**» [5, 394].

- *времяпрепровождение*:

а) карты:

«Хавронья. Не изволите ли, графское сиятельство, в **карточки позабавиться**» [5, 400].

б) хозяйство:

«Дворецкий. Не прогневайся, сиятельный! **Боярыня в это время изволит свиней кормить**, так и мне там присутствовать надлежит» [5, 408].

«Дворецкий. Да и кроме красоты, ваше здоровье, какая у нее память! Бову, Еруслана вдоль и поперек знает, а **жать такая мастерица**, как ты сам ведаешь, да и в домашнем-то быту: и **капусту солит сама, и кур щупает, и свиней кормит**» [5, 390–391].

- *наивность / забитость*:

«Хавронья. А вот, сердечушко, я тебе донесу. Как я нынешнею зимою была без тебя в Москве, так расхвалили мне какую-то интермецию и уговорили меня туда съездить. Бывает и на старуху проруха. Поехала, вошла я в залу, заиграли и на скрипичах, и на гобоях, и на клевикортах; вышли какие-то и почали всякую всячину говорить, и уж махали, махали руками, как самые куклы; потом вышел какой-то, а к нему какую-то на цепи привели женщину, у которой он просил не знаю какого письма, а она отвечала, что она его изодрала; вышла, ему подали золоченый кубок, а с каким напитком, этого я не знаю; этот кубок отослал он к ней, и все было хорошо; потом какой-то еще пришел, поговорили немного, и что-то на него нашло; как он, батька, закричит, шапка с него полетела, а он и почал метаться, как угорелая кошка, да выняв нож, как прыснул себя, так я и обмерла. А граф этот, сидя тогда со мною в одном чулане и разговорився прежде еще интермедии, что я его соседка, меня тогда мунгальской водкой, как я от страха обмерла, от смерти избавил».

«Хавронья. Что это меня прорвало! Да полно, конь о четырех ногах, да и тот спотыкается, а я **баба безграмотная**, так как не промолвиться».

Викул. Да ты не в слове, да в деле промолвилася.

Хавронья. Я батька, **деревенская**, и не знаю, что слово, что дело» [5, 395].

- *запущенность дома*:

«Хавронья. <...> Исправь же все как надобно, да пошли на базар купить золоченых пряников, **да паутины вели обмести, а двери-то вели подмазать, чтобы не скрипели, да людей вели накормить**» [5, 392].

- гостеприимство:

«Хавронья. Не соблаговолите ли, ваше высококорографское сиятельство, чарочку выкушать водочки?» [5, 396].

Интерес представляют и две характерные для русского сознания оппозиции, являющиеся частными разновидностями оппозиции «провинция – столица»:

Петербург – провинция:

«А Флориза, отменив то, только двенадцать блюд изготавите приказала: я-де лучше знаю это учредить. А вам известно, что **она выросла, воспитана в Петербурге**. Так не прикажете ли быть по ее нашему пиру, чтобы не обесчеститься? А **она на людях выросла**» [5, 392–393].

Москва – провинция:

«**Выросла я в Москве**, а ныне должна я, донашивая оставшее свое платье, **жить по-деревенски** и слышати только о сене, о жнитве, о умолоте, о курах, о утках, о гусях, о баранах...» [5, 394].

В «Рогоносце по воображению» и «Бригадире» нашло отражение двойственное восприятие деревни: негативное – Флориза, Ниса, Советница, Иванушка – и нейтральное (а возможно и позитивное) – Викул, Хавронья. Положительный взгляд на деревню, на наш взгляд, начинает формироваться в оригинальных комических операх и «идиллических» произведениях на крестьянскую тематику 1770-х годов. В комической опере М. И. Попова «Анюта» «горожане» и «поселяне» подвергаются этической оценке:

Мирон

Мы не так, как горожане,
Кои на дары богаты,
На посулы тароваты,
На приветы кудреваты,
Да на дачу туповаты.
Инак мы живём, хресьяне:
Хоша баём непригожо,
Да сулим друзьям што схожо;
На словах у нас што гожо,
И на деле будет то жо.

Филат

Сам я тожо баю, дядя:
Горожани, руки глядя,
На чужую мошну глядя,
Скалит зубы, речи лядя:
Ум в приветы опускает,
Вечну дружбу возвещает,
Вечну службу обещает,
Как кошолку выпещает;
А как мошну лишь достанет
Он толды и не вспомянет,
В мире ль ты или в гробу. [10, 369]

Негативное восприятие города осложнено субъективным отношением крестьян:

Мирон

Роботайте, робята,
Секирой и сохой:
Здесь жизнь хош трудновата,
Да лучше городской;
Там всякому поклоны
Кому ни попадись!

Толчки без обороны
Примай там, не ленись:
Там всем над нами воля,
И все с нас тянут сбор;
А здесь нрам вся неволя
Боярский только двор. [10, 370]

Конкретизируется оппозиция «город – деревня» в понятиях «дворянин – крестьянин»:

Анюта

Мне все перед тобою
Крестьяна кажутся невежливой толпою.
Ты статен, ты умен, богат и **дворянин**:
Возможет ли с тобой равняться **крестьянин**? [10, 372]

Виктор

Такой, как ты, скотина
Знай соху с бороной.

Филат

Такой, как ты, детина
Гнался б на вороной
За зайцом по поляне,
Как делают дворяне. [10, 374]

Деревня выступает и символом общественного мнения.

Анюта

Потом ославолюсь я:
Что скажет обо мне **деревня** вся сия? [10, 373]

Мирон

Смотри-тко, што теперь соседи те баят:
Веть, окоянна, все слыш, как в трубу гласяят,
Што стала ты нам всем бесчестьем да зазором;
А мне веть одному позор-от весь да сором. [10, 377]

В комической опере Я. Б. Княжнина «Несчастье от кареты» положительный взгляд на деревню вызван приподнятым состоянием героя, пребывающем в состоянии счастья.

Лукьян

...О, пышные вы жители градские,
Которых видел я в сей час,
Стократно я счастливей вас.
<...>

Анюта. Скажи, что ты видел в городе?

Лукьян. Шум, великолепие. Золото реками льется, а счастья ни капли... [10, 465].

Но все тут же разрушается под воздействием удручающих обстоятельств зависимого крестьянского положения.

Вершиной русской политической комедии в XVIII веке, по мнению исследователей, является «Недоросль» Фонвизина [1, 222]. Представляет интерес отражение в ней концепта «провинция». Пространство комедии заявлено в начальной ремарке: «Действие в деревне Простаковых». Одной из задач «Недоросля» была обрисовка грубых нравов деревенских дворян (заметим, что в 70–80-е годы поднимался вопрос о роли воспитания в жизни человека было отмечено отличие характера как свойства, присущего человеку от рождения, и нрава, приобретаемого в обществе). Выводя на сцену подобные «нравы», Фонвизин многократно вкладывает в уста «животноподобного» Тараса Скотинина деминутив «деревенька», подчеркивая тем самым особо нежное и трепетное отношение персонажа и к окружающему пространству, и к себе как к владельцу, в какой-то степени хозяину жизни (мотив хозяина несколько раз повторяется в речи Простаковой).

«Деревня», наряду с обычным для XVIII века значением «предмет владения», понимается следующим образом:

- *объект эмоционального отношения:*

«Г-жа Простакова. Неужели тебе эта девчонка так понравилась?

Скотинин. Нет, мне нравится не девчонка.

Простаков. Так по соседству ее **деревеньки**?

Скотинин. И не деревеньки, а то, что в *деревеньках-то* ее водится и до чего моя смертная охота» [9, 112].

- *важный атрибут человека:*

«Скотинин. Хорошо, государь мой! а как по фамилии? Я не дослышал.

Правдин. Я называюсь Правдин, чтобы вы дослышали.

Скотинин. Какой уроженец, государь мой, **где деревеньки**?» [9, 114].

- *место постоя солдат:*

«Слуга (к Простакову, *запыхавшись*). Барин, барин! солдаты пришли, остановились в нашей **деревне**» [9, 116].

- *окружающее пространство:*

«Г-жа Простакова (к Милону). А! мой батюшка! Господин офицер! Я вас теперь искала по всей **деревне**; мужа с ног сбילה,

чтоб принести вам, батюшка, нижайшее благодарение за добрую команду» [9, 123].

«Скотинин (озлобясь). Как мячиком? Оборони бог; да я и сам зашвырну ее так, что целой **деревней** в неделю не отыщут» [9, 120]. (Метонимия).

- *предмет награды:*

«Стародум. Я отошел от двора без деревень, без ленты, без чинов» [9, 133].

Наряду со словом «деревня» для наименования пространства используются также понятия «околоток»:

«Скотинин. ...да я на них всех свиней со бела света выкуплю; да я, слышь ты, то сделаю, что все затрубят: в здешнем-де **околотке** и житье одним свиньям» [9, 121]

и «*наместничество*»:

«Правдин. Как друг, открою тебе причину моего здесь пребывания. Я определен членом в здешнем **наместничестве**» [9, 117].

Последнее не только расширяет место действия комедии (события разворачиваются не просто в деревне Простаковых, но в определенном наместничестве как административно-территориальной единице), но и дает историческую информацию. Представление о провинциальных чиновниках зафиксировано в высказывании Простаковой об отце-воеводе:

«Г-жа Простакова. Без наук люди живут и жили. Покойник батюшка воеводою был пятнадцать лет, а с тем и скончаться изволил, что не умел грамоте, а умел достаточек нажить и сохранить. Челобитчиков принимал всегда, бывало, сидя на железном сундуке. После всякого сундук отворит и что-нибудь положит...» [9, 163–64].

Расположение деревни Простаковых по отношению к городу и отношению к нему репрезентировано следующими репликами:

«Г-жа Простакова. <...> Оба они приходят сюда из города. Ведь от нас и **город в трех верстах**, батюшка.<...>

Г-жа Простакова. Уж не послать ли за доктором в город?» [9, 110]. <...>

«Г-жа Простакова. Правда твоя, Адам Адамыч; да что ты станешь делать? Ребенок, не выучась, поезжай-ка в тот же **Петербург**: скажут, дурак» [9, 145].

По сравнению с «Рогоносцем по воображению» Сумарокова, в «Недоросле» Фонвизина провинциальное пространство

значительно расширено и введено в общероссийский контекст. Ценные в воспитательном отношении диалоги Стародума с Правдиным, Милоном и Софьей произносятся в провинциальном пространстве, ибо деревня Простаковых стала невольной причиной встречи положительных персонажей: Софья была насильно увезена туда, поэтому там оказывается Стародум; Правдин как член правления наместничества следит за поведением Простаковых в деревне; Милон приводит туда на постой солдат. Таким образом, деревня как пространство выполняет и сюжетно-организующую функцию, выступает «сцепливающим» элементом.

Проведенное исследование позволяет сделать вывод о том, что концепт «провинция» с ядерным словом «деревня» бытует в русских комедиях, начиная с переводно-подражательных произведений А. П. Сумарокова и заканчивая оригинальными сочинениями XVIII века. Основное значение данного концепта в истории русской драматургии, как нам кажется, заключается в создании национального колорита, а шире – национальной среды русской комедии (впоследствии действие великих драматических произведений Н. В. Гоголя, А. Н. Островского, А. П. Чехова будет происходить в провинции). Семантика слова «деревня» развивается от сравнительно нейтрального («место пребывания») до эмоционально окрашенного («предмет владения», «предмет награды», «предмет, определяющий статус человека» и т.п.). Начинает формироваться личностное отношение к деревне, отражаются сословные различия в ее восприятии. В комедиях XVIII века появляются особый «класс» – деревенские дворяне, предметы быта и особенности жизни провинциалов. Помимо создания пространства комедии, концепт «провинция» часто является сюжетообразующим элементом. Все это свидетельствует о продуктивности данного концепта в русской художественной литературе и о его важности в языковой картине мира русских.

Л и т е р а т у р а

1. Берков П. Н. История русской комедии XVIII века. Л., 1977.
2. Ключевский В. О. Сказания иностранцев о Московском государстве. М., 1981.
3. Маслово В. А. Введение в когнитивную лингвистику. М., 2007.
4. Русская комедия и комическая опера XVIII века. М.; Л., 1950.

5. Сумароков А. П. Драматические сочинения. Л., 1990.
6. <http://sumarokov-a-p.net.ru/> 13/
7. <http://sumarokov-a-p.net.ru/> 15/
8. Фасмер М. Этимологический словарь русского языка: В 4 т. Т. 3. М., 1987.
9. Фонвизин Д. И. Собрание сочинений: В 2 т. Т. 1. М.; Л., 1959.
10. Хрестоматия по русской литературе XVIII века / сост. А. В. Кокорев. М., 1965.
11. Шанский Н.М. и др. Краткий этимологический словарь русского языка. М., 1975.



И. Д. НЕМИРОВСКАЯ
КОМИЧЕСКАЯ ОПЕРА Н. П. НИКОЛЕВА
«РОЗАНА И ЛЮБИМ» КАК ПРЕДШЕСТВЕННИЦА
«МЕЛЬНИКА...» А. О. АБЛЕСИМОВА

дним из плодотворно развивающихся родов литературы в России в последней трети XVIII в. была драматургия, а из жанров музыкального театра – русская комическая опера. Увлечение созданием и постановкой опер охватывало очень широкие социальные слои как в столицах, так и в провинции (от крепостных – до императрицы). Многие великие русские драматурги и театралы-любители соприкоснулись в своем творчестве с жанром русской комической оперы. Для некоторых из них это увлечение было лишь мимолетной данью моде, для других литераторов, например, Н. П. Николева, обращение к жанру комической оперы стало продуманным, последовательным шагом, предпринятым им в начале своего творческого пути (в период с 1776 по 1782 гг.) и принесшем ему известность.

В «творческом багаже» Николева-драматурга находятся пять комических опер – две «драмы с голосами»: «Розана и Любим» (1776) и «Феникс» (1779), «драматическая пустельга с голосами» «Прикащик» (1778), волшебная, сказочная опера «Точильщик» (1780) и шутивная опера «Опекун-профессор, или Любовь сильнее красноречия» (1782).

Большую ценность для исследователя представляет предисловие к опере «Розана и Любим», содержащее подробное разъяснение авторских позиций Николева, написанное автором для того, чтобы «невежды не толковали чужие сочинения» [1, 3]¹.

Опера «Розана и Любим» была написана Николевым в 1776 г., поставлена в 1778 г. в Москве, а в 1780 г. – в Санкт-Петербурге, т.е. раньше «Деревенского праздника» В. И. Майкова и «Мельника – колдуна, обманщика и свата» А. О. Аблесимова. Опера «Розана и Любим» была отдана в театр в 1777 г. – в год, когда, по утверждению Николева из «Объяснения» к опере, в Москве в последний раз шли французские оперы. Следовательно, оперу Николева можно считать третьей из сохранившихся до нашего времени русских опер после «Анюты» М. И. Попова и «Любовника-колдуна» В. И. Майкова (с успехом поставленных в Санкт-Петербурге в 1772 г.) и фактически (по времени написания) – первой комической оперой, написанной русским драматургом для московского театра.

Под условным определением «драма с голосами» скрывается довольно пестрая жанровая основа. В опере, действительно, присутствует серьезный драматический конфликт, но в то же время встречаются элементы французской комической оперы, итальянской оперы-серии и пасторали.

В «Розане и Любиме» Николев воспользовался фабулой известной французской комической оперы Ш.-С. Фавара и М.-Ж. Фавар «Анюта и Любим» и разработал ее в «духе русских нравов», изобразив героев в различных душевных состояниях. Николев, в ответ на критику о заимствовании известного публике сюжета, отстаивая свои авторские права, в «Объяснении» к опере замечает, что его русская опера так же похожа на французскую оперу, как русский человек на француза – только в общих чертах. Автор намеренно упоминал в тексте Москву, деревни Подмосковья, стремился изобразить в опере особый подмосковный говор. Из «Объяснения» становится ясно, что опера «Розана и

Любим» по непонятным причинам целый год пролежала в театре «под спудом», и была поставлена в Москве только через год после премьерных показов упомянутых комических опер В. И. Майкова и А. О. Аблесимова. Николев, явно обиженный этим обстоятельством, образно сравнивал эту ситуацию с известной притчей, когда «хвост пожалован был головою».

Отличительной чертой оперы «Розана и Любим» является впервые появившаяся в ней тема бунта крестьянина против барина (возможно, это и было основной причиной задержки постановки оперы, т.к. оперы Майкова и Аблесимова с этой точки зрения были более «миролюбивыми»). Причем тема бунта проходит в репликах многих действующих лиц оперы, представляя тем самым не частное, а общественное мнение. После «Розаны и Любима» Николев напишет еще четыре комические оперы, но ни в одной из них он больше не поднимет тему открытого социального протеста на столь высокий уровень, видимо, помня о том, что опера «Розана и Любим» с момента своего появления находилась под постоянным контролем цензоров и даже самих актеров, которые то и дело сглаживали в ней «острые углы», самовольно меняли и купировали текст. Николев, недовольный столь вольным обращением актеров с авторским текстом, замечал в «Объяснении», что в театре его оперу не представляют, а «тиранят», называл невежество «чумой для просвещения», констатировал, что такое отношение не дает возможности истребить скаредных писателей и исправить посредственных.

В опере Николев жестко пишет о приказчиках, сравнивая их с хищными жуками, которые ничего кроме своего брюха не любят, отмечает коварство, ложь и лесть, царящие в городе, причуды господ, которые ночью шатаются, а днем «дрыхнут» и, предпочитая «любовь на час», охотятся на девушек, как на зайцев. В хоровой песне охотников драматург открыто называет вещи своими именами: «Барское счастье – наше несчастье, <...> их [помещиков – И. Н.] забава – наша отрава» [1, 35], а в песне Лесника дает характеристику отношению помещиков к крестьянам: «Бары нашу братью так / Принимают, как собак» [1, 53]. Показательно, что относительно нейтральный тон используется в тексте оперы, а самые жесткие обличения находят отражение именно в музыкальных номерах.

¹ Здесь и далее в статье в квадратных скобках жирным курсивом указан номер цитируемого издания по списку литературы, приведенному в конце статьи (с. 170), обычным шрифтом – страницы.

Несмотря на то, что опера названа «Розана и Любим», главным героем, появившимся на сцене только в конце третьего действия, но коренным образом изменившим весь ход событий, является отец Розаны – Излет. Излет, отставной солдат, проливавший кровь за отечество в Русско-турецкой войне, не хочет мириться с произволом молодого соседского помещика Щедрова, силой укравшего его дочь – красавицу Розану, и готов жаловаться на него самой царице. Он уверен в своей правоте и настойчив в желании «перевоспитать» помещика Щедрова. Он возмущен незаконным поведением помещика и жаждет возмездия: «Правым силы не ужасны / Правде царской мы подвластны. / В ней защиту я найду, / Пред царицею паду» [1, 36]. Доводы Излета настолько убедительны, он так прекрасен в своем душевном порыве защитить честь дочери, что помещик с «говорящей» фамилией Щедров внезапно меняет свои коварные планы. Удивившись, что и «мужик душою может быть велик, как сильных чувств владетель», Щедров называет Излета редким в своем роде человеком, который способен научить своим примером добродетели, и просит разрешения считать его своим другом.

Под статью Излету и его дочь Розана. В отличие от пассивной Анюты из одноименной оперы Попова, Розана у Николева – это видная невеста, соблазнительная, бойкая черноглазая «воструха», влюбленная в простоватого Любима, решительно отказывающаяся принять благосклонность помещика Щедрова: «Для милого и барин мною будет отбоярен», – поет она. Свое свадебное платье Розана называет саваном, умоляет не держать ее в усадьбе, как «колодницу», а отпустить к Любиму. Ее достойное подражание поведению оказывает сильное воздействие на Щедрова. Его восхищает нежность человеческого сердца Розаны, ее верность, которая «презирается в городах, потому что там не умеют ей наслаждаться» [1, 40]. Помещик Щедров понимает, что любовь может быть разной. Любовь Розаны к Любиму – это настоящая любовь, а любовь Щедрова, начавшаяся шуткой, перешедшая в страсть, а затем и в преступление, – это «странный род бешенства, происходящий из самолюбия» [1, 77]. В финале оперы Щедров щедро благодарит всех, кого он обидел, и наставляет «продажного» болтуна – Лесника – впредь ни за какие деньги не участвовать в беззакониях.

Излет и Розана в опере несут функцию «двигателей» действия. Напротив, пассивным, условным действующим лицом в опере показан жених Розаны – Любим. Это дворовый, вольно живущий в селе у своего дяди-рыбака. Любим любит Розану, но не может ее защитить. Находясь с Розаной в шалаше и услышав приближающийся лошадиный топот, трусливый Любим торопится уйти от беды. Но безрассудной девушке Розане со своим женихом ничего не страшно, и она, как нарочно, дожидается прихода барина. Барин силой сажает Розану в карету, а Любим, удерживаемый барскими псарями, вынужден остаться. Его поведение спустя некоторое время прокомментирует Лесник, объясняя Милене (сестре Розаны) происшедшее: «Любим твой совался, совался как угорелая кошка, да и сам провалился к черту» [1, 25]. Образ Любима как будто взят Николевым из другого жанра – итальянской оперы-серия. Любим – это лирический герой, не готовый к конфликту, растерявшийся в момент опасности. Оставшись один, Любим исполняет патетический речитатив «Куда идти, куда бежать, где помощи искать?», и, охваченный душевным порывом, завершает сцену настоящей «фурией» – арией мести (авторское указание драматурга).

Элементы пасторальности отразились в сцене завтрака главных героев в шалаше и загадке о чувстве любви, которую загадывает Любиму Розана: «Что люблю тебя иль нет, / Я того не знаю. / Рву ли в поле я цветы, / В цветах кажешься мне ты / Отгадай сам теперь, / Чем то лъзя назвати?» [1, 37]. Обратим внимание, что загадки (про однодворцев) будет загадывать и Мельник в опере Аблесимова, а пристальное внимание к теме любви и деликатности любовного признания проявится в «частно-семейных идиллиях» Н. А. Львова.

Излет, Розана, Любим (положительные герои), их чувства и поступки составляют драматическое начало в опере Николева. Начало комическое нашло проявление в развитии образа Лесника Семена, готового за глоток горячительного напитка на любую подлость. Лесник, цинично комментируя происходящее на сцене, становится посредником между персонажами пьесы и зрителями (эта «пограничность» позже проявится и в «ранних» водевилях). Комическая роль Лесника была настоящей находкой Нико-

лева, подсказанная мастерством актера А. Ожогина, и, понимая это, драматург в «Объяснении» к опере признается, что роль Лесника его «повела» и ради развития этого образа он вынужден был написать дополнительные сцены (видимо, изначально автор хотел создать более компактную пьесу, а в результате получилась опера в 4-х действиях). Лесник в «Розане и Любиме», как и Мирон в «Анютке», все время занят рубкой дров. Он – «мужичок с затеями» (таким же позже будет и Мельник у Аблесимова). Лесник «тянет время», «морочит» собеседников, делает вид, что не понимает вопросов барина и вместо того, чтобы рассказать о том, где находится Розана, он во всех подробностях сообщает барину о кобыле, которая заблудилась и забрела в соседнюю деревню. Этот традиционный комический прием непонимания собеседников будет использован в опере дважды, создавая напряженность сценической ситуации. Второй раз это произойдет в сцене с Миланой и Излетом (когда они будут спрашивать Лесника о пропавшей Розане). До определенного момента Лесник «держит язык за зубами», но, после неоднократно поднесенной чарки водки, он проговаривается и показывает Щедрову шалаш, в котором спряталась Розана. «Повеселевший» Лесник балагурит, заигрывает с Миланой, называя вино лекарством от тягостей жизни: «Брату нашему вино / Вместо душеньки дано. / Им и спим и работаем, / Им кручину забываем» [1, 42]. Мысль о том, что тот, кто пьет, не знает забот, Лесник озвучит и в заключительном водевиле оперы (остальные участники финального водевиля, дополняя друг друга, будут проповедовать иные ценности – ценности истинной любви, верности и чести). Обратим внимание, что Лесник Николева во многом предвосхищает Мельника Аблесимова. На русской сцене появляется новый яркий комический образ сметливого, находчивого, веселого (или «навеселе») лукавого балагура, который много поет и тешит себя и зрителя тем, что «разыгрывает» всех присутствующих. В Леснике (Мельнике), в отличие от русских комедий, нет ничего грубого, невежественного, отрицательного, негативного.

Для музыкального сопровождения русской комической оперы «Розана и Любим» Николев обратился за помощью к иностранному композитору – И. И. Керцелли. Семейство Керцелли

(отец и два сына) писали музыку на либретто В. А. Лёвшина, Н. П. Николева, В. И. Майкова и В. П. Колычева.

В «Розане и Любиме» Николевым значительно увеличено количество музыкальных номеров, по сравнению с «Анюткой» Попова (34 номера вместо 14). Наиболее насыщены в музыкальном отношении партии Розаны (9 сольных песен) и Лесника (8 сольных песен).

Музыкальная драматургия оперы разворачивается в следующих формах: сольных – речитативе Любима (1 номер), «голосов» Щедрова (3), Излета (1), Любима (1), Милены (1); дуэтов – Лесника и Милены (2), Розаны и Щедрова (1), Розаны и Любима (1); терцета – Розаны, Любима и Щедрова (1); квартета (1); хоровых песен охотников (2), хора (1) и заключительного водевиля (1). Никаких указаний на увертюру нет, опера открывается песней влюбленной Розаны, ожидающей Любима с рыбалки: «Одним тобою, мой Любим, / Одним я веселюсь». Еще один драматургический прием, впервые встречающийся у Николева, а затем повторяющийся в «Мельнике...» Аблесимова и других русских операх – это «венки песен» – смена одной песни следующими, как правило, двумя или тремя песнями. Псаря в опере «Розана и Любим», спев песню «Все городские забавы – безделье», начинают петь следующую: «Нет на свете счастья», приговаривая после новой песни: «Ну-тка, другую, что-то разохотилось». И в «Мельнике...» этот прием «венки песен» будет использован в явлении, когда Фетинья на девешнике просит девушек спеть три разножанровые песни. В опере Николева есть обращения к партеру (апарт), есть место для актерской импровизации, когда выбор песни рыбаков отдается «на произволение» актеров.

Сопоставляя первые оперы 1770-х гг. (М. И. Попова, Н. П. Николева), написанные раньше аблесимовского «Мельника...», мы можем отметить разные векторы движения драматургов к поставленной цели, моменты экспериментирования с новым жанром. Так, «Анютка» ближе к французской комической опере и «слезной драме», «Розана и Любим» ближе к трагедии и итальянской опере-серии. Одни оперы компактны, в других, напротив, широко разворачивается сюжет. В операх нет еще ни яркой комедийности, ни развлекательности, ни сказочности. Эти явления появятся в русской комической опере позже.

И, тем не менее, заглядывая вперед (на оперы 1780 г.), можно заметить, что идеальная модель жанра русской комической оперы XVIII века была интуитивно найдена драматургами уже в момент своего зарождения. Проявилось это в следующих ключевых жанровых признаках: компактности опер, яркой национальной колоритности (сцены из народной жизни, лексика, фольклор), легкой, завуалированной критике общественных явлений, противопоставлении города и деревни, крестьянства и дворянства, чередовании стихов, песен, загадок, изображения жизни на лоне природы, случайности разрешения конфликта; использовании «венка» песен, чередовании сольных и ансамблевых музыкальных номеров, введении суммирующей мораль пьесы заключительного водевиля, наличии лирической пары персонажей и одного комического персонажа («с затеями»). Удачно найденные в 1770-х гг. темы и драматургические приемы затем будут растиражированы в десятках опер, написанных по различным жанровым моделям.

Л и т е р а т у р а

1. *Николев Н. П.* Розана и Любим: Драма с голосами в 4 действиях. М., 1781.



Е. А. ПРОКОФЬЕВА ОСОБЕННОСТИ МИФОПОЭТИКИ ИСТОРИЧЕСКИХ ПЬЕС Н. П. НИКОЛЕВА

ворчество Николая Петровича Николева (1758–1815), вполне успешного сочинителя второй половины XVIII века, хорошо изученным не назовешь. О нем пишут, как о представителе «второго», а то и «третьего» литературного ряда, составляющего «контекст» деятельности более известных авторов – А. П. Сумарокова, М. В. Ломоносова, Я. Б. Княжнина, Г. Р. Державина. Преимущественно исследователи рассма-

тривают комедии, реже – оды Н. П. Николева. Прежде всего, речь идет об обращениях к полемической комедии «Самолюбивый стихотворец» (1781), в образе главного героя которой современниками узнавался А. П. Сумароков, и комической опере «Розана и Любим» (1776), знаменовавшей, по сути, новое направление не только на драматургическом, но и на театральном поприще. Показательными в этом плане являются работы Ю. В. Стенника [24, 684–685; 25]¹, Р. Д. Гнеушевой [6; 7; 8], Т. В. Мальцевой [12; 13; 14], Ю. Б. Широной [27], Т. В. Саськовой [23], Е. Панфиловой [21], Л. В. Витковской [3; 4], Е. Д. Кукушкиной [9, 163–179], Д. К. Мотольской [17, 250–255].

Еще одной стороной литературного наследия Н. П. Николева были трагедии – весьма популярные в свое время как у зрителей, так и у читающей публики. Но они крайне редко, можно сказать, спорадически попадали в поле зрения ученых. Весомый вклад в освоение этой части николевского творчества внесли труды В. А. Бочкарева [1, 185–202; 2] и Л. В. Витковской [5], содержательно глубокие и научно значительные. Однако со времени их создания произошли некоторые изменения как принципов, так и методологии исследований в области гуманитарного знания. На современном этапе развития литературоведения в произведении интересны не только художественные достоинства или особенности текста, но и подтекстовые слои. В трагедиях Н. П. Николева, на наш взгляд, они содержат заметные и узнаваемые мифопоэтические компоненты. Такими актуализациями формируется смысловой строй, вектор и литературный масштаб драматургических сочинений. Их обнаружение, в свою очередь, позволяет по-новому оценить творения Н. П. Николева, пересмотреть отношение к нему как к «второстепенному» автору.

Наиболее явны в этих трагедиях сюжетно-образные универсалии, ориентированные на архетипы царя-жреца, культурного героя, трикстера и дикой женщины. Так, царь-жрец (образ которого наиболее содержательно проанализирован Д. Фрезером [26]) – обожествленный правитель – обеспечивает связь родовой

¹ Здесь и далее в статье в квадратных скобках жирным курсивом указан номер цитируемого издания по списку литературы, приведенному в конце статьи (с. 180–182), обычным шрифтом – страницы.

группы и сверхъестественного мира. Он, по убеждениям соплеменников, должен постоянно демонстрировать телесные и духовные силы, поскольку «сохранность мира и их собственная безопасность находятся в зависимости от ... боголюдей, *воплощений божества*» [26, 254]. Любой, самый ничтожный признак упадка у царя (морщины, седина, случайная потеря зуба) повлечет за собой аналогичные симптомы у людей, животных и растений. Единственный способ предотвратить эту опасность – предать смерти богочеловека, когда он в полном расцвете или при появлении первых признаков старения. Тогда божественный дух будет транслирован могучему преемнику. Естественно, монархи, которым уготована насильственная кончина, стремятся переложить эту обязанность на кого-нибудь другого – «посылать на смерть вместо себя заместителей» [26, 265]. Правда, в этом случае нужно доказать полноценность замены – жертва должна принадлежать к тому же роду и (или) обладать теми же божественными свойствами. Потому что только смерть и воскресение самого властителя являются средством, необходимым для спасения родового коллектива и всего мира-социума.

Культурный герой (досконально описанный в работах Д. Кэмпбелла [10] и Е. М. Мелетинского [15; 16]) обладает способностями «подняться над своими собственными и локальными историческими ограничениями к общезначимым» и отражать «не современное переживающее распад общество и психику, а извечный неиссякаемый источник, благодаря которому общество может возрождаться» [10, 29]. Героизм активного действия, являясь движущей силой космогонии, привносит жизнь в текущий момент и не дает угаснуть импульсу, приводящему мир в движение.

Трикстер (описанный П. Радиным [22], К. Леви-Стросом [11], Е. М. Мелетинским [15; 16]) – хаотический разрушитель, вносящий беспорядок в порядок и опыт недозволенного в рамки дозволенного. Его поведение импульсивно, асоциально, зачастую профанно. Трикстер руководствуется только собственными страстями и аппетитами, утоляя вечный, ненасыщаемый голод. Это – промежуточная метиативная фигура, умозрительно преодолевающая противоположность между плотоядными и травоядными, между охотой и земледелием, и, в конце концов, между жизнью и смертью.

Женское начало способно в одинаковой мере сосредоточивать, аккумулировать, поглощать как космогонические, так и эсхатологические процессы и черты. Благодаря ему запускаются «обновляющие» серии и смыкаются границы «проработанных» циклов: Мать Творения выступает Матерью-Смертью. Фундаментальному изучению многообразия архетипических женских проявлений посвящено исследование К. П. Эстес «Бегущая с волками» [28]. Для описания предмета и объекта анализа его автором введен термин *Wild Woman*. Буквально он обозначает *дикую* женщину, но также – шире – первую, первозданную, не искаленную цивилизацией. «Слово “дикий” используется ... не в современном уничижительном значении “неподконтрольный”, но в исходном смысле, то есть как указание на естественный образ жизни, при котором *creatura*, существо, обладает врожденной целостностью и здоровыми рамками» [28, 20], – поясняет К. П. Эстес.

Слова «дикость» и «женщина» представляют собой метафору для описания силы, переполняющей женщин, без которой они не могут существовать. Это «первобытная и изобретательная душа, благодаря которой осуществляются все творческие достижения и свершения» [28, 117]. Женщина «перестает быть объектом хищнического интереса, а законы природы наделяют ее равным правом на развитие и успех» [28, 20], – конкретизирует исследовательница место и роль *диких* – первозданных, побуждающих к действию стремлений. Однако стремления эти, по мнению К. П. Эстес, не всегда достигают логического финала, не претворяются в действительность: выражаясь языком традиции – инициация не доводится до конца. После обновляющей душевной инициации «мы видим юную женщину, обладающую солидным опытом, научившуюся следовать тому, что она знает. Выполнив все задания, она прошла полное посвящение» [28, 117]. Эта «здоровая женщина» похожа на волчицу: «...она крепка, бодра, полна жизни и энергии, знает свою территорию, изобретательна, верна, подвижна» [28, 24]. Если же происходит разобщение со своей природой, то личность женщины обедняется, становится слабой, вялой, призрачной – *недикуй*.

Именно эти архетипы, на наш взгляд, актуализируются в наиболее известных трагедиях Н. П. Николаева «Пальмире»

(1781) и «Сорене и Замире» (1784), традиционно считающихся произведениями, где обличается деспотизм абсолютистской власти. Их можно охарактеризовать как пьесы *исторические по хромотопу*, в которых происходит отнесение изображаемых событий в известное историческое прошлое. Герои, существенно отдаляясь от современности, «переселяются» драматургом в узнаваемую читателями (зрителями) местность и «древность».

Так, действие «Пальмиры» [18, 147–234] происходит в условном древнем Тире, враждующем с Сидом (финикийские города-государства XII – XI до н. э.). Вымышленный тирский правитель Ироксерс изображен постаревшим властелином, пытающимся тиранией удержать ускользящую власть. Его сын Клеарх погиб в сидонском плену. Ироксерс в отмщение думает сжечь на костре Омара – сидонского царевича, добровольно находящегося в Тире из-за любви к царевне Пальмире (название древнего города трансформировано Н. П. Николевым в имя героини). В одном из вариантов трагедии царь пытается заколоть собственную дочь – отправить вместо себя на смерть «заместительницу». Однако усилия Ироксерса тщетны: Омар выступает против него с оружием в руках. К тому же сидонский царевич пользуется взаимностью Пальмиры; можно говорить о том, что это – молодой царь-жрец, стремящийся обрести власть через царскую дочь.

Сюжет «Сорены и Замира» разворачивается в условном средневековом Полоцке. Тираном здесь оказывается Мстислав – царь абстрактного российского (или русского) государства. Н. П. Николев создал сложный характер, отличающий человека мыслящего, стремящегося разобраться в противоречиях мироздания. Но при этом Мстислав патологически властен, потому под влиянием неутоленной любовной страсти он становится на путь вероломства и насилия.

Христианину Мстиславу автор противопоставил язычников, половецкого князя Замира и его супругу Сорену. Они изображены людьми высоких нравственных качеств, сохраняющими, даже находясь в плену, честь и достоинство. Однако основной конфликт пьесы не носит религиозно-философского или историко-культурного подтекста в плане борьбы едино- и многобожия. Н. П. Николев воспроизводит полную драматизма схему

любовного треугольника, где внутренний душевный разлад персонажей отображает дисгармонию окружающего их мира.

Благородный Замир, радевший о соотечественниках – «на троне был их друг, и были все счастливы» [20, 471], – лишается престола и попадает в плен к завоевателю своей державы. Свергнутый князь сохраняет жизнь до тех пор, пока неизвестно его имя. Открывшись, Замир обречен. Но, даже умирая, он беспокоится о половцах, умоляя Мстислава стать им отцом и «другим Замиром». Воинов-пленников князь призывает не к бегству, не к восстанию, не к покушению на тирана, а к самоубийству. Ощущение близости собственной кончины Замир переносит и на людей, бывших раньше его подданными.

Мстислава можно назвать откровенным антагонистом Замира. К тому же герои любят одну женщину. Российский царь, не добившись взаимности Сорены, забывает о своем государственном долге, делается коварен, мстителен, неразборчив в средствах достижения цели. Согласно с его хитроумным, поистине дьявольским расчетом, героиня поражает кинжалом собственного мужа, которого ей выдают за убийцу Замира. Поняв свою страшную ошибку, Сорена закаляется.

Мстислав, похоже, испытывает запоздалое раскаяние: он говорит о «плоде злодейств», «аде совести», отмщении себе. В. А. Бочкарев отметил, что в финале трагедии «мысль о возмездии повисает в воздухе» [1, 189]. Однако герой не умирает и, на наш взгляд, это определяет и архитектонику, и смысловой строй сочинения Н. П. Николева. В «Сорене и Замире» в противоборстве поверженного половецкого князя и его поработителя русского царя еще более отчетливо, чем в «Пальмире», проступает архетипический мотив смены правителя-жреца, обожествленная сущность которого обеспечивает обновление природы и выживание родового коллектива.

Не случайно персонажи-антагонисты, христиане и язычники, контаминируют религиозные постулаты, исключаящие друг друга. Мстислав говорит о богах во множественном числе, Замир – о грехе самоубийства. Язычица Сорена критикует Мстислава за то, что он не придерживается христианских ценностей. Действие пьесы происходит в языческом Полоцке, но среди декораций указан «храм божий». Причем это место по ходу траге-

дии разные герои называют и храмом, в котором поклоняются Богу Творцу, и капищем.

В семантическом пространстве произведения божество представляется более могущественным существом, чем человек, но способ его почитания не несет определенной идейной нагрузки, доктринально не соответствует той или иной религии. В этом не сложно убедиться, сравнив «Сорену и Замира», например, с «Владимиром» Феофана Прокоповича (1705) или «Юлияном Отступником» М. М. Хераскова (первая половина 1790-х). Для персонажей Н. П. Николева божество иногда становится полемическим собеседником, что также указывает на их архаическое мировоззрение.

В таком контексте по-иному могут быть прочитаны неодолимые, по сути, навязчивые желания Мстислава физически устранить Замира и добиться Сорены. Во-первых, только смерть предыдущего венценосца обеспечивает приемнику получение божественного духа, нужного для продления жизни родового коллектива и всего окружающего мира. Во-вторых, он хочет обозначить состоявшуюся передачу власти через женщину и утвердить себя в качестве полноправного и неоспоримого наследника. Потому захватническое поведение и явное тиранское правление Мстислава не вызывают у его новых подданных мыслей о вооруженном сопротивлении, а Замир в час кончины поручает свой народ новому владыке.

В мемуарной и исследовательской литературе содержатся сведения еще о четырех неопубликованных пьесах Н. П. Николева – «Святославе», «Софии», «Матильде» и «Орфии». Для установления времени их написания недостает точных данных, известно только, что первая из названных трагедий была поставлена в домашнем театре драматурга в 1805 году. Ее рукопись, хранящаяся в Российской национальной публичной библиотеке имени М. Е. Салтыкова-Щедрина, обнаружена и введена в научную сферу Л. В. Витковской [5]. В. А. Бочкаревым сделан анализ этого произведения [1, 193–202; 2] для введения его в классическую жанрово-стилевую систему.

«Святослав» – сочинение историческое по колориту воссоздания действительности. Реальные исторические персонажи живут в «своем» времени, понятном читателям (зрителям), но совер-

шают вымышленные поступки, не всегда этике и эстетике заявленной эпохи свойственные. Трагедия написана на основе существенной предварительной источниковедческой работы: «Повесть временных лет» (1110-е), труды М. В. Ломоносова (1711–1765), В. Н. Татищева (1686–1750), М. М. Щербатова (1733–1790). В сюжете фигурирует событие, имевшее место в действительности, – нападение печенегов на Киев в 968 году, когда князь с войском находился в Болгарии. Автор адекватно истолковывал причинно-следственные связи исторических фактов, например, разгрома Хазарского каганата. В характере главного героя князя Святослава (?–972) Н. П. Николевым воспроизведены подлинные черты его прототипа – храбрость и воинственность, засвидетельствованные не только русскими, но и иностранными летописями. Фабула трагедии насыщена географическими, этнологическими, персонажными реалиями, подтверждающими ее принадлежность к исторической драматургии. Действие пьесы происходит в Киеве, упоминаются города Херсон, Белая Вежа (хазарский Саркел), Переяславец, имеющие отношения к походам Святослава. Среди народов, «населяющих» трагедию, – хазары, ясы (осетины), касоги (печенеги), вятичи, древляне, болгары, греки. В непосредственной связи с конкретными случаями названы имена правителя Олега (?–912), князя Игоря (877?–945) и княгини Ольги (?–969).

По нашему мнению, в этой трагедии Н. П. Николева также присутствует архетипический мотив смены обожествленного царя-жреца, хотя и не столь явно выраженный, как в «Сорене и Замире». К началу пьесы молодой, прогрессивно мыслящий, обладающий целым рядом безусловных человеческих и государственных достоинств Святослав уже подчинил себе территории, подвластные казанскому князю (Хазарскому кагану) Гиркану, и пленил его самого. Гиркан вынужденно живет в Киеве, на первый взгляд, пребывая в «почтении, довольстве и покое» [19, 29]. Он тяготится почестями, оказываемыми Святославом, подобием свободы и самой жизнью, полагая, что «ужасней смерти ... душевно униженье» [19, 29 об.]. Гиркан, стремясь погубить и самого князя, и его державу, вступает вговор с киевским градохранителем Злодаром, в образе которого заметна явная трикстерная актуализация. Он сдается «голодом» как властолюбия, так и зависти.

Несмотря на сюжетную *неравноправность*, между героями (один из которых – покоритель казарского княжества, другой – бывший властитель, ныне пленник) происходит вооруженный, похожий на ритуальный, поединок. Гиркану удается «пронзить злодея своего», он поспешно торжествует. Однако ранение оказывается неопасным. Кроме того, Святослав, движимый великодушием и любовью к Азире, дочери Гиркана, прощает казарина, возвращает трон, отдает в подданство еще и касогов. Происходит удивительное «перерождение» Гиркана: «Зри! . . . твой злодей, тобой как богом удивленный, / Стыдясь своих злодеяний, падет к ногам твоим» [19, 37 об.]. Такое признание, по сути, – ритуальная смерть казарского князя. Если раньше он грозил Азире проклятием за превосходство «долга любви» над «долгом крови», то теперь легко соглашается на брак своей дочери и Святослава.

В образе Святослава отчетливо проступают черты культурного героя¹ – устроителя космоса в мире-социуме. Согласно с этим, в трагедии Н. П. Николаева о князе говорится, что «к удивлению Европы и Ассирии / Он осемьдесят градусов присообщил к России» [19, 7]. Святослав не зол, не кровожаден, не он выступил «источником ... войны кровавой» [19, 12]. Не Святослав «подвинулся ... на брань» [19, 12], а его, в данный момент, поверженные противники. Князь полагает, что «монархи справедливы / Лишь счастьем подданных велики и счастливы» [19, 21 об.]. Святослав отдает должное своим сподвижникам, которые «преодолев и глад, и непогоды / ... Вселенной потрясли» [19, 20 об.]. Он утверждает, что «все люди на земле рождением равны», а положение в общественной иерархии «дает заслуга их, не знатная порода» [19, 21]. Святослав удивляет своего наперсника Завлоха, объясняя тому «устав / Природы всей»:

Если б злых сердец не правила любовь,
Давно бы лона вод преобратились в кровь!
Давно бы смертные, друг другом изъявлены,
Во собственной крови все были потоплены!.. [19, 22 об.], –

чем демонстрирует удивительно точное и тонкое понимание человеческой натуры.

¹ Неудивительно, что в Злодаре проявился трикстер – близнец-антагонист культурного героя, трусливый, злокозненный и в то же время подчеркивающий его неоспоримые достоинства.

Князь с презрением относится к бывшим соратникам – печенегам, предавшим союзнические обязательства. Отправляя против них Возведа, Святослав говорит: «Злу челядь прогони из области моей» [19, 25]. При этом князь понимает, что не для всех его поступки выглядят однозначно позитивно. У Азиры он спрашивает: «Ты мыслишь, может быть, что свойством Святослав / Быть должен горд, свиреп, иметь жестокий нрав?» [19, 24]. Н. П. Николаев создает образ человека и государя, который отстаивает свои права и убеждения с оружием в руках. В то же время, руководствуясь, как говорит он сам, «любовью и добродетелью» [19, 38], Святослав прислушивается и понимает мысли и чаянья окружающих его людей. Неудивительно, что драматург приводит эту пьесу к позитивному финалу – главный персонаж способен преодолеть все стоящие перед ним преграды.

Д. Кэмпбелл, исследуя многоликую фигуру культурного героя, отмечает, что «счастливым концом ... следует рассматривать не как противоречие, а как превосходство над вселенской трагедией человека. Объективный мир остается тем, чем он был, но в связи со смещением центра внимания внутри самого субъекта, он кажется изменившимся» [10, 36]. Похоже, что в смысловом поле этого николевского сочинения, в отличие от «Сорены и Замира», персонажи пересматривают свои отношения с окружающей действительностью. Они пересиливают собственные личные обиды и совершают культурный прорыв к ценностям вневременным, общезначимым. Потому мир их усилиями преобразуется.

Во всех трех женских образах, созданных Н. П. Николаевым, реализуется архетип *Wild Woman*. Пальмира любит сидонского царевича и любима им, но, когда он ополчается против Тира, царица принимает сторону своего отца и своего государства. Сорена стойко переносит тяготы плена и домогательства сильного и могущественного врага. В полемике, которую героиня вынуждена вести с Мстиславом, о возможности или невозможности любой измены – супружеской, государственной, религиозной – она неизменно оказывается победительницей. В итоге самоубийство Сорены не позволяет российскому царю торжествовать, даже реализовав свой предательский замысел. Азира также показана дра-

матургом в состоянии выбора: девушка испытывает к Святославу нежные чувства, Гиркан, ее отец, – ненависть. Азира обязана предпочесть «долг крови» или «долг любви». Однако она молится о несбыточном – прекращении вражды. «Смири их! Мир твой плод... Согласия ты бог!» [19, 33 об.], – уверена девушка в возможности благополучного разрешения конфликта. И, похоже, что Азира убеждает бога любви (он же, по мысли героев Н. П. Николаева, – бог согласия и бог добродетели), в необходимости и возможности гармонизировать отношения Святослава и Гиркана. Твердость и мужество Азиры, также как Пальмиры и Сорены, в сложнейших жизненных обстоятельствах, это – инициация, которую проходят героини по ходу пьес.

Обнаружение мифопоэтических мотивов во взаимодействии с историческими элементами значительно расширяет смысловое поле и изобразительные возможности трагедий Н. П. Николаева. Они наполняются новой семантикой, преобретают иной художественный масштаб. Из условных тираноборческих аллюзий вырастает всечеловеческая внеисторическая аксиология. Появляется необходимость говорить о пьесах как об интерактивных инсталляциях, требующих непрямого участия – творческой рецепции читателя-зрителя.

Выявленные в сочинениях подтекстовые уровни-слои требуют включения в них, осмысления и дополнительной, в том числе, научной оценки. Перспектива дальнейшего изучения в целом направлена на пересмотр сложившегося, во многом поверхностного литературоведческого отношения к произведениям Н. П. Николаева и других драматургов так называемого «второго ряда». Она открывается в плане анализа одной пьесы, рассмотрения творческого наследия конкретного автора и комплексного, глубокого изучения сочинений отдельной исторической эпохи или избранного художественного стиля.

Л и т е р а т у р а

1. Бочкарев В. А. Русская историческая драматургия XVII – XVIII веков. М., 1988.
2. Бочкарев В. А. Трагедия Н. П. Николаева «Святослав» и ее место в русской исторической драматургии // Взаимодействия жанров, художественных направлений и традиций в русской драматургии XVIII – XIX веков. Куйбышев, 1988.

3. Витковская Л. В. «Самолюбивый стихотворец» Н. П. Николаева // Проблемы изучения русской литературы XVIII в.: Вып. 5. Л., 1983.
4. Витковская Л. В. Две редакции пьесы Н. П. Николаева «Розана и Любим» // Проблемы изучения русской литературы XVIII в.: Вып. 6. Л., 1984.
5. Витковская Л. В. Неизданная трагедия Н. П. Николаева (к истории русской классицистической трагедии) // Русская литература. 1984. № 4.
6. Гнеушева Р. Д. К проблеме восприятия наследия «второстепенного» поэта конца XVIII – начала XIX в. Н. П. Николаева // Проблемы восприятия и оценки русской классической литературы. Ашхабад, 1983.
7. Гнеушева Р. Д. Н. П. Николаев в литературном процессе 90-х гг. XVIII в.: (К постановке проблемы) // Структура литературного произведения. Владивосток, 1983.
8. Гнеушева Р. Д. О некоторых особенностях жанра оды в творчестве Н. П. Николаева // Проблемы жанра и стиля художественного произведения. Вып. 4. Владивосток, 1988.
9. Кукушкина Е. Д. Комическая опера XVIII в. // История русской драматургии: XVII – первая половина XIX века. Л., 1982.
10. Кэмпбелл Д. Тысячеликий герой М.; Киев, 1997.
11. Леви-Строс К. Структурная антропология. М., 1983.
12. Мальцева Т. В. Жанр драматической пародии в русской литературе конца XVIII – первой четверти XIX вв.: Дис. ... канд. филол. наук. Ниж. Новгород, 1991.
13. Мальцева Т. В. Литературная полемика в русской комедии XVIII века. СПб., 2007.
14. Мальцева Т. В. Комедия Н. П. Николаева «Самолюбивый стихотворец»: литературный контекст // Проблемы изучения русской литературы XVIII века: Вып. 12. СПб.; Самара, 2006.
15. Мелетинский Е. М. О происхождении литературно-мифологических сюжетных архетипов // Литературные архетипы и универсалии. М., 2001.
16. Мелетинский Е. М. Трансформации архетипов в русской классической литературе (Космос и Хаос, герой и антигерой) // Литературные архетипы и универсалии. М., 2001.
17. Мотольская Д. К. Николаев // История русской литературы: В 10 т. Т. 4: Литература XVIII века. Ч. 2. Л., 1947.
18. Николаев Н. П. Пальмира: трагедия [в стихах] // Российский феатр, или Полное собрание всех российских феатральных сочинений. Ч. 5. СПб., 1878.
19. Николаев Н. П. Святослав: трагедия в 5 д., в стихах. [Подносной экземпляр с посвящением Александру I в картонном переплете] // ОР РНБ им. М. Е. Салтыкова-Щедрина. Ф. 885. Эрмитажное собрание. Оп. 1. Ед. хр. 214.

20. *Николев Н. П.* Сорена и Замир // Русская литература – век XVIII: Трагедия. М., 1991.

21. *Панфилова Е.* «Русский Мильтон» // Современная драматургия. 2008. № 1.

22. *Радин П.* Трикстер: исследование мифов североамериканских индейцев. СПб., 1999.

23. *Саськова Т. В.* Парадигмы культуры и проблема интерпретации: (На примере русских комических опер XVIII в.) // На рубежах эпох: стиль жизни и парадигмы культуры. Вып. 2. М., 2005.

24. *Стенник Ю. В., Кочеткова Н. Д.* Литературно-общественное движение 1780–1790-х годов // История русской литературы: В 4 т. Т. 1: Древнерусская литература. Литература XVIII века. Л., 1980.

25. *Стенник Ю. В.* Ломоносов и Николев // Поэтика и стилистика русской литературы. Л., 1971.

26. *Фрэзер Д. Д.* Золотая ветвь: Исследование магии и религии М., 1983.

27. *Широнина Ю. Б.* Смех как способ создания характера в русской стихотворной комедии второй половины XVIII века (Н. П. Николев «Самолюбивый стихотворец») // Качество профессионального образования. Ч. 2. Оренбург, 2004.

28. *Эстес К. П.* Бегущая с волками: Женский архетип в мифах и сказаниях. Киев; М., 2003.



Т. И. АКИМОВА

ПРОГРАММА ИСПРАВЛЕНИЯ И ВОСПИТАНИЯ ПРАВОВ В КОМЕДИЯХ ЕКАТЕРИНЫ II

омедии создавались Екатериной II на протяжении долгого времени с разной степенью интенсивностью и интервалов [2]¹. Периоды обращения императрицы к их написанию соответствовали разным политическим задачам: от создания образа просвещенной монархини в кругу европейских дипломатов (комедии на французском языке) и приобщения подданных к нормам просветительского поведения (произведения

¹ Здесь и далее в статье в квадратных скобках жирным курсивом указан номер цитируемого издания по списку литературы, приведенному в конце статьи (с. 193), обычным шрифтом – страницы.

1772 г.) до сатирических антимасонских комедий 1780-х годов. Драматические сочинения отражали екатерининскую просветительскую программу, адресованную, прежде всего, дворянству.

Программа воспитания подданных Екатериной II в драматургии разбивается на несколько задач, в зависимости от решаемой государыней проблемы. Их, на наш взгляд, три. 1. Приобщение к просветительским ценностям – создание свободного, рационалистически мыслящего гражданина. 2. Установление семейных ценностей, основанных на взаимном уважении и любви – проблема столкновения старого уклада с новым, светским, образом жизни. 3. Утверждение ценности воспитания юношей и девушек как отражение проблемы повышения статуса дворянства.

Проблема гражданского поведения рассматривается Екатериной через оппозицию *салон – передняя комната*, при этом дворянский дом приравнивается царскому двору. Ср.: «У больших бояр, *равно как и при дворе*, (курсив мой – Т. А.) такой обычай, что и здравствуй, и прощай, и добрый день пошепотом на ухо говорят» [4, 90]. В этой фразе раскрывается не только главный тезис екатерининского управления – воспитывать подданных по-домашнему, но и дается критическая оценка реального состояния дел при царском дворе: господство слухов. Салон в этом случае противостоит передней не только своей открытостью и всеобщностью, но и просветительской ролью – места, где демонстрируется тонкость ума и утонченность вкуса. Именно с этих позиций подвергается осмеянию поведение в передней. Так, в комедии «Передняя знатного боярина» изображается ряд просителей, не имеющих оснований для помощи от государственной казны: чревоугодники и пьяницы (Выпивайкина), промотавшие полученные средства вдовы (Меремида и Претантена), цинично спускающие деньги на удовлетворение своих грешков господина (Перилов, Тэфкин, Уртелов). Кроме них, в передней оказываются представители других государств, желающие пополнить свой кошелек за счет России: барон фон Доннершлаг, француз Оранбар, турецкий дворянин Дурфеджибасов. Высмеивание их речей и поступков, с одной стороны, формирует гражданское достоинство русского дворянина, с другой, – помогает становлению рефлексии российского подданного, его способности смотреть на себя «со стороны».

Становление гражданина российского государства немислимо без умения грамотно и красиво говорить на русском языке. Намеренно вводя в диалог исковерканную русскую речь, Екатерина не только показывала, как выигрышнее выглядит тот, кто владеет нормами русского языка, но и, в том числе, смеялась над собой и вводила это условие для других драматургов. Например, немецкий барон произносит фразу с орфоэпическими, лексическими и грамматическими ошибками:

«Вам прощалиг, вам люб такое слышать, чему после смеятца» [4, 93].

С этих позиций салонная речь выглядит не только эстетически привлекательной, но и уместной для ведения государственных дел, в том числе, международных переговоров. Так, господин Фактотов, уважительно относясь к чинам и титулам просящих особ, демонстрирует галантное поведение, попуская вперед 1) женщину старшего возраста; 2) женщин молодых; 3) русских подданных, а потом уже родовитых чужеземцев. Вежливое и вдумчивое отношение к делу каждого просителя позволяет Фактотову ставить превыше всего человеческий статус, что ведет к морально-нравственным поучениям стремящихся получить свою корыстную выгоду посетителей:

«Раздаточные деньги ныне все вышли. А вам, сударыня, как полно не стыдно, что просите милостыни, имея свой достаток.. Лучше не пить вина и не кушать сахару, нежели так таскаться и у неимущих, доукою своею, отнимать пропитание» [4, 95–96].

За умением дворян вести светскую беседу встает задача понимания ими *международной политической ситуации*, что приводит к проявлению гражданской позиции:

«Вы, французы, обо всем всегда говорить хотить; вы весь свет по-своему переделатъ желаете. <...> Всего того, чего у них не водится, то дурно, то непристойно. А зачем же, если у них дома так хорошо, они по всему свету ездят хлеб себе доставить, браня тех, чей хлеб они кушать?» [4, 92].

Не случайно комедия заканчивается рассуждением о гражданском долге подданных, звучащем из уст слуги, усиливая общечеловеческий характер екатерининской программы: «Помогать достойным людям – есть каждого гражданина долг» [4, 99]. Так, узаконивая ренессансную основу личности, государыня указывала дворянам на их первейшие обязанности и поведение.

И все же главный вред «передней» – в распускании ложных слухов, поскольку только из правдивой и честной оценки дворянского поведения складывается повседневный кодекс дворянина, в котором скромность и умеренность в быту провозглашаются залогом чести и порядочности. Поэтому корпоративное мнение о нем становится залогом достоинства дворянина, а слухи снижают его статус и, таким образом, наносят вред. Екатерина высмеивает такое положение вещей через образ Выпивайкиной:

«Выпивши чарку водки, подожду-таки я здесь до обеда <...> а после поеду домика в три, да порасскажу, что здесь видела: так и там что-нибудь попадетя. В первом скажу, что здесь происходило; в другом, коли упомню, так все, что слышала... а и забудетя, так дополнить можно... а в третьем поплачу да пожалуюсь на дом Хрисанфа и на всех его домашних» [4, 98].

А также выстраивает на этом коллизию комедии «Расстроенная семья осторожками и подозрениями», в которой на вопрос Предына: «Какое же вы находите удовольствие пребывать в домовых передних?» слышится «с некоторой горячностью и удовольствием» объяснение Двораброда:

«Тут... тут сударь, стечение... и средоточение приходящих и отходящих... в доме живущих и неживущих людей да и новостей... Тут поневоле, тебя увидят... и ты увидишь... тебя встречают, и ты встречаешь... кого знаешь, и не знаешь, до кого тебе есть дело, и до кого тебе дела нет» [4, 161].

Как видим, сознание главного интригана семьи Собриных, Двораброда, формируется в передней:

«Да, сударь, я слыву несколько осторожным, не токмо для себя, но и для других людей, наипаче же для знакомых; однако иногда и незнакомые пользовались моим советом стережливым, так что из них иной, быв прежде по своим делам весьма беззаботлив, проснулся аки бы ото сна, тако, что не токмо по делу, но и попустому день и ночь уже покоя едва ли после того имеют» [4, 156].

Принося таким способом подозрительность и разлад в семью, этот персонаж оказывается сеятелем грехов и пороков.

Эта порочность, берущая начало в шутовских проделках, оскверняет звание дворянина и противоречит просветительским ценностям. Так, Двораброд признается:

«В нашем роде, сударь, такое обыкновение. Мы проводим время большею частью ходя по домам, в передней. Сей грех, сударь,

у нас есть дедовский. Дед мой... скончался скоропостижно, помнится мне, в прихожей... Князя-Цесаря. Тут, сказывают, было всегда забавно, понеже у того двора шутов много находилось, и медведица разносила пред обедом водку. Отец мой также шел по дедовским следам; он занемог последний раз перед смертью... точно, в передней... вельми знатного господина» [4, 161].

Из противостояния салона передней на личностном уровне рождается *конфликт ума и слухов*, заострившийся в комедии «Именины госпожи Ворчалкиной»:

«...и на что нам разум! много таких и без нас, которые должны думать, а мы судить только рождены, и потому, правду сказать, я более пяти, шести слухов на своем роду не пропускал, да и те были не очень удачны» [4, 57].

Жизнь слухами или жизнь своим умом – определяет не только поведение, но и весь образ жизни дворянина, мечтающего о жизни в усадьбе: «Ты знаешь, что мое всегдашнее желание было жить за городом...» [4, 173]. В связи с этим возникает образ кареты как средство удаления от погрязшего в слухах дома:

«Дружков. <...> Мне сударыня никак нельзя остаться... я должен ехать, как можно скорее...»

Гостякова. Карета ваша не поспеет, я вас уверяю. <...>

Дружков. Я... спешу, сударыня... удалиться от злопротивной судьбины, которая меня гонит!» [4, 188].

Итак, предоставляя выбор дворянину в поведении и образе жизни, Екатерина в то же время подчеркивает важность незыблемых основ – гражданской позиции, рационалистически осмысленной и подкрепленной дворянским статусом, – в формировании свободного, умного и образованного человека, смело высказывающего свое мнение, а не таящего его и передающего на ухо соседу.

В воспитании такой личности участвует семья, поэтому в комедиях императрицы сталкиваются два уклада – светский и традиционный, берущий начало в Домострое и сводящийся к молчаливому повиновению молодых людей старшим и отсутствию собственной воли. Традиционный уклад представлен в семьях Ханжахиной («О, Время»), Ворчалкиной («Именины госпожи Ворчалкиной»), Вздорного («Невеста-невидимка»). Во всех трех – главы семей демонстративно невежественны и порочны.

Например, г-жа Ворчалкина, признаваясь в том, что «лучше всякой книги люблю, чтоб мне сказки сказывали» [4, 61], не пони-

мает смысла в просветительских развлечениях: «Вот, сказывают, сделана комед нам в ругательство; да играют ее» [4, 52]. Для нее лучшим успокоением остается шутовство, с целью которого она и держит «дуру», мотивируя это тем, что «нам без нее и скучно будет при столе: некому и поврать чего-нибудь» [4, 54]. Отсюда происходит ее боязнь докторов и лечения:

«Вот еще! какие ныне басни! Будто и смерть отогнать можно, как она придет. Нет, батька мой, не так она лекарям-то послушна. Как час воли Божьей придет, так тут доктора не помогут. Лучше отдаться Его воле, да и некогда не лечиться; я и сама от роду своего не лечилась, да ведь живу ж» [4, 68].

Столкновение старого и нового обостряется в пьесе Екатерины упоминанием об Уложении, по которому родители «вольны в своих детях и приданом» [4, 56]. На это уповаet и г-жа Ворчалкина:

«Ах, она мерзкая! да кто ей позволил слушать любовные бредни! Знала б она то, что у нее мать есть: что мать вольна за кого хочет, за того и выдаст; ей бы то до венца ни с одним холостым и говорить об этом не надлежало. Меня покойные родители выдали за покойного моего мужа, да я его до церкви и от роду не видала, не только бы говорила с ним» [4, 67].

Отголоски Домостроя звучат и в таком ее высказывании:

«Я держусь старины, и порядка портить не люблю. Я и сама у матушки своей была пятая, и принуждена ждать, пока все большие сестры вышли; что делать! того порядок и старшинство требуют» [4, 58].

Темное невежество Ханжихиной соединяется с верой в приметы и нарочитой религиозностью. Например, нежелание давать приданое за внучкой объясняется ею следующим образом:

«Сегодня ведь понедельник, да к тому ж и первое число месяца, а я ничего в такие дни никогда не начинаю. Примета худа! Много образцов бывало, да и покойный мой муж меня утвердил в этом; за десять лет до смерти совей – помяни его, Господи! – предсказал он однажды в понедельник, что он умрет. А то и сбылось» [1, 267].

А алчность и цинизм Вздорного сопровождаются руганью и рукоприкладством:

«От роду я подобного человека не видывал. Насилу удержаться мог, чтоб больше грубостей ему не наделать. Истинно чесались уже руки, и с радостью б отвечал я на пакостные его вопросы обо-

ими кулаками ... Правда, он богат... О счастье, счастье! каких ты иногда дураков богатством награждаешь!» [4, 118].

Однако и новый уклад, неверно понятый, подвергается государыней осмеянию в комедии «Недоразумение». Екатерина, хозяйка Эрмитажного салона, не чуждается *самоиронии*, рисуя образ Гостяковой: «У меня кто погостит, я с теми приобылала, сударь, обходиться без чинов» [4, 190–191]. Однако ее хозяйственная деятельность – «...я вам покажу мои заводы, сады, огороды; я сажаю ремень, и скоро будет у меня хлопчатая бумага расти тут, где прежде всего кустарник один бесплодный виден был...» [4, 188–189] – явно подлежит критике:

«...вчера приказала лен и пеньку сеять на лучшие земли... тут прежде росла рожь... Кто слышал подобное!... Потом будет дивиться неурожаю... *Ее бы дело принимать гостей*... в хозяйстве разумение у нас еще в доме скудно: в городе, сидя с гостями, выучишься ли знать, что и когда сеять, и как пахать, и где выгоднее!» [4, 193]. Знание и определение места дворянина в обществе тоже исходит из семьи.

Поэтому важную роль играют воспитание молодых людей в семье и их образование. В большинстве комедий Екатерины эта задача становится драматургическим стержнем. В своей воспитательной программе Екатерина:

Во-первых, подвергает осмеянию *распорядок дня молодого человека*. Например, открывая спектакль диалогом между дочерью госпожи Ворчалкиной и служанкой, она смеется над жеманными поступками пытающейся изображать из себя даму провинциальной девицы:

«Олимпиада. Что ж делать, что опоздала. Это мое несчастье; я встала на рассвете, и ужас, ужас, как спешила одеться.

Парасковья. Знать, у вас солнце всходит позже, нежели у простых людей. Однако, шутки в сторону, в котором бы, например, часу вы встали?

Олимпиада. Не весть как рано... в одиннадцать часов.

Парасковья. Да что ж вы по сию пору делали?

Олимпиада. Какой вопрос! Я одевалась.

Парасковья. Неужто так медленно одевались?

Олимпиада. Как медленно? Я так спешила, что нельзя больше. Да, кажется, скоро и поспела.

Парасковья (*считая по пальцам*). Одиннадцать, двенадцать, час, два, теперь на исходе третий; и впрямь скоро: вы не более четырех часов только перед зеркалом были!» [4, 44–45].

Во-вторых, осуждает устремления молодого человека за *модой*, с целью неумного желания нравиться окружающим только внешним видом:

«Олимпиада. <...> посмотри, пожалуй, Парасковья, каково у меня на голове убрало? Кажется, не высоко <...>

Парасковья. Ныне кто говорит: получше нарядиться, тот разумеет повыше. Изрядно! <...>

Олимпиада. Не мало ли я нарумянена?» [4, 45].

В-третьих, критикует *скуку* молодой девушки, разгоняемую лишь встречами с молодыми повесами:

«Олимпиада. О! перестань, скучно.

Парасковья. И я вижу, что вам скучно» [4, 46].

То же самое относится и к молодому человеку, у которого к неумению организовать время прибавляется страх одиночества:

«Фирлюфюшков. <...> я один в комнате остаться не могу.

Антип. Да ведь вы не маленькое дитя! К тому же у вас свои слуги есть; для чего вы их с собою не имеете, коли всего боитесь?

Фирлюфюшков. Как бы то ни было, только ты останься. Я боюсь там быть, где никого людей нет» [4, 49].

В-четвертых, показывает, что нежелание самообразовываться толкает их к различным грешкам, например, *игре в карты*, основном занятии как Фирлюфюшкова: «<...> Вчера после ужина я всю ночь проиграл в карты» [4, 48], так и Геркулова: «<...> Ты ведаешь, что играл я с тобой честно, что ты проиграл мне весьма много и что я на половине выигрыша с тобою примирился» [4, 54].

В-пятых, обращает внимание на то, что статус дворянина подтверждается, в том числе, *умением верховой езды*, чего также нельзя ожидать от таких героев комедии, как Фирлюфюшков: «Мне, мне верхом ездить? Я этого и вздумать не могу; мне вчуже жалко и дивно, когда я вижу кого верхом. Как могут люди азардовать свой живот, поверяя его скотине!» [4, 48].

В-шестых, подчеркивает самый распространенный порок молодого человека – *мотовство и нежелание отдавать долги* – через высказывание того же Фирлюфюшкова: «<...> и в фамилии нашей того не водится, чтобы платить долги. Я следую в этом похвальному отцу моего примеру: он никогда и никому не плачивал, да с тем и умер» [4, 49]. Этим пороком заражены и другие «женихи»: «Спесов и Геркулов промотались оба; оба жили не по свое-

му достатку и тянулись с тысячью рублями дохода за теми, кои по десяти тысяч имеют» [4, 64].

В-седьмых, делает вывод о том, что венчает все перечисленные пороки откровенное и дремучее **невежество** – главный порок Фирлюфюшкова: «Я и сам и книг, и письма терпеть не могу. Это великое дурачество, кто к ним привяжется» [4, 51].

Создание семьи на новых, просветительских, началах для екатерининской программы – одна из важных задач государственного значения. Поэтому она дает *руководство родителям* в воспитании детей. Так, образование и воспитание становятся главными предметами заботы родителей Ивана Собрина: «...созрели в нем ум вместе с рассудком?» [4, 176].

В воспитании *молодого человека* большое место отводит Екатерина

1) *уму рационалистическому* как первой характеристике дворянина. Отсюда поддается осмеянию все, лишаящее сознание мужчины ясности:

«Радотова жена. Опасение, братец, я имею, что б муж мой не сошел с ума!

Бритягин. Разве, сестрица, примечаешь расстройство в речах его?

Радотова жена. Ни слова, братец, не говорит он почти так, как мы приобвыкли слышать.

Бритягин. В его мыслях есть ли связь?

Радотова жена. Хотя и есть связь, но мысли его не суть обычные» [1, 300].

2) *умению высказать свои мысли* и быть понятым, которое дополняет характеристику разумного человека:

«Вестолуб: И ты, Егор, здесь?

Егор. А вы сударь, здесь же?

Вестолуб. Нет ли здесь и Мавры?

Мавра. Разве вы ослепли?

Вестолуб. Все ли здесь здоровы?

Мавра. А вы в добром ли здоровье?

Вестолуб. Скоро ли ты замуж пойдёшь?

Мавра. А ваша свадьба скоро ли будет?» [4, 117].

3) *галантными способностям*, приводящим, по ее мнению, к счастливому браку. Эта тема звучит почти в каждой пьесе царицы, но особенно в комедии «Недоразумение», где она заявлена в самом начале в речи слуг: «Если вы вздумали свататься, то сей

труд напрасен, твой барин не жених моей любезной барышне» [4, 184], а в кульминации действия звучит гимном брачным узам: «Милостивая государыня! просвещенные народы всегда почитали брак, аки происшествие наиважнейшее, в жизни случится могущее, и для того великолепные торжества приготавливали к празднованию онаго» [4, 208], указывая на то, что образование дворянами семьи подкрепляет их достоинство. В этой пьесе больше, чем в других, поясняется значение галантных чувств и отношений, что демонстрирует, например, Сбыслава, открывая чувства служанке и сетуя на непонимание их матерью: «Если б она имела дар читать в моих мыслях, она б понимала, сколько Иготин мне несносен» [4, 186]. Именно этот дар провозглашается исток просветительского поведения, а его отсутствие ведет к откровенному самодурству:

«Где ей читать в ваших мыслях! она имеет упражнений столь много разных, что понятие ее обыкновенно рассыпано, как крошки по столу после обеда; у ней две, три фабрики, несколько заводов, сверх того вы знаете, что она заставляет своих крестьян боронить, когда повсюду пашут, а пахать, когда думают боронить» [4, 186].

Сцена предложения руки и сердца вполне соответствует итальянским комедиям эпохи Возрождения:

«Если мои слова замешаны, если я помешан, если вам я кажусь таков, то первая и единственная причина сему вы; ваша непомерная строгость... Вы господствуете над своим сердцем, над своею склонностью; я ... нет... я вам клялся и клянусь снова, что век не женюсь не на ком, кроме вас. Если вы не согласитесь мне дать вашу руку, то... то... увидите, что будет» [4, 217].

Здесь же сам герой говорит на языке сердца:

«Признаться должен я, что между нами не было никакого рода обязательства, но казалось мне по моей горячей к ней страсти, может быть по пустому... что существовало между нами потаенно сильное согласие, которое влекло сердца наши одно к другому, не дая места многому рассуждению... Сие согласие изображалось везде, поступками, речами и взглядами; я искал ее непрестанно, встречал и провождал повсюду, колико благопристойности дозволяла; я случая не имел с нею говорить или видеться иначе, как в людстве...» [4, 188].

И это еще раз подтверждает взаимосвязь светского дворянского образования и воспитания с прочностью и процветанием российского государства. Суть царского просвещения для ро-

дителей можно выразить словами персонажа предыдущей комедии: «Как скоро видел ровню и что жених невесте нравен, так скоро и к венцу» [4, 59].

4) неоднозначно высказывается Екатерина о пользе дальних поездок и *обучении за границей* – оно дает положительный результат только в том случае, когда личность сформировалась и знает, какую цель в заграничной поездке ей нужно достигнуть. Об этом говорит Собрин: «Никто из своего отечества не должен ехать, не избрав себе наперед образ жизни и службы, в пользу которой и езда расположена быть должна, дабы она обратилась в добро как езде, так и общему делу» [4, 178].

5) большую роль в формировании молодого дворянина играет *окружение*, поэтому задача родителей – оградить своего сына от дурного влияния. Когда Иван Собрин признается отцу, что «Мотыгин, батюшка, и Вероломеев меня оба весьма приласкали», то получает ответ:

«Они тебя приласкали... Первого я только знаю потому, что его домашний скарб за долги продан в один день с аукциона, пока он в другой закупил втридорога, вдесятеро противу проданного, и все-то паки заложил барышнику; второй же прославился вероломными делами и безрассудностью, отчего и нажил себе имя в людях, сходное с прозванием» [4, 177].

Воспитание девушки – не менее важная задача для Екатерины, учредительницы «института для воспитания новой русской женщины» [3, 217] – Смольного института благородных девиц.

1) Девушка должна думать о создании семьи и осуществлять, в этой связи, выбор жениха, *согласно велению сердца и своего достоинства*. Поэтому возмущение и печаль Христины вызваны желанием отца выдать ее замуж не только за нелюбимого, но и недостойного человека, ставшего «посмешищем целого города»: «Я с тех пор, как он с нами в соседстве живет, довольно потерпела от него скуки» [4, 111]; 2) она должна быть образованна и воспитана по европейскому образцу: *понимать язык любви*, читать в своем сердце и в сердцах других, поэтому понятен вздох Молокососова: «О, если б столько была она умна, сколь пригожа! Не усомнился б я в сию минуту быть ее мужем!» [1, 252]; 3) в то же время *читать традиционные устои*: быть послушной воле своих родителей. Так, Добрин просит Прекрасную Прелесту: со-

едините глас ваш с волею ваших родителей; скажите то, что желается моей страстной душе слышать... скажите скорее мне то, что одно лишь мне может быть утешительно; выговорите сие непринужденно... соответствуйте общему желанию ваших родителей и усердной моей просьбе...» [4, 182].

Таким образом, воспитывая в российском дворянине свободного гражданина и ответственного семьянина, Екатерина II с помощью комедийных драматургических средств формировала у своих подданных критическое, самоироническое отношение к себе как залог исправления их нравов и пороков.

Литература

1. *Екатерина II. Комедии // Сочинения Екатерины II. М., 1990.*
2. *Лонгинов М. Драматические сочинения Екатерины II. М., 1857.*
3. *Мадариага И. Екатерина Великая и ее эпоха. М., 2006.*
4. *Сочинения императрицы Екатерины II. Произведения литературные / под ред. А. И. Введенского. СПб., 1893.*



А. Н. ПАШКУРОВ

ДРАМАТУРГИЯ М. Н. МУРАВЬЕВА: «ПЯТИЛОГИЯ» О ДОБРОДЕТЕЛИ

«Муравьев как писатель замечателен по своему нравственному направлению...»

В. Г. Белинский

«Поэзия есть добродетель...»

В. А. Жуковский

«Доброе дитя как бы собирает вокруг себя все доброе или – другой взгляд – излучает добро на всех, кто соприкасается с ним...»

Вл. Н. Топоров

роблема Добродетели и соотносящихся с ней нравственных ценностей, устоев – одна из жизненнущих основ отечественной литературной культуры. Еще Древ-

ней Русью, через Византию, была глубоко усвоена идея Платона о том, что внутренняя добродетель – единственный путь возвышения человека, его восхождения по «лестнице» постижения мира [11]¹. В русском XVIII веке новые ее горизонты открылись во многом благодаря «психологической революции», осуществленной писателями второй половины столетия [4; 8; 14; 7; 18; 19].

В творчестве М. Н. Муравьева Добродетель, непосредственно предугадывая нравственные открытия В. А. Жуковского в начале XIX века, – уже не просто стержневой образ-архетип или ведущий мотив, а та почва, из которой вызревает большинство художественно-философских замыслов писателя. В очень локально пока еще исследованной (и потому – загадочной) драматургии М. Н. Муравьева именно «учение о Добродетели» – один из нравственно-философских и композиционных центров. Более того, пьесы и драматические отрывки, в которых проблема Добродетели выступает на первый план, образуют свою под-систему, свою маленькую «автономию» в общем государстве драматургии автора². Речь идет о таких произведениях, как «Простосердечная, или Сила первой склонности» (1781 – конец 1780-х гг.), «Добросердечной» (б. д.), «Добродетельная ложь» (1780-е гг.), «Доброй барин» (б. д.) и «Доброе дитя» (1790-е гг.).

Философско-этический идеал писателя представлен в этих пьесах в нескольких измерениях, а именно:

I. Проблема Добродетели как идеала (программные монологи / диалоги героев, названия и ремарки – автора).

II. Феномен «добрых деяний» персонажей пьес, подчас ими и не осознаваемых.

III. Мотив «вины без вины» и проблема «добродетельных преступников».

Обратимся для начала к названиям произведений. В ряде случаев очевидно влияние на Муравьева-драматурга современ-

¹ Здесь и далее в статье в квадратных скобках жирным курсивом указан номер цитируемого издания по списку литературы, приведенному в конце статьи (с. 205–206), обычным шрифтом – страницы.

² В историко-литературном процессе, протекающем в отечественной драматургии к последней четверти XVIII века, стоит помнить очень важные закономерности, выявленные Р. М. Лазарчук: кажущиеся «периферийные», «провинциальные» тенденции оказываются зачастую центром новаций писателей [10, 148–202].

ной ему дидактической тенденции: к примеру, сравним – знаковая для «прелативного направления» пьеса Вл. Лукина «Мот, любовию исправленный» – и муравьевская «Простосердечная...». Дидактизм нацелен сразу на выявление пути героя к Добродетели (исправление порока с помощью определенного нравственно-го «маяка»), самосовершенствование. Более сложное явление – когда героям приходится, для более верной защиты Добродетели, на определенное время ею же и поступиться. Шутливая, игровая, на первый взгляд, пьеса «Добродетельная ложь» потому и имеет необычное, но логическое жанровое определение: «героическая комедия». Наконец, – идеал найден, причем в живом воплощении: «Доброй барин», а особенно – «Добросердечной» и «Доброе дитя». О последнем произведении очень пронизательно заметил Вл. Н. Топоров: «Доброе дитя как бы собирает вокруг себя все доброе или – другой взгляд – излучает добро на всех, кто соприкасается с ним...» [25, 609]. При несколько ином аспекте рассмотрения можно увидеть, в какой последовательности мыслится Муравьевым-воспитателем совершенствование человеком Добродетели в себе: от «Простосердечной...» (в разных вариантах главная героиня наречена то Алиной, то Лизой – но все время попадает в непростую ситуацию нравственного выбора, любовь ее к достойному молодому человеку – Осану: в одном случае – «сталкивается» с суровым долгом обещания его дяде – морскому офицеру Вельсердову, в другом – с недоверием и даже осуждением отца девушки – Думова, в третьем – тот же Думов внезапно приезжает в мир, где уже сложилось высокое чувство Лизы к Осану и, будучи другом ее отца, мечтает «обрести семью» со столь чистой душой) – к «Добросердечному» (здесь безусловно добродетельный молодой герой навлекает на себя без вины угрозу «отлучения» от наследства богатого дядюшки) – и, наконец, к «сказочке» «Доброе дитя» (где нравственный идеал звучит уже в самом высоком, неколебимом своем решении: превыше всего – добро от природы, интуитивное и потому самое верное).

Варианты «объяснения» Идеала зрителю/читателю интересны и различны. В пьесе «Доброе дитя» мир сыну объясняет добродетельный отец – г. Тополов. Это может быть как «воспитательный комментарий» к какому-либо внешнему событию (так, отец и маленький сын оба осуждают неучтивость не ответившего

на их приветствие графа Сиянова, а Тополов-старший еще и добавляет: «Ты чувствуешь сам по себе, внушает ли почтение гордость...» [12, 259]), так и живой отклик на поступок или слова самого ребенка (в этом случае батюшка объясняет Ванюше его самого: «Сегодня я очень доволен тобою...» [12, 255]; «Ты покраснел... Сие чувство стыдливости драгоценно. Оно сохранит в сердце твоём все добродетели...» [12, 261]). В одной из «Лизиных» вариаций «Простосердечной...» молодую барышню поучает наперсница – Добронрава: «...приятности девице ... надобно согласить с умеренностию...» [15, 1]. Любопытно, что в этой же вариации Думов (сравним: фонвизинский Стародум), друг отца девушки, именно по добродетели отличает Лизу и сразу готов «удочерить» (как графиня Сиянова, мечтающая стать «маменькой» для Ванюши в «Доброе дитя»): «... дай мне обнять тебя... дитя моего друга, мое дитя... Ты прекрасна; без сомнения доброе сердце...» [15, 1]. В варианте «Вельсердовском», где главным носителем этико-философских идей выступает именно этот герой, интересно представлен, по наблюдениям Л. Росси, своеобразный «идиллический руссоизм» [23, 261–263].

Может раскрываться идеал Добродетели и не в прямой, открытой форме – а косвенно. Такова ситуация в «Добросердечном», когда сметливый слуга Сорокин берет на себя благородный и непростой труд оправдать своего молодого барина в глазах его дяди – старого Сладимова. Одни и те же качества Сладимова-молодого: старик объясняет ветреностью, а слуга – добродетелью: «...он всех любит. Вот его дурачество...» [16, 2], «Излишнее добросердечие его происходит от слабости...» [16, 2] (Сладимов-старший); «...я не в состоянии непоперечить..., когда вы изволите говорить о лишении наследства такова добраго, такова честнаго человека, каков барин мой... оплошность каждого верит всеобщим доброжелательством...» (Сорокин) [16, 1, 4].

Сопровождающий подтекстовый уровень размышлений об идеале Добродетели в пьесах – авторские ремарки Муравьева. По нарастающей степени сложности их можно расположить по следующим тематическим группам:

а) Ремарки соотношения героев друг с другом. Очень интересный вариант – одновременные восклицания, как, например,

Алины и Осана в «Вельсердовском» варианте «Простосердечной...», Лизы и Добронравы – в «Думовском». Такого рода ремарки превращаются в существенный психологический комментарий к событиям и доказывают необходимое для «школы Добродетели» «единство чувствительных сердец». Несколько иной аспект затрагивают ремарки-характеристики героев от автора, но обрисовывают они также соотношение персонажей на психологической «лестнице» Добродетели. К примеру, в пьесе «Доброе дитя»: г. Тополов – «небогатой дворянин» [12, 254], и дом его, близ «великолепного сада», – «маленькой» [12, 255], а граф Сиянов (еще и с «сияющим кафтаном», о котором с полувосхищением и полуюсуждением скажет отцу Ванюша Тополов) – «знатной человек». При этом Тополовы – гораздо более «ровно» и «высоко» добродетельны: оказывают графу должную «учтивость» (кланяются), он же – оплошность и осуждение! – «...проходит не примечая» [12, 258].

б) Ремарки психологического состояния персонажа. Здесь у Муравьева чаще всего встречаются:

- восторг и благодарность (Ванюша, который идет, «...целуя руку у отца» [12, 256])¹;

- порыв, останавливающийся «на взлёте» от преклонения душевной красотой другого человека (Вельсердов, сразу проникая к Алине в «Простосердечной...» самой «чувствительной симпатией», – «...вошел со скоростью останавливается...» [17, 12]);

- вхождение героя в самого себя, в свою душу, прежде всего, подразумевается дар постоянного самосовершенствования. В явлении третьем «Добродетельной лжи» размышления Геронта, совершившего убийство, дважды сопровождает ремарка «тихо» [25, 340]. Старик в «драматической сказочке» «Доброе дитя», получив потрясающе неожиданный подарок от мальчика – «...в глубокой чувствительности отходит в другую сторону» [12, 264].

Другой, более сложный и ответственный уровень явления идеала Добродетели в пьесах – добрые деяния. Здесь

¹ В целом касательно общего «ансамбля» ремарок в этой пьесе – см.: [25, 602–606].

представлены в этической палитре Муравьева-драматурга такие варианты:

а) *Дарение*. В «Добросердечном» слуга – Сорокин – озадачен тем, что его молодой барин, вместо того, чтобы откупиться от жадного ростовщика, последние деньги намеревается отослать в помощь бедному дворянину и его близким: «...десять Имперялов ... вы хотели послать бедному дворянину и детям его в Коломне...» [16, 7, об.]. В пьесе «Доброе дитя» маленькое чудо происходит, когда Ванюша решает пожертвовать старому увечному солдату деньги, подаренные ему отцом на заветную дорожную игрушку. Безусловна в большинстве подобных случаев смыслообразующая роль сказки, откуда мотив дарения и приходит [21]. «Доброе дитя», кстати, потому и имеет жанровое подзаглавие «драматическая сказочка», что ребенок здесь творит настоящие «чудеса добродетели», а ко всякому, кто что-либо дарит (мечтает подарить), чудеса возвращаются сторицей.

б) *Талант отказаться от своего счастья ради более высокого счастья других*. В наиболее полном списке «Простосердечной...» благородный морской офицер Вельсердов, вначале льстившийся надеждой найти семейное счастье с дочерью своего доброго друга, – пронзительно угадывает ее чувства к Осану, своему племяннику, и, не колеблясь, отходит в сторону, в этом и обретая как раз свое истинное счастье: «Я увижу вас щастливых, щастливых мною... Для добродетельного человека нет зрелища восхитительнее, как щастие добрых сердец, к которому он способствовал...» [17, 15]. Еще более лаконичен и афористичен молодой Сладимов в «Добросердечном»: «Я никому не соперник...» [16, 8]. Один из самых удивительных вариантов представляет нам пьеса «Доброй барин», где «господин деревни» Любимов, узнав о любви простого солдата из своего полка, «достал» ему «отставку», а сам «...потом в сраженье ... глаза свои сомкнул...» [25, 355]. «Доброе делание», комментируя этот отрывок, подмечает В. Н. Топоров, увенчивается еще и «пожеланием добра» другому человеку. Солдат Василий с восторгом рассказывает невесте – Машиньке – о последних словах барина, ставших в итоге его завещанием: «Служивой! ... будь доброй сын и муж...» [25, 355]. Девушка (в игровой комедии начинает звучать и патетическая мелодрама) тоже так

проникается этим подвигом «доброе барина», что чувствует, как и ее жизнь должна стать и станет благодарностью памяти Любимова: «Вся жизнь моя ему продлится в воздаянье...» [25, 356]. Интересно, что тема «дарения счастья» простолюдинам в русской драматургии образует как бы «кольцо» вокруг муравьевского текста. По-видимому, предшествует ему одна из первых «ласточек» русского сентиментализма – комическая опера Н. П. Николева «Розана и Любим» (где помещик Щедров, едва попытавшись «склонить сердце» крестьянской красавицы, пристыжено, но и благородно уступает дорогу ее счастью в лице Любима [5]).

Стоит заметить, что, со все возрастающим успехом, тема «счастья – жертвы – подарка» будет продолжена и в модных мелодрамах рубежа XVIII–XIX веков (сравним: «Великодушие, или Рекрутский набор» Н. И. Ильина и др.). Явление это – европейских корней, в связи с чем приоритетно вспомнить, что еще европейские мыслители классического XVIII столетия (Дидро, Вольтер и другие) широко оперировали особым понятием «слезной» драмы. К примеру, Дидро, обратившись к философии жанров «слезной» драматургии, сделал такое вполне определенное заключение: драма здесь находится в «золотой середине» «между веселой комедией и высокой трагедией ... и составляет верх и совершенство» [3, 286]. «Глубокое всемирно-человеческое содержание» [1, 138] начинает переходить в новые формы художественного воплощения и в русской драматургии ко второй половине XVIII века. Главным при этом встает вопрос о соотношении трех начал: «порока» (его торжество или наказание), «добродетели» (ее «страдание» или «возвеличивание») и «морального урока». Самым важным становится именно последнее, причем подобный «нравственный урок» неизменно выходит на проблему «сострадания» [1, 140].

в) *Сила души, дающая герою возможность совершить единственно верный нравственный выбор в сложной, часто – и неразрешимой, ситуации*. У Муравьева психологизация и «сентиментализация» дилеммы «Долг / Выбор» четко шли еще в ранних трагедиях – «Дидона» и «Болеслав» (что последней позволило, в итоге, обрести и приметы поэтики «слезной» драматургии [20]).

В «пьесах о Добродетели» особенно выделяется в интересующем нас свете «героическая комедия» «Добродетельная ложь». Здесь возлюбленный красавицы Ангелики Алкандр, случайно оказавшись у тела поверженного братом своей невесты, обвинен в этом убийстве и отправлен в тюрьму – а брат и сестра, каждый по-своему, пытаются решить, как им поступать. Если у действительно виновного, Геронта, все случившееся вызывает пока лишь тяжелые смутные метания совести («Спасением мученья лишь снискал...» [25, 338]), то Ангелика постепенно (что видно и на малом пространстве сохранившегося отрывка) приходит к твердому убеждению и вере – спасти любимого: «Мне слезы лить, а я уж веселюсь, / Дрожу, мятусь и ощущаю радость / Тревожную...» [25, 343]. Наиболее загадочно, но, возможно, и наиболее жертвенно-добродетельно-продуманно поведение оговоренного. Со слов наперсницы Ангелики, Белинды, мы узнаем, что юноша фактически не пытается оправдаться – а, напротив, смиренно принимает свою участь. Тихие мольбы несчастного Муравьев устами Белинды высоко поэтично сравнивает с «рекой, умноженной дождями», а сам облик Алкандра – со смиренной гибелью беспомощного агнца «...меж волнами, / Что рвут его свирепыми зубами...» [25, 341]. Из «подсказок» той же наперсницы мы узнаем о том, что брат Ангелики ненавидел ее избранника настолько, что тот уже однажды пожертвовал собой ради душевного спокойствия невесты («...он веки удалился, / Шесть месяцев со мной как разлучился...», – скорбит Ангелика [25, 342]). Трагичный, но проникновенный психологический афоризм, передающий смысл сложившихся событий, находит Ангелика; к ней самой и к ее избраннику, к их высокой нравственной позиции он и относится: «Бедой мне страсть, и страстию беда...» [25, 343].

Наконец, внутренняя сущность Добродетели героя может раскрываться в пьесах и драматических отрывках М. Н. Муравьева через мотив Вины, нередко – мнимой, но, тем не менее, вызывающей важнейшее катарсическое чувство Покаяния [2; 26].

Открывает галерею персонажей такой нравственной типологии Дидона в одноименной трагедии начинающего писателя (1771–1772 гг.). Один из ее наиболее программных в этом плане монологов был «перевоплощен» поэтом и в самостоятельную ли-

рическую жанровую форму героиды – «Жалобы Дидоны» (1772?). Сама только тень предположения возможности – не помочь Энею, а погубить его – ужасает несчастную царицу, в итоге чего и рождается из этого мотива «несостоявшейся Вины» определяющий мотив покаяния и жертвенности: «Ах! для чего тебя, в отчаянье плывуща, / Тебя изверженная, надежды не имуща, / ... / Не погружала я опять в шумящий вал? / Мне, мне тебя губить! – я жизнь мою / Еще пожертвую, коль ты спасешься ею...» [13, 90] (курсив мой – А.П.). Так складывается в сложном психологическом рисунке образ «добродетельного преступника», не совершающего в отношении к своей жертве преступления (если и совершающего определенный моральный проступок, то против воли, по стечению обстоятельств: как король Болеслав в трагедии «Болеслав» по отношению к брату [см.: 25, 29–302] или как Ангелика из «героической комедии» «Добродетельная ложь» – по отношению к своему избраннику). В монологе Дидоны прослеживается и еще одна интересная закономерность: Добродетель подобного преступника – в том, что он постоянно жалеет свою «жертву», возвышая и даже сакрализуя ее (вспомним: Эней, глазами влюбленной царицы, – «в отчаянье», «извержен», «лишен надежды»).

В пьесе «Простосердечная, или Сила первой склонности»¹ в роли «добродетельного преступника» (во всех вариациях текста), так или иначе, все время оказывается благородный юноша Осан, полюбивший прекрасную девушку, нареченную другому – честному морскому офицеру, другу ее отца. Причем начинает Осан каяться и чувствовать тяжесть вины еще даже до появления самого своего «соперника», офицера Вельсердова, – например: «В печальном сердце своем уношу я величайшее наслаждение...» [17, 9] (курсив мой – А.П.). Любопытно, что это – уже ответная реакция на столь же добродетельное покаяние самой девушки – Алины: «Какое преступление в том, чтобы находить какогонибудь любви достойным! ... Ты знаешь сколько мне обхождение твое было приятно...» [17, 9] – и тут же при этом: «Но... я все сделаю... я не могу принадлежать тебе... я не хочу ничего

¹ Первый полный текстологический анализ разных редакций этого произведения см.: [23].

иметь..., что может меня сделать менее почтения достойного <человека? – зд.: Вельсердова: А.П.>...» [17, 9]. Не удивительно, что главный «добродетельный преступник» – Осан, дальше и в свою очередь, решает наказать себя – сам, поскольку ни Алина, ни Вельсердов столь суровую и жестокую роль на себе брать не хотят, да и не могут: «Я не наслаждаюсь счастьем, как вы. Сердце мое отягчено чувствованием вины – своей. Довольно. Я должен лишиться себя благополучия...» [17, 15 об., 16]. По-видимому, религиозно-философская кульминация дальнейшего развития этого мотива приходится в этической системе муравьевского творчества на балладу «Болеслав, король польский» (1790-е гг.), где покаяние становится смыслом всей оставшейся жизни для героя: «Ходит в горести глубокой / По обителям святых. / Престо всеми, кто б случились, / Исповедует свой грех...» [13, 241] (курсив мой – А. П.).

Как и в «Дидоне», в «Простосердечной...» прослеживается ясное стремление «преступников» возвысить свою жертву – и, в контрастном противопоставлении с ней, бичевать себя. Так, Лиза в «Думовской» вариации со скорбью говорит: «Какой он (Думов – А. П.) доброй! ... а я...» [15, 1 об.]

В «Добродетельной лжи» перед нами, как и в «Простосердечной...», – двое «нарушивших завет Добродетели». Связаны они, однако, теперь уже не каноническими узами любви, а более сложными узами родства. Толчком к бурному течению психологических событий становится убийство Геронтом в поединке некоего оскорбителя его чести: «Вина тому, что я обижен был, / Быв чистен ... обиде той отмстил, / С железом я напал на сопостата...» [25, 338]. Нравственное прозрение заставляет Геронта одновременно проникнуться состраданием и к убитому (в первом же монологе он именуется к финалу «несчастливым») – и, тем более, к безвинно арестованному возлюбленному сестры – Алкандру. От «тревоги» и «смущенья» – к «мученьям» (совести) – и, наконец, к «злым угрызям» (угрызениям совести) в душе: такова стремительная нравственно-психологическая эволюция совершившего преступление. Сестра Геронта – Ангелика, в силу усложнения психологической линии (в сравнении с любовной – здесь не «диалог»: «он – она», а «триада»: «он-1 (брат) – она – он-2 (возлю-

бленный)»), попадает в еще более непростое положение¹. Парадоксальным выходом мятущейся героине («Биется грудь и огонь под пеплом тлит...» [25, 343]) видится утопичная анти-ситуация, в которой Алкандр некогда не полюбил бы ее, а... возненавидел. Роль «нравственного преступника» оказывается, таким и неожиданным образом, – спасением: «...зачем меня увидел / А видя уж зачем не ненавидел? / ... зрел своей душой / Почто меня не зрел себе змеей?» [25, 343].

Наиболее высокий идиллический вариант проблемы «добродетельного преступника» представлен в «драматической сказочке» «Доброе дитя». Здесь даже самые крохотные «погрешения против Добра»:

а) Пресекаются в самом себе самим героем, что сразу же «преподносит» ему в жизни какой-нибудь подарок. Проследим комплексно по сюжету. Ванюша не хотел выучить урока, но «перемог себя» – и в награду был взят папенькой на чудесную и поучительную прогулку в городской сад; он же – смутился при похвалах некоей барыни его красоте – но победила добродетельная стыдливость и доброе наставление родителя: мальчику «очень хотелось куклы» [12, 263] – заметим: очень дорогой, за которую г. Тополов готов отдать последние деньги! – но отдает Ванюша эти деньги нуждающемуся старику. Итог последнего события – и самый приятный «духовный подарок» (восторг всех: от самого нищего и отца – до графини Сияновой и даже разнощика игрушек!) и подарок явный (графиня покупает-таки для пленившего ее «доброе дитяти» дорогую игрушку).

б) Прощаются герою другими, равно как и самим им искупаются в добрых делах и словах. Показателен образ графа Сиянова: сперва не ответив на приветствие Тополовых (заставив их даже заподозрить в нем преступную «гордость»), – он в конце действия «особливо» спешит обратиться к главе этой семьи самым

¹ Заметим, что в предшествующей традиции русской классицистической трагедии выбирать героине приходилось либо между двумя «любовями» (еще в ранних пьесах А. П. Сумарокова), либо между любовью и долгом, что еще каноничнее (одна из поздних вариаций – «Вадим Новгородский» Я. Б. Княжнина). Здесь ситуация сразу ясно осложнена для героини тем, что по вине одного из ее близких уже страдает другой.

высоким образом: «Имею честь кланяться» [25, 267], заставивший супругу искать его (и даже обратиться за помощью о «сопровождении» к г. Тополову) – в конце он оказывается сам заботливо ее искавшим. Последнее чудесное превращение графа Сянова – из «заблуждающегося» в почти такого же «философа добродетели», каков Тополов-отец: жене он признается, что «...в восхищении от приключившейся ... радости» и по-доброму поучает ее («Сердце ... будет упражнено приятно чувствительностию...»), а в отце Ванюши и вообще готов видеть своего наставника («Вы найдете во мне *почитателя достоинств...*») [25, 268] (курсив мой – А.П.).

Итак, говоря об «учении Добродетели» в драматургии М. Н. Муравьева, мы можем заключить, что:

1. Представлено оно как минимум в трех идейно-жанровых вариациях: трагедийной (от ранней пьесы «Дидона» – к пьесе «Добродетельная ложь»), мелодраматической («Простосердечная...»), идиллической («Доброе дитя»).

2. Герой может быть действительно добродетельным только:

а) по прямой характеристике из уст другого (Сорокин ходатайствует за своего молодого барина в «Добросердечном»; Василий и Машинька в «Добром барине» превозносят светлую память Любимова; Вельсердов / Думов сразу пронзительно видит «доброе сердце» Алины / Лизы в «Простосердечной»;

б) при своей очень низкой самооценке (формула «видеть свои пороки / недостатки и не замечать достоинств»), это подготавливает интересное открытие Муравьева-драматурга – образ «добродетельного преступника» (Осан, а частью и Алина / Лиза в «Простосердечной...», Ангелика в пьесе «Добродетельная ложь», в идиллической миниатюре – Ванюша в «сказочке» «Доброе дитя»).

3. Постоянной сюжетной коллизией в пьесах выступает ситуация нравственного выбора, всегда совершаемого героем ради (в пользу) другого (от трагедийной жертвенности Дидоны в одноименной пьесе и порывов Ангелики в «Добродетельной лжи» – до «идиллического подвига» маленького Ванюши в пьесе «Доброе дитя»).

4. Добродетельность героя проявляется:

а) через дарение (жертвование денег нуждающимся: молодой Сладимов в «Добросердечном», Ванюша в пьесе «Доброе дитя»);

б) через стремление составить счастье другого ценой своего (Любимов в «Добром барине», Вельсердов в «Простосердечной...»);

в) более редкий и сложный вариант – через самоуничтожение и даже самоуничтожение в муках совести (Геронт в «Добродетельной лжи»).

4. Практически во всех случаях или сам ищущий герой осознает, или ему пронзительно подсказывают другие, что главные идеалы человеческой жизни: Надежда и Добродетель. Они могут:

а) превратить все действие пьесы в «праздник Добра» («Доброе дитя»);

б) стать верными ориентирами для героев в обретении счастья («поисковый» вариант – «Простосердечная...», «Добросердечной», «Доброй барин»);

в) остаться последним прибежищем в трагической ситуации беды (от трагедийного расклада «Дидоны» и «Болеслава» – до мелодраматического катарсиса в пьесе «Добродетельная ложь»).

Л и т е р а т у р а

1. Булич Н. Н. Сумароков и современная ему литературная критика. СПб., 1854. 290 с.

2. Бычков В. В. 2000 лет христианской культуры: В 2 т. Т. 2. М., СПб., 1999. 257 с.

3. Варнеке Б. В. История русского театра. Ч.1: XVII и XVIII век. Казань, 1908. 361 с.

4. Вернадский Г. В. Русское масонство в царствование Екатерины Второй. СПб., 1999. 570 с.

5. Витковская Л. В. Две редакции пьесы Н. П. Николева «Розана и Любим» // Проблемы изучения русской литературы XVIII века. Вып. 5. Л., 1984. С. 85–96.

6. Владимиров П. В. Начало русского театра... Екатеринбург, 1883. 13 с.

7. Гончарова О. М. Дискурсивные модели русских мистиков XVIII века // Проблемы изучения русской литературы XVIII века: Вып. 9. СПб.; Самара, 2001. С. 145–157.

8. Кочеткова Н. Д. Литература русского сентиментализма. СПб., 1994. 282 с.
9. Кочеткова Н. Д. Трагедия и сентиментальная драма начала XIX века // История русской драматургии XVII – первой половины XIX века. Л., 1982. С. 181–220.
10. Лазарчук Р. М. Литературная и театральная Вологда 1770–1800-х годов: Из архивных разысканий. Вологда, 1999. 240 с.
11. Лосев А. Ф. Классическая калокагатия и ее типы // Вопросы эстетики: Вып. 3. М., 1960. С. 411–475.
12. Муравьев М. Н. Полное собрание сочинений: В 3 ч. Ч. 1. СПб., 1819. 383 с.
13. Муравьев М. Н. Стихотворения / вступ. ст., подгот. текста и примеч. Л. И. Кулаковой. Л., 1967. 387 с.
14. Николаев Н. И. Внутренний мир человека в русском литературном сознании XVIII века. Архангельск, 1997. 148 с.
15. ОР РГБ. Ф. 298. IV. № 4.14.
16. ОР РНБ. Ф. 499. Ед. хр. 35.
17. ОР РНБ. Ф. 499. Ед. хр. № 46.
18. Пашкуров А. Н. Категория Возвышенного в поэзии русского сентиментализма и предромантизма: Эволюция и типология. Казань, 2004. 212 с.
19. Пашкуров А. Н. М. Н. Муравьев: Вопросы поэтики мировоззрения и творчества (К 250-летию писателя и 200-летию Казанского университета). Казань, 2004. 128 с.
20. Пашкуров А. Н. Эволюция русской «слезной» драматургии в конце XVIII – начале XIX веков // Ученые записки Казанского университета. Т. 152. Сер. Гуманитарные науки. Кн. 2. Казань, 2010. С. 22–32.
21. Пропп В. Я. Морфология «волшебной» сказки. М., 1998. 113 с.
22. Родина Т. М. Русское театральное искусство начала XIX века. М., 1961. 320 с.
23. Росси Л. Неизвестная комедия Михаила Муравьева (К проблематике жанровой системы русского сентиментализма) // A Window on Russia. Papers from the V International Conference... La Fenice Edizioni, 1996. P. 257–265.
24. Стенник Ю. В. Становление жанра сентиментальной драмы в России XVIII века // Русская драматургия и литературный процесс. СПб.; Самара, 1991. С. 53–83.
25. Топоров В. Н. Из истории русской литературы. Т. II: Русская литература второй половины XVIII века: Исследования, материалы, публикации. М. Н. Муравьев. Введение в творческое наследие. Книга I. М., 2001. 912 с.
26. Топоров В. Н. Святость и святые в русской духовной культуре. М., 1998. Т. 2. 865 с.
27. Karlinsky S. Russian Drama from its Beginning to the Age of Puschkin / S. Karlinsky. Berkley, Los Angeles, London, 1985. 350 p.

Е. Е. ПРИКАЗЧИКОВА
ГОСУДАРСТВЕННАЯ МИФОЛОГИЯ XVIII ВЕКА:
МЕМУАРНО-АВТОБИОГРАФИЧЕСКИЙ АСПЕКТ
ПРОБЛЕМЫ

реди культурных мифов XVIII столетия особое место занимает государственная мифология (см. работы последних двух десятилетий, посвященные культурному мифотворчеству XVIII века в художественной литературе: [1; 4; 11; 17; 27; 30; 33; 36]¹. В работах автора статьи данная проблема поднималась в двух монографиях: [28; 29]). «Пафос торжествующей государственности» определялся историческими реалиями эпохи абсолютизма, когда, по словам протоирея Г. Флоровского, «государство утверждает себя самое как единственный, безусловный и всеобъемлющий источник всех полномочий, и всякого законодательства, и всякой деятельности и творчества. Все должно стать и быть государственным, и только государственное попускается и допускается впредь» [39, 83]. Во многом эта традиция была связана со спецификой осмысления космогонического начала Петровской эпохи, создавшей космогонический культурный миф о Петре-демиурге, чья роль заключалась в «полном и совершенном перерождении страны» [37, 309; 4, 54–55]. Впоследствии государственная мифология получила мощную поддержку со стороны господствующего фактически на протяжении всего столетия литературно-эстетического направления – классицизма. По справедливому мнению Ю. Стенника, именно эстетическая доктрина классицизма «обуславливала приоритет в литературе жанровых форм, обращенных к утверждению идеалов монархической государственности» [34, 10]. Однако в силу наджанрового мышления культурного мифа этот же «пафос торжествующей государственности» находит свое выражение и в «низком» мирообразе русской сатиры. Достаточно вспомнить II сатиру А. Кантемира, в

¹ Здесь и далее в статье в квадратных скобках жирным курсивом указан номер цитируемого издания по списку литературы, приведенному в конце статьи (с. 224–225), обычным шрифтом – страницы.

которой так изображается просвещенный современник автора: «Мудры не спускает с рук указы Петровы, Коими стали мы вдруг народ уже новый» [18, 75].

Впоследствии эпоха Петра Великого неизменно изображалась в русской литературе XVIII столетия как мифологическая эпоха «начала начал», аналог «золотого века». На возвращение этого «золотого века» надеялись просвещенные россияне вплоть до эпохи Екатерины II, когда Стародум в «Недоросле» Д. И. Фонвизина мечтает о возвращении благословенной эпохи, когда «придворные были воинами, да воины не были придворными».

Своей кульминации государственное мифотворчество достигает в эпоху Екатерины II, во время формирования просветительского «проекта модерн» (термин Ю. Хаберманса), направленного на радикальную перестройку мира на основе законов Разума. Однако, в отличие от «государственного утопизма» (термин В. Гуминского) эпохи Просвещения, отражающего процесс формирования имперской эвномии, государственный миф в большей степени ориентирован на создание ономомифа (мифа имени) власти, который чаще всего ассоциируется с образом Монарха, управляющего в данный момент Россией. В. М. Живов, настаивая на том, что сама культура Просвещения в России представляла собой «мифологическое действие государственной власти», так описывал основные мифологические составляющие «петербургского миража»: «Над Невой нависали сады Семирамиды, Минерва после торжественного молебна отверзала храм Просвещения, Фонвизин обличал порок, и народ блаженствовал» [16, 670].

При этом превратилось в своеобразную традицию рассматривать мифо-поэтические воплощения государственного дискурса эпохи Просвещения на примеры высоких, чаще всего, поэтических жанров русской литературы. В качестве государственного дискурса выступают, во-первых, ономомифы русских правителей XVIII века: Петра I (Марса, Геркулеса), Елизаветы Петровны (Астреи), Екатерины II (Минервы), Александра I (Ангела на троне) и их воплощение в русской одической, шире – поэтической – традиции (см. анакреонтическую мифологию Г. Р. Державина у С. А. Саловой [33] и Т. Е. Абрамзон [1]). Во-вторых, госу-

дарственный дискурс включает в себя темпоральный аспект, ассоциирующийся со временем правления того или иного монарха и, в свою очередь, восходящий своими корнями или к мифологии «золотого века» как таковой, или же к мифу первотворения, обычно соотносящегося с Петровской эпохой, как у Р. С. Уортмана [36]. В-третьих, мифологизации подвергается весь космос империи, включающий в себя церемонии коронации и погребения монархов, празднества и фейерверки, устраиваемые в их честь, основные сферы деятельности монархов, как у В. Проскуриной [30]. Наконец, в качестве государственного космоса может выступать мифологизированный топос империи: Север с его новой столицей Петербургом, Юг с его вновь завоеванным «Эдемом в Таврии» у А. Л. Зорина [17].

На наш взгляд, не меньший интерес представляет рассмотрение данной проблемы через призму мемуарно-автобиографической литературы, которую Г. Гачев назвал литературой «альтернативной» по отношению к основному корпусу русской художественной словесности XVIII столетия [5, 119–128]. Именно в мемуарно-автобиографической литературе в силу ее личностной ориентации легче всего проследить механизм формирования культурного мифотворчества. Относясь к «среднему» культурному мирообразу эпохи Просвещения, именно эта литература обладала огромным потенциалом изображения человека в традициях частной честной жизни, даже если речь шла о первых сановниках империи или правящих монархах. Активное развитие подобной литературы во второй половине XVIII века наглядно свидетельствует о том, что традиция восприятия жизни в героическом классицистическом ключе, реализующая себя через систему высоких жанров, уже не могла удовлетворить все потребности личности в самовыражении. Кроме того, именно в этой литературе мы сталкиваемся с попыткой выхода за пределы традиционной для сознания первой половины XVIII века одо-сатирической парадигмы осмысления литературной действительности.

Активность мемуарно-автобиографического дискурса проявляет себя уже при осмыслении образа Петра I. Император становится героем многочисленных исторических анекдотов, «рабо-

тающих» на создание целостного государственного мифа¹. Если в «высоких» жанрах Петр в основном выступал как император-демиург, основатель нового государства и нового типа сознания или же полководец-победитель на полях Марса, то в мемуарах, как правило, актуализировались черты «работника на троне», доступного для простых людей. Особенно отчетливо это проявляется в «Записках» И. И. Неплюева, гардемарина Петровской эпохи, впоследствии дипломата и первого губернатора Оренбурга, ставшего в конце жизни сенатором и конференц-министром. Последний «птенец гнезда Петрова» Неплюев прожил очень долгую по меркам своего времени жизнь (умер в 1773 г.), соединив (но одновременно и оттеняет!) две исторические эпохи – эпоху Петра I и эпоху Екатерины II.

«Записки» Неплюева прекрасно отражают дух петровской эпохи, несмотря на то, что создавались они большей частью в эпоху Екатерининскую. Это обусловлено активным функционированием в тексте важнейшего жанрообразующего признака мемуарного произведения – памяти. Неплюеву, общавшемуся с Петром I в молодые годы, а затем изолированного более чем на 13 лет от русской действительности во время пребывания послом в Константинополе, удалось избежать неизбежной со временем аберрации личной точки зрения мемуариста на описываемые события. В результате «государственный миф» о Петре I и его эпохе сохраняется у Неплюева в его первоизданном виде.

К сюжетам, относящимся к этому мифу, можно отнести экзамен гардемаринам в коллегии в присутствии государя, когда Петр показывает мемуаристу свои руки и говорит: «Видишь, братец, я и царь, да у меня на руках мозоли; а все от того: показать вам пример и хотя б под старость видеть мне достойных помощников и слуг отечеству» [25, 640]. В данном случае реализуется мифология государя – работника на троне; эпизод с «опозданием» Не-

плюева на службу, когда он честно признается императору в истинной причине опоздания: «...вчера был в гостях и долго засиделся и оттого опоздал» – и заслуживает похвалу Петра за свою искренность: «Спасибо, малый, что говоришь правду. Бог простит. Кто бабе не внук!» [25, 642]. Петр не терпит лжи и награждает за искренность, кстати, функция, присущая в фольклоре «тайной силе»; сцену на крестинах, где император демонстрирует свою простоту и доступность людям «низкого» звания. Крестины происходят у плотника, служащего под командой мемуариста. Император «жалует» родильнице 5 гривен, целуется с ней, пьет поданное плотником в рюмке горячее вино, закусывая его морковным пирогом. Отсюда следует, что Петр I – истинно народный царь.

Применительно к русской культуре XVIII века в данном случае речь может идти о театралогии (термин А. А. Пучкова), понимаемой в качестве «театра жизни». По мнению М. Ю. Савельевой, понимаемая подобным образом театралогия, «это миф, в котором вседержитель всероссийский по собственной воле идет в услужение наемным работником Петром Михайловым, *рационально* постигающим непривычность чужой судьбы как своей» [32, 139]. В случае с записками И. И. Неплюева мифология «работника Петра Михайлова» становится неразрывной частью государственного мифа Петра Великого.

Начиная с царствования Елизаветы Петровны, в России начинает создаваться миф женского правления или гинекратический миф. Елизавета – «дщерь Петрова», «кровь Петрова» в космосе русской оды мыслится как своеобразная дева Паллада, вышедшая из головы своего отца. На протяжении всего ее правления ей приписывали качества, которыми она реально не обладала: государственная мудрость, прозорливость, желание жертвовать своим покоем ради подданных. Не случайно М. В. Ломоносов в «Разговоре с Анакреонтом» даже придал черты внешнего облика императрицы Елизаветы (см. портрет императрицы кисти Е. П. Чemezова) образу России. Наиболее интересным является отрывок «Разговора...», где в изображении женского идеала красоты соединяется воедино хорошо знакомая для русского читателя XVIII века мифология Минервы и Венеры, с их воплощениями воинственности, величия, власти и красоты: «Цвет в очах ее не-

¹ В литературном и культурном сознании XVIII века исторический анекдот может быть рассмотрен в качестве самостоятельного мемуарного текста. Анекдот не только часто включался в текст записок, но и мог существовать в качестве вполне самостоятельного жанра, создавая циклы «нарративных» мемуаров (термин И. Фраймана), изображающих не повторяющиеся, как в классическом мемуарном тексте, но «экстраординарные» события.

бесной, / Как Минервин, покажи, / И Венерин взор прелестной / С тихим пламенем вложи» [21, 6].

Женщина, обладающая небесным цветом глаз Минервы и взором Венеры, как раз и являлась тем женским идеалом правильности, который активно создавался в контексте гинекратического мифа русской культуры. Другими словами соединение *геройства* (мужества) и красоты составляет отличительную черту идеальной русской императрицы. Достаточно обратиться лишь к знаменитой оде 1742 года, где Елизавета предстает как «Краса владетельниц державных!» [21, 24], в которой «зрятя истинны доброты, Геройство, красота, щедроты» [21, 28].

Если обратиться к мемуарно-автобиографическому дискурсу государственной мифологии Елизаветы, то вырисовывается двойственная картина. С одной стороны, практически все авторы-мемуаристы единодушно восхищаются красотой молодой Елизаветы Петровны, с трудом удерживаясь от её идеализации. Так, испанский посол в России герцог де Лирийский признавался: «Принцесса Елисавета, дочь Петра I ... такая красавица, каких я никогда не видывал. Цвет лица ее удивителен, глаза пламенные, рот совершенный, шея белейшая и удивительный стан. Она высоко-го роста и чрезвычайно жива. Танцует хорошо и ездит верхом без малейшего страха. В обращении ее много ума и приятности, но заметно некоторое честолюбие» [20, 247]. Фельдмаршал Б. Миних отмечал: «Императрица Елизавета обладала прекрасной наружностью и редкими душевными качествами. Она имела необыкновенно живой характер, была очень стройна и хороша собой, смела на лошади и на воде и, несмотря на свою полноту, ходила так скоро, что все вообще, а дамы в особенности едва могли за нею поспевать» [23, 313]. Последнее замечание Миниха заставляет вспомнить походку самого Петра I на одноименной картине В. Серова 1907 года. Свое восхищение Елизаветой Петровной выражала даже достаточно критично настроенная по отношению к «дщери Петра» Екатерина II. В ее записках при изображении подобных эпизодов часто присутствует некоторая «гендерная» игра: Екатерина «признается в любви» Елизавете, когда та находится в маскарадном мужском костюме. Мемуаристка пишет:

«Мужской костюм ей чудесно шел; вся нога у нее была такая красивая, какой я никогда не видала ни у одного мужчины, и удивительно изящная ножка. Она танцевала в совершенстве и отличалась особой грацией во всем, что делала, одинаково в мужском и в женском наряде. Хотелось бы все смотреть, не сводя с нее глаз, и только с сожалением их можно было оторвать от нее, так как не находилось никакого предмета, который бы с ней сравнился» [13, 321].

С другой стороны, мемуарная литература зафиксировала изображение императрицы Елизаветы, которое вступает в резкое противоречие с государственным ономономифом высоких жанров русского классицизма. Та же Екатерина II во втором варианте своих записок, начатом в 1771 году, большое внимание уделяет мелочным поступкам «дщери Петровой», не терпящей никакого соперничества в красоте со стороны своих придворных дам. При чем первенство императрицы часто утверждается при помощи ... ножниц. Екатерина пишет:

«Она лично сама обстригла половину завитых спереди волос у своих двух фрейлин, под тем предлогом, что не любила фасон прически, какой у них был; одна из них была графиня Ефимовская, вышедшая впоследствии замуж за графа Ивана Чернышева, а другая княжна Репнина, жена Нарышкина, – и обе девицы уверяли, что Ее величество с волосами содрала и немножко ко- жи» [12, 139].

Чисто женские недостатки Елизаветы – ревностное отношение к чужой красоте, капризность, женская мстительность – усиливались с возрастом и потерей привлекательности. Об этом свидетельствуют воспоминания наблюдательного француза Ж.-Л. Фавье, придворного бриллианщика, имевшего возможность видеть Елизавету Петровну в 1761 году. Фавье писал:

«...никогда женщина не примирялась труднее с потерей молодости и красоты. Нередко, потратив много времени на туалет, она начинает сердиться на зеркало, приказывает снова снять с себя головной и другие уборы, отменяет предстоявшее театральное представление или ужин и запирается у себя, где отказывается кого бы то ни было видеть» [38, 194].

Подобные черты характера императрицы, явно разрушающие государственный миф о блистательной «дщери Петровой», находят свое подтверждение в одном из самых знаковых текстах

русской мемуаристики эпохи классицизма «Записках» князя Я. П. Шаховского, одного из самых видных государственных деятелей Елизаветинской эпохи. Шаховской последовательно был генералом-полицмейстером Петербурга, обер-прокурор Святейшего Синода, конференц-министром, генерал-прокурором Сената.

В своих «Записках», создаваемых в начале 70-х годов XVIII века, автор реализует ярко выраженную установку смотреть на свою жизнь как на некий «нравственный урок», предназначенный для воспитания патриотизма в читателях. На это обстоятельство давно обращали внимание исследователи записок, например, Г. Елизаветина, которая писала, что «мемуары для Шаховского – своего рода дидактическая литература, помогающая воспитывать молодое поколение» [15, 255].

Моделируя свой образ в «Записках», Шаховской подчеркивает в себе черты «прямого, честного вельможи», что становится особенно очевидно, когда мемуарист рассказывает о своих столкновениях с «власть имеющими» людьми российской империи, например, с графом П. Шуваловым, братом всесильного фаворита императрицы Елизаветы Петровны И. Шувалова, с цесаревичем Павлом Петровичем. Шаховской неизменно подчеркивает свой чисто стоический, мужественный и бестрепетный, стиль поведения перед лицом опасности. Так, он отказывает наследнику престола великому князю Петру Федоровичу в немалых денежных суммах из казны, предназначенных «в пользу фабрикантам, откупщикам», стремящимся «к непристойным выгодам» [40, 157]. Великий князь обещает: «...когда Бог возведет его» на престол, «тогда он покажет публике Шаховского на эшафоте» [40, 158]. Знаменательна реакция мемуариста: «...лучше невинно умереть, нежели для угождения богомерзких и бесчестных пристрастий жить» [40, 158].

По логике классицизма естественным защитником «патриота-вельможи» перед лицом опасности должна выступать императрица Елизавета, чего фактически не происходит. Императрица Елизавета у Шаховского уже не «живой образ Петра Великого», как в записках И. И. Неплюева, но женщина на троне со своими достоинствами и недостатками. Так, она, будучи от приро-

ды скуповатой и необязательной, долгое время «забывает» выплачивать жалование Шаховскому за его службу в качестве обер-прокурора Святейшего Синода, не забывая при каждой встрече с мемуаристом «вспоминать» об этой забывчивости: «...я де виновата, что все позабываю о твоём жаловании приказать» [40, 58]. Императрица капризна, обидчива и легко поддается чужому влиянию. Так, во время Семилетней войны, поверив доносу, что Шаховской в пивоваренный двор, где императрице в Москве полпиво и кислые щи разливают и варят, положил больных с прилипчивыми болезнями, Елизавета тут же приказывает всех больных перевести в дом Шаховского для жилья, не исключая спальни мемуариста. Лишь через несколько недель после личного письма мемуариста к «дщери Петровой» ситуация разъяснилась, и императрица прислала ответ через графа Шувалова «с весьма сожалительными выражениями о том моем оскорбительном ... приключении» [40, 101].

В результате, наблюдая вблизи «красу владетельниц державных», мемуарист не может удержаться от «урока царям»: «Ничто столь не трудно, как управлять надлежащим образом государством! <...> Самый лучший государь предан и продан бывает. Он есть игрушка тех и жертва, которые от него скрывают истину» [40, 16]. Эти горькие откровения Шаховского оказались первым предвестником демифологизации образа правителя в литературном пространстве русского XVIII века.

Правление Екатерины II вошло в историю как век Просвещения, время правления «российской Минервы». Как писал М. В. Ломоносов в 1762 году: «Науки, ныне торжествуйте: / Взошла Минерва на престол» [21, 130]. Этот ономомиф Екатерины II был впервые заявлен во время ее коронации в Москве, сопровождающейся театрализованным представлением «Торжествующая Минерва». По справедливому мнению Т. В. Артемьевой, само «неестественное» рождение из головы Юпитера Минервы, являющейся его прямой наследницей, «позволило поставить в непосредственное соприкосновение имена Петра I (Юпитера) и Екатерины II (Минервы), что позже выразилось в лаконичной надписи на знаменитом памятнике: «Петру Первому – Екатерина Вторая» [2, 134–135]. В первые два десятилетия правления Екатери-

ны II государственная мифология в России достигает своего наивысшего расцвета. Как писал по этому поводу В. М. Живов: «Русское Просвещение – это петербургский мираж <...> Над Невой повисали сады Семирамиды. Минерва после торжественного молебна отверзала храм Просвещения, Фонвизин обличал пороки, и народ блаженствовал» [16, 425].

При подобной интерпретации государственного мифа далеко не случайным представляется появление в качестве центрального символа маскарада «Торжествующая Минерва» образа Астреи – богини справедливости, вместе с которой в Россию приходит подлинной золотой век. А. П. Сумароков в «Хоре ко златому веку», специально написанному к публичному маскараду, писал: «Блаженны времена настали <...> Астрея воцарилась <...> Настани россам ты, златой желанный век» [35, 282]. Более чем через тридцать лет, в год смерти Екатерины II, Г. Р. Державин в «Афинейском витязе», отдавая дань уважения только что закончившейся эпохе, скажет о «бодром духе» «премудрой... жены небесной», который «садил в Афинах сад прелестный, / И век катился золотой» [10, 241].

Этот апофеоз «русской Минервы» первого периода ее царствования находил свое отражение не только в высоких жанрах русской литературы, что было вполне естественно, но и в мемуарной литературе XVIII столетия, что свидетельствует об универсальности и всеобщности этого мифа.

Так, С. Н. Глинка, младший современник Екатерининской эпохи, издатель журнала «Русский вестник» в 1812 году, писал в своих «Записках»:

«Екатерина II, очаровав царствованием своим умы дворян, подносила им волшебной рукой золотой сосуд, из которого они пили забвение прошедшего и беспечность в будущем. Им казалось, что Екатерина условилась с судьбой жить вечно, и что они всегда будут жить ее жизнью. Ту же беспечность передавали они и детям своим» [7, 19–20].

Граф А. И. Рибопьер, так же как и С. Н. Глинка, заставший Екатерининскую эпоху в годы ранней юности, писал:

«Ах, славное было время, и как глупо старались время это впоследствии унижить! <...> Высшее общество далеко было не то, каким оно сделалось впоследствии <...> Нелегко было в обще-

ство попасть: нужна была для этого особенная милость Государыни, или особенные личные качества» [31, 475].

Основные составляющие государственного мифа русской литературы XVIII века находят свое отражение не только в русских мемуарно-автобиографических источниках, но и в иностранных. Причем в зарубежных текстах чаще всего мифологизации подвергается парадный выход императрицы или же описание праздничных торжеств с ее участием, то есть те сферы парадной дворцовой жизни, свидетелем («самовидцем») которой был тот или иной мемуарист. Например, анонимный современник немец так описывает большой выход императрицы: «Водворилась торжественная тишина. Казалось, никто не смел громко дышать. Так умолкали прочие боги, по словам Гомера, в “Илиаде”, когда приближался Зевес» [14, 324]. Французский эмигрант Ш. Массон даже последние годы царствования Екатерины II рассматривал в проекции величественного государственного мифа ее правления: «Тот, кто видел ее такой впервые, не разочаровался бы в том представлении, которое заранее о ней составил, и сказал бы: “Это точно она! Это и впрямь Семирамида Севера!”» [22, 42].

Но все же нельзя не признать, что в целом в описании государственного мифа русской литературы мемуарно-автобиографическая литература вторична по сравнению с художественной литературой, прежде всего, поэтическими текстами, моделирующими одический мирообраз.

Ситуация начинает меняться с 80-х годов XVIII века, когда государственный культурный миф, завещанный России Петром I, начинает разрушаться. В художественной литературе эманация мифа происходит в двух основных направлениях. С одной стороны, государственный миф о монархе-боге сменяется принципиально новым мифом о монархе-человеке. В случае с Екатериной II на смену государственному мифу о Минерве приходит литературный миф о киргиз-кайсацкой царевне Фелице, образ которой напрямую соотносился с реальным образом Екатерины Алексеевны Романовой, урожденной Софии-Фредерики-Августы принцессы Ангальт-Цербской. Ко времени создания Г. Р. Державиным «Изображения Фелицы» подобная смелость изображения монарха стала превращаться в традицию. Поэт, обращаясь к «но-

вому Рафаэлю», который должен дать изображение Фелицы, призывает его нарисовать картину, где цари, возбужденные ее славой, находят в ней нового Соломона, а народы нарекают ее великой. Что касается императрицы, то в ответ на эти призывы и сравнения «Она б рекла: “Я человек”» [10, 142].

Подобный «человеческий» аспект бытия Фелицы неоднократно получал подтверждение в мемуарно-автобиографической литературе не только русской, но и иностранной. Например, в «Воспоминаниях» В. Н. Головиной, фрейлины при дворе императрицы, Екатерина II предстает как заботливая хозяйка Малого Эрмитажа: «Сядясь за карты, она бросала взгляд вокруг, чтобы видеть, все ли заняты. Ее внимание к окружающим простиралось до того, что она сама спускала штору, если солнце беспокоило кого-нибудь» [8, 35]. Примеры подобной снисходительности Екатерины II по отношению к людям, во множестве встречающиеся в мемуарных произведениях, часто принимали жанровую форму анекдота, столь любимого в литературе второй половины XVIII – первой трети XIX века. У той же Головиной эти анекдоты касаются путешествия Екатерины II в Крым, во время которого императрица демонстрирует истинно императорское великодушие к рассеянности своих спутников. Головина пишет:

«У государыни была прекрасная бархатная шуба; австрийский посол восторгался ею. “Моим гардеробом заведует один из моих лакеев”, – сказала ему государыня. – “Он слишком глуп для другого занятия”. Граф Сегюр по своей рассеянности услышал только похвалу шубе и поспешил сказать: “Каков господин, таков и слуга”. Это вызвало общий смех. В тот же день за обедом государыня заметила, шутя, находившемуся постоянно при ней графу Кобенцелю, что ему, должно быть, утомительно ее всегдашнее общество. “Соседей не выбирают”, – отвечал тот. Эта новая рассеянность была принята с такою же веселостью, как и первая» [8, 15].

Прекрасный портрет путешествующей по югу России Фелицы оставил в своих «Дневниках» принц К.-Г. Нассау-Зиген, отметивший, что Екатерина II была «самым привлекательным частным человеком» [24, 287]. В доказательство своих слов он приводит зарисовку с натуры от 3 мая 1787 года:

«Только что мы уселись играть в маленькой зале, как вошла императрица, в утреннем платье, без головного убора, причесан-

ная к ночи. Она спросила, не стесняет ли она нас, села возле стола, была очень весела и в высшей степени любезна. Она извинилась за свое утреннее платье, которое было, однако, весьма нарядное, из тафты абрикосового цвета, с голубыми лентами. Без головного убора государыня казалась моложе; она была очень свежа» [24, 288].

Это описание представляет собой полный контраст с государственной мифологией Минервы, подготавливая пушкинский образ Екатерины II в «Капитанской дочке», являющийся литературной проекцией известного портрета Екатерины на прогулке в Царскосельском парке кисти В. Л. Боровиковского.

Вторым направлением эманации образа Минервы в художественной литературе второй половины XVIII века является гендерная демифологизация образа монарха, связанная с худшими проявлениями гаремного характера русского фаворитизма 80–90-х годов XVIII столетия. В. Проскурина, имея в виду этот аспект жизни Екатерины II, обозначает его так: «Умирающая кокетка: десакрализация монарха и попытка русского либертинажа». При этом рассматривает этот аспект почти исключительно через призму творчества молодого И. А. Крылова, который в 1793 году в журнале «Санкт-Петербургский Меркурий» опубликовал стихотворение «Умирающая кокетка», в котором современники увидели намек на стареющую императрицу [30]. Разумеется, либертином в этом отношении был не только Крылов. Так, Н. И. Новиков в журнале «Городская и деревенская библиотека» напечатал цикл нравоучительных рассказов под названием «Пословицы российские», опубликованные в 1782 году. Важное место среди этих пословиц занимают пословицы, высмеивающие престарелых кокеток, которые за деньги покупают себе любовь «молодчиков». Подобные произведения позволяли современникам «узнать» Екатерину II, которой к этому времени исполнилось 50 лет, в новиковской старухе из рассказа «Седина в бороду, а бес в ребро». Героине этого произведения «беспрестанно мечталось, будто все молодые мужчины ею пленяются, вздыхают по ней и гоняются везде за нею; но вместо того все ее презирают и везде смеются ее безумию» [26, 297].

Дневниковые записи М.-Д. Корберона свидетельствуют, что Екатерина II действительно очень болезненно реагировала на

упоминание её возраста, когда он стал приближаться к 50 годам. Вот запись от 12 октября 1777 года: «На этих днях разыгрывали у государыни в Эрмитаже старинную вещь под названием “Случайный доктор”. Там говорится о влюбленных женщинах, и есть такое место:

“Что женщина в тридцать лет может быть влюбленной, пусть! Но в шестьдесят! Это не терпимо”. В ту же минуту государыня поднялась со словами: “Эта вещь глупа, скучна”. Брошар, актер, прознесший эту тираду, очень глуп; пьесу прервали, и спектакль прервали за уходом государыни» [19, 173].

Тем не менее, в случае с разрушением государственного мифа российской Минервы мемуарно-автобиографическая литература проявляет гораздо больше смелости, чем литература художественная. Можно наметить три основных направления этого процесса в альтернативной литературе эпохи Просвещения.

Во-первых, демифологизация монарха осуществляется в ней за счет подчеркивания его неспособности исполнять свои прямые обязанности просвещенного правителя. Так, в записках Г. Р. Державина, в противоположность его одическому творчеству, на первый план часто выходит нежелание Фелицы исполнять свои обязанности по отношению к подданным, творить справедливый суд. Очень характерен в этом отношении эпизод, связанный с эпохой статс-секретарства мемуариста, когда тот должен был делать доклад по делу Якобия и доказывал императрице его невиновность. Державин пишет:

«При продолжении Якобиева дела вспыхивала, возражала на его примечания, и один раз с гневом спросила, кто ему приказал и как он смел с изображением прочих подобных решенных дел Сенатом выводить невинность Якобия. Он твердо ей отвечивал: “Справедливость и ваша слава, Государыня, чтоб не погрешили чем в правосудии”. Она покраснела и выслала его вон, как и нередко то в продолжение сего дела случалось. В один день, когда она приказала ему после обеда быть к себе (это было в октябре месяце), случился чрезвычайный холод, буря, снег и дождь, и когда он, приехав в назначенный час, велел ей доложить, она чрез камердинера Тюльпина сказала: “Удивляюсь, как такая стужа вам гортани не захватит” и приказала ехать домой» [9, 146].

В данном случае мы имеем дело с прямым столкновением в записках государственного мифа о российской Минерве, которой

служит «прямой вельможа» Г. Р. Державин, и мемуарной правды голого факта. В результате вместо Фелицы и тем более Минервы создается образ уставшей немолодой женщины, не имеющей ни сил, ни желания бороться с многочисленными проблемами, которые возникали в ее империи на каждом шагу, и не желающей в этом признаваться даже самой себе. В мемуарах иностранцев, находящихся при русском дворе, обычно подчеркивается прямая связь между началом внутренней реакции в стране и соответственно заката «золотого века» Екатерининского правления и началом Французской революции. Так, Ш. Массон, говоря о деспотической составляющей последних лет правления Екатерины II, заключает: «И пусть порок и несправедливый суд на троне доходят до потомства, только увенчанные шипящими змеями Немизиды!» [22, 60]. У Массона «законодательница Севера, забыв свои собственные мудрые изречения и свою философию, оказалась всего-навсего дряхлой Сивиллой» [22, 49].

Второй аспект демифологизации образа Минервы был связан с теньными сторонами русского фаворитизма, резкая критика которого задним числом была часто связана с характерной для мемуарно-автобиографической литературы аберрацией личной точки зрения мемуариста. Одним из первых, кто попытался взглянуть на Екатерининскую эпоху взглядом человека нового XIX века, был украинский шляхтич Г. С. Винский. Винский, сосланный по приказу Екатерины II «в Оренбург навечно» в 1781 году, смог раньше многих своих современников оценить конечные итоги «блестящего» века Екатерины II, приложив немало усилий для разрушения мифа о «золотом веке» ее правления. В случае с Винским мемуарная «правда голого факта» наслаивается на церковнославянский стиль повествования (Винский имел духовное образование – Е.П.), прерываемый нарочито грубой нелитературной лексикой. В результате создается одна из самых гневных инвектив русской литературы своего времени, когда автор пишет:

«Императрица, плавая радостно в море величия, назирая все своим оком как самодержица, утопая в сладострастии как человецица, переменяла без малейших оглядков своих любимцев <...> Тогда, наряду с другими, и я поклонялся сим божкам. Не видел в

них иного, кроме красоты, сияния, могущества. Теперь, по рассеянии тумана, когда люди и их деяния представляются мне в настоящем своем виде, – я не могу довольно надивиться, как сих бесстыдных, подлых мушино-б...не покрывали и не покрывают справедливо ими заслуживаемыми бесчестьем и поношением? <...> Благородный или сиятельный мушина-б..., продаваясь бесстыдной Мессалине, вместо поругания домогается общего почитания. Где высокое чувство человеческого достоинства? Где нравственность? Где справедливость? <...> Вечное проклятие ей, и всегдашнее поношение вам! Dix!» [3, 46]¹.

Французский мемуарист Ш. Массон, несколько лет проживший при русском дворе, говоря о развороте Екатерины II, сравнивал ее с новейшей царицей Савской и богиней Кибелой – мифологические образы, представляющие собой совершенно иной пласт культурного мифотворчества XVIII века. Ш. Массон пишет:

«...одна Екатерина II, воплощая легенды о царице Савской и подчиняя любовь, чувство и стыдливость, присущую ее полу, властным физиологическим потребностям, воспользовалась своей властью, чтобы явить миру единственный в своем роде скандальный пример» [22, 61].

Именно мемуарно-автобиографические тексты вроде записок Ш. Массона вместе с публицистикой своего времени, например, критическим памфлетом князя М. М. Щербатова «О повреждении нравов в России» способствовали формированию мнения А. И. Герцена о «публичном доме» Екатерининского царствования [6, 276].

Наконец, последний аспект демифологизации касается традиции предельно натуралистического описания старой Екатерины II, которое само по себе в силу мемуарной «правды голого факта» разрушает блестящую мифологию «российской Минервы». Так тот же Ш. Массон, дав в своих записках парадный, «мифологический» портрет Екатерины-Семирамиды, не побоялся дать и предельно натуралистического описания старой императрицы, лишенной не только божественного, но и человеческого

обаяния. Мемуарист пишет: «К концу жизни Екатерина сделалась почти безобразно толстой: ее ноги, всегда опухшие, нередко были стиснуты в открытые башмаки и по сравнению с той хорошенькой ножкой, которой некогда восхищались, казались бревнами» [22, 36]. Он фиксирует проявление ее старости во время разговора, когда «гармония ее лица нарушалась, и на мгновение вы забывали о великой Екатерине и видели перед собой всего только старую женщину: открывая рот, она уже не показывала зубов; голос ее дребезжал и был слаб, а речь лишена отчетливости в произношении» [22, 42]. Беззубая Минерва с опухшими ногами – более жестокого финала государственного мифа русского Просвещения было трудно себе представить. Кульминацией этой мемуарной правды голого факта у Массона можно считать рассказ о смерти Екатерины II, когда она «падает со стульчака и отдает Богу душу на полу, испуская жалобный крик!» [22, 70]¹.

Итак, от мифологического «памятника славы» северной Минервы и северной Семирамиды до «трона», увенчанного шипящими змеями Немезиды, от «законодательницы Севера» до «дряхлой Сивиллы» – путь эманации государственного мифа русского Просвещения в его мемуарно-автобиографической проекции. Со смертью Екатерины II государственная мифология в ее чистом виде перестает быть литературной проблемой российской словесности. Правления Павла I («Калигулы на троне») и Александра I («Северного Сфинкса», «ангела») «актуализировали мифологию личности Правителя как такового безотносительно к государственному космосу, который они олицетворяли. Правление Николая I при всей мифологии «сценариев власти» с целью создания национальной империи [36]² в большей степени имело дело с идеологемами вроде знаменитой уваровской триады «Православие. Самодержавие. Народность», чем с культурным мифотворчеством как таковым.

¹ Цит. по: [3, 84]. В своей книге Л. Н. Большаков цитирует текст рукописных записок Винского, которые хранятся в Киевском архиве и до сих пор не опубликованы полностью.

¹ Этот эпизод из записок Ш. Массона будет использован А. С. Пушкиным в стихотворении «Мне жаль великия жены», где Екатерины II – «старушка милая», которая живет «немного блудно» и умирает, «сядась на судно».

² См. об этом: [36], гл. 10 «Олицетворенная нация», гл. 12 «Национальные мотивы», гл. 13 «Крах сценария».

Л и т е р а т у р а

1. *Абрамзон Т. Е.* Поэтические мифологии XVIII века. Ломоносов. Сумароков. Херасков. Державин. Магнитогорск, 2006.
2. *Артемьева Т. В.* От славного прошлого к светлому будущему: Философия истории и утопия в России эпохи Просвещения. СПб., 2005.
3. *Большаков Л. Н.* Возвращение из прошлого. Киев, 1988.
4. *Буранок О. М.* Петр Великий и современное мифотворчество // Современное искусство: вопросы творчества, восприятия, образования. Самара, 1996.
5. *Гачев Г.* Частная честная жизнь. Альтернативная русская литература // Литературная учеба. 1989. № 3.
6. *Герцен А. И.* Собрание сочинений: В 30 т. Т. 13. М., 1958.
7. *Глинка С. Н.* Записки. М., 2004.
8. *Головина В. Н.* Воспоминания. М., 2006.
9. *Державин Г. Р.* Избранная проза. М., 1984.
10. *Державин Г. Р.* Стихотворения. Л., 1957.
11. *Дмитриева Е. Е., Купцова О. Н.* Жизнь усадебного мифа: утраченный и обретенный рай. М., 2003.
12. *[Екатерина II]* Записки императрицы Екатерины Второй. М., 1989.
13. *Екатерина II.* Мемуары // Памятник моему самолюбию. М., 2003.
14. Екатерина Великая по рассказу современника-немца // Русский архив. 1911. Кн. 2. № 7.
15. *Елизаветина Г. Г.* Становление жанра автобиографии и мемуаров // Русский и западноевропейский классицизм. М., 1982.
16. *Живов В. М.* Язык и культура в России в XVIII века. М., 1996.
17. *Зорин А. Л.* «Кормя двуглавого орла»: Литература и государственная идеология в России последней трети XVIII – первой трети XIX века. М., 2001.
18. *Кантемир А. Д.* Собрание стихотворений. Л., 1956.
19. *Корберон М.-Д.* Из записок // Екатерина: Путь к власти / Якоб Штелин. Мизере. Томас Димсдейл. Мари-Даниэль Корберон. М., 2003.
20. Лирийский герцог: Записки о пребывании при императорском российском дворе в звании посла короля испанского // Россия XVIII века глазами иностранцев. Л., 1989.
21. *Ломоносов М. В.* Сочинения. М., 1957.
22. *Массон Ш.* Секретные записки о России, и в частности о конце царствования Екатерины II и правления Павла I. М., 1996.
23. *[Миних Б.-К. фон]* Записки фельдмаршала графа Миниха // Перевороты и войны. М., 1997.
24. *Нассау-Зиген К.-Г.* Императрица Екатерина II в Крыму. 1787 (Отрывок из дневника и переписка) // Русская старина. 1893. Т. 80. № 11.
25. *Неплюев И. И.* Записки // Русский архив. 1871. № 4–5.

26. *Новиков Н. И.* Избранное. М., 1983.
27. *Пеньковский А. Б.* Нина: Культурный миф золотого века русской литературы в лингвистическом освещении. М., 2003.
28. *Приказчикова Е. Е.* Культурные мифы в русской литературе второй половины XVIII – начала XIX века. Екатеринбург, 2009.
29. *Приказчикова Е. Е.* Культурные мифы и утопии русского Просвещения. Saarbrücken: Lambert Academic Publishing, 2010.
30. *Проскурина В.* Мифы империи: Литература и власть в эпоху Екатерины II. М., 2006.
31. *[Риболье А. И.]* Записки графа Александра Ивановича Риболье // Русский архив. 1877. Кн. 1. Вып. 4.
32. *Савельева М. Ю.* Мифическое основание «утопического априори» просвещенного абсолютизма // Философский век: Альманах. Вып. 13. СПб., 2000.
33. *Салова С. А.* Анакреонтические мифы Г. Р. Державина. Уфа, 2005.
34. *Стенник Ю. В.* Роль Екатерины II в развитии русской литературы XVIII века // Русская литература. 1996. № 4.
35. *Сумароков А. П.* Избранные произведения. Л., 1957.
36. *Уортман Р. С.* Сценарии власти. Мифы и церемонии русской монархии. Т. 1. М., 2004.
37. *Успенский Б. А.* Избранные труды: В 2 т. Т. 1. М., 1994.
38. *Фавье Ж.-Л.* Русский двор в 1761 году // Екатерина: Путь к власти / Якоб Штелин. Мизере. Томас Димсдейл. Мари-Даниэль Корберон. М., 2003.
39. *Флоровский Г.* Пути русского Богословия. Париж, 1983.
40. *Шаховской Я. П.* Записки. СПб., 1872.



Е. В. КАРПОВА

**«СВОЕРУЧНЫЕ ЗАПИСКИ КНЯГИНИ
НАТАЛИИ БОРИСОВНЫ ДОЛГОРУКОВОЙ»
В КОНТЕКСТЕ ЖЕНСКОЙ АВТОБИОГРАФИЧЕСКОЙ
ПРОЗЫ XVIII ВЕКА**

усская литература XVIII – первой половины XIX вв. отличается обилием мемуарных текстов. Среди них видное место занимают сочинения женщин. Это связано, во-первых, с новым отношением к слабому полу, начавшемуся с пе-

тровской эпохи, а во-вторых, с нравственным становлением женской личности, с потребностью высказаться, осознать себя и происходящее вокруг. Достойное место в женской мемуаристике этого периода занимают «Своеручные записки княгини Наталии Борисовны Долгоруковой». Они были написаны в 1767 г., впервые опубликованы в журнале М. И. Невзорова «Друг юношества» в 1810 г. [1, 8–69]¹. Более полный текст напечатан в «Русском архиве» в 1867 г., а отдельные издания вышли в 1889, 1912 и 1913 гг. [2, 1–63; 3, 1–48; 4; 5].

Записки Н. Б. Долгоруковой – это женская автобиография, «возникшая в России вместе с женской литературой, повинувшись внутренним, имманентным факторам, неотрефлексированным (ментальным) побудительным мотивам, которые моделировались внутренним содержанием их эпохи, ее контекстом» [7, 62]. Этот текст характеризуется эмоциональной насыщенностью и стремительным развитием творческого воображения по отношению к реальной действительности – критериями, «утверждающими право женщин не только на бытописание, но и на дописывание жизни, чувствований через свою пространную рефлексии, через яркое, а порою и страстное переживание» [7, 64].

В записках повествуется о небольшом, но трагическом периоде жизни Н. Б. Долгоруковой – гонении на ее семью и ссылке при императрице Анне Иоанновне. В начале повествования княгиня объявляет мотив написания мемуаров – это просьба сына Михаила: «Как скоро вы от меня поехали, осталась я в уединении, пришло на меня уныние, ... пришло мне на память, что вы всегда меня просили, чтобы по себе оставила на память журнал, что мне случилось в жизни моей достойно памяти и каким средством жизнь я проводила...» [6, 42]. Цель повествования – своеобразное покаяние («Сколько можно, буду стараться, чтобы привести на память все то, что случилось мне в жизни моей» [6, 42]). Мемуаристка рассказывает о своей судьбе, неразрывно связанной с судьбой мужа, «безвинно страждущего», для того, чтобы доказать несправедливость воли монарха по отношению к человеку, «живота своего не

¹ Здесь и далее в статье в квадратных скобках жирным курсивом указан номер цитируемого издания по списку литературы, приведенному в конце статьи (с. 231–232), обычным шрифтом – страницы.

щадившего ради отечества» [6, 49]. Руководствуется Долгорукова и стремлением описать становление собственной души во взаимоотношениях с миром, в этом проявляется «интрига жизни, заранее присутствующая в любой женской автобиографии» [7, 65].

В соответствии с классификацией мемуарной прозы на тексты повествовательного и беллетризованного характера, принятая Т. Г. Симоновой [8, 78], «Записки» Долгоруковой следует отнести к повествовательному типу. Это авторский рассказ о прошлом, сопровождаемый рассуждениями и описаниями, на основе которых раскрывается концепция характеров и событий проживаемой автором эпохи. В нем практически отсутствует диалог и прямая речь – неперенные элементы мемуаров беллетризованного характера. Но элементы сюжета (экспозиция, завязка, развитие действия, кульминация и развязка), свойственные также беллетризованному повествованию, здесь выделяются. Возможно потому, что жизненные обстоятельства были настолько драматичны, что «Своеручные записки», воссоздавшие их, «реализуют традиционную литературную сюжетную схему и позволяют выделить фрагменты, отвечающие общепринятому сюжетному делению» [8, 62]. Образную систему в тексте можно условно разделить на три основные группы: исторические деятели (Петр II, Анна Иоанновна, Эрнст Бирон), «сродники» (семья Шереметевых и семья Долгоруковых) и стоящие особняком образы главных героев: самой Долгоруковой и ее супруга. Последний представлен в явно идеализированном виде. Историк М. М. Щербатов писал, что «князь Иван Алексеевич Долгоруков был молод, любил распутную жизнь и всеми страстями, к каковым подвержены молодые люди, не имеющие причины обуздывать их, был обладаем» [9, 345]. По свидетельству современников, он был дерзок, часто вторгался ночью и без приглашения в дома к своим знакомым, был гостем не самым желанным. Но у Н. Б. Долгоруковой облик князя совершенно другой: «... благодарю Бога моего, что он мне дал такого человека, который того стоил, чтоб мне за любовь жизнью своею заплатить, целый век странствовать и великие беды сносить, могу сказать, беспримерные беды» [6, 58]. Писательница приводит целый ряд его добродетелей: «Я все в нем имела: и милостивого мужа, и отца, и учителя, и старателя о спасении моем. Он меня учил богу молиться, учил меня к бедным милостиво быть; при-

нуждал милостыню давать, всегда книги читал, Святое писание... всегда твердил о незлобии... Он – фундатор всему моему благополучию теперешнему...» [6, 65]. В ее повествовании создан образ человека безгрешного, почти святого. Мемуаристке удается осуществить это при помощи двух выразительных приемов: контраста (Эрнст Бирон / И. А. Долгоруков) и подробного, детализированного описания бед, совместно пережитых супругами. Такое изображение князя Долгорукова – это характерный для женской автобиографии прием – «романтизации действительности, “олигературивания” пережитого» [7, 68].

Виновным в своих несчастьях Н. Б. Долгорукова считала фаворита Анны Иоанновны – герцога Курляндского Эрнста Иоганна Бирона. По ее мнению, из-за него начались гонения на их фамилию и была разрушена не просто ее счастливая супружеская жизнь, а судьба всего рода: «... не так бы она была злобна на нас, да фаворит ее, который был безотлучно при ней, он старался наш род истребить, чтоб его на свете не было... Так публично говорил: дома той фамилии не оставлю!» [6, 49]. Причину ненависти фаворита к Долгоруковым княгиня объясняет вхождением представителей ее семьи в Верховный тайный совет, составивший «кондиции», ограничивающие самодержавную власть Анны Иоанновны. Один из пунктов запрещал вступать в супружество и определять себе преемника без согласия Совета, в другом – требовалось назначать кандидатов на важные государственные должности только с согласия Совета. Эти предписания напрямую относились к «оному фавориту». Характеризуя Бирона, мемуаристка указывает на его происхождение (башмачник) и на причину стремительного возвышения, которая явно свидетельствует о нравах эпохи («...да красота его до такой великой степени довела» [6, 49]). Сопоставляя его с Долгоруковыми, открыто говорит, что им чины и кавалерии доставались за знатную службу, а «он был самый подлый человек, а дошел до такого великого градуса» [6, 49]. В своем гневном отзыве княгиня сравнивает «бионовщину» с Антихристовым временем и признается, что «кровь вся закипит, когда вспомню, какая это подлая душа, какие столбы поколебал, до основания разорил, и дондесь не можем исправиться ...» [6, 50]. Муж Н. Б. Долгоруковой, явно контрастируя с фаворитом – «Антихристом», выглядит как мученик, святой страстотерпец:

«...молитва его пред Богом была неусыпная; пост и воздержания нелицемерные... всю свою бедственную жизнь препроводил христиански и в заповедях божиих...» [6, 65]. В этих сравнениях четко выделяется элемент назидательности, по большому счету чуждый женским автобиографическим текстам той эпохи.

После того, как мемуаристка рассказала о своем замужестве, в тексте стало постоянным местоимение «мы». Самоидентификация, присущая авторам-женщинам, для нее не является самоцелью. Интересен ряд обращений, применяемых к И. А. Долгорукову: «мой сострадалец», «муж мой», «мой товарищ», «товарищ мой безвинно страждущий» и т.д. Такое частое употребление местоимения «мой» в данном тексте свидетельствует о желании писательницы сделать акцент на том, что он, во-первых, связан с ней супружескими отношениями, во-вторых, предан ей, в-третьих, близок по убеждениям и взглядам. Необходимо также отметить, что Долгорукова опускает непосредственные описания их взаимоотношений. Это проявление еще одной важной черты русской женской автобиографии – «отсутствие сексуализированного или эротизированного дискурса» [7, 70], характерного для западноевропейских женских текстов XVIII – начала XIX века. Имеются лишь случайные оговорки и косвенные замечания, позволяющие судить о душевном родстве, об искренности взаимоотношений и исключительной ценности обоих супругов друг для друга. Например, исходя из текста, можно сделать вывод о том, что Иван Алексеевич нередко прислушивался к мнению жены, руководствуясь ее интуицией и советами. В частности, показателен эпизод о так и не состоявшемся визите к императрице: Наталья Борисовна просит супруга поехать к государыне и оправдаться: «не рассудя, что уже беда, подбила мужа, уговорила его ехать с визитом» [6, 52]. Текст обнаруживает доверительные отношения Долгоруковых, полные нежности и заботы друг о друге.

Образ самой Долгоруковой не менее привлекателен для анализа. Создавая мемуары, княгиня ощущает себя праведной и правой во всем, способной оценить все бывшее. Видимо, это связано с тем, что во время работы с рукописью «Записок» она уже постриглась во Фроловском монастыре под именем Нектарии и приняла схиму. Мемуаристка не только смирилась с пройденными испытаниями, но и приняла их и была благодарна высшим си-

лам: «... то есть мое благополучие, что я во всем согласуюсь с волей божией и все текущие беды несу с благодарением» [6, 66]. Употребляя слова «там», «тогда», «я была», она не просто указывает на давность описываемых событий, но и противопоставляет прошлое состояние души восприятию мира дня сегодняшнего, «правильному», христианскому.

Выразительными и колоритными в сочинении Н. Б. Долгоруковой являются не только образы конкретных людей – эпоха воспроизведена ярко. Мемуаристка повествует и о политических событиях, и о нравах, об отдельных привычках и укладе жизни людей ее круга. С этой точки зрения, интересен эпизод свадебного сговора. На его примере отчетливо показано, как высшее сословие готовилось к подобным торжествам и как проводило их, что было принято дарить и о чем говорить: «Вся императорская фамилия была на нашем сговоре... Обручение наше было в зале духовными персонами, один архиерей и два архимандрита. После обручения все его сродники меня дарили очень богатыми дарами, бриллиантовыми серьгами, часами, табакерками... Наши перстни были, которыми обручались, его в двенадцать тысяч, а мой – в шесть тысяч... мой брат жениха моего дарил: шесть пудов серебра, старинные великие кубки и фляжки золоченные» [6, 44–45]. Кроме страсти к пышным и богатым праздникам у многих приближенных к императору были и другие пристрастия, например к псовой охоте. Долгорукова пишет, что даже по пути к месту ссылки ее свекор не мог лишиться себя такого удовольствия: «Маленькая у нас утеха была – псовая охота. Свекор превеликий охотник был, где случится какой перелесочек, место для них покажется хорошо, верхами сядут и поедут, пустят гончих...» [6, 54]. А на примере своего супруга она описывает еще одну страсть «благородных» – любовь к породистым и дорогим лошадям: «Муж мой пойдет смотреть, как лошадям корм задают, и я с ним ... Да, эти лошади, право, стоили того, чтоб за ними смотреть; ни прежде, ни после таких красавиц не видала; когда б я была живописец, не устыдилась бы их портреты написать» [6, 53].

Мемуаристка не раз подчеркивала, что «... намерена только свою беду писать, а не чужие пороки обличать» [6, 50], но так или иначе, описывая трагические события своей жизни, она параллельно рисовала картину происходящего в стране. Напри-

мер, рассказ о деревне, жители которой просили помочь им противостоять разбойникам, свидетельствует: чем дальше от столицы люди жили в России, тем сложнее им приходилось – разбои, грабежи, убийства случались очень часто. Или же выразительно описание жизни в Сибири, в Березове: «... маленький городок, который сидит на острове; кругом вода, жители в нем самый подлый народ, едят рыбу сырую, ездят на собаках, носят оленин кожи... Избы кедровые, окончины ледяные вместо стекла; зимы 10 месяцев или 8 ... ничего не родится, ни хлеба, никакого фрукту... хлеб привозят водою за тысячу верст...» [6, 65].

Н. Б. Долгорукова принималась за мемуары дважды, но оба раза обрывала их на одном и том же фрагменте, не доходя до самой страшной минуты в жизни – смерти любимого супруга. Можно предположить, что она была просто не в силах, вспоминая, вновь пережить ту боль, которую испытала. Записки завершаются своеобразным прославлением супруга и Бога – для княгини Долгоруковой он оставался живым и в ее памяти, и в вечной жизни на небесах.

Таким образом, повествование в «Своеручных записках княгини Натальи Борисовны Долгоруковой» сосредоточено вокруг двух основных тематических центров: любви и эпохи. Свое представление о них она выражает при помощи конкретных образов и примеров, взятых из собственного жизненного опыта. Любовь и эпоха в тексте тесно взаимосвязаны, на все окружающее в жизни княгиня-мемуаристка смотрит сквозь призму их восприятия. Данный текст органично вписан в женскую автобиографическую прозу XVIII – начала XIX века и обладает характерными для нее темами и приемами: эмоциональной насыщенностью, «интригой жизни», романтизацией действительности, отсутствием «эротизированного дискурса», а также упорядоченной сюжетно-композиционной структурой, отбор материала для которой происходил в соответствии с индивидуальным авторским видением.

Литература

1. [Долгорукова Н. Б.] Своеручные записки княгини Натальи Борисовны Долгорукой // Друг юношества. 1810. № 1.
2. [Долгорукова Н. Б.] Своеручные записки княгини Натальи Борисовны Долгорукой // Русский архив. 1867. № 1.

3. [Долгорукова Н. Б.] Записки княгини Наталии Борисовны Долгорукой / изд. А. С. Суворина. СПб., 1889.
4. [Долгорукова Н. Б.] Записки княгини Наталии Борисовны Долгорукой / Изд. Н. М. Усова. СПб., 1912.
5. [Долгорукова Н. Б.] Своеручные записки княгини Наталии Борисовны Долгорукой, дочери г. фельдмаршала графа Бориса Петровича Шереметева / Изд. Общ-ва любителей древней письменности. СПб., 1913.
6. [Долгорукова Н. Б.] Своеручные записки княгини Наталии Борисовны Долгоруковой // Записки русских женщин XVIII – первой половины XIX века / сост., автор вступ. ст. и коммент. Г. Н. Моисеева. М., 1990.
7. Пушкарева Н. Л. У истоков женской автобиографии в России // Филологические науки. 2000. № 3.
8. Симонова Т. Г. Мемуарная проза русских писателей XX века: поэтика и типология жанра. Гродно, 2002.
9. Щербатов М. М. О повреждении нравов в России // Столетье безумно и мудро / сост. Н. М. Рогожина. М., 1986.



Т. Е. АВТУХОВИЧ

**ФУНКЦИИ ЭКФРАСИСА В РОМАНЕ Ф. ЭМИНА
«НЕПОСТОЯННАЯ ФОРТУНА, ИЛИ ПОХОЖДЕНИЕ
МИРАМОНДА»**

кфрасис сегодня вызывает пристальное внимание как в теоретическом, так и в историко-литературном аспекте. Функционируя и как жанр, и как форма повествования, экфрасис выполняет важную функцию в литературном процессе, прежде всего металитературную. Как правило, экфрасис актуализируется в переходные эпохи, когда в литературе идет поиск новых жанровых форм, повествовательных структур. Основанный на игре разных кодов – визуального и вербального, экфрасис до предела обнажает условность отношений между искусством и действительностью и выявляет необходимость нового художественного языка. Поэтому задача создания истории литературного экфрасиса, осмысленная теоретиками и историками

литературы и предполагающая изучение многочисленных случаев использования экфрасиса, выступает сегодня как одно из важных направлений исторической поэтики.

В данной статье мы обратимся к анализу функций экфрасиса в романе Ф. Эмина «Непостоянная фортуна, или Похождение Мирамонда». Являясь первым произведением романного жанра в русской литературе, «Непостоянная фортуна» представляет интерес и как отражение литературной рефлексии и процесса самоидентификации жанра. В контексте этой металитературной проблематики закономерно появление на страницах книги экфрасиса.

В третьей части романа Мирамонд после многочисленных приключений попадает во дворец Фетаха, где в одном из залов обнаруживает картинную галерею. Далее следует собственно экфрасис – описание 23 картин, сопровождающееся комментарием, толкованием аллегорического смысла:

«1-я картина, глазам его представившаяся, изображала одну прекрасную женщину, якобы из пепла вставшую и задумавшуюся; под оною та была надпись: *Не знаю, кого бы навеситить*. Один из славнейших тамошних живописцев, при Мирамонде находившийся, сказал ему, что сия картина представляла **фортуну**.

2-я картина, Мирамондом виденная, изображала одного старика сморщившегося и уши свои пред искателями милости его просящими, затыкающего, с тою же надписью: *На оба уха не слышу*. Тот же самый живописец сказал Мирамонду, что сия картина представляла **скудость**.

3-я изображала быстротекущую реку, под которою та надпись находилась: *Бегу, теку и высыхаю*. Сия картина представляла **время жизни человеческой**.

4-я представляла юношу, книгу в руках держащего и платком пот с лица своего отирающего, с надписью: *Охота от трудов рождается*.

5-я изображала множество молодых людей и женщин, великолепно одетых, некоторые из них рукою себя за голову держали, означивая, что от излишнего танцевания болезнь головы почувствовали, над оною картиною та была надпись: *Сладким удовольствием жизнь уменьшается*.

6-я представляла одного пожилого человека, с гневом снимающего с себя платье, возле него был уж, также чешую свою сбрасывающий, с тою надписью: *Внутренность не пременяется*.

7-я изображала Судью, книгу и меч в руках держащего, на весах стоящего и задумчивость на лице показывающего, с такою надписью: *Вешусь, чтоб других знать тягость.*

8-я изображала прелестную красавицу, протянувшую свои руки к обниманию **разных бедных**. Напротив ее написан был Государь в короне, прилежно на нее взирающий, с надписью: *О коль ты нам полезна!* Тогда сказал живописец, что сия красавица представляла **кротость**. <...>

15-я представляла ученого молодца, книгами окруженного, на камыш облокотившегося, с надписью: *Крепкой не имею подпоры.* <...>

17-я представляла человека, свечу в руках держащего, с надписью: *С пути не собьется, кто в уме свет имеет.*

18-я изображала богатого юношу, возле которого два сада видимы были: в одном произрастали благовонные цветы, в другом ничего не находилось, кроме терния и шероховатых камней, с надписью: *И весною терны рождаются.*

19-я изображала птицу Строфокомила, крылья поднимающего, на одном месте стоящего, с надписью: *Крылья имею, а лететь не могу.* <...>

21-я представляла лисицу, в лапах медвежьих обессиленную, с надписью: *Что в разуме, когда силы нет.*

22-я представляла кусок льду, на солнце выставленного, с надписью: *Так скоро моя твердость тает.* Сия картина, сказал живописец, представляет **маловременность благополучия**.

Последняя изображала солнце, тучами окруженное, кои тучи орлы маханием своего крылья разгоняли, с надписью: *Солнце собственности своей не утратит* [2, III, 150–154]¹. (Здесь и далее выделения в цитатах мои – Т.А.).

Приведенный отрывок из экфрасиса (точнее, цепочки экфрасисов; в дальнейшем в статье мы будем использовать форму единственного числа, исходя из целостности отрывка), помещенного в эминском романе, инспирирует множество комментариев. Прежде всего, обращают на себя внимание стилистическая бедность и однообразие вводных конструкций, оформляющих текст описания каждой картины: не заботясь о производимом на читателя впечатлении, Ф. Эмин начинает очередное описание либо словом «представляла», либо «изображала». Однообразна и структура собственно экфрасиса, который включает

¹ Здесь и далее в статье в квадратных скобках жирным курсивом указан номер цитируемого издания по списку литературы, приведенному в конце статьи (с. 239), обычным шрифтом – страницы; номер тома указан римской цифрой.

описание изображения, воспроизведение надписи на картине и в некоторых случаях дополнительное толкование аллегорического смысла изображения. Эта специфика, на наш взгляд, объясняется тем, что в романе Эмина представлен не дескриптивный, а так называемый толковательный (согласно типологии В. В. Бычкова [1, 59]) экфрасис, целью которого является не описание артефакта или проникновение в психологический контекст, побудивший автора к его переводу на язык словесного искусства (случай дескриптивного экфрасиса), а выявление глубинного символического (аллегорического, в случае Эмина) смысла произведения.

Экфрасис в любом повествовательном тексте, в том числе в романе Эмина, представляет собой остановку в событийном повествовании. Функции такой остановки могут быть различными: достижение разнообразия в повествовании (чередование динамики и статики); переключение внимания читателя на иную сферу жизни, в данном случае сферу культуры, и расширение тематического диапазона произведения, что особенно важно для романа. Однако в барочном романе, модель которого использована в «Непостоянной фортуны», функционирование экфрасиса главным образом определяется его местом в синтагматическом развертывании авторского замысла. В содержательном плане экфрасис соотносится, с одной стороны, с соседними эпизодами, с другой стороны – с романным целым.

Анализ содержания предшествующего и последующего эпизодов позволяет объяснить логику отбора сюжетов картин, помещенных в картинной галерее, которую посетил герой романа. Оба эпизода связаны с проблемой идеального государя: появлению Мирамонда в картинной галерее предшествует ряд событий, в результате которых он вынужден скрываться в лесу, жить в пещере, и только встреча со старцем Фетахом помогает ему отказаться от добровольного изгнания. Старец, напомнив Мирамонду о его великой славе и предложив стать наследником его богатства и добродетельным государем, дает и моральное поучение:

«Будь осторожным и не открывайся во всем твоим чиновным людям, потому что если они твои нравы узнают, то ты их невольником, а не Государем будешь» [2, III, 149].

Воспитание Мирамонда – будущего государя продолжается и после посещения им картинной галереи: познакомившись с картинами, герой направился в библиотеку, где была только одна книга – «уставов законных и гражданских», трактовавшая о вере, о государе и его наследнике, о воспитании будущего властителя, о министрах и судьях, о генералах и училищах, о купечестве и простом народе. Совершенно очевидно, что сюжеты картин являются аллегорическим обобщением недавних житейских перипетий Мирамонда и в то же время живописной иллюстрацией к теоретическим постулатам, изложенным в книге.

Аналогичную функцию экфрасис выполняет и по отношению к роману в целом, причем нельзя не заметить, что чередование картин отражает переплетение основных сюжетобразующих линий романа: часть картин (№ 1, 18, 22) варьирует мотив изменчивости фортуны, который у Эмина реализуется и в контрастном чередовании сюжетных эпизодов, демонстрирующих постоянную перемену участи героя, взлеты и падения в его судьбе, и в авторских комментариях, где доминирующей фигурой является антитеза:

«Увидел он (Мирамонд – Т.Е.), что белой хлеб в горячий яд переменялся, и что вместо вина слезами своими утолять жажду принужден был» [2, I, 25].

Параллельно утверждается мотив предназначения человека, которое пробивает себе дорогу несмотря на все препятствия (№ 3, 6, 23). Наконец, большая группа описаний презентует искушения (№ 2, 5), через которые проходит герой, и те нравственные и политические уроки (№ 4, 7, 8, 15, 17, 19, 21), которые он усваивает в процессе своего «похождения». Таким образом, экфрасис в барочном романе выполняет двойственную функцию: аллегорической конклюдии к соответствующим фрагментам диегезиса и символической презентации мировоззренческих представлений и нравственно-философской концепции автора романа.

В контексте сказанного можно с большой долей вероятности утверждать, что в романе Эмина представлен немиметический экфрасис, поскольку в нем описываются несуществующие, придуманные самим автором картины. При этом структура изображения, представленного на этих «полотнах» (см. выше), соответствует структуре романного повествования, в ко-

тором сюжетно оформленный эпизод всегда сопровождается нравственно-философской сентенцией автора («конклюдия») и ее последующим (в рамках экфрасиса) символическим обобщением. Это означает, что романист эпохи барокко использует все виды познания мира и презентации его результатов, чтобы воздействовать на читателя.

Как вербализацию этой авторской установки можно рассмотреть слова Мирамонда, произносимые уже в начале романа:

«Если в глубокое возьмем рассуждение, продолжал свою речь Мирамонд, к чему человеческие труды клонятся, то как философия, так и самое искусство явственно нам покажут, что ради одного только содержания бытия своего печемся» [2, I, 31].

Жизнь человека отражается в зеркалах философии и искусства – эта модель познания (характерная для барокко и для любой переходной эпохи) реализуется и в повествовательной структуре романа, которая в результате оказывается связанной не только синтагматически, но и парадигматически.

Заметим, что функцию экфрасиса выполняют в романе не только собственно описания картин, но и постоянные мифологические параллели в тексте. Отсылки к мифологическим сюжетам, как правило, оформляются в виде описаний иконических знаков, то есть в виде миниэкфрасисов:

«Легла на смертельном одре преславная Корониса с возлюбленным своим Искисом, которых обоих злочастных любовников ревнивый убил Аполлон» [2, I, 163–164].

В сноске автор пересказывает для читателей мифологический сюжет, «переводя», таким образом, визуальный образ в вербальный:

«Коронису, дочь короля лепийского, долгое время любил Аполлон, но она, будучи пленена Искиса, пажа своего, красотой, перестала любить Аполлона, который, застав Искиса в ее спальне, обоих их убил кинжалом» [2, I, 163].

Нельзя не заметить, что текст сноски почти не отличается от текста «экфрасиса» той эмблемы мифа, которую автор представил в основном тексте. Подобное дублирование вряд ли можно считать признаком незрелости повествовательного искусства автора. Продуктивнее рассматривать его как отражение напря-

женных отношений между действительностью и вымыслом, которое характерно для периода жанрового самоопределения романа, прозы в целом, когда экфрасис и диегезис определяют формы своего сопряжения в тексте. Эти напряженные отношения проявляются, например, в такой иронической фразе автора: «Описанием Египетской земли весьма далеко я оставил Мирамонда» [2, I, 108]: повествование распадается для автора на два параллельных потока, несводимых ни в своей функции, ни в способах представления, – вымышленный сюжет (собственно диегезис) и описание реальной действительности (функционально – экфрасис).

Можно утверждать, что для романа Эмина (и для прозы барокко в целом) характерна поэтика экфрастичности. Приведем еще один пример, на сей раз из авторского повествования:

«Каждый Государь мужеского полу имеет при себе двух Ангелов, из которых один собственную его персону, а другой целое его государство от всяких злоключений остерегает. Напротив того: что царствующая женщина десять для своего защищения при себе имеет: пять Ангелов управляющих пятью чувствами ее, а пять следующих пятью до государства касающимися пунктами. То есть: один ангел сохраняет закон, другой верность Государю, третьей любовь к отечеству, четвертой – ненависть к неприятелям, а пятой плодородие земли» [2, I, 213–214].

Данное описание легко можно соотнести с экфрасисом аллегорической эмблемы. Аллегоричность барочного мышления, таким образом, определяет доминирование поэтики экфрастичности на всех уровнях повествовательной структуры.

Это означает, что собственно экфрасис как описание артефакта выполняет и металитературную функцию, предъявляя читателю описание авторского способа видения мира и его презентации в тексте.

Однако металитературное содержание экфрасиса в романе Эмина этим не ограничивается. В некоторых описаниях (см., например, № 21) присутствует не очень заметный, но все же ощутимый элемент иронии, для некоторых характерна неочевидность связи изображения и подписи под ним (например, № 1). Анализ романного целого показывает, что авторская ирония проявляется, как правило, в высказываниях, касающихся стихотворства (литературы) и стихотворцев. Так, в комментарии к высокопарному лю-

бовному объяснению Мирамонда, который по всем правилам риторического изобретения апеллирует к авторитетным мифологическим примерам, автор поясняет:

«Гебу, по небесам и по аду своими идеями летающие стихотворцы нашли меж богами. Они сказывают, что она была Юпитера и Юноны дочь, и что на всех Юпитеровых пиршествах, на которые все боги собирались, наливала предрагой небесный напиток в золотой куб и оным потчивала Юпитера. <...>» [2, I, 176].

В целом занятие сочинительством автор оценивает очень невысоко, указывая, что оно не приносит материального благополучия и потому к нему обращаются лишь в случае крайней нужды:

«Мне кажется, ежели я не ошибаюсь, что мудрость с великопием не весьма в тесной дружбе находится. Виргилий и Гораций сами о себе сказывают, что бедность научила их стихотворству. Славный Тассо не с добра начал петь свои оды, ибо сколько он по иностранным дворам ни шатался, однако нигде не мог сыскать своего счастья и так, как то обыкновенно у бедных бывает, тогда начал петь, когда ему есть было нечего. Я знал много таких поет, что как скоро существовою своего пищею, то есть и серебром насытились, то охрипли и приятного их голосу более не было слышно. И я, хотя меж умных себя поставить не могу, однако как бедность меня прижала, принялся к сему моему сочинению <...>» [2, I, 263].

Данные рассуждения очевидно соотносятся со смыслом экфрасисов картин (см. № 15 и 21). Отрицание общественной и личностной значимости литературы – характерная примета переходной эпохи, когда на первый план выходит решение прагматических проблем. В то же время авторская рефлексия над литературным творчеством в романном целом и экфрасисе как важной части повествовательной структуры косвенно сигнализирует об осознании необходимости нового художественного языка.

Л и т е р а т у р а

1. Бычков В. В. Русская средневековая эстетика (XI–XVII века). М., 1992.
2. Эмин Ф. Непостоянная фортуна, или Похождение Мирамонда / изд. 2. М., 1781.



Д. Н. НИКОЛАШИНА
**ПОЕДИНОК В ЛУБОЧНОМ РОМАНЕ
 «ИСТОРИЯ О ХРАБРОМ РЫЦАРЕ ФРАНЦЫЛЕ
 ВЕНЦИАНЕ»**

Роман о Францыле Венциане относится к числу популярнейших произведений лубочной литературы, широко распространенной в среде крестьян и разночинцев в XVIII – начале XX веков. Сюжет «Истории о Францыле Венциане» сосредоточен вокруг приключений героя в заморских странах и на экзотическом востоке, также большую роль играют в нем любовные отношения с королевной Ренцывеной. Главный герой здесь – рыцарь, непобедимый воин, поэтому сцены сражений приобретают особый вес в композиции романа. Эпизоды эти имеют ряд общих композиционных черт, которые мы и попытаемся выявить. Кроме того, мы привлекаем для сопоставления материал былин, поскольку читатели и авторы подобной литературы во многом ориентировались на эстетические принципы, характерные для традиционной культуры, что не могло не сказываться на стиле и структуре лубочных текстов.

Композиция «ратных» эпизодов в романе о Францыле тяготеет к довольно устойчивой схеме: 1) в той или иной форме выражается недооценка, ирония по отношению к главному герою со стороны противника или окружающих (Палтус, Змиулан, Салтуган); 2) далее следует поединок, обычно состоящий из нескольких сшибок (от одной до трех), в котором Францыль демонстрирует полное превосходство во владении оружием; 3) герой убивает противника и получает заслуженное признание. Названные элементы этой схемы могут получать различное воплощение в развернутых и кратких описаниях поединков. Так, первое сражение Венциана на турнире – с рыцарем Линбергом – лишено предварительной недооценки героя. С другой стороны, до этого момента о силе Венциана лишь рассказывается, но она еще ни разу не показана, и это отчасти компенсирует отсутствие подготовительного элемента.

Интересен сам принцип построения сцены поединка, удивительно сходный с аналогичным принципом в былине. По замечанию А. П. Скафтымова, «композиционная обработка ратных эпизодов в авантурных сказках и повестях вообще близка к былинной» [4, 316]¹. Рассматривая отдельные эпизоды повести о Еруслане Лазаревиче, исследователь обнаруживает в них уже выделенную им модель описания поединка, используемую и в былине. Примечателен и вывод, с которым трудно не огласиться: «...едва ли такое подобие вызывалось лишь непосредственным соприкосновением и влиянием, тут скорее всего и больше всего действовала общая внутренняя логика одинаковых стремлений» [4, 319]. Действительно, установка лубочного романа на занимательность и развлекательность приводила к использованию в нем наиболее эффектных приемов, с помощью которых можно поразить воображение читателя. Многие из них уже были выработаны и «обкатаны» в устном народном творчестве, а именно в былинах.

Читателю лубочного романа, соперничающему главному герою, нужно не просто показать победу, но и удивить ею, поэтому в ход идут различные способы для создания эффекта неожиданности. Как и богатырь в былине, Францыль поначалу кажется всем своим противникам слишком молодым и слишком утонченным, чтобы быть сильным воином: «...только вижу тебя, что ты отрок млад, а зависть имеешь велику, и хочешь один тремя прекрасными королевнами завладеть; но ты не понимаешь, что ты тем во младости своей пожелал себе смерти; лучшеб и приличнее тебе портретами жертвовать, нежели от своего безумия против моей храбрости дерзать» [1, 19], – говорит ему рыцарь Палтус. В «турецкой» части романа этим словам вторит Змиулан: «...я дивлюсь тебе, что ты во младости своей пожелал себе смерти, и жалею о тебе, смотря на твою юность; сильная моя десница против хотения моего должна будет отяготиться над тобою; меч мой не для твоей плоти соделан: он наказывал за дерзость сильных рыцарей, но не преминет и тебя наказать. Я лучше советую

¹ Здесь и далее в статье в квадратных скобках жирным курсивом указан номер цитируемого издания по списку литературы, приведенному в конце статьи (с. 247), обычным шрифтом – страницы.

тебе с девицами обращаться; ты лицом прекрасен, и мой удар лишит женской пол великаго удовольствия» [1, 157]. С таким же отношением к юному возрасту героя мы встречаемся в другом популярном лубочном произведении – сказке о Бове-королевиче: Лупкопер считает ниже своего достоинства сражаться с таким молодым противником и высылает сначала вместо себя шесть других богатырей, которых Бова без особого труда убивает [3, 47]. Мотив недооценки из-за молодости традиционен для былины и, как мы видим, для лубочного романа, поскольку тем удивительнее проявленная сила, тем более многообещающе выглядит образ героя: если «не в полных летах» богатырь так могуч, то какая же будет его мощь в зрелом возрасте!

С этим мотивом может сопрягаться описание героического детства, когда будущий славный богатырь, не умея соразмерить свою силу, нечаянно калечит сверстников или рушит постройки. В романе о Францыле Венциане мы встречаемся со сходным мотивом еще до первого поединка. В похвальном листе, выданном герою инспекторами французского кавалерского училища, также говорится, что он, «не имея еще и совершеннаго возраста, силу имеет великую» [1, 8]. Пятнадцатилетний Венциан сражается с уже известными рыцарями, но никто не может ему противостоять.

Торжество от победы протагониста усиливается осознанием того, насколько грозен был его противник. По этой причине собственно бою часто предшествует описание мощи антагониста. В эпосе мы можем видеть, например, гиперболизированный портрет чудища, которое имеет невероятные размеры, съедает огромное количество пищи, терроризирует целые города, которые не могут ему ничего противопоставить. Иной способ подачи образа противника мы находим в романе о Францыле Венциане, который при всей любви к необычному сохраняет и стремление к условному правдоподобию. Здесь выразительным оказывается такое построение действия, когда победе протагониста предшествует поражение другого богатыря, особенно его союзника. Это поражение подготавливает читателя к тому, что битва не будет легкой и по контрасту оттеняет победу героя. Впервые в романе этот прием реализуется в выступлении Францыля на турнире в честь Магомета. Перед этой сценой кратко сообщается о жизни

героя в плену и его постепенном возвышении в доме паши Салтугана. В течение всего этого времени Венциан ничем не обнаруживает свое ратное искусство, поэтому его господин советует ему не вступать в поединок с визирем, от которого только что потерпел поражение он сам. Так реализуется первый элемент схемы поединка, и здесь мы видим, что даже благожелательно настроенный к герою покровитель по его виду не может угадать, что перед ним могущественный рыцарь. Но Венциан побеждает и визиря, и всех остальных противников, и Салтугану остается лишь искренне удивляться: «... я сего юношу купил на пристани у Алжирских жителей, дал за него три тысячи червонных; а той храбрости в нем не знал, которую он нынешний день пред Вашим Величеством показал» [1, 125]. Читатель здесь не только удивляется вместе с турками новому подвигу Францыля, но и может ощутить собственную сопричастность к авторскому всеведению, поскольку он, в отличие от паши и султана, знает о способностях главного героя.

Второй раз тот же прием подготовки победы реализован в рассказе о турецко-персидской войне. Паша Салтуган терпит сокрушительное поражение от воинства амазонок под предводительством Лютры; и он сам, и все его немалочисленное войско погибает. Стремясь отомстить, Францыль выступает в поход во главе турецкой армии. Он не только разбивает на голову весь отряд амазонок, но и лично убивает грозную воительницу Лютру. Тот факт, что его соперником была женщина, вызывает у Францыля особенное негодование, поскольку смерть от женских рук была бы вдвойне позорна. Но читатель видит здесь не только образ женщины, демонстрирующей не свойственное ее полу поведение, но и образ грозного противника, оваянного полумифическим ореолом. Амазонки противостояли Александру Македонскому, упоминания о них рассеяны в других книжных источниках помимо «Александрии», и потому победа над самой сильной из них вплетает новую ветвь в лавровый венок героя. А поражение Салтугана становится своеобразным «фоном», на котором успех Францыля смотрится еще ярче.

Прием, который В. Я. Пропп для сказки назвал «победой в негативной форме» [2, 42], активно используется в романе о

Францыле, и в третий раз мы сталкиваемся с ним в описании поединка со Змиуланом. Изначально сражаться готовится рыцарь Содиульесман (Родиульесман, Подиульесман), который назван «храбрым воином», «человеком большого роста, зверообразным» [1, 152]. Однако даже этот храбрый и могучий воин пугается одного вида Змиулана, красующегося на коне перед войском в ожидании схватки. Поступок Францыля должен выглядеть тем безрассуднее и отважнее, что он, в отличие от Содиульесмана, без страха выезжает на поединок. Но и этого неизвестному автору романа показалось мало, и для усиления впечатления противники представляются друг другу. Змиулан удивляется тому, что Францыль не слышит о его силе, и хвастается своей репутацией непобедимого воина. Любопытно заметить, что Францыль, представляясь, не называет себя сильным, но подчеркивает благородство своего происхождения от славного испанского князя, Змиулан же акцентирует личную доблесть: «Тогда Змиулан ответил ему с великою гордостью: о юный воин, Султанский визирь, не уже ли ты не слыхал о моей храбрости? Я восточных стран уроженец, славного града Персеполя, сильный персидский рыцарь Змиулан...» [1, 156]

Вообще говоря, формула «храбр и силен» типична для создания образа рыцаря и прилагается к нему во всех случаях, как мы видим на примере Содиульесмана, даже в тех, в которых воин проявляет прямо противоположные качества. Так, один из первых серьезных противников Венциана – рыцарь Палтус – охарактеризован кратко: «Потом выехал против его Рыцарь, родом Цесарец, именем Палтус, весьма храбр и силен...» [1, 19]. Однако если первый соперник Венциана уступил ему, получив серьезные раны, то Палтус высказывает намерение биться насмерть, чем повышает опасность поединка и создает для читателя волнующий момент, заставляющий первый раз бояться за жизнь героя. Победа над таким несгибаемым противником, безусловно, характеризует Венциана как настоящего рыцаря и наглядно демонстрирует, чему он научился в училище для кавалеров и за что получил похвальный лист.

Поединку Францыля со Змиуланом предшествуют длительные приготовления, и напряжение нагнетается постепенно. Из

письма персидского шаха читатель узнает, как высока цена победы, затем описан Содиульесман и его неожиданная трусость, и вот, когда противники уже стоят друг перед другом, повествование еще раз замедляется диалогом, чтобы оттянуть приближение развязки этой сюжетной линии. Этот бой выделяется из других еще и попыткой описать смену психологического состояния сражающихся. В предыдущих поединках эмоции Венциана и его противников охарактеризованы однотипно: «распылались гневом», «вступил в самое ярое сердце», «очень разгорячился», «разъярься бросился». Гнев и ярость, как два оттенка одной краски, полностью исчерпывают палитру этих описаний. Здесь же показано психологическое и нравственное превосходство Францыля над Змиуланом: надменность и показное удалство последнего быстро сменяется опасением за свою жизнь и готовностью пойти на постыдный компромисс. Змиулан заботится о том, что после смерти померкнет и его слава, и этому личному эгоистическому мотиву противопоставлена вассальная верность Францыля, призывающего прежде всего «показать верность своим государям». Палтус и Лютра были в известном смысле морально равны Францылю, ибо один выступал на турнире за честь дамы, а другая защищала свое отечество. Но поединок со Змиуланом уже приобретает черты эпической борьбы добра и зла, поскольку главным героем является носителем высокого идеала верности, а его противник тот же идеал предаёт.

В этом романе мы не найдем подробного описания воинского снаряжения героя или седлания коня – излюбленных эпических мотивов. Масштабные метафоры и сравнения с природными явлениями лубочному поединку также не свойственны. От ударов не стонет земля, бой не продолжается несколько дней – перед нами выдающаяся сила, но эта сила человеческая. Сама техника боя изложена скупой: противники здесь сражаются верхом, они вооружены копьями, тупыми копейными древками на турнире, «шпагами». Как уже говорилось выше, организованный поединок состоит из трех сшибок. Воинское искусство Венциана проявляется в том, что он убивает противников, вонзая им в сердце копье или шпагу «насквозь по самый ефес», а потом сбрасывает с коня на землю. Это еще одно общее место в романе: так погибает

ют Палтус, Лютра, Змиулан, так едва не гибнет визирь, с которым Венциан сражается на турнире в честь Магомета.

...ударил Палтуса в самое сердце; и пробив насквозь по самой ефес, сразил с коня долой мертва... [1, 21]

... и ударив ее копием с самое сердце, пробил насквозь. (...) повернул копие и ударив Лютру о землю, хотел ее оставить; но увидев, что Лютра женщина, тот час больше еще воспламенился гневом и разсек ее на двое мечем. [1, 141]

Кроме того, свой триумф победитель может подчеркнуть, обезглавив противника: Францыль отсекает голову убитому Змиулану и преподносит ее своему государю в знак победы; Злобилант голову французского рыцаря бросает в строй его соратников. В финале романа Францыль настигает своего последнего противника – французского короля – и собирается также его обезглавить, но в последнюю секунду оставляет его в живых, вняв мольбе о помиловании. Проявленное героем милосердие контрастирует с беспощадной решимостью, которую Францыль Венциан демонстрировал во всех сражениях до этого, и, видимо, должно открывать новую грань в характере персонажа. Эффектные сцены с головой, которая в традиционной (а отчасти и в современной) культуре метонимически обозначает всего человека, усиливают эмоциональный накал происходящего.

Чествование победителя раз от раза становится все пышнее в зависимости от значимости сражения. Так, в награду за свой первый, частный, успех на турнире Францыль получает портреты прекрасных принцесс, кавалерское звание от инспекторов Мальтийского острова, «кавалерию» и кольцо от Ренцывены. Затем ценой победы становится преимущественно социальное возвышение: после турнира в честь Магомета Францыль становится

...съехался с тем Визирем, с которым господин его бился, и ударил его копием в самую груди так сильно, что вышиб его из седла и его едва жива подняли с земли. [1, 125]

...ударил Змиулана шпагою своею в самое сердце и пробив по самой ефес сразил его с коня долой мертва на землю... [1, 160]

пашой, после разгрома амазонок – визирем, а окончательное поражение Персии делает его персидским наместником и т.д. Султан громогласно объявляет новые титулы Венциана, его приезд в столицу сопровождается многодневными праздниками для всего народа – так каждый эпизод получает кульминацию в виде признания заслуг главного героя.

Рассмотрев описание поединков в романе о Францыле Венциане, мы приходим к выводу, что в каждом из них в той или иной степени проявляется устойчивая трехчастная схема. Эта структура имеет определенное сходство с выявленными А. П. Скафтымовым композиционными элементами былины. Здесь мы подходим к весьма интересному вопросу о существовании стереотипных способов создания занимательного повествования, используемых как фольклоре, так и в тесно связанной с ним лубочной литературе. Клишированность и однообразность, которую в прошлом часто ставили в вину литературному лубку (а сейчас – массовой литературе), нуждаются в глубоком и масштабном исследовании. Это позволило бы выявить некий фонд лубочных *loci communes*, важных для понимания лубочности в целом как эстетической категории.

Л и т е р а т у р а

1. История о храбром рыцаре Францыле Венциане и о прекрасной королевне Ренцывене. Во граде Святого Петра. 1793. 248 с.
2. *Пропп В. Я.* Морфология волшебной сказки. Исторические корни волшебной сказки. М., 1998. 512 с.
3. Сказка о славном и сильном богатыре Бове Королевиче и о прекрасной супруге его Дружневне // *Рейтблат А. И.* Лубочная повесть: антология. М., 2005. С. 27–74. (Печатается по изд.: Сказка о славном и сильном богатыре Бове Королевиче и о прекрасной супруге его Дружневне. М., 1900).
4. *Скафтымов А. П.* Поэтика и генезис былин. Саратов, 1994. 320 с.



Т. В. МАЛЬЦЕВА

**«НЕЩАСТНЫЕ ПРИКЛЮЧЕНИЯ
ВАСИЛЬЯ БАРАНЩИКОВА»: ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ
НАРРАТИВ В РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ
ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XVIII ВЕКА**

той статьей мы продолжаем цикл работ о «маленьких романах» в русской литературе XVIII века. Первая работа была посвящена «маленькому» роману М. И. Чулкова «Пригожая повариха» [1, 16–24]¹. «Маленький роман» – это особая жанровая форма в русской литературе XVIII века, парадоксально сочетающая небольшой объем и романную исчерпанность сюжета. Содержательная полнота такого романа относительна, так как формирующийся романский жанр является констатирующим: он описывает результат, не умея еще использовать деталь, передавать переживания персонажей, подробно анализировать выбор героями своих действий. Но при этом «маленький роман» – это не эскиз, не набросок, не план романа, это полноценное произведение.

Жанровые определения в применении к прозаическим произведениям литературы XVIII века достаточно условны: жанровая система всех родов литературы в этот период еще только складывается, набор признаков жанрового канона неустойчив, поэтому многие жанровые формы XVIII века не соответствуют их классическим образцам. Это утверждение справедливо и для произведения В. Я. Баранщикова.

Василий Яковлевич Баранщиков, мещанин из семьи нижегородских старообрядцев, купец, побывал на двух континентах и в трех частях света – Центральной Америке, Европе и на Ближнем Востоке. О своих приключениях написал книгу (*«Нещастные приключения Василья Баранщикова, мещанина Нижнего Новгорода, в трех частях света: в Америке, Азии и Европе с 1780 по*

¹ Здесь и далее в статье в квадратных скобках жирным курсивом указан номер цитируемого издания по списку литературы, приведенному в конце статьи (с. 257), обычным шрифтом – страницы.

1787 год», издана в Санкт-Петербурге в 1787 г.), которая вызвала огромный интерес и в XVIII веке переиздавалась дважды – в 1788 и 1793 гг.

В 1770-х годах вообще появилось большое количество восточных путевых записок, дневников, писем в связи со второй (1768–1774 гг.) и третьей (1787–1791 гг.) русско-турецкими войнами. Соотношения сил в ходе войн колебались, но в итоге в обеих войнах турецкие войска проиграли, отношения между государствами были напряженными, поэтому многие русские путешественники или должностные лица, оказавшиеся в это время на Востоке, подвергались тяжелым испытаниям или даже гонениям. Об этих событиях остались свидетельства современников, обнаруженные в XVIII и XIX веках. Большая часть записок с тех пор не публиковалась, переиздание их было подготовлено А. А. Вигасиным и С. Г. Карпюком и осуществлено в 1995 году в издательстве «Восточная литература» Российской Академии наук [2].

В это издание вошли два произведения Павла Артемьевича Левашова, канцелярии советника, который служил поверенным в делах в Константинополе в 1763–1768 годах: «Цареградские письма» и «Плен и страдание россиян у турков, или Обстоятельное описание бедственных приключений, претерпенных ими в Царь-граде по объявлении войны и при войске, за которым владели их в своих походах; с приобщением дневных записок о воинских их действиях в прошедшую войну и многих странных, редких и любопытных путешествий». В начале войны П. А. Левашов был арестован и находился в турецком плену до 1771 года.

В сборник включены записки русского унтер-офицера, оказавшегося в турецком плену, – «Странствование Филиппа Ефремова» [2, 146–261], а также донесения Хрисанфа Неопатрасского, греческого митрополита, служившего на тайной службе у Екатерины II [2, 265–299], и уже названные «Нещастные приключения» Василия Баранщикова [2, 106–131].

Включенные в этот сборник записки имеют разные жанровые признаки: это служебные донесения (записки Хрисанфа Неопатрасского и П. А. Левашова), путевые записки (записки Ф. Ефремова). Личный характер всех произведений определяет их общую стилистическую черту: это документальная проза, авторы которой либо находятся на службе, либо хотели быть социально полезны-

ми, поэтому в записках, главным образом, описывалась социальная сторона жизни людей в тех странах, где оказывались путешественники: политическое устройство, религия, культура.

Особняком стоят в этом корпусе документальных произведений «Нещастные приключения Василья Баранщикова». Нижегородский купец Василий Яковлевич Баранщиков успешно торговал, ездил в разные города на ярмарки, но однажды оказался в трудной ситуации: на ярмарке в Ростове все его деньги были похищены и, чтобы поправить свои дела, Баранщиков отправился в Петербург. Нанявшись матросом на корабль, отплывающий из Санкт-Петербурга во Францию, он пережил все возможные опасности, поджидающие моряка. По незнанию языка в питейном доме во время остановки в Копенгагене был завербован гребцом на корабль, который плыл в Америку. На обратном пути на корабль напали тунисские пираты, и Василий оказался в плену, был насильственно обращен в другую веру, более 6 лет странствовал по Европе и Азии, пока не добрался до юга России. Возвратившись со многими приключениями в Россию, Василий Баранщиков явился в Нижний Новгород, где у него оставалась семья и долги. С целью получения материальной выгоды невольный путешественник описал свои приключения.

Книга Баранщикова не является строго документальной, в ней есть не соответствующие реальности факты. В Нижнем Новгороде, куда Баранщиков явился из-за границы, с него был снят допрос, напечатанный в 1900 году в «Журнале Нижегородского наместнического правления» [2, 102]. Факты, рассказанные Баранщиковым на допросе, противоречат сюжету «Нещастных приключений». Герой допроса не был женат на турчанке, не подвергался насильственному обрезанию, не служил янычаром – все это пережил герой приключений. Следовательно, часть эпизодов книги вымышлена, имеет художественную природу, а сами «Нещастные приключения» имеют признаки художественной прозы – «маленького романа». Такими романскими признаками, с нашей точки зрения, являются следующие.

Повествование от третьего лица. Повествование от третьего лица мы считаем признаком романного нарратива. «1780 года в генваре месяце взял Василий Баранщиков от го-

родового магистрата пашпорт и поехал в Ростов с кожевенным товаром на ярмонку...» [2, 106]. Автор дистанцируется от героя «Нещастных приключений», оставляя возможность для художественного вымысла и эпической типизации реального события.

Василий Баранщиков является героем «Нещастных приключений», хотя написаны они им самим. Впервые в документальной прозе герой и повествователь оказались разделены. Герою отведена пассивная роль: в произведении практически нет прямых высказываний персонажа, внутренних монологов, оценок событий. Все описания и состояния персонажа и того, что он видит и переживает, принадлежат автору.

Эпизодическая композиция. Сюжет «Нещастных приключений» для русской литературы является оригинальным и новаторским. В произведении описаны более шести лет жизни Василия Баранщикова. За это время герой переживает несколько драматических ситуаций, впервые описанных в русской литературе. Источником событийного динамизма является каждый раз новое «нещастие» героя, то есть внешняя среда. Каждый «нещастный» эпизод имеет развитие, герой ищет выход, склоняет на свою сторону сочувствующих, находит способ расположить к себе окружающих и улучшить свое положение. Сюжет еще не имеет романной плавности, трехчастной последовательности, но внутренняя связь эпизодов налицо: в каждой новой ситуации герой рассказывает свое «нещастие». Так, решившись бежать от Магомета-паши из Вифлеема, Василий нашел в порту корабль с греческим флагом и «*пришедши к хозяину оногo греку Христофору, рассказал ему свои нещастии на турецком языке, не зная по-гречески; добродетельный грек Христофор, услышавши, что он россиянин и злополучный человек, принял во уважение его нещастие*» [2, 114] и помог Василию. Будучи в услужении у Магомета-паши, четверем его женам «*рассказывал свои приключения, приводя всех их часто в слезы*» [2, 112].

Каждый жизненный эпизод связан с новой территорией, имеет географические маркеры.

1 эпизод – Россия. Василий Баранщиков, гражданин с «пашпортом», торговец, оказался обворован на ярмарке и поехал в Петербург «*в намерении поправить свое состояние, вступая к*

кому-нибудь в услужение» [2, 106]. Василий поступил на торговый корабль Михаила Савича Бороздина «с заплатою кроме пищи на каждый месяц по десяти рублей» [2, 107]. Корабль – часть территории России, здесь герой чувствует себя защищенным. Приготовления к отплытию из России и стоянка в Копенгагене заняли почти семь месяцев: нанятые матросы «вили веревки, вязали блоки, шили паруса» [2, 107].

2 эпизод – Копенгаген. Этот эпизод является завязкой романного действия, поэтому описан очень подробно. Здесь Василий Баранщиков был «взят на чужой корабль обманом». Внутренняя композиция эпизода содержит важные композиционные элементы: портретные описания, диалог, интерьерные детали. В питейном доме в Копенгагене двое датчан «с чрезвычайной ласкою» усердно угощали Василия, потом явился «нарядный плут», сказавшийся русским из Риги (на самом деле поляк Матас), и уговорил его переночевать на датском корабле, хотя Василий «отговаривался недосугами, что надобно сухари сушить» [2, 108]. Тотчас же на чужом корабле Василия «приковали за ногу к стене корабля» – «такой поступок открыл ему глаза, что он слепо поверил словам одного обманщика» [2, 108]. Автор сочувствует своему герою, оправдывая его слабость: «...зашел в питейный дом под вечер, как свойственно русскому человеку» [2, 107]. Василий переживает «горестное отчаяние», «огорчен печалью», но вынужден подчиниться – корабль пять месяцев плывет до Америки с целой командой обманутых, среди которых швед и пять немцев из Данцига.

3 эпизод – Америка. На острове Санкто-Томас «датского владения» Василий «поверстан» в солдаты, приведен к присяге. Его «обучали ружьем» около двух месяцев», но как не способного к языку поменяли на двух арапов на остров испанского владения Порторико. Там Василий служил при кухне генеральской на черной работе и заклеял как раб девятью клеймами на левой руке. Эпизод подобного клеймения кажется неправдоподобно избыточным (9 знаков для раба), но изложен очень подробно. Вот девять клейм: «1) святая Мария, держащая в правой руке розу, а в левой тюльпан, 2) корабль с опущенным якорем на канате в воду, 3) сияющее солнце, 4) северная звезда, 5) полумесяц, 6) четыре маленькие северные звезды, 7) на кисти левой руки осьмуголь-

ник, 8) клеймо, означающее 1783 год, 9) буквы Н.М.» (это инициалы героя: датчане не могли выговорить его имя, поэтому нарекли его Мишель Николаев. – Т. М.) [2, 111].

Этот эпизод с описанием самой техники клеймения, а также пейзажные описания мы считаем элементами внутренней композиции американского сюжета. Местом проживания Василия Баранщикова в Америке стала практически дикая природа острова Санкто-Томас. Жаркий климат острова дал жизнь обильной растительности, которая является пищей, одеждой, строительным материалом. Описывая необыкновенные растения и плоды, Баранщиков сравнивает их с русскими, похожими либо вкусом, либо видом.

«Банана очень сытна, оную можно есть, кроме сырой, соленую, вареную, печеную и жареную, и дерево сего произрастания подобно несколько видом нашему еловому дереву, а плод оного сырой вкусом как огурец и бывает длиною в пол-аршина, толщиною не более нашего большого огурца, кожа на нем зеленая; дерево же высокое, ровное, и листья аршина в три и так легки, как трава, одним листом можно постлать и одеться» [2, 110].

«Кофий на оном острове растет в немалом изобилии при морских заливах на деревьях небольших, кои подобны нашей сливе или вишне и самой молодой яблоне, величиною не более аршина в два и три. Американцы и арапы, Санкто-Томасские жители, собирают с сего дерева плоды; они не садят также и не сеют кофию, но оно там самородное» [2, 111].

«Растет еще в Санкто-Томасе сахарный тростник; <...> плод сей подобен российской траве ангелике, или, попросту назвать, борщю или коровнику, которая растет на мокрых местах большею частью, нежели на гористых, и кою малые ребята режут и, очистивши кожу, едят; <...> они его не сеют и не садят, но сам оный вырастает срезанный ...» [2, 110].

Все описанные культуры – «самородные», жители их не сеют, просто пользуются дарами природы, как в первобытные времена. Аборигены приспособливают животных для своих целей. Например, обезьяны «там научены воды в дома носить», а также с их помощью собирают кокосовые орехи: «приходят к кокосовому дереву и нарочно обезьян пугают, дразнят, мечут в них небольшими камешками; напротив того, обезьяны с дерева кокосова бросают проворно спелые орехи, которые они подбирают» [2, 110].

В этих описаниях природа предстает как живой организм с биологическими признаками: «...тамошнее дерево весьма крепко, а особливо самшит, вернебук, или красный сандал, и прочие»; «дерево банана, впрочем, так кропкое (хрупкое. – Т. М.), что можно большим ножом или солдатским тесаком перерубить не более как с одного разу по мягкости его: через один год опять оно вырастает и приносит плоды» [2, 110].

В этом эпизоде среда влияет на характер героя, он приспособляется к обстоятельствам: научился говорить «по-гишпански», сумел расположить к себе «генеральскую супругу», «став пред нею на колени и проливая слезы, отвечал ей для приведения в жалость, что он имеет отца, мать, жену и троих маленьких детей» [2, 110] (Василий хитрит: отца и матери у него нет). Он «приводит в жалость» супругу генерала, которая испросила ему свободу и «печатный пашпорт на гишпанском языке», чтобы Василий мог вернуться домой.

4 эпизод – Азия. В этом эпизоде происходят самые драматичные события: «насильственное обрезание в магометанскую веру», которое случается после захвата корабля прямо в океане, неудачный побег от Магомета-паши, насильственная женитьба на турчанке Айшедуде и насильственная служба во вражеской армии янычаром. Здесь автор использует привычные композиционные приемы: портретный штрих, пейзажную зарисовку, интерьерную деталь, диалог. Расширяется содержание этих приемов за счет включения новых экзотических деталей.

Автор приключений оказался в Иерусалиме, который «стоит в полуденной полосе на песчаной и каменистой земле; большею частью строение в нем деревянное, тут есть развалины старинной крепости из дикого камня, достойной удивления по величине своей [...] сей город не более имеет в окружности обывательских домов, как версты на четыре» [2, 115].

Пейзаж традиционно материален, выступает скорее как среда обитания, а не как картина природы. Пейзаж Иерусалима как исторического места имеет ряд особенностей. Автор стремился увидеть библейские святыни и описал часть их: «есть ворота, из дикого камня состроенные, в которые Господь Христос въезжал на осляте» [2, 115]. Удивление автора вызвала церковь

Воскресения Христова: «...она великолепна и красива, а снаружи стены у ней расписаны греческой работы образами [...] сей церкви наименование Вазар Дюн, или Воскресение Христова». Автор из любопытства «той церкви Вознесения обошел одну стену и намерял двести двадцать шагов, а вокруг ее, он думает, более семи сот шагов. Полагая ж в каждую российскую сажень по обыкновенному исчислению три шага, то сия церковь Воскресения Христова будет в окружности с лишком в двести тридцать сажень» [2, 115–116].

Пейзажными деталями в этих описаниях можно считать штриховые наброски пространства и рукотворных объектов. Кроме того, в иерусалимском пейзаже присутствует элемент оценки: «великолепный», «красивый», «достойный удивления».

Художественный хронотоп. Пространственно-временное развертывание сюжета основывается еще в большой степени на документальной основе: все-таки автор посетил три разные части света и видел много необычного и неожиданного.

Повествовательное время имеет достаточно точное календарное исчисление. Начало всех приключений – январь 1780 года, прибытие в Петербург – март 1780 года, прибытие в Копенгаген – конец ноября 1780 года. Обманным путем завлечен на корабль, отплывающий в Америку, 12 декабря 1780 года. В июне 1781 года Василий приплыл в Америку и пробыл там до июня 1783 года. Время отплытия из Америки не датировано, но известно, что в январе 1784 года корабль был захвачен пиратами, а команда пленена. Василий оказался в услужении у корабельного капитана Магомета и служил ему «с лишком год и восемь месяцев», то есть примерно до октября 1786 года. Турецкий период жизни героя не имеет точных временных указателей. Время возвращения в Россию – 23 февраля 1786 года.

Пространство романа имеет яркие географические признаки, буквальным образом описано картографически. В приключениях создана цельная система топонимических описаний с разнообразными пейзажными деталями.

Круг топонимов в приключениях Баранщикова значительно шире, чем в предшествующей документальной прозе. Они груп-

пируются как по местностям: Россия, Европа, Америка, Турция, так и по видам (ойконимы: названия стран, населенных пунктов, частей населенных пунктов; гидронимы – названия рек, морей и океанов; названия островов, проливов и т.д.).

Русские топонимы. Россия в приключениях – начало и конец путешествия, поэтому русские топонимы обрамляют текст. Представлены такие названия городов и населенных пунктов: *Россия, Ростов, Санкт-Петербург, Охта, Кронштат*, 3 варианта названия Нижнего Новгорода – *Нижний город, Нижний Новгород, Нижний Нов-город* – эти названия встречаются в начале текста, когда путешественник еще не выехал из России. Возвращается он уже другим путем: *Арзамас, Нежин, Глухов, Севск, Орел, Белев, Калуга, Москва, Володимир, Муром, Балахна*.

Европейские топонимы. В тексте, в основном, встречаются названия городов разных европейских стран: это французские портовые города *Бурдо, Гавр де Грас*; страны и города Северной Европы: *Копенгаген, Дания, Данциг, Гелсин-Норд* (Гельсенер, прибрежный населенный пункт в Дании), *Гелсин-Бор* (Хельсинборг – прибрежный город в Дании); на обратном пути страны и города Средиземноморья: *Генуя, Венеция, Триест, Фриульские берега* (область Северной Италии), *Микула. Жмирна* («по европейскому выговору Смирна»), *Джурджу* (город в Румынии), *Большая Шумна* (город в Болгарии), *Букарест, Фокшаны, Ясса, Сорока* (города Молдавии), *Чекиновка, Китай-город, Лодыжина, Васильковский форпост* (города в Польше). Несколько раз названы в тексте крупные европейские реки *Дунай, Днестр*.

Американские топонимы. Американские названия многочисленны, потому что автор был в неволе, не мог свободно передвигаться по стране: это *Америка, остров Санкто-Томас* (остров Сент-Томас из группы Виргинских островов, территория США), *Порторико* (остров Пуэрто-Рико в архипелаге Больших Антильских островов).

Морские топонимы и названия островов. Морской путь в Америку длился 5 месяцев, в этом направлении встретились *Зунд* (Эресунн, пролив у Скандинавского полуострова), *Северный океан*; на обратном пути картографический отчет начинается с *Гибралтарского пролива*, далее названы *Средиземное*

море, Кипр (остров), *Кандия* (остров), *Морея, Кательский залив, бухта Чесма, остров Корфу, Тарентский залив, Адриатическое море, Венецианский залив, Дарданеллы, Белое (Мраморное) море, Черное море*.

Азиатские топонимы. *Азиатическая Турция, Вифлеем, Царь-град, Яффа, Иерусалим, Оттоманская Порта, Константинополь, Стамбул, Топаны* (улица в Константинополе), *Галата, Кючук Чекмеже, Буюк Чекмеже, Зардым, Баул* (города в Турции).

Таким образом, художественное пространство путешествия Василия Баранщикова имеет большое количество географических точек, документально реалистично. Богатство линейного географического пространства выгодно отличает произведение В. Баранщикова от других примеров художественно-документальной прозы, являясь основным приемом пространственного развертывания сюжета.

«Маленький роман» В. Я. Баранщикова стоит особняком в корпусе документальной прозы последней трети XVIII века и оказывается полноценным эпическим повествованием, в котором использованы неклассические способы романизации: особый топографический характер художественного пространства романа, преимущественно документально календарная форма описания временного развертывания сюжета, эпизодическая композиция повествования.

Л и т е р а т у р а

1. Мальцева Т. В. «Маленький» роман М. Д. Чулкова // Пушкинские чтения – 2007: Мат. XII междунар. науч. конф. «Пушкинские чтения» (5–7 июня 2007 г.) / под общей ред. В.Н. Скворцова; отв. ред. Т. В. Мальцева / ЛГУ им. А. С. Пушкина. СПб., 2007. С. 16–24.

2. Путешествия по Востоку в эпоху Екатерины II. М., 1995. (Библиотека журнала «Преподавание истории в школе»).



В. В. СМЕРНОВА

**ОБРАЗЫ АНЮТЫ В «ПУТЕШЕСТВИИ ИЗ ПЕТЕРБУРГА
В МОСКВУ» А. Н. РАДИЩЕВА И ЛИЗЫ В ПОВЕСТИ
Н. М. КАРАМЗИНА «БЕДНАЯ ЛИЗА»:
ОПЫТ ТИПОЛОГИЧЕСКОГО СОПОСТАВЛЕНИЯ**

первые героинь очерка А. Н. Радищева «Едрово» в составе «Путешествия из Петербурга в Москву» и повести Н. М. Карамзина «Бедная Лиза» сопоставил Н. К. Пиксанов. Его Статья «“Бедная Анюта” Радищева и “Бедная Лиза” Карамзина» [4, 310–325]¹ была опубликована в 1958 году в периодическом академическом сборнике «XVIII век», в то время, когда в отечественном литературоведении был распространен социологический метод изучения художественной литературы.

Для ученых главным критерием в оценке творчества того или иного писателя было наличие в его произведениях социально-политических, революционных мотивов. И закономерно поэтому, что А. Н. Радищев и Н. М. Карамзин были разведены Н. К. Пиксановым по разным полюсам русского литературного процесса, вплоть до того, что первый необоснованно и внеисторически был отнесен к реализму, а второй провозглашен представителем «воинствующего сентиментализма».

Их сосуществование в литературе одного периода не могло быть осмыслено сторонниками социологического подхода иначе, чем борьба и антагонизм, с победой А. Н. Радищева.

Даже в 1960–1970-е годы, когда в науке о литературе уже было установлено подлинное идейно-эстетическое значение русского сентиментализма и творчества Н. М. Карамзина, автор интересной и основательной монографии «Русский сентиментализм» П. А. Орлов считает необходимым реабилитировать в глазах исследователей и читателей «Бедную Лизу», именно дока-

¹ Здесь и далее в статье в квадратных скобках жирным курсивом указан номер цитируемого издания по списку литературы, приведенному в конце статьи (с. 264–265), обычным шрифтом – страницы.

зывая, что в ней присутствует социальность, и социальный конфликт считает в ней главным [3, 213].

И лишь в 1990 – 2000-е годы, когда в полной мере обозначилась ценность и значимость нравственных, этических, философских проблем в жизни человека, общества, в «бытии» в целом, исследователи заговорили о глубинной близости А. Н. Радищева и Н. М. Карамзина во взглядах на человека и поставили задачей исследовать «Путешествия из Петербурга в Москву» и «Бедную Лизу» «в глубину», поднять философские слои культуры Просвещения.

На этом более глубоком уровне к сопоставлению героинь радищевского «Путешествия...» и карамзинской «Бедной Лизы» возвращается С. Б. Коханова в своей статье «От “крестьянки-барышни” Радищева к “барышне-крестьянке” Пушкина», находя теперь в их образах более сходного, нежели различного [2, 84–85]. Но С. Б. Коханова сравнение образов Анюты и Лизы ведет в основном на содержательном уровне их характерологии. Непосредственно к поэтике построения этих образов она не обращается, хотя именно в особенностях жанрово-повествовательной природы произведений А. Н. Радищева и Н. М. Карамзина следует искать различия образов героинь, которые вовсе не дублируют друг друга, при сходстве фабулярных черт и делателей варьируя единую тему нравственно чистого любовного чувства.

Общим для А. Н. Радищева и Н. М. Карамзина, проявивших свою творческую индивидуальность в рамках русского сентиментализма, является их гуманистический пафос, установление равенства крестьян и господ на самой первичной и естественной человеческой основе – в области чувства, морально-нравственных достоинств, глубины и сложности жизни сердца и души.

В этом плане внешне фабулярное сходство оказывается единством, свойственным общественному сознанию целой эпохи, и отдельные детали приобретают обобщенно-символический характер.

И А. Н. Радищев, и Н. М. Карамзин создают идеальные женские образы, связывая их с народной крестьянской стихией и придавая им значение русского женского национального характера, соотнося (А. Н. Радищев – в контексте всего «Путешествия...»),

Н. М. Карамзин – в авторской экспозиции) их с глубинными силами национальной истории.

Если внимательно всмотреться в характерологические рисунки образов героинь, то становится очевидным, что и Аня у А. Н. Радищева и Лиза у Н. М. Карамзина максимально освобождены от элементов жестокой будничной «прозы» жизни российской крепостнической деревни XVIII века. В полной мере сохраняя народный колорит, они рассмотрены в условиях не вполне типичных для русской крестьянки (отец Ани – ямщик; отец Лизы довольно зажиточный поселянин), в условиях, позволяющих развиваться свободно, без вопиющих крепостнических ограничений тем лучшим чертам, которые заложила в человеке сама Природа. В этом плане образы героинь воплощают в себе идеи русского и европейского Просвещения, которые питали сентиментализм.

Крестьянский труд в главе «Едрово» представлен А. Н. Радищевым как спорящийся, праздничный, радостный, демонстрирующий красоту, молодое кипение сил и уверенность в будущем личном счастье. Таков труд Ани и ее жениха Ивана.

Показательно начало главы. Аня появляется как одна из толпы «сельских красавиц», «деревенских нимф» [5, 304]. «Толпа сия состояла более нежели из тридцати женщин. Все они были в праздничной одежде, шеи голые, ноги босые, локти наруже, платье затянутое спереди за пояс, рубахи белы, взоры веселые, здоровье на щеках начертанное. Приятности, загубевшие ходя от зноя и холода, но прелестны без покрова хитрости; красота юности в полном блеске, в устах улыбка или смех сердечный; а от него виден становится ряд зубов белее чистой слоновой кости» [5, 303]. Обратим внимание на то, что обозначения: «сельские красавицы» и «деревенские нимфы» у А. Н. Радищева даны без тени иронии и выступают как характерные для сентиментального стиля XVIII века в целом. При этом добавим, что молодые крестьянки на реке стирают белье «в праздничной одежде», то есть писатель в главе «Едрово» не ставит своей целью показать тяжелый трудовой быт крестьянства, как он это делал в главе «Любани», описывая пашущего поле в воскресный знойный полдень мужика.

Так же скупо, как необходимую деталь, удерживающую его героев в рамках деревенского быта, он сообщает, что, когда он зашел в избу, где жила Аня, ее мать «квашню месила», «а подле нее на лавке сидел будущий ее зять», вовсе не погруженный во все часы суток в непосильную изнурительную работу на барина. Сравним в «Любани» рассказ мужика: «В неделе-то, барин, шесть дней, а мы шесть раз в неделю ходим на барщину; да под вечер возим оставшее в лесу сено на господский двор, коли погода хороша; а бабы и девки для прогулки ходят по праздникам в лес по грибы да по ягоды <...> Да хотя растянься на барской работе, то спасибо не скажут» [5, 232–233].

Интересно, что везущий Путешественника ямщик, восхищаясь красотой Ани, ставит рядом два ее проявления: «Какая мастерица плясать, всех за пояс заткнет, хоть бы кого. А как пойдет в поле жать – загляденье» [5, 311]. Когда Путешественник хочет отдать сто рублей, отвергнутые матерью Ани в качестве приданного для дочери, ее жениху Ивану, «на заведение domu», тот отвечает с достоинством: «У меня, барин, есть две руки, я ими дом и заведу» [5, 307–308].

Таким образом, в «Едрово» крестьянский труд для Радищева важен и показателен как реализация внутреннего и внешнего здоровья людей из народа, как признак естественной полноты их жизни и проявление нравственного достоинства.

В «Бедной Лизе» все виды крестьянского труда, которыми занимается героиня даны в перечислительном ряду, и это подчеркивает ее самоотверженность и готовность с бодрым сердцем переносить нелегкие испытания жизни без кормилица-отца во имя любви к матери.

И Аня и Лиза выросли в нравственно здоровой семейной атмосфере взаимной любви и уважения всех членов семьи друг к другу. Жизнь и любовь родителей являются для них нравственной поддержкой, своего рода наследием.

Как и Аня, скромная, чистая душой Лиза открыта людям. И проявляется эта открытость в сходных ситуациях. Аня верит убеждениям Путешественника (дворянина, барина) об отсутствии у него хищных, грязных намерений и с наивной, доверчивой откровенностью поверяет ему не только внешние факты своего

жизненного положения, но и святая святых своей девичьей души – чувства, печали и надежды, связанные с любовью. Лиза во время первой встречи с Эрастом в ответ на вопрос его сразу же сказала, где она живет и, вернувшись домой, она ничего не скрывает от матери («У него такое доброе лицо, такой голос» [1, 509]).

Внутреннее достоинство и благородство героинь, их душевная чистота облагораживающее воздействуют на окружающих. Путешественник признает это влияние на себя самого и призывает Анюту благотворным примером своим исправлять дворянских юношей, в которых натура еще не закалилась в разврате. Эраст, видя, как его любит Лиза, восхищался ее душевной красотой и сам себе становился любезнее. Это выпрямляющее душу влияние любви Лизы, уже после ее смерти, в обобщенно-символическом плане открывает Эрасту глаза на его грех и преступность и побуждает к нравственному возрождению через раскаяние, чтобы в ином мире после смерти соединится с Лизой.

Любовь Анюты и Лизы – чувство крепкое, нерушимое, дающее героиням силы перенести все невзгоды. Но в самом характере их любви много различий, которые выявляются на разных уровнях – социальном и психолого-символическом.

Любовь Анюты – счастливая, не нарушающая ее гармонии с миром (любовь эту одобряет ее мать, ей сочувствуют односельчане); преграды на пути любящих чисто внешние, материально-социального плана. Социально же обусловленные крепостническим произволом трагические возможности развития судеб героев успешно преодолеваются ими самими. Анюту сватали в богатый дом за неровню, за парня десятилетнего, на поругание развратному свекру, который сам с молодыми невестками спит, покуда сыновья вырастают, – да она отказалась [5, 305]. Иван, которого отец не отпускает в дом к Анюте, требуя 100 рублей, чтобы добыть эти деньги намеревается идти «на барках в Питер» и там эти деньги заработать, рискуя, как предостерегает его невесту Путешественник, нравственно погибнуть («научится пьянствовать, мотать, лакомиться, не любить пашню») или же подвергнуться разительному влиянию разврата, служа в господском доме, и перестанет любить Анюту. Но вот – благоприятное стечение обстоятельств: «Ванюха теперь пришед сказывал, что отец уж отпуска-

ет его ко мне в дом, – сообщает мать Анюты, – И у нас в воскресенье будет свадьба» [5, 307]. Надеждам на мирное семейное счастье, которые героини питают сейчас, суждено сбыться в будущем.

Любовь Лизы трагическая, заканчивающаяся гибелью героини и длительным и мучительным путем нравственного раскаяния и искупления вины для героя. Но этот финал не отменяет ее красоты, упоения счастьем, одухотворяющим жизнь. Таким образом, Н. М. Карамзин обнаруживает противоречия в самом чувстве любви, где радость соединяется со страданием.

Причины трагедии Лизы лишь отчасти можно объяснить социально: если Анюта полюбила «ровню», то Лиза отдала свое сердце человеку иного социального мира – дворянину. У Н. М. Радищева нет безусловной противопоставленности чувства крестьянки и барина. Итоги любовного конфликта в повести Н. М. Карамзина следует искать на более глубоком, психологическом, уровне, и это тесно связано с жанрово-повествовательными особенностями сопоставляемых произведений.

«Путешествие из Петербурга в Москву» написано в жанре «сентиментального путешествия», где главную роль играет **личностное начало**, проявляющееся в сфере чувства, организующее весь процесс мировоззренческого освоения фактов действительности, поданных художественно как дорожные впечатления от непосредственно виденного или прочитанного в попавших в поле зрения Путешественника документах.

Одной из главных составляющих композицию «Путешествия из Петербурга в Москву» композиционных единиц является повторяющийся эпизод встречи Путешественника с тем или иным героем и беседа с ним, что и дает основу для размышлений и эмоциональных переживаний Путешественника по поводу проблем, поднятых этими встречами и беседами в его душе. С этим связаны такие повествовательные особенности, как отсутствие протяженного во времени событийного сюжета, ограниченного рамками эпизода. Истории встреченных героев излагаются ими самими в монологах или диалогах с Путешественником.

Это касается и встречи Путешественника с крестьянской девушкой Анютой в главе «Едрово». Ее характер не развернут динамически, черты его открываются прежде всего в рассказе де-

вушки и прокомментированы Путешественником. Эти черты как качества личности и чувства героини не показаны как порождение или причина сюжетных обстоятельств. Лаконичность и обобщенность авторского повествования о встрече с Анютой не дает возможности и для психологической детализации ее образа.

Н. М. Карамзин в «Бедной Лизе» создает надолго оставшийся непревзойденным образец сентиментальной повести, новаторски двинув этот жанр вперед. Он уравнивает персонажное и сюжетные начала. Характеры героев постепенно и разнообразно открываются в их поступках и чувствах – реакциях на определенные сюжетные события и тем самым влияют на дальнейшее движение этих событий.

Противопоставленность чувств Лизы и Эраста предстает у Н. М. Карамзина как несходство психологических складов личностей героев, заложенных в них от природы, и разворачивается в том же психологическом плане. Н. М. Карамзин разрабатывает художественные приемы психологического анализа: «пейзаж души», психологически насыщенную речь героев со своеобразным «подводным течением» невысказанного; вводит символический план повествования, открывающий глубины человеческого духа, бытия, «мира иного».

Внимательное прочтение обоих произведений позволяет также выявить повторяемость некоторых словесных формул и сюжетных деталей, которые, как нам представляется, несут в себе повышенную символическую нагрузку, свидетельствующую, возможно, о сознательной ориентации Н. М. Карамзина на радищевское «Путешествие». Например, знаменитое восклицание, ставшее девизом русского сентиментализма – «и крестьянки любить умеют» у Н. М. Карамзина почти дословно совпадает с восхищенным восклицанием Путешественника у А. Н. Радищева в адрес Анюты: «Ты тоже любить умеешь»; 100 рублей, которые и у А. Н. Радищева и у Н. М. Карамзина символизируют возможность материально обеспечить неподвластное денежному расчету счастье.

Л и т е р а т у р а

1. Карамзин Н. М. Бедная Лиза // Карамзин Н. М. Собрание сочинений: В 2 т. Т. 1. Л., 1984.

2. Коханова С. Б. От «крестьянки-барышни» Радищева к «барышне-крестьянке» Пушкина // А. Н. Радищев: Исследования и комментарии: Сб. науч. трудов. Тверь, 2001.

3. Орлов П. А. Русский сентиментализм. М., 1977.

4. Пиксанов Н. К. «Бедная Анюта» Радищева и «Бедная Лиза» Карамзина: К борьбе реализма с сентиментализмом // XVIII век: Вып. 3: Сб. статей и материалов. М.; Л., 1958.

5. Радищев А. Н. Путешествие из Петербурга в Москву // Радищев А. Н. Полное собрание сочинений: В 3 т. Т. 1. М.; Л., 1938.



Л. А. САПЧЕНКО

Н. М. КАРАМЗИН: ПИСЬМА В ДЕРЕВНЮ¹

дной из важнейших констант отечественной культуры является «русский помещик», который, несмотря на свое магистральное положение, никогда не был предметом специального изучения.

Вышедшие в последнее время монографии и сборники свидетельствуют об актуальности проблемы, но рассматривают либо иные концепты и универсалии («новые люди», «купец», «нигилист», «крестьянин», «русская женщина»), либо только отдельные формы и этапы эволюции русского помещика («русский путешественник», «русский европеец», «русский скиталец») [см.: 2]². Между тем «русский помещик» аккумулирует в себе весь комплекс социально-психологических и нравственно-философских проблем отечественной истории и словесности. В этом контексте особое значение приобретают мемуары, письма, публицистика.

1761–1861 годы могут быть названы веком русского помещика: от указа о вольности дворянства до освобождения кре-

¹ Статья подготовлена при финансовой поддержке Российского Гуманитарного научного фонда. № проекта 10-04-21403 а/В.

² Здесь и далее в статье в квадратных скобках жирным курсивом указан номер цитируемого издания по списку литературы, приведенному в конце статьи (с. 275), обычным шрифтом – страницы.

стьян. Русский писатель сам одновременно был (в большинстве случаев) русским помещиком. Закономерно вставал вопрос о реальном и идеальном воплощении типа. Расхождения воспринимались болезненно, нуждались в преодолении.

Я. К. Грот писал о Карамзине: «Подобно многим лучшим людям того времени, он считал освобождение крестьян мерою преждевременною и опасною. <...>. Самые существенные условия благосостояния их он видит в добрых помещиках, в христианском обращении с народом, в образовании» [3, 6–7].

В карамзинском «Письме сельского жителя» изложен приезд в родовую деревню героя, отклонившего после учения «блестящую долю славных людей» и взявшегося «за плуг и соху!» [5, 289]. «Добрый земледелец», по его словам, «есть первый благодетель рода человеческого и полезнейший гражданин в обществе» [5, 289]. Но этому предшествовали иные события: помещик отдал крестьянам всю землю, ограничившись легким оброком, не назначил над ними ни управителя, ни приказчика, «которые нередко бывают хуже самых худых господ», и написал крестьянам письмо с тем, чтобы они сами избрали себе начальника для порядка, жили мирно, были трудолюбивы и считали своего барина «верным заступником во всяком притеснении» [5, 289].

Возвращаясь к родным пенатам, воображал он, как поэт, свою деревню в цветущем состоянии и уже сочинял в уме письмо к какому-нибудь русскому журналисту о счастливых плодах дарованной крестьянам свободы... Но по приезде нашел он «бедность, поля весьма худо обработанные, житницы пустые, хижины гниющие!» [5, 290]. Данная им воля обратилась для них в величайшее зло. Крестьяне предались лени и пьянству, землю отдавали внаймы – «им не хотелось и для своей выгоды работать» [5, 291].

«Сельский житель» изгнал из деревни торговцев вином, «возобновил господскую пашню <...>, начал входить во все подробности, наделил бедных всем нужным для хозяйства, объявил войну ленивым, но войну не кровопролитную; вместе с ними, на полях, встречал и провожал солнце; хотел, чтобы они и для себя также старательно трудились, вовремя пахали и сеяли; требовал от них строгого отчета и в нерабочих днях: перестроил всю де-

ревню самым удобным образом...» [5, 292]. В результате крестьяне стали трезвыми и трудолюбивыми; «из бедных <...> сделались зажиточными» и имеют «надежду быть со временем сельскими богачами» [5, 292].

Завершается письмо уверенностью героя в любви и благодарности крестьян к нему, его же обхождение с ними показывает, что он считает их «людьми и братьями по человечеству и Христианству» [5, 296]. Высшим наслаждением для героя является осознание того, что живет он с истинною пользою для пятисот человек, вверенных ему судьбою. «Главное право русского дворянина быть помещиком, главная должность его быть добрым помещиком» [5, 296], и в этом заключается его верное служение отечеству и монарху.

Социальные отношения в идеальном варианте заменялись родственными: помещики и крестьяне мыслились как «братья» или же «отцы и дети».

В действительности все представляло куда более сложным, запутанным и неразрешимым. В двухтомнике «Н. М. Карамзин по его сочинениям, письмам и отзывам современников» (М., 1866) М. П. Погодина помещены (без комментариев) значительные фрагменты писем к крестьянам и бурмистрам сел Большой и Малый Макалем, дающие представление о Карамзине как помещике. Однако Погодин опубликовал не все, что имелось в его архиве. Сохранившиеся в погодинском фонде РГБ копии писем позволяют провести дополнительные наблюдения и сделать определенные выводы.

В письмах Карамзина из Петербурга в деревню и приказах его бурмистру¹ просматривается литературная установка: он строгий, взыскательный, но справедливый и надеющийся на почтительное к себе отношение «отец», неизменно обращающийся к «детям» не иначе как «добрые крестьяне».

Он защищает интересы крестьян от беззакония окрестных помещиков:

¹ Выражаю искреннюю признательность заместителю директора по научной работе Государственного музея-усадьбы «Остафьево» – «Русский Парнас» Луизе Михайловне Карнишиной за указание на местонахождение и шифры цитируемых здесь копий приказов.

«Бурмистру села Макателема Николаю Иванову приказ.

Ты пишешь, что г. Нечаев не взял у наших крестьян срубленно-го для него лесу и требовал от них своего задатка назад, а г-жа Манцева силою взяла в пристани 270 бревен, им принадлежащих: я писал о том к прокурору Дмитрию Ивановичу Николаеву; съезди к нему в Нижний и объясни ему это дело, чтобы он дал вам наставление и помог» [6, 1].

Он отмечает намерение консистории обязать крестьян строить дома для священнослужителей, которые согласились прежде возводить дома на свой кошт, а теперь не держат своего обещания:

«Хотя консистория и обязала вас подпискою строить дома для церковных служителей, но како они добровольно согласились с вами строить себе дома на свой кошт, то им по совести и должно исполнить сие обязательство: скажи им о том моим именем и напиши, что они через тебя будут мне отвечать. Священному сану надобно держать слово и не отступаться от него» [6, 1].

Дает крестьянам в долг:

«Если всем миром крестьяне поручатся мне за Зосима Леонтьева, то я согласен дать ему заимообразно 500 рублей на пять лет, чтобы он ежегодно уплачивал мне по сту рублей. Сами крестьяне могли бы дать ему эту сумму в заем: у меня нет лишних денег, особенно по нынешней здесь дороговизне.

Буде ты еще не отправил мне оброчной суммы, то отправь немедленно всю сполна, и с крестьян Вторуских. Хорошо, что ты завел шнуровые книги: приказываю тебе записывать в особенную книгу, кого из крестьян накажешь за худые дела, дабы это осталось навсегда известным.

Будьте здоровы и благополучны.

Николай Карамзин

С. Петербург
23 марта 1822» [6, 1].

Он защищает их от злоупотреблений бурмистра и пишет старосте и «всему миру»:

«Письмо ваше я получил и дал приказ бурмистру, чтобы он возвратил вам отрезанную у вас землю, пятьдесят десятин, как вы пишете.

Но вам строго приказываю приступить тотчас к измерению всей земли в обеих Макателемах, чтобы уравнивать ее по душам и навсегда прекратить ваши споры. Непременно исполните, это уже я приказываю. Вы сами об этом просили меня при старом бурмистре. Теперь велю вам. Тотчас выберите обмерщиков, и пустыми просьбами мне не скупайтесь» [6, 1 об.].

Беря на себя все спорные вопросы, все возникающие проблемы, он категорически запрещает крестьянам своевольничать, подчеркивая свою роль строгого, но справедливого отца:

«Я не велю бурмистру обижать вас: вы мне все равны как дети. Не запрещаю вам жаловаться на бурмистра, ежели бы он из вас кого обидел или наказал несправедливо; но теперь строго велю вам его слушаться для порядка и не смейте буйничать.

Я желал бы, чтобы вы сделали прямую межу от реки Лапши, дабы вам не мять хлеба друг у друга; но это оставляю на вашу волю. Только в земле непременно уравнийтесь и вымерите всю.

О частых сходках я писал к бурмистру.

Живите смиренно и слушайте начальника, господином утвержденно.

Будьте благополучны.

Николай Карамзин

С. Петербург
11 августа 1822» [6, 1 об.].

Он освобождает от оброка погорельцев, учит крестьян помогать друг другу, как братья помогают братьям в нужде, настаивает на скорейшем строительстве новых изб, чтобы зима не застала крестьян без кровли, а пока надеется, что бурмистр разместил погорельцев по домам. Требуется соблюдать впредь осторожность, не ссориться друг с другом, дабы не гневить Бога.

«С горестию получил я ваше уведомление о несчастном пожаре, которым Бог наказал нас и который случился от какой-нибудь вашей неосторожности. Уведомь меня, бурмистр, от чего именно загорелось и не нарочно ли подожжено село каким злодеем? Верно, вы также не употребили всех средств остановить пожар: надлежало бы разломать несколько дворов; а вы конечно этого не сделали.

Теперь остается спешить строением, чтобы зима не застала крестьян без кровли. Для того надобно всем миром помогать им, как братья помогают братьям в нужде. Пусть рубят лес в заказниках, когда нет другого годного. Объяви погорельцам, что я освобождаю их от господского оброка на целый год; но с других крестьян собирай осенний оброк и доставь мне, как обыкновенно. Уведомь меня, бурмистр, немедленно, начали ли крестьяне строиться. Я надеюсь, что ты между тем разместил погорелых по дворам, которые уцелели в Малом Макателеме. На время можно хозевам потесниться.

По крайней мере впредь да сохранит вас Бог от такой беды; а ты при сем случае подтверди крестьянам, чтобы они соблюдали

осторожности от огня и перестали бы ссориться друг с другом, дабы не гневить Бога, который нас за грехи наказывает. <...>

Николай Карамзин

16 сентября 1823» [6, 2].

В особенно затруднительных случаях грозит бурмистру наказанием:

«Я велел тебе в точности исполнить мой приказ, возвратить 50 десятин подле Коломаски Большому Макателему, вместо оных отрезать 25 десятин за Лапшею и более о том не докучать мне, а ты еще осмеливаешься не исполнять моей воли и снова беспокоить меня просьбою, чтобы я оставил вам всю эту землю. Послушай же, если ты по получении сего нового приказа тотчас не возвратишь земли Большому Макателему и еще будешь тревожить меня своими наглыми возражениями, то знай, что я тотчас велю сменить тебя, наказать строго и выбрать другого бурмистра. Ты лжешь, говоря, будто бы я приказал прежде отрезать все 50 десятин на Коломаске: я прежде спрашивал у тебя, сколько дать земли? Ты отвечал: что около пятидесяти десятин в общем владении, следовательно, 25 у Малого, да 25 у Большого Макателема: после чего я и велел сию землю взять Малому Макателему, а остальное число к пятидесяти отрезать в другом месте по общему согласию; а теперь ты пишешь, что будто бы на Коломаске не менее 150 десятин. Для чего же та прежде писал, что там только пятьдесят десятин в общем владении? Одним словом, возьмите 25 десятин на Коломаске, а 25 за Лапшею. Но хлеба, коим вы засеяли излишние 25 десятин подле Коломаски, собрать на сие лето тем, кои его сеяли.

Максиму Иванову позволяю в случае нужды писать ко мне мирские и твои донесения, но ежели узнаю, что он опять плутует, то немедленно велю отдать его в солдаты.

Ты, бурмистр, не только до сего времени не присылаешь мне оброчной недоимки, но даже и не говоришь о том ни слова. Что с тобою сделалось? Как ты смеешь не исполнять моих приказаний? Или будь впредь исправнее, или я заставлю тебя раскаяться.

Будьте благополучны. <...>

Николай Карамзин

6 июля 1824» [6, 2 об.].

Порой он взывает к совести и состраданию, укоряет крестьян, но, убеждаясь в бесполезности увещаний и невозможности взаимопонимания, испытывает растерянность, грозит крайними мерами: воинской командой и продажей имения, не теряя все же окончательной надежды на исправление положения.

«Подтверждаю опять, бурмистр, и всем вам, старшины, о непремennom собрании мартовской половины оброка, нужной мне для содержания семейства нашего. Вы знаете, что никто из господ не берет столь умеренного оброка, как мы. Имейте совесть. Не заставляйте нас думать о продаже Макателемов: тогда будете каяться. Наперед же вам сказываю, что должен буду посадить на господскую пашню всех крестьян неисправных в платеже оброка, и для того сам к вам приеду, чтобы при себе разделить с вами землю.

Лучше не доводите меня до того и платите оброк исправно. Объяви, бурмистр, крестьянам Малого Макателема, что если кто-нибудь из них еще осмелится спорить о земле Коломаской, то я велю таких мятежников отвезти в город к суду за слушание.

Я хочу тишины и порядка» [6, 3].

Не будучи последовательным, надеется на понимание со стороны крестьян:

«Оброчной суммы за осеннюю половину, 2600 рублей, мною получено. Вы обещаете непременно доставить сполна весь остальной оброк за эту половину к Крещению: исполните же обещание. Деньги нам очень нужны» [6, 3].

Взывает к совести «добрых мужиков», указывая на обман, и в то же время грозит строгими мерами, не видя иной возможности получить оброк:

«До сего времени не получаю от вас оброка. Вы обманули меня: сказали, что пришлете его к Крещению, а не прислали; а скоро, то есть в марте, надобно будет собирать и другую половину. Господа ваши добрые должны чем-нибудь жить, а когда вы будете худо платить оброк, то заставите нас прибегнуть к крайним средствам. Объяви, бурмистр, всему миру, что ежели вы за прошедшую осеннюю половину и за будущую мартовскую не доставите нам оброка, полного, то мы, хотя и с горестью, решимся продать вас самую дешевою ценою, чтобы жить теми деньгами, которые за вас возьмем, когда вы так бессовестны, что не платите нам самого умеренного оброка. Но прежде, нежели вас продадим, все еще взыщем оброк через Нижегородского генерал-губернатора Бахметева, который теперь здесь; он пришлет к вам воинскую команду для взыскания. Добрые мужики! Не доводите себя и меня до хлопот и разорения: если будете платить исправно господину, то будет хорошо и вам и нам <...>.

18 января 1826 года» [6, 3 об.– 4].

Как бесспорное зло воспринимает рекрутскую повинность:

«Пишешь ты ко мне, бурмистр, что хотя я и приказал женить крестьянского сына Романа Осипова на дочери бывшего поверенного Архипа Игнатьева, но миром крестьяне того не приказали: кто же из вас смеет противиться господским приказаниям? и как ты, бурмистр, можешь ты писать ко мне? Думаю, что все это по глупости вашей и для того вам на сей раз отпускаю, но снова приказываю непременно женить упомянутого Романа на дочери Архиповой и не отдавать его в рекруты. А если вперед осмелится мир не исполнять в точности моих приказаний, то я не оставлю сего без наказания. Всякие господские повеления должны быть святы для вас. Я ваш отец и судья. Мое дело знать, что справедливо и для вас полезно. <...>

28 ноября 1820» [6, 6].

Проблема отношения Карамзина к своим крепостным и, в частности, к крестьянским бракам вызвала целую полемику в русской журналистике. В 1870 году в «Вестнике Европы» А. Н. Пыпин представил Карамзина как противника либеральных реформ, выразителя консервативно-охранительной идеологии [1, 108]. Н. Н. Страхов ответил на очерк А. Н. Пыпина о Карамзине. В статье под заглавием «Вздых на гробе Карамзина» он останавливается главным образом на нравственном значении творчества Карамзина, которому «он обязан пробуждением своей души, первыми и высокими умственными наслаждениями» [9, 202]. В отзывах Пыпина и Страхова одни и те же факты из жизни Карамзина получают диаметрально противоположную оценку.

Из писем Карамзина в Макателем Пыпин делает вывод о «бессердечии» автора «Бедной Лизы»: «... парни и девки выходили замуж по барскому и бурмистрову приказаниям, – хотя бывали примеры, что против этих мероприятий крестьяне восставали “миром”, – вероятно, не без причины» [7, 229].

В ответ на это Страхов возражает: «Скажу не хвально – ни на одну минуту я не усумнился в Карамзине, не поверил поступку, столь противному всякой чувствительности и нежности ... Я стал разыскивать и что же оказалось? Г. Пыпин по невероятной сухости своей природы, по неистовому ослеплению, порожденному сею сухостью, принял за жестокость Карамзина то, что было

действием нежнейшей попечительности этого доброго помещика» [9, 226]¹.

Если Страхов и преувеличил «нежнейшую попечительность» Карамзина, то все же нельзя отрицать, что помещик Карамзин старался входить в заботы, нужды и даже ссоры и драки между крестьянами и, хотя пытался казаться строгим, звучащие в письмах угрозы оставались лишь словами:

«Ты пишешь ко мне, что крестьянин вторуской деревни, зять Алексея Ефимова, подрался с тестем, откусил ему палец, и был за то крепко наказан тобою: причем спрашиваешь, отдать ли его в рекруты, как мир приговаривает?

Теперь отдавать не приказываю, ибо он уже был наказан, но объяви ему моим именем, что если он и впредь не будет жить мирно с тестем, то я непременно велю отдать его в солдаты. А ты уведомь меня, помирился ли он с тестем, и как теперь ведет себя. И выздоровел ли его тесть.

Дошло до моего сведения, что вторуской крестьянин Трофим Наумов много буянит: скажи ему от меня, что если он не уймется, то пойдет в солдаты или на поселение. Смотри за ним и донеси мне, если он не перестанет быть буяном. Я уйму его и велю отвезти в Нижний в тюрьму: чтобы он это знал.

Сожалею о пожаре, бывшем в деревне Вторуской и погоревшим двадцати семи душам уступаю оброк за нынешнюю половину, а вы помогите им лесом для новых изб. <...>

10 октября 1821» [6, 8].

Разбирая ссоры и другие недоразумения, Карамзин старался быть справедливым:

«Я вас всех люблю равно, как детей своих, и суд мой беспристрастен, и хочу только вашего добра общего, отвечаю же за вас

¹ Н. Н. Страхов рассказывает: «В селе Макателеме жил некогда молодой крестьянин Роман Осипов. Русые кудри вились на голове его, и серые глаза его блистали лукавством и смышленностью. Он воспылал страстию к дочери бывшего поверенного, Архипа Игнатьева и собирался на ней жениться. Но крестьяне того села, озлобленные на юного любовника по причинам, о которых за отдаленностью времени мы, к сожалению, ничего не знаем, не только не хотели допустить сего брака, но и вознамерились отдать злополучного Романа в солдаты. Счастью любящих сердец никогда бы не совершиться, если бы не доведало о том благодетельный помещик Макателема. И вот он пишет своему бурмистру Николаю Иванову и всему миру повеление: приказываю вам непременно женить Романа на дочери Архиповой и не отдавать его в рекруты...».

...Приказ Карамзина очевидно имеет в виду благо Романа Осипова и кроме сей великодушной цели никакой иной иметь не может» [9, 226].

Богу. Нынешний год вы должны благодарить Всевышнего за то, что не было рекрутства.

29 января 1822» [6, 8].

Одно из последних писем Карамзина к бурмистру было опубликовано Н. С. Тихонравовым в «Русской старине». Письмо написано рукою неизвестного лица, но с поправками и вставками самого подписавшегося. В результате мы видим в письме «двух» помещиков: жесткого и справедливого, пытающегося не приказывать, а говорить с крестьянами: «Вы прислали мне в марте 1000 р., и обещали через неделю прислать еще *значительную сумму* (вместо зачеркнутого: *1000 р.*, здесь и далее примечания публикатора – Л. С.); прошло уже более *двух* (вместо: трех) недель, а я еще ничего не получал. Разве вы смеетесь надо мною? Знайте, *добрые* (вставлено самим Карамзиным) мужики, что от меня одного зависит употребить против вас те строгия меры, о которых я писал вам. Генерал-губернатор теперь у вас, и он обещал мне свою помощь (Карамзин собственноручно зачеркнул слово: *берегитесь*). Еще раз увещаю вас не выводить меня из терпения, немедленно *собирать* (вместо зачеркнутого: *собрать*) оброк и *присылать* (вместо зачеркнутого: *прислать*) ко мне. *Иначе нам нечем будет жить. Будьте благополучны. Николай Карамзин. 6 апреля 1826*» [8, 114].

Если литературный русский помещик достигал благоденствия крестьян в жанрах утопии и наставления, если русский писатель напоминал помещику о его долге перед крестьянами и обличал нежелание этот долг исполнить, то в действительности нередко обнаруживалась абсолютно неразрешимая ситуация, вызывавшая нежелание быть русским помещиком.

Незадолго до своей кончины, в письме к А. Ф. Малиновскому Карамзин признавался, что хозяйственные заботы – раздражающая помеха его занятиям и что он сам не в состоянии повлиять на сложившуюся ситуацию: «Устрашаюсь мысли ехать в деревню Нижегородскую, где беспорядки и неплатеж оброка: поблагодарю Бога, если как-нибудь отделаюсь от этой поездки» [4, 80]. Намереваясь отплыть во Флоренцию для лечения, он перепоручает своих крестьян родственнику и другу А. П. Оболенскому.

Способом «разрешения» конфликта становился только выход за его пределы: отъезд за границу, передача дел другому лицу или же уход в небытие. Все это совпало в судьбе Карамзина.

Л и т е р а т у р а

1. Архипова А. В. Достоевский и Карамзин // Достоевский: Материалы и исследования. Вып. 5. Л., 1983. С. 101–112.
2. Володина Н. В. Концепты, универсалии, стереотипы в сфере литературоведения. Череповец, 2010.
3. Грот Я. К. Очерк деятельности и личности Карамзина. СПб., 1866.
4. Карамзин Н. М. Письма к А. Ф. Малиновскому // Письма Карамзина к А. Ф. Малиновскому и письма Грибоедова к С. Н. Бегичеву. М., 1860.
5. Карамзин Н. М. Избранные сочинения: В 2 т. Т. 2. Л., 1964.
6. Карамзин Н. М. Приказы бурмистру села Макателема... // ОР РГБ. Ф. 231 (1). К. 17. Ед. хр. 16.
7. Пыпин А. Н. Очерки общественного движения при Александре I: IV // Вестник Европы. 1870. № 9. С. 171–248.
8. Русская старина. 1884.
9. Страхов Н. Н. Вздох на гробе Карамзина // Заря. 1870. Кн. 10. Отд. II. С. 202–232.



О. Ю. ОСЬМУХИНА

СПЕЦИФИКА АВТОРСКИХ МАСОК САТИРИЧЕСКОЙ ПРОЗЫ И. А. КРЫЛОВА

ак известно, в XVIII веке в России смещение идеологической ориентации в сторону интересов индивидуума происходило под влиянием западных идей, но к концу столетия в литературе начинается процесс собственной рефлексии проблем субъективности. Автор, освободившись от непосредственного влияния различных нормативных систем литературного поведения, получил возможность сделать их предметом изображения с субъективной точки зрения, учитывая при этом, что с позиций его субъективности изображаемое им, включая его самого,

может быть лишь фикцией, а его текст предлагает читателю игру в аутентичность / фиктивность содержания. Из этого следует, во-первых, что читатель-реципиент начинает обретать функциональную роль, согласно которой он обязан не просто наблюдать процесс авторского самоописания, но и реконструировать приметы субъективной авторской позиции. Во-вторых, сам воображаемый автор выступает двойником автора «реального», его самоизображающейся маской. Со второй половины XVIII в. происходит постепенное становление и формирование индивидуально-авторского сознания и самосознания, самоощущения художника именно как творца собственного универсума, ставшее важнейшей предпосылкой возникновения потребности травестировать, подвергать пародийному осмыслению собственное творчество. Маска автора оказывается одним из факторов и индикаторов развития авторского начала, средством создания пародийно-игрового модуля повествования. Весьма примечательна в этом отношении проза И. А. Крылова: в «Почте духов», «Ночах», сатирах «Речь, говоренная повесою в собрании дураков», «Мысли философа по моде...», «Похвальное слово в память моему дедушке...» роль комических масок петиметра, модного философа, деспота помещика смещается с позиции рокайльной амбивалентности в сторону просветительски однозначного осмеяния их носителей.

Так, повествование в «Речи, говоренной повесою в собрании дураков» (1792), построенной по правилам ораторского искусства, ведется от лица модника-петиметра, оскорбленного «грубостью сатиры», направленной против ему подобных, и защищающего «пользу модного просвещения». Авторство произведения переадресовывается уже в заглавии («речь, говоренная повесою...»). Примечательно, что маска повесы, восхваляющего моду, явилась средством не просто осмеяния, но пародийного развенчания, разоблачения последствий бездумного следования моде. Это касается прежде всего слепого преклонения перед европейскими «новшествами», безоговорочно признаваемыми эталонными:

«<...> она (мода – О.О.) принуждена была войти к нам украдкою и ввести сюда своих первых рачителей французов, которые, делая нам честь, для нас оставляли в своём отечестве достоин-

ство французских водоносов и разносчиков, чтобы образовать наши нравы и обычаи. Они-то из медведей сделали нас людьми; они-то показали нам необходимость переменять в год по пятидесяти кафтанов; открыли нам ключ, что удачнее можно искать счастья с помощью портного, парикмахера и каретника, нежели с помощью профессора философии; они-то, наконец, науча нас танцевать, открыли нам нужную для светского человека тайну, что ученые ноги в большом свете полезнее ученой головы» [2, 365]¹.

Петиметр, сам того не осознавая, демонстрирует «вывернутость» подлинных ценностей в современной ему реальности, где умение танцевать ценится более образования, а модное одеяние «открывает любые двери».

Пафосность изложения, патетичность оратора носят пародийный характер: базовой моделью для «речи» оказывается, на наш взгляд, спародированная хвала (хвала наоборот), поскольку щегольство, не заслуживающее восхваления, подается с большим уважением, из чего можно сделать вывод об ироничности подобного восхваления. В рассуждениях повествователя используется прием «фальшивой хвалы» со всеми его бурлескными возможностями – восхваляется порок, не являющийся достойным похвал, говорящий же призывает не просто культивировать его, но и мстить всем, кто сатирой на него «посягнет»:

«Надобно подавить в самом начале дерзость; надобно доказать нашим противникам, что без хорошего парикмахера и портного нельзя ни заслужить уважения публики, ни подружиться со счастьем; что истинное достоинство состоит только в том, чтобы уметь одеваться по погоде и подделывать свой тупей под крымские овчинки так же искусно, как французы подделывают медь под золото» [2, 367].

Но при мнимом незнании повествователем-петиметром истинных ценностей, восхвалением модников и «обличением» сатириков, их осмеивающих, достигается обратный эффект: «речь» модника превращается в смеховое «изображение» его самого, «почтенного собрания» и «личностей», им принимаемых. По поводу последнего заметим, что авторская маска петиметра вы-

¹ Здесь и далее в статье в квадратных скобках жирным курсивом указан номер цитируемого издания по списку литературы, приведенному в конце статьи (с. 290), обычным шрифтом – страницы.

страивается с помощью использования аллюзий и автоаллюзий, обыгрывания биографических «литературных» подробностей автора реального. Так, равно как и в «Почте духов», Крылов сатирически изображает Я. Княжнина, выводя здесь его под именем Тарантула и воспроизводя реакцию драматурга на сатирический выпад Крылова против него в комедии «Проказники»:

«Взгляните на описание нашего милого Тарантула, который разжился женою, поставя себе прекрасным правилом, что нет вреднее двух случаев: если у купца деньги, а у него жена назаперти, и который хочет переломать руки сочинителю за то, что тот взял описание его по-русски, которое покойник Ле-Саж еще до рождения его написал прекрасно по-французски. Кто не узнает в нем нашего милого Тарантула; кто, имеющий сердце и палку, не вооружится за его особу, как скоро увидит сочинителя, осмеивающего золотые рога. Если вам надобно подтверждение, что это сатира на него, то сам Тарантул выставит до двадцати доказательств, что, не обижая его, нельзя бранить рогатых...» [2, 368].

Помимо этого, оратор-петиметр упоминает и других литературных противников И. А. Крылова, выражая сугубо авторскую точку зрения на их творчество. Это касается прежде всего писателя-сентименталиста П. Ю. Львова, подражавшего С. Ричардсону в повести «Российская Памела, или история Марии, добродетельной поселянки», и драматурга В. И. Лукина, переводчика комедий французского драматурга Детуша:

«Если б вздумал я описывать все в нем (просвещении – О.О.) выгоды, то бы речь моя была **длиннее всех предисловий Т... вместе**; она бы показалась пространнее комедии **Мнимого Детуша**, которая в своем пространстве столько неизмерима, что в нее ученый свет не находит ни начала, ни конца; она бы показалась протяжнее романа **Антирихардсона**, которого долготерпеливейшие читатели не дочитывались до половины. <...> Когда описываю я сочинителя, который своими романами перебивает у аптекарей торг сонными порошками и который отважно передразнивает славного сочинителя *Клариссы или Новой Элоизы*, нужно ли тогда долго задумываться, чтобы в неутомимом этом дразнильщике угадать неустранимого **Антирихардсона**? Члена, который делает собою украшение нашему обществу, стремится подражать авторам, не читая их, и который всегда выигрывает у своего подлинника большинство томами, – нужно ли долго отыскивать его имя?» [2, 367]¹.

¹ Здесь и далее выделено нами – О. О.

Примечательно, что под этими же именами (*Антирихардсона и Мнимого Детуша*) В. Лукин и П. Львов выведены в повести И. А. Крылова «Ночи» [см.: 2, 342] и в сатире «Мысли философа по моде...» [см.: 2, 382].

Скрытой автоотсылкой, по нашему мнению, к сатирическому эпизоду, осмеивающему светских «обольстительниц» из неоконченной крыловской повести «Ночи», можно считать один из финальных пародийных пассажей «Речи...»:

«Тогда-то, говорю я, кокетка будет спокойно щеголять белыми своими зубами и длинными волосами, не опасаясь, **чтобы напечатано было**, что зубы ее искусно сделаны из слоновой кости, а волосы проданы ей молодым щеголем <...>» [2, 370] (ср. в «Ночах»: «Где та обольщающая красавица, за которою гонялись стада волокит <...> Где она?.. Она спит, и все ее прелести раскладены на уборном столике: прекрасные зубы ее лежат в порядке близ зеркала; голова ее так чиста, как репа, а волосы, которым удивлялись, висят, осторожно накинута на зеркало <...>» [2, 330]).

Кроме того, рассуждая о петиметрах и пытаясь опровергнуть мнение сатириков об их «скотской» сущности, оратор сам же и признает ее:

«**Были дерзкие писатели, которые утверждали, что петиметры ниже человека, и полагали их в число животных.** <...> Так, государи мои, согласимся, что **петиметр не человек; но если он скот**, то, конечно, умнее всякой скотины <...>. Итак, **не лучше ли быть первым между скотами**, нежели последним между людьми; а сие-то лестное первенство получили мы в нынешний век <...>» [2, 366].

Можно предположить, что процитированный фрагмент представляет собой не просто осмеяние петиметров, но и является, если принять во внимание сравнение петиметра со «скотом», продолжением известной реплики Н. И. Новикова в «Трутне» о щеголе как пустоголовом «молодом Российском **поросенке**».

Повествователь не просто ставит себя по отношению к реальности в статус современника, но самоотождествляется с «обществом» («собранием»), перед которым держит слово, осознавая и подчеркивая тем самым свою укорененность среди «дураков» с позиции цинической, срывающей маску с «модного просвещения», что приводит к десаκραлизации, фамильяризации, «выворачиванию» образов и мира современного и его самого:

«<...> **вы, почтенные собратия**, которые ощупаете себя в сатири, не будьте так слабы, чтобы признавать свои погрешности и стараться их поправить. <...> я признаю, что тот не член **нашего общества**, кто не палкою станет оправдываться и не кулаками доказывать истину; а тот будет **нашим украшением**, кто ко всему этому прибавит злословие и вредные толки на сатирика. <...> Тогда-то **мы будем дурачиться**, как хотим, и если уже станут хотеть над нами **наши современники**, то по крайней мере не будем мы воздержаны страхом, чтоб над нами смеялись позднейшие **наши потомки**...» [2, 370].

Очевидно, таким образом, что пародийная маска в «Речи...» амбивалентна – осмеянию посредством нее подвергается и явление щегольства, и сам оратор-щеголь, причисляющий себя к «почтенному собранию» дураков.

Аналогичная пародийная маска философа, искушенного в софистике и риторике, представлена в «Мыслях философа по моде, или Способе казаться разумным, не имея ни капли разума» (1792), которые можно в плане тематическом рассматривать как органичное продолжение «Речи...». Здесь посредством маски модного философа исследуются механизмы социальные, способные исказить и развратить нравы. Речевая маска (указанием на присутствие «чужого» слова становятся авторемарки: «Любезные собратия! – так начинает **мой философ** <...>» [2, 377]), выстраиваемая здесь с помощью пародирования хитроумных рассуждений, вновь становится средством осмеяния и развенчания постулата современности «не надо быть умным, надо умным казаться»:

«<...> прямая ученость прилична низким людям. Учение, к удовольствию модных господчиков, уравниено с другими ремеслами. <...> но искусство притворяться учеными – вот одно достоинство, приличное благородному человеку и которое делает его милым в глазах общества <...>» [2, 378].

Философ как носитель авторской маски открыто декларирует «необходимые правила» петиметрам: помнить о собственном дворянстве, «шутить над тем, что для предков наших было священо» [2, 381], быть забавным и насмешливым в обществе, непременно играть в карты, уметь «говорить, не думая» [2, 383], остерегаться скромности. Равно как и в других философских речах И. А. Крылова, авторская маска повествователя здесь являет-

ся единственной говорящей и изображающей инстанцией, это фигура, наделенная атрибутами подлинности, но демонстрирующая отличный от собственно авторского культурно-идеологический кругозор и тип мышления. При этом подобное повествование (от лица фиктивного автора-повествователя, т.е. авторской маски) предполагает «остраненное» восприятие точки зрения «говорящего» – и его «слово», и он сам являются объектами авторского изображения и средством осмысления и осмеяния пороков и смещённой ценностной шкалы современного Крылову российского общества.

«Похвальная речь в память моему дедушке, говоренная его другом в присутствии его приятелей за чашею пуншу» (1792) является пародией на жанр поминальных хвалебных речей: при формальном соблюдении стиля и тона поминальной речи содержание ее диаметрально противоположно канону. Трогательная интонация, ориентированная на возбуждение сочувствия, сочетается с высоким слогом:

«Судьба, уважая взаимную их привязанность, не хотела, чтоб из них один пережил другого, а мир между тем **потерял лучшего дворянина и статнейшую лошадь**. О ком из них более должно нам сожалеть? **Кого более восхвалить? Оба они не уступали друг другу в достоинствах; оба они были равно полезны обществу; оба вели равную жизнь** и, наконец, умерли одинаково славною смертию» [2, 385].

Очевидно, что в один семантический ряд поставлены несовместимые понятия – *покойный*, в память о ком панегирик произносится, и его лошадь, что переводит высказывание в «неофициальный», фамильяризирующий план. Кстати, рассмотрение в одном ряду животного и человека отнюдь не случайно – дальнейшее повествование продемонстрирует правомерность подобного сопоставления, поскольку выяснится, что друг оратора мало чем отличался от животного. И здесь можно говорить о контрасте стилистическом и тематическом, поскольку «говорящая инстанция» («друг покойного» как носитель авторской маски) средствами «высокими» описывает жестокого, деспотичного самодура-крепостника Звенигорова, отличавшегося ничтожностью интересов и никчемностью существования. Ориентированная на слушателей и содержащая приемы устного говорения, панегирическая

речь оратора становится характеристикой его самого: устойчивый для Крылова прием фальшивой хвалы позволяет соответствующим образом (как копию покойного) воспринять и самого говорящего. Можно заключить, что авторская маска в «Похвальной речи...», равно как и в других травестийных похвальных «словах» И. А. Крылова, речь которой обращена к ничтожным предметам при сохранении всех риторических приемов панегирика, сродни образу Глупости в «Похвале глупости» Эразма Роттердамского (подтверждением тому, кстати, служит пассаж из тематически близкой сатирам Крылова повести «Ночи», в котором Момус фактически повторяет реплику Глупости у Эразма Роттердамского: «<...> я имею счастье быть **богом дурачества**; и мне шар земной принадлежит более, нежели всякому другому богу. Венера имеет свое время, Марс свое, но **человек рождается и умирает моим рабом** <...>» [2, 338]) и становится средством пародийной дискредитации существующих общечеловеческих пороков и социального уродства.

Авторская маска используется И. А. Крыловым и в «Почте духов» (1789; 1802), причем сатирическая направленность книги была отмечена еще П.А. Плетневым:

«Он и здесь заплатил дань веку своему, набросив на едкие свои изображения покрывало писем Зора, Буристана и Вестодава к волшебнику Маликульмульку. <...> Разнообразие предметов, до которых он касается, выбор точек зрения, где становится как живописец, изумительная смелость, с какою он преследует бичом своим самые раздражительные сословия, и в то же время **характеристическая <...> ирония <...> – все <...> несомненно **свидетельствует, что перед вами группы, постановка**, краски и выразительность гениального **сатирика**» [3, 335].**

В продолжение этого утверждения добавим, что «Почте духов» присуще скорее не сатирическое начало, но амбивалентный смех, выполняющий не только разрушительную, но и созидательную функции – при срыве масок демонстрируется истина, дается более точное и глубокое отображение российской действительности. Все события жизни «островитян», описанные гномами, сильфами и эльфами, – хлесткий бурлеск, вскрывающий истинную суть жизни, современной «реальному» автору. При этом

существование «островитян», где человек и его достоинства обесценены, а важнейшие человеческие законы открыто попираются, явно становится метафорой российской действительности, на что указывают многочисленные детали в описаниях гномом Зором Петербурга как «средоточие роскоши», «великолепного и многолюдного» города Европы [2, 70]. При этом Крылов в «Почте духов» следует важнейшему механизму смехопорождения – смех его направлен снизу вверх, против высших сил, ценностей и фигур, объекты его – сильные мира сего, богатые и знатные, облеченные властью.

Переадресация авторства происходит уже в заглавии: «Почта духов, или Ученая, нравоописательная и критическая **переписка арабского философа Маликульмулька с водяными, воздушными и подземными духами**». То есть «реальными» авторами предлагаемой читателям истории выступают потусторонние существа, тогда как публикация и редакторская обработка принадлежат «другому» – секретарю арабского волшебника Маликульмулька, о чем говорится в «Предуведомлении» и «Вступлении»: возвращаясь от «его превосходительства г-на Пустослова», нарратор решает, что лучше «умереть с голоду в своем шалаше, нежели замерзнуть в его прихожей» и «лучше иметь дело с чертями или колдунами, нежели с бестолковыми» [2, 41]. Повествователь сначала слышит, а потом видит волшебника Маликульмулька, предлагающего ему должность секретаря: «<...> если ты обещаешься мне усердно служить, то увидишь, что колдуны и черти не столь вероломны, как о них думают, и что по крайней мере ни от которого из них ты не услышишь по одному делу сто пятнадцать раз завтра» [2, 41].

Очевидно, что, равно как и Чулков в «Пересмешнике», Фонвизин в сатирической прозе, И. А. Крылов снабжает роман Вступлением, выполняющим функции Предисловия, отграничивающего «основной» текст «Почты духов» и текстуально расширяющего и структурирующего его в читательском сознании: это некая зона текстовой и внетекстовой реальности, специально предназначенная для читателя и разграничивающая мир «реальный» (мир, к которому принадлежит повествователь) и «фиктивный» (мир описываемый, «повествуемый»). Во Вступлении, во-первых,

поясняются «обязанности» Секретаря, обозначенные его патроном:

«Я <...> своими знаниями приобрел несколько друзей, которые живут в разных частях света, близ моих владений, а как поместья мои отсюда очень не близки, то утешаюсь тем, что, не видя их, получаю от них письма, и сам отвечаю им на оные, но как мне уже тринадцать тысяч лет <...>, то ты должен будешь писать то, что я тебе буду сказывать, и читать мне их письма. Я позволю тебе списывать и для себя те, которые тебе понравятся <...>» [2, 46].

Кроме того, объясняется и роль «издателя», которую Секретарь на себя принимает:

«Почтенный Маликульмульк! – говорил я ему, – когда вы позволяете мне списывать ваши письма, то позвольте их также издавать в свет и тем самым уверить моих соотечичей, что я имел честь быть вашим секретарем, которые без сего доказательства почтут сию историю сказкою <...>» [2, 46].

Очевидно, что у Крылова прием введения повествователя вполне традиционен и укладывается в существующую традицию XVIII столетия. Секретарь, вводящий читателя в историю своего знакомства с волшебниками, гномами и сильфидами, как один из элементов художественного мира романа, подчиняется намерениям автора «реального», входит в авторский кругозор вместе со всем рассказываемым. Секретарь неоднократно подчеркивает аутентичность и максимальную точность изложения «переписки». Однако образ Секретаря – лишь авторская маска, за которой явно ощутима точка зрения автора, создавшего всю эту историю: издаваемые им письма, насыщенные нравоучительными сентенциями и удостоверяющими их примерами, полемичны по отношению к книгам современных автору «реальному» (И. А. Крылову) писателей, яростно им за это высмеиваемых. Функциональная роль Вступления была обусловлена авторской задачей не поучать и «разъяснять», но создать условную реальность, которая бы дала представление о принципиально значимых проблемах современности. Как справедливо отмечает О. Г. Лазареску, «фантастическое Предупреждение и Вступление вводило общественную, нравственную проблематику в сферу художественную, исключало нравоучительность как принцип взаимоотношений автора и читателя. Таким образом, можно утверждать, что в той же

степени, в какой ЛП (литературное предисловие – О. О.) использовалось русскими писателями XVIII в. как слово разъясняющее и поучающее, оно обнаруживало в себе тенденции противоположного характера – как слова, освобождающего и писателя и читателя от обязательств друг по отношению к другу, но стремящегося заинтересовать читателя сведениями особого свойства. Эти сведения были связаны уже не с делами общезначимыми, государственными, как в предисловиях к ранней русской драме, но с необычными событиями, способными удивить, привлечь читателя. Это делало писателя узнаваемым, отличало его от соратников по перу и заставляло читателя оценить именно этого писателя» [3, 22].

Примечательно, что в «Почте духов» И. А. Крылова, благодаря системе «автор – повествователь – герои», оказывается несколько точек зрения на происходящее, что позволяет придать повествованию стереоскопичность и порождает своеобразную игровую двусмысленность авторской позиции. Секретарь волшебника Маликульмулька выступает своеобразной формой самовыражения автора «реального», но лишь формально – «авторство» его связано лишь с обработкой и публикацией переписки. С другой стороны, авторский голос передается не только Секретарю, но звучит и в рассуждениях «повествующих» героев. Кстати, Г. А. Гукковский вообще отождествляет автора с одним из адресатов Маликульмулька гномом Зором как раз на основании декларирования авторской идеологической позиции («<...> гном Зор (несомненно, сам Крылов) <...>» [1, 410]), что отчасти справедливо, поскольку Зор, действительно, повторяет авторские воззрения на политику, литературу, общественное устройство. Однако на протяжении всего текста писем Крылов вкладывает свои эстетические, философские, политические воззрения в уста не только Зора, но и других, нередко – эпизодических – персонажей, к примеру, лавочника в книжном магазине:

«<...> множество авторов, как кажется. Более занимаются не тем, чтобы что-нибудь написать, но чтобы что-нибудь напечатать и поспешить всенародно объявить, что они невежи. Страсть к стихотворству здесь сильнее, нежели в других местах, но страсти к истине и к красоте очень мало в сочинителях, – оттого-то здесь нет хороших книг, но множество лавок завалены бреднями худых стихотворцев» [2, 211].

Носителем авторского голоса оказывается и гном Буристон, в письме XII рассказывающий о встрече с «рассерженным человеком, державшим в руках бумагу» с челобитной [2, 108], под которым, несомненно, подразумевался Княжнин. Или же в письме XVII пародийно излагающий содержание трагедии Я. Княжнина «Росслав», главный герой которой на протяжении всей пьесы произносит длинные монологи и придается грустным раздумьям:

«Трагедия была сочинена по вкусу островитян в 8 действиях 12-стопными стихами. Действующие лица были очень порядочно связаны <...>. Главный герой сей трагедии был некоторый островской Дон-Кихот. <...> он был вдруг философ, гордец и плакса, актер <...> храбрился в тюрьме, читал на театре рассуждения тогда, когда надобно было ему что-нибудь делать; <...> оборотясь к зрителям, почти при всяком стихе твердил им, что он их одноземец» [2, 82–83].

Рослав у Княжнина, как известно, представлял идеальным характером, личностью, живущей возвышенными идеями и чувствами.

Весьма примечательно письмо XXX, где авторский голос передан одному из «покупщиков» старых книг, который в беседе о сочинениях некоего Рифмокрада с гномом Зором и «защитником» Рифмокрада (под которым, несомненно, подразумевается Княжнин), по сути, излагает авторские взгляды относительно сочинений Княжнина:

«Эту трагедию больше делал Расин, нежели он <...>. Возьмите <...> Расинову Андромаху: вы увидите, что здешняя не иное что, как слабый перевод, с тою притом разницею, что почтенный Расин не бранил святых так, как то делает наш неугомонный автор, и я удивляюсь, как такая безбожная брань пропущена тогда, когда, кажется, можно печатать одни только **сказки и небывальщины в лицах**» [2, 208].

Выделенный нами пассаж вполне можно считать скрытой отсылкой к императрице Екатерине, жестко цензурировавшей все попадавшее в печать, но при этом, сочинявшей фантастические повести («сказки») и фельетоны, в том числе «Были и небылицы», печатавшиеся в «Собеседнике». Далее аллегорическое изображение Княжнина обрастает и «биографическими» подробностями смехового свойства:

« <...> у него бывает много гостей, но кто захочет, тот может видеть, что сему не дарования его, а его повар и гостеприимная жена причиною. <...> **жена его расплывается, как может, с гостями**, имея гибкий язык, ищут на счет его всем на свете пользоваться, но, отними у сего *парнасского идола его жену*, то треть обожателей его исчезнет, отними повара, тогда и достальные две трети пропадут» [2, 208].

Очевидно в данном случае не столько обыгрывание прозаиком фактов существования Княжнина, сколько скрытая автоотсылка к собственной комедии Крылова «Проказник», ставшей поводом для скандала между двумя литераторами. Подтверждением этому служит письмо И. А. Крылова к Я. Б. Княжнину, в котором он замечает:

« <...> вы укоряете меня в сочинении на вас комедии <...>, которую я пишу на пороки, и почитаете критикою своего дома толпу развращенных людей, описываемых мною <...>. Она состоит из главных четырех действующих лиц <...>. **В муже вывожу я** зараженного собою **парнасского шалуна**, который, выкрадывая лоскутки из французских и италийских авторов, выдает за свои сочинения и который своими колкими и двоямысленными учтивостями восхищает дураков и обижает честных людей. Признаюсь, что сей характер учтвого гордеца и бездельника, не предвидя вашего гнева, старался я рисовать столько, сколько позволяло мне слабое мое перо; и если вы за то сердитесь, то я с христианским чистосердечием прошу у вас прощенья. **В жене показываю развращенную кокетку**, украшающую голову мужа своего известным вам головным убором <...>. Я бы во угождение вам уничтожил комедию свою и принялся за другую, но границы, положенные вами писателям, толь тесны, что нельзя бранить ни одного порока, не прогневя вас или вашей супруги <...>» [2, 339–340].

Весьма примечательно, что скрытая автоотсылка к той же комедии «Проказники», отвергнутой театральной дирекцией, присутствует в письме XLIV, где о ней говорит сосед гнома Зора по театральной ложе:

« <...> смысла и остроты не надобно; правила театральные совсем не нужны; берегитесь пуще всего нападать на пороки, для того что **комедия, написанная на какой-нибудь порок, почитается здесь личною**; берегитесь также вмещать острые шутки в ваше сочинение; ибо здесь говорить умно на театре почитается противным благопристойности, а надобно, чтоб ваши действующие лица говорили так просто и не остро, как говорят пьяные или

сумасшедшие, – словом, возьмите, например, нынешнюю оперу и напишите ей подражание <...>» [2, 294].

Сатирическое изображение Княжнина усиливается тем, что о Рифмокраде сообщается, что в театре хлопают не ему, а актерам, которые «подлинно достойны великой похвалы за то, что имеют терпение обременять свою память такими вздорными сочинениями, которые более наносят труда живописцам и машинисту, нежели сколько делают театру прибыли <...>» [2, 209]. «Противник» Рифмокрада читает сатирическое стихотворение «Сказка», хотя и написанное якобы его «приятелем», но очевидно принадлежащее автору «реальному», вновь намекающие на жену Княжнина: «Ко славе множество имеем мы путей. / Гомер хвалить себя умел весь свет заставить, / Нажил себе жену, а женушка – детей; <...> / «Изменщица! – кричит, – того ль достоин я! / Увы, где делать честь? Где слава вся моя?» / Жена в ответ ему: «Для этой самой славы / Немного рушу я супружески уставы. <...> / Завистников тебе, ты знаешь, там немало; / Но ныне тцанием моим их меньше стало» [2, 209].

Заметим, что весь текст «Почты духов» насыщен аллюзиями и автоаллюзиями, отсылающими к автору «реальному» и участвующими в конструировании авторской маски. Так, в письме V изображается стихотворец, сочиняющий оды и говорящий о себе следующее: «Это <...> оды, сонеты, мадригалы и баллады, которые сочинил я в похвалу многих знатных особ. <...> Я подносил свои сочинения <...> тем, коих щедрость и великодушие как в городе, так и при дворе до небес превозносили; однакож получаемые мною вознаграждения не соответствовали гремевшей о них славе» [2, 68]. Реплику эту, на наш взгляд, можно считать аллюзией Крылова к его комедии «Сочинитель в прихожей» (1788), где осмеиваются и подобные «подношения», и стихотворцы, позволяющие ради денег и сомнительной славы у вельмож превозносить тех, кто относится к ним с пренебрежением. В письме V представлено сатирическое изображение петиметра, сравниваемого со смотрящейся в зеркало обезьяной [2, 93], что контекстуально связывает «Почту духов» с сатирами Крылова и повестью «Ночи», где эта же тематика разработана более детально. В XXIII письме появляется эпизодический персонаж старуха Горбура, на-

ставляющая свою дочь Неотказу: «Он (любовник дочери Промот – О. О.) не замедлил выйти и оставил бедную Неотказу со своей матерью. Я опасался, чтоб не последовало какого жалостного явления; но дело все прошло очень тихо. **Горбура** только побранила свою дочь и дала ей свои материнские советы в рассуждении ее поведения» [2, 174]. Введение Горбуры, «обучающей» дочь «веселиться» и изменять мужу, но лишь после свадьбы, в сюжетную ткань «Почты духов» также вполне правомерно отнести к автоаллюзиям – влюбчивая старуха Горбура, соперничавшая с дочерью и внучкой в любви к Постану, являлась героиней комедии И. А. Крылова «Бешеная семья» (1786). Аллюзивный слой произведения значительно расширяется за счет включения скрытых отсылок к современникам автора «реального»: упоминание в XXX письме издания «*Бабушкины выдумки и Бредящий мещанин*» [2, 207] иронически отсылают к «Сказкам бабушки» С. Друковцова и журналу масонского направления «Беседующий гражданин», публиковавшему мистические и религиозные статьи; ода, цитируемая Зором в письме XLIV, очевидно обращена к Екатерине II, предстающей «русской Минервой» [см.: 5]: «**Минерва, правя в сих местах,** / Рабов не ищет малодушных; / Но хочет лишь детей послушных, / Вперя к себе любовь, не страх. / Во гневе **гром ее ужасен,** / Но он **врагам одним опасен,** / Им мышцы льва ослаблены, / **И ломаются рога луны;** / **Она не гонит и наук,** / **Не дремлет, видя их, от скуки.** / **И можно ль гнать тому науки,** / **Кто девушкам парнасским друг?»** [2, 289]. Как следует из процитированного фрагмента, Крылов рисует образ императрицы на основании общих «мест» ее саморепрезентации – успехи в борьбе с фанатиками-мусульманами, «просветительские» намерения, активное занятие литературным творчеством.

Итак, авторская маска в «Почте духов», по сравнению с другими сочинениями И. А. Крылова, выстраивается несколько иначе. Носителем ее оказывается здесь фиктивный (подставной) автор-повествователь как проявление «артистизма» автора (В. В. Виноградов). Подобно тому, как автор имеет право на художественную условность, вымысел в отношении персонажей и сюжетных коллизий, он имеет полное право имитировать коммуникативный процесс, отличающийся от того, который имеет ме-

сто в реальности, например, как это делает И. А. Крылов, выдавать свой текст не за им самим написанное произведение, а за «публикацию» повествователя, подавая вымышленные события, описанные там, как подлинные. Именно так возникает авторская маска, не тождественная автору и являющаяся, наряду с другими действующими лицами и событиями, одной из форм проявления образа автора. Авторская маска Секретаря является организующим принципом повествования и средством мотивировки знания фабулы, однако, как мы уже отмечали, авторский «голос» передан не только ему, но рассредоточен между многими героями – эпизодическими, в том числе, что делает в конечном итоге весь текст выражением авторской позиции. Можно, по всей видимости, говорить о том, что в целом «Почта духов» вписывается в традицию XVIII столетия, когда автор делает весь текст выражением собственно авторской позиции, однако, в отличие от классицистических произведений, автор «реальный» предстает под маской повествователя и одновременно – использует речевые маски героев для выражения собственно культурно-идеологического кругозора.

Л и т е р а т у р а

1. *Гуковский Г. А.* Русская литература XVIII века. М., 2003.
2. *Крылов И. А.* Сочинения: В 2 т. Т. 1: Проза. М., 1955.
3. *Крылов И. А.* Басни. Сатирические произведения. Воспоминания современников. М., 1988.
4. *Лазареску О. Г.* Литературное предисловие: вопросы истории и поэтики (на материале русской литературы XVIII – XIX вв.): автореф. дис. ... докт. филол. наук. М., 2008.
5. *Проскурина В. А.* Мифы империи: Литература и власть в эпоху Екатерины II. М., 2006.



А. И. РАЗЖИВИН

«ИЛЬЯ БОГАТЫРЬ» И. А. КРЫЛОВА В СВЕТЕ СКАЗОЧНОЙ БЕЛЛЕТРИСТИКИ XVIII ВЕКА

влечение русских писателей, этнографов, фольклористов отечественной стариной ярко вспыхнуло в последнюю четверть XVIII века. С годами оно не только не ослабевало, но углублялось, осмыслялось эстетически, приводило к открытиям, которые существенно обогащали литературный процесс и направляли поиски эстетической мысли по пути к народности и историзму. Каждая попытка воспроизведения старины была результативна, ибо открывала мир прошлого новыми гранями. Писатели не только постигали природу народнопоэтических образов, народную поэтику в произведениях, ориентированных на былинку, сказку, миф, летописный факт, они стремились показать русского человека в его исторической ретроспекции, эволюцию его мировосприятия, в целом – ментальность русского народа.

Эти процессы происходили не только в русской культуре. Не менее, а может быть, и более, они выражены в Англии, Шотландии, Германии. Проблемы историзма и народности были теоретически осмыслены немецким философом Гердером и вызвали целую волну собирания и публикации памятников словесности различных народов. В России, как и в странах Западной Европы, появляются серийные издания – «собрания», «библиотеки». Так В. А. Левшин в 1780–1783 годах издал в 10 выпусках «Русские сказки, содержащие древнейшие повествования о славных богатырях, сказки народные и прочие...», к 90-ым годам вышло три издания М. Д. Чулкова «Пересмешник, или Славенские сказки», два издания М. И. Попова «Старинные диковинки, или Удивительные приключения славенских князей...», в 1787 г. выходят собранные П. Тимофеевым «Сказки русские, содержащие в себе 10 различных сказок». Публикуется немало анонимных сборников с весьма различной степенью фольклоризма. В одних связь с фольклорной традицией ограничивается использованием традицион-

ных сказочно-былинных сюжетов, в других сохраняется народнопозитивная стилистика, в иных наблюдается контаминация русских народно-сказочных элементов с обрусевшими сюжетами западных рыцарских романов, с восточно-арабским фольклором.

В конце XVIII века, когда появились первые сказочные сборники, фольклористика еще не существовала как наука, не было методологии собирания, изучения и публикации народной поэзии, не существовало даже самого понятия фальсификации фольклора. В итоге культивировалось творчество «в народном духе», допускающее литературные обработки былин и сказок, вольное обращение с фольклорными текстами. Но ими зачитывались даже в начале XIX века, с них начиналось литературное образование людей, принадлежащих к средним и низшим слоям общества. Была и более серьезная функциональная роль этих полуфольклорных, полулитературных произведений. Они инициировали постановку проблем народности, историзма, национальной самобытности в русской литературе. Эти эстетические категории зародились в сознании русских литераторов в предромантическую пору и способствовали формированию романтического метода. Пожалуй, не было крупного поэта рубежа XVIII–XIX вв., который бы не продемонстрировал свой интерес к отечественной старине, к русскому фольклору в эпической поэзии, в прозе, в драматургии. Назовем некоторых из них: Н. А. Львов («Добрыня»), Н. М. Карамзин («Илья Муромец»), А. Н. Радищев («Бова»), Н. А. Радищев («Алеша Попович»), Г. Р. Державин («Добрыня», «Царь-девица»), К. Н. Батюшков («Предслава и Добрыня»), В. А. Жуковский («Владимир») и др.

В 1806 г. в петербургском театре была поставлена опера И. А. Крылова «Илья Богатырь», напечатана позднее в 1807 г. Сценическая судьба ее довольно счастливая, в отличие, скажем, от оперных либретто Державина, музыка к которым не была написана. Музыка К. А. Кавоса обеспечила крыловскому сюжету возможность оставаться в репертуаре до середины 1840-х годов XIX века. «Тут, – вспоминал театрал, – уже все было русское – и слова, и предания, и обычаи, и мифология. Сердца русских людей радовались. Наконец, они видели свое родное: шутки, удалство,

поверья, даже слабости...» [3, 10–11]¹. Высказывание весьма знаменательное, свидетельствующее о том, сколь сильно было приращение отечественной народности. Предромантический творческий метод, опиравшийся на фольклорную традицию, оказался на редкость жизнеспособным, поскольку соответствовал эстетическим запросам читателей и зрителей.

Пьеса, в финале которой зло побеждено добром (благородная волшебница Добрада с помощью своей дочери Лены одолевает злую чародейку Зломеку) и осмеяна напыщенная глупость (в лице нелепого наперсника князя Владисила – боярина Седыря), вся пронизана атмосферой веселой игры, характерной для предромантической «праздничной» эстетики, и увлекательными, щедро рассыпанными по всем явлениям и сценам чудесами (к примеру, очень представительно всякий раз появляются и исчезают женщины, как волшебницы, так и просто земные спутницы героев: чародейка Зломека уходит под землю с огнем и громом, верхом на некоем чудище; невеста князя, прекрасная Всемила, улетает в небеса в очарованном сне в окружении таинственных «гениев» и др.).

И в поэмах, и в волшебных комических операх рубежа XVIII–XIX веков сюжет нередко строился на любовных приключениях славянского витязя (вспомним реликт этой модели у Пушкина: невесту Руслана в первую брачную ночь похищает коварный Черномор). Крылов подходит к проблеме творчески, на разных уровнях его пьесы фольклорная поэтика раскрывается по-разному:

а) через «столкновение» «высоких» и выписанных в игровом бытовом ключе музыкальных партий. Так, в начале и в конце «Ильи-богатыря» хор исполняет здравицу князю Владисилу:

Веселись, князь Владисил:
День желанный наступил.
Все здесь радость оживила,
К нам прекрасная Всемила
Тьмы утех с собой несет... [1, 395].

Параллельно с этим «комментирует» события нередко бытовая линия: в сцене «знакомства» князя с будущей супругой (на-

¹ Здесь и далее в статье в квадратных скобках жирным курсивом указан номер цитируемого издания по списку литературы, приведенному в конце статьи (с. 298), обычным шрифтом – страницы; том указан римской цифрой.

ходящейся в волшебном сне) на восторженные грезы Владисила («Какая прелестная гармония...») немедля следует шутливая реплика его верного шута – Таропа («...чтоб нам об эту гармонию лба не раскроить!»);

б) через обширное включение в сюжет множества фольклорных волшебных образов. Образы эти выступают одновременно и неизменными атрибутами каких-либо героев, помогающих или препятствующих князю, и некими «ребусами», решив которые, князь Владисил одержит победу над врагами и узаконит за собою право быть со Всемилой. Илья Богатырь, «пробудившийся» после долгого сидения, берется одолеть врагов Владисила при условии, что будет найден и передан ему «во владение» меч-кладенец; Зломека пытается «приворожить» князя, тайно похитив у него заговоренный волос, чтобы сжечь; из волшебной чаши возникает предупреждающая князя об опасности юная Лена, дочь Добрады;

в) через обращение драматурга к разным жанрам устного народного творчества. Лена, чтобы обмануть Зломеку, превращается в молоденькую крестьянку и исполняет народную песню :

Я, младенька, весела, весела,
А была бы веселей, веселей,
Кабы мне, молодой, подрость скорей
И дружка бы я себе нажила [1, 412].

Она же «развенчивает» колдунью в шутливых заговорах:

Знаю я, что ты колдунья
Колотовка и шалунья,
Над водою ты воркунья –
А мне все-таки смешна! [1, 414];

г) через создание игровых ситуаций, характерных одновременно и для народных игр и для европейской литературной традиции («плутовская» комедия, водевиль и смежные с ними жанры). Чаще всего впродолжение попадают герои-мужчины, в то время как женщины спокойно (или не очень) выясняют отношения. Собственно говоря, вся завязка действия уже объяснима именно этим: Зломека, дочь печенежского кагана и по совместительству злая чародейка, намеренно попадает в плен к Владисилу с тем, чтобы женить его на себе – и, конечно, появление завещан-

ной князю в жены отцом Всемилы абсолютно не входит в ее планы. Решающую роль в подготовке финала также суждено сыграть именно женщинам: пока увлеченные мужчины попеременно охотятся друг за другом и даже берут друг друга в плен, в «высшем мире» разворачивается битва Добрады и Зломеки, отчаянно бьющихся на пламенных мечах.

Тема «одурачивания» героев-мужчин входит в пьесу буквально с первых же явлений, когда у напыщенно славящего князя боярина Седыря ... вдруг вырастают ослиные уши. Сам князь Владисил то и дело теряется; и, если бы не помощь добрых и преданных друзей – шута Торопки и подоспевшего Ильи Богатыря, вполне рискует проиграть во многих случаях. Но и помощники князя не безгрешны: Таропа младшей волшебнице Лене удается отправить с князем, лишь похитив (спрятав) на время его невесту – Русиду; Илья, легко «связав в вязанку» разбойников из банды Соловья, едва не попадает на чары Зломеки, принявшей облик чарующей гречанки. Что касается линии «Тароп – Русиды», во многом выписанной в лучших традициях дуэта комической оперы и водевиля, то здесь примечательна еще сцена наказов Русиды мужу перед началом «боевых действий»: он должен быть «трезв», «храбр» ... и – не «...падок до красавиц». Скрепя сердце согласившись на два первых условия, с третьим Тароп пытается решительно спорить.

Со временем роль «наставника», правда, неожиданно, берет на себя в крыловской опере еще и сам заглавный герой – Илья. Самое интересное, что в его словах начинается игра с канонами просветительской мысли: «Щадить злодеев – значит, участвовать в их преступлениях!...».

В целом же сюжет волшебной комической оперы Крылова развивается по схеме сказочной беллетристики XVIII века, где, в отличие от героических былинных сюжетов, преобладают сюжеты романические: злые чародеи удерживают или похищают невесту или жену славянского витязя. Героя, отправляющегося на поиски возлюбленной, сопровождает простоватый, зачастую комичный слуга, князю (рыцарю) покровительствует добрая волшебница, злые силы удерживают красавицу, герой, пройдя испытания, соединяется с возлюбленной. Причем схема каждый раз (как и

у Крылова) осложняется индивидуально авторскими сюжетными ходами, потому известный сюжет каждый раз представляется новым и неожиданным при предполагаемой канонической развязке.

Былинная линия Соловья появляется лишь в четвертом заключительном действии. Сила его отнюдь не в былинном посвисте, сколько в толпе разбойников, сопровождающих его. Впрочем, и они впадают при встрече с Ильей в смятение:

Какой ужасный треск и гром!
Он ломит дубы, валит дом,
Везде беда, везде смятенье,
Пришел наш час, – и нет спасенья! [1, 447].

Отход от былинных сюжетных мотивов несомненен. Князь черниговский Владисил весьма куртуазен, больше напоминает средневекового рыцаря, хотя окружен детьми богатырскими – Боеславичами и Ерусланычами. Враги его – печенеги во главе с каганом Узбеком. Возлюбленная Всемила – княжна болгарская (очевидно, происходит из Волжской Болгарии). Эти исторические вкрапления придают сюжету некую занимательность, но не более того. Здесь Крылов очень близок к Лёвшину, который свободно импровизировал, соединяя былинку, сказку, исторический факт, устные предания, литературно обрабатывая их и вполне осознанно создавая библиотеку русских романов по образцу французских и немецких аналогов. Здесь мы можем говорить о предромантической литературной мистификации, когда авторские тексты выдаются за народные романы. «Россия, – писал Лёвшин в предисловии к «Русским сказкам...», имеет также свои (народные романы – А.Р.), но оные хранятся только в памяти; я заключил подражать издателям, прежде меня начавшим подобные предания, и издаю сии сказки русские с намерением сохранить сего рода наши древности и поощрить людей... собрать все оных множество, чтобы составить Вивлиофику русских романов». Намерение сохранить отечественные древности Лёвшин объясняет тем, что они несут в себе «отчасти дела бывшие, и если совсем не верить оным, то надлежит сомневаться во всей нашей древней истории, коя по большей части основана на оставшихся в памяти сказках» [2, 1, 2–3 нн.]. Лёвшин не стилизовал свои сказки под фольклор, он соединял, синтезировал фольклорную и литературную тради-

ции, имея опыт перевода «Библиотеки немецких романов» и обнаружив в них типологическую общность с нашими «сказками богатырскими». Автор подчас пишет былинным языком, использует фольклорные поэтические формулы, народную фразеологию, но более тяготеет к стилистике и сюжетным ходам европейских рыцарских романов с их куртуазностью: возникает так называемая предромантическая «игра со стилем» [4, 301–306]. Вместе с тем сказочно-богатырские повествования пробуждали интерес к историческому прошлому, способствуя возникновению и утверждению культа истории, который в полной мере проявится в романтизме 20–30-х годов.

Сборники Лёвшина пользовались огромной популярностью и долгое время служили не только источником для знакомства с народной поэзией, но и источником сюжетов для предромантических богатырских опер и поэм. Не избежал этого влияния и Крылов. Из лёвшинских сказок пришли в его оперу болгарские княжны, волшебница Добрада, богатырский меч-кладенец, слуга князя Тороп (аналог оруженосца у странствующего рыцаря) да и стилистика авантюрного романа.

Крылов создал яркое и зрелищное произведение, которое «было необычайно созвучно времени, прежде всего, чертами новой эстетики, в нем отразились наиболее характерные особенности драматургии предромантического периода» [4, 302]. Хоры и балет, огненные реки и водопады, полеты на облаках и драконах, чудесные превращения героев, сложная сценическая техника, позволяющая придать динамику действию, стилевые смещения, вызванные чудесным перемещением героев из мира русского средневековья в царство восточной неги (действ. III, явл. 3–6) – все это придавало занимательность интриге и демонстрировало зрелищное действие. Опера-фантазия Крылова не только нарушала классицистическое правило трех единств, она допускала смешение трагического и комического, патетико-лирического и снижено-прозаического. Сценичность стала ассоциироваться уже не с блестящим диалогом и трагическим монологом, а со зрительными и звуковыми образами.

Опера Крылова «Илья Богатырь» стоит в одном ряду с другими предромантическими опытами. Ее своеобразие определяет-

ся вниманием к поэтике национального фольклора, к дохристианской старине, воплощенной в псевдоисторической форме, не лишенной поэтичности и своеобразно преломленной через опыт русских беллетристов последней четверти XVIII века.

Л и т е р а т у р а

1. Крылов И. А. Сочинения: В 2 т. Т. 2. М., 1984. 735 с.
2. Левшин В. А. Русские сказки, содержащие древнейшие повествования о славных богатырях, сказки народные и прочие, оставшиеся через пересказанные в памяти приключения: В 10 ч. М., 1780.
3. Репертуар русского театра. 1840. Т. I. Кн.4.
4. Федосеева Т. В. Художественная функция «игры стилем» в драме предромантизма («Илья Богатырь» И. А. Крылова) // Русское литературоведение в новом тысячелетии: В 2 т. Т. 1. М., 2003. С. 301–306.



Р. А. БАКИРОВ

ЛИТЕРАТУРНАЯ МАСКА «ПРОСТАКА» В ПОЭЗИИ Н. А. ЛЬВОВА: «ИДИЛЛИЯ. ВЕЧЕР 1780 ГОДА НОЯБРЯ 8»

ормирование во второй половине XVIII века поэтики предромантизма происходит на фоне развития в обществе данной эпохи некоторых социально-быто-философских принципов, одним из которых является принцип Игры [11; 12]¹. В культуре проявляется игра в интересующем нас контексте, например, в том, что «общая тенденция внешности аристократов XVIII в. может быть сформулирована так: больше приоткрыть привлекательное тело, больше скрыть подлинное лицо» [12, 99]. Происходит, таким образом, актуализация принципа масочности как «суб-черты» игры, что не может не найти свое отражение и в литературе. В монографии, посвященной теоретико-

¹ Здесь и далее в статье в квадратных скобках жирным курсивом указан номер цитируемого издания по списку литературы, приведенному в конце статьи (с. 302–303), обычным шрифтом – страницы.

методологическим основаниям литературы русского предромантизма, Т. В. Федосеева постулирует несомненность актуализации приема игры «именно в условиях смены типов художественного мышления» [20, 107], в том числе опираясь на известную статью Н. А. Каргаполова [4, 99–111] о масочности как одной из доминирующих черт в крыловской «Почте духов». Однако все это остается единичными примерами освоения масочного игрового пространства предромантизма, хотя сам диалогический характер этого художественного явления [12; 17; 18] диктует понимание его «sub specie ludii» [21].

В творчестве Н. А. Львова, одного из интереснейших предромантиков эпохи, с первых его шагов в литературе актуализируется литературная маска «простака», вводящая в свое семантическое поле также маски «шута», «юродивого», «дурака», и т. д. – с одной стороны, здесь вполне наследуются традиции литературы Древней Руси (ср., например – «скоморошество» автогероя у Даниила Заточника и Ивана Грозного); с другой стороны, вполне предсказываются постмодернистские стремления уже современного нам литературного процесса; предромантизм же и, в частности, Львов со своим действительно «ненормативным сознанием» [3, 31] становятся в центр этой хронологически построенной масочной системы, передавая традиции из древнерусской литературы в современность. Здесь следует также, пожалуй, внести небольшое уточнение в уже сложившуюся теорию поэтики данного писателя, основная черта которой определяется как «нестремление» за пределы «литературной домашности» [14, 158]. «Домашность» в случае с Львовым скорее является не основной (в этом случае ряд законных вопросов вызывает, к примеру, авторское неопубликованное «рукописное собрание сочинений» Н. А. Львова [5, 96–114]), а «под-чертой» творчества, одной из разновидностей (здесь – на коммуникативном уровне текста) литературной игры, притом не только в поэзии, но также и в драматургии и эпистолярии [19, 43–51]. И вслед за В. А. Западковым, подметившим, что Львов избрал творческий «путь, который совмещал серьезнейшее, профессиональное внутреннее отношение к литературе с демонстративной внешней позой поэта-дилетанта» [2, 68]. Мы можем определить поэтическую маску как один из основных

и структурообразующих элементов поэтики «Гения вкуса». Львовская «Идиллия. Вечер 1780 года ноября 8» [13, 29–32], опубликованная впервые в «Собеседнике любителей российского слова», части 1 за 1783 год [8, 396], – яркий тому пример. Стихотворение несет в себе целый ряд составляющих игровой маски «простака» на разных уровнях. Дата в названии – 8 ноября 1780 года – полностью совпадает с датой женитьбы Львова на М. А. Дьяковой. «Значительность этого сочинения Львова в автобиографическом отношении» [6, 718] уже давно доказана исследователями и даже была последовательно проведена (вполне в духе львовской игры) сначала мифологизация [3], а затем и демифологизация женитьбы писателя, реально-биографического плана данного стихотворения [1, 202–216; 9, 132–144].

Однако, собственно как проявление авторской маски простака мы, для начала, можем рассматривать автобиографический образ неудачливого героя-пастуха (ср. один из самых устойчивых в других произведениях Львова – мотив «любовника-неудачника»: также в «Сильфе...», «Песне Гаральда Храброго...», и пр.) и недогадливой пастушки – в тандеме они рождают повторяющийся в творчестве Львова иронично-эротический подтекст сюжета [14, 162], продиктованный, в том числе, увлечением Н. А. Львова французской эротической поэзией. Здесь же мы видим выход в следующий план, собственно реально-авторский. На этом уровне «действует» уже сам автор, «поэт-простак», изображающий собственную женитьбу как эротическую сценку и прилюдно «раздевающий» свою жену, притом с точной датировкой в заглавии данного «события». Здесь вполне уместно вспомнить бахтинское «здоровое непонимание дурака». Впрочем, в этом отношении, подобную же семантическую взаимосвязь любовных и эротических мотивов как части маски «простака» можно заметить и в дневниковой прозе Львова, достаточно вспомнить запись на испанском в его полудневниковой «Путевой тетради № 1»: «1778, июня 29. ...Ночь, которая была так прекрасна для меня, поскольку я увидел всю красоту тела моей Машеньки» [10, 118].

«Простачные» масочные моменты отражаются и в жанровом определении самим Львовым своего произведения. «Идиллия» выносится именно в название стихотворения и трактуется

ся буквально – брак как достижение пасторального «рая на земле», тем самым жанрово-стилистический план объединяется с реально-биографическим. Львов в данном случае словно бы «прикидывается дурачком», внося элементы одической поэтики в идиллический жанр и тем самым, наравне с М. Н. Муравьевым в сентиментализме, по-новому развивая сложившуюся в классицистическом искусстве тему «золотого века» как идеального воплощения гармонии всего сущего. У обоих друзей «золотой век» приходит в современность, становится вполне реальным и, хотя в классицистической поэтике «основное различие <оды и идиллии> состояло в том, что для оды «золотой век» – это здесь и сейчас; для идиллии – это где-то в другом, очень далеком месте и в другое, далекое время» [7, 172]. Львов метафорически идеализирует единичный и величайший праздник в собственной жизни, опираясь во многом, на рокайльную традицию французского пасторального романа XVII–XVIII веков, в котором аристократия того времени узнавала себя [15, 12–24].

«Простак»-Львов, таким образом, проявляет себя и в другом диалоге с одической поэтикой – предметом возвышения в его панегирическом по характеру стихотворении становится не бракосочетание кого-либо из императорской семьи (ср., например, «Ода на день брачного сочетания великого князя Петра Феодоровича и великой княгини Екатерины Алексеевны 1745 года» Ломоносова, «Ода на день брачного сочетания цесаревича великого князя Павла Петровича и великой княгини Наталии Алексеевны» Майкова, княжнинская «Ода на торжественное бракосочетание их императорских высочеств государя цесаревича, великого князя Павла Петровича и государыни великой княгини Наталии Алексеевны, 1773 года, сентября 29 дня», и т. п.), а собственная свадьба – в чем-то здесь может проявляться и травестийный мотив шутства и юродства: шут и юродивый (часто – Николка!), как мы помним, были единственным, кто мог ставить себя наравне с государем.

В итоге, мы можем говорить о том, что масочность (и, конкретно, маска «простака» как одно из проявлений литературной игры) носит в поэзии Львова самый разный характер, при этом проявляясь как внутри текста, так и вне его, переходя в реально-

биографический план. Литературная маска, учитывая влияние Н. А. Львова на современный ему литературный процесс, становится необходимым явлением развития словесности. Маска, таким образом, наравне с «лирическим дневником» в творчестве М. Н. Муравьева (Л. И. Кулакова) и у поздних элегиков на уровне поэтики переходя в «личностную рефлексию» [16, 25], является одним из начальных этапов формирования понятия «лирический герой» романтизма. Важными и перспективными представляются дальнейшие исследования творчества поэтов русского предромантизма сквозь призму масочности, и, в особенности, творчества Н. А. Львова как одного из наиболее ярких и богатых на разного рода масочные элементы. По-прежнему, в этом отношении, открытым остается вопрос как минимум двух взаимосвязанных проблем литературы русского предромантизма: творчества Н. А. Львова и реализации принципа Игры в нем через актуализацию масочного пространства.

Л и т е р а т у р а

1. Агамалян Л. Г. Н. А. Львов – А. Н. Оленину: послания в прозе и стихах // Гений вкуса: Н. А. Львов. Материалы и исследования. Сб. 3. Тверь, 2003. С. 202–216.
2. Западков В. А. Проблема литературного сервилизма и дилетантизма и поэтическая позиция Г. Р. Державина // XVIII век. Сб. 16. Л., 1989. С. 56–75.
3. Глузов А. Н. Н. А. Львов. М., 1980. 207 с.
4. Каргаполов Н. А. Игровое начало в «Почте духов» (К проблеме художественного метода И. А. Крылова-прозаика) // Проблемы изучения русской литературы XVIII века. Вып. 5. Л., 1983. С. 99–111.
5. Китанина Т. А. «Что в сей книге находится»: Рукописное собрание сочинений Н. А. Львова // Гений вкуса: Н. А. Львов. Материалы и исследования. Сб. 3. Тверь, 2003. С. 96–114.
6. Коплан Б. И. К истории жизни и творчества Н. А. Львова // Известия АН СССР. Сер. 6. Т. 21. № 7–8. Л., 1927. С. 699–726.
7. Кочеткова Н. Д. Тема «золотого века» в литературе русского сентиментализма // XVIII в. Сб. 18. СПб., 1993. С. 172–186.
8. Лаппо-Данилевский К. Ю. Комментарии // Львов Н. А. Избранные сочинения. Кельн; Веймар; Вена; СПб., 1994. С. 394–417.
9. Лаппо-Данилевский К. Ю. О тайной женитьбе Н. Львова // Новое литературное обозрение. 1997. № 23. М., 1997. С. 132–144.
10. Лаппо-Данилевский К. Ю. Miscellanea Lvoviana // Гений вкуса: Н. А. Львов. Материалы и исследования. Сб. 3. Тверь, 2003. С. 115–125.

11. Лотман Ю. М. Беседы о русской культуре: Быт и традиции русского дворянства (XVIII – начало XIX века). СПб., 2002. 413 с.
12. Луков Вл. А. Предромантизм. М., 2006. 683 с.
13. Львов Н. А. Избранные сочинения. Кельн; Веймар; Вена; СПб., 1994. 456 с.
14. Милюгина Е. Г., Строганов М. В. Гений вкуса 5: Н. А. Львов: Итоги и проблемы изучения. Тверь, 2008. 278 с.
15. Пахсарьян Н. Т. Миф, пастораль, утопия: к вопросу о дифференциации и взаимодействии литературоведческих понятий // Миф. Пастораль. Утопия. Литература в системе культуры: мат. науч. межрег. семинара. Сбор. науч. тр. М., 1998. С. 12–24.
16. Пашкуров А. Н. Жанрово-тематические модификации поэзии русского сентиментализма и предромантизма в свете категории возвышенного: автореф. дис. ... докт. филол. наук. Казань, 2005. 44 с.
17. Пашкуров А. Н. Категория возвышенного в поэзии русского сентиментализма и предромантизма: Эволюция и типология. Казань, 2004. 212 с.
18. Пашкуров А. Н. Поздний русский сентиментализм: диалог идиллического и элегического. Казань, 2010. 126 с.
19. Пашкуров А. Н. Феномен «игрового» отрывка в письмах М. Н. Муравьева и Н. А. Львова (1770–1790-е годы) // Михаил Муравьев и его время: Сб. статей и мат. Второй Всерос. науч.-практ. конф. Казань, 2010. С. 43–51.
20. Федосеева Т. В. Теоретико-методологические основания литературы русского предромантизма. М., 2006. 158 с.
21. Хейзинга Й. Homo ludens. В тени завтрашнего дня. М., 1992. 464 с.



Е. Г. МИЛЮГИНА

СВОЕ В РОДСТВЕ С ЧУЖИМ: «О РУССКОМ НАРОДНОМ ПЕНИИ» Н. А. ЛЬВОВА¹

еятельность Н. А. Львова-фольклориста в последнее время привлекает устойчивое внимание ученых, что отражено в фундаментальных исследованиях и публи-

¹ Исследование выполнено при финансовой поддержке РГНФ в рамках научно-исследовательского проекта «Художественный эксперимент в русской культуре последней трети XVIII века» (проект № 10-04-93833/К).

кациях [3; 5; 7; 12]¹. Все они сходятся в том, что фольклористические занятия Львова и, в частности, «Собрание народных русских песен» (1790) – это выражение желания сохранить этнические ценности русского народа в аутентичном (насколько это было доступно XVIII в.) виде. Однако само постижение уникальности русских этнических ценностей неотделимо у Львова от процесса осознания их в качестве *особого* в контексте культуры народов мира. А проблема позиционирования русского фольклора в пространстве фольклора мирового требовала осмысления национальной идентичности русского народа [11, 311–328] и его отношения к другим этносам.

Позиция Львова в этом вопросе выражена в предисловии к «Собранию» программном тексте «О русском народном пении» [8, 310–315]. Этот текст анализируется исследователями лишь в качестве предисловия к «Собранию», но он имеет и самостоятельное значение – и как манифест Львова, определяющий место русской народной музыки в системе мирового музыкального фольклора, и как памятник ранней русской музыкальной эстетики, воспринимавшей высшие достижения европейского искусствознания и вырабатывавшей свою художественную аксиологию.

Из европейских источников Львов опирается в своем сочинении прежде всего на две работы. Одна из них – «Essai sur l'origine des langues» («Опыт о происхождении языков, о мелодии и музыкальной имитации») Ж.-Ж. Руссо [18], где, помимо лингвистических вопросов, рассмотрены проблемы происхождения музыки, мелодии и гармонии, а также различия национальных музыкальных систем. Вторая – «Voyage littéraire de la Grèce» («Литературное путешествие в Грецию») П. О. Гюи (1720–1799), французского фольклориста, члена Академии наук и искусств в Марселе, исследователя древностей Греции, Рима и Турции [16]. Кроме того, в круг чтения Львова прямо или опосредованно входят фундаментальные музыкальные энциклопедии XVII–XVIII вв. Сре-

¹ Здесь и далее в статье в квадратных скобках жирным курсивом указан номер цитируемого издания по списку литературы, приведенному в конце статьи (с. 312), обычным шрифтом – страницы; том указан римской цифрой.

ди них – сочинения известнейших в Европе ученых: А. Кирхера (1602–1680) – немецкого теолога, занимавшегося лингвистикой и древностями, написавшего трактат о звуке и музыке «Musurgia universalis» [17], П. Ж. Бюретта (1665–1747) – французского врача, антиквара, автора трудов о древнегреческой музыке, изданных Французской Королевской Академией надписей, и И. Н. Форкеля (1749–1818) – немецкого историка и теоретика музыки, создателя «Музыкально-критической библиотеки» и «Всеобщей истории музыки» [14; 15].

В какой мере работа Львова была просветительской, популяризовавшей европейскую музыкальную эстетику XVII–XVIII вв., и в какой – оригинальной и новаторской?

Отправной точкой размышлений Львова является тезис греческого географа и историка Страбона (ок. 64 – ок. 24 до н. э.): «Говорить и петь вначале было одно дело» [8, 310]. Эту формулировку поэт заимствует из трактата Руссо [10, I, 252], однако она выполняет здесь иные функции. Мнение Страбона нужно Руссо для доказательства происхождения музыки из речи. Львову же здесь важно свидетельство изначального синкретизма речи и музыки, т. е. синкретизма раннего художественного творчества в целом, чрезвычайно ценное для понимания фольклора.

С «Essai sur l'origine des langues» связаны терминологические самоопределения Львова. Сопоставление мелодии и рисунка: «Мелодия, будучи душа музыки (подобно как рисунок в картине), состоит из звуков, когда оные, один за другим последую, составляют приятную песнь» [8, 310] – восходит к формуле Руссо: «Роль мелодии в музыке – *совершенно* та же, что рисунка в живописи; она обозначает очертания и образы, для которых аккорды и звуки – всего лишь краски» [10, I, 253–254]. То же касается и определения гармонии: «Мелодия представляет слуху приятную, а армония богатую пищу. <...> Мелодия есть дочь природы, армония от искусства по большей части заимствовала бытие свое» [8, 310–311]. Вместе с тем Львов чувствует и понимает музыку иначе, нежели Руссо, который, при всей своей тонкой чувствительности, все-таки остается рационалистом. Считая гармонию созданием искусства, Руссо категорически отказывает ей в какой-либо связи со звуками природы: «Одна гармония не в состоянии выра-

зять даже то, что, казалось бы, от нее только и зависит. Гром, журчание вод, ветры, грозы – все это трудно передать простыми аккордами. Как ни старайся, шум сам по себе ничего не говорит душе» [10, I, 257]. А Львов, напротив, слышит гармонию в голосах природных стихий: «Может быть, какое ни есть звучное тело, или отголоски в лесу, или ветер, между ветвей услышанные, были начальной причиной сообщения нескольких звуков в один общий голос для произведения согласия» [8, 311]. Поэт отчетливо оригинален и последователен в выражении своей позиции: и мелодия, и гармония берут начало в голосах природы и потому свойственны музыке всех народов. Для него музыка звучит всегда и везде – в том, что иное ухо сочтет шумами (даже музыкально настроенный слух Руссо), Львов слышит мелодию и гармонию.

Определив истоки мелодии и гармонии, Львов обращается к музыкальной культуре древних греков, приводя параллельные примеры из музыкального творчества других народов. Сопоставляя их, он выстраивает путь исторического развития музыкального искусства, а указывая на совершенство древнегреческой музыки, отмечает, в отличие от классицистов, не абсолютность, но историческую конкретность этой оценки: «Древние греки, у египтян с прочими художествами и музыку заимствовавшие, довели оную до такого совершенства (по свидетельству тех времен писателей), что действие оной кажется нам чудесами или ложью, чудесам соседственною» [8, 311]. Выработанная же древними классификация музыкальных произведений, с точки зрения Львова, вполне соотносима с классификацией русских народных песен: «Сие древних греков разделение музыки разделяет весьма естественно и наше народное пение. Мы называем армонические песни *протяжными*, а мелодические – *плясовыми*» [8, 311].

Сопоставление греческой музыки и русского народного пения имеет у Львова поначалу скорее типологический, нежели генетический смысл. Иначе и быть не может, так как музыкальное творчество греков практически не сохранилось и речь идет лишь о двух восстановленных отрывках. Это «Гимн Немезиде» – сочинение древнегреческого лирика Мезомеда (II в.) и «Ода Пиндарова» – сочинение Пиндара (ок. 518 – 442 или 438 до н. э.), дошедшие до Нового времени с нотами, надписанными над текстом (примеры заимствованы поэтом из книг Кирхера и Бюретта). Рус-

со, сопоставляя музыкальный строй древних и новых, категорически отказывает современным европейцам в возможности понять и аутентично исполнить музыку древних [10, I, 253]. Львов же не «поверяет алгеброй гармонии», но мыслит образно, сравнивая композиционные решения музыкального целого: «...к удивлению находим, что мы в народном пении нашем наследовали от древних греков не только разделение оно на две части; но в протяжных песнях и некоторое ощутительное подобие мелодии и образ сложения оных: ибо старинная наша песня под № 34 <“Ах! вы, кумушки-голубушки, подружки...”> и многие другие начинаются выходкою одного голоса, а возвышаются потом общим хором. Так точно расположена и “Ода Пиндарова”, имеющая характер пения *Canto Fermo*, итальянцами называемого. Большая часть наших протяжных песен сей же самый характер имеют» [8, 311–312].

Львов делает вывод о генетическом родстве древнегреческой и русской народной музыки, основанном на преемственности: «Голос страстей служил неученым певцам нашим вместо науки: сие понятно касательно до мелодии; но каким образом без учения достигли сии певцы, одним только слухом руководствуемые, до художественной части музыки, то есть до армонии? Нет, кажется, к сему иного пути, кроме подражания: а по сходству подобия сих песен с остатком греческой музыки нет, кажется, сомнения, чтобы не заимствовали они сей части ученого пения у древних греков, ближе, нежели у каких-нибудь других народов» [8, 312]. И здесь опять звучит скрытая полемика с Руссо. Руссо анализировал нотные записи древних как графическую фиксацию уже мертвой музыки, совершенно не подлежащей, по его мысли, восстановлению, и делал из этого категорический вывод о вырождении музыки [10, I, 262–266]. Львов, напротив, говорит о тысячелетнем бытовании живой фольклорной традиции и видит в ней форму непосредственной преемственности поэзии и музыки *древних и новых*. Фольклор, с его непосредственной формой передачи и распространения поэзии и музыки, является, по мысли Львова, залогом развития и неуязвимой силы искусства.

Само же проведенное Львовым сопоставление египетских, греческих, русских, цыганских, испанских мелодий и гармоний свидетельствует о стремлении вписать русское народное музыкальное творчество в общечеловеческий художественный кон-

текст. Именно в общечеловеческом контексте и высвечивается, по мысли Львова, *национальное особое* – отличительные черты и достоинства каждого национального искусства, в том числе и русской народной музыки: «Протяжные наши песни старинные суть самые лучшие: сии-то суть характеристическое народное пение...» [8, 312]. В приведенном высказывании звучит и пробуждение национально-творческого самосознания русских музыкантов.

Наряду с национальной особостью народной музыки Львов говорит и о явлении *культурной диффузии*. В частности, смешение разных национальных элементов он обнаруживает в некоторых плясовых песнях: «Песни сии, также русскими сочиненные, переменили название свое и образ своего напева по причине употребления их нашими цыганами. Пляска сих подвижных плясунов называется “в три ноги”, то есть, что выбивая они в некоторых местах песни каждую ноту ногами, поют согласно ударам отрывисто, из чего и выходит как особый род пляски, так и пения, совсем от русского отличный. Не знаю я, цыгане ли сочинили сии песни или же умели, выбрав из наших, придать им пением совсем такой живой наряд, в котором они весьма от русских отличны, и для скорой пантоминной (так в тексте – Е.М) пляски стали несравненно оных удобнее, будучи и для голоса лучше многих просто-народных. В них более прочих мелодии, более веселости, в них есть некоторые короткие припевы, как-то “люли” и проч., некоторые приговорки, которые произносят пляшущие так, как в пляске гишпанского фонданго» [8, 313]. Такой диффузии не подверглись песни свадебные и хороводные, освященные древностью обряда: «Свадебные и хороводные песни весьма древни, между оными нет ни одной в наши времена сочиненной: к сему роду песен, особливо к свадебным, есть между простых людей некое священное почтение, которое, может быть, еще остаток, древним гимнам принадлежащий» [8, 313]. Именно они сохранили для потомков древние обычаи и заклинания: «Хороводные песни также почти везде одинаковы, в них еще употребляются и поныне припевы “Дида Ладо” и прочие имена языческих богов древнего славянского поколения» [8, 313].

Древность славянских обрядовых песен и отсутствие в них инонациональных примесей побуждает Львова сравнить их с древнегреческими и установить аналогии: «Старинная грече-

ская игра и песня, поныне еще известная под именем “Клидона”, есть то же самое, что у нас подблюдные песни»; «...мы тоже поем “слава”, главное божество славянского народа...»; «“Жив, жив Курилка” есть также игра греческая» [8, 314]. В этих сопоставлениях он опирается на «*Voyage littéraire de la Grèce*» Гюи и собственные наблюдения. Основанием сопоставить греческую Клидону и русскую Коляду являются для поэта святочные гадания, которые он хорошо знал и позднее описал в поэме «Русский 1791 год». Этимологическое предположение Львова не подтверждено позднейшими исследованиями: по мнению М. Фасмера, *коляда* происходит из лат. *calendae*, не через греч. *καλάνδα*. Не подтверждена и мысль о связи слов *слава* и *славяне*, которую Львов почерпнул в «Записках касательно российской истории» Екатерины II [4, 37]: по мнению М. Фасмера, слово *славяне* (словяне) не имеет ничего общего со **slava* – *слава*, они связаны лишь народной этимологией.

Главная мысль всех фольклористических наблюдений Львова – мысль о народном пении как неиссякаемом источнике профессиональной музыки. В этом смысле русской народной музыкой, считает Львов, можно по праву гордиться: «Не знаю я, какое народное пение могло бы составить столь обильное и разнообразное собрание мелодических содержаний, как российское. Между многих тысяч песен нет двух между собой очень похожих, хотя для простого слуха многие из них на один голос кажутся» [8, 315]. Однако освоение народной музыки профессионалами сопряжено с определенными трудностями. Если народное исполнение стремится к сохранению национального колорита фольклорных песен, то профессиональное и городское любительское их воспроизведение неминуемо приводит к унификации *особого*, нивелированию его: «Правила и с ними музыкальные приятности, подобно нарядам в нашем пении, так же, как и в пении других земель насчет характерной и простой народной музыки поселяются; из сего, однако, не следует, чтобы музыка оттого становилась хуже, нет; но совершенства ее, будучи общими всем народам, отъемля иногда, хотя и странный, но принятый народом напев, того сильного ощущения уже не производят над слухом, какое чувствует поселянин при слушании простой отечественной песни» [8, 314]. В приведенном высказывании принципиально важна оппозиция *приятность / совершенство: приятность* связана с заимство-

ванием правил и канонов, естественным при межнациональных культурных контактах; *совершенство* же есть свобода от прямого подражания чужим образцам, неизбежно унифицирующего национальное, и верность народному духу.

На решение этой проблемы в ее музыкальном, поэтическом и, шире, эстетическом звучании направлены многие творческие эксперименты Львова. Поэт органично включал народно-музыкальные и народнопоэтические элементы в собственную творческую практику. Он пытался найти ритмические и звуковые принципы организации художественной речи, не просто имитирующие устную народную поэзию, но передающие ее дух. Это отчетливо выразилось в хоровой опере «Ямщики на подставе», поэмах «Русский 1791 год» и «Добрыня», ставших манифестацией возможностей нового, обогащенного национальной традицией искусства.

Сопоставление русской музыкальной культуры с античной, в значительной степени организующее текст Львова, вызывает ряд параллелей и ассоциаций с идеями И. Г. Гердера. И Гердера, и Львова отличает глубокий интерес к искусству «разных времен и народов» [2, 111], стремление рассматривать явления культуры в их единстве и этническом и национальном своеобразии, в связи с конкретной эпохой исторического развития. И Гердер, и Львов выделяли три ступени в развитии художественного мышления человечества: эпоху дикости (время ранних цивилизаций) – греческую классику – европейское средневековье как начало новой истории, открывающее дорогу развитию национального искусства и ведущее к современному его этапу. Историческая «цепочка» художественных систем, по мысли обоих эстетиков, образует целостное и многомерное культурное пространство, в котором, при равной ценности всех национальных культур, наиболее ярко выступает достоинство каждой из них, ее оригинальность, самобытность.

Восприняв идею Гердера о том, что национальное, самобытное, народное может быть уяснено, понято, зримо представлено только на фоне общечеловеческого и в контексте мировой истории и культуры, философы и художники той эпохи стремились переосмыслить значительную часть своей национальной культуры как наследие от ранее образовавшихся наций, история которых уходит своими корнями в эпоху древности. Для европей-

ских философов такой пракультурой, естественно, выступала античность, поэтому идея *антиквизации германства* у Вакенродера, Ф. Шлегеля, Шеллинга, развивающих идеи Гердера, звучит естественно и генетически обусловлена. Так, современник Львова В.-Г. Вакенродер в этюде «Несколько слов о всеобщности, терпимости и человеколюбию в искусстве» из «Сердечных излияний отшельника – любителя искусств» (конец 1796) писал: «*Искусство* можно назвать прекрасным цветком человеческих чувств. Вечно меняющихся формах оно расцветает по всей земле, и общий отец наш, что держит землю со всем, что есть на ней, в своей руке, ощущает *единый* его аромат. <...> Ему столь же мил готический храм, как и греческий, и грубая военная музыка дикарей столь же услаждает его слух, сколь изысканные хоры и церковные песнопения» [1, 56].

Русские же мыслители XIX в., сопоставляя этапы развития России и Запада и обнаруживая, что Россия не испытала влияния классического древнего мира, расценивали этот факт как существенный пробел в истории отечества. И. В. Киреевский полагал, что «недостаток классического мира» невозможно восполнить [6, 94], а П. Я. Чаадаев с горечью отмечал: «Опыт веков для нас не существует. Взглянув на нас, можно подумать, что общий закон человечества не для нас. Отшельники в мире, мы ничего ему не дали, ничего не взяли у него...» [13, 514] Лишь В. Ф. Одоевский во вступлении к повести «Себастьян Бах» (1834), размышляя над «внутренним языком искусств», сказал о том, что «поэзия всех веков и всех народов есть одно и то же гармоническое произведение; всякий художник прибавляет к нему свою черту, свой звук, свое слово». В длинном ряду аргументов упомянуты и интересовавшие Львова ступени-эпохи: «...развязка “Илиады” хранится в “Комедии” Данте... страсбургская колокольня – пристройка к египетским пирамидам...» и т. д. [9, I, 148].

Так идеи Львова о генетическом родстве национальных культур, их самоценности, взаимовлиянии и диффузии во многом предвосхитили развитие русской эстетики XIX в. На предисловие «О русском народном пении» ссылались позднее и Г. Р. Державин в «Рассуждении о лирической поэзии», и Ф. П. Львов в книге «О пении в России». Мысль Львова о наследовании русской народной музыкой некоей пратрадиции (возведенной им к фоль-

клору Древнего Египта и Древней Греции) чрезвычайно интересна и оригинальна. Для дальнейшего развития русского искусства принципиально важна и идея о том, что фольклор является источником профессионального искусства.

Л и т е р а т у р а

1. *Вакенродер В.-Г.* Фантазии об искусстве. М., 1977.
2. *Гердер И. Г.* Избранные сочинения. М.; Л., 1959.
3. «Доволен песенкой простою...»: Песни родины Н. А. Львова / изд. подгот. О. Е. Лебедева. Тверь, 2001.
4. [Екатерина II]. Российская история: Записки великой императрицы. М., 2008.
5. *Келдыш Ю. В.* Очерки и исследования по истории русской музыки. М., 1978.
6. *Киреевский И. В.* Критика и эстетика. М., 1979.
7. *Лебедева О. Е.* Фольклористическая деятельность Н. А. Львова и ее роль в истории русской художественной культуры: дис. ... канд. филол. наук. Тверь, 2001.
8. *Львов Н. А.* Избранные сочинения / Вступ. ст., сост., подгот. текста и коммент. К. Ю. Лаппо-Данилевского. Кельн; Веймар; Вена; СПб., 1994.
9. *Одоевский В. Ф.* Сочинения: В 2 т. М., 1981.
10. *Руссо Ж.-Ж.* Избранные сочинения: В 3 т. М., 1961.
11. *Строганов М. В.* Заметки о литературном наследии Н. А. Львова // Гений вкуса: Мат. междунар. науч.-практич. конф., посвящ. тв-ву Н. А. Львова / ред. М. В. Строганов. Тверь, 2001.
12. *Троицкая А. Д.* Новое издание сборника Львова и Прача // Русский фольклор: Межэтнические фольклорные связи. Вып. 27. СПб., 1993.
13. *Чаадаев П. Я.* Сочинения. М., 1989.
14. *Forkel J. N.* Allgemeine Literatur der Musik. Leipzig, 1790–1801.
15. *Forkel J. N.* Musikalisch-kritische Bibliothek. B. 1–3. Gotha, 1778–1779.
16. *Guys Pierre-Augustin.* Voyage Litteraire de la Grèce, ou Lettres sur les Grecs anciens et modernes, avec un parallèle de leurs moeurs. Vol. 1–2. Paris: Chez la Veuve Duchesne, 1771–1772; 1783.
17. *Kircher Athanasius.* Musurgia universalis sive ars magna consoni et dissoni in X libros digesta. Romae: Ex typographia Haeredum Francisci Corbelletti, 1650.
18. *Rousseau J. J.* Essai sur l'origine des langues // Oeuvres posthumes de J. J. Rousseau. Genève: Du Peyrou, 1781. Т. III. P. 211–327.



РУССКИЙ XVIII ВЕК В ЛИТЕРАТУРНОМ КОНТЕКСТЕ

Д. В. ЛАРКОВИЧ

МЫСЛИ Ф. БЭКОНА И «МЫСЛИ МОИ» Г. Р. ДЕРЖАВИНА

фера философских предпочтений – наименее изученный на сегодняшний день аспект творческой личности Г. Р. Державина, что объясняется ограниченностью и труднодоступностью источников, способных пролить свет на решение данной проблемы. При характеристике философских воззрений поэта исследователи, как правило, вынуждены оперировать краткими замечаниями, извлеченными из державинского эпистолярия, комментария Я. К. Грота к академическому собранию сочинений Державина, либо исходить из результатов собственного анализа его поэтических текстов. Однако ввиду того, что сам Державин был весьма сдержан в указаниях на предмет своих интеллектуальных интересов, а главное – так и не осуществил масштабный замысел по изданию своих оригинальных и переводных прозаических сочинений¹, исследования на эту тему по преимуществу имеют обобщенный характер и нуждаются в более весомом фактографическом оснащении.

Именно фактор неполноты публикации державинской оригинальной и переводной прозы является основным препятствием на пути уточнения круга источников мировоззренческой позиции поэта. Известно, что при подготовке академического издания Грот не только не включил в 7-й том «Сочинения в про-

¹ В Рукописном отделе ГПБ хранится подготовленная к печати рукопись «Сочинения и переводы в прозе Державина, часть V» [14], по мнению В. А. Западова, составленная приблизительно в 1810–1811 гг. [5]. Здесь и далее в статье в квадратных скобках жирным курсивом указан номер цитируемого издания по списку литературы, приведенному в конце статьи (с. 323–324), обычным шрифтом – страницы; том указан римской цифрой.

зе» целый ряд крупных работ Державина, прямо или косвенно отражающих черты этой позиции, но даже и не упомянул о них в предисловии к тому [7, 124–125]. В их числе – перевод краткого изложения философии английского мыслителя и политического деятеля эпохи позднего Возрождения Френсиса Бэкона (1561–1626).

Как известно, об этой переводческой инициативе Державина впервые сообщил В. А. Западов, который изначально оценил хранящуюся в архиве поэта анонимную рукопись [13] как оригинальное сочинение и, имея ввиду его масштаб и характер предметного содержания, по аналогии с «Рассуждением о лирической поэзии, или об оде» определил его жанр как «рассуждение» или «трактат» [5, 51]. Он дал подробный тематический обзор этого документа, привел его полное постатейное оглавление и высказал предположение о времени написания («приступил около 1812 г., но ... не успел окончить») [5, 51]. Позже ученый убедился в том, что рукопись представляет собой перевод «одного из самых ярких образцов французской просветительской мысли – “Анализ философии канцлера Френсиса Бэкона”, составителем которого был участник “Энциклопедии” Александр Делейр, друг Дидро и Руссо» [6, 64–65].

Следующий шаг по атрибуции данного текста был сделан П. Г. Паламарчуком, который, опираясь на разыскания В. Я. Лакшина [9], уточнил, что издание Делейра (1726–1797) «Analyse de la philosophie du chancelier Bacon avec sa vie» (Amsterdam et Paris, 1755; Leyde, 1756) в свою очередь является переводом книги английского писателя и ученого Дэвида Моллета (1705–1765) «The Life of Francis Bacon, Lord Chancellor of England» (London, 1740). Кроме того, исследователь указал, что основу издания Моллета, призванного помимо биографии Бэкона познакомить читателя и с основами его философских воззрений, составляют фрагменты, извлеченные из бэконовских «De Dignitate et Augmentis Scientiarum» («О достоинстве и преумножении наук», 1623) и «Essays or Counsels, Civil and Moral» («Опыты и наставления нравственные и политические», 1597) [3, 393].

И, наконец, А. Н. Колосков привел подробный текстологический комментарий этого, по определению В. А. Западова, «пре-

любопытнейшего» свидетельства приобщения Державина к философским идеям английского мыслителя, в ходе которого был осуществлен сравнительный анализ державинского перевода с опубликованным на полстолетия раньше аналогичным переводом В. К. Тредиаковского [15], находившимся в распоряжении поэта [2, V, 647]. Основываясь на результатах наблюдений особенностей державинских переводческих принципов, характера отбора материала и оценивая степень авторской самостоятельности, исследователь делает ряд важных заключений, касающихся мировоззренческих приоритетов поэта, в частности: «Подход поэта к проблемам общества основан на методах естественнонаучного познания и опирается на проведение аналогий между законами природы и общества; религиозные воззрения поэта характеризуются деизмом, религия воспринимается как этический кодекс, свод нравственных законов, следование которым обеспечивает жизненную гармонию. <...> С точки зрения автора, духовенство является необходимой организующей структурой государства; права государственные неотделимы от прав народных; важная роль в управлении государством отводится окружению государей, при этом высказываются мысли о том, каким оно должно быть и т. д.» [8, 193]. Кроме того, А. Н. Колосков выдвигает вполне обоснованное предположение о том, что перевод осуществлялся самим поэтом, активно совершенствовавшим в последние годы жизни навыки владения французским языком, с оригинала без участия посредников, как это нередко случалось ранее.

Показателен, в этом смысле, «избирательный» подход Державина при переводе книги Делейра. Он полностью проигнорировал первую, «биографическую» часть издания (в виду того, что образ Бэкона как человека и политика, по всей видимости, не вызывал его особой симпатии)¹ и сосредоточился в основном на из-

¹ В «Объяснениях» к стихотворению «На новый 1798 год» Державин: «Бакон, канцлер Великобритании, писал смертный приговор о казни графа Эссекса, своего благодетеля» [2, III, 666]; а в самом стихотворении имя Бэкона фигурирует в одном ряду с Мазепой и представлено как символ предательства и вероломства.

ложении его этической программы. Фрагментарно коснувшись проблем базирующегося на эмпирических принципах научного познания, роли и места науки в жизни общества, индуктивной методологии исследования законов природных явлений, соотношения научного знания и религиозного мировоззрения, которые составляют краеугольную основу «естественной» философии английского мыслителя [16, 28–48], Державин отдал предпочтение вопросам «политики и морали». И это понятно, ведь его переводческая инициатива, судя по всему, была инспирирована отнюдь не утилитарными причинами, а собственным многолетним опытом государственной деятельности, опытом разнообразных социальных и личностных коммуникаций и вполне естественной в этой ситуации потребностью этот опыт осмыслить и систематизировать в соотношении с предшествующей культурной традицией.

Переводческая стратегия Державина становится тем более очевидной, если принять во внимание еще один важный факт, красноречиво характеризующий интеллектуальные инициативы поэта в последние годы его жизни. Так, вскоре после выхода в отставку Державин приступает к созданию оригинального философского сочинения «Мысли мои»¹, которое, по определению В. А. Западова, является своего рода «записной книжкой» писателя: «Занося в нее наблюдения, обобщения, отдельные мысли, Державин стремился придать им афористическую форму, иногда облекая афоризм в стихотворный размер. Определенного порядка в записях нет, “мысли” записывались подряд, без разделения их на темы и разделы» [5, 50].

Действительно, «Мысли мои» – это любопытный образец столь популярного в философской культуре Возрождения и Нового времени жанр авторской афористической антологии. Как известно, этой изящной форме философского дискурса отдали дань Н. Кузанский, Н. Макиавелли, Т. Кампанелла, М. Монтень, Ф. де Ларошфуко, Б. Паскаль, Ж. де Лабрюйер, И. В. Гёте и мн. др. Афористическая форма выражения концептуальных по-

¹ В рукописи, выполненной на бумаге с водяным знаком «1802», рядом с основным заглавием вписан, видимо, первоначальный его вариант: «Правилы мои», зачеркнутый рукой самого Державина [12, 139].

строений была характерна и для целого ряда сочинений Ф. Бэкона, например: «Образец трактата о всеобщей справедливости, или об источнике права, в одной главе, в форме афоризмов», «Афоризмы об истолковании природы и царстве человека» и др., поэтому при создании собственной подборки афоризмов Державин мог ориентироваться на вполне сложившуюся и апробированную многовековой практикой традицию.

Судя по всему, при выборе формы философского высказывания Державину с присущей ему как поэту-лирику тяге к предельной концентрации мысли импонировала возможность в предельно лаконичной форме выразить максимально емкий, обобщенный смысл, притом отсылающий к хорошо узнаваемому современному читателем социально-историческому и политическому контексту. И несмотря на то, что композиционная логика державинских «Мыслей», так и не дошедших до печати, действительно, не отличается системностью и внутренней упорядоченностью, можно выделить несколько тематических блоков, очерчивающих круг интеллектуальных интересов поэта. Этот круг составляют вопросы, касающиеся этических приоритетов личности (в особенности – наделенной реальными властными полномочиями); сущности государственной власти; взаимоотношений монарха, его окружения и народа; роли закона как гаранта государственных интересов нации; военных инициатив государства; смысла человеческой жизни и характера его земного предназначения; смерти как этического регулятора человеческих поступков и др.

Трудно привести точную датировку работы Державина по составлению «Мыслей», тем более что она так и не была завершена, но есть основание предположить, что она не просто предшествовала, но и проходила параллельно с переводом «Analyse de la philosophie du chancelier Bacon avec sa vie» Делейра. Об этом, в частности, свидетельствует целый ряд полных или частичных соответствий державинских «максим», сформулированных в «Мыслях», высказываниям разных разделов перевода книги о Бэконе. Например:

**«Мысли мои»
Г. Р. Державина**

«Подлым невольникам и тиранам принадлежит скотское поведение из трусости подличать или силою властвовать. Что может быть славнее, как царствовать над свободными душами?» [4, 268].

«Дерзость в политических делах слабеет, когда сердце занято домашними страстями» [4, 251].

«Законам должно быть более для предупреждения преступлений, внушения добродетели и омерзения порока, нежели наказания» [4, 251].

«Жадная алчность любимцев умножается слабостию государя. Они при легкомыслии его не страшатся делать никакого беззакония, приобретая себе чрез то великие выгоды» [4, 252].

«Поверхность¹ принадлежит невежеству, которое не знает иных прав, кроме силы» [4, 267].

«Принятие на себя общественной должности есть невольничество» [4, 268].

**«Анализ философии
канцлера Френсиса Бэкона»**

(пер. Г. Р. Державина)

«Подлым невольникам принадлежит скотское поведение, и тиранам, повелевающим ими, един стыд и бесславие. Деспотизм делает рабство подлым, но что славнее, как царствовать над свободными душами?» [13, 171].

«Порча общественного человека происходит от его домашних» [13, 189 об.].

«Законы о казнях, коих первое намерение есть предупреждать преступление, а не наказывать его» [13, 191].

«Не меньшая слабость (государя – Д.Л.) править дать собою любимцу» [13, 187]; «...не должно министру видеть слабостей государя; он это употребит во зло на счет государства и блага общественного» [13, 187 об.];

«Слабость в государе иметь любимцев» [13, 193 об.].

«Свирепость принадлежит невежеству, которое не знает иных прав, кроме силы» [13, 170].

«Принятие на себя общественной должности есть невольничество пред народом и государем. Странное честолюбие продать вольность свою за тень могущества и согласиться не быть господином самого себя за удовольствие повелевать другими?» [13, 188 об.].

Как видно, в «записную книжку» Державин занес те сообщения Бэкона, которые оказались созвучны его собственным представлениям о природе государственной власти и назначении государственного деятеля. Так, поэт разделяет взгляды своего предшественника на разумное соотношение либеральных инициатив самодержца с его твердой политической волей, на неуклонное следование законодательству как фактор зрелой и эффективной внутренней политики государства, на ущемление экономических и политических интересов граждан различных сословий как предпосылку внутренней нестабильности державы и др.

Вместе с тем, Державин высказывает здесь ряд мыслей, которые откровенно противоречат точке зрения Бэкона, сформулированной в «Analyse de la philosophie du chancelier Bacon avec sa vie». В частности, мнения двух «мыслителей» принципиально расходятся при оценке роли военных конфликтов в процессе развития внешней политики государства. В отличие от английского философа, который полагает, что завоевательные войны необходимы для поддержания экономического благосостояния и укрепления патриотического духа в обществе, ибо «долговременная тишина истощает народ и повреждает нравы его» [13, 185 об.], Державин убежден: «Война должна быть действием более защищения, нежели нападения» [4, 259]. Не исключая в принципе возможность ведения государством военных действий, поэт признает за ним моральное право лишь на отпор агрессору («Самое лучшее предназначенование есть защищать свое отечество» [4, 258]), но не на саму агрессию, которая, как правило, является результатом властных амбиций и неизбежно влечет за собой многочисленные национальные бедствия. Эта мысль многократно варьируется в державинской рукописи: «После сражений надежда и награды неизвестны, а сетования и похороны достоверны» [4, 253], «Война начинается честолюбием государей, а кончается несчастьем народным» [4, 257], «Успехи военные и победы приводят государей и народы в заблуждение, что будто война необходима, не зная же употребить ее в пользу, где остановиться, бываюют причиною часто падения царств своих» [4, 257] и т. п.

Не обходит вниманием он и проблему внутренних конфликтов. Понимая, что народные недовольства и бунты есть прямое

¹ По всей видимости, в публикации приводится ошибочное прочтение слова «свирепость». На это указывает и перевод Тредиаковского: «Свирепость (подчеркнуто мной – Д.Л.) принадлежит к невежности, не знающей другого права кроме силы» [15, 5].

следствие нарушения государственного законодательства, единого для всех сословий и категорий граждан, автор «Мыслей» предостерегает своих читателей, наделенных властными полномочиями, о тех катастрофических последствиях, которые неизбежно наступают, когда чаша народного терпения переполнена: «Народ безмерно низок, когда повинуется, и чрезвычайно страшен, когда повелевает» [4, 259]. Думается, эта мысль, впоследствии еще более убедительно сформулированная А. С. Пушкиным¹, укрепила в сознании Державина в результате обобщения его собственного жизненного и политического опыта, в особенности – связанного с участием в подавлении восстания под предводительством Е. Пугачева. Опыт «пугачевщины» явственно ощущается и в других его афористических заявлениях, касающихся поведенческой тактики военачальника уже непосредственно в процессе противодействия бунтующим: «Свирепством бунтовщики не устрашаются» [4, 252], «В междуусобных бранях всего благонадежнее поспешность, нежели бездейственность и придумывание различных средств» [4, 253], «В междуусобие сильнее деньги, нежели оружие, ежели они хорошо употреблены» [4, 253] и т.п.

Следует отметить, что тяготеющая к предельному обобщению форма афористического высказывания отнюдь не препятствовала выражению личных впечатлений и умозаключений поэта. Об этом, в частности, свидетельствуют случаи употребления в тексте местоимения «я», за которыми всегда угадывают те или иные факты биографии автора. О некоторых из них он сообщает открыто: «Человеколюбие предлагает две должности по исполнению: первая обязывает нас вспомоществовать бедным; а вторая – угождать богатым. Будучи министром юстиции, я должен был предпочитать первую» [4, 250]; а иные (даже в случае отсутствия личного местоимения) легко восстановить из контекста, например: «Весьма трудно подавать советы государям в рассуждении прямой их обязанности, а касательно льстивого им угождения, то сие и не любя их делать можно» [4, 253].

¹ Ср.: «Не приведи Бог видеть русский бунт, бессмысленный и беспощадный» («Капитанская дочка», гл. 13).

Нередко афоризмы Державина перекликаются с ранее созданными его поэтическими сочинениями. Так, мысль о том, что «несчастия надлежит благословлять, ибо они одни удобны расположить нас к исполнению высочайших добродетелей» [4, 262], впервые встречается в «Оде на великость» (1775): ср. «Велик напастями человек!» [2, III, 293]; тезис «Тот не боится ничего, кто умереть не боится» [4, 255] почти дословно передает основную идею оды «Бессмертие души» (1797):

Сей дух и в узах не боится
Тиранам правду говорить:
Чего бессмертному страшиться?
Он будет и за гробом жить [2, II, 6].

Наряду с этим державинские «Мысли» насыщены злободневными аллюзиями, отсылающими читателя к современным моменту их создания политическим событиям в России и Европе. Вполне понятно, что чаще всего автор иллюстрирует свои афористические сентенции ссылками на ситуацию вокруг революционной и наполеоновской Франции, в которую он пристально всматривался и пытался оценить ее исторический смысл. С этим связаны тягостные раздумья Державина о развращающем и разрушительном воздействии вольности, не ограниченной этическими барьерами, а потому закономерно переходящей в ее обратное состояние – тиранию, о чем в «Мыслях» есть соответствующая запись: «Франции народ, просвещенный, учтивый, любезный, показал у себя первый пример безначалия, безбожия и безнравственности. Философствующие тираны с именем свободы в устах хотели наложить на умы и сердца людские оковы. Картина Европы в конце 18 столетия есть наилучший трактат морали, особенно для человека и для народов вообще» [4, 250]. Это высказывание близко к тексту дублируется в державинских стихотворениях «Колесница» (1793, 1804):

Народ устроенный, блаженный
Под царским некогда венцом,
Чей вкус и разум просвещенный
Европе были образцом, ...
Химер опутан в паутине... [2, II, 529],

и в «Объяснениях» к оде «На Мальтийский орден» (1798): «Философы 18-го века, которые шли против христианства и, пропо-

ведущая вольность и равенство, по большей части были Французы, которые, рассеяв вредные свои мнения, заразили весь народ и произвели революцию» [2, III, 661]. Однако в «Мыслях» оно получает дополнительную аргументацию за счет толкования самой природы «вольности» в целом ряде сопутствующих афоризмов:

«Слово “вольность” – благовидный и пустой только предлог, ибо кто ни покорял других рабству, присвоив себе владычество, всегда прикрывал свое властолюбие сим именем или подобною завесою» [4, 255].

«Вольность без любви к отечеству ужасна» [4, 258].

«Никогда излишняя ревность к вере и свободе не пролила столько крови, не ограбила столько собственности, не распространяла столько страшных перемен, как нынешняя революция во Франции» [4, 250].

Следует отметить, что делейровское изложение философии Бэкона – не единственный источник державинских «Мыслей». В целом ряде высказываний, касающихся места человека в системе мироздания, его природной сущности и земного предназначения, угадывается идея всеобщего развития И. Г. Гердера, например:

«Творец устроил вселенную так, что ни единое существо не гибнет, доколь продолжается бытие его, до тех пор, пока не исполнит того намерения, для которого сотворено. <...> Какое назначение человека? Ответствую: высокое и благородное – исполнять намерения творца, жить, совершенствоваться и в совершенстве своем находить прямое счастье» [4, 260–261].

Кроме того, на полях рукописи Державиным оставлены пометы, указывающие на иные источники, к которым, очевидно, обращался автор. В частности, в качестве иллюстрации мысли о том, что беспорядочная организация деятельности кабинета министров препятствует делу защиты государства от внешних врагов, автор цитирует фрагмент «Речи Демосфена в первый год CVII олимпиады при архонте Аристодеме», перевод которой был опубликован в журнале «Вестник Европы» за 1807 год [10]: «Если получат они удары в грудь, то хватаются руками за грудь. Ударят ли их в другое место, то и руки их там очутятся, но предупредить заблаговременно противника нападением, отразить его удары им

и в голову не входит» [4, 260]. Имеется и другие державинские пометы, указывающие на то, что при составлении «Мыслей» автор обращался к подборке афоризмов Анахарсиса, скифского мыслителя VI века до н.э., по всей видимости, извлеченных из сочинения Ж. Ж. Бартелеми (1716–1795) «Voyage du jeune Anacharsis en Grèce, dans le milieu du quatrième siècle avant l'ère vulgaire» (1788), переведенного на русский язык и изданного в Петербурге [1]; а также к «Римской истории» Ш. Роллена (1661–1741) [11], которая была в личном распоряжении поэта [2, VIII, 989].

И тем не менее «Мысли» – это оригинальное сочинение Державина, в котором оказались сосредоточены основные положения его социально-философской и этической программы. В ряду высказываний, содержащихся в рукописи, следует выделить афоризм, имеющий для автора, по всей видимости, ключевое, обобщающее значение: «Все для народа, но ничего чрез него» [4, 252, 257]. В тексте он повторяется дважды и логично подводит итог размышлениям поэта о природе государственной власти, основанным на его личном жизненном опыте, разнообразных фактах политической истории и суждениях мыслителей предшествующих эпох. В своей «записной книжке», поэт актуализирует интеллектуальное наследие прошлого, наполняя его современным, лично ангажированным содержанием. Державинская философская афористика как, впрочем, и его художественное его творчество, тяготеет к синтезу общего и частного, общечеловеческого и индивидуального, национального и персонального.

Л и т е р а т у р а

1. Бартелеми Ж. Ж. Путешествие младшаго Анахарсиса по Греции в половине четвертаго века до Рождества Христова / пер. с франц. А. Нартовым. Т. 1–6. СПб., 1804–1809.
2. Державин Г. Р. Сочинения. С объяснит. прим. Я. Грота. Т. I–IX. СПб., 1864–1883.
3. Державин Г. Р. Избранная проза / сост., вступ. статья и примеч. П. Г. Паламарчука. М., 1984. 400 с.
4. Державин Г. Р. «Мысли мои» / Публикация (подготовка текста) В. А. Западова // Г. Р. Державин и его время: Сб. науч. ст. Вып. 2. СПб., 2005. С. 249–268.

5. *Западов В. А.* Неизвестный Державин // Известия Академии наук СССР: Отделение литературы и языка. 1958. Т. XVII. Вып. 1. М., 1958. С. 45–54.

6. *Западов В. А.* Державин и Руссо // Проблемы изучения русской литературы XVIII века: От классицизма к романтизму: Вып. 1. Л., 1974. С. 55–65.

7. *Западов В. А.* Текстология и идеология (Борьба вокруг литературного наследия Г. Р. Державина) // Проблемы изучения русской литературы XVIII века: Вып. 4. Л., 1980. С. 96–129.

8. *Колосков А. Н.* Неизвестный Державин («Рассуждение о науках, политике и морали») // Проблемы изучения русской литературы XVIII века: Вып. 9. СПб.; Самара, 2001. С. 185–194.

9. *Лакшин В. Я.* О деятельности В. К. Тредиаковского-просветителя (Перевод книги о Фр. Бэконе) // XVIII век: Сб. 5. М.; Л., 1962. С. 223–248.

10. Первое слово Демосфеново против Филиппа // Вестник Европы. 1807. Ч. 36. № 22. С. 81–105.

11. *Ролэн Ш.* Римская история от создания Рима до битвы Актинийская, то есть по окончании республики / пер. с франц. *В. К. Тредиаковского*. Т. 1–16. СПб., 1761–1767.

12. РНБ. Ф. 247 (Державин). Т. 2. Л. 139–152.

13. РНБ. Ф. 247 (Державин). Т. 2. Л. 170–210 об.

14. РНБ. Ф. 247 (Державин). Т. 4. Л. 111–175.

15. Сокращение философии канцлера Франциска Бакона. Т. I / пер. с франц. *Вас. Тредиаковского*. М., 1760. 221 с.

16. *Субботин А. Л.* Фрэнсис Бэкон. М., 1974. 175 с.



Ю. Г. КОНОВА

ПОЭТИКА ПРОВИНЦИИ В РУССКОЙ ПРЕДРОМАНТИЧЕСКОЙ ЛИРИКЕ

асцвет предромантизма в России приходится на рубеж XVIII – XIX веков. Ю. М. Лотман считал, что литература этого времени не дала ярких всходов, однако, по его мнению, в данный период в искусстве появились «труженики и искатели, дающие значительно меньше, чем могли бы по силе своего таланта. Но именно они прокладывают дорогу великим поэтам будущего. Литература в такие годы, как засеянное поле, таит в сво-

их недрах жатву будущих поколений» [3, 6]¹. Переходная эпоха обуславливает и переходный характер явлений в художественной культуре. В это время актуализируются ее периферийные, «теневые тенденции» [9, 38; 5, 54]. Предромантизм не является исключением. Так, И. В. Вершинин говорит о том, что предромантизм есть совокупность переходных явлений в литературе, которые, в соответствии с принципом дополнительности, противостоят нормативной эстетике просветительского классицизма и созданной в его рамках рационалистической картине мира [2, 8].

Классицизм с его образцами и нормами терял свои позиции. Перед искусством нового времени стояли и новые задачи. Одной из таких задач являлось преодоление нормативного сознания. Российские поэты-предромантики не остались в стороне от решения этой задачи, и многие из них стремились традиционно для той эпохи сознанию противопоставить так называемое сознание провинциальное. В поэзии это выразилось прежде всего вниманием к частному (к кругу друзей, семье), к индивидуально-неповторимому; выдвиганием естественности, первозданности на роль культурных доминант. В связи с этим на передний план выдвигались и темы природы, жизни человека в провинции, тема взаимоотношений человека с природой. А. И. Разживин так объясняет данную тенденцию: «Неудовлетворенность жизнью заставляет искать ценности вне существующей социально-политической системы, что приводит к культуре природы, интересу к жизни близких к ней людей...» [12, 18].

Стоит отметить, что большое влияние на становление и развитие вышеперечисленных тем в лирике предромантиков оказали три фактора. Во-первых, философия Ж.-Ж. Руссо и его концепция «естественного человека», согласно которой «все необходимое для счастья человек – сын природы – получает от природы, а дальнейшая его жизнь приносит ему лишь искажения и несчастья...» [4, 43]. Во-вторых, творчество Горация, одним из сквоз-

¹ Здесь и далее в статье в квадратных скобках жирным курсивом указан номер цитируемого издания по списку литературы, приведенному в конце статьи (с. 332), обычным шрифтом – страницы.

ных мотивов которого были мотивы восхваления сельской жизни и противопоставления ее городской. В-третьих, масонство, поскольку большинство поэтов-предромантиков являлось его представителем. Масонство оформило новую философию природы; в основе ее лежал тезис о том, что научные знания могут привести лишь к увеличению в мире зла и что единственной наукой, способствующей воцарению Добра и Добродетели в мире, является наблюдение и изучение жизни природы. А отъединение от ложной цивилизации города – первая ступень, ведущая в мир Добродетели. Поэтому в творчестве многих предромантиков мы сталкиваемся со своеобразными гимнами сельской жизни. В основном такие гимны создавались в жанре идиллии.

М. Н. Муравьев стоял у истоков предромантической идиллии. Он по-новому заставил звучать этот жанр, привнес в него необычные детали, элементы других жанров и нарушив «пастушеский канон». По мнению Т. В. Федосеевой, в лирике Муравьева «утверждалось право человека быть счастливым, и при этом проповедовались умеренность, ограничение желаний» [13, 25]. Поэт одним из первых начинает создавать «идеальные пейзажи» российской глубинки. Так, в стихотворении «Роща» (1777) глазам зрителя-читателя предстает широкое, почти бескрайнее поле, какое может быть только на российских просторах; рядом с ним тихая и уютная березовая роща, «Свет вливается в воздух... / Конь, свободен от ужищ, катается, преобразуясь... / ... пар рассыпается в воздух» [6, 169–170]. И на этом фоне – юноша, работающий в поле на рассвете, и спешащая к нему его юная супруга. Внутренний мир человека выдвигается на первый план, а это уже является выходом на «чувствительный лирический реализм» [8, 35].

Сельская жизнь для М. Н. Муравьева – синоним спокойствия и уюта. Писатель любил находиться в собственном имении под Тверью – Берново, – радуясь жизни в кругу семьи и друзей. Поэму «Сельская жизнь» (1770?) поэт начинает следующими строками: «Не раздающийся пою по краям глас / Зовущия трубы на бранный ратей час... / Жизнь сельскую пою, пою лугов зеленость...» [6, 84].

Казалось бы, дальше читатель прочтет гимн сельской жизни, однако настроение стихотворения меняется, и перед нами уже не гимн, а антигимн, выражающий неприятие городской жизни, испорченной цивилизацией: «Уже я пышности градские оставляю, / Которы чтит народ, а я днесь презираю, / Мне все, что мило там: забавы, пиршества – / Пред зрелищем всего постыло естества; / Я не в пространнх тех палатах обитаю... / Притворно все там в них, стезей природы нет...» [6, 84–85]. Поэт стремится отъединиться от ложных и фальшивых ценностей, которые чтятся жителями города, и вновь обрести гармонию с собой, с миром природы; хотя бы мысленно перенестись в дни, что «текли вселенныя в начале, / Когда не ведали обманов, ни вражды... / И всяк возделывал отечески бразды» («Сельская жизнь. К А. М. Брянчанинову», 1770-е) [6, 194].

Наследуя принципы М. Н. Муравьева, М. В. Милонов в «Похвале сельской жизни» (1811) воспевае жизнь человека, живущего в гармонии с природой, радующегося тому, что посылает ему она – будь то весеннее солнце или же зимняя стужа. Поэт воспевае обычный крестьянский труд, а не труд сильных мира сего. «Ни скука, ни тцета, ни скорбь, боязни дщерь, / Не входят никогда в его простую дверь» [10, 517], – дверь того, кто «жизнь свою в свободе провождает, / Как первобытныи вселеныи гражданин» [10, 515]. По сути, Милонов в «Похвале...» облакает в поэтическую форму важнейшие постулаты теории Ж.-Ж. Руссо, призывая вслед за ним вернуться «назад к природе». И в этом он вторит «Сельской жизни. К А. М. Брянчанинову» М. Н. Муравьева.

С идеализацией сельской жизни, в которой отсутствует погоня за чинами, властью, деньгами, мы встречаемся и в «Сельской песни» (1799) А. Г. Волкова: «Как мило кто с друзьями / Проводит в селах дни... / Вокруг стада гуляют / По значным берегам, / И птички воспевают / И вьются по кустам...» [11, 262]. Поэт возвращает нас к идиллиям Горация, к «пастушескому канону», делая в некотором роде шаг назад, поскольку М. Н. Муравьев смог от него уйти. В стихотворении-песне отсутствуют социальные мотивы, поскольку для Волкова важно передать ощущение единства человека с природой, его тесной взаимосвязи с ней.

Рисуя прелести сельской жизни, «идеальный пейзаж», являющийся «устойчивой формулой для сентиментализма и предромантизма» [7, 44], поэты-предромантики создают образ идеальной провинции, где царят спутники настоящих творцов – «покой и воля», где всегда можно вдохновиться на новые творения.

Ни М. В. Милонов, ни А. Г. Волков не пытаются противопоставить сельскую жизнь городской, как это сделал М. Н. Муравьев в поэме «Сельская жизнь». Зато Н. Ф. Остолопов обращается к мотиву отвержения городской цивилизации в стихотворениях «Пастушок» (1801), «К моей хижине» (1802), «К приятелю в столицу» (1810).

«Я пышность, знатность презираю – / В них нет блаженства для меня» [11, 294], – так начинает Остолопов стихотворение «Пастушок», далее же он возводит простого пастушка на один уровень с царем: скипетр пастуха – посошок, владения – зеленый луг, народ – стадо овец, престол – кочка среди луга. Но есть и то, что делает пастуха выше самого царя – он свободен. «Пышность, знатность» являются знаками городской культуры, власти, несвободы. Роскошные дворцы – золотая клетка. То, что в одах воспевал классицизм – величие и могущество российских императоров, – косвенно осмеивается Остолоповым. Какая прелесть в том, что лишает человека свободы действия, спокойствия. Жизнь просто пастушка привлекает поэта много больше, чем жизнь царя.

Развивая эту мысль в послании «К моей хижине», поэт ставит свое «жилище мирное, святое, // Уединенное, простое» «превыше зданий всех» [11, 295]. Простота и «убожество» хижины пленяют его. И слово «убожество» вовсе не говорит о том, что жилище поэта представляет собой ветхую избушку, напротив, «хижина» его находится под покровительством самой Природы. Ни мрамор, ни драгоценные металлы, украшающие дворцы, не смогут украсить «хижину» поэта так, как это делает она: «Твой кров березы осеняют... / Они смиренно охраняют, чтоб не потряс тебя Борей; / Перед тобой ручей струится... / Служа оградой твоей. / И холм, украшенный цветами... / Приютом служит для тебя» [11, 296]. Антитеза «город – село» – то, на чем строится все стихотворение. Эта оппозиция особенно будет видна, если мы разделим его лексический состав на две группы – «Город» и «Село».

Город	Село
здания	хижинка
огромность	убожество
богатство	жилище мирное, святое
пышность	
мрамор, металл	
зодчий	природа
шум, суета, горести	блаженство
богач, честолюбец	Астрейя
век испорченный	
люди, угнетенные судьбою	счастливый человек

Городская цивилизация с ее извечной суетой, «век испорченный, железный» (не у А. А. Блока и даже не у Е. А. Боратынского мы впервые встречаем это определение, а у Н. Ф. Остолопова, причем по отношению к только начинающемуся XIX веку!) узаконили псевдонравственные ценности, отодвинув на задний план ценности истинные – такие, как дружба, семья, любовь, труд. Там, где есть роскошь и пышность, нет места Истине – Астрее. Только «хижина» и становится убежищем, в котором истинный поэт уединяется, обретает покой и сбрасывает с себя оковы условностей: «В тебе, в тебе, мой друг любезный, / В сей век испорченный, железный, / Златые дни я провожу; / В тебе блаженство обретаю, / Сует и горестей не знаю, – / В тебе Астрейю нахожу» [11, 297]. Итак, уединение становится образом жизни.

По мнению В. А. Лукова, понятия «уединение», «одиночество» именно в эпоху предромантизма приобретают позитивный смысл [5, 107]. Мотив бегства от цивилизации, бегства, связанного с поиском самого себя звучал и ранее в стихотворении М. Н. Муравьева «Итак, опять убежище готово...» (1780). Уединение, созерцание и мечты на лоне природы, душевный покой, близость людей с чистой душой и сердцем – с этим, по мнению Е. А. Аликовой, всегда сопряжена для М. Н. Муравьева провинциальная жизнь [1, 6–7]. Остолопов же несколько разочаровывается в ней. Спустя 8 лет после появления стихотворения «К моей хижине» – в 1810 году – им будет написано послание «К приятелю в столицу». Послание адресовано поэту А. Е. Измайлову, написано же оно бы-

ло в период службы Остолопова в Вологодской губернии, где он занимал ряд видных должностей. Здесь провинция уже не идеализируется. Наоборот, она являет собой уменьшенную копию столицы: «Не думаешь ли, что у нас / Из всей обширной столь вселенной / Живет народ какой отменный? / Нет! Тот же все, как и у вас...» [11, 334]. Провинция, подобно городу, полна гордецов, «любителей придворных тонов, / Людей, рожденных для поклонов», «И здесь судьи есть Простаковы / И Кохтины секретари» [11, 334–336]. Поэт пишет о вторжении «цивилизации» в жизнь провинции.

Совсем не случайно послание «К приятелю в столицу» (1810) было написано в год, когда предромантизм уже начал уступать свои позиции романтизму. Вера в то, что природа облагораживает человека, угасала. В 1790-е годы поэты думали несколько иначе. «Стихи на пути из города в деревню» (1790-е), написанные А. Н. Нахимовым, показывают, сколь враждебен был город для поэтов-предромантиков того времени. Город для Нахимова – лишь «пыль и кирпичей громада», замкнутое пространство: «Уж за заставой я: / Какая мне отрада! / Передо мной – прелестные поля, / За мною – пыль и кирпичей громада!» [10, 239].

А. Н. Нахимов продолжает традиции Муравьева и Остолопова в своей, на первый взгляд шуточной, «Песне луже». Лужа – та же самая хижина для различных ее обитателей. Пусть она не так огромна, как море или океан, зато ей не грозят штормы и бури. Да и море для глаз Всевышнего кажется лужей. Для тех, чьим домом она является, лужа – залог спокойствия и безмятежности: «Но насекомы неисчетны, / Для гордых взоров неприметны, / Зрят в луже дивный океан / И в подлых жабах – страшных китов! / Четвероногих сибаритов / Ты вместе ванна и диван...» [10, 235]. Несчастливая доля лужи – быть презираемой людьми. Вода в ней мутна и грязна, однако где-нибудь «в степи Ливийской / Или в пустыне Аравийской» [10, 236] ее вода может показаться для путника небесным нектаром.

Жизнь самого Нахимова протекала в провинции. Уроженец Харьковской губернии, он несколько лет своей молодости провел в Москве и Санкт-Петербурге и в начале XIX века навсегда вер-

нулся на родину. Воспевая лужу, поэт опосредованно воспекает провинцию.

Внимание к частному, к быту характерно для поэзии И. М. Долгорукова, который с 1791 по 1797 год занимал пост вице-губернатора в Пензе. Как отмечает Ю. М. Лотман, «поэзия Долгорукова лишена глубокого интереса к миру душевных переживаний. Не внутренняя жизнь сердца, а быт в его непосредственном житейском облике интересует поэта» [3, 49–50]. В стихотворении «Камин в Пензе» (1794 или 1795) наиболее ярко проявляются эти черты. В некоторой степени оно созвучно произведениям М. Н. Муравьева («Итак, опять убежище готово...») и Н. Ф. Остолопова («Пастушок» и «К моей хижине»). Так, например, Долгоруков здесь сравнивает с царем лирического героя, то есть самого себя, а камин – царский советник, и с ним время от времени ведет беседы царь. К камину, как к другу, обращается поэт в минуты тоски, в часы раздумий: «Камин! К тебе я обращаюсь! / Ты в скуке мне великий друг! / Коль в мрачну думу углубляюсь, / Ты всю ее разгонишь вдруг...» [10, 121].

Таким образом, наличие постоянных тем (тема взаимоотношения человека и Природы, человека и цивилизации), мотивов (мотив дома, уединения, идиллические мотивы), разработка определенных жанров (послание, идиллия, миниатюра) и использование часто одних и тех же приемов (антитеза, сравнение) в произведениях предромантиков позволяют нам говорить о поэтике провинции в их творчестве.

Обращение поэтов-предромантиков к поэтике провинции объясняется еще и их вниманием к национальной истории, национальному вообще, а именно в провинции – селах и деревнях – национальный дух проявляется сильнее, сохраняется дольше, чем в городах. Ускоряющийся темп жизни, научный прогресс, утверждение рационализма в человеческих отношениях казались предромантикам агрессивными, революционными, таящими в себе опасность, отсюда и культ Уединения, культ Дома. Их нежелание принадлежать к кругу лиц, облеченных властью и высокими чинами, стремление к уединению в «хижинах» несло в себе некое оппозиционное начало. «Провинциальная лирика» поэтов-предромантиков, на первый взгляд безобидная, лишен-

ная нападок на существующий политический строй, явилась в какой-то степени одним из истоков гражданской лирики поэтов-декабристов. Культ Уединения найдет свое отражение в поздней лирике А. С. Пушкина и выльется в его знаменитую формулу «На свете счастья нет, но есть покой и воля». Традиции «провинциальной» лирики предромантиков будут продолжены, в частности, в пейзажной лирике поэтов XIX века, лирике С. А. Есенина, Н. Клюева и в «тихой поэзии» Н. Рубцова.

Л и т е р а т у р а

1. *Аликова Е. А.* Культ сестры в предромантической лирике М. Муравьева // *Предромантизм и романтизм в мировой культуре: Мат. науч.-практ. конф., посв. 60-летию профессора И. В. Вершинина. Т. 2. Самара, 2008. С. 4–8.*
2. *Вершинин И. В.* Предромантические тенденции в английской поэзии XVIII века и «поэтизация» культуры. Самара, 2003. 407 с.
3. *Лотман Ю. М.* Русская поэзия начала XIX века // *Поэты начала XIX века / под ред. Г. П. Макогоненко. Л., 1961. С. 5–112.*
4. *Лотман Ю. М.* Руссо и культура XVIII – начала XIX века // *Лотман Ю. М. Избранные статьи: В 3 т. Т. 2. Таллинн, 1992. С. 40–99.*
5. *Луков В. А.* Предромантизм. М., 2006. 683 с.
6. *Муравьев М. Н.* Стихотворения. Л., 1967. 386 с.
7. *Пашкуров А. Н.* Категория Возвышенного в поэзии русского сентиментализма и предромантизма: Эволюция и типология. Казань, 2004. 212 с.
8. *Пашкуров А. Н., Мясников О. В. М. Н. Муравьев: вопросы поэтики, мировоззрения и творчества (к 250-летию писателя и 200-летию Казанского университета). Казань, 2004. 127 с.*
9. *Петров А. В.* Об историческом сознании писателей русского предромантизма // *Предромантизм и романтизм в мировой культуре: Мат. науч.-практ. конф., посв. 60-летию профессора И. В. Вершинина. Т. 1. Самара, 2008. С. 38–44.*
10. *Поэты начала XIX века / под ред. Г. П. Макогоненко. Л., 1961. С. 113–660.*
11. *Поэты-радищевцы / вступ. статья и подготовка текста П. А. Орлова. Л., 1979. 588 с.*
12. *Разживин А. И.* «Чародейство красных вымыслов»: Эстетика русской предромантической поэмы. Киров, 2001. 96 с.
13. *Федосеева Т. В.* Теоретико-методологические основания литературы русского предромантизма: Монография. М., 2006. 158 с.



А. В. ПОПОВИЧ ОБРАЗ АНГЕЛА СМЕРТИ В РУССКОЙ ПОЭЗИИ РУБЕЖА XVIII – XIX ВЕКОВ

мерть – одна из наиболее значимых универсалий человеческого бытия, ее творческая рецепция многолика, и одним из основных источников образа смерти являются мифологические представления человечества. В силу этого мифологема Смерти в различных интерпретациях – неотъемлемая черта творческого мира художников различных времен и культур, одна из основополагающих бытийных категорий, для которой характерна актуализация в художественном сознании в нестабильные, переходные эпохи. Осмысление рубежа XVIII – XIX веков как переходного, апокалиптического мироощущения русских поэтов продуцирует всплеск своего рода «танатологической рефлексии», где феномен смерти осмысливается как на личностном, так и на универсальном уровнях (эсхатологические предчувствия). А «цветущая сложность» (К. Леонтьев) литературного процесса, разновекторные отношения между стилевыми течениями, существующими в одном культурном пространстве, обуславливают многообразие образов смерти в творческом сознании поэтов. Характерным для русского поэтического пространства становится персонифицированный образ Смерти, который, преломляясь в художественном сознании, обретает черты как различных мифологических систем, так и культурных эпох. Одним из его преромантических воплощений выступает амбивалентный образ ангела, обладающий также чертами духа.

В научной литературе обращение русских поэтов к теме смерти отрефлектировано в нескольких аспектах: исследование представлений о смерти отдельных поэтов (О. Постнов, С. Кибальник, Н. Смирнова, М. Мурьянов, С. Никифорова, А. Курочкина-Лезина), анализ поэтики конкретных произведений, посвященных теме смерти, и способов художественного воплощения тех или иных танатософских концепций (Б. Фохт, П. Гапоненко, А. Пашкуров, И. Пильщикова, Д. Митин). Наиболее полно динамику воспри-

ятия феномена смерти в России в историко-этнографическом и социокультурном аспекте прослеживает О. Постнов, рассматривая возникающие в России новые концепции смерти как результат секуляризации светской культуры на рубеже XVIII – XIX веков. Вместе с тем, реализация мифологемы Смерти в поэзии конца XVIII – начала XIX века, ее мифопоэтические воплощения в художественном пространстве русского преромантизма практически не привлекали внимания исследователей.

Цель данной статьи – проследить генезис образа ангела смерти в русской поэзии рубежа XVIII – XIX веков, выделить его модификации в художественном сознании поэтов преромантического периода и проанализировать специфику интерпретации образа в поэтических текстах того времени.

В русской поэзии рубежа веков Смерть довольно часто персонифицируется в образе ангела / духа / гения, что свидетельствует о характерной преромантизму эклектичности в рецепции мифологической образности. Ангел Смерти мусульманской мифологии (Израил / Азраил), упоминающийся в Коране, обладает устрашающей внешностью: «огромен, многоног, многокрыл, у него четыре лица, а тело состоит из глаз и языков, соответствующих числу живущих» [9, 488]¹. Думается, обращаясь к такому оригинальному образу, поэты так или иначе отразили бы его облик, в силу тяготения к преромантической поэтике ужасного. Но в описаниях ангела смерти в поэзии конца XVIII – начала XIX века отсутствуют указания на образ, сходный с Израилом мусульманской мифологии. Христианской мифологической системе также не характерен ангел, функцией которого было бы принести смерть (хотя, согласно славянским народным верованиям, в роли психопомпа может выступать архангел Михаил [14]); в античной мифологии, как известно, олицетворением смерти является Танатос, чаще всего изображавшийся крылатым юношей с погасшим факелом в руке или крылатым духом с мечом, а Гений в исходном мифологическом значении представляет собой духа-хранителя человека.

¹ Здесь и далее в статье в квадратных скобках жирным курсивом указан номер цитируемого издания по списку литературы, приведенному в конце статьи (с. 346–347), обычным шрифтом – страницы.

Как представляется, образ ангела смерти, созданный художественным сознанием русских поэтов рубежа веков, является контаминацией мусульманского Израила, античных Танатоса, Гения (Гений Смерти = дух Смерти), христианского ангела / архангела Михаила: это крылатое бесплотное существо, приносящее смерть либо сопровождающее в иной мир. Так, в «старинной русской балладе» «Услад и Всемила» (1810) Н. Грамматина, написанной по мотивам баллады Г. Бюргера «Ленора», герой, узнав об измене милой, просит небо о смерти: «Небеса моленью вяли... / Смерти ангела послали / Разрешить от уз земных» [12, 325]. Поэт не детализирует образ, в силу чего не представляется возможным указать на его мифологический первоисточник, но подчеркнутая автором в жанровом определении этноспецифика позволяет предположить, что истоки образа коренятся в традиционном для русской ментальности двоеверии. В переводе И. Дмитриевым сказки Ж. Лафонтена «Филемон и Бавкида» образ гения смерти, отсылающий к Танатосу, обусловлен античной тематикой стихотворения. В элегии «Умиравший Тасс» (1817) К. Батюшкова над головой страдальца-поэта «дух смерти носится крылатый» [1, 21], и, вероятнее всего, подобный образ также отсылает к античному Танатосу. Но с приближением смерти ее античный предвестник сменяется близким к христианскому образом светлого ангела с «лазурными крылами», который ведет душу в иной мир, принимающий вид «безоблачных стран» [1, 25]. Схожий образ наблюдается в «Послании к Дмитриеву» (1794) Н. Карамзина, где являющийся в момент кончины добродетельных «ангел мира освещает... густую смерти мглу» [6, 77]. Способный проникать туманную дымку грядущего, он «зрит» «за синим океаном, в мерцании багряном» [6, 77] то, чего не дано еще увидеть людям, даже находящимся уже за гранью смерти. Покоиться с миром – определяющий мотив в поэзии Н. Карамзина. «Ангел мира» трансформируется в «Послании к женщинам» (1795) в «гения тихой смерти», который «с миром» встречает блаженных, тех, кто «с любовью в сердце и в очах» [6, 105] ищет в море жизни последнюю тихую пристань. Усматривая античный генезис этого образа, исследователи видят причину обращения к нему Н. Карамзина во влиянии И. Винкельмана, К. Виланда и Г. Лессинга, противопоставлявших

античное восприятие конца жизни средневековому олицетворению смерти [3, 16] (Ср. «Боги Греции» Ф. Шиллера). «Тихого смерти гения» изображает К. Батюшков на могиле безвременно умершей В. Кокошкиной («На смерть супруги Ф. Ф. Кокошкиной», 1811), присутствуют также и танатические образы, восходящие к эмблематической культуре эпохи: роза, которую обрывает Гений смерти, в значении мимолетности юности и жизни; светильник, погашенный «трепетной рукой» «бледного и безгласного» [1, 66] Гимена, античного бога брака, обладающий коннотациями смерти. В «Элегии» (1802) А. Тургенева сидящий «в молчании» «на камне гробовом печальный, тихий Гений», являет собой своего рода *memento mori*, «прискорбной улыбкой», несущей на себе печать амбивалентности, напоминая о конечности всего сущего, о зыбкости радостей жизни перед лицом персонифицированной «грозы, безжалостной смерти»: «Все жило, все цвело, чтоб после умереть!» [12, 242]. Глаголы одного семантического ряда, связанные со смертью («сохнуть», «хладеть», «истлевать»), соединяются в лексеме «умереть», а восклицания, заключающие третью и четвертую строки, привлекают внимание безапелляционностью авторских суждений. Образ Гения, связанный со смертью, присутствует в стихотворении Н. Гнедича «Приютину» (1820): гением-хранителем родного дома становится, по мысли поэта, после смерти сын хозяина усадьбы А. Оленина, погибший в Бородинском сражении.

«Ангелом благодати» хочет видеть Смерть М. Милонов («Договор со смертью», 1816). Стихотворение обращено к друзьям, которые для автора являются своего рода гарантами облегчения перехода в иной мир (налицо актуализация преромантического мотива дружества). Двадцатилетний поэт просит у Смерти отсрочку: «Дай столько же еще желать... / Но ране тяжко умирать», апеллируя к реальным событиям: «К тому ж у нас военно время», честолюбию (жаль оставлять после себя лишь эпитафию: «Молитесь о его судьбе!» [13]). Поэт отрицает укорененную в сознании эпохи «риторического слова» «причуду варварства» – персонификацию Смерти в образе «пожелтого, сквозного, гремящего скелета» [13], в поэтическом сознании М. Милонова сочетающуюся с образом Парки (функция Смерти – «преторгнуть дней... сну-

рок»). Показательно, что лирический субъект стихотворения «на ты» со Смертью, что актуализирует фольклорные корни образа, тогда как сама «костлявая» в традициях дворянской культуры обращается к нему: «Готовы ль вы?» Преромантическая оппозиция естественности и света выражается в просьбе лирического субъекта к Смерти не посылать к нему «предвестника из страшной свиты»: «На то чертоги знамениты, / Пусть там доложат о тебе» [13], напротив, как хлебосольный «самобытный» хозяин (отметим этнокультурную специфику) поэт собирается встретить ее «у ворот», учтиво с ней раскланявшись.

Лирический субъект М. Милонова трансформирует мрачный похоронный обряд в «пиршество», языческую тризну, прося Смерть сменить креп на «радужную одежду», а кипарисовые ветви (символ траура) заменить розами, что венчали в дружеских пирушках чело поэта (анакреонтический мотив, присутствующий также в «Моих пенатах» К. Батюшкова (1811–1812), в пушкинском послании «Кривцову» (1817)). Радужные одежды Смерти-ангела, возможно, объясняются эмблематическим значением радуги: «Дождя без солнца не бывает» [18, 136], ее двойственной семантикой, декларирующей взаимосвязь связь зла и блага, конца и начала, укорененной также в мифологической традиции, где радуга соединяет мир живых и мир мертвых. Предшествующая надеждой и поддерживаемая верой, Смерть действительно выступает «ангелом благодати», отчасти представляясь недостающим звеном этой триады – любовью. Подобные танатические представления М. Милонова можно интерпретировать как интертекстуальную полемику с «Элегией» А. Тургенева, по мысли которого «счастье в небесах! – <...> Где вера не нужна, где места нет надежде, / Где царство вечное одной любви святой!» [12, 244]). Отметим, что в стихотворении М. Милонова «Нина» (1811) (перевод отрывка из поэмы Ж. Сен-Виктора «Надежда») «ангелом благодати» названа надежда, которая «как жизни воскреситель, / Страданья в мрачную спускается обитель» [13]. Спутником человека, сопровождая его к смерти, выступает надежда и в стихотворении А. Востокова «Фантазия» (1798). Как видим, образ Смерти у М. Милонова амбивалентен: «пожелтитель» скелет, прерывающий жизнь, и вместе с тем «ангел благодати», несущий на-

дежду на загробную жизнь; кончина не пугает лирического субъекта: «А мне другой не страшен свет!» [13].

Иной облик – «грозный» – принимает ангел смерти в стихотворении С. Боброва «Ночь» (между 1801 и 1804), написанном по поводу кончины Павла I. Появляясь в полночь, возвещающую криком петуха и звоном медного колокола на башне – мотив, восходящий к «Элегии, написанной на сельском кладбище» Т. Грея, «Ночным размышлениям» Э. Юнга, распространенный в русской поэзии начала века (А. Тургенев, Н. Радищев, А. Беницкий, П. Голенищев-Кутузов и др.), – «призрак крылатый», на «звенящих» крыльях которого «лежит устав судеб грозящих / И с ним засвеченный перун» [12, 128], исполняет свой страшный долг. Этот мифопоэтический образ, как представляется, генетически восходит к античному Танатосу, вследствие, во-первых, крылатости, во-вторых, эпитета «грозный», это отнюдь не светлый ангел-психопомп русской православной традиции. Но образ ангела, безусловно, контаминирован, он создается посредством сопряжения элементов античной и христианской мифологических систем. Так, «устав судеб» сочетает черты книг судеб некоторых мифологических традиций и книги «за семью печатями» Откровения, а перуны (молнии) являются атрибутами громовержца, в силу чего дух смерти отчасти христианизируется и наделяется функциями верховного божества. Античное происхождение образа подтверждается прядущими Парками, вечный труд которых не зависит от времени суток, а эпитет «тощи», возможно, отсылает к иконографическому облику Смерти, либо указывает на ослабление античной линии, исчерпанность образа в мифопоэтической танатологии С. Боброва. Акустический лейтмотив стихотворения – «смертный стон» медного колокола, почти ощущимо раздирающий воздух, – возвещает середину ночи и появление духа смерти, наступление последнего часа, ему вторит дрожание «звенящих» крыльев летящего «ниц» ангела, звучащее подобно кимвальным струнам. Отметим, что кимвал представляет собой ударный музыкальный инструмент, упоминающийся в Писании, это «выпуклые металлические пластинки в виде тарелок», которые при ударе друг о друга «издают дребезжащий звук» [11, 264], подобный у С. Боброва звону струн. Протяжный звон – коло-

кола, крыльев – звучит *memento mori* (призыв, характерный для масонства с его любовью к смерти), на что прямо указывает поэт в своей поэме «Таврида» (1798): «При бое той дрожащей меди, / Которая на башне стонет / И смертный стон свой протягает, / Мы тотчас слышим: Помни смерть!» [цит по: 8, 40]. Отметим, что необходимость нарушения тьмы и тишины световыми и звуковыми «вспышками» для создания предромантической поэтики Ужасного Возвышенного акцентировал Э. Берк [2, 113], один из основоположников новой эстетики, работы которого оказали огромное влияние на русских авторов, в частности, на С. Боброва, Г. Каменева. Неизбежный трагический конец предопределен и стоном «роковых птиц» – воронов («вещих птиц» в «Тавриде») – сидящих «на высоте крестов», которые призрачно «колеблются среди снов», превращающих картину ночного Петрополя в кладбищенский пейзаж, столь характерный для идиостилистики С. Боброва с его тяготением к поэтике Ужасного Возвышенного, образности Э. Юнга, «Поэм Оссиана» Дж. Макферсона: «*Толпящись тени, мнятся мне, / Как тихи ветры над водою, / В туманной шепчут тишине*» [12, 126], с характерной звукописью, передающей ночные шепот и шелест.

Ночь для поэта неразрывно связана со смертью, это «единные составляющие его метафизики и его художественной диалектики» [8, 46]. Смерть приходит через сон, и его образ у С. Боброва сходен с эмблематическим обликом ночи [18, 45], атрибуты которого детализированы: «зернистый» мак, летящий с «пушистых» крыльев. «Мертвый» сон в сочетании с «ночью гроба», покрывшей город, предвещает появление ангела смерти, но и будущего возрождения: масонская символика не чужда поэту (сравним обряд посвящения, когда профана кладут в гроб, и, поднимаясь оттуда, он становится одним из членов ложи [15, 228]). Ассоциации с учением ордена вольных каменщиков отметим и в образе Полярной звезды, неподвижно дрожащей «на золотой оси», на которую ориентированы как в эмблематике того времени [18, 100], так и в идиостилистике С. Боброва жизнь и смерть человека, времени и мира. Глобальность мироощущения С. Боброва, его интенции вплести человеческую жизнь, а особенно жизнь монарха, во вселенский круговорот астральных образов выражаются и в кар-

тине ночного неба с «кровавой луной» в густых облаках, Плеядами, сполохами северного сияния и надвигающейся бурей с тучами, подобными стаям голодного воронья. Но в наступлении ночи и начале бури поэт предощущает преобразование: наступит рассвет, и «чреваты влагой капли ночи» превратятся в искрящиеся «перлы» росы [12, 127]. «Трагический гуманизм» (А. Люсый) С. Боброва, утверждающий возрождение через смерть, выражается и в оригинальной интерпретации образа петуха, который в его поэтическом сознании возвещает не рассвет, а полночь. Возможно, такое понимание образа восходит к древнееврейским представлениям о петухе как символе третьей стражи ночи – от полночи до рассвета [9, 310]. Амбивалентная семантика образа петуха, связанного как с солнцем, так и с подземным миром во многих мифологических традициях, у С. Боброва выражается в рецепции его как вестника возрождения через смерть: петух, апокалиптически, «подобно роковой трубе», возвещая появление ангела смерти, предвещает и будущий восход солнца, воскресение в новом мире. В контексте политических взглядов поэта и композиционного расположения анализируемого стихотворения в первом томе «Рассвета полночи», также акцентирующим семантику смерти и возрождения, «Ночь» «звучит как характеристика павловского царствования, разразившегося катаклизмом цареубийства и «торжественным утром» Александра I» [7, 63]. Стереоскопичность бобровских образов, вызванная «сведением нескольких групп значений в один смысловой фокус» [5, 61], позволяет интерпретировать их с различных позиций, исследователями неоднократно отмечено характерное для творческого сознания поэта стремление к многозначности и намеренному затемнению образов [7, 45, 56]. Как представляется, персонификация смерти в образе ангела осуществляется поэтом посредством аллегорий, эмблематики, а также индивидуально-авторского мифотворчества.

Продолжая анализ стихотворения «Ночь», представляется целесообразным рассмотреть соотношение образа Смерти с другими явлениями, специфику ее персонификации в поэзии С. Боброва. Свойственное идиостилистике поэта оригинальное сочетание пространства и времени воплощается в создании

парадоксального хронотопа: монарх познает «в полудни ранний запад свой» [12, 130], где укорененная в сознании метафора «закат жизни = старость, смерть» за счет введения пространственной характеристики приобретает новые коннотации. В образе монарха актуализируется одический топос «царь – солнце»: исчезая для этого мира, Павел «восходит» в мире ином (сравним с эмблематическим образом Павла-Феба у Н. Карамзина: «Сольется яркими струями / С вечерней тихою зарей / И алый блеск оставит в ней» [6, 190]). Эмблематическую природу имеет и уподобление человеческой жизни и смерти яркой, но краткой вспышке ракеты / фейерверка, метеора или падающей звезды [18, 158] (стих. «Ночь», «Глас возрожденной Ольги к сыну Святославлю»).

Бобровская концепция возрождения через смерть, отсылающая к архаическим мифам об умирающем / воскресающем божестве, реализуется не только в солярном символизме образа Павла, но и в темпоральных образах уходящего и наступающего веков, характерных для идиостилистики поэта (см. также стих. «Первый час года», «Столетняя песнь, или Торжество осьмогоднадесять века России», «Запрос новому веку», «Глас возрожденной Ольги к сыну Святославлю»). Поэтическая рефлексия над исторически сложившейся ситуацией, когда новое царствование практически совпало с наступлением нового века, приводит С. Боброва к мысли об уподоблении прежнего и нового монархов старому и новому векам: «Едва минувший век пал в бездну / И лег с другими в ряд веками, / То князь – туда ж за ним вослед» [12, 122]. Показательно, что С. Боброву чужды одические чаяния наступления Золотого века, для него грядущее покрыто мраком: новый век «в тьму будущего полетел» («Ночь») [12, 129], «погнался в мрак грядущей дали» («Глас возрожденной Ольги...») [12, 122]. Сопрягая эсхатологические представления о смерти и возрождении миров, вечном круговороте бытия с конечностью телесной человеческой жизни и бесконечностью духа, поэт осмысливает макро- и микрокосм как явления одного порядка. «Идея неизбежности катастроф, – по свидетельству Ю. Лотмана, – пронизывала не только космогоническую поэзию Боброва», будучи характерной и для его политической лирики [12, 50].

Вообще, оба стихотворных отклика на убийство Павла I («Ночь» и «Глас возрожденной Ольги...») обладают большим количеством сквозных образов и мотивов, что позволяет исследователям объединять их в цикл, включая в него и стихотворение «Торжественное утро марта 12 1801 года» [7, 60–71]. Помимо выше отмеченных (полночь, крылатый сон и «снокрылая ночь», сполохи северного сияния («столпы багровою стеной» и «кровоаогненны столпы» (ср. у Г. Державина: «Кровавая луна блистала... / На море мрачном простирала / Столбом багровым свет с небес» [4, 94])), дрожание Полярной звезды, протяжный звон / стон, «огни блудящи» и «огни живые», смерть старого и рождение нового веков, ракета / метеор человеческой жизни), приведем примеры текстуальных совпадений:

«Ночь»	«Глас возрожденной Ольги...»
О муза! Толь виденья новы Не значат рок простых людей, Но рок полубогов суровый. [12, 127]	Толики знаменья мрака, Не носят рок простых людей, Но час вздыхающих князей, Час судорожный полбогов. Да, – смерть касается престола... [12, 122]
Миры горящи покатались В гармоньи новой по зыбям... [12, 129]	А пламенны миры по тверди В гармоньи новой двиглись плавно... [12, 122]
Тут горы, высясь к облакам, И одночасные пылины, Носимые в лучах дневных, С одной внезапностью судьбины, Дрогнувши, исчезают вмиг. [12, 129]	О рок всемогущный! пред тобою И вечные громады гор, И одночасные пылинки С одной внезапностию гибнут. [12, 122]
Ах! нет его, – Он познавает В полудни ранний запад свой... [12, 130]	Он, как огнистый метеор, В полудни своего владенья Познал внезапно ранний вечер. [12, 123]

Эти совпадения свидетельствуют о том, что «лирическая реакция мысли» (А. Люсьи) С. Боброва на феномен смерти выражается в форме автоцитации, поэт размышляет о мнимой конечности человеческого и вселенского бытия одними и теми же категориями и, сознавая уникальность своего поэтического языка, намеренно подчеркивает его лексику и стилистику. Уже совре-

менники С. Боброва отмечали характерность для его поэтической системы повторов, схожих содержательных и формальных структур, целых отрезков текста, кочующих из произведения в произведение [5, 77]. Внезапность смерти, тем не менее предваряемая устрашающими ночными картинами природы, астральными знаменьями, мистическими предчувствиями, равно имманентна макро- и микрокосму. Смерть нивелирует различия, уравнивая всех и вся. В таком контексте не случайна реминисценция из IV оды Горация: «и смерть, толкаясь / То в терем, то в шалаш простой, / Хватает жертву, улыбаясь, / Железною своей рукой» [12, 129].

Показательно, что эта идея, актуализированная средневековыми представлениями о равенстве перед смертью представителей различных сословий, созвучная просветительским и масонским взглядам эпохи, привлекает многих поэтов рубежа XVIII – XIX веков. Так, например, эту мысль артикулирует М. Муравьев, как в переводе IV оды Горация: «А смерть и в хижины убоги... и в царские чертоги / Идет единою ногой» [10, 256], так и в оригинальных стихотворениях: «Неумолимая меж тем приходит смерть / Различия, людьями поставленные, стерть» [10, 185] («Об учении природы. Письмо к В. В. Ханькову», 1779), «А смерть между людей быть разности не знает» [10, 311] («Стансы», 1775). Равенство в посмертии – характерный мотив поэзии Г. Державина: «Ничто от роковых кохтей, / Никая тварь не убегает; / Монарх и узник – снесь червей» [4, 85] («На смерть князя Мещерского», 1779); «Богач и нищ, рабы с царями, / Все равно оставляют свет» [4, 95] («На выздоровление Мецената», 1781); «Надежней гроба дома нет, / Богатым он отверст и бедным; / И царь и раб в него придет» [4, 177] («Ко второму соседу», 1791). Разработку подобного мотива наблюдаем в поэзии Н. Карамзина: «И царь и раб его, безумец и мудрец, / Невинная душа, преступник, изверг злобы, / Исчезнут все как тень – и всем один конец; / На всех грозитя смерть, для всех отверсты гробы» [6, 129] («Опытная Соломонова мудрость...», 1796); С. Ширинского-Шихматова: «Падут – и властелин, вселенною служимый, / И самый низкий раб – все брение одно... / Так в смерти равными творятся человеки» [12, 422] («Ночь на гробах. Подражание Юнгу», 1812); масонов М. Дмитриева-Мамонтова: «Падет и мошка и герой» [12, 728] («Истина», 1812)

и П. Голенищева-Кутузова: «Все славные пути равно во гроб ведут» [12, 477] («Элегия, сделанная на сельское кладбище», 1803). В «Гласе возрожденной Ольги...» С. Боброва слава также не является гарантией избавления от смертной участи, эта идея выражается поэтом посредством растительной символики и эмблематики: рано или поздно лавры превратятся в кипарисы, пожинаемые рукой Смерти.

Танатические искания С. Боброва приводят к созданию целого стихотворения, посвященного множеству масок Смерти – «Хитрости Сатурна, или Смерть в разных личинах» (1789), центральная часть которого является вольным переложением из «Ночных размышлений» Э. Юнга, трактующих смерть в космическом, надчеловеческом масштабе. Отметим, что Сатурн, вследствие своего мифологического значения «неумолимого времени, поглощающего то, что породило» [9, 417], укорененного в эмблематике, зачастую воспринимается поэтами рубежа веков как один из образов Смерти, обладающий схожей атрибутикой: крылья, коса и песочные часы [18, 41]. Преимущественно образ Сатурна означает смерть как забвение, гибель во времени, хотя иногда выступает и в значении телесной смерти (М. Муравьев, Г. Державин, Н. Карамзин, С. Бобров, А. Мерзляков, М. Милонов, К. Батюшков). Именно таков Сатурн С. Боброва, выступающий в стихотворении прямым субститутотом смерти. Предлагая два основных облика персонифицированной Смерти: «кровавый» и «лукавый», поэт в первом случае изображает ее как владыку загробного мира и несущую гибель Фурию на поле битвы, а во втором случае одевающую маски знатной дамы, сирены или светского франта, причем эпитет «лукавый» вызывает ассоциации с эвфемистической номинацией дьявола.

Инфернальный образ Смерти, реализованный в формате Ужасного Возвышенного как «матери тьмы, царицы ночи темной» [12, 83], сидящей «на троне, из сухих составленном костей», детализирован, ее «подземная храмина» находится ниже мира смертных, но выше «обители теней», Смерть, таким образом, является посредницей между двумя мирами. Возможно, ее статус медиатора и позволяет ей принимать облик как живых, так и сверхъестественных существ, словно одежду, приме-

рять на себя живую плоть. С. Бобров продумывает и локализацию царства Смерти, вновь связывая ее со сном: «от твоей стопы река снотворна льется... / Да в четырех странах вселенная пройдет!» [12, 83], причем четыре реки соотносимы с библейскими реками, вытекающими из Эдема (Быт 2, 10–14). Жаркое дыхание ада, завывание подземных духов в темных расселинах, черные тени траурных кипарисов, растущих на берегах, отсутствие солнечного и лунного света также обуславливает существование Смерти на грани миров, в вечном сумраке. Смерть, летящая над полем битвы, принимает характерный средневековой иконографии образ «низвергающейся с высот эринии с крыльями летучей мыши» [17, 146], а атрибуты Смерти и ее внешний облик связываются с реалиями войны: традиционная коса превращается (перековывается) в «перун», простираются «селитряны крыле», ревет «чугунная гортань», Смерть «рыгает в голубом дыму свинец блестящий» [12, 84].

Подчеркивая изменчивую природу Смерти, поэт обращается к маскам, под которыми она скрывает свою гибельную сущность, когда «металл», которым она прерывает «смертных нить», становится незримым. Смерть способна принять облик знатной дамы, облаченной в «полотно батавское», лежащей «в пуховике, опрысканном духами» и нежно манящей молодого щеголя, или воплотиться в сладкоголосой сирене, губящей корабли. Самой интересной представляется последняя маска, маска франта, которая столь же неестественна и фальшива, как высший свет, «где в купле красота, где уст и взоров студ» [12, 84]. Не разделяя мнение исследователей, что Смерть здесь скрывается «в обличьях Вакха и Венеры» [7, 25], полагаем, что как раз отсутствие любви, замещенное распутством, позволяет Смерти скрыть свой инфернальный облик «меж миртов» (дерево, посвященное Афродите), но момент близости влечет за собой жуткую и стремительную трансформацию: любовный вздох оборачивается смертным, «во слезы пук цветов, – в кроваву косу трость, – / На кости сохнет плоть, – иссунулася кость! – / Цветы и порошки зловонной стали гнилью, / Одежда вретисцем, а нежно тело пылью!» [12, 85] – Смерть предстает в своем ужасном макабрическом облике, являясь для С. Боброва символом «мертвости» высше-

го света. Фальшь и inferнальный карнавал исключают присутствие любви, ей нет места среди светского маскарада, и в этом стихотворении безоговорочное преимущество на стороне смерти. Экспрессивная окраска, энергетическая мощь бобровской поэзии позволила Ю. Тынянову охарактеризовать ее как «эмоционально-влияющее», в отличие от «убеждающего», поэтическое слово [16], в котором предромантические тенденции, влияние Э. Юнга и Оссиана эклектически сочетаются с «витийством» М. Ломоносова и опытами В. Тредиаковского в области белого стиха.

Таким образом, обращаясь к персонифицированному антропоморфному образу Смерти, поэты рубежа XVIII – XIX веков актуализируют преимущественно образность античной и христианской мифологических систем. Образ ангела смерти, представляющий как в «благой» (Н. Карамзин, Н. Грамматин, М. Милонов, К. Батюшков), так и в «грозной» (С. Бобров) ипостасях, является контаминацией античных Танатоса, Гения и христианского ангела, а в его интерпретации прослеживаются масонские, юнгианские, горацанские мотивы.

Л и т е р а т у р а

1. Батюшков К. Н. Стихотворения. М., 1987. 320 с.
2. Берк Э. Философское исследование о происхождении наших идей Возвышенного и Прекрасного. М., 1979. 237 с.
3. Данилевский Р. Ю. Шиллер и становление русского романтизма // Ранние романтические веяния: Из истории международных связей русской литературы. Л., 1972. С. 3–95.
4. Державин Г. Р. Полное собрание стихотворений / вступ. ст., подгот. и общ. ред. Д. Д. Благого, прим. В. А. Западава. Л., 1957. 471 с.
5. Зайонц Л. О. Э. Юнг в поэтическом мире С. Боброва // Ученые записки Тартуского ун-та. Вып. 645. Тарту, 1985. С. 71–85.
6. Карамзин Н. М. Полное собрание стихотворений / Вступ. ст., подгот. текста и прим. Ю. М. Лотмана. Л., 1966. 425 с.
7. Коровин В. Л. Семен Сергеевич Бобров: Жизнь и творчество. М., 2004. 320 с.
8. Люсьи А. П. Крымский текст в русской культуре. СПб., 2003. 314 с.
9. Мифы народов мира. Энциклопедия: В 2 т. / гл. ред. С. А. Токарев. Т. 1. М., 1998. 672 с.
10. Муравьев М. Н. Стихотворения / вступ. статья, примеч., подгот. текста Л. И. Кулаковой. Л., 1967. 388 с.
11. Нюстрем Э. Библейский энциклопедический словарь. СПб., 1998. 523 с.

12. Поэты 1790–1810-х годов / вступ. статья и сост. Ю. М. Лотмана; подгот. текста М. Г. Альтшуллера. Л., 1971. 901 с.
13. Сатиры, послания и другие мелкие стихотворения Михаила Милонова, члена С.-Петербургского вольного общества словесности, наук и художеств. СПб., 1819. 246 с. // http://www.lib.ru/rus/Volsnx/milnov/satiry/sat_op.html
14. Славянская мифология. Энциклопедический словарь. М., 1995. 416 с.
15. Соловьев О. Ф. Масонство: Словарь-справочник. М., 2001. 432 с.
16. Тынянов Ю. Н. Ода как ораторский жанр // Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977. С. 227–252.
17. Хейзинга Й. Осень Средневековья. Исследование форм жизненного уклада и форм мышления в XIV и XV веках во Франции и Нидерландах. М., 1988. 544 с.
18. Эмблемы и символы / вступит. ст. и комм. А. Е. Махова. М., 2000. 368 с.



В. Ш. КРИВОНОС

«МЕРТВЫЕ ДУШИ» ГОГОЛЯ: ИМЯ «АВТОР» В КОНТЕКСТЕ ТРАДИЦИИ

«Мертвых душах» изображенный здесь автор постепенно вырастает в символическую фигуру; это происходит по мере развертывания повествования, когда нарастающая символизация «должна была прорваться и прорвалась в “открытый” текст» [20, 25]¹, когда не просто заметно усиливается, но и резко обнажается «“сквозное” действие символизирующей тенденции» [20, 29]. Если в «Евгении Онегине» можно видеть, «как роман растет и зреет вместе с личностью самого поэта» [7, 106], то в «Мертвых душах» рост и вызревание символиза-

¹ Здесь и далее в статье в квадратных скобках жирным курсивом указан номер цитируемого издания по списку литературы, приведенному в конце статьи (с. 358–359), обычным шрифтом – страницы; номер тома указывается римской цифрой.

ции тесно связаны с раскрытием символического потенциала, изначально заложенного Гоголем в образе автора.

При этом меняется соотношение между функционально различающимися формами изображенного автора, то есть между субъектом повествования и субъектом творчества; стратегия метаповествования выстраивается Гоголем так, что, начиная с шестой главы (и вплоть до финала), когда перестраивается сама система смыслообразования [см.: 21, 97], акцентируется направленность авторской саморефлексии как на акт творчества, так и на личность условного творца пишущегося произведения.

В начале первой главы автор описывает въезд в город NN брички, «в какой ездят холостяки» и в какой сидел «господин» [11, VI, 7], обладавший неопределенной наружностью, а еще и носивший на шее «шерстяную, радужных цветов косынку, какую женатым приготовляет своими руками супруга, снабжая приличными наставлениями, как закутываться, а холостым, наверно не могу сказать, кто делает, Бог их знает: я никогда не носил таких косынок» [11, VI, 9]. Автор говорит о себе, используя местоимение в форме первого лица единственного числа; возникает иллюзия включенности «я» в сюжетный план, общий с героем, где оба они «холостяки», отличающиеся друг от друга бытовыми привычками. Из повествования в первой главе трудно понять, выступает ли автор только в роли повествователя или же является одновременно и действующим лицом, свидетелем и непосредственным очевидцем описываемых событий, на что намекает его исключительная осведомленность в происходящем, чем занимался «приезжий господин» [11, VI, 8], куда он «отправился» [11, VI, 11], кому нанес «визиты» [11, VI, 13], с кем «познакомился» [11, VI, 17] и какое мнение «составилось о нем в городе» [11, VI, 18].

К перволичной форме повествования автор прибегнет и в третьей главе, направляя внимание читателя на *оттенки* и *тонкости* обращения Чичикова с разными персонажами: «Читатель, я думаю, уже заметил, что Чичиков, несмотря на ласковый вид, говорил, однако же, с большею свободою, нежели с Маниловым, и вовсе не церемонился» [11, VI, 49]. Или, еще ранее, во второй главе, объясняя, почему он обрывает описание Маниловой: «но признаюсь, о дамах я очень боюсь говорить, да притом мне по-

ра возвратиться к нашим героям...» [11, VI, 26]. Но в этих его высказываниях план повествования четко ограничен от сюжетного плана; автор говорит о себе для того, чтобы отделить свой, авторский, мир от мира героев. Ср. далее, в главе VIII: «Дамы города N. были... нет, никаким образом не могу; чувствуется точно робость. В дамах города N. больше всего замечательно было то... Даже странно, совсем не подымается перо, точно будто свинец какой-нибудь сидит в нем» [11, VI, 157–158]. Симметричные, казалось бы, повествовательные ситуации выполняют, однако, разные функции: отказ от подробной характеристики дам не просто вновь фиксирует границу между планами «я» и изображаемых персонажей, но служит еще и автодемонстрацией метаповествования (ср. замечания об автодемонстрации литературного сознания: [25, 239]).

Между тем со второй главы перволичная форма повествования постепенно уступает место форме повествования от третьего лица, от лица «автора»; именно так, говоря о себе в третьем лице, автор и будет теперь себя называть. Что касается перволичной формы, то она сохранится в лирических отступлениях (речь прежде всего тех о лирических отступлениях, «которые оттеняют роль автора как творца» [18, 312]), где «я» служит персонификацией изображенного автора; мир «я», который здесь раскрывается, и есть мир изображенного автора, не только уже успевшего заявить о себе как об «авторе», но всякий раз идентифицирующего себя с «автором».

В метаповествовании самопрезентация субъекта творчества, именуяющего себя «автором», и обозначает его самоидентификацию. Ср.: «Для читателя будет не лишним познакомиться с сими двумя крепостными людьми нашего героя. Хотя, конечно, они лица не так заметные, и то, что называют, второстепенные или даже третьестепенные, хотя главные ходы и пружины поэмы не на них утверждены и разве кое-где касаются и легко зацепляют их, – но автор любит чрезвычайно быть обстоятельным во всем, и с этой стороны, несмотря на то, что сам человек русский, хочет быть аккуратен, как немец» [11, VI, 19]. Так осуществляется субъектом творчества словесная самообъективация и самоактуализация: он предстает как обладающий индивидуальными признака-

ми и чертами «автор», то есть персонифицированный создатель произведения, демонстрирующий читателю, которого он вовлекает в процесс творчества, специфику литературной условности¹.

Для изображенного автора назвать себя «автором» и говорить о себе как об «авторе» – значит не отождествлять себя с тем же самым «я», оставшимся в границах повествования и не распознавшим в «господине» созданного им же самим героя², но утвердить свой статус в метаповествовании – статус «автора». В этом именно качестве он и обращается к читателю, превращая того в сотворца пишущегося произведения, на что указывает номинация героя посредством местоимения «наш»: «...промокший и озябший герой наш ни о чем не думал, как только о постели» [11, VI, 44–45]; «Герой наш по обыкновению сейчас вступил с нею в разговор...» [11, VI, 62]; «Герой наш трухнул однако ж порядком» (VI, 89); «...герой наш очутился наконец перед самым домом, который показался теперь еще печальнее» [11, VI, 113]; «Здесь герой наш поневоле отступил назад и поглядел на него пристально» [11, VI, 116]; «Герой наш повернулся в ту ж минуту к губернаторше...» [11, VI, 166]; «Это вздорное, по-видимому, происшествие заметно расстроило нашего героя» [11, VI, 173] и т. д. Читатель должен воспринять героя как «героя», для чего в авторе он должен увидеть «автора».

В формуле «наш герой» скрыто не прямое указание на читателя; будучи речевым порождением изображенного автора и элементом авторского мира, где творится вымысел, читатель занимает ту же позицию по отношению к герою, что и субъект творчества, словно удваивающий с помощью обозначенной формулы свое прямое присутствие в метаповествовании. И эта формула, и открытые обращения к читателю, служащие знаками читательского участия в акте творчества, призваны мотивировать избранное субъектом творчества самоименование.

¹ Ср. выделение типичных признаков повествования от третьего лица: актуализация эксплицитно выраженного автора; выражение семантики творческого акта; функционирование автора в качестве творца текста; обращения к условному читателю: [4, 34–35].

² Ср. парадокс перволичной формы повествования: «Говорить о самом себе – значит больше не быть тем же самым я» [29, 76].

В структуре метаповествования значимыми становятся следы, оставляемые в памяти условного читателя; отсюда ссылки на читательскую память, служащие «напоминанием о самом напоминании» [25, 242]. Ср.: «На зов явилась женщина с тарелкой в руках, на которой лежал сухарь, уже знакомый читателю» [11, VI, 126]; «Уже известный читателям Иван Антонович кувшинное рыло показался в зале присутствия и почтительно поклонился» [11, 145]; «Там, в этой комнатке, так знакомой читателю, с дверью, заставленной комодами, и выглядывавшими иногда из углов тараканами...» [11, VI, 174]; «Для всего этого предположено было собраться нарочно у полицеймейстера, уже известного читателям отца и благодетеля города» [11, VI, 196] и т. д. В приведенных примерах читатель – это носитель читательской функции, атрибут субъекта творчества, который всякий раз напоминает не только об известных и знакомых читателю персонажах или предметах, но прежде всего о границе, разделяющей действительность персонажей и мир акта творчества. Активизация читательской памяти является симптомом *прорывов* постепенно нарастающей символизации: читатель оказывается подготовлен к ним не только ставшими «привычными для него скачками повествования» [20, 32], но и скачками метаповествования, резко выталкивающими на первый план символическую фигуру «автора».

В открывающем главу VI лирическом отступлении изображенный автор, предаваясь воспоминаниям о своем детстве и о своей юности, рассказывает о том, как многое его «поражало», когда подъезжал он «в первый раз к незнакомому месту», и что «ничто не ускользало от свежего тонкого вниманья», как он «уносился мысленно» за встретившимися ему пехотным офицером, купцом или уездным чиновником «в бедную жизнь их», задумываясь над их возможными занятиями и разговорами, или, побуждаемый любопытством, старался «угадать» при виде помещичьего дома, каковы облик и характеры его обитателей и «кто таков сам помещик» [11, VI, 110–111]. И сетует на овладевшее им «теперь» равнодушие к внешним впечатлениям, что «теперь» его «охлажденному взору неприятно», печалась, что безвозвратно, как ему кажется, утрачена им «теперь» детская восприимчивость к явлениям бытия и юношеская «свежесть» [11, VI, 111].

Лирическое отступление носит подчеркнуто автобиографический характер; изображенный автор, запечатлевая себя в разные периоды и в разных возрастах жизни, излагает свою *внутреннюю историю*, важную для его писательской судьбы¹. Интерпретируя факты своей жизни в духе просветительски понимаемого жизнеописания² и наделяя сюжет собственного взросления универсальными смыслами, он применяет существенные для его самооценки и для стратегии метаповествования «возрастные категории» [19, 551] в соответствии с традицией построения писательских биографий, появившихся на рубеже XVIII и XIX вв. В этих биографических текстах получали «пиитическую» окраску факты и свидетельства «об особой остроте чувств, “восприимчивости” души ребенка» и его «склонности к мечтательности и фантазированию» [12, 325], и играл особую роль мотив пробуждения дара, осознания «своего призвания» и «своего пути» [12, 327].

Свойственные автору с детских лет острая наблюдательность, свежесть чувств и развитое воображение служат проявлением художнического дара и характеризуют его как будущего творца. Проблематичное единство своего «я» он переживает как драму писателя, которого не может не тревожить состояние внутреннего охлаждения. Его поистине подвергает «теперь» испытанию *жизни холод*, который предстоит *вытерпеть*, чтобы признать, что юность с ее *свежими мечтаньями* не дана была ему *напрасно* [24, 145–146]. Структура лирического отступления, подобно структуре авторского монолога в восьмой главе «Евгения Онегина», тоже «отличается большой сложностью» [14, 350] и «не выражает окончательного суда автора» [14, 349] – только не над героем, как в пушкинском романе, но над самим собой.

Вот Чичиков «был уже средних лет и осмотрительно-охлажденного характера» [11, VI, 92–93]. Но охлажденный характер не служит преградой для задуманного автором возрождения

¹ Как специально было отмечено, в русской культуре первой трети XIX в. заметно обостряется интерес к писательской биографии, подразумевающей «наличие внутренней истории» [16, 372].

² См. о значении для Гоголя просветительской мысли «о зависимости нравственного облика человека от его возраста» [26, 283].

и преобразования героя, уже и сейчас способного, «чего он сам себе не мог объяснить», почувствовать себя «чем-то вроде молодого человека, чуть-чуть не гусаром» [11, VI, 169]. Автор же возрождается и преображается в акте творчества, обнаруживая и доказывая, что он отнюдь не утратил юношескую свежесть мировосприятия и может вновь испытать состояние вдохновения и вновь пережить рождение «чудных замыслов» и «поэтических грез» [11, VI, 222].

С лирическим отступлением в главе VI перекликается лирическое отступление в следующей главе, главе VII, в структуре которого сочетаются такие формы словесной самообъективации, как исповедь и автобиография (см. о специфике этих форм: [5, 124, 132]). Изображенный автор прибегает к исповедальным интонациям и автобиографическим мотивам, рассказывая о судьбе писателя, «дерзнувшего вызвать наружу всё, что ежеминутно пред очами и чего не зрят равнодушные очи, всю страшную, потрясающую тину мелочей, опутавших нашу жизнь, всю глубину холодных, раздробленных, повседневных характеров, которыми кишит наша земная, подчас горькая и скучная дорога»; он излагает не свою *внутреннюю историю*, связанную с перипетиями этой судьбы, но историю отношения к писателю «современного суда, лицемерно-бесчувственного современного суда, который назовет ничтожными и низкими им лелеянные созданья, отдаст ему презренный угол в ряду писателей, оскорбляющих человечество, придаст ему качества им же изображенных героев, отнимет от него и сердце, и душу, и божественное пламя таланта» [11, VI, 134].

Лирическое отступление содержит своего рода автопортрет субъекта творчества, то есть изображение изображения (в автопортрете «мы не видим, конечно, изображающего его автора, а только изображение художника» [5, 288]). В размышлении о судьбе писателя, оставшегося «без разделенья, без ответа, без участья» [11, VI, 134], затрагивается принципиально важная в русской культуре идея сохранения человеком, каковы бы ни были обстоятельства его жизни, «личной идентичности» [10, 50], то есть данного человеку образа Божьего, а в случае писателя – его писательского лица. *Современный суд* потому и назван *лицемерно-*

бесчувственным, что не имеет своего лица¹, но он не только и не просто меняет лица и принимает личины, но абсолютно равнодушен к добру и злу и потому так жесток и безжалостен. А ведь «именно с личной идентичностью устойчиво связывались этические нормы русской культуры» [10, 51].

Характеризуя *современный суд*, мешающий «непризнанному писателю» [11, VI, 134] осуществить его миссию, автор находит «выраженья, огни, а не слова», которые поистине излетают от него, «как от древних пророков» [11, VIII, 281]². Образ же писателя, которому суд этот «всё обратит в упрек и поношенье» [11, VI, 134], закономерно вызывает значимые ассоциации с образом гонимого пророка – как вестника отвергаемого современниками откровения. Напомним, что уже в русской культуре XVIII века, культуре секуляризованной, «откровенное знание поэта отождествляется с откровениями библейских пророков» [13, 662]; «в поэте, в высоком вдохновенном писателе», верном своему призванию, видят «пророка, служителя истины, подкрепляющего слово готовностью к гонениям, лишениям и даже гибели» [17, 121]³. В «Мертвых душах» и автопортретный образ писателя, и образ изображенного автора приобретают символическую значимость в соотнесенности с универсальными для русской культуры XVIII – начала XIX вв. концептами «поэт» и «пророк»⁴.

Символически значимым оказывается и имя «автор», выбранное для себя изображенным автором, наследующим функции «поэта» и «пророка» в той же мере, в какой создаваемое им произведение наследует функцию сакральных текстов⁵. В том

¹ Ср. наблюдения над семантикой существительного лицемер и его этимологией («меняющий лица, двуличный») [10, 50]. См.: [31, III, 506].

² Автор в лирическом отступлении поступает так, как должен поступить, по мнению Гоголя, Языков, которому он советует (в помещенном в «Выбранных местах из переписки с друзьями» письме «Предметы для лирического поэта в нынешнее время») перечитывать «строго Библию» и, при ее свете, приглядываться «к нынешнему времени» [11, VIII, 279].

³ Ср. сформировавшееся в XVIII веке и сохранившееся в начале XIX века представление о поэзии как о миссии, которое «ко многому обязывало» [15, 60].

⁴ Ср. наблюдения над референтной соотнесенностью имен исторических лиц с соответствующими культурными концептами: [9, 12].

⁵ «Заменив сакральные тексты, литература унаследовала их культурную функцию. Это замещение, сложившееся в XVIII веке, сделалось вообще устойчивой чертой русской литературы» [17, 89].

числе и текстов пророческих, в которых откровение принимает форму картин, возникающих перед внутренним взором пророка; так в Библии «возвещаемое пророком получено им в состоянии видения или особенного восторга» [30, 234]. Ср.: «Но... может быть, в сей же самой повести почувются иные, еще доселе небранные струны, предстанет несметное богатство русского духа, пройдет муж, одаренный божескими доблестями, или чудная русская девица, какой не сыскать нигде в мире, со всей дивной красотой женской души, вся из великодушного стремления и самоотвержения» [11, VI, 223].

Авторское предположение касается *возможного и вероятного* и в этом смысле гипотетично, то есть не подтверждено непосредственным наблюдением и описанием, но видение и не претендует на достоверность рисуемой картины и ее буквальное понимание. Ср. недоумение критика-современника: «Много, слишком много обещано, так много, что негде и взять того, чем выполнить обещание, потому что того и нет еще на свете...» [6, 418]. Однако автор не обещает, но предсказывает и пророчески провидит, воспринимая пишущееся произведение «не только как творимое, создаваемое, но и как внушаемое свыше» [18, 317]. Как будто свыше насылается на автора и родственное пророческому восторгу вдохновение: вот «неестественной властью осветились» его «очи», а «главу осенило грозное облако, тяжелое грядущими дождями» [11, VI, 221].

В основе авторского опыта пророчества лежит опыт творчества. Так, говоря о трудностях изображения характера Манилова, автор признается, что «вообще далеко придется углублять уже изощренный в науке выпытывания взгляд» [11, VI, 24]. А в последней главе, определяя характер *приобретателя*, в котором «есть уже что-то отталкивающее», объяснит читателю: «Но мудр тот, кто не гнушается никаким характером, но, вперя в него испытующий взгляд, изведывает его до первоначальных причин» [11, VI, 242].

С. Г. Бочаров замечает о «позиции выведывания человека» у Гоголя и о слове «выпытывание», которым «писатель определяет свое отношение к предмету», что в «достигающем крайней степени усилении художника есть момент насилия над пред-

метом» [8, 412]. Между тем авторская саморефлексия направлена в приведенных высказываниях не столько на *предмет*, сколько на самого субъекта творчества; в них содержится его самохарактеристика, где акцент сделан на взгляде, изоциренном в науке *выпытывания*, взгляде *испытующем и изведывающем*, который есть свойство дара. Автор, наделенный особым художественным даром, так же избран для своей миссии, как и пророк для своей; как пророк получает откровение в состоянии видения, так автор получает сокровенное знание посредством взгляда, устремленного «поглубже» герою «в душу» [11, VI, 242].

Ведь что такое этот *изоциренный в науке выпытывания взгляд*? Что такое этот *испытующий взгляд*, который *изведывает* характер до первоначальных причин? Это и есть взгляд «автора», то есть, согласно происхождению слова «автор» и его этимологической характеристике, «субъекта действия», присущего «в первую очередь богам как источникам космической инициативы» [1, 105] (см. также: [31, I, 60]). А кем выступает этот *субъект действия* в акте творчества? Создателем произведения, его творцом. Стало быть, статус «автора», как он обозначен и как он раскрывается в метаповествовании, есть статус творца. Ср.: «И, может быть, в сем же самом Чичикове страсть, его влекущая, уже не от него, и в холодном его существовании заключено то, что потом повергнет в прах и на колени человека пред мудростью небес. И еще тайна, почему сей образ предстал в ныне являющейся на свет поэме» [11, VI, 242]. Речь идет о незавершенности творения, конечный смысл которого не разъяснится до тех пор, пока будет длиться акт творчества.

Взгляд «автора» направлен как на предмет творчества, так и на самого себя. Если «выпытать» означает «узнать», «выяснить», «выведать», то «изведать» обладает значением «испытать на себе», «узнать на собственном опыте». Ср.: «Но к чему и зачем говорить о том, что впереди? Неприлично автору, будучи давно уже мужем, воспитанному суровой внутренней жизнью и свежительной трезвостью уединения, забываться подобно юноше. Всею своей черед, и место, и время!» [11, VI, 223]. В этом признании раскрывается другая сторона *внутренней истории* изображенного автора, вновь прибегнувшего к характеристике возраста, но на этот раз

для того, чтобы подчеркнуть специфику зрелости. Возраст зрелости, в который вступил автор, требует от него прежде всего мудрости, о чем он напомним читателю далее, когда станет объяснять выбор героя (*Но мудр тот...*), мудрость же дается опытом самопознания и самовоспитания.

Символическому имени «автор» соответствует символическое поведение, ориентированное на значимый для Гоголя «образ уединенной монашеской жизни» и «религиозного подвижничества», который послужил для него самого в 1840-е годы «школой его самовоспитания» [27, 141]¹. Для архаической мысли, не тематизировавшей «неповторимое», имя как «эквивалент именуемого лица», «имя “автора”», служило знаком не «индивидуальности», но «авторитета» [1, 106]. В «Мертвых душах» с именем «автор» ассоциируются представления об «авторитете» персонафицированного субъекта творчества, приобретающего такой «авторитет» в результате подвижнической жизни и осознанного как подвижничество творчества.

Имя «автор» потому и становится в «Мертвых душах» символически значимым, что несет в себе «сверхличное и общезначимое содержание» [2, 158]. Ср.: «К чему таить слово? Кто же, как не автор, должен сказать святую правду? Вы боитесь глубокого устремленного взора, вы страшитесь сами устремить на что-нибудь глубокий взор, вы любите скользнуть по всему недумываемым глазами» [11, VI, 245]. Было отмечено, что уже в литературе XVIII века эпитет «святая» применительно к «правде» представлялся тривиальным: «В контексте русской поэзии это было общее место» [17, 90]. Используемое автором выражение «святая правда» связано с традицией сакрализации поэта в русской культуре XVIII – начала XIX вв., то есть с феноменом и идеей «светской святости» (см.: [23, 316–317]; ср. также: [22, 497]). С этой идеей прямо соотносится в «Мертвых душах» как изображение автора, так и наделение его именем «автор», семантику которого опреде-

¹ Ср. в письме к В. А. Жуковскому от 26 июня 1842 г.: «Много труда и пути и душевного воспитания впереди еще! Чище горного снега и светлей небес должна быть душа моя, и тогда только я приду в силы начать подвиги и великое поприще, тогда только разрешится загадка моего существованья» [11, XII, 69].

ляет культурная этимология¹. При этом Гоголь воскрешает изначальный смысл слова «святая».

Изображенный автор, подобно самому Гоголю², не является воплощением святости. В его взгляде (*глубокоустремленном взоре*) на самого себя нет намека на автосакрализацию, но резко проявляется острое чувство внутренней связи с сакрализованным Словом. Так обнажается в «Мертвых душах» надличная ценность авторского «я», а имя «автор» раскрывает свой глубинный символический смысл.

Л и т е р а т у р а

1. *Аверинцев С. С.* Авторство и авторитет // Историческая поэтика: Литературные эпохи и типы художественного сознания. М., 1994.
2. *Аверинцев С. С.* Символ // *Аверинцев С. С.* София-Логос: Словарь. 2-е изд., испр. Киев, 2001.
3. *Анненкова Е. И.* Мирская святость как опыт жизни и предмет творческой рефлексии Н.В. Гоголя // А. М. Панченко и русская культура. СПб., 2008.
4. *Атарова К. Н., Лесскис Г. А.* Семантика и структура повествования от третьего лица в художественной прозе // Известия АН СССР. Сер. лит. и яз. 1980. Т. 39. № 1.
5. *Бахтин М. М.* Эстетика словесного творчества. М., 1979.
6. *Белинский В. Г.* Полн. собр. соч.: В 13 т. Т. VI. М., 1955.
7. *Бочаров С. Г.* Поэтика Пушкина: Очерки. М., 1974.
8. *Бочаров С. Г.* О стиле Гоголя // Теория литературных стилей. Типология стилевого развития Нового времени. М., 1976.
9. *Брагина Н. В.* Имена лиц в общественно-культурной языковой практике // Имя: внутренняя структура, семантическая аура, контекст. Ч. 1. М., 2001.
10. *Вендина Т. И.* Язык как форма реализации культурной идентичности // Культура сквозь призму идентичности. М., 2006.
11. *Гоголь Н. В.* Полн. собр. соч.: В 14 т. Т. VI, VIII, XII. М.; Л., 1951–1952.
12. *Грачева Е. Н.* Представления о детстве поэта на материале жизнеописаний конца XVIII – начала XIX вв. // Лотмановский сборник. Т. 1. М., 1995.

¹ В концепте «автор» содержится в свернутом виде представление о функции «авторства» в культуре и об истории «авторства»; о концепте как факте культуры см. [28, 43].

² «Гоголь искал святости, подвергал ее осмыслению, но был далек от воплощения ее в собственном строе жизни, и вряд ли подобное воплощение было в принципе возможно для светского писателя, каковым был и оставался Гоголь» [3, 138].

13. *Живов В. М.* Кошунственная поэзия в системе русской культуры конца XVIII – начала XIX века // Живов В. М. Разыскания в области истории и предистории русской культуры. М., 2002.

14. *Лотман Ю. М.* Роман А. С. Пушкина «Евгений Онегин». Комментарий. Л., 1980.

15. *Лотман Ю. М.* Сотворение Карамзина. М., 1987.

16. *Лотман Ю. М.* Литературная биография в историко-культурном контексте (К типологическому соотношению текста и личности автора) // *Лотман Ю. М.* Избранные статьи: В 3 т. Т. 1. Таллинн, 1992.

17. *Лотман Ю. М.* Очерки по истории русской культуры XVIII – начала XIX века // Из истории русской культуры. Т. IV (XVIII – начало XIX века). 2-е изд. М., 2000.

18. *Манн Ю. В.* Поэтика Гоголя. Вариации к теме. М., 1996.

19. *Манн Ю. В.* Ломоносов в творческом сознании Гоголя // *Манн Ю. В.* Творчество Гоголя: смысл и форма. СПб., 2007.

20. *Маркович В. М.* И.С. Тургенев и русский реалистический роман XIX века (30–50-е годы). Л., 1982.

21. *Маркович В. М.* «Задоры», Русь-тройка и «новое религиозное сознание». Отелеснивание духовного и спиритуализация телесного в 1-м томе Мертвых душ // Wiener Slawistischer Almanach. 2004. Т. 54.

22. *Панченко А. М.* Церковные реформы и культура петровской эпохи // Из истории русской культуры. Т. III (XVII – начало XVIII века). М., 1996.

23. *Панченко А. М.* Русский поэт, или Мирская святость как историко-культурная проблема // *Панченко А. М.* О русской истории и культуре. СПб., 2000.

24. *Пушкин А. С.* Полн. собр. соч.: В 10 т. 4-е изд. Т. V. Л., 1978.

25. *Смирнов И. П.* Смысл как таковой. СПб., 2001.

26. *Смирнова Е. А.* Гоголь и идея «естественного» человека в литературе XVIII в. // XVIII век: Сб. 6. Русская литература XVIII века: Эпоха классицизма. М.; Л., 1964. С. 283.

27. *Смирнова Е. А.* Поэма Гоголя «Мертвые души». Л., 1987.

28. *Степанов Ю. С.* Константы: Словарь русской культуры. Опыт исследования. 3-е изд. М., 2004.

29. *Тодоров Ц.* Поэтика / пер. с фр. // Структурализм: «за» и «против». М., 1975.

30. Толковая Библия. Т. 5. Пг., 1908.

31. *Фасмер М.* Этимологический словарь русского языка: В 4 т. 2-е изд., стереотип. / пер. с нем. и доп. О. Н. Трубачева. Т. 1, 3. М., 1986–1987.



Н. Б. АЛДОНИНА
А. В. ДРУЖИНИН О ТВОРЧЕСТВЕ
Н. М. КАРАМЗИНА

Деятельность известного русского критика А. В. Дружинина (1824–1864) в последнее время привлекает пристальное внимание исследователей. Однако его историко-литературные воззрения изучены еще недостаточно. Правда, появился ряд публикаций, посвященных оценке критиком русской литературы первой половины XVIII века [9]¹, творчества В. К. Тредиаковского [3], А. Д. Кантемира [1], М. В. Ломоносова [1], А. П. Сумарокова [2], но его отношение к писателям второй половины века и Н. М. Карамзину, в частности, продолжает оставаться неизвестным, что затрудняет уяснение историко-литературной концепции Дружинина в ее соотношении с аналогичной концепцией Белинского, Чернышевского и Добролюбова. Данное обстоятельство обусловлено не только идеологическими причинами (на протяжении длительного времени деятельность Дружинина замалчивалась), но и тем, что у него нет специальной работы, в которой бы рассматривалось творчество Карамзина. Однако на протяжении жизненного пути в «Дневнике», статьях, рецензиях, романах-фельетонах, рассказах, «Письмах Иногороднего подписчика...» о русской и английской литературе и журналистике, а также в незавершенных работах Дружинин неоднократно обращался к личности и деятельности Карамзина. В настоящей статье предпринимается попытка собрать воедино разрозненные высказывания Дружинина о Карамзине, сгруппировать их, проследить эволюцию критика в отношении к творчеству знаменитого писателя, выявить интересующие его аспекты.

Как известно, Карамзин выступал в разных жанрах: писал стихотворения, повести, очерки, являлся историком, критиком, издателем журнала «Вестник Европы». Выделяя в деятельности

¹ Здесь и далее в статье в квадратных скобках жирным курсивом указан номер цитируемого издания по списку литературы, приведенному в конце статьи (с. 379), обычным шрифтом – страницы; том указан римской цифрой.

писателя самое, с его точки зрения, существенное, Дружинин преимущественно ведет речь о Карамзине – историке, прозаике и авторе «Писем русского путешественника». При этом он затрагивает широкий круг проблем: Карамзин как историк, прозаик, критик, издатель и реформатор русского языка; его полемика с литературными староверами; Карамзин и зарубежные писатели; Карамзин и его современники и последователи; оценка деятеля В. Г. Белинским; создание научной биографии Карамзина. Дружинин цитирует произведения Карамзина, при этом, за малым исключением, не обращается к анализу конкретных произведений, предпочитая вести речь о том или ином роде деятельности писателя в целом.

Неизвестно, когда Дружинин впервые познакомился с творчеством Карамзина. Вероятно, это произошло в детстве. По свидетельству будущего критика, у его отца была «целая библиотека русских классиков и древних журналов» [12, VI, 234] конца XVIII – начала XIX вв. Можно было обнаружить и «кучу альманахов, которые в свое время покупались нарасхват и очень нравились публике» [12, VI, 37]. «Я помню, – напишет Дружинин впоследствии, когда один из моих наставников трогательно читал мне и моим товарищам слова Карамзина: “Нет Агафона, нет моего друга!”», мы много смеялись, не думая о том, что имя Агафона в Греции считалось и благозвучным, и поэтическим» [12, VI, 212–213]. В данном случае речь шла об элегии в прозе Н. М. Карамзина «Цветок на гроб моего Агатона».

Следует заметить, что автор «Бедной Лизы» относился к числу любимейших писателей критика, перед которым он преклонялся. Дружинин внимательно следил за всем, что появлялось о писателе в русской и зарубежной печати. Опубликовав в декабрьской книжке «Современника» за 1847 г. повесть «Полинька Сакс», он вошел в число активнейших сотрудников журнала. С января 1849 г. Дружинин помещает в нем «Письма Иногороднего подписчика в редакцию “Современника” о русской журналистике». И уже в обозрении литературы за февраль 1849 г. обращает внимание на опубликованную в «Библиотеке для чтения» вторую часть статьи «Жизнь Н. М. Карамзина»: «...скажу о “Карамзине” после окончания самой статьи» [12, VI, 60]. В обозрении журналистики

за февраль 1850 г. Дружинин указывает на промах одного из журналов, который, «опровергая отзыв одного писателя о том, что Карамзин немного заплатил дань духу Пале-Рояля ... сказал между прочим, что “от отцев Пале-Рояля остались и великие произведения учености, и благочестия”. В странной этой фразе автор смешал название Пале-Рояля, дворца герцога Орлеанского и средоточия всех парижских увеселений в XVIII столетии, с Пор-Роялем, женским монастырем» [12, VI, 279]. В следующем «Письме Иногороднего подписчика...» – за апрель 1850 г. – читаем: «Из других статей 4-го № («Отечественных записок» за 1850 г. – Н. А.) могу указать на отрывок из записок путешественника: “Карамзин в Швейцарии”» [12, VI, 344]. В обзоре английской литературы Дружинин замечает: «Статьи большого объема, виденные нами (в журналах «Атеней» и «Foreign Review. – Н. А.), были о Карамзине, Жуковском, Загоскине, Лажечникове, Пушкине и путешественнике Врангеле» [12, V, 289]. В неопубликованном фельетоне «Интермедия между первой и второй частью “Заметок петербургского туриста”, или Летняя поездка господ Лызгачова, Буйновидова и Брандахлыстова к российским литературным знаменитостям», в котором отразились впечатления от пребывания в 1855 г. автора с В. П. Боткиным и Д. В. Григоровичем в Спасском-Лутовинове Тургенева, Дружинин описал дом и библиотеку писателя, в которой среди ряда классиков русской и зарубежной литературы с удовлетворением отметил сочинения Карамзина: «Со всех сторон глядели на вас Карамзин, Дидро, Фридрих Второй, philosophe de Sans-Sousi, госпожа д’Эпинэ, Руссо, Дидро, Бугенвиль, капитан Кук, Мерсье, Ричардсон, Лагарп и все эти милые имена, при одном воспоминании о коих возникает перед вами весь обворожительный праздник прошлого столетия...» [18, 28 об.]

Как и Белинский, а впоследствии Чернышевский и Добролюбов, Дружинин исходил из просветительской концепции, согласно которой русская литература XVIII и первой трети XIX вв. носила подражательный характер. По убеждению критика, она должна была сначала усвоить форму, а затем, начиная с Гоголя, – содержание. Именно поэтому творчество писателей XVIII века, по его мнению, заключало в себе мало самобытного, представляя подражание иностранным образцам.

Будучи сторонником реалистического творчества, Дружинин отрицательно относился к эстетике классицизма, как французского, так и русского. Убежденный в многообразии действительности, он считал рамки этого художественного метода стеснительными для писателя; полагал, что подражание французскому классицизму нанесло вред русской литературе, который был «весьма значителен» [14, 187]. Вместе с тем критик с удовлетворением подчеркивал, что период подражания в русской литературе был недолгим.

По мысли Дружинина, упомянутое выше подражание претитло русскому человеку, стремившемуся к простоте и истине и испытывавшему ненависть к громким фразам, ко всему напыщенному. Немаловажное значение придавал он и особенности русского национального характера, проявлявшейся в насмешливости русского человека, его склонности к шутке. Уже при самом возникновении новой русской литературы Дружинин отмечает ее склонность к сатире: «Первые наши стихотворения – сатиры. Тредьяковский, едва успевши написать эпос, становится общим шутком. Сумароков ... видит все свои трагедии ... превращенными в странные, но почти гениальные пародии... Карамзин прославляет “Вертера”, “Вертер” всходит в моду, – через год уже продаются сатиры на “Вертера”. Тот же Карамзин пишет “Бедную Лизу”, читатели рыдают, ездят на Лизин пруд, но остряки уже готовят пародии на “Бедную Лизу” и на все слезливое направление» [20, 76 об.]. О том же идет речь и в статье «Напрасные труды, или Новый theatrum poetarum»: «...шуточные подражания слогу Карамзина и игривым строфам Пушкина легко отыскать в “Благонамеренном” и других журналах двадцатых годов, и нужно сказать правду, некоторые из этих подражаний необыкновенно счастливы» [5, 1]. А в статье «“Очерки из крестьянского быта” А. Ф. Писемского» Дружинин прямо указал на характерные особенности русской литературы – энергию и здравость направления, благодаря которым она противостояла ложным заблуждениям, к числу которых он относил и классицизм, и гоголевское направление. «Европа радостно восприняла псевдоклассицизм, будто великую литературную истину ... у нас дело шло иначе. У нас хлопали “Синаву” и “Хореву”, но хохотали над пародиями этих же трагедий, у нас плакали над

“Бедной Лизой” и читали похождения героев, вроде Эраста Чертополохова... Сам Державин писал пародии торжественных од, сам Карамзин шутил над Эрастами своей эпохи» [12, VII, 262]. К тому же «псевдоклассицизм явился к нам поздно, вместе с другими элементами, ослабившими его действие» [14, 187]. К их числу Дружинин относил, в частности, то обстоятельство, что «Карамзин знакомил нас с идеями германской критики еще в прошлом столетии» [14, 187].

Дружинин видел в Карамзине славу русской литературы, ставил его рядом с Крыловым, Пушкиным, Грибоедовым. Считал, что сочинения писателя обогатили русскую литературу. «Та словесность не бедна, – заявлял он в «Письме Иногороднего подписчика...» за май 1849 г., – которая в течение сорока лет могла выставить имена Карамзина, Пушкина, Крылова, Грибоедова, Гоголя и Лермонтова» [12, VI, 118]. В представлении критика, Карамзин – человек, наряду с Жуковским, Батюшковым, Катениным и Гнедичем, принадлежавший «к образованнейшим людям всей России» [12, VII, 44], «сделавший для русского просвещения, может быть, более, нежели до него сделали все наши величайшие писатели» [12, VII, 86]. «По любви ко всему прекрасному, по умению популяризировать истины в сухие и новые и более всего по своему посту в голове мыслящего поколения своего времени» [12, V, 318–319] он резко выделялся из числа других писателей.

Дружинин именует Карамзина учителем, наставником современных писателей. «Не стыдитесь писать для юношества, – обращается критик к ним в статье «Русские в Японии в конце 1853 и в начале 1854 года» (о книге И. А. Гончарова) – не стыдитесь забавлять, поучая, не уклоняйтесь от роли доброго наставника: и Карамзин, и Пушкин были настолько же наставниками современников, насколько они были служителями Аполлона» [11, 121]. Критик прямо говорит о «дидактическом ... влиянии» [12, VII, 68] писателя на русскую публику, его умении входить в прямое соотношение с читателями. Впоследствии Дружинин признает, что Пушкин, издатель «Современника», «соединял в себе Карамзина с Жуковским, подобно второму, действуя через прямое влияние примера, и, по методе Карамзина, входя в более прямое соотношение с своим читателем» [12, VII, 68].

Дружинин не отрицал того, что Карамзин «не раз принимался за переводные повести (вроде мармонтелевых), которые надоедали читателю десятки лет» [12, VI, 122]. «В полных сочинениях Карамзина, – заметит он в обозрении журналистики за сентябрь 1849 г., – найдете вы переводные повести, которые не стоят чтения» [12, VI, 160–161]. Иное дело – «Бедная Лиза», ставшая «изящнейшим и легчайшим образцом родной речи» [10, 329], сообщившая новое направление словесности. Дружинин не без основания усматривал в ней предвосхищение последующих открытий Пушкина. «Немцы “Вильгельма Мейстера”, поминутно обедающие и напивающиеся, – действительность, – писал он, – герои Шеридана – действительность, и Евгений Онегин действительность, и даже «Бедная Лиза» отчасти действительность» [12, VI, 676].

Дружинин подчеркивал широкую популярность повести Карамзина в публике. «Рассеянность читателей, – утверждал он, – не помешала им оценить Пушкина, Карамзина, Гоголя...» [12, III, 8]. «Песнь Жуковского, страница карамзинской прозы, – напишет критик в статье «А. С. Пушкин и последнее издание его сочинений», – ценились по заслугам в кругу молодых людей...» [12, VII, 40]. Общество «проливало слезы на берегах Лизина пруда и ездило гулять в Кунцево с Кларис[с]ой или переводами Стерна в кармане» [12, VII, 36]. Карамзин пользовался безграничным уважением И. И. Мартынова В. Л. Пушкина, И. И. Козлова и других современников. «Идол всех своих друзей, находчик и открыватель всего гениального и нового для русских читателей, оратор «под серым юберроком», владеющий даром увлекать и вразумлять головы самые непонятливые, – пишет Дружинин, – Карамзин мог казаться человеком без недостатков...» [12, VII, 36].

Не менее высоко оценивалась критиком и деятельность Карамзина-историка, которого он именует «незабвенным историографом» [12, VI, 759]. Дружинин указывал на огромный интерес, который возбудил труд Карамзина в России. «“История” Карамзина, жадно читавшаяся во всех сословиях, – пишет он в статье «А. С. Пушкин и последнее издание его сочинений», – уже породила в то время страсть к родной старине» [12, VII, 52]. Дружинин солидаризировался с оценкой труда Карамзина Пушкиным: «Мне

казалось, что характер Пимена вместе нов и знаком для русского сердца; что трогательное добродушие древних летописцев, столь постигнутое Карамзиным и отразившееся в его бессмертном творении, украсит простоту моих стихов» [12, VII, 53].

Высокого мнения был Дружинин и о Карамзине – авторе «Писем русского путешественника». По мнению критика, вместе с Фонвизиним Карамзин дал образцы данного жанра. «Не раз уже, – так начинает он статью «Русские в Японии в конце 1853 и в начале 1854 годов», – имели мы случаи беседовать с читателями о наших родных русских путешественниках и по этому случаю высказывать все наше уважение к талантам туристов-повествователей, не переводившихся на Руси, – от времен Фонвизина до последней поездок г. Ковалевского, от русского путешественника Карамзина до г. Платона Чихачева» [11, 118]. По Дружинину, «Письма...» Карамзина – «труд превосходный и благотворный в высшей степени» [12, V, 318], одна «из восхитительнейших книг в путевом роде» [12, VI, 748]. Подобная оценка обусловлена познавательным характером «Писем...». В статье «Вальтер Скотт и его современники» Дружинин признает: «...в письмах Карамзина из-за границы можно найти сведения о чрезвычайных, непонятных, по нашему вкусу, успехах Вестриса» [12, IV, 187]. «Наш Карамзин воздавал похвалу “Векфильскому священнику” в то время, – напишет Дружинин, – когда в России так мало было людей, хорошо знакомых с британскою словесностью» [12, V, 48]. К числу лучших страниц «Писем...» Карамзина он относил те, в которых автор «передает им (читателям. – Н. А.) свои выводы о Шекспире, французской трагедии и свои беседы с поэтами и мыслителями Германии» [12, VII, 109–110]. Вместе с тем Дружинин обращал внимание и на высокие художественные достоинства «Писем...» Карамзина, роднящие их с эпистолярным наследием Байрона, М. Монтегю («Турецкие письма»), М. де Севинье (письма к дочери и друзьям), с одной стороны, и Пушкина, с другой. В рецензии на «Полный всеобщий письмовник» Н. Иванова он пишет: «Наш Карамзин и наш Пушкин, ни французов Севинье, ни англичан леди Монтегю и Байрон (так! – Н. А.) могут назваться великими мастерами в деле переписки...» [6, 15]. Неудивительно, что Дружинин соотносит «Письма...» Карамзина с сочинениями других писате-

лей. «Прозу Веневитинова, – заметит он в статье «Сочинения В. Л. Пушкина и Д. В. Веневитинова», – можно только сравнить с ... лучшими страницами карамзинской прозы (в «Письмах русского путешественника». – Н. А.)» [12, VII, 109].

Еще одна заслуга Карамзина – в реформировании русского языка. «Наша словесность во время Карамзина, Жуковского и пушкинских начинаний, – утверждает Дружинин в статье об «Очерках из крестьянского быта» А. Ф. Писемского, – должна была бороться с одним препятствием, самым необыкновенным и ужасающим изо всех препятствий, когда-либо сокрушавших умственное развитие того или другого края. Это препятствие ... заключалось в восприятии всем образованнейшим русским обществом чужого языка, именно французского» [12, VII, 260]. Карамзин существенно упростил русский язык, сблизив его с языком образованного общества. Начатая им реформа была поддержана Пушкиным, который пришел в литературу, когда было «почти невозможно творить на языке, еще не вполне установившемся» [12, VII, 36]. Но домашнее воспитание помогло ему «быть человеком света, сообщило его уму ту остроумную гибкость» [12, VII, 36], благодаря которой поэт мог творить. «Карамзин и Пушкин столь много сделавшие для родного слова, были оба писателями светски образованными, знающими много языков и особенно сильными во французской словесности. Законы французского языка, сколь определенного, сжатого, обработанного и в совершенстве развивающего умственную гибкость пишущего, – были им знакомы до тонкости, и такое знакомство не могло пропасть даром для людей, имеющих в виду упрощение русской речи и сближение языка разговорного с языком письменным» [12, VII, 37]. После этого писать на русском языке стало значительно легче. «Кольцов, – пишет Дружинин в статье «В. Скотт и его современники», – явился в русской словесности уже после упрощения нашего языка ч[е]рез труды Карамзина, Крылова, Грибоедова и Пушкина» [12, IV, 605].

На этом процесс демократизации языка не завершился. В плане сближения разговорного русского языка с письменным Дружинин немалую роль отводил фельетону, в том числе собственным «Заметкам петербургского туриста»: «Эти фельетоны не пропадут, – записывает он 19.01.1855 г. в «Дневнике», – и кажется

мне, что из них может потом выйти недурная книга нравописательного содержания. Сверх того, мне кажется ... что роль фельетона в нашей словесности и вообще для русского языка не так пуста, как о том думают. Фельетон должен окончательно сблизить речь разговорную с писаной речью и, может быть, со временем сделает возможным то, что нам давно надобно – разговор на русском языке в обществе... Заставлять общество говорить по-русски нельзя было в то время, когда изящнейшим и легчайшим образцом родной речи была “Бедная Лиза” Карамзина! Надо не так действовать. Разработайте русскую речь разговорную, покажите ее гибкость и легкость, заставьте публику, чтоб она ее предпочла речи французской, и дело будет выиграно» [10, 329].

Говоря о Карамзине, Дружинин не мог обойти и вопроса о литературно-эстетической позиции писателя, полемике между классицистами и карамзинистами. Он не отвергал недостатков Карамзина-прозаика, которые ловко использовали в своих выступлениях литературные старожилы, но в данном споре был на стороне автора «Бедной Лизы». «Разверните ту же статью («Мелочи из запаса моей памяти» М. А. Дмитриева. – Н. А.), – замечает он в обозрении журналистики за февраль 1854 г., – на странице ... где говорится о литературных несогласиях между ... Карамзиным, Жуковским, с одной стороны, и колким, даровитым князем Шаховским, с другой. Направление Карамзина и Пушкина, или, скорее, направление их поклонников и подражателей, не нравилось Шаховскому... Чувствительные герои Карамзина, Эрасты, Лизы и так далее, – герои, пользующиеся всяким удобным случаем для проливания слез и даже бросающиеся в пруд при несчастных случаях жизни, имели действительно свою смешную сторону, выгодную для наблюдательного насмешника. Привязанность Карамзина к слезливому и безалаберному Йорику, то есть Стерну, послужила первым начатием войны... Со своей стороны и Жуковский, и Карамзин, сознавая свои дарования, двигая вперед искусство, выкупая свои недостатки тысячью красот и достоинств, не могли терпеливо переносить шуточные речи об этих недостатках и только одних недостатках» [12, VI, 781–782]. Более того, в самих нападениях классицистов на Карамзина Дружинин усматривал рациональное зерно: «Шिशков, нападая на язык Карамзина, делал

пользу и Карамзину, и его последователям, побуждая их глядеть за собой строже, избегать чужестранных оборотов речи» [12, VI, 783].

В обозрении журналистики за январь 1853 г. Дружинин дал высокую оценку издательской и журналистской деятельности Карамзина. «Журнал, всенародно решившийся высказать, что критическая деятельность его сверстников вредна и ничтожна ... рождает вопрос: а какова твоя собственная деятельность, о строгий обличитель пустоты и фривольности? Вопрос этот, – заявляет критик, был бы не страшен для журнала, в котором бы трудились Пушкин и Лермонтов, Карамзин и Лажечников» [12, VI, 731].

Для понимания творчества Карамзина Дружинину представлялось важным сопоставление его с западноевропейскими писателями. В рецензии на первый том книги «Шиллер в переводе русских поэтов, изданный под редакцию Н. В. Гербея» он заметит: «До сих пор еще первые писатели русские, люди, дававшие благотворное направление нашей словесности, представляются нам без связи с их чужеземными сверстниками, современниками и предшественниками. Такое воззрение, по-видимому, упрощая задачу, в сущности ее усложняет, потому что, говоря, например, о ... Карамзине без влияния, произведенного на него Стерном, о Жуковском не как об адепте современного ему немецкого романтизма, мы по необходимости собьемся в выводах, пропустим лучшие точки зрения для уразумения сказанных писателей. А если мы захотим толковать о деятельности Державина, Карамзина, Жуковского как почтенных поэтов, сблизивших наше искусство с преданиями искусства иноземного, то каким же образом будет полна наша речь, без основательного разбора чужестранцев, имевших такое значительное влияние на русскую поэзию?» [12, VII, 375–376]. Исходя из сказанного, критик и соотносит творчество Карамзина с деятельностью не только Л. Стерна, но и А. Попа, О. Голдсмита, Д. Аддисона (Эддисона), А. Мандзони, а его «Письма русского путешественника», о чем говорилось выше, уподобляет аналогичным сочинениям Д. Г. Байрона, М. Монтеню, М. де Севинье.

В статье «Лекции В.Теккеря об английских юмористах» Дружинин прямо указывал на сильное влияние на Карамзи-

на Л. Стерна: «Карамзин до страсти любил сочинения Стерна и любил подражать его направлению» [12, V, 519]. Не менее важным представлялось ему воздействие на писателя О. Голдсмита: «В “Письмах русского путешественника” Карамзин упоминает несколько раз о Голдсмита: в Лейпциге он купил его лучший роман, и эта книжка принадлежала с тех пор к походной библиотеке автора “Истории государства Российского”. Карамзин был поэтом в душе, и произведения Голдсмита не могли не возбудить в нем живого сочувствия» [12, V, 48].

По мнению Дружинина, А. Поп, реформировавший систему стихосложения, выступавший как переводчик, автор поэм, издатель, «сделал для английской поэзии то же, что Карамзин для русской прозы» [12, V, 502]. То же самое Дружинин пишет о А. Мандзони в принадлежащей ему анонимной рецензии на роман последнего «Обрученные»: «Манцони, подобно нашему Карамзину, подобно Эддисону при королеве Анне, был не только творцом и художником, сколько путеводителем и руководителем в словесности» [16, 5]. Но более всего Дружинин обнаруживает сходства между Карамзиным и Д. Аддисоном, который, подобно Карамзину, выступал не только как поэт, но и как редактор журнала «Наблюдатель». «Нашего Карамзина не раз называли российским Эддисоном, – пишет Дружинин в «Письме Иногороднего подписчика об английской литературе и журналистике», – и похвала эта справедлива до некоторой степени. Лучшие из страниц “Писем русского путешественника”... совершенно напоминают собою удачнейшие из номеров “Наблюдателя”. Предмет не сходен, лета и общественное положение обоих литераторов неодинаковы, но оба они кажутся братьями – по светлому духу, по любви ко всему прекрасному, по умению популяризировать истины сухие и новые, и, более всего, по своему посту в голове мыслящего поколения своего времени. Конечно, никто бы не назвал Карамзина старшим братом, но относительно Эддисона быть в меньших могло назваться делом небесславным» [12, V, 318–319]. «В числе этих лиц, – возвращается Дружинин к теме в «Письме Иногороднего подписчика...» за декабрь 1854 г., – имелся некто Николай Михайлыч Карамзин ... благодущнейший, талантливейший и восприимчивейший из смертных, литератор-джентльмен ... вроде

Эддисона, сочинивший “Русскую историю” и “Письма русского путешественника”» [12, VI, 747].

В характере Карамзина Дружинин усматривал «много сердечной мягкости, много христианства и милосердия» [12, VII, 152]. «Карамзин, – утверждал он, – плакал не об одной бедной Лизе, хотя теперь едва ли кто знает добрые дела, сделанные Карамзиным, Тургеневым, Жуковским и их друзьями-литераторами» [12, VII, 152]. Наличие «чрезвычайно мягкого духа, побуждавшего его чтить убеждения во всяком человеке, хотя бы эти убеждения прямо шли наперекор всему, что читил и любил Карамзин», в нем самом показывало «натуру истинно светлую, высоко вознесшуюся над миром, любящую родину и в высшей степени способную на благо» [12, VII, 86–87]. Будучи самостоятельным, чтобы увлечься байронизмом, Карамзин братски протягивал «руки каждому труженнику на общем поле» литературы, в том числе молодому Пушкину [12, VII, 45]. Но в то же время Дружинин считал, что указанная черта характера Карамзина имела и негативные последствия. «Терпя псевдоклассицизм, поощряя и плохих поэтов, боясь резких суждений в критическом мире, Карамзин поступал как великий и нежный наставник причудливых, недостаточно развитых поколений. Но, поступая таким образом, он незаметно клал печать своей личности на всех своих поклонников, и поклонники эти являлись просто слабы там, где Карамзин был только снисходителем. Оттого просвещенное и благородное поколение, воспитанное Карамзиным, не сделало для литературы всего того, что оно могло для нее сделать, не сбросило с нее оков французского вкуса, не упростило достаточно литературного языка нашего... Оттого ... когда байроновский элемент, исполненный отрицания, вторгнулся в нашу словесность, он не нашел себе противодействия ... превратил литературу в потешный маскарад, обильный москвичами в гарольдовых плащах» [12, VII, 87]. Примером подобного литератора, «воспитанного на тонком, снисходительном, осторожном карамзинском направлении» [12, VII, 87], был, по мнению критика, И. И. Козлов.

Говоря о заслугах Карамзина и его месте в истории русской литературы, Дружинин, естественно, не мог обойти вопрос об отношении к нему В. Г. Белинского. Проследивая в первой ча-

сти статьи «Критика гоголевского периода русской литературы и наши к ней отношения» эволюцию Белинского, он дает высокую оценку его историко-литературным взглядам. По мысли критика, до Белинского в литературе царил хаос, восторженные отзывы о старых писателях вредили успеху новых талантов, к которым лежало сердце публики. «Не только Карамзин и Жуковский, но Ломоносов и Херасков еще не были основательно определены прежней критикой» [12, VII, 198]. Между тем потребность в подобной оценке ощущалась очень остро. «Русская публика 1830 года могла с покойным духом ожидать разысканий о журналистах прошлого столетия; но ей пора, очень пора была иметь в руках верную оценку Ломоносова, Державина, Карамзина, Фонвизина, просветителей, на которых она была воспитана» [12, VII, 200]. Историческую заслугу Белинского Дружинин видел как раз в том, что он дал основательную, объективную, историческую оценку писателям допушкинского периода не в ущерб современникам, определил их место в развитии литературы. «Характеризуя, анализируя, воскрешая, ставя на свое место всех наших писателей, от Кантемира до Карамзина включительно, она (критика Белинского. – Н. А.) создала ряд этюдов, великолепных по исполнению и еще более великолепных по истинам, в них заключающимся», в результате чего «величие современников перестало вредить славе учителей и предшественников» [12, VII, 201, 202].

Дружинин высоко оценивал заслуги Белинского в понимании сущности творчества Карамзина. «Своим, еще не зрелым умом, – напишет критик в статье «Сочинения Белинского», – он умел разгадать ... в Карамзине, помимо округленных тирад с прилагательными на конце, помимо приторной чувствительности и миндальничанья с Лизет[т]ами, он, без чужого указания, угадал нежную и просвещенную русскую натуру, жаждущую добра и правды» [12, VII, 610]. Не ограничившись сказанным, Дружинин попытался определить истоки карамзинской концепции критика-демократа: «...на школьной доске узнал он Карамзина, Державина, Жуковского, Батюшкова и узнал их не так, как мы делали в детстве промежду французских басен и иного бесплодного сброда, но узнал их тесно и близко» [12, VII, 609]. Говоря о зародившейся еще в детстве любви Белинского к литературе (и Карам-

зину, в частности), Дружинин в доказательство своей мысли приводит фрагмент из Ранней рецензии Белинского на «Стихотворения А. Коптева»: «В золотое время детства ... еще мальчиком и учеником уездного училища, я списывал в огромные кипы тетрадей, неутомимо денно и ночью, стихотворения Карамзина, Дмитриева, Сумарокова, Максима Невзорова ... Тогда я плакал, читая “Бедную Лизу” и “Марьину рощу”, и вменял себе в священнейшую обязанность бродить по полям, при томном свете луны, с понурым лицом à la Эраст Чертополохов. Воспоминания детства так обольстительны, к тому же природа дала мне самое чувствительное сердце и сделала меня поэтом, ибо, еще будучи учеником уездного училища, я писал баллады и думал, что они не хуже баллад Жуковского, не хуже “Раисы” Карамзина, от которой я тогда сходил с ума» [12, VII, 608]. «Шутливый тон этого рассказа, – замечает Дружинин, – нисколько не вредит его правдивости...» [12, VII, 608].

Дружинин выступал против критиков, которые обвиняли Белинского в том, что он унижил старых писателей, «сводил с пьедестала Ломоносова, Державина, Карамзина и их сверстников» [12, VII, 610]. «Нужно ли в наше время ратовать против такого обвинения?» – задает Дружинин вопрос в статье об «Очерке истории русской поэзии» А. Милюкова [12, VII, 610]. Признавая, что в процессе переоценки старых русских поэтов с «замечательных наших деятелей была снята часть незаслуженной ими славы» [12, VII, 450], критик вовсе не склонен был видеть в этом унижения писателей, в том числе Карамзина. Напротив, он считал, что именно благодаря переоценке старых деятелей, была определена историческая роль писателя: «Может быть, Карамзин и Державин точно сведены с пьедесталов, но только после этой операции мы начали видеть в них живых людей, и любим их больше, чем любили их наши деда» [12, VII, 611]. «И неправду сказал бы человек, который осмелился бы утверждать, что старые поэты и прозаики, от Ломоносова до Карамзина, были унижены нашей критикой, были принесены в жертву новым светилам нового русского общества... Одни близорукие педанты могли оскорбляться тем, что новая критика не восторгалась “Бедной Лизой” Карамзина... Поступая таким образом, она оказала услугу всему обществу, оказала услугу

самим старым писателям... Ломоносов, Державин, Карамзин даже с каждым годом утрачивали сочувствие публики... Повесть Карамзина, трагедия Озерова, ода Державина не давали ему того наслаждения, к которому он привык, читая Пушкина, Грибоедова и Жуковского...» [12, VII, 202].

Дружинин прекрасно понимал, что время Карамзина прошло и в обществе появились новые идеи и новые кумиры. «Чуть доходит дело до сочинений Карамзина и Державина, – пишет он в обозрении журналистики за май 1849 г., – тотчас начинаются споры и возгласы, до крайности простодушные ... силятся доказать, что все сочинения Карамзина и Державина так же приятны в чтении теперь, как были они приятны публике, живший за сорок лет до нашего времени... Защитники Державина и Карамзина упускают из вида, что, преувеличивая славу этих писателей, они вредят им; доказывая, что русская словесность не продвинулась ни на шаг после их смерти, они обижают и русское общество, и русскую публику, которая читает Пушкина чаще, нежели оды Державина, и сочинения Гоголя чаще истории бедной Лизы... И от этого предпочтения несколько не страдают заслуги таких деятелей, как Карамзин и Державин. Чтоб убедиться в этом, достаточно сказать известную поговорку: “все хорошо в свое время”» [12, VI, 138. Курсив Дружинина]. В «Письме Иногороднего подписчика...» за февраль 1854 г. Дружинин напишет: «Пшеница не переродится в крапиву, а ученики Карамзина и Пушкина не вернуться (даже, если б сами того хотели) к деятельности Хераскова или Тредьяковского... Про нас говорят, что мы пишем безграмотно – то же самое говорил о Карамзине и его последователях Шишков, человек умный и страстно преданный делу русского слова» [12, VI, 781]. Эту же мысль Дружинин выразит и в рассказе «Прогулка». В качестве главного героя он избирает вялого и апатичного человека, который к тому же трусит во время ночевки в лесу. Укоряя его за несостоятельность, героиня рассказа Надежда Александровна Семенова подметила и эволюцию женского типа. «Бедных Лиз теперь нет, но большой разницы нет между вашим и дядиным временем, – говорит она. – Теперь не похищают девушек потому, что это стоит многих хлопот, а вы ленивы. Вы лучше делаете теперь: вы заставляете женщин признаваться вам в любви и потом

холодно читаете им нравоучение. Бедные-то Лизы, может быть, и не исчезли совсем, но они только не бегают по лесам в бурю и молнию. Они, пользуясь уроком Онегина, спешат выходить замуж» [15, 163].

Вместе с тем Дружинин выступал и против преуменьшения заслуг Карамзина. В статье об «Очерке истории русской поэзии» А. Милюкова он ставит в вину автору то, что, опираясь на суждения Белинского о старых писателях, он «увеличивает строгость приговора, сбрасывает остатки лавров с чела седовласых старцев и дает пощадку лишь тем из них, у которых имелось в таланте кое-что сатирическое» [12, VII, 450]. Подобная точка зрения могла привести к выводу, что «Сумароков, сочиняя свои сатиры ... должен стоять выше Карамзина, того Карамзина, который внес в нашу словесность новейшие идеи своего времени, был в ней представителем европейской многосторонности, цивилизации и мягкости душевной...» [12, VII, 450]. «Применяя его (такой взгляд. – Н. А.) к русским писателям, – продолжает критик, – мы увидим себя в необходимости ... признать сатиры Сумарокова гораздо полезнейшими, нежели все, что когда-либо было написано Карамзиным, Батюшковым и Жуковским» [12, VII, 480–481].

Дружинин сожалел о том, что, в отличие от Англии, Франции и Германии, в России не разработана история литературы. «Много ли имеется у нас, – задается он вопросом в обозрении журналистики за ноябрь 1850 г. – биографических подробностей о Державине, Карамзине, даже Пушкине и Лермонтове?... Чуть доходит дело до Карамзина, опять является масса общих мест и напыщенных похвал: а между тем кто не знает, что избыток хвалы, как бы он ни был заслужен, всегда придает рассказу темноту и лживый колорит» [12, VI, 431]. По убеждению Дружинина, в его время «есть возможность без большого труда собрать материалы для трудов о Карамзине, Нарезном, Батюшкове», а между тем «их никто не собирает, а люди, способные писать об этих почтенных деятелях, предпочитают болтать о том, насколько г. К. художественнее господина М., или ... повторять всем известные общие места о Пушкине и о Гоголе» [12, VII, 141].

Ратуя за разработку истории литературы, Дружинин к числу важнейших источников биографии относил письма литерато-

ров. «Никто не усомнится в том, например, – пишет он в статье «Сочинения Пушкина», – что корреспонденция знаменитых писателей есть драгоценный материал для их биографии...» [7, 8–9]. Впрочем, в вопросе о публикации писем известных писателей у Дружинина были известные ограничения. Он вовсе не считал, что каждое письмо писателя достойно публикации: «...но следует ли из этого (из того, что корреспонденция писателей есть важный материал для их биографии. – Н. А.), например, что все письма, когда-либо писанные Пушкиным, Гоголем, Карамзиным, должны быть перепечатаны при составлении жизнеописаний этих лиц? Три-четыре письма, удачно выбранные и хорошо поясненные, могут познакомить нас с личностью дорогих нам соотечественников лучше всякой коллекции» [7, 8–9]. Еще более справедливым данное правило оказывалось при составлении, например, письмовников. В рецензии на «Полный всеобщий письмовник» Н.Иванова Дружинин предлагал при составлении подобного руководства ограничиться напечатанием небольшого количества писем на разные случаи жизни, а затем «в виде поучения для любителей изящного слога в переписке приложить к собранию коллекцию самых остроумных, легких и знаменитых писем, русских и переведенных с иностранного ... ловкий компилятор без труда выберет из их (Карамзина, Пушкина, Гоголя. – Н. А.) обширной корреспонденции запас писем во всяком роде, писем, которых чтение и изучение принесет несомненную пользу каждому покупателю» [6, 15].

Дружинин с сожалением писал о знатоках русской словесности, для которой «современники Карамзина – неизвестная область и которые по своему малому знанию были бы рады начать русскую словесность с повести госпожи Сморчковой...» [12, VIII, 447]. Но, сетуя на то, что молодежь плохо знает Карамзина, Дружинин тем не менее предъявлял жесткие требования к издателям его сочинений. Он явно не желал, чтобы за дело брались люди недобросовестные, имевшие целью исключительно получение прибыли. «Если хотите приобрести рубль на рубль и работать спустя рукава, – обращался критик к подобным книгоиздателям, – издавайте Поль де Кока и Александра Дюма, но не подступайтесь ни к Карамзину, ни к Батюшкову, ни к Державину!» [12, VII, 106].

Дружинин, инициировавший создание Литературного фонда, считал одним из способов пополнить его материальные средства – чтение платных лекций. Личность и деятельность Карамзина, по мнению критика, относились к тем темам, которые могли вызвать интерес читателей: «Если который-нибудь из профессоров и знатоков русской литературы станет читать публично о Карамзине, Пушкине, Гоголе, он привлечет такое количество слушателей, что в зале многим не найдется места» [8, 12].

Преклонение Дружинина перед Карамзиным было столь велико, что он нередко обращался к его образам в собственных произведениях, популяризируя тем самым творчество писателя. Так, в «Письме Чернокнижникова, служащем окончанием его походов», автор приводит «письма» читателей, восторгавшихся романом-фельетоном «Сентиментальное путешествие Ивана Чернокнижникова по петербургским дачам», в том числе Евсея Барнаулова. Дружинин пародирует известную сцену хвастовства Хлестакова с той разницей, что герой Гоголя, желая «пустить пыль в глаза», ссылается на свое знакомство с Пушкиным, а персонаж, созданный его фантазией, «включает» в число знакомых и других писателей, в том числе Карамзина: «Один раз сидела нас вечерком маленькая компания: я, Александр Сергеич Пушкин, покойный Николай Иванович Гнедич, наш незабвенный историкограф Николай Михайлыч Карамзин и остроумный Грибоедов. Как теперь помню, Пушкин говорит: “Читал я наши новые журналы: все в них так скучно и серьезно, – хотелось бы почитать чего-нибудь веселенького, да нет ничего... Напиши хоть ты, Барнаулов!”» [12, VIII, 109]. Герой «Странного романа, или Приключений, знакомств, радостей, бедствий, странствований друзей Ивана Чернокнижникова» П. П. Буйновидов под влиянием матери, находившей «наслаждение в чтении чувствительных произведений», приучившей сына «проливать слезы над страданиями угнетенных дев и юношей», признавался в своей исповеди: «“Бедная Лиза” была моим первым чтением...» [18, 74].

Среди книг в библиотеке Дружинина имелось старое издание «Письмовника» Курганова, но один из его друзей «зажилил» книгу. Сожалея о пропавшей книге, Дружинин в рецензии на «Пол-

ный всеобщий письмовник» Н. Иванова вновь перефразировал цитату из элегии в прозе Карамзина «Цветок на гроб моего Агатона»: «В тот день ... сердце мое облилось кровью, и я сказал вместе с нашим историографом, рыдавшим над трупом Агатона: “Нет Курганова, нет моего друга!”» [6, 10]. Сожалея о потерянной книге, он пишет далее: «Я отдал бы многое для того, чтоб как-нибудь возвратить свое издание Курганова, и, если Карамзин согласен был расстаться с своим черным фраком для того, чтоб хотя на один часок надеть хитон древнего афинянина, то, подражая великому писателю, я отдам все наши журналы за последнее полугодие с тем, чтобы снова упиться чтением этого доброго, старого письмовника со стихами Кострова и анекдотами о женских хитростях» [6, 10]. Приведенная цитата из очерка Карамзина «Афинская жизнь» неоднократно использовалась Дружининым, который в одних случаях просто приводил фразу, в других остроумно ее обыгрывал. Ср.: «“Я отдал бы мой новый фрак, – говорит Карамзин, – за хитон древнего афинянина!”, хотя, по всей вероятности, автору “Бедной Лизы” было бы очень холодно в коротеньком хитоне» [12, VI, 527]; Карамзин «предлагал отдать свой черный фрак за хитон древнего афинянина» [12, VI, 747]; «За рюмку того розолио, которое когда-то пил мой отец в юности в кругу юношей времен Павла Петровича, я отдам свой фрак, подобно тому, как Карамзин когда-то отдавал свою верхнюю одежду за хитон древнего афинянина» [4, 4] «Я отдал бы свой прошлогодний жилет за удовольствие побеседовать с этим Ладвока (Н. И. Новиковым. – Н. А.) великого века!» [12, VIII, 295]; «Кто ... не способен отдать своего нового черного фрака за кафтан прошлого столетия и за беседу одного вечера с Джонсоном, Борком и Рейнольдсом?» [12, IV, 405]. «Я, охотно уподобляясь Карамзину, – пишет Дружинин в рассказе 1863 г. «Домашний спектакль у Халдеева», – отдал бы мой новый черный фрак и даже панталоны с жилетом, только не за хитон древнего грека, а за право никогда не бывать ни в одном домашнем спектакле» [13, 529]. Данный рассказ содержит последнее упоминание Дружинина о Карамзине.

Таким образом, суждения Дружинина о Карамзине, как и его отзывы о Кантемире, Третьяковском, Ломоносове, Сумаро-

кове, предвосхищали наблюдения современных исследователей. Потому их непременно следует учитывать при построении научной концепции русской литературы XVIII века.

Л и т е р а т у р а

1. Алдошина Н. Б. А. В. Дружинин о творчестве А. Д. Кантемира и М. В. Ломоносова // Проблемы изучения русской литературы XVIII века. Вып. 11: Межвуз. сб. науч. тр. СПб.; Самара, 2005. С. 325–335.
2. Алдошина Н. Б. А. В. Дружинин о творчестве А. П. Сумарокова-драматурга // Проблемы изучения русской литературы XVIII века. Вып. 14: Межвуз. сб. науч. тр. СПб.; Самара, 2009. С. 322–334.
3. Алдошина Н. Б. А. В. Дружинин о творчестве В. К. Третьяковского // Проблемы изучения русской литературы XVIII века. Вып. 9: Межвуз. сб. науч. тр., посвященный памяти проф. В. А. Западава. СПб.; Самара, 2001. С. 313–320.
4. Алдошина Н. Б. Незавершенные статьи А. В. Дружинина (Из неопубликованного) // Российская словесность: эстетика, теория, история: Мат. Всерос. науч. конф., посв. 80-летию профессора Б. Ф. Егорова. СПб.; Самара, 2007. С. 153–167.
5. Библиотека для чтения. 1853. Т. 117. № 1. Отд. VII. С. 1–14.
6. Библиотека для чтения. 1853. Т. 122. № 11. Отд. VI. С. 9–16.
7. Библиотека для чтения. 1855. Т. 131. № 5. Отд. VI. С. 1–14.
8. Библиотека для чтения. 1857. Т. 146. № 11. Отд. III. С. 1–28.
9. Буранок О. М. А. В. Дружинин о русской литературе и культуре XVIII века // А. В. Дружинин: Проблемы творчества: К 175-летию со дня рождения: Межвуз. сб. науч. тр. Самара, 1999. С. 123–130.
10. Дружинин А. В. Повести. Дневник. М., 1986.
11. Дружинин А. В. Прекрасное и вечное. М., 1988.
12. Дружинин А. В. Собрание сочинений: В 8 т. СПб., 1865–1867.
13. Зритель. 1863. № 17. 4 мая. С. 529–535.
14. Современник. 1850. Т. 24. № 12. Отд. II. С. 169–226.
15. Современник. 1853. Т. 42. № 12. Отд. I. С. 147–176.
16. Современник. 1854. Т. 48. № 11. Отд. IV. С. 1–9.
17. РГАЛИ. Ф. 167. Оп. 3. Ед. хр. 4. Л. 1–82.
18. РГАЛИ. Ф. 167. Оп. 3. Ед. хр. 25. Л. 1–95.
19. РГАЛИ. Ф. 167. Оп. 3. Ед. хр. 107. Л. 1–96.



Т. А. САМСОНОВА
ОДИЧЕСКИЕ ТРАДИЦИИ В ЛИРИКЕ
А. АХМАТОВОЙ

Одическая традиция в русской литературе имеет давнюю славную историю. Начиная со стихотворчества XVII века, отечественная лирика, обогащаясь переводами античных образцов и произведений европейских авторов, в XVIII столетии создала собственные оригинальные классицистические произведения. Школа Ломоносова, Сумарокова утвердила определенный «этикет» создания одических произведений. Закрепленные в достаточно узкие жанровые границы, переходящие из стихотворения в стихотворение образы и мотивы становятся устойчивыми формулами, присущими именно оде.

Как и все жанры эпохи классицизма, ода была достаточно консервативна. Разнообразные подносные, хвалебные, торжественные, военные, философские оды появлялись в больших количествах; благодаря устойчивым формулам и наличию так называемых общих мест их создание некоторыми авторами «ставилось на поток». Г. Макогоненко писал: «Следование правилам нормативной поэтики привело к эпигонству. Журналы были наводнены подражательными одами» [7, 3]¹. Узкие консервативные одические рамки впервые сумел раздвинуть Державин, включив в этот традиционно классицистический жанр реалистические элементы. Он в конце XVIII века буквально возродил русскую оду.

В XIX и XX веках жанр оды в чистом виде уходит из русской литературы. Однако одические традиционные формулы в той или иной интерпретации можно встретить и в других жанровых формах. В данной статье мы рассмотрим, как одические традиции проявились в произведениях Анны Ахматовой.

Военное время принесло с собой немало потрясений, которые потребовали от поэта и современников колоссального муже-

ства, героизма, полной самоотдачи. «Две войны, мое поколение, / Освещали твой страшный путь», – писала Ахматова [2, 67]. Произведения о войне составляют особую группу стихотворений Ахматовой. Именно с ними состоялось ее недолгое возвращение в литературу после многих лет молчания. Нас, однако, интересует, каким образом традиции русской военной оды повлияли на эти произведения. Военные стихи Ахматовой во многом отличаются от лирики ее современников. Так, например, у нее практически нет прямых описаний военных действий. Батальные сцены (очень немногочисленные) нарисованы поэтом предельно сжато, скупно, без свойственных ее творческой манере подробностей, четко и точно переданных деталей:

Сзади Нарвские были ворота,
Впереди была только смерть...
Так советская шла пехота
Прямо в желтые жерла «берт». [2, 65]
...Пересекая чуждые равнины,
Шли наши танки, как идет судьба... <...>
В дыму Берлин,
На штурм идут солдаты,
Последний штурм...
И вспыхнули огни. [2, 134–135]

Объяснить это можно и тем, что Ахматовой не довелось воочию наблюдать батальные сцены, и тем, что для нее важно было показать не грандиозные сцены военных сражений, а изобразить внутреннее состояние советских солдат, их великий подвиг, способность к самопожертвованию. И здесь Ахматова следует не ломоносовской традиции, который, описывая «героику бранных подвигов», стремится «воссоздать в сознании читателя именно эмоциональный образ чудовищной катастрофы» [5, 103], а державинской, в которой военные оды посвящались «прославлению не полководцев, а русского солдата, русского могучего, великодушного героического народа» [5, 347].

Еще интересный пример восприятия именно державинской одической традиции можно наблюдать в стихотворении «Наступление» (1942). Согласно формуле военной оды, в повествовании обязательно должны быть включены аллегорические образы, мифологические божества. В произведениях Державина тоже

¹ Здесь и далее в статье в квадратных скобках жирным курсивом указан номер цитируемого издания по списку литературы, приведенному в конце статьи (с. 388), обычным шрифтом – страницы.

присутствуют античные боги, но он, по замечанию Г. Макогоненко, превращает их скорее в сказочных героев: «Его Борей седобородый – русский Дед Мороз» [7, 12]. Подобный пример видим и у Ахматовой:

К нам оттуда родные березы
Тянут ветки, и ждут, и зовут,
И могучие деды-морозы
С нами сомкнутым строем идут. [2, 15]

Ахматовские деды-морозы такие же могучие, как и традиционные герои военных од, однако имеют подчеркнuto национальный колорит. А кроме того, если в одах Ломоносова, Державина и др. в образе божества обычно выступал какой-либо военачальник, или он представлял собой персонифицированный образ всего русского воинства, то в стихотворении Ахматовой деды-морозы – это русские солдаты, плотным строем идущие в бой. И образы этих солдат, воплощенные поэтом в виде деда-мороза (в славянской мифологии – могучая, грозная сила зимней природы) приобретают возвышенное величие, присущее античным божествам.

Устойчивые формулы, свойственные военным одам XVIII века Ахматова с успехом переносит в свои произведения. Закрепленные в сознании читателя литературной традицией, они весьма органично вписываются в небольшие по объему ахматовские военные стихотворения, позволяя автору рисовать удивительно емкие и разноплановые картины. Образ России, Родины, Москвы в подобных произведениях представляет собой персонифицированную могучую фигуру. Она живая, способная испытывать всю гамму чувств – патриотизм, героизм, сострадание, самоотверженность:

Не сраженная бледным страхом
И отмщенья зная срок,
Опустивши глаза сухие,
И сжимая уста, Россия
От того, что сделалось прахом,
В это время шла на Восток. [2, 37]

...И такая в сердце истома,
Сладко кружится голова...
В свежем грохоте майского грома –
Победительница Москва! [2, 79]

Очень важный для военной оды XVIII века мотив тишины, который в произведениях Ломоносова, Сумарокова, Державина являлся залогом блаженного процветания государства, в ахматовских военных стихах не утрачивает свой смысл. Война в ее произведениях воспринимается как хаос, грозный грохот, разрушающий все живое:

Славно начато славное дело
В грозном грохоте, в снежной пыли,
Где томится пречистое тело
Оскверненной врагами земли. [2, 15]

Но это был не городской,
Да и не сельский звук.
На грома дальнего раскат
Он, правда, был похож как брат...
А этот был, как пекло, сух,
И не хотел смятенный слух
Поверить – по тому,
Как расширялся он и рос,
Как равнодушно гибель нес
Ребенку моему. [2, 10]

У Ахматовой мотив тишины в первую очередь означает отсутствие военных действий. Это один из главных признаков мирной, спокойной жизни всего народа:

Чистый ветер ели колышет,
Чистый снег заметает поля.
Больше вражьего шага не слышит,
Отдыхает моя земля. [2, 101]

Прошло пять лет, – и залечила раны,
Жестоко нанесенные войной,
Страна моя,
И русские поляны
Опять полны студеной тишиной. [2, 148]

Особенно популярной в XVIII веке была разновидность торжественной или подносной оды. Именно такие произведения сыграли важную роль в творчестве Ломоносова, Державина и других одописцев. Их написание и издание чаще всего было приурочено к каким-либо официальным торжествам. А кроме того, торжественные оды выполняли роль «идейно насыщенной политической декларации, стихотворной передовой статьи, установочного

высказывания, чрезвычайно ответственного и касавшегося не отдельных деталей политической жизни, а общего направления ее» [5, 93]. Нужно отметить, что подобная «политическая» функция была присуща оде и в античные времена. Исследователь творчества Горация, Б. Гиленсон пишет: «Оды Горация – художественное воплощение его политической философии. Это своеобразное зеркало политических событий в Риме» [4, 224]. В. Баевский отмечает: «Идея государства венчала собой систему взглядов, нашедшую воплощение в одах» [3, 21]. Таким образом, оду можно считать поэтическим выражением политических взглядов и чаяний поэта, его способом общения с властью.

В XX веке функция общения поэта с вождем переходит в другие литературные и публицистические жанры. Так, весьма популярными оказались поэтические послания и открытые письма вождю. Как и торжественные оды, они писались к определенным событиям политической жизни: съездам, годовщинам, официальным торжествам.

В ахматовском творческом наследии тоже есть поэтические послания вождю. Это стихотворения цикла «Слава миру!», часть из которых была напечатана в номерах журнала «Огонек» за 1950 год. Произведения, славословящие Сталина и существующий политический строй, наполнены одическими традициями века XVIII и удивительным образом перекликаются с произведениями Ломоносова и, в особенности, Державина, с учетом поправки на время написания. Официальным поводом к написанию этих стихотворений стал юбилей Сталина и празднование 5-летия Великой Победы. На самом же деле Ахматовой необходимо было спасти близких людей – сына и мужа, арестованных практически одновременно. Сама Ахматова считала цикл «Слава миру!» вынужденной поэзией, называла эти произведения «державинскими подражаниями» [6, 280]. Ведь и Державин почти 160 лет назад вынужден был писать хвалебную подносную оду императрице в надежде на ее справедливость и заступничество (ода «Изображение Фелицы», 1789).

А в Советском Союзе во времена репрессий подобные «литературные реверансы» власти были явлением далеко не редким. Е. Суровцева пишет, что «к сдержанному славословию вы-

нуждены были прибегать авторы писем-жалоб (просьб) с целью подчеркнуть уважение к личности, мнению и воле адресата, от которого зависит личная судьба автора, судьба его родных и друзей, его произведений. Однако основной пафос этих писем славословием не определяется, за тезисами о «мудрости» и «справедливости» адресата отчетливо сквозят тревога и боль, страх и негодование» [8, 50].

Но не только поводы к созданию ахматовских поэтических посланий и некоторых подносных од XVIII века очень схожи. Традиционные одические формулы (такие, как «обширность Российского государства; разность и множественность народов внутри России; изображение ликования людей, вызванного мудростью государственного правления; мотив блаженства младенцев и старцев и т. д.» [1, 139]) Ахматова переносит в свои произведения. Так, мотив ликования и всеобщей радости является одним из основных в стихотворениях, посвященных сталинскому юбилею:

Ликует вся страна в лучах зари янтарной,
И радости чистойшей нет преград...

.....
В день новолетия учителя и друга
Песнь светлой благодарности поют...

.....
И вторят городам Советского Союза
Всех дружеских республик города
И труженики те, которых душат узы,
Но чья свободна речь и чья душа горда. [2, 136]

Героя хвалебных стихов – Сталина – автор наделяет чертами, присущими одическим богам. Напрямую такая параллель, конечно же, не проводится: в советской стране неуместным считалось даже упоминание Божьего имени, не говоря уже об уподоблении вождя Богу, хотя скрытым контекстом это всегда подразумевалось. И вот перед нами встает ахматовский образ вождя – «мудрого человека», «учителя и друга», «с орлиными глазами», «преобразителя вселенной». Под стать грозному облику вождя рисует Ахматова и его дела – исполинские, масштабные:

И с самой середины века,
Которому он имя дал,
Он видит сердце человека,
Что стало светлым, как кристалл.

Своих трудов, своих деяний
Он видит спелые плоды,
Громады величавых зданий,
Мосты, заводы и сады. [2, 137]

А тот, кто нас ведет дорогою труда,
Дорогою побед и славы неизменной, –
Он будет наречен народом навсегда
Преобразителем вселенной. [2, 138]

Кроме того, в этих стихотворениях можно увидеть и другие одические формулы. Во многих стихотворениях можно найти мотив необъятности страны Советов:

Там – в коммунизм пути, там юные леса,
Хранители родной необозримой шири,
И, множась, дружеские крепнут голоса,
Сливаясь в песнь о вечном мире. [2, 138]

Один из важных элементов одической традиции – мотив ликования детей – также находит свое воплощение в ахматовских произведениях:

... Там дети шли с знаменами своими,
И Родина сама,
Любуясь ими,
С улыбкою чело склонила к ним. [2, 156]

И дети, ясным вечерком
В тени гоня овец,
Уже не ведают, о чем
Печально пел отец... [2, 167]

Одна из главных особенностей подносной оды XVIII века – ее программность – позволяла российским одописцам выражать свое видение просвещенной монархии. И для Ломоносова, и для Державина важно было показать действенную гражданственность; поэт представлял себя наставником царей, формулировал программу деятельности на благо Родины и народа. Эта традиция заимствована из античности, когда почти всякая ода, по замечанию И. Тронского, «содержала в себе некое волеизъявление или совет. Поэт высказывает пожелание, отклоняет чье-либо предложение, стремится воздействовать на волю адресата» [9, 374]. Для ахматовских стихов программность оказалась неприемлемой. Если Державин мог свободно «истину царям с улыбкой го-

ворить», то в случае с Ахматовой, для которой написание подобных стихов было унижением, тяжелой необходимостью, о подобном не могло идти и речи.

Преобладание «громких» эпитетов, «красивых» лирических конструкций над художественными образами в этих произведениях – дань традиции и, возможно, демонстрация авторского бессилия в какой-то мере: Ахматова просто не могла писать свои произведения о том, кто мучил ее сына и друзей, кто был виновником смерти многих выдающихся людей. «Слава миру!» – не ахматовские по духу стихи, это официозная поэзия. В этих произведениях осталась лишь лишенная содержания голая форма одического славословия. И у поэта получились страшные по своему невысказанному смыслу стихи.

Однако надолго Ахматовой не хватает ластивых образов и метафор. Иногда ее стих сбивается на почти откровенную декламацию советских лозунгов:

Первая среди равных,
Славная среди славных,
Светлых времен колыбель!
.....
От края до края
Всем нам родная, –
Сказочен твой простор!
В труде и покое
Дружны с тобою
Пятнадцать твоих сестер. [2, 163]

И сама публикация стихотворений в «Огоньке» вызвала разноречивые отклики и недоумение читателей и друзей поэта. Те, кто знал, в каком положении оказалась Ахматова, отнеслись к этому реверансу советской власти с пониманием. Однако, эта ахматовская жертва (в отличие от державинского произведения) была бесполезна. Спасти таким способом близких людей ей не удалось. Но сама попытка – это, безусловно, гражданский подвиг поэта, матери, женщины, сумевшей переступить через свои убеждения, задушить собственную песню ради любимых.

Таким образом, влияние русской одической традиции на творчество Ахматовой является весьма заметным. Объяснить это можно и личным увлечением поэта литературой XVIII века (Дер-

жавина она называла в ряду своих «учителей»), и традициями акмеистов, которые, в отличие от символистов, не стремились сбросить как ненужный балласт все художественное многообразие и богатство литературы предыдущих периодов. Переставшая существовать в чистом виде ода проявляется в лирических произведениях поэтов XX века на уровне устойчивых традиционных поэтических формул, мотивов, ассоциаций.

Л и т е р а т у р а

1. *Алексеева Н. Ю.* Русская ода: Развитие одической формы в XVII – XVIII веках. СПб., 2005.
2. *Ахматова А. А.* Собрание сочинений: В 8 т. Т. 2. Кн I. М., 1999.
3. *Баевский В. С.* История русской поэзии: 1730 – 1980. М., 1996.
4. *Гиленсон Б. А.* История античной литературы: В 2 кн. Кн. 2: Древний Рим. М., 2001.
5. *Гуковский Г. А.* Русская литература XVIII века. М., 1999.
6. *Макогоненко Д. Г.* Из третьей эпохи воспоминаний // Об Анне Ахматовой. Л., 1990.
7. *Макогоненко Г. П.* Поэзия, воссоздающая «истинную картину натуры» // Державин Г. Р. Сочинения. Л., 1987.
8. *Суровцева Е. П.* Жанр «письма вождю» в тоталитарную эпоху (1920-е – 1950-е гг.). М., 2008.
9. *Тронский И. М.* История античной литературы. М., 1988.



В. В. БИТКИНОВА

ДЕРЖАВИНСКИЙ МИФ В ПОЭТИЧЕСКОМ МИРЕ АЛЕКСАНДРА ГОРОДНИЦКОГО (МОТИВ «ПАМЯТНИКА»)

ротиворечивая личность и самобытное творчество Г. Р. Державина привлекали к себе внимание русских поэтов, прозаиков, критиков всех последующих литературных, и даже шире, культурных эпох. Достаточно вспомнить самые хрестоматийные примеры: от думы «Державин» К. Ф. Рылева, освоения, преобразования, оценок державинской поэтики

А. С. Пушкиным в разные периоды его творчества, критических суждений В. Г. Белинского, Н. В. Гоголя до романа «Державин» В. Ходасевича, поэтических опытов О. Мандельштама, М. Цветаевой, «классициста» И. Бродского и др. В постепенно складывающемся в историко-культурной перспективе облике Державина, формирующемся «державинском мифе» выделяются два основных проблемных момента: первое – как уживаются в одном человеке государственная служба с высоким поэтическим служением и второе – как же все-таки оценивать эту поэзию, сочетающую риторический холод, «громозд» (Гоголь), едва ли не «незнание русского языка» (Пушкин) с поэтической смелостью, самобытностью, проблесками гениальности, заслуживает ли она забвения или бессмертия. Каждая эпоха, в соответствии со своими идейными и эстетическими поисками, акцентирует какую-то одну сторону личности и творчества Державина (при этом, конечно, надо говорить и об индивидуальной рецепции), но все согласны, что именно в нем выразился «век Екатерины». В массовом же культурном сознании советской эпохи фигура Державина стала неотъемлемой частью «пушкинского мифа» – истории лицейского экзамена; процессу мифологизации и мифологической интерпретации этого эпизода положили начало автобиографический отрывок Пушкина «Державин» и фраза из романа «Евгений Онегин» «Старик Державин нас заметил и, в гроб сходя, благословил».

В художественном мире поэта-барда Александра Моисеевича Городницкого историческая тема занимает важнейшее место. И из всех поэтов XVIII века абсолютное первенство по количеству упоминаний принадлежит Державину: есть специально посвященное ему стихотворение «Дом на Фонтанке» (1971), образ Державина или реминисценции из его стихов встречаются в таких произведениях, как «Новиков» (1973), «Матюшкин» (1977), «Старый Пушкин» (1978), «Гвардейский вальсок» (1980), «Комаровское кладбище» (1985), «Памяти Бориса Слуцкого» (1987), «Памятник» (1988), «Кратил» (1997), «Старый Питер» (1998), «Державинская лира» (2004), «Тебе, Жуковский, лиру отдаю...» (2007) и др. Державин является одним из героев «пушкинского текста» Городницкого; в стихах, песнях, мемуарных книгах барда державинские реминисценции возникают в связи с воспоминаниями о стар-

ших современниках-учителях и друзьях. Так, характеризуя поэзию и жизненную позицию Д. Самойлова, Городницкий несколько раз цитирует его стихотворение «Старик Державин» [5, 461, 465]¹, рассказывает о чтении своего «Дома на Фонтанке» Б. Слуцкому [5, 479], вспоминает о том, как «за широкой спиной» Н. Я. Эйделямана попал в спецхран Публичной библиотеки и увидел там автографы, заставившие его по-иному увидеть личность писателей, в частности, Державина – под впечатлением от «выставленной под стеклом грифельной доски с записанными его дрожащей рукой предсмертными стихами» [5, 486]. В контекст «державинского текста» барда можно с уверенностью включить не только «Старика Державина», но и другие произведения Д. Самойлова, содержащие державинские реминисценции, анализ державинской поэзии в его «Книге о русской рифме», размышления А. Кушнера, повесть В. Сосноры «Державин до Державина».

Из всего поэтического мира Державина в «державинский текст» А. Городницкого входят, составляя его основу, всего лишь несколько стихотворений: «Фелица», «Снигирь», «Памятник» и «Река времен...». Корреспондируют с ними и вовлеченные в «державинский текст» факты биографии «певца Фелицы» – уже мифологизированные и, кроме того, соотносимые с историософскими взглядами самого поэта-барда (о преемственности, смене и «сопряжении» времен), а также поднимающие одну из наиболее болезненных для советской интеллигенции проблем – взаимоотношения поэта и власти. С «Фелицей» связан мотив «царской милости» к поэту, понятие о союзе поэзии и власти. Екатерина II именуется у Городницкого только Фелицей, и это, с одной стороны, ирония по отношению к царствованию, не соответствующему созданной им самим маске, а с другой – оценка поэта, «узаконившего» эту маску, – ироническая или подчеркивающая трагизм таких отношений с сильными мира сего. Та же идея актуализируется и в связи со «Снигирем». Но при этом стихотворение, написанное на смерть великого полководца, становится и образ-

¹ Здесь и далее в статье в квадратных скобках жирным курсивом указан номер цитируемого издания по списку литературы, приведенному в конце статьи (с. 399), обычным шрифтом – страницы.

цом торжественной похоронной лирики (цитата из «Снигиря» содержится в стихотворении «Памяти Бориса Слуцкого» [6, 334]). «Памятник» и «Река времен...» – вехи самооценки: «Памятнику» в книгах воспоминаний дается прямая характеристика как произведению «величавому и самоуверенному» [5, 486], а «Река времен...» символизирует трагическое переосмысление своей жизни пред смертью. Кроме того, «река времен» как метафора истории – один из сквозных образов поэзии Городницкого. С Державиным как героем мифологизированной истории лицейского экзамена связаны мотивы «передачи лиры» и смены поэтических эпох.

Но Пушкин и Державин соотносятся еще и через пару стихотворений – «Памятник» и «Я памятник себе воздвиг...». Традиция «памятников», как известно, восходит к оде Горация «К Мельпомене» и насчитывает большое количество текстов [7], но в массовом культурном сознании советской эпохи существовали в первую очередь эти две «версии» – державинская и, конечно, более находящаяся на слуху пушкинская. Рассмотрим, в большем мере сосредоточившись на произведении старшего поэта, как «Памятники» Державина и Пушкина входят в поэзию А. Городницкого.

Стихотворения «Комаровское кладбище» и «Памятник» содержат эксплицированную (взятую в кавычки) цитату из Державина – «часть меня большая». Такие «хрестоматийные» цитаты чаще всего используются поэтом-бардом в качестве точки отталкивания, полемики при создании образа персонажа или лирического героя, в данных текстах – «Еще я жив, но “часть меня большая” / Уже перемещается сюда» (на Комаровское кладбище – В.Б.) [4, 116] и «А я умру, и “часть меня большая” / Не убежит от тлена никуда» [4, 235]; у Державина же, напомним: «Так! – весь я не умру; но часть меня большая, / От тлена убежав, по смерти станет жить» [здесь и далее: 7, 785]. Poleмика в подобных случаях ведется не с классикой, а именно с отбором современной барду массовой культурой «хрестоматийных» текстов, а то и вырванных из них «хрестоматийных» афоризмов.

Пушкинский «эквивалент» цитируемой фразы, как всегда при использовании им образов или словесных формул предшественников, более поэтически точен – «душа в заветной ли-

ре): бессмертная «большая часть» – именно душа, иместилищем её является именно поэзия (далее хранителем славы поэта в потомстве, залогом его бессмертия объявляется не жизнь на безграничных просторах Российской империи «народов неисчетных», а существование «в подлунном мире» хотя бы одного «питая» [здесь и далее: **10**, 373]). Городничкому же нужен державинский образ. Во-первых – как более широкий. Не только с поэзией связана «большая часть» души автобиографического лирического героя, хотя тема поэзии является основной в стихотворении «Памятник» и лейтмотивом, неразрывно с темой человеческих привязанностей проходит в «Комаровском кладбище» (о В. Шоре¹ – «Он кафедрой заведовал тогда, / А я был первокурсником. Не в этом, / Однако, дело: в давние года / Он для меня был мэтром и поэтом» [4, 114–115], об А. Клещенко² – «Что снится Толе – шмоны в лагерях? / С Ахматовой неспешная беседа?» [4, 115], о Н. Долининой³ – «У города ночного на краю / Когда-то с нею мы стихи читали» [4, 115]).

¹ Владимир Ефимович Шор (1917–1971) – поэт, переводчик с английского, французского, немецкого. Преподавал иностранные языки и заведовал кафедрой иностранных языков в Ленинградском Горном институте, где учился А. М. Городничкий.

² Анатолий Дмитриевич Клещенко (1921–1974) – поэт, прозаик, переводчик, автор антисталинских стихов. В 1957 г. арестован по доносу, находился в лагерях, после освобождения отправлен в ссылку в Красноярский край, в 1957 г. реабилитирован. А. Городничкий познакомился с ним в 1957 г. в Заполярье во время геологической экспедиции, куда тот нанимался на лето сезонным рабочим; позже Клещенко завербовался на Камчатку в качестве инспектора охотхозяйства и там смертельно заболел, «уход в тайгу был уходом от ненавистной ему жизни», – пишет Городничкий в мемуарной книге [5, 124–129], а в стихотворении: «С Камчатки, где искал он воздух чистый, / Метельной ночью, пасмурной и мгlistой, / Сюда он прибыл в цинковом гробу» [4, 115]. Уже первые поэтические публикации А. Клещенко привлекли внимание А. А. Ахматовой, она в числе других ходатайствовала о его восстановлении в Союзе писателей, он жил рядом с Ахматовой в Комарово.

³ Наталья Григорьевна Долинина (1928–1979) – педагог, учитель литературы, писатель; автор повестей, театральных и киносценариев, научно-популярных работ, очерковых книг, акцентирующих нравственные аспекты воспитательного процесса, автор многих публицистических выступлений на радио и телевидении, в газетной и журнальной периодике. С Долининой – «замечательным педагогом и литератором» – Городничкий познакомился в начале 1960-х гг. в Ленинграде в доме И. З. и Р. А. Серманов [5, 95]. В стихотворении создается образ и Долининой-педагога: «Где прежние ее ученики? / Вошла ли в них ее уроков сила? / Живут ли так, как их она учила, / Неискренней эпохе вопреки?» [4, 115].

В мемуарных книгах упомянуто, что могилы Долининой и Клещенко находятся рядом с могилой А. А. Ахматовой. В стихотворении же «Комаровское кладбище», начиная с фрагмента, посвященного А. Клещенко, постепенно уплотняется ахматовский контекст, и заканчивается оно цитатой из ее стихотворения 1958 г. – «Уже за Флегетоном / Три четверти читателей моих» [2, 203]. Эта цитата находится через три стиха после державинской, обе они взяты в кавычки, а ахматовская, кроме того, предваряется авторской фразой, подчеркивающей включение чужой речи, – «И давний вспоминается мне стих» [4, 116]. Возникает диалог двух поэтов о «большой части» души: с одной стороны, утверждается, что она, «от тлена убежав, по смерти станет жить» в памяти «всякого» из потомков; с другой, – что еще при жизни поэта, если «три четверти» способных понять ее читателей «уже за Флегетоном», то и «непокоренный стих» звучит «похоронным звоном»; долгой все «возрастающей» и «не увядающей» славе противопоставляется вдруг сделавшаяся «короткой» дорога. Автобиографический лирический герой Городничкого, конечно, согласен с репликой, звучащей в финале, и включающая державинскую цитату, но полемическая по отношению к ней фраза «Еще я жив, но “часть меня большая” / Уже перемещается сюда» естественно продолжается цитатой ахматовской: «И давний вспоминается мне стих / На Комаровском кладбище зеленом: / “Что делать мне? – Уже за Флегетоном / Три четверти читателей моих”» [4, 116], – тем более, что дальше у Ахматовой развивается не тема творчества, а именно тема дружбы, человеческих привязанностей, с которыми связано само продолжение жизни: «А вы, друзья! – Осталось вас немного. / Мне оттого вы с каждым днём милей... / Какой короткой сделалась дорога» [2, 203]. Таким образом, в стихотворении «Комаровское кладбище» славе поэта «в народах неисчетных», в том числе и через цитату из Ахматовой, противопоставляется совсем иное: память в первую очередь о человеке – память друзей, посещающих кладбище. В свете такого противопоставления сами названия произведений составляют диалогическую пару: «памятник» – «кладбище».

Но в творчестве А. Городничкого кладбище, кроме того, предстает как особое пространство в структуре текста истории

и культуры. Здесь снимаются, как теряющие смысл, во-первых, принадлежность к разным временным эпохам, и, во-вторых, «идеологические» разногласия – пространство кладбища становится своеобразным отражением единого и вневременного пространства культуры, а все «герои» становятся его частями – неотъемлемыми и едва ли не равновеликими¹.

Диалог Державина и Ахматовой в этом стихотворении, на первый взгляд, представляет собой парадокс: вокруг поэта XX века в гораздо большей мере сгущена стилистика «архаики» и «классицизма»: ахматовский стих назван «давним», цитата содержит античный мифологический образ (несколько ранее говорится об «ахматовском зеленом пантеоне»), в державинской же цитате как архаичные воспринимаются только грамматическая конструкция с инверсией и форма слова «большая» вместо «большая». Но можно вспомнить, что культурномифологическая роль Ахматовой для поэтов второй половины XX века была в чем-то сходна с державинской для пушкинского поколения – поэт-мэтр, поэт ушедшей уже эпохи; и в стихотворении Городницкого Ахматова появляется ведущей «неспешную беседу» с А. Клещенко – автором иного поколения. Кроме того, особенностью «Комаровского кладбища», как и многих других стихотворений Городницкого, является сочетание жизненно-близкого и высокого философского проблемно-тематических и, соответственно, стилистических пластов (для создания второго поэт и использует традиционный прием архаизации). В данном случае первый связан с темой памяти, а второй – с темой поэзии; и то, что на уровне стиля голоса Державина и Ахматовой звучат в унисон, в какой-то мере снимает по-

¹ Ср. стихотворение «Донской монастырь» (1970), где в одном ряду упоминаются исторические личности и литературные герои: «Дамы пиковые спят / С Германнами вместе», а также «Камергеры-старики, / Кавалеры-моряки / И поэт Языков» [6, 140–141]. Туда же переносит нас предпоследний абзац главы об Эйдельмане, завершающей в книге воспоминаний Городницкого раздел «Время потерь», да и саму основную часть книги (далее идет песенное приложение). Главная мысль фрагмента та же: «урна с прахом Эйдельмана», почва на газонах, которая «образовалась из безымянного праха тысяч расстрелянных в сталинские годы, чьи тела сжигались здесь в тридцатые и сороковые», «кирпичная стена колумбария с фотопортретами усопших, напоминавшая доску почета», «фамильные склепы Ланских и Голицыных», «надгробия над местами последнего приюта Хераскова и Чаадаева» – «Все переплетено и все чрезвычайно близко» [6, 505–506].

лемическую диалогичность, на ином уровне «возвращая» в стихотворение традицию высокой философской лирики XVIII в., знаком которой могут служить слова Державина¹.

Иной (тоже полемичный по отношению к державинской «версии») вариант бессмертия поэта представлен в стихотворении Городницкого «Памятник». Первая его часть представляет собой зарисовку Петербурга, который «все тот же с давних пор», в отличие от автобиографического лирического героя, чьи размышления о своей судьбе начинаются с противопоставления как по отношению к предшествующему фрагменту данного текста, так и по отношению к прецедентному тексту: «А я умру, и “часть меня большая” / Не убежит от тлена никуда» [4, 235].

Эта, вторая, часть стихотворения полностью вписывается в мировую традицию аналогичных произведений – размышления об условиях и «формах» авторского бессмертия. В при этом «Памятник» Городницкого интересен тем, что дает не столько индивидуально-авторскую трактовку традиционной темы (всё личностное сосредоточено в первой части стихотворения), сколько общую, декларируемую установку авторской (здесь уместно даже использовать тенденциозный термин первых лет движения – «самодетельной») песни: «А я умру, и “часть меня большая” / Не убежит от тлена никуда. / Моих стихов недогвоечен срок. / Бессмертия мне не дали глаголы. / Негромкий, незапомнившийся голос / Сотрут с кассет, предпочитая рок. / Прошу другого у грядущих дней, / Иная мне нужна Господня милость, – / Чтобы одна из песен сохранилась, / Став общей, безымянной, не моей. / Чтобы в глухой таежной стороне, / У дымного костра или под крышей, / Ее бы пели, голос мой не слыша / И ничего не зная обо мне» [4, 147]. Здесь находим полный набор знаковых образов и мотивов, репрезентирующих систему ценностей бар-

¹ Ср. стихотворение Д. Самойлова на смерть Ахматовой, содержащее сложное переплетение, в том числе через мотив Царского Села, пушкинско-державинских реминисценций и мотивов биографии Ахматовой: оно называется «Смерть поэта», в качестве эпиграфа взяты начальные стихи «Снигиря», а финал – превращение героини стихотворения в «снегиря царскосельского сада» [11, 151–153] (что вызывает ассоциации еще с одним стихотворением Державина, соотносимым с «Памятником», – «Лебедь»).

довской песни как особого искусства. Во-первых, непрофессиональное исполнение, призванное передать собственные задушевные мысли автора небольшому кругу единомышленников и сочувствующих: «...негромкий, незапомнившийся голос», в противовес мастерской профессиональной эстраде или культуре массовой хоровой песни (т. е. песням «запоминающимся» и «громким»). Во-вторых, кассетные записи как новый и основной способ бардовского самиздата, создающий неподконтрольный лавинообразно нарастающий поток свободного слова, несущего свободную мысль¹. В-третьих, ценность полуфольклорного, безымянного функционирования песни, с одной стороны – «авторской», противостоящей безликости массовой, а с другой – настолько близкой избранной аудитории, что каждый слушатель может петь её как свою². В-четвёртых, моделирование самой этой идеальной аудитории и идеальной ситуации исполнения – «в глухой таежной стороне, / У дымного костра или под крышей». Здесь могут подразумеваться как «люди трудных профессий», так и заключённые [9, 128, 212–218]. Случаи фольклоризации подходящих песен Городницкого в одной и другой среде известны (например, «Перебаты» 1960 и «На материк» 1960), много раз прокомментированы как самим бардом во время концертов, в книгах воспоминаний, так и в сборниках стихотворений³.

¹ Лучше всего роль этого нового фактора культуры обозначена в песне А. Галича «Мы не хуже Горация», своим названием также отсылающей к традиции «памятников»: «Есть магнитофон системы “Яуза”. / Вот и всё. И этого достаточно», а выше, кстати, «Но – гудит напелое вполголоса» [3, 185].

² Примечательно в одной рецензии размышление о разрушении книгой условий функционирования авторской песни, необходимых для восприятия всей полноты её смысла и, особенно, эмоционального заряда: «Видеть в этом великолепно изданном томе с незапамятных пор любимые шедевры – “Снег”, “Атланты” – даже несколько странно, как будто эти вольные сыны эфира вечно должны жить только в памяти, только в звуке <...> книга вновь отодвинула мечту автора, чтобы хотя бы одна из его песен стала общей и безымянной, – теперь очень легко проверить, какие песни ему принадлежат. А ведь счастье было так возможно: о песнях “Всё перебаты да перебаты”, “От злой тоски не матерись”, “Бушует ливень проливной” мы когда-то спорили, кто их сочинил» [8].

³ Так, в сборнике «Сочинения» приводится разговор с одним из рабочих (в экспедиции их часто набирали из бывших эзков), которые были уверены, что Городницкий «присвоил себе песню их убитого товарища» («На материк»), потому что «они сами слышали, как он её в сорок первом году в лагерях под Норильском пел» [6, 602].

Изменение способов бытования и оценки поэзии ярче выступает именно на фоне традиции (может быть, учитывая, что отправной точкой полемики является именно державинская цитата, традиции не только поэтической, но и «традиции» союза поэзии и власти). Поэтическую традицию Городницкий намеренно актуализирует: давая своему произведению подчеркнуто знакомое название, используя эксплицированные и скрытые цитаты, нагнетая торжественную, в том числе воспринимаемую во второй половине XX века как архаичную, поэтическую лексику («бессмертие», «тлен», «глаголы», «грядущие дни»), вводя мотив, который условно назовем «религиозным» (скорее всего, ассоциативно-образно, без привлечения глубокого смысла прецедентного текста, отсылающий к последней строфе пушкинского «Я памятник себе воздвиг...» – «Веленью Божию, о муза, будь послушна, у Городницкого «Иная мне нужна Господня милость»). При такой актуализации стиля еще резче выступает последовательное (даже на лексическом и фонетическом уровнях) отрицание знакомых по державинскому «Памятнику» «составляющих» посмертной поэтической славы: вместо «Я памятник себе воздвиг чудесный, вечный» – «Моих стихов недолговечен срок»; вместо «зари бессмертия» – «Бессмертия мне не дали глаголы»; почти материальной «прочности» памятника, который «металлов тверже и выше пирамид» противопоставлен «негромкий, незапомнившийся голос» (у Державина звукопись создает образ именно «громкой», «звонящей» поэзии); подчеркнутому «я», индивидуальным заслугам перед русской поэзией («первый я дерзнул», включенные в текст названия стихотворений) противопоставлено желание, чтобы хотя «одна из песен» стала «общей, безымянной, не моей»; наконец, географической широте («от Белых вод до Черных») противопоставлена принципиальная локальность, даже – на фоне Державина – «периферийность» распространения славы («в глухой таежной стороне»).

В нескольких произведениях А. Городницкого есть цитаты и реминисценции из пушкинского «Я памятник себе воздвиг...», и во многих случаях они выступают в функции, сходной с той, которую мы отметили в реминисценциях из державинского «Памятника», – предмет и исходный пункт полемики о сущности и роли Поэзии и

Поэта в изменившихся исторических условиях, в иной уже стране. Остановимся только на одном примере, где «пушкинский текст» Городницкого пересекается с «державинским». Это последние строки стихотворения «Тебе, Жуковский, лиру отдаю»...».

Уже из первого стиха видно, что ведущим в этом произведении является мотив «персональной» «передачи лиры»¹ и смены поэтических эпох. Финал, как это часто бывает в «исторических» произведениях Городницкого, обращен в будущее (даже грамматически – формой глаголов): «Да не наступит скорбный этот час, / Искореня русскую природу, / Покуда длится сладкозвучный глас, / Дорогу указующий народу!» [4, 263]. И по своему пафосу, и стилистически эти строки сближаются скорее с пушкинской, нежели с державинской поэзией (примечательна и метаморфоза лиры, которую до этого характеризовали эпитеты «шершавая», «обветшавшая», в «сладкозвучный глас»). Мотив передачи лиры одному избранному неожиданно разрешается в тему служения ей народу. И тема «народа» вызывает ассоциации с пушкинским, а не с державинским «Памятником»: у старшего поэта – «народы неисчетные», у Пушкина – дважды «народ», народ как единство, которому не противоречат множество «сущих» «по всей Руси великой» «языков», потому что скрепляют это единство поэзия, культура (незарастающая «народная тропа» к памятнику поэта) и нравственность («долго буду тем любезен я народу, / Что чувства добрые я лирой пробуждал» и т. д.). С пушкинским сближает стихотворение Городницкого и вынесение слова «народу» в рифмующуюся пару (собственно, и «русскую природу» означает то же самое – «русский народ», то, что называется менталитетом). В целом стихотворение «Я памятник себе воздвиг...» по набору ключевых слов оказывается глубоко родственным и творчеству Городницкого, и вообще бардовской поэзии: так, пушкинское сближение в рифме слов-понятий «народу» – «свободу», конечно, актуально в ценностной системе бардовской поэзии, а у Городницкого в этот же ряд встраивается «дорогу» (в стихотворении «Матюшкин» со-

¹ Ср. стихотворение Д. Самойлова «Старик Державин» [11, 55], «содержанием» которого является именно выбор старым поэтом достойного преемника.

держится перифраза из Пушкина – «... в свой жестокий век / Всему он предпочел дорогу» [4, 78]).

Таким образом, можно говорить не просто о том, что рассмотренные стихотворения А. М. Городницкого продолжают традицию «памятников». Именно на фоне традиции, в поле притяжения взаимосвязанных, но в «пушкинско-державинском тексте» Городницкого в какой-то мере противопоставленных «Памятников» авторов XVIII и XIX столетий, оценивается поэтом-бардом и собственное творчество, и в целом бардовская песня – новое искусство нового времени.

Л и т е р а т у р а

1. Алексеев М. П. Стихотворение Пушкина «Я памятник себе воздвиг...»: Проблемы изучения. Л., 1967.
2. Ахматова А. Собрание сочинений: В 6 т. Т. 2. Кн. 1. М., 1999.
3. Галич А. Я верил в чудо: Песни и стихи. М., 1991.
4. Городницкий А. Легенда о доме: Избранные стихотворения и песни. СПб., 2010.
5. Городницкий А. След в океане / 2-е изд. Петрозаводск, 1993.
6. Городницкий А. Сочинения: Стихотворения. Поэмы. Песни. М., 2000.
7. Державин Г. Р. Сочинения: В 9 т. / с объяснит. примеч. Я. Грота. Т. 1. СПб, 1864.
8. Мелихов А. Всему он предпочел дорогу (Александр Городницкий. Избранное). Рец. на кн.: Городницкий, А. Стихи и песни. Избранное. СПб., 1999 [Электронный ресурс]. URL: <http://magazines.russ/october/2000/3/rapoam04-pr.html>. Последнее обновление 13.05.2001/22:47 (Дата обращения: 14.05.2010)
9. Ничипоров И. Б. Авторская песня в русской поэзии 1950–1970-х гг.: Творческие индивидуальности, жанрово-стилевые поиски, литературные связи. М., 2006.
10. Пушкин А. С. Полное собрание сочинений: В 10 т. / 3-е изд. Т. 3. М., 1963.
11. Самойлов Д. Избранное: Стихотворения и поэмы. М., 1980.





МЕТОДИКА ИЗУЧЕНИЯ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ XVIII ВЕКА В ВУЗЕ И ШКОЛЕ

А. Н. ПАШКУРОВ

ИЗУЧЕНИЕ ЛИТЕРАТУРЫ ПОЗДНЕГО РУССКОГО СЕНТИМЕНТАЛИЗМА: МЕТОДИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ

усский сентиментализм не принадлежит к явлениям, равномерно глубоко изученным.

В учебниках последнего десятилетия подходы авторов показательно разнообразны.

О. М. Буранок в учебно-методическом комплексе «Русская литература XVIII века» (первое издание – М., 1999) рассматривает тему «Сентиментализм» в контексте общего раздела «Литературный процесс последней четверти XVIII века». При этом ученого в равной степени интересуют и вопросы западноевропейских влияний (становление «меланхолической» школы и ряд других аспектов [4, 179–180]¹), и этапы эволюции сентиментализма в русской литературе (особо вокруг центробразующего творчества Н. М. Карамзина им выделены системы В. В. Капниста, И. И. Хемницера, М. Н. Муравьева [4, 182–187]).

О. Б. Лебедева в «Истории русской литературы XVIII века» (М., 2000), рассматривая этот период как эпоху жанрово-типологических моделей, вопросы – разделы о «Сентиментализме как литературном методе» и о «Своеобразии русского сентиментализма» – включает в главу, посвященную жанровой системе русской сентименталистской прозы в творчестве А. Н. Радищева [16, 328–335]. В обзоре, предложенном исследовательни-

¹ Здесь и далее в статье в квадратных скобках жирным курсивом указан номер цитируемого издания по списку литературы, приведенному в конце статьи (с. 409–411), обычным шрифтом – страницы.

А. Н. Пашкуров

цей, особо обращают на себя внимание два момента: полемика с прежней концепцией «двух сентиментализмов» в русской литературе («либерального» и «демократического») и идея о приоритетной роли просветительской идеологии в эстетике русского сентиментализма [16, 332–335].

Для В. И. Федорова («XVIII век. История русской литературы», М., 2003) зарождение сентиментализма в России – явление, протекающее в контексте так называемого «сатирического шестилетия» (расцвет сатирико-общественной журналистики, прежде всего), причем одновременно во взаимодействии и некоем «отталкивании» от этих тенденций [24, 168–172]. Приоритетно останавливается ученый на обзоре творчества М. М. Хераскова и Ф. А. Эмина (последнего – в подразделе «Русский роман» [24, 170–172]). К писателям херасковского круга В. И. Федоров возвращается и позднее, рассматривая в контексте «Раннеромантических веяний» новые представления о добродетели в нравственной жизни человека [24, 180–190]. Важна также мысль исследователя касательно определяющей роли драматургической базы для становления русского сентиментализма (в жанрах комической оперы и «слезной драмы» – прежде всего) [24, 194–199]. Далее, зрелость русского сентиментализма рассматривается в учебнике В. И. Федорова в большом разделе «Литература последней четверти XVIII века», на примере подробного анализа творчества Н. М. Карамзина и И. И. Дмитриева. В «карамзинской» подглавке дается и итоговая картина основных жанрово-родовых образований в сложившемся русском сентиментализме (роман, «чувствительная» повесть, жанры лирики) [24, 315–346].

Ю. И. Минералов («История русской литературы XVIII века», М., 2007) между полюсами «карамзинской» и «дмитриевской» систем располагает в истории русского сентиментализма творчество В. В. Измайлова, Ю. А. Нелединского-Мелецкого и М. В. Сушкова [19, 221]. Так вводятся в кратком обзоре в обрисованную картину явления фольклорной стилизации в сентиментализме (Нелединский-Мелецкий), эволюции «сентиментальных путешествий» (Измайлов) и «русского вертеризма» (Сушков).

Различны для ученых – авторов учебников – и фигуры-приоритеты в истории позднего русского сентиментализма.

О. М. Буранок выделяет творчество М. Н. Муравьева, Н. А. Львова и В. В. Капниста; О. Б. Лебедева – ряд новых тенденций в поздней прозе А. Н. Радищева и Н. М. Карамзина; В. И. Федоров – переводную (переводы с французского в творчестве Я. Б. Княжнина) и мемуарную литературу (А. Р. Воронцов), оригинальную прозу (М. Сушков) и поздние русские комические оперы (М. Матинский и др.).

Говоря о позднем русском сентиментализме и методике его изучения и преподавания в вузовском курсе «Истории русской литературы XVIII века», к сожалению, сразу же придется констатировать проблему, связанную и с общей тенденцией значительного ограничения числа аудиторных занятий – проблему, в ходе решения которой пока позитивного выхода так и не найдено. Иными словами, жестче – поздний русский сентиментализм как развернутое самостоятельное явление в истории русской литературы XVIII – начала XIX веков фактически «выпадает», ибо, по объективным причинам, главное внимание переносится на специфику этого направления в России в целом и «карамзинскую школу» как его наиболее характерную «представительницу».

При знакомстве с феноменом позднего русского сентиментализма и при его последующем изучении следует иметь в виду два главных аспекта:

- история изучения позднего русского сентиментализма в науке (как отечественной, так и мировой),
- вопрос об отличительных типологических особенностях явления позднего русского сентиментализма.

С одной стороны, примечателен тот факт, что исследования природы этого феномена начались уже внутри него самого: П. И. Шаликов в первой трети XIX века одним из первых начал публиковать на страницах своего «Дамского журнала» очерки истории «женской литературы» русского сентиментализма рубежа XVIII–XIX веков (серия «Материалы для истории русских женщин-авторов» за 1830-е годы и др.). Впервые во взаимосвязи, целостно стали рассматриваться аспекты жизнеописания писателя и вопросы его художественной поэтики.

С другой стороны, «мужская линия» позднего русского сентиментализма оказалась гораздо менее счастливой по своей

судьбе. Одну из решающих ролей сыграло постоянное сравнение с контекстом карамзинского творчества 1790–1820-х годов. На фоне глобальных политико-философских и нравственных проблем, поднимаемых корифеем русского сентиментализма, творчество его младших современников «невыгодно» отличалось, на первый взгляд, камерностью рассматриваемых вопросов, ориентацией на «средний вкус» литературных салонов и др. В итоге, к 1840-м годам, а в ряде случаев – и ранее, в общественном сознании литературной культуры России сложилось самое неблагоприятное представление об «эпигонах Карамзина» и «вырождении» русского сентиментализма как такового¹. «В ней вкус был образованный: она / Читала сочиненья Эмина...», – подвел черную черту А. С. Пушкин в поэме «Домик в Коломне», иронически отсылая читателей к творчеству одного из характерных представителей прозы позднего русского сентиментализма – Н. Ф. Эмина (Эмина-младшего).

Когда в XX веке перед наукой встал вопрос о выявлении типологии русского сентиментализма предшествующих столетий, наиболее устойчивым оказался идейно-тематический подход. Он еще жестче «отбросил» творчество русских сентименталистов рубежа XVIII–XIX веков с авансцены изучения в арьергард. П. А. Орлов, один из первых отечественных литературоведов, системно исследовавших природу сентиментализма, в классической своей монографии «Русский сентиментализм» (1977), говоря об изменениях этого направления с 1790-х годов, четко разграничил «Карамзинскую школу»² (приоритетно – на материале по-

¹ Заметим, что творчество самого Н. М. Карамзина в систему позднего русского сентиментализма справедливо не включалось уже исследователями XIX столетия. Объяснимо это логически несколькими причинами. Во-первых, ко второй половине 1790-х – 1800-м гг. Карамзин все явственней начинает тяготеть, в лирике и прозе, равно как и в эстетических суждениях, к предромантизму («Что нужно автору», 1794; «Меланхолия», 1802 и др.). Во-вторых, что, пожалуй, еще более существенно, при всем кажущемся пиетете «младших» сентименталистов перед Карамзиным, отношение у них к его деятельности далеко не однозначно. К примеру, Н. Ф. Эмин позволил себе даже выступить против мэтра, примкнув в издательских проектах к резко саркастически настроенному против «чувствительности» И. А. Крылову!

² Фактически первое исследование о «карамзинской школе» в отечественной науке XX века осуществлено Е. Н. Купреяновой, в связи с анализом литературной деятельности И. И. Дмитриева [13, 121–143].

вестей мэтра) и «Кризис русского сентиментализма». В последний негативный «раздел» попали: и самый яростно «разоблачаемый» еще с XIX века П. И. Шаликов, и Г. П. Каменев, и Г. Хованский, и М. Сушков и многие другие к тому времени уже практически забытые в истории русской словесности авторы. В отношении сентиментализма «серьезного» идеологический подход также сработал очень определенно. Главным мериллом стал социальный вопрос: отношение писателей к «крестьянскому вопросу», сразу разведшее их по лагерям сентиментализма «демократического» и «либерального». Интересным открытием-следствием стала гипотеза о существенной роли поэтики сентиментализма в творчестве А. Н. Радищева, до того времени однозначно относимого наукой к реализму. Примечательно, что идея о Радищеве как наиболее ярком выразителе демократических, гражданственных тенденций в сентиментализме, была поддержана и рядом авторитетных западных славистов в 1960–1990-е годы [27¹; 29; 25].

Несколько ранее М. А. Арзуманова, используя сходный идеологический критерий, пришла к заключению о взаимодействии в зрелом и позднем сентиментализме России русел «объективного» и «субъективного». К первом руслу ею отнесены авторы, приближавшиеся в разной степени к «прогрессивному романтизму»: от М. Н. Муравьева и Н. М. Карамзина вплоть до Андр. Тургенева, равно как и авторы, поставившие просветительский вопрос о самобытности национальной культуры (П. Плавильщиков, И. Мартынов). Становится решающей при этом и социальная направленность изданий этого «крыла»: особое внимание исследователь обращает на журналы крестьянской тематики: «Великодушный пастух», «Деревенское зеркало», «Нищенькая». В сентиментализм же «субъективный» (так называемое «реакционное крыло») исследователем помещены практически те же писатели, что позже и в монографии П. А. Орлова: Н. Эмин, П. Шаликов, М. Пospelова, Г. Хованский [1]. Но сразу стоит напомнить, уже для оте-

¹ Исследование П. Бранга наиболее примечательно – тем, что здесь, через обращение к фигуре ближайшего соратника А. Н. Радищева, А. М. Кутузова, рассмотрена была по-новому также и проблема постоянного диалога русского сентиментализма, на разных стадиях его развития, с сентиментализмом европейским.

чественных литературоведов 1940-х годов вопрос о главенствующем «субъективизме» русского «сентиментального направления» не вызывал никаких сомнений. Л. В. Пумпянский, рассматривая единство взаимодействия сентиментализма и предромантизма в русской литературе этого времени, отметил, что в основе сентименталистского учения – идея о «неизмеримом превосходстве нравственной личности над всем, что внеположно ей...» [22, 442]. Ему же принадлежит и важная для последующих поколений ученых концепция о ключевой роли «поэзии священной меланхолии» в русском сентиментализме [22, 436–440].

Подводя своеобразные итоги вопросам исследования русского сентиментализма наукой XX века, принципиально важное заключение сделал М. В. Иванов в книге «Судьба русского сентиментализма» (1996): «Области (эволюции сентиментализма и его изучения – А.П.) «наслаиваются» друг на друга. Возникла проблема «спорных территорий»...» [8, 31].

Системный выход из сложившихся противоречий предложила Н. Д. Кочеткова: в ее исследовании «Литература русского сентиментализма» (1994) рассмотрены философия и эстетика этого направления с точки зрения не спорных «периодов» и социально-идеологической проблематики, а общеэстетических и общенравственных позиций писателей.

Разработка вопроса о диалоге писателей русского сентиментализма с мировой культурой позволила обнаружить устойчивый рост интереса, на рубеже XVIII–XIX вв., к теориям и трудам А. Коцебу, Ж. Мармонтеля [28; 9].

Вернемся к главному вопросу: каковы же отличительные особенности, признаки позднего русского сентиментализма? Анализ общей литературно-культурной ситуации, художественной и журналистской практики писателей этого направления на рубеже XVIII–XIX веков¹ позволяет нам пока выделить следующие существенные моменты.

Литературная культура сентиментализма начинает четко «дробиться» на определенные «круги» читательской

¹ Необходимость и принципиальная важность комплексного культурологического подхода в изучении истории русской литературы XVIII века в вузе четко были акцентированы в цикле исследований О. М. Буранка еще в конце 1990-х годов [3; 2].

аудитории¹. На смену элитарной установке Карамзина («Вестник Европы» – показательнейший пример!)², приходит сознательное стремление писателей найти более «широкого» читателя, как следствие. С одной стороны, словесность сентиментализма возвращается к более «доступным» формам открытого нравоучения («деградацией» считать это никак нельзя: вспомним, что в параллельном русле творил басни И. А. Крылов, а масоны России, еще в 1770-е годы, мечтали о выходе литературы и философии из «интеллектуального заповедника» на широкое поле строительства в новом обществе «братства добродетельных людей»!). С другой стороны, в творчестве целого ряда авторов прослеживается интересная тенденция найти именно *свою* читательскую аудиторию: П. И. Шаликов («Дамский журнал» и другие проекты) посвящает свою деятельность прекрасной половине человечества, М. А. Пospelова становится у истоков литературы для детей (приключенческий роман «Альманзор»), Гр. Хованский – один из первых певцов русской салонной поэзии («Синичка», «Похищенный персик» и другие «игровые» миниатюры³). Последняя традиция, найдя оригинальное продолжение в творчестве Е. П. Люценко, была очень значима и в становлении таланта молодого Пушкина [6, 250–251].

Приобретение литературой сентиментализма к 1810-м годам «массового характера» привело и к ярко выраженной поэтике мелодраматических эффектов. В прозе одним из первых это уловил П. И. Шаликов, значительно «катализировав» карамзинскую модель «чувствительной повести» («Темная роща...» и другие произведения)⁴.

¹ О динамике методологического изучения читательской аудитории разного времени, в т.ч. – с учетом фактора «преобразования» литературы русского сентиментализма в иных национальных культурах – см.: [5].

² О восприятии Карамзина и «карамзинизма» как явления его школы – см. из современных исследований: [10].

³ Показательный момент нежелательного субъективизма науки: если салонная поэзия пушкинской эпохи учеными признана спокойно и давно, в т.ч. контекст «альбомной лирики», плодотворно повлиявший и на самого Пушкина, то опыты предшествующего периода почему-то заслужили «имя» лишь «эпигонов карамзинизма»!

⁴ Не случайно в этом свете и одно из суждений М. В. Иванова: о том, что телесериалы конца XX века (так называемые «мыльные оперы») – явления сходного с поэтикой «мелодраматических эффектов» порядка [8].

Стремление к непосредственному выражению «полезных нравственных истин» обуславливает такую отличительную черту поэтики позднего русского сентиментализма, как *аллегорический дидактизм*¹. Достаточно значительная доля произведений (причем – во всех трех родах словесности: и в лирике, и в прозе, и в драматургии) фокусируется на триаде символических образов Любовь – Смерть – Добродетель. К примеру, образ Добродетели рефреном проходит в лирическом творчестве М. А. Пospelовой, проблему Любви / Смерти в русской прозе по-разному решают П. И. Шаликов и Н. Ф. Эмин, драматурги начала XIX века, в жанре так называемых «слезных пьес» приводят своих героев (доброе правило!) к победе Любви над Смертью с помощью Добродетели (Ф. Иванов, В. Федоров и другие). Значительно усиливаются в литературе позднего сентиментализма эсхатологические мотивы, глубже обращаются писатели к наследию мировой культуры и литературы разных эпох. В связи с последним (не без влияния масонства!) возрастает роль разного рода учений, стремившихся к раскрытию иррациональной стороны Бытия, «энергии подсознательного» (ср. [17, 119–128]).

Значительно возрастает камерность литературы сентиментализма, становясь фактически основой мировидения писателей. «Жизнь малой группы на уровне высшего культурного бытия» – так определяет общую тональность подобного взгляда М. В. Иванов [8, 73]. Возвышенное семейное бытие, ощущение и понимание Дома как «малой Вселенной» характерны и для «семейственных» дружеских посланий М. Н. Муравьева и П. И. Шаликова, и для жанров «чувствительной прозы» в творчестве П. И. Шаликова и Н. Ф. Эмина, и для эволюционирующей русской женской лирики (М. Пospelова, А. Магницкая и др.). Очень многое все это дает и элегической поэтике русской литературы этих лет (к примеру, трагические страницы жизни и творчества В. В. Капниста и В. П. Петрова связаны с жанром «элегии на смерть ребенка»).

¹ Историко-литературный материал такого рода позволил А. С. Курилову, в ряде исследований 1990–2000-х годов, заговорить даже об «отсутствии» сентиментализма как такового в литературном процессе России рубежа XVIII–XIX веков, точнее – отметить в этой зоне значительнейшее влияние реликтов «дидактики образа», идущей от классического классицизма [14; 15].

ка»). К сожалению, еще сохраняет влияние сила традиции – именовать эту особенность поэтики сентименталистской литературы не иначе как «карманность» (В. П. Петров, один из немногих писателей, посвящавших свои «чувствительные» оды и элегии Екатерине Второй, оказался в итоге «удостоен» пренебрежительного определения «карманного поэта» императрицы)¹.

Искали писатели позднего русского сентиментализма и новые формы художественного выражения, в результате чего появился в словесности феномен так называемых «словесных кодов» – легко узнаваемых мотивов, образов, речевых оборотов, призванных быстрее дойти до сознания читателя и исполнить свою главную воспитательную роль (наглядный и интересный пример – на обложке первого номера «Дамского журнала» П. И. Шаликова был помещен емкий лаконичный афоризм: «Все служит красоте!»). В гражданственном аспекте нечто подобное происходило и в неоклассицизме начала XIX века [12]. Поздний сентиментализм ориентируется более на внутреннюю, духовную проблематику. В связи с этим нельзя не отметить и определенную значимую роль, сыгранную вновь, как и на первом этапе (1760-е годы), масонством [см.: 20; 18; 21, 72–96]. Масонская символика прочитывается и в «элегических песнях» Н. Ф. Остолопова («Бедная Дуня» и ряд др.), и в кладбищенской лирике А. Турчаниновой («Ода. Достоинства смерти»), и в творчестве Н. Ф. Эмина-младшего («Роза, полусправедливая оригинальная повесть», «Душою прав, на деле виноват»). На примере творчества А. Т. Болотова учеными также сделаны уже некоторые интересные выводы о взаимодействии поэтики сентиментализма и идеологии масонства в этот период [23; 26; 7]².

Идет в позднем русском сентиментализме и еще один показательный процесс, общую роль которого для выявления сущно-

¹ В известном смысле это роковое негативное определение связано и с объективными историко-литературными причинами, правда, весьма своеобразно: поэтами «карамзинской школы», под предводительством И. И. Дмитриева, осваивается такая новая форма «чувствительной литературы», как «карманные песенники» – небольшого формата и объема сборники стилизованных народных песен.

² Здесь имеет смысл напомнить, что целый ряд нравоучительных трактатов писателя «выводил в жизнь» в своих типографиях виднейший русский просветитель и масон – Н. И. Новиков.

сти этого феномена трудно переоценить. Речь идет о том, что постепенно стираются прежние жесткие границы между отдельными жанрово-тематическими комплексами, а некоторые наиболее важные в мировоззренческом плане жанры при этом оказываются в центре происходящих изменений и проникают в поэтику других жанров, смежных с ними.

В русской сентименталистской литературе 1790–1820-х годов такими главенствующими жанрами становятся идиллия и элегия.

В процессе изучения и преподавания литературы позднего русского сентиментализма приоритетно важно:

- сочетать общекультурологический подход (контекст журналистики, социально-общественной ситуации, философии, этической мысли) с жанрово-тематическим (эволюция темы добродетели, взаимодействие жанров идиллии и элегии);

- проводить постоянные соотносительные параллели с другими периодами литературной эволюции сентименталистского направления (ранний сентиментализм, «карамзинская школа»). Удачным представляется знакомство с материалом литературы позднего русского сентиментализма на практических занятиях, посвященных «классическому» русскому сентиментализму: к примеру, возможны доклады студентов о роли традиций «чувствительных» повестей Н. М. Карамзина в прозе Н. Ф. Эмина и П. И. Шаликова;

- рассматривать своеобразие проявления в позднем русском сентиментализме протекающих явлений русской литературной культуры второй половины XVIII – начала XIX веков. Продуктивными могут быть в этом случае и междисциплинарные контакты. Так, изучая роман И.-В. Гёте «Страдания молодого Вертера» и созданную в нем «философию вертеризма», целесообразно иметь в виду и русские вариации этой темы (в лирике А. Турчаниновой, в прозе М. Сушкова и др.).

Л и т е р а т у р а

1. Арзуманова М. А. Русский сентиментализм в литературно-общественной борьбе девяностых годов XVIII века: автореф. дис. ... канд. филол. наук. Л., 1964.

2. *Буранок О. М.* Культурологический принцип изучения русской литературы XVIII века в вузе // Изучение литературы и методики ее преподавания в вузе: Сб.ст. Самара, 1998.
3. *Буранок О. М.* Методика изучения русской литературы XVIII века в вузе. Самара, 1997.
4. *Буранок О. М.* Русская литература XVIII века. М., 1999.
5. *Галимуллина А. Ф.* Работа с художественным переводом как методический прием при изучении повести Н. М. Карамзина «Бедная Лиза» на национальных (татарских) отделениях педагогических вузов // Проблемы изучения русской литературы XVIII века: Вып. 14. СПб.; Самара, 2009.
6. *Данилевский Р. Ю.* Люценко Е. П. // Словарь русских писателей XVIII века. Т. 2. СПб., 1999.
7. *Демиховский А. К.* А. Т. Болотов и масоны // Духовные начала русского искусства и образования. Великий Новгород, 2005.
8. *Иванов М. В.* Судьба русского сентиментализма. СПб., 1996.
9. *Кафанова О. Б.* Н. М. Карамзин – переводчик Мармонтеля // Проблемы метода и жанра: Вып. 4. Томск, 1977.
10. *Комарда Т. Г.* Карамзин и карамзинизм в литературном сознании современников: дис. ... канд. филол. наук. М., 2001.
11. *Кочеткова Н. Д.* Литература русского сентиментализма. СПб., 1994.
12. *Кузьмина Е. И.* Неоклассицизм как литературно-эстетическое явление рубежа XVIII – XIX веков: автореф. дис. ... канд. филол. наук. Оренбург, 2001.
13. *Купреянова Е. А.* Дмитриев и поэты «карамзинской школы» // История русской литературы: В 10 т. Т. 5. М.; Л., 1941.
14. *Курилов А. С.* Классицизм и сентиментализм: соотношение понятий // Живая мысль. М., 1999.
15. *Курилов А. С.* Классицизм, романтизм и сентиментализм (К вопросу о концепциях и хронологии литературно-художественного развития) // Проблемы изучения русской литературы XVIII века: Вып. 9. Межвуз. сб. науч.тр., посв. памяти В. А. Западова. СПб.; Самара, 2001.
16. *Лебедева О. Б.* История русской литературы XVIII века. М., 2000.
17. *Малвина П.* Русский сентиментализм и рити мукт шрингар дхара в литературе хинди // Rus.philology. Hyderabad. 2002-03 / № 21–22.
18. Массонство и русская литература XVIII – начала XIX вв. / под ред. *В. Сахарова*. М., 2000.
19. *Минералов Ю. И.* История русской литературы XVIII века. М., 2007.
20. *Орлов П. А.* Русский сентиментализм. М., 1977.
21. *Пашкуров А. Н.* Категория Возвышенного в поэзии русского сентиментализма и предромантизма: эволюция и типология. Казань, 2004.

22. *Пумпянский Л. В.* Сентиментализм // История русской литературы: В 10 т. Т. 4. Ч. 2. М.; Л., 1947.
23. *Устинов Д., Веселова А.* «Утопия как деятельность» в русской культуре второй половины XVIII века (Болотов и масонское окружение Н. И. Новикова) // Вестник Санкт-Петербургского ун-та. Сер. 2. Вып. 1. СПб., 1998.
24. *Федоров В. И.* История русской литературы: XVIII век. М., 2003.
25. *Фигурт Р.* Дискурс о Возвышенном в русском сентиментализме: А. Радищев и Н. Карамзин // Русский текст. СПб., 1995. № 3.
26. *Щеблыгина И. В.* Нравственная позиция А. Т. Болотова в системе его ценностных ориентаций... // Человек эпохи Просвещения. М., 1999.
27. *Brang P. A. M.* Kutuzow als Vermittler des westeuropäischen Sentimentalismus in Russland (zum Problem der Atributierung anonymer Werke des XVIII Jhs.) // Zeitschrift für slavische Philologie. Bd. 30. 1962.
28. *Giesemann G.* Die Strukturierung der russischen literarischen Romane im XVIII. Jahrhundert. Köln, Wien, 1985.
29. *Grasshoff H.* Zur Rolle des Sentimentalismus in der historischen Entwicklung der russischen und der westeuropäischen Literatur // Zeitschrift für Slavistik. Bd. VIII. Berlin, 1963.



Т. Е. БЕНЬКОВСКАЯ

**ФОРМИРОВАНИЕ «КЛАССИЧЕСКОГО»
НАПРАВЛЕНИЯ В МЕТОДИКЕ ПРЕПОДАВАНИЯ
ЛИТЕРАТУРЫ XVIII ВЕКА**

методика преподавания литературы к началу XXI столетия прошла длительный исторический путь развития от становления словесности как самостоятельной учебной дисциплины до создания научных основ школьного преподавания литературы, поисков методов и приемов, которые были бы адекватны специфике предмета. Сегодня методика, вступив в пору зрелости, осознает себя как самостоятельная и самодостаточная наука, поднявшаяся на уровень теории, обладающая собственным методологическим аппаратом и инструментарием, который используется для более глубокого и действенного освоения проблем проектирования содержания обучения литературе и

организации развивающего взаимодействия учителя и учащегося в учебно-воспитательном процессе.

В настоящей статье мы сочли необходимым обратиться к анализу «классического» направления в методике преподавания литературы, в котором воплотились искания методической мысли XVIII века, закладывался тот фундамент, на котором построено современное здание литературы как учебной дисциплины и методики как науки, складывались тенденции, характерные для развития научных направлений.

XVIII век как в развитии литературы, так и в школьном ее преподавании прошел под знаком классицизма.

Возникновению, формированию, утверждению и незыблемости «классического» направления в методике преподавания литературы на протяжении целого века способствовали общественные и политические преобразования России на пути к сильному государству, начиная с реформ Петра, а также осознание необходимости приобщения юных граждан к духовному опыту человечества через образование, просвещение, поиски национальной идеи, способной укрепить государственность. Зарождавшееся «классическое» направление в образовательной стратегии России XVIII века должно было тесно связать Россию с Западом как наследником Возрождения, создателем новой культуры, опирающейся на духовное богатство древних классических авторов, прежде всего античных; просветительской и критической мысли; научного познания мира.

Движение России к общеевропейской культуре было обусловлено всем ходом ее исторического развития. Не случайно в концепции С. М. Соловьева, В. О. Ключевского XVIII век предстает началом новой истории России, осознавшей необходимость цивилизации, освобождения от «пятна варварства».

Именно «классическое» направление в искусстве и образовании призвано было реализовать идею Петра и его сподвижников о превращении старой Московской Руси в «Российскую Европию», ибо оно устанавливало общность культурных традиций России и Европы, просветительства как культа разума, науки, носителями которого в значительной степени станут деятели новой интеллигенции петровского времени и которое будет развито все-

ми выдающимися писателями и просветителями XVIII века, начиная с А. Д. Кантемира, М. В. Ломоносова, Н. И. Новикова.

Таким образом, классицизм в России, как и на Западе, явился своеобразным решением остро заявившей о себе проблемы создания мощного государства граждан, объединенных национальной идеей. Его сильными сторонами были высокий гражданский пафос, требовавший, чтобы во имя общегосударственных задач приносились в жертву личные страсти и интересы; культ разума, логики, противопоставлявшийся средневековой мистике; наконец, в непосредственной связи с этим – обращение к великим образцам античного искусства.

Думается, что вполне правомерно говорить о том, что классицизм школьного преподавания литературы XVIII – начала XIX веков в значительной степени соответствовал классицизму теоретической мысли и литературной практики эпохи. Этот этап его развития в основном был представлен трудами Феофана Прокоповича, В. К. Тредиаковского, М. В. Ломоносова, А. Радищева, А. Мерзлякова и других, в которых «наука и школа в сущности отождествлялись, методика как особая дисциплина, ищущая особых, предназначенных для учащихся форм изучения литературы, отличающихся от научных форм, была не нужна» [3, 84]¹. Высшим эстетическим критерием классицизма как литературного направления была «разумность» художественного произведения, соответствие его – и по содержанию, и по форме – велениям и требованиям логизирующей мысли. Символично, что первое же произведение, открывающее собой период господства классицизма в русской литературе, – первая сатира Кантемира – называлось «К уму своему», а вместо термина «художественная литература» употреблялся термин «словесные науки», чем, по существу, ставился знак равенства между художественной литературой и научным познанием. Вместе с тем само понимание действительности носило в то время по преимуществу метафизический характер. Задачей литературы, согласно теории классицизма, считалось подражание «природе» – действительности, в то время как

¹ Здесь и далее в статье в квадратных скобках жирным курсивом указан номер цитируемого издания по списку литературы, приведенному в конце статьи (с. 419–420), обычным шрифтом – страницы.

«природа» «классиков» была метафизична. И если в реальной действительности все взаимосвязано и взаимообусловлено, то в умопостигаемой «природе» классицизма все отделено и расчленено: возвышенное и низменное, смех и слезы, добродетель и порок. Именно на этом была основана игравшая определяющую роль в поэтике классицизма четко разработанная система литературных родов и видов, основной чертой которой была строгая иерархия жанров в соединении с их резкой дифференциацией и автономностью. Отвлеченность, метафизическая абстрактность мышления, схематичность образов вели к отрешенности классицизма, в особенности в «высоких» его жанрах, от индивидуального человека, от быта, от национальных особенностей и исторического своеобразия изображаемого явления, в чем, несомненно, крылась одна из причин его будущего кризиса и гибели.

Вместе с тем овладение художественным опытом античного и, в особенности, древнегреческого искусства, имело для писателей-«классиков», несомненно, положительное значение. В этой «мастерской» они учились гармонии форм, пластичности образов, ясности и простоте выражения, соразмерности частей, единству и стройности композиции. Такие основоположники и крупнейшие деятели русского классицизма, как Кантемир, Тредиаковский, Ломоносов, превосходно владели древнегреческим и латинским языками, а потому могли непосредственно прибегать к выдающимся памятникам античных литератур. И немаловажное значение в этом, бесспорно, имела формировавшаяся система образования, ведь складывавшийся учебный курс российских средних школ был греко-латинским.

XVIII век традиционно считается веком риторики. В качестве основных источников литературы как учебной дисциплины в отечественной школе В. Ф. Чертов называет прежде всего «а) античные риторики и пиитики; б) средневековый тривиум, включавший в себя грамматику, риторику и диалектику; в) эстетику; г) историю искусств» [7, 7].

Сохранились сведения о целом ряде учебных пособий по риторике и пиитике, в которых воплотились основные тенденции «классического» направления в преподавании литературы XVIII века.

Историко-библиографический срез, сделанный нами, позволил прийти к выводу о том, что все школьные риторики и пиитики XVIII века отличались рационалистичностью и нормативностью, ориентацией прежде всего на практическую деятельность учащихся и их самостоятельное творчество, проявлявшееся в переводах и подражании образцовым авторам. Складывавшаяся в XVIII веке система преподавания словесности опиралась прежде всего на традиции классической философии и эстетики. Авторы программных работ западноевропейского и русского классицизма, надолго определившие не только развитие литературы и искусства, но и ход школьного преподавания словесных наук, обращались прежде всего к авторитету Аристотеля и Горация. Аристотелевская «Поэтика» рассматривалась как «кодекс законов искусства, которым необходимо следовать, ибо гений надо совершенствовать, а путь к совершенству – подражание классическим образцам, упражнения и чтение» [7, 9].

Замечательным документом того, как эти законы преломлялись в реальной школьной практике, может служить книга С. К. Смирнова «История Московской славяно-греко-латинской академии» (1855), в которой автором представлены жесткие инструкции для преподавателей во впервые открытых классах высшего латинского и российского красноречия:

«Правила риторические задавать для выучения на уроки. К дополнению оных служить могут Воссий и Ломоносов... Читать Цицероновы речи отборные по понедельникам, средам и пятницам, иногда же Мурета, Плиния Лактанция и Иеронимовы письма, и по обстоятельной риторической резолюции (разборе) делать имитации (подражания) с замечанием фразесов и переводов; а во вторник, четверток и субботу читать речи Ломоносова и проповеди, вновь от Синода изданные... К большому успеху чаще содержать учеников в риторических упражнениях и имитациях лучших авторов, как латинских, так и российских» [цит. по: 7, 8]. Но даже такие крутые меры принудительного характера по изучению древних языков в школах и неукоснительное следование канонам античных классиков отечественными литераторами осуществляли свое благое дело: духовное наследие античности становилось частью духовной культуры России. Древние открыли уровень об-

щего, уровень универсалий, благодаря чему они смогли описать законы нормативного мыслительного творчества. «Ослепительные открытия» древних, по глубокому убеждению С. С. Аверинцева, «высвободили для автономного бытия теоретическое мышление» [1, 51].

Таким образом, к началу XIX века сложилось и утвердилось «классическое» направление в образовании, в основу которого положен формальный метод, предполагающий прежде всего овладение алгоритмами, приемами, правилами, которые учат логическому мышлению, благодаря чему владеющий ими сможет властвовать над «убегающим днем».

Достаточно определенно осмысливалась и цель школьного образования, заключающаяся прежде всего не в приобретении, накоплении знаний, бесконечно разнообразных и зачастую меняющихся, а порой и устаревающих, а в развитии способности мышления. В связи с этим наиболее приоритетными среди учебных предметов считались древние языки, «изящные» науки и математика.

Позже, когда в 1860-е годы вызреет и мощно заявит о себе реальное направление в российском образовании, представляющее прямую альтернативу «классическому», что выльется в продолжительную полемику между «классиками» и «реалистами», завершившуюся образовательной реформой 1871 года, сторонники «классического» направления (Катков, Леонтьев, Любимов, министр просвещения Д. А. Толстой и др.) по-прежнему будут настаивать на том, что «школа и общее образование должны преследовать воспитание ума, а не сообщение возможно большего количества сведений, полигосторство, энциклопедизм», так как «множество сообщаемых разнообразных сведений подавляет ум, ведет к простому заучиванию фактов и в конце концов более отвращает от учения, чем привлекает к нему...» [цит. по: 4, 79]. Сторонниками «классического» направления были Н. И. Пирогов, явившийся основоположником литературных («сократических») бесед в учебных заведениях, позже – И. Ф. Анненский, видевший уже на рубеже XIX – начала XX веков в «классическом» образовании, изучении древних и новых языков, гуманитарных наук один из существенных путей европеизации русской школы.

Однако следует обратить внимание на то, что в целом процесс развития русского классицизма отмечен чертами национально-исторического своеобразия. Уже в период его становления заявляют о себе воспитательные и просветительские тенденции, интерес к национально-патриотической тематике, что непременно скажется на образовании.

Особая заслуга в теоретической разработке проблем педагогики и методики преподавания словесности принадлежит Н. И. Новикову, который одним из первых дал определение методики как педагогической науки, научавшей «образу ученья, употреблению наблюдений и выводимых из них правил» [5, 193]. В 1780-е годы Н. И. Новиков помещает на страницах издаваемых им «Прибавлений к «Московским ведомостям» (1783–1784) несколько статей, посвященных педагогическим и методическим вопросам. В статье «О воспитании и наставлении детей» (1783) им сформулирован один из важнейших принципов его методической системы – уважение к личности ребенка, учет его возрастных и индивидуальных особенностей. В статье «О сократическом способе учения» (1784), анализируя зарубежную педагогическую литературу, Новиков приходит к выводу о необходимости создания целостной концепции воспитания и обучения на русской национальной основе. Статья «О эстетическом воспитании» (1784) посвящена вопросам преподавания словесных наук. Здесь автором изложены основные принципы изучения словесности: единство теории и практики; сочетание анализа, представляющего собой разбор образцовых сочинений, и синтеза, заключающегося в освоении правил; изучение художественного произведения в единстве его идейного содержания и поэтической формы; учет личного опыта учащихся; развитие их творческих способностей. Известно, что Н. И. Новиков создал в Москве своего рода просветительский центр, за несколько лет напечатав сотни учебных пособий, сочинений по философии, педагогике, изданий переводов выдающихся произведений античной литературы, сочинений философов-просветителей, наиболее значительных художественных произведений западноевропейских и русских писателей, начал выпускать первый русский журнал для детей «Детское чтение для сердца и разума» (1785–1789). По сути, с Новико-

ва начинается отбор книг для чтения, формируется читательская психология, закрепленная в своеобразной формуле «книга учит». Воспитание, духовное становление читателя становится одной из важнейших задач эпохи.

Современниками и позже историками литературы отмечался небывалый рост книжного дела и в особенности периодической печати. Так, Д. Д. Благой приводит весьма показательные и убедительные цифры: «С начала отечественной печати, с петровских «Ведомостей» и до 1762 г., у нас появилось всего восемь периодических изданий; с 1862 г. до конца века их выходит значительно более ста, причем в 64 из них помещается литературно-художественный материал (40 изданий носят по преимуществу литературный характер)» [2, 213]. С 1786 года журналы начинают выходить и в провинции, в том числе даже в Сибири. К концу XVIII века появляется новый тип периодической печати – литературно-художественные альманахи. Все это наглядно свидетельствует о росте читательской аудитории, вовлечении в нее все новых читателей различных возрастов и социальных слоев, приобщающихся к мировой культуре, впитывающих духовный опыт человечества.

«Классическое» направление сохранит свои позиции вплоть до начала XX века. Уйдя с арены, уступив место другим направлениям в методической науке, оно оставит в наследство немало открытий и достижений, которые получают то или иное преломление в теории и практике следующих поколений. К ним относятся изучение теории литературы, логический и стилистический анализ художественного текста, которые, несомненно, прошли сложную эволюцию, выйдя из недр риторики и пиитики. Приобщение учащихся к литературному творчеству через «имитацию», подражание «классическим» образцам разных жанров также получит продолжение в методических системах XX века. Развитие литературно-творческих способностей станет одной из основных задач литературного развития школьников в методических системах И. Ф. Анненского, М. А. Рыбниковой, В. Г. Маранцмана, в современных вариативных программах по литературе. В последнее десятилетие XX века будет сделана попытка возрождения «клас-

сических» гимназий с преподаванием древних языков, чтением выдающихся греческих поэтов и трагиков в подлиннике, а античная литература и искусство займут достойное место в школьных программах 1990-х – начала 2000-х годов.

В связи с новыми процессами, происходящими в современном обществе, гуманизацией образования, его культурологической направленностью, стремлением вывести отечественную школу преподавания литературы на качественно новый уровень, во многом объясняется интерес к позитивному опыту классицистической школы. Неслучайно, осмысливая роль «классических» гимназий в России, А. А. Носов заметил: «Можно с уверенностью сказать, что известный культурный ренессанс “серебряного века” не состоялся бы, если бы не система классического образования. Деятели искусства этого периода в подавляющем большинстве прошли через классическую гимназию и вышли оттуда неплохо владея двумя древними языками, и богатства античной культуры были доступны им в подлинниках» [6, 228].

Вместе с тем от классицистической школы нам в наследство достался и ее нормативный характер, и заучивание правил, схем, «школярская метода изучения литературы в духе абстрактных классификаций и разборов, что сегодня воспринимается как анахронизм, находящийся в кричащем противоречии с современными представлениями о литературе, о творческой индивидуальности писателя, о специфике художественного творчества» [3, 85], однако до конца не изжитый в школьной практике.

Л и т е р а т у р а

1. *Аверинцев С. С.* Античная риторика и судьба античного рационализма // Античная поэтика: Риторическая теория и литературная практика. М., 1991.
2. *Благой Д. Д.* История русской литературы XVIII века. М., 1955.
3. *Ионин Г. Н.* Опыт поисков специфических методов преподавания литературы – история вопроса, итоги, перспективы // Основные итоги становления предметных методик в XX веке и перспективы их развития: Сб. науч. трудов по непрерывному образованию: Вып. 2. СПб., 2002.
4. *Каптерев П. Ф.* История русской педагогики. Гл. XX: Общепедагогические идеалы в практике средней школы. Классицизм и реализм // Педагогика. 1995. № 6.

5. Новиков Н.И. О сократическом способе учения // Новиков Н.И. Избранные педагогические сочинения / сост. Н. А. Трушин. М., 1959.

6. Носов А. А. К истории классического образования в России // Античное наследие в культуре России. М., 1996.

7. Чертов В. Ф. Русская словесность в дореволюционной школе. М., 1994.



А. Ф. ГАЛИМУЛЛИНА

ИЗУЧЕНИЕ ТВОРЧЕСТВА А. Н. РАДИЩЕВА В ВУЗЕ В КОНТЕКСТЕ ДИАЛОГА КУЛЬТУР¹

современном поликультурном пространстве России актуализируется проблема формирования у молодежи гуманитарного мышления, толерантного отношения к представителям других национальностей, других культур. Исходя из вышеизложенного, актуализируется проблема преподавания родного (татарского) языка и литературы в диалоге с русским языком и литературой на национальных отделениях педагогических вузов, что позволяет помимо образовательных задач решать и мировоззренческие, формируя гуманистическое самосознание у будущих учителей-филологов школ с национально-региональным компонентом. О назревшей необходимости решения данной проблемы говорилось в «Концепции национальной образовательной политики Российской Федерации № 201 от 3 августа 2006 года, определившей приоритеты государственной образовательной политики до 2010 года. В ней были определены особые условия российского образовательного пространства: многоязычие, поликультурность, поликонфессиональность, а также историческая духовная общность народов и культур России, обуславливающие необходимость учитывать специфику обучения и воспитания в национальных учебных заведениях, которые будучи транслято-

¹ Статья выполнена при финансовой поддержке гранта РГНФ № 10-06 – 29603 а/В и АН РТ № 10-06 – 29603 2010 (РГНФ).

ром языков и культур, объективно должны выступать консолидирующим, более того, системообразующим фактором как для собственного этноса, так и для всего полиэтнического сообщества в целом. Это функциональное единство и обуславливает необходимость сопряжения этнонациональных аспектов образовательной политики с целями и принципами государственной национальной политики Российской Федерации в целом.

Курс «История русской литературы XVIII века» позволяет синтезировать исследовательский метод, диалогическую форму обучения, создавая условия для всестороннего воспитания и профессионально-личностного развития и саморазвития будущего учителя русской словесности. В качестве примера успешной реализации диалогического общения в исследовательской работе студентов-филологов остановимся на практике изучения темы «Творчество А. Н. Радищева (1749–1802)».

Данная тема вызывает затруднения в практике преподавания курса «История русской литературы XVIII века», поскольку в советский период был создан устойчивый миф о А. Н. Радищеве как о писателе-революционере, его философско-политический роман «Путешествие из Петербурга в Москву» воспринимался и воспринимается как обличение самодержавия, деспотизма, крепостного права. В школьном курсе литературы творчество А. Н. Радищева представлено в обзорных лекциях по литературе и культуре XVIII века, в лучшем случае на уроках читают 2–3 главы романа А. Н. Радищева «Путешествие из Петербурга в Москву» («Любани», «Спасская Полесь», «Зайцево»), в результате у выпускников формируется негативное восприятие романа и творчества А. Н. Радищева, как тенденциозного писателя, трудного для понимания. Преподаватель должен преодолеть негативное восприятие личности и творчества А. Н. Радищева, сформированное школьным образованием, раскрыть студентам специфику его философских взглядов, своеобразие его творческого метода, выявить традиции и новаторство в художественном воплощении актуальных философских, социальных и художественных проблем XVIII века.

Изучение творчества А. Н. Радищева проходит в лекционной форме и в рамках семинарского занятия, после темы «Свое-

образии русского сентиментализма» и ряда монографических тем, посвященных творчеству Н. М. Карамзина, М. М. Хераскова, И. И. Дмитриева, Н. М. Муравьева, что позволяет теоретически и практически подготовить студентов к восприятию личности и произведений А. Н. Радищева в аспекте традиций и новаторства. При изучении творчества А. Н. Радищева ведется работа над жанрами дневника, путешествия, оды, поэмы, жития, что позволяет продолжить формирование представлений о традициях литературы Древней Руси и XVIII века на новом литературном материале, выявляя соответствия в русской, зарубежной и татарской литературах как в синхроническом, так и диахроническом планах.

Тема семинарского занятия – «А. Н. Радищев в контексте русского и европейского Просвещения» – позволяет обобщить знания студентов на новом уровне, предваряя заключительные темы по курсу «История русской литературы XVIII века». Семинарское занятие предполагает различные формы диалогового общения: учебно-критический, учебно-литературоведческий, комментаторско-текстологические диалоги, а также научный пересказ, информативно-дополняющие доклады, выразительное чтение фрагментов текстов А. Н. Радищева и др. На семинарском занятии преподавателю отводится роль консультанта, организующего полилог студентов, предоставляя необходимый научно-исторический комментарий по теме и координируя деятельность творческих подгрупп студентов. Практика последних лет показывает, что использование проектной деятельности повышает эффективность данного вида занятий. Студенты могут подготовить мультимедийные презентации различных видов: о биографии А. Н. Радищева, о жанре путешествия в русской литературе, о жанровом и художественном своеобразии романа А. Н. Радищева «Путешествие из Петербурга в Москву», виртуальную экскурсию по роману «Путешествие из Петербурга в Москву» и по путевым дневникам писателя «Записки путешествия в Сибирь» и «Записки путешествия из Сибири». Каждый из вопросов семинарского занятия может стать основой проекта по созданию мультимедийной презентации. Активное внедрение технологии проектной деятельности в преподавание историко-литературных курсов в педагогических вузах позволяет решить ряд методических

задач: сформировать устойчивый интерес к изучению литературы, развивать навыки исследовательской и самостоятельной деятельности по предмету, воспитывает умение работать в коллективе микрогруппы по созданию проекта, актуализируют коммуникативные компетенции студентов, а также на практике формируют положительную мотивацию будущих учителей-филологов к использованию в своей педагогической практике новых информационных и проектных технологий. Таким образом, еще на младших курсах (1–2) до теоретического освоения методики интерактивных технологий преподавания литературы студенты овладевают навыками проектной деятельности, закрепляют знания и умения, полученные на курсах «Информационные технологии».

Беседу на семинаре позволяют организовать вопросы и задания, заранее подготовленные студентами:

1. Творчество А. Н. Радищева в критике и литературоведении XVIII–XXI веков.
2. Проблема человека в художественном и философском наследии А. Н. Радищева.
3. Образ и деятельность Петра I в оценке А. Н. Радищева.
4. Проблема художественного метода в творчестве А. Н. Радищева: сентиментализм или просветительский реализм? Докажите примерами из произведений А. Н. Радищева.
5. Традиции и новаторство в творчестве А. Н. Радищева.
6. Трансформация традиционных жанров древнерусской литературы в творчестве А. Н. Радищева (житие, духовное завещание, поучение).
7. Жанровое своеобразие «Путешествия из Петербурга в Москву» А. Н. Радищева в аспекте традиций западноевропейской и русской литературы.
8. Специфика жанра путешествия в прозе А. Н. Радищева (На примере «Путешествия из Петербурга в Москву» и путевых дневников «Записки путешествия в Сибирь» и «Записки путешествия из Сибири»).
9. Жанр дневника в творчестве А. Н. Радищева: традиции и новаторство.
10. Новаторство А. Н. Радищева в разработке жанра оды.
11. Традиция оды А. Н. Радищева «Вольность» в русской литературе XIX века.

12. Влияние А. Н. Радищева на развитие русской литературы XIX – XX веков.

13. Творчество А. Н. Радищева в татарском литературном контексте.

В лекции преподаватель, характеризуя творчество А. Н. Радищева, намечает эти и другие проблемы, указывает различные точки зрения на мировоззрение, литературные взгляды, специфику художественного метода, представляет краткую аннотацию критической и научной литературы, посвященной жизни и творчеству писателя. В данной статье, в качестве примера практической реализации исследовательского метода при формировании представлений о традициях в литературе XVIII века, ограничимся рассмотрением отдельных вопросов семинарского занятия.

А. Н. Радищев предстает как выдающийся общественный деятель, писатель, теоретик литературы, философ, историк с трагической судьбой. Несмотря на запреты в XIX веке, творчество А. Н. Радищева привлекало к себе внимание мыслящих людей России. Так, А. С. Пушкин в одном из вариантов стихотворения «Я памятник воздвиг...» писал: «Вослед Радищеву восславил я свободу...», а в статьях «Путешествие из Москвы в Петербург» (1833–1835) и «Александр Радищев» представил свою неоднозначную оценку его творчества. Несомненно, что поэзия и проза А. Н. Радищева повлияли на поэзию поэтов-романтиков, молодого А. С. Пушкина, М. Ю. Лермонтова, А. И. Герцена, Н. П. Огарева. Научное изучение всего наследия А. Н. Радищева фактически стало возможно лишь в XX столетии. В этом отношении большой вклад внесли Д. С. Бабкин [1; 2]¹, Ю. К. Бегунов [3], П. Н. Берков, Г. А. Гуковский [4], В. А. Западов [5], Ю. М. Лотман, Н. Д. Кочеткова, Л. И. Кулакова [7], Г. П. Макогоненко [8; 9], В. П. Семенов, А. И. Старцев, А. Г. Татаринцев [19] и другие. Была детально изучена биография писателя, круг его общения, появились научные издания его произведений, сопровождаемые обширными комментариями, успешно исследованы различные аспекты его творчества.

¹ Здесь и далее в статье в квадратных скобках жирным курсивом указан номер цитируемого издания по списку литературы, приведенному в конце статьи (с. 433–434), обычным шрифтом – страницы; том указан римской цифрой.

Творчество А. Н. Радищева активно изучалось в 1940–1950-е годы, во многих работах отечественных литературоведов дается односторонняя оценка его наследия как писателя-революционера, материалиста, реалиста. Закономерной реакцией в 90-е годы XX века стало преимущественное внимание к деятелям культуры, чье творчество ранее объявлялось реакционным, поэтому интерес к творчеству А. Н. Радищева ослабел. Задачей современных исследователей и преподавателей является переоценка личности и творчества А. Н. Радищева, освобождение от вульгарно-социологических оценок его творчества, необходимо отметить его широкую европейскую образованность, творческую самобытность, самоотверженность, рассмотреть вопрос о синтезе в его творчестве традиций и новаторства. В работах первого десятилетия XXI века намечаются новые подходы в изучении личности и творчества А. Н. Радищева, а именно: трансформация традиционных жанров древнерусской литературы (жития, духовного завещания, поучения) в творчестве писателя, художественные взаимосвязи А. Н. Радищева с европейской и национальными традициями, вопросы специфики восприятия А. Н. Радищева писателями XIX – XX веков (А. С. Пушкин, А. А. Ахматова и др.) [5; 16; 15; 18]. При подготовке к семинарскому занятию студенты читают и конспектируют статьи и монографии разных лет, сопоставляя оценки личности и творчества А. Н. Радищева разными поколениями критиков и литературоведов. Данный этап семинарского занятия можно назвать вслед за одноименной серией публикаций – «А. Н. Радищев: pro et contra».

Основная часть занятия посвящается работе над текстом романа А. Н. Радищева «Путешествие из Петербурга в Москву», во время которой студентам предлагаются следующие вопросы и задания:

- Объясните аллегорический смысл эпиграфа к роману «Путешествие из Петербурга в Москву»;
- Как проявляется литературная ориентация А. Н. Радищева в посвящении к роману?
- Жанровое своеобразие романа А. Н. Радищева (соотношение жанра путешествия с включенными в его структуру первичными жанрами).

- Макроструктура и микроструктуры романа А. Н. Радищева;
- Образ Путешественника в романе «Путешествие из Петербурга в Москву»;
- Художественное время и пространство в романе А. Н. Радищева «Путешествие из Петербурга в Москву»;
- Вопрос о художественном методе романа А. Н. Радищева «Путешествие из Петербурга в Москву»;
- Традиции и новаторство в романе А. Н. Радищева «Путешествие из Петербурга в Москву».

Студенты, изучая роман А. Н. Радищева, выполняют различные виды деятельности (чтение и анализ текста, комментарий конспектов монографий и статей о романе, защита мультимедийных проектов) и приходят к следующим выводам: роман А. Н. Радищева – произведение этапное, подводящее итоги развития русской литературы допушкинского периода, и одновременно новаторское, осваивающее реалистический метод отражения действительности. В романе сочетаются признаки различных методов: А. Н. Радищев пытался создать достоверный образ человека своей эпохи, показать зависимость характера героя от социальной среды (реалистический), глубокий психологизм изображения действительности, чувствительность повествователя, ориентация на чувствительного читателя, посвящение «сочувственному» и «любезному другу», субъективное изображение явлений жизни (сентименталистский), сознательно усложненный стиль романа, апеллирование к разуму, дидактизм и стремление перевоспитывать читателя, в том числе «преподать урок царям» (классицистический).

Жанр путешествия соотносится с популярными в XVIII веке западноевропейскими и русскими путешествиями. В отличие от многих книг, повествующих о заграничных путешествиях, в романе А. Н. Радищева представлено интеллектуальное путешествие вглубь России, изменившее мировидение Путешественника. Сюжетную основу романа составляет не цепь внешних событий, а движение авторской мысли.

Сложная жанровая структура романа, включающая ряд первичных жанров (легенда, духовный стих, сатирическая песня,

плач, похвальное слово, поучение, видение, знамение, письмо, портрет, анекдот, разговор, законодательный проект, историко-публицистический трактат, литературно-критическая статья) позволяют автору рассмотреть художественными средствами центральные проблемы романа: проблемы самодержавной власти, крепостного права, естественного права человека, а также вопросы воспитания, литературы, специфики национального идеала эпохи. Вместе с тем, это яркий пример творческого усвоения писателем конца XVIII века традиций предшествующей литературы, в том числе и традиций древнерусской литературы и фольклора.

Хронотоп в путешествиях является жанрообразующим. Реальное время «Путешествия из Петербурга в Москву» – 7 суток, художественное время не ограничено по времени: от древнерусских летописей до будущего России, в таком же соотношении представлено в романе пространство: реальное – станции от Петербурга в Москву, художественное пространство охватывает всю Россию и расширяется до пределов всего мира, что характерно для хронотопа философского романа. Такая организация романа предусматривает взаимозависимость всех глав романа.

В жанре путешествия ведущая роль принадлежит образу Путешественника. С целью создания проблемной ситуации преподаватель читает цитату из статьи «Радищев как писатель», в которой Г. А. Гуковский, характеризуя специфику творческого метода А. Н. Радищева, отмечает и особую функцию автора: «Читателя должен убедить не только факт как таковой, но и сила авторского подъема; читатель должен войти в психологию автора и с его позиций взглянуть на события и вещи. «Путешествие» – это страстный монолог, проповедь, а не сборник очерков» [4, 172]. Студенты, выявляя специфику повествования в романе А. Н. Радищева, уточняют и в какой-то мере опровергают мнение известного исследователя о монологическом характере повествования. Роман А. Н. Радищева не может рассматриваться как монолог в связи с тем, что, наряду с авторским восприятием событий, в нем представлены также и образы, близкие автору по мировидению такие, как Путешественник, Крестьянник, крестичкий дворянин, «новомодный стихотворец», Ч..., автор «проекта в будущем», чьи мнения представлены в столкновении с идеологическими против-

никами. Например, в главе «Зайцево» Крестьянкин, рассказывая о столкновении со своими коллегами по судопроизводству, с вышестоящим начальством, отстаивает свою позицию в защиту крестьян, убивших ассессора. Таким образом, истина в романе А. Н. Радищева рождается в борьбе мнений, воззрений. В этом проявилось новаторство писателя, который отходит от установившегося в классицизме представлении о роли автора как носителя абсолютной истины, призванного перевоспитать своих читателей. А. Н. Радищев предоставляет читателю возможность сопоставить различные точки зрения, осмыслить их и сделать самостоятельные выводы, подготовленные всем ходом повествования.

Изучение творчества А. Н. Радищева на национальных отделениях педагогических вузов позволяет организовать систематическую работу с переводами произведений русских писателей на языки народов России, в том числе и татарский, поэтому на семинаре проводится и такая форма работы, которая является постоянным элементом занятий курса «История русской литературы XVIII века» (работа с переводами на татарский язык произведений Н. М. Карамзина, Г. Р. Державина).

Студенты, выявлявшие специфику бытования творчества А. Н. Радищева в татарском литературном контексте приходят к следующим выводам. Творчество А. Н. Радищева не пользовалось особой популярностью среди татарских переводчиков, по сравнению с такими писателями, как А. С. Пушкин, М. Ю. Лермонтов, И. С. Тургенев, Л. Н. Толстой, А. М. Горький, произведения которых неоднократно издавались на татарском языке большими тиражами. Однако к юбилейным датам – 200-летию и 225-летию со дня рождения писателя были опубликованы статьи о А. Н. Радищеве и переводы из его произведений [12, 31–36; 11, 3].

В юбилейной статье о А. Н. Радищеве Мухаммат Садри сравнивает его с Прометеем, принесшим людям огонь, ассоциирующийся со светом просвещения [17, 5]. Татарский писатель отмечает, что роман «Путешествие из Петербурга в Москву» и ода «Вольность» А. Н. Радищева пронизаны горячей любовью к своему народу. В статье М. Садри на первый план выходит обличительная направленность творчества А. Н. Радищева. Так, переводчик отмечает, что А. Н. Радищев называет царя первым

в России преступником: «Син ин явыз, ин кабахат ерткыч, / Эшэкелек тулган башына: / Эй, беренче явыз жинаятче, / Суд ясыйм, кил, бас каршыма!» [11, 3] (Ср. у А. Н. Радищева: «Злодей, злодеев всех лютейший, / Превыде зло твою главу, / Преступник, изо всех первейший, / Предстань, на суд тебя зову!...» [13, I, 7]). В статье М. Садри также приводит примеры высказываний А. Н. Радищева о татарах и окрестностях Казани, поскольку на пути из Казани в Арск в ноябре 1790 года А. Н. Радищев начинает путевой дневник «Записки о путешествии в Сибирь». Из этого дневника узнаем, что, покинув Казань, А. Н. Радищев останавливался в Бирюлях, Арске, Янгуле и других населенных пунктах. А. Н. Радищев записывал свои впечатления о природе этих мест (лес, реки), о быте и обычаях народов. А. Н. Радищев в записи от 13 ноября 1790 года замечает чистоплотность татар: «У татар дома белые с открытыми фасадами, с маленькими печами» [14, III, 253]. На обратном пути из сибирской ссылки А. Н. Радищев познакомился с историческими местами Казанского края: описывал красоту Волги и окрестностей Казани, открывающихся с высот Верхнего Услона.

Мухаммат Садри юбилейной статьей о А. Н. Радищеве предварил публикацию своих переводов на татарский язык отрывков из оды «Вольность» и «Песен петых на состязаниях в честь древним славянским божествам» [11, 3].

Глубина и богатство оды «Вольность» во все времена привлекали читателей и исследователей. Отмечая многогранность оды, Л. И. Кулакова писала, что А. Н. Радищев в оде «Вольность», углубляя традиции русской философской лирики, «создал поэтический философско-публицистический трактат, в котором поднимались проблемы, актуальные для русского и западноевропейского Просвещения: теория естественного права и происхождения государства, философия истории, вопросы о взаимоотношении церкви и государства, личности и общества, о сути самодержавия вообще и просвещенного абсолютизма в частности, о суверенных правах народа и правах частного человека, об условиях, необходимых для развития наук, искусств, о сущности бытия, наметки национальной политики и многое другое составляют содержание оды, которая является, прежде всего, восторжен-

ным гимном свободе и открытым призывом к уничтожению самодержавия» [6, 150].

Полный текст оды составляет 54 строфы, которая опубликована в собрании сочинений А. Н. Радищева [13, I, 1–18]. М. Садри переводит на татарский язык только четыре строфы из оды «Вольность»: первую, десятую, двадцать вторую и сорок седьмую, видимо, используя для перевода полный текст оды, так как в «Путешествии из Петербурга в Москву» данная ода опубликована в сокращении, в частности, в ней отсутствует сорок седьмая строфа. Выбранные для перевода на татарский язык строфы относятся к теме свободы, протеста против самодержавия и тирании. Для татарского поэта в 1970-е годы эта тема была наиболее актуальной, и А. Н. Радищев воспринимался, прежде всего, как революционный поэт, впервые в русской литературе выступивший с последовательным и жестким неприятием монархии. М. Садри создает адекватный оригиналу перевод на татарский язык. Татарский поэт точно воплощает в переводе идейно-образное содержание оды «Вольность». Однако по объективным и субъективным причинам татарский поэт не сумел точно передать художественные особенности оды А. Н. Радищева. Прежде всего, переводчиком опускаются эпитеты, несущие значительную эмоциональную и идейную нагрузку в тексте оригинала. Так, М. Садри следующим образом перевел первую строфу оды «Вольность»: «И, хормэтле зэнгэр кук булзге, / И, кояшлы боек эшлэрнен, – / Ирек, ирек, тынла колнын жырын, / Омтылуын сина хислэрнен: / Йорзгенэ сунмэс ут-дэрт кабыз, / Куэт остэ ананын кулына, / Коллыкны син булыш юк итэргэ, / Чыгар безне якты юлына! / Брут һэм Телль рухы яши эле, / Заманында жинде бит алар, / Син булышсан, ирек, безнен кочтэн / Тетрэп торыр тэхет, патшалар» [11, 3]. В татарском тексте эпитет «благословенный», который переводится на татарский язык дословно «бэхетле», «имин» и употребляется обычно в высоком стиле [17, 41], М. Садри заменяет его эпитетом «хормэт» (т. е. уважаемый) [20, 380]. Татарский поэт в переводе опускает метафору «дар бесценный», что, безусловно, приводит к искажению эмоционального звучания оды А. Н. Радищева. М. Садри, сохраняя одическую интонацию оригинала, освобождает оду от архаической лексики, заменяя ее современ-

ной лексикой татарского языка. Об отношении к переводу произведений А. Н. Радищева показательно замечание А. А. Ахматовой, которая в 1949 году сделала перевод на русский язык писем А. Н. Радищева, написанных на французском языке. А. А. Ахматова, указывая на своеобразие стиля А. Н. Радищева, заметила в беседе с Г. П. Макогоненко: «Я избегала модернизации и пыталась сохранить стиль А. Н. Радищева. Прочла “Путешествие”. Там, рассуждая о стиле своей оды “Вольность”, он признавал, что трудность и негладкость стиха порождались стремлением передать таким образом трудность самого действия, рождения мысли. То же и в письмах» [цит. по: 18, 10]. Видимо, М. Садри, не будучи столь проникновенным переводчиком и, вместе с тем, стремясь сохранить высокую, гневную интонацию, существенно осовременил звучание оды А. Н. Радищева.

При переводе десятой строфы М. Садри также стремится точно передать содержание и основную идею строфы: «*Карап чыгык эле коллар илен! / Энэ рухсыз тэхет. Турэлэр. Э патшага шэһэр хакимнэре / Табыналар, изге курэлэр, / Патша динне изге итеп саклы, / Э дин раслы патша кушканны; / Дин тэхетне һэм патшаны яклы, / Патша дине, динче куштанны. / Берсе анны буса, икенченсе / Ирекбирмэс очен тырыша, / Бергэлшеп файда курэ алар, / Бер-беренэ шунар булыша*» [11, 3]. Так же, как и в переводе предыдущей строфы, татарский поэт заменяет старославянизмы современной татарской лексикой: «воззрим» – «карап чыгык элэ»; «рекут» – «бер-беренэ шунар булыша». Показателен поиск эквивалента эпитету «тусклый» (трон), М. Садри переводит его удачно найденным многозначным прилагательным «рухсыз» (т. е., безжизненный, тусклый, потухший) [20, 262], который несет яркую оценочную окраску.

Гневная интонация по отношению к тиранам на троне, достигающая кульминации в 22 строфе оды А. Н. Радищева, сохраняется и в переводе М. Садри: «*Син ин явыз, ин кабахэт ерткыч! / Эшкелек тулган башына; / Эй, беренче явыз жинаятчы, / Суд ясыим, кил, бас син каршыма! / Явызлыкны, канлы ерткычлыкны, / Бергэ туплагансыз барын да; / Без берсен дэ онытмабыз, дошман, / Сина жэза биргэн чагында. / Син мина да балта кайрап куйдын; / Юк, жинмэссен инде, туктап тор! / Э бер генэ улем*

бик аз сина, / Йоз тапкыр ул! Домек йоз тапкыр!» [11, 3]. Показательно, что, переводя строку оды А. Н. Радищева «Злодей, злодеев всех лютейший», М. Садри избегает повтора, используя лексику одного синонимического ряда («явыз» – злой, злобный, жестокий, лютый, «кабахэт» – мерзкий, скверный, отвратительный, «ерткыч» – зверь, хищник, изверг), усиленную междометием «ин» в значении «самый». В тексте оригинала читаем: «в меня дерзнул острить ты жало», татарский же поэт заменяет «жало» образом топора «балта кайрап куйдын». Если в следующей строфе оды А. Н. Радищева образ тирана на троне конкретизируется образами Кромвеля и Карла, то у М. Садри эта строфа звучит как в целом обличение тиранов, поскольку она соседствует с 47 строфой заключительной части оды А. Н. Радищева: «Кайда туган – шунда утэр минем / Сонгы конем, сонгы еллаарым, / Мин кабердэ яткан чагымда да / Рухландырып яшэр жырларым. / Яшусмерлэр каберем яннарына / Килеп минем жырны койлэрлэр, / Хормэт итеп данлы эшлэремне / Ялкынланып болай сойлэрлэр: / «Коллык доньясында туып усте, / Богауланып газап чикте ул, / Э шулай да ирек килэчэдне/ Ин беренче хэбэр итте ул!» [11, 3]. Перевод этой строфы закономерен, поскольку в ней дается самооценка А. Н. Радищевым значения своего творчества: «Да хладный прах мой осенится / Величеством, что днесь я пел, (...) «Нам вольность первый прорицал» [13, I, 15]. М. Садри при переводе данной строфы заменяет форму единственного числа, описывающего в оригинале юношу из будущего, пришедшего на могилу певца, формой множественного числа «яшусмерлэр (...) килеп минем жырны койлэрлэр», что приводит к обобщению, утверждению популярности и бессмертия творческого подвига русского поэта. В какой-то степени строчка «рухландырып яшэр жырларым» перекликается со стихотворением М. Джалиля «Жырларым» (Песни мои), что для татарского поэта было естественным. Безусловно, любое сокращение текста, тем более такого значительного, когда из 54 строф переводится только четыре, приводит к существенному обеднению его содержания. М. Садри при выборе строф оды для перевода стремился выделить одну, ведущую линию – протест против тирании, воспевание свободы, вольности. Нужно отдать должное татарскому поэту, который

в юбилейной публикации представил татарскому читателю образ Н. А. Радищева не только как поэта, автора оды «Вольность», но и как философа, непредвзято и комплиментарно судившего о татарском народе.

Таким образом, реализация исследовательского метода в семинарских занятиях по курсу «История русской литературы XVIII века» в синтезе с проектными технологиями, наряду с активным внедрением в практику вузовского преподавания новейших литературоведческих и культурологических исследований позволяет формировать устойчивые представления о традициях литературы Древней Руси и XVIII века у студентов-филологов педагогических вузов.

Л и т е р а т у р а

1. Бабкин Д. С. Процесс Радищева. М.; Л., 1952.
2. Бабкин Д. С. А. Н. Радищев: Литературно-общественная деятельность. М.; Л., 1966.
3. Беунов Ю. К. «Путешествие из Петербурга в Москву» А. Н. Радищева. М., 1983.
4. Гуковский Г. А. Радищев как писатель // Радищев: Материалы и исследования. Л., 1936.
5. Западов В. А. Был ли Радищев автором «Беседы о том, что есть сын отечества» // XVIII век: Сб. 18. СПб., 1993.
6. Кулакова Л. И. К вопросу о тексте оды А. Н. Радищева «Вольность» // Известия Академии наук СССР. Отделение литературы и языка. Т. XV. Вып. 2. М., 1956.
7. Кулакова Л. И., Западов В. А. А. Н. Радищев «Путешествие из Петербурга в Москву»: Комментарий. Л., 1974.
8. Макогоненко Г. П. Радищев и его время. М., 1956.
9. Макогоненко Г. П. А. Н. Радищев. М.; Л., 1965.
10. Орлов В. Н. Радищев и русская литература. Л., 1952.
11. Радищев А. Н. «Азатлык» одасыннан: И халкым / М. Садри тэрж. // Социалистик Татарстан. 1974. 1 сентябрь (Радищев А. Н. Из оды «Вольность»: «О вы! Счастливые народы...» / пер. М. Садри // Социалистик Татарстан. 1974. 1 сентября. С. 3.
12. Радищев А. Н. Зайцево: «Петербургтан Мэскэугэ сзэхэт» китабынын беренче булуге / И. Зарипов тэрж. // Совет эдэбияты. 1949. № 9. (Радищев А. Н. Зайцево: перевод И. Зарипова главы «Путешествия из Петербурга в Москву» // Советская литература (на тат. яз). 1949. № 9.
13. Радищев А. Н. Вольность // Радищев А. Н. Полное собрание сочинений: В 3 т. / под ред. И. К. Луппола (гл. ред.), Г. А. Гуковского, В. А. Десницкого. М.; Л. 1938 – 1952. Т. 1. М., 1938.

14. Радищев А. Н. Полное собрание сочинений: В 3 т. М.; Л., 1938–1952.
15. Радищев А. Н. Русское и европейское Просвещение: Мат. междунар. симпозиума / отв. ред. Н. Д. Кочеткова. СПб., 2003.
16. Радищевские чтения: к 200-летию со дня выхода в свет «Путешествия из Петербурга в Москву» А. Н. Радищева: Тезисы науч. конф. Пенза, 1990.
17. Русско-татарский словарь / под ред. Ф. А. Ганиева. М., 1984.
18. Серман И. З. Радищев и Ахматова // А. Н. Радищев: русское и европейское Просвещение. СПб., 2003.
19. Татаринцев А. Г. Сын Отечества. М., 1981.
20. Татарско-русский словарь / под ред. Ф. А. Ганиева. Казань, 2002.



Н. Ю. ЛАХОДЫНОВА

ИЗУЧЕНИЕ ЭВОЛЮЦИИ РУССКОГО СЕНТИМЕНТАЛИЗМА В ВУЗЕ: СВОЕОБРАЗИЕ ТВОРЧЕСТВА Н. Ф. ЭМИНА

зучению темы «Русский сентиментализм» в вузе отводятся порядка 12 часов, из которых 8 часов – лекционных и 4 часа – практических занятий. Проблеме изучения особенностей позднего сентиментализма посвящаются одна лекция и один экспериментальный семинар.

На занятиях важно иметь в виду хронологический контекст. Сентиментализм как направление сложился в русской литературе в начале 1760-х годов, когда параллельно с ним, как отмечает Л. И. Кулакова, достигает расцвета идеология русского Просвещения [12, 180]¹. Студентам следует сразу же обратить внимание и на вытекающий отсюда факт, что в этот период наблюдается сложное переплетение разных нравственно-эстетических и философских концепций, появляются интересные имена, что способствовало формированию новой мировоззренческой осно-

¹ Здесь и далее в статье в квадратных скобках жирным курсивом указан номер цитируемого издания по списку литературы, приведенному в конце статьи (с. 441–442), обычным шрифтом – страницы; том указан римской цифрой.

вы и обновлению жанровой системы. Необходимо также учитывать, что, несмотря на возникшие сложности в определении жанров (например, различения жанров романа и повести), «история русской литературы XVIII века – это целостное явление», имевшее влияние на всю культуру XVIII столетия [3, 3].

Наряду с подробным анализом классического русского сентиментализма (Н. М. Карамзин, И. И. Дмитриев), важно рассмотреть это явление и в его последующем развитии, в связи с чем мы и предлагаем один из семинаров посвятить творчеству Н. Ф. Эмина. Интерес к его личности обусловлен, прежде всего, тем, что он является представителем «второй волны» русского сентиментализма (так называемого «позднего» сентиментализма) и, во-вторых, воспринимается как автор «второго ряда». Методологически важна мысль Ю. М. Лотмана о том, что «вершин не существует без подножий – Жуковского и Пушкина нельзя понять (и, главное, почувствовать) без окружавшего их литературного «фона»...» [13].

Николай Федорович Эмин (1767–1814) – яркий представитель своего времени, глубоко чувствовавший все то, что происходило в литературе и общественно-политической жизни страны. В его творчестве можно проследить необычную для писателя второго плана тенденцию – соединение сентименталистского направления с концепцией предромантизма и философской риторикой конца XVIII века. Риторика как феномен мировой культуры, по мнению Т. Е. Автухович, «возникла в связи с изучением отдельных жанров, прежде всего греческого романа, оды, комедии, исторических сочинений, поэтических сборников, и во многом повлияла на европейскую, а та, в свою очередь, на русскую литературу вплоть до рубежа XVIII–XIX веков» [1, 9].

Системный обзор творчества Н. Эмина и сделанных им открытий целесообразно провести как в лекционном, так и в семинарском «режиме». В первом случае речь идет о включении информации о писателе и творчестве в лекцию «Эволюция русского сентиментализма в 1790–1810-е годы».

Экспериментальный семинар, в процессе проведения которого наиболее важно постоянно сопоставлять взгляды Николая Эмина с новациями его современников, может быть посвящен различным аспектам. Основные же моменты следующие:

1. Выявление основных взглядов Н. Ф. Эмина на русскую литературу и культуру в целом и на те процессы, которые там происходили.

2. Проведение параллельного анализа образов главных героинь Розы Н. Эмина и «бедной» Лизы Н. М. Карамзина.

3. Сопоставление пьес Н. Ф. Эмина «Душою прав, на деле виноват» и М. Н. Муравьева «Доброе дитя (сказочка)».

Для подготовки к данным занятиям нами рекомендуется студентам следующая литература:

– научная общеисследовательская (монографии: Л. И. Кулаковой «Очерки истории русской эстетической мысли XVIII века», П. А. Орлова «Русский сентиментализм», Н. Д. Кочетковой «Литература русского сентиментализма», М. В. Иванова «Судьба русского сентиментализма»; учебные пособия: О. Л. Калашниковой «Жанровые разновидности русского романа 1760–1770-х годов» и Т. Е. Автухович «Риторика и русский роман XVIII века: взаимодействие в начальный период формирования жанра»);

– литература непосредственно по творчеству Н. Ф. Эмина (автореферат диссертации Е. И. Степанюк «Жизнь и творчество Н. Ф. Эмина», статьи о Н. Ф. Эмине Л. Ольшевской и С. Травникова в словаре-справочнике «Русская литература XVIII века», а также в «Русском биографическом словаре» под ред. М. Г. Курдюмова);

– собственно источники: роман Н. Ф. Эмина «Роза. Полусправедливая оригинальная повесть» (1786), комедия в 4-х действиях «Душою прав, на деле виноват» (список 1807), повесть Н. М. Карамзина «Бедная Лиза» (1792), пьеса М. Н. Муравьева «Доброе дитя (Драматическая сказочка)» (1789).

Для более глубоко изучения творчества Н. Эмина студентам целесообразно также выбрать такие, к примеру, темы докладов / сообщений: «Н. Ф. Эмин: редкие факты / любопытные страницы биографии», «Н. Ф. Эмин и Г. Р. Державин: переплетение судеб», «Идеал добродетели в творчестве Н. Эмина», «Чувствительные» герои в творчестве Н. Ф. Эмина», «Проблема смерти в романах Н. Эмина».

При введении в тему приоритетен биографический контекст. Эта методика, стоит заметить, на сегодняшний день является наиболее предпочтительной, если речь идет о неизученном авторе [см.: 5, 104–109; 4].

Необходимо помнить, что своей первоначальной известностью Н. Ф. Эмин обязан своему отцу – Федору Александровичу Эмину (1735–1770) [16, 228–230] – автору первых в России сентиментальных романов, сочинения «История России» [15, 44–61], публицисту, редактору полемического журнала «Адская почта» [7, 457–472] и участнику религиозно-философского течения – масонства, появившегося в России в 30-е годы XVIII века. Это обстоятельство серьезного влияния отца на формирование личности Эмина-младшего послужило тому, что характер Николая Эмина, как отмечает Е. И. Степанюк, по всей вероятности, доставшегося от отца, был во многом противоречив. В качестве свидетельства тому можно привести факты, касающиеся сложных отношений между Н. Эминым и Г. Р. Державиным [17, 31–32], Эминым-младшим и Н. М. Карамзиным [9]. Вместе с тем Н. Эмина так же, как и Ф. А. Эмина, в большой степени интересовал вопрос о воспитательной роли литературы [10, 3–4] (например, Эмин-старший находился в полемике с А. П. Сумароковым по вопросу значимости жанра романа). Тем самым на первое место оба писателя ставили нравственные проблемы.

Изучать нравственно-эстетические воззрения Николая Эмина целесообразно в сравнении с творчеством ряда его современников. Так, в романе Эмина-младшего «Роза» [19] и в повести Н. М. Карамзина «Бедная Лиза» довольно интересно решается проблема Добродетели, являющаяся центральной в сентиментальной литературе. Например, основным критерием при построении образов Розы и «бедной» Лизы является, по мнению Н. Д. Кочетковой, возникший еще в античной эстетике принцип «калокогатии»: «Этот идеал калокогатии ярко проявился в философии Платона, который считал внешнюю, наружную красоту лишь первой ступенью на «лестнице красоты», восходящей к красоте духовной, красоте нравов и законов, красоте учений и наук. Красота в понимании Платона – «это добродетельная жизнь, в которой совмещены добродетель и философская мудрость» [11, 122]. Образы обеих героинь Розы и Лизы сопровождают так называемые «чувствительные» атрибуты красоты, неизменные для эстетики сентиментализма: «голубые глаза», «белая кожа», «румянец», «светло-русые волосы». Эти атрибуты

служат авторам для передачи идеала, воплощавшего качества, наиболее привлекательные, с точки зрения «чувствительного» человека. Так, главный герой романа «Роза» Милон описывает другу Честону свои впечатления от встречи с прекрасной незнакомкой: «Глаза, не воображай себе, чтоб они были черные, которые из-под густых ресниц выбрасывают искры нескромной страсти, нет, это светло-голубые; поразительный и томный взор их возвещает вдруг основательный рассудок и удивительную тонкость; в них искусный чтец может читать все: это зеркало чувствительности» [19, 13]. Девушка, имевшая голубые глаза, в которых отражались кротость и невинность, согласно законам поэтики сентиментализма, просто не могла быть носителем зла и коварства. Известно, что в русской культуре, начиная с древнего периода, голубой цвет воспринимался как символ небес, духовной любви, постоянства, истины и верности. Человек, облаченный в одежды этого цвета, воспринимался носителем этих добродетелей [2, 204].

Помимо внешних и внутренних характеристик героинь, другими критериями отражения в них Добродетели, в представлениях писателей-сентименталистов, могут стать такие важнейшие категории духовного мира человека, как совесть, честь и, одновременно, – любовь и сострадание. XVIII век в России – это эпоха поиска нравственного идеала человека. Во второй половине столетия одной из самых важных своих целей русские мыслители считали как раз поиск того важнейшего начала, что не давало бы человеку совершать злодеяния, но побуждало стремиться к добру. Главным качеством они выбрали – «говорящую совесть» [11, 125]. Совесть, в понимании писателей сентиментализма и близких им, это – «внутренняя церковь», она обязательно поможет в преодолении греховности и несовершенства мира [11, 125].

Добродетельный человек – это, прежде всего, личность, способная любить и сострадать окружающим, не зависимо от их сословной или социальной принадлежности и иных различий. Эта идея звучит, например, в статье А. Ф. Галимуллиной, предложившей методику системно-сопоставительного анализа «Бедной Лизы» Н. Карамзина и «Мискинэ Фаизе» Ш. Рахмати [6, 465]. В этом смысле русским сентименталистам были близки гуманистические взгляды А. Смита, который считал, что добродетельный

человек должен «отдавать свое сочувствие другим и забывать самого себя, ограничивать, насколько возможно, личный эгоизм» [11, 132]. По мнению М. В. Иванова, женский идеал в литературе сентиментализма формируется под воздействием именно гуманистических взглядов, распространяющихся на все слои социальной жизни: «...взгляд женщины оценивает, насколько «большая» общественная жизнь соответствует своей первооснове – семейному бытию, насколько государственные и гражданские идеалы созвучны «зову природы», объединяющему людей через сердечное влечение (любовь), заботу (брак, материнство), сочувствие и сопереживание (дружба), милосердие (филантропия)» [8, 266]. Так, на страстные речи Милона «в защиту слез» Роза соглашается: «Я иду смело противу твердых нравов, приписывающих плач слабости... Слабость ли ощущать сожаление? Слабость ли разделять горесть? Слабость ли человеку быть человеком?» [19, 28–29].

Другой интересный аспект рассмотрения поэтики Н. Ф. Эмина – изучение основных тенденций в его драматургическом творчестве. Так можно сравнить разные вариации поиска нравственных идеалов в драматургии рубежа XVIII – XIX веков на примере пьесы Н. Ф. Эмина «Душою прав, на деле виноват» и «драматической сказочки» М. Н. Муравьева «Доброе дитя». В обрисовке главных героев пьес Милона и восьмилетнего мальчика Ванюшки драматурги следуют масонской традиции. «Искание совершенства в нравах» – явилось одной из главных целей масонов XVIII века», – отмечает Н. Д. Кочеткова [11, 125]. Безусловно, оба главных героя наделены качеством Добродетели, которое проявляется в их словах и поступках. Например, Милон в сильнейшем порыве способен пасть к ногам своего дяди Прямона и покинутой невесты Всемилы и, зарыдав в горьком раскаянии, вымаливать у них прощение. А Ванюшка, например, признается отцу, г. Тополову, в том, что он не хотел выучить урок, но превозмог себя, чтобы только порадовать своего родителя: «Мне очень не хотелось сегодня выучить урок мой к приходу учителя, но я перемог себя. Спасибо вам, папинька, что вы меня заставили быть довольным самим собой. Я даю себе слово всегда вас слушаться, чего бы мне ни стоило» [14, 257].

Однако уже в образе Милона Н. Эмин заостряет внимание на слабостях, которые присутствуют в характере героя. Так Ми-

лон отличается наивностью и чрезмерной открытостью, что дает возможность мошенникам и лжецам в пьесе пользоваться его состоянием и в результате оставляют его в полном разорении. Или в заключительной сцене, когда Милон узнает Всемилу под маской слуги, он умоляет ее о прощении: «Всемила! Божественная Всемила! Чувствую, сколько я мерзок! Проклинаю слабость свою и клянусь посмерти быть верным» [18, 69].

В «драматической сказочке» Муравьева герои, напротив, проявляют чрезмерную стойкость. Так в ситуации, когда отец Ванюшки кланяется Графу, человеку, принадлежащему к более высокому сословию, а тот игнорирует его, г. Тополов не испытывает ненависти к Графу, но продолжает рассуждать со своим сыном о добродетельных людях, уважающих всякого человека, не зависимо от их происхождения: «Я не могу извинить его пороку. ...внушает ли почтение гордость» [14, 259].

Чувствительность персонажей пьес ярче всего проявляется в отношении главных героев к другим людям. Например, Ванюшка отдает деньги, подаренные отцом на игрушку, нищему старику: «Они братья наши, папинька. Разве можно оставить братьев своих в нужде?» [14, 265]. Чувствительность Милона также проявляется в его словах, обращенных к власти имущим, в которых, кроме обличения пороков, звучит и жалость к бедам других людей, не имеющих защитников и покровителей. Этот монолог представлен в виде исповеди человека, видящего зло. Однако Милон чувствует, что не имеет возможности бороться с этим злом: «Не мыслите, чтоб я жалел об самом себе. Я не имел никакого права требовать, но жалею о сироте, которая вашу медленностию лишается пищи; жалею о вдове, которой муж, умирая за отечество, ласкался, что общество будет отец детей его; жалею о невинном, которого осудила злоба сильных <...> Вы заключаете, кто в рубище, тот и преступник! На языке у вас добродетель, а в сердце ад» [18, 60–61].

Эмин-младший в комедии не боится показать Милона, переполненного сомнений и противоречий: в герое борются долг перед возлюбленной Всемилой и новое страстное чувство к «вдовушке» Хитране, которая с помощью коварства и лести сумела получить от него признание в любви. Милон теряет голову и, жалея бедственное положение Хитраны, дарит ей свое обручальное коль-

цо – знак любви и верности Всемилы: «Примите этот перстень, он удовлетворит адское корыстолюбие гонителей ваших» [18, 8].

Герой предстает как обыкновенный человек, подверженный страстям, «заложным в нем изначально» [18, 21]. Так, Милон признается Быстряку в причине отъезда из деревни: «Любопытство, склонность к переменам справляли мои радости» [18, 4]. В сцене же объяснения с Хитраной герой утверждает: «Я имею все пороки, но поверьте, что коварство душе моей не знакомо» [18, 48]. И при этом Милон обманывает Прямона в том, что почти не имеет долгов: «Я должен, сударь, но безделицу» [18, 33].

Таким образом, можно говорить о том, что проблема противоречия между чувством и поведением персонажа – это уже примета становящегося на рубеже XVIII – XIX веков предромантизма.

Предложенная нами методика сопоставительного анализа образов «чувствительных» героев разных авторов русского сентиментализма может быть применена к изучению творчества и других «второстепенных» писателей отечественной литературы рубежа XVIII – XIX веков.

Помимо представленного нами в настоящей статье системного анализа образов героев в произведениях Н. Ф. Эмина, можно также исследовать и жанровые аспекты творчества этого писателя, выявив особенности его прозы и драматургии на этом уровне.

Л и т е р а т у р а

1. *Автухович Т. Е.* Риторика и русский роман XVIII века: взаимодействие в начальный период формирования жанра. Гродно, 1996. 186 с.
2. *Апостолос-Каппадона Д.* Словарь христианского искусства / пер. А. А. Иванова. Челябинск, 2000. 272 с.
3. *Буранок О. М.* Культурологический принцип изучения русской литературы XVIII века в вузе // Изучение литературы и методики ее преподавания в вузе: Сб. ст. Самара, 1998. С. 3–18.
4. *Буранок О. М.* Методика изучения русской литературы XVIII века в вузе. М.; Самара, 1997. 224 с.
5. *Буранок О. М.* Никанор Иванович Ознобишин: неизвестные факты биографии // Проблемы изучения русской литературы XVIII века: Вып. 14. СПб.; Самара, 2009. С. 104–109.
6. *Галимуллина А. Ф.* Работа с художественным переводом как методический прием при изучении повести Н. М. Карамзина «Бедная Лиза» на национальных (татарских) отделениях педагогических вузов // Про-

блемы изучения русской литературы XVIII века: Вып. 14. СПб.; Самара, 2009. С. 461–467.

7. Зюзин А. В. Библиотечная составляющая занятий по курсу «История русской литературы XVIII века» // Проблемы изучения русской литературы XVIII века: Вып. 13. СПб.; Самара, 2007. С. 457–472.

8. Иванов М. В. Судьба русского сентиментализма. СПб., 1996. 320 с.

9. Из писем Н. М. Карамзина. Н. М. Карамзин – И. И. Дмитриеву. Москва, 28 января 1793 // http://az.lib.ru/k/karamzin_n_m/text_0790.shtml

10. Калашникова О. Л. Жанровые разновидности русского романа 1760–1770-х годов. Днепропетровск, 1988. 68 с.

11. Кочеткова Н. Д. Литература русского сентиментализма. СПб., 1994. 282 с.

12. Кулакова Л. И. Очерки истории русской эстетической мысли XVIII века. Л., 1968. 343 с.

13. Лотман Ю. М. Поэзия 1790–1810-х годов // Поэты 1790–1810-х годов. Л., 1971 // http://www.rvb.ru/18vek/poety1790_1810/05article/intro.htm

14. Муравьев М. Н. Доброе дитя (Драмматическая сказочка) // Муравьев М. Н. Полное собрание сочинений. СПб., 1819. С. 253–269.

15. Невская Д. Р. Воспитание читателя как «культурно значимой категории» в предисловиях к историческим сочинениям XVIII века // Проблемы изучения русской литературы XVIII века: Вып. 13. СПб.; Самара, 2007. С. 44–61.

16. Русский биографический словарь / под ред. М. Г. Курдюмова. М., 1999. 336 с.

17. Степанюк Е. И. Жизнь и творчество Н. Ф. Эмина: дис. ...канд. филол. наук. Л., 1973. 169 с.

18. Эмин Н. Ф. Душою прав, на деле виноват: комедия в 4-х действиях // Степанюк Е. И. Жизнь и творчество Н. Ф. Эмина: дис. ... канд. филол. наук: Приложение. Л., 1973. С. 1–70.

19. Эмин Н. Ф. Роза. Полусправедливая оригинальная повесть. СПб., 1788. 202 с.



Е. А. АЛИКОВА

**СВОЕОБРАЗИЕ РУССКОЙ ЖЕНСКОЙ ЛИРИКИ
РУБЕЖА XVIII–XIX ВЕКОВ
(МЕТОДИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ)**

последние десятилетия проблемы методики преподавания истории русской литературы классических периодов становятся все более актуальными [3; 5, 135–150]¹. Если в ситуации с XIX столетием картина сложилась достаточно благоприятная, то история русской литературы XVIII века осваивается в методологическом плане достаточно трудно. Большой вклад в разработку вопросов методики преподавания русской литературы данного периода внес О. М. Буранок [см.: 3; 4] в целом цикле своих трудов².

Изучение и преподавание женской поэзии конца XVIII – начала XIX веков в вузе, кроме означенных нами моментов, выходит на такие важные моменты, как:

- изучение контекста гендерной проблемы [1, 55–60; 22; 2];
- своеобразии взаимодействия «женской» линии литературы с «мужской» [13, 161–172; 8];
- специфика взаимодействия разных направлений в русле женской литературы [5, 135–150; 7; 9; 13, 161–172; 15; 18; 23, 56–66]. Так, например, в творчестве Марии Пospеловой [14; 10, 34–38; 12, 620–621; 24; 251–253; 25, № 46: 185–201, № 47: 457–470, № 48: 75–86] свободно сочетались творческие традиции большинства литературных направлений ее эпохи: от философской

¹ Здесь и далее в статье в квадратных скобках жирным курсивом указан номер цитируемого издания по списку литературы, приведенному в конце статьи (с. 448–449), обычным шрифтом – страницы.

² Школа профессора О. М. Буранка продолжила в этом аспекте традиции, заложенные школой В. А. Западава (с 2001 г. серия сборников «Проблемы изучения русской литературы XVIII» века стала выходить в Самаре). Среди исследований О. М. Буранка по методике преподавания русской литературы XVIII века приоритетно важен его учебно-методический комплекс «Русская литература XVIII века» (1999; 2002).

оды классицизма («Время», «На день тезоименитства ея императорского величества») – до предромантической повести «Альманзор». Более отчетливо проявляется в поэтическом наследии женщин-писательниц рубежа XVIII–XIX веков сплав сентиментализма и предромантизма, который наиболее ярко отражается на образно-тематическом уровне их произведений.

Помимо возможных факультативных спецкурсов по истории русской женской литературы (куда интересующая нас женская поэзия конца XVIII – начала XIX столетий войдет первой составной частью), целесообразно также рассматривать некоторые показательные произведения стихотвориц на семинарах, занятиях по основному курсу истории русской литературы XVIII века.

В том числе материалы по истории и теории русской женской поэзии конца XVIII – начала XIX веков можно использовать при изучении таких больших тем, как:

- «Поэтика русского сентиментализма»;
- «Творчество Н. М. Карамзина»;
- «“Легкая поэзия” и И. Дмитриев»;
- «Предромантизм в русской литературе».

В данной статье мы предлагаем вариант разработанного нами практического занятия на тему: «Диалог сентиментализма и предромантизма в женской лирике рубежа XVIII–XIX веков». Эти материалы могут быть использованы на факультативных занятиях школ, гимназий, спецкурсах факультетов гуманитарного профиля в вузах.

В качестве вводных предварительных рекомендаций, необходимых для проведения занятий, мы предлагаем следующее:

- предварительно ознакомить студентов на лекциях с философскими основами эпохи сентиментализма и предромантизма: единство Добра и Красоты, врожденное нравственное чувство, представление о мире и Природе как храме Гармонии;
- распределить среди студентов темы докладов, которые, в свою очередь, интересно дополняют занятие («“Муза речки Клязьмы”¹: биография и творческий путь Марии Пospеловой», «А. Тур-

чанинова и ее восприятие в пушкинскую эпоху», «Врожденное нравственное чувство в представлениях А. Жуковой», «Просветительское начало в поэтическом наследии Е. Херасковой»¹);

- домашнее задание студентов включает в себя обязательное изучение произведений, которые предстоит анализировать в аудитории («Потоп» Е. Херасковой, «Непостоянство счастья» М. Пospеловой, «Ответ. На неодобрение меланхолических чувствований в стихах» А. Турчаниновой, «Элегия на кончину любезной сестры графини А. М. Ефимовской» Е. Долгоруковой, «Элегия на смерть супруга и болезнь сестры» Е. Нееловой²); необходимо ознакомиться с биографией женщин-поэтов, с культурным контекстом того времени (окружающая женщин-поэтов рубежа XVIII–XIX веков повседневность, специфика их женского мира).

В ходе занятия студентам предлагается поразмышлять над следующими ключевыми вопросами:

- Какие образы и мотивы привносят в женскую поэзию конца XVIII – начала XIX веков сентиментализм и предромантизм?
- Что привносит с собой предромантизм в изображение определяющих для женской поэзии образов (прежде всего, «добродетельной» Природы)?
- Как соотносится женская поэзия с традициями мужской литературы?

Анализ произведений

В ходе анализа произведений в конкретной специфике семинарского занятия мы предлагаем остановиться для начала на образной структуре произведений и основных их составляющих концептах. Студентам предлагается обратиться к текстам элегий: «Потоп» Е. Херасковой, «Непостоянство счастья» М. Пospеловой.

Основные вопросы в процессе предлагаемой дискуссии следующие:

- Кто является героем / героиней произведений и почему?

¹ Студенту-докладчику необходимо порекомендовать обратиться к анализу стансов Е. Херасковой [26; 15–21].

² Все произведения студенты могут найти в сборнике «Предстательницы муз: русские поэтессы XVIII века» [15].

¹ «Музою речки Клязьмы» прозвал М. Пospелову И. М. Долгоруков [21, 484].

– Герои здесь – влюбленные. Их изображение – следствие влияния литературного направления – сентиментализма¹.

– *Какие имена несут аллегорические смыслы, связанные с мифологией?*

– Цинтия (Артемиды) [см.: 11].

– *Какие внутренние качества выделяют в своих героях авторы?*

– «Кроткие два сердца» [15, 228], «нежные друзья» [15, 89], «юноша чувствительной, прелестной» [15, 92], «страстные сердца» [15, 91].

В чем специфика стилистических, фразеологических и образных средств обращения героев друг к другу?

– Обращения героев друг к другу представлены в свете поэтики сентиментализма: «милая» [15, 89], «любезный друг» [15, 227], «друг мой» [15, 89].

– *Приметы каких жанров мы можем обнаружить в текстах?*

– Элегии содержат в себе черты баллады и сказки.

– *В чем проявляется связь со сказкой?*

– Через такие приметы сказки, как зачин и мотив воскрешения.

– *Какие смыслы несет в стихотворении концепт «страсть»?*

– Страсть несет в себе злое начало².

– *Попробуйте продолжить цепочку: Любовь + страсть = (?). Что является суммой, результатом слагаемых?*

– Любовь + страсть = (грех, наказание). «Мы винны разве тем, что мы любили страстно!» [15, 228], – восклицает героиня элегии Херасковой – Селима.

– *Что вселяет в души героев спокойствие, смирение?*

– Надежда и, прежде всего, – Светлая Вера: «...Надежда твердая Селиму озаряет, / Она к Творцу глаза и руки простирает. / [...] / Спокойно я на смерть, спокойно я взираю...» [15, 229].

¹ «Сентиментализм появился как культурная модель малой группы – семьи, любовной пары, дружеского круга» [7, 295].

² Недоброе значение, которое принимает «страсть» в произведениях, связано с происхождением слова, на которое обратила внимание К. Д. Зацепина: «Слово страсть этимологически связано со словами *страдание и страх*» [6, 89].

– *В традициях каких жанров изображается Природа в произведениях?*

– В традициях идиллии, предромантической баллады.

– *С помощью каких образов создается поэтика Ужаса?*

– «Ужасный гром» [15, 226], «мрачные» облака [15, 226], «страшны молнии» [15, 228], «ужасна ночь» [15, 227], «кипящие валы» [15, 227], «багрово-черные» тучи [15, 90], «волны яростны» [15, 90].

– *Как герои принимают смерть?*

– Герои Херасковой прощаются перед смертью, ждут смерти, держа «друг друга во своих объятиях» «И хладные уста друг к другу приложат» [15, 229]. В элегии Пospelовой героиня – Цинтия – погибает, ее возлюбленный – Дорис – умирает, узнав о ее смерти.

– *С какой мировой традицией связана Смерть?*

– Смерть связана с традицией Юнга, с так называемой меланхолической школой (А. Турчанинова «Ответ. На неодобрение меланхолических чувствований в стихах»).

Проникновению темы смерти в женскую поэзию рубежа XVIII–XIX веков во многом способствовала широко распространенная в творчестве женщин-писательниц эпохи сентиментализма треническая элегия, в которой «Смерть родных воспринимается как трагическая случайность и невозполнимая потеря» [17, 113].

Во второй смысловой части занятия целесообразно рассмотреть своеобразие одного из ведущих жанров русской женской поэзии 1780–1820-х гг. – тренической элегии. Студенты предварительно знакомятся с «Элегией на кончину любезной сестры графини А. М. Ефимовской» Е. Долгоруковой и «Элегией на смерть супруга и болезнь сестры» Е. Нееловой.

– *Каков образ героини в тренических элегиях?*

– Героиня здесь – страдающий, чувствительный лирический персонаж.

– *Какие мотивы являются основными в тренических элегиях?*

– Среди мотивов наиболее полное выражение в тренических элегиях получают мотив кладбища, который берет свое начало еще с древнерусских времен, и мотив рефлексии.

– Что помогает героине выстоять после череды обрушившихся на нее несчастий в семье?

– Ее глубокая религиозность, Вера, надежда на помощь Творца: «Боже! Скорбной не остави / В слабостях моих, прошу; / Томну жизнь мою исправи, / В сем молитву возношу» («Элегия на смерть супруга и болезнь сестры» Е. Нееловой) [15, 61].

– Какие размышления посещают героиню после жестоких поворотов судьбы?

– Философские размышления о неотвратимости смерти, переменчивости фортуны и др.

– Какие приметы сентиментализма и предромантизма мы можем обнаружить в текстах произведений?

– От сентиментализма: культ природы, изображение влюбленных – союза близких душ. От предромантизма: культ уединения, природы, тема Смерти, обращение к мифологии.

Мы увидели, что мир, изображенный женщинами-поэтами сентименталистской эпохи, не всегда выглядел традиционным – идиллическим, тихим и безопасным для героев пристанищем. Ситуация рубежа XVIII–XIX веков внесла свои коррективы.

Л и т е р а т у р а

1. Баженова И. С. Обозначение экспрессии эмоций женщин (На материале художественной прозы XVIII – XX вв.) // Гендер: язык, культура, коммуникация: доклады Второй междунар. конф. М., 2002. С. 55–60.
2. Белова А. В. Повседневная жизнь провинциальной дворянки центральной России (XVIII – середина XIX в.): автореф. дис. ... докт ист. наук. М., 2009. 52 с.
3. Буранок О. М. Методика изучения русской литературы XVIII века. М.; Самара, 1997. 224 с.
4. Буранок О. М. Русская литература XVIII века: Учебно-методический комплекс. М., 1999. (Изд. 2. М., 2002). 392 с.
5. Запалов В. А. Проблемы изучения и преподавания русской литературы XVIII века. Статья 3-я: Сентиментализм и предромантизм в России // Проблемы изучения русской литературы XVIII века: Вып. 5. Л., 1983. С. 135–150.
6. Зацепина К. Д. Поэтика идиллий А. А. Ржевского // Русская речь. 2007. № 3. С. 88–94.
7. Иванов М. В. Судьба русского сентиментализма. СПб., 1996. 336 с.
8. Из истории русской культуры. Т. 4: XVIII – начало XIX века. М., 1996. 832 с.

9. Кочеткова Н. Д. Литература русского сентиментализма. СПб., 1994. 282 с.

10. Макаров М. Н. Материалы для истории русских женщин-авторов: Марья Тимофеевна Поспелова // Дамский журнал. 1830. Ч. 30. № 16. С. 34–38.

11. Мифологический словарь / М. Н. Ботвинник, М. А. Коган, М. Б. Рабинович, Б. П. Селецкий. Л., 1961. 292 с.

12. Модзалевский Б. Л. Поспелова М. А. // Русский биографический словарь. Т. «Плавильщиков-Примо» / под ред. Н. П. Собко, Б. Л. Модзалевского. М., 1999. С. 620–621.

13. Николаева Е. А. «Зерцало екатерининской эпохи»: женское литературно-художественное творчество XVIII столетия // Проблемы изучения русской литературы XVIII века: Вып. 13. СПб.; Самара, 2007. С. 161–172.

14. Поспелова М. А. Лучшие часы жизни моей. Владимир, 1798. 148 с.

15. Предстательницы муз: русские поэтессы XVIII века / сост. Ф. Гёпферт, М. Файнштейн. Wilhelmshorst: Verlag F. K. Gopfert, 1998. 271 с.

16. Разживин А. И. «Чародейство красных вымыслов». Эстетика русской предромантической поэмы. Киров, 2001. 96 с.

17. Русская литература XVIII века: Словарь-справочник / А. В. Антюхов, К. Г. Бронников, О. М. Буранок [и др.]; под ред. В. И. Федорова. М., 1997. 248 с.

18. Русские поэтессы XIX века / сост. Н. В. Банников. М., 1979. 256 с.

19. Русские поэты XVII – XIX веков: собр. биогр. / Т. А. Екимова, М. В. Загидулина, А. А. Иванова и др. Челябинск, 2001. 336 с.

20. Словарь русских писателей XVIII века. Т. 1 (А – И). Л., 1988. 357 с.

21. Словарь русских писателей XVIII века. Т. 2 (К – П). СПб., 1999. 510 с.

22. Строганова Е. Категория «гендер» в изучении истории русской литературы // <http://www.jourclub.ru/>

23. Улюра А. А. Век восемнадцатый: «новое издание русской женщины, несколько дополненное и исправленное...» // Российские женщины и европейская культура: мат. V конф., посвящ. теории и истории женского движения / сост. и отв. ред. Г. А. Тишкин. СПб., 2001. С. 56–66.

24. Федоров Б. М. О жизни и сочинениях девицы Поспеловой // Дамский журнал. 1827. Ч. 19. № 18. С. 251–253.

25. Федоров Б. М. О жизни и сочинениях девицы Поспеловой // Отечественные записки. 1824. № 46–48. (№ 46. С. 185–201; № 47. С. 457–470; № 48. С. 75–86).

26. Хераскова Елизавета Васильевна // http://www.biografija.ru/show_bio.aspx?id=132365



Е. Н. ГРАЧЕВА
СПЕЦИФИКА ИЗУЧЕНИЯ В ШКОЛЕ
РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ XVIII ВЕКА

зучение произведений русской литературы XVIII века в современной школе представляет собой серьезную методическую проблему, и по своей сути эта проблема многоаспектна [см.: 4, 3–39; 7, 442–451]¹. Как показывает школьная практика, лучшие произведения русской классической литературы XIX века гораздо ближе к уровню восприятия современного школьника, чем произведения их великих предшественников: М. Ломоносова [3, 290–295; 10], Д. Фонвизина [1; 5; 12], Н. Карамзина [2, 2–6; 6, 303–310], Г. Державина [9] и др. И среди основных причин, осложняющих их восприятие, можно выделить следующие.

1. Лингвистическая. Сложность художественных текстов XVIII века для читательского восприятия: архаичность их языка, его насыщенность устаревшими словами, понятиями и выражениями.

2. XVIII век – это эпоха формирования русского литературного языка, первых попыток построения целостной структуры художественной речи и разработки основных общепринятых норм, и они очень часто не совпадают с нормами современного литературного языка. Язык писателей XVIII века насыщен не только архаизмами (в данном случае старославянизмами), но и историзмами, то есть словами, выражающими понятия, выпавшие из современного культурно-исторического контекста. В связи с этим лучшие образцы литературы XVIII века в их современном прочтении требуют перевода, разъяснения устаревших слов, архаичных понятий, и, поскольку с каждым таким словом, с каждым поня-

тием связана целая система социальных, бытовых, религиозно-этических явлений, разъяснение забытых ныне и ставших архаичными представлений требует особых усилий учителя.

Кроме того, специфика языка русской литературы XVIII века состоит и в его насыщенности образами и целыми лексическими конструкциями, заимствованными из античной мифологии и литературы, а сведения об античной культуре ученик получает по курсу истории древнего мира, и они совершенно недостаточны для полноценного восприятия литературных произведений. Именно поэтому изучение произведений русской литературы XVIII века так же, как и литературы древнерусской, требует «перевода» на современный русский язык и особых знаний исторического контекста, которыми учащиеся зачастую не обладают.

На уроке, посвященном изучению такого произведения, учитель вынужден быть и историком, и лингвистом, и культурологом, и даже психологом, поскольку современному школьнику непонятна психология человека данной исторической эпохи: психология крепостного, дворянина, мещанина, купца, чиновника. В то время как именно этой психологией определяется мотивация поступков и характеры героев Д. Фонвизина, Н. Карамзина, Г. Державина, а, следовательно, и специфика их произведений.

Решение первой проблемы – преодоление языкового и психологического барьера в восприятии произведений русской литературы XVIII века – задачи учителя, как правило, не упрощает. Решая эту проблему, он сталкивается с другой, еще более сложной – с проблемой изучения литературного произведения как произведения искусства. Даже если ученик научился понимать язык той эпохи, сущность господствовавших в то время социально-бытовых отношений, их психологию, он еще не готов к восприятию главного – философско-эстетического содержания изучаемых произведений и их художественной специфики. Знание языка эпохи и общего культурно-исторического контекста вовсе не обеспечивает решения этой задачи. Даже если ученик способен воспринять смысловое содержание произведения, понять его язык, ему остается непонятным главное – цель изучения. Зачем перед ним ставят задачу освоения столь отстраненных по времени и отдаленных по проблематике произведений. Если проблема

¹ Здесь и далее в статье в квадратных скобках жирным курсивом указан номер цитируемого издания по списку литературы, приведенному в конце статьи (с. 457), обычным шрифтом – страницы.

личных взаимоотношений Татьяны и Евгения Онегина в романе А. С. Пушкина современному школьнику близка и понятна, то проблемы, поднятые Г. Державиным в жанре философской оды [9], в круг интересов современного школьника не входят. В этом случае поставленная учителем задача не только опережает возможности возрастного уровня восприятия школьников, но и никак не мотивируется их личным интересом. И тем более далеки от круга этих интересов произведения XVIII века, тесно связанные с исторической тематикой. Оды М. Ломоносова «На день восшествия на всероссийский престол... императрицы Елизаветы Петровны, 1747 года» [3, 290–295] или Г. Державина «Фелица» зачастую в восприятии учащихся оказываются простой иллюстрацией исторического события, и отдаленность этих событий отдаляет в восприятии школьника художественные достоинства этих произведений, их самостоятельную культурно-историческую ценность.

В школьном изложении многие произведения русской литературы XVIII века теряют свою действительную эстетическую ценность. Их изучают как памятники культуры, знакомство с которыми становится беглой экскурсией, поверхностным осмотром «исторических достопримечательностей» русской литературы.

Таким образом, архаичность языка этих произведений делает архаичными в восприятии школьников и сами произведения, и художественное наследие русской литературы XVIII века остается невостребованным своими наследниками – современными читателями. Как следствие, богатейший пласт русской национальной культуры остается «мертвым грузом» в постоянно усложняющейся и без того перегруженной учебной программе. Исключения составляют, как правило, произведения сатирической направленности. Современный школьник сравнительно легко осваивает комедию Д. И. Фонвизина «Недоросль» [1; 6, 303–310; 11, 295–299], поскольку это произведение для него и актуально, и значимо. Его восприятие облегчается спецификой комического содержания и тем обстоятельством, что объектом сатирического осмеяния являются, как правило, вечные, а, следовательно, актуальные социально-нравственные пороки, и эта актуальность мотивирует познавательный интерес учащихся. Однако это исключение только подчеркивает общую тенденцию. Освоению русской литературы XVIII века в школе препятствуют, таким образом, две

основные проблемы: связанная с архаичностью языка осложненность читательского восприятия и ослабленная мотивация познавательной деятельности учащихся, неактуальность этих произведений.

Однако при всей сложности основные пути решения этих проблем определяются уже их спецификой. На уроке, посвященном изучению русской литературы XVIII века, учитель, прежде всего, должен решить две задачи: адаптировать учебный материал с учетом специфики возрастного развития учащихся и актуализировать изучаемую тему, повышая, тем самым, познавательный интерес учащихся. И для решения этих задач необходимо устранить основную причину, затрудняющую восприятие учебного материала при изучении произведений русской литературы XVIII века.

Этой причиной, на наш взгляд, является несоответствие хронологического принципа построения учебных программ одному из важнейших дидактических принципов «от простого к сложному». Выстраивая учебный материал по принципу хронологии, учитель в данном случае сразу вынужден говорить о сложном, поскольку произведения русской литературы XVIII века в силу их архаичности, расхождений с устоявшимися нормами русского литературного языка в читательском восприятии являются гораздо более сложными, чем произведения более поздних периодов истории русской литературы. Так, например, в соответствии с хронологическим принципом изучение произведений Державина должно предшествовать урокам, посвященным творчеству А. Пушкина. Однако оды Державина чрезвычайно насыщены свойственными высокому стилю классицистов старославянизмами и образами, заимствованными из античной мифологии и литературы. И наоборот, произведения Пушкина отличаются относительной «простотой» и «доступностью» для современного читателя.

Сложное в данном случае предшествует простому, и его изучение не обеспечивается предшествующими знаниями учащихся. В связи с этим представляется необходимым выстраивать основной алгоритм действий учителя не только по хронологическому, но и по жанрово-тематическому принципу. Такое построение в гораздо большей степени соответствует и специфике объекта изучения, поскольку основное направление русской лите-

ратуры XVIII века – классицизм – устанавливал четкое деление произведений по признакам родовидовых различий [10]. В соответствии с этим признаком простым, то есть доступным для восприятия учащихся, являются произведения, жанровая специфика которых позволяет отнести их к установленному классицистами «низкому» стилю (комедия), сложным – произведения, относящиеся к «высокому» стилю (ода, трагедия). Связующим звеном при таком построении учебного материала являются относящиеся к «среднему» стилю прозаические произведения.

Таким образом, выстраивается система уроков, адаптированная к уровню возрастного развития и возможностей читательского восприятия учащихся.

1. Комедия Д. И. Фонвизина «Недоросль».
2. Повесть Н. М. Карамзина «Бедная Лиза».
3. «Путешествие из Петербурга в Москву» А. Н. Радищева.
4. Ода М. В. Ломоносова «На день восшествия на всероссийский престол... императрицы Елизаветы Петровны, 1747 года».
5. «Фелица» Г. Р. Державина.
6. Специфика и различия классицизма и сентиментализма (обзорная тема).

При таком построении учебного материала учитель не только приводит его в соответствие с принципом «от простого к сложному», но и опирается на предшествующие знания учащихся. В данном случае применяется прием инверсии, то есть обращения познавательной деятельности учащихся к уже пройденным темам. Этот прием позволяет обнаружить связь различных в читательском восприятии литературных явлений, сформировать целостное представление о литературном процессе и создать необходимые предпосылки для освоения новых знаний на основе предшествующих.

Решение проблемы осложненного восприятия учебного материала требует не только его построения по принципу «от простого к сложному», но и применения разнообразных форм и средств организации урока (как традиционных, так и инновационных).

Не менее эффективным при изучении литературы XVIII века является и применение принципа интеграции [7, 442–451]. Оды Г. Державина останутся в восприятии учащихся только памятника-

ми истории отечественной культуры, если не интегрировать урок литературы с самой историей. Художественная специфика этих произведений раскрывается в общем культурно-историческом контексте, а в интеграции литературы с историей, музыкой, живописью, архитектурой делает литературный памятник живой памятью, произведением искусства, в котором нашел свое художественное воплощение живой, эмоциональный отклик современника на реальные исторические события.

Столь же эффективно в процессе изучения литературы XVIII века и применение других форм построения урока. Так, например, освоение «Путешествия из Петербурга в Москву» А. Радищева [8] целесообразно проводить не только в формах традиционного урока, но и урока-экскурсии, путешествия по заданному писателем маршруту в интеграции с предметом истории и географии. Такая форма организации учебного процесса позволяет решить не только конкретную, заданную учебной программой задачу, но и ввести в круг интересов учащихся знания, относящиеся к области литературного краеведения.

Достаточно обоснованно в данном случае и применение технологических форм построения учебного процесса. Освоение этих тем возможно и в рамках самостоятельного проекта, и по алгоритму технологий инверсивного освоения, развития критического мышления и так далее. Однако урок является далеко не единственной формой организации учебного процесса, содержание которой составляет изучение литературы XVIII века. Не менее эффективно в этом случае применение внеклассных форм обучения: организация инсценировок, конкурсов чтецов, научных диспутов, литературно-художественных вечеров, самостоятельных театральных постановок и так далее.

Применение этих форм существенно активизирует учебный процесс, делает его более интенсивным, задает мотивацию познавательного интереса учащихся и стимулирует самостоятельную деятельность учащихся по освоению новых знаний. Характеры героев комедии Д. Фонвизина «Недоросль» более понятны учащимся, когда они сами становятся «комедиантами», «актерами», «исполнителями» авторского замысла. Если в формах традиционного урока учитель транслирует знания и от ученика требуется только его качественная ретрансляция, то во внеклассных

формах эти знания осваиваются самостоятельно, получают практическое применение, и ученику предоставляются широкие возможности для творческой самореализации.

Однако выбором форм организации учебного процесса возможности самого учителя при изучении русской литературы XVIII века не ограничиваются, поскольку эффективность избранной формы во многом зависит от использования частных средств и приемов обучения. Наиболее эффективным приемом организации учебного процесса является в этом случае введение в учебный процесс игровых элементов: конкурсов, интеллектуальных игр, мини-викторин. Введение такого рода элемента не нарушает структуры урока и существенно повышает эффективность деятельности учителя. И особенно эффективны эти приемы при решении одного из самых сложных аспектов данной проблемы – преодоления языкового барьера между автором и современным читателем. Стимулируя самостоятельное прочтение художественного текста, учитель может разделить класс на команды и поручить им составить своего рода толковый словарь. Причем задание по толкованию устаревших, либо относящихся к области античной мифологии слов каждая из команд получает от своих соперников, и победительницей признается команда, подготовившая большее количество качественных толкований. Самостоятельная деятельность учащихся и мотивация их познавательного интереса обеспечивается в данном случае элементом состязательности, лично осознанной необходимости самоутверждения и возможности самореализации, которую предоставляет учитель.

Столь же эффективным приемом в данном случае является и чтение по ролям. Не требуя специальной подготовки, этот прием органично вписывается в структуру урока и привносит в процесс обучения элементы самообучения, активного и осознанного освоения новых знаний. Наиболее обоснованно применение этого приема в процессе изучения драматургических произведений, однако, в некоторых случаях его применение возможно и при изучении насыщенных диалогами прозаических произведений.

Весьма целесообразным представляется и введение в структуру урока самостоятельно исполненных учащимися докладов, сообщений, подготовленного ими наглядного материала: рисунков, фотографий, иллюстрирующих изучаемый текст,

фрагментов музыкальных произведений и так далее. Применение этих и других приемов всего комплекса поставленных задач, безусловно, не решает. Эффективность освоения столь сложного и специфического учебного материала определяется не только разнообразием использованных методических средств и приемов обучения, но и личностью самого учителя, качеством его профессиональной подготовки и общим уровнем подготовленности всего класса, однако профессионализм учителя именно в том и состоит, чтобы независимо от этого уровня обеспечить решение поставленной задачи. Способствовать ее решению и призваны составленные в соответствии со спецификой объекта изучения методические рекомендации.

Л и т е р а т у р а

1. Акулова Е. А. Фонвизин в школе. Л., 1957. 95 с.
2. Алпатова Т. А. Повествователь – герои – читатель на страницах повести Н. М. Карамзина «Бедная Лиза» // Литература в школе. 2002. № 7. С. 2–6.
3. Бодрова Н. А. «Ода на день восшествия на престол императрицы Елизаветы Петровны, 1747 года» // Проблемы изучения русской литературы XVIII века: Вып. 12. СПб.; Самара, 2006. С. 290–295.
4. Буранок О. М. Изучение русской литературы XVIII века в вузе. М., 1997. 224 с.
5. Вершинина Н. Л. Д. И. Фонвизин в школе: конспекты уроков и методические рекомендации. Псков, 2007. 68 с.
6. Галимуллина А. Ф. Изучение прозы Н.М. Карамзина в школе // Проблемы изучения русской литературы XVIII века: Вып. 12. СПб.; Самара, 2006. С. 303–310.
7. Грачева Е. Н. Интеграция как принцип построения учебного процесса при изучении русской литературы XVIII века в школе // Проблемы изучения русской литературы XVIII века: Вып. 13. СПб.; Самара, 2007. С. 442–451.
8. Громов Н. И. Радищев в школе. Л., 1958. 116 с.
9. Державин в школе / сост. Т. А. Наумова. Саранск, 1993. 15 с.
10. Леонов С. А. Литература классицизма в школьном изучении. М., 1997. 159 с.
11. Тараносова Г. Н., Тюркин Б. В. Комедия – ведущий жанр XVIII века: методический аспект // Проблемы изучения русской литературы XVIII века: Вып. 12. СПб.; Самара, 2006. С. 295–299.





АВТОРЫ СБОРНИКА

Абрамзон Татьяна Евгеньевна – доктор филологических наук, профессор Магнитогорского государственного университета, г. Магнитогорск.

Автухович Татьяна Евгеньевна – доктор филологических наук, профессор Гродненского государственного университета, г. Гродно (Белоруссия).

Акимова Татьяна Ивановна – кандидат филологических наук, доцент Мордовского государственного университета им. Н.П. Огарева, г. Саранск.

Алдонина Надежда Борисовна – доктор филологических наук, профессор Поволжской государственной социально-гуманитарной академии, г. Самара.

Аликова Елизавета Александровна – аспирант Казанского государственного университета, г. Казань.

Архангельская Анна Валерьевна – кандидат филологических наук, доцент Московского государственного университета им. М. В. Ломоносова, г. Москва.

Бакиров Ринат Альбертович – магистрант Казанского (Приволжского) федерального университета, г. Казань.

Беньковская Татьяна Екимовна – доктор филологических наук, профессор Оренбургского государственного педагогического университета, г. Оренбург.

Биткинова Валерия Викторовна – кандидат филологических наук, доцент Саратовского государственного университета им. Н. Г. Чернышевского, г. Саратов.

Буранок Олег Михайлович – кандидат филологических наук, доктор педагогических наук, профессор Поволжской государственной социально-гуманитарной академии, г. Самара.

Васильев Сергей Анатольевич – доктор филологических наук, доцент Московского гуманитарного педагогического института, г. Москва.

Галимуллина Альфия Фоатовна – кандидат педагогических наук, доцент Татарского государственного гуманитарно-педагогического университета, г. Казань.

Грачева Елена Николаевна – кандидат педагогических наук, доцент Поволжской государственной социально-гуманитарной академии, г. Самара.

Жарова Ирина Юрьевна – аспирант Рязанского государственного университета имени С. А. Есенина, г. Рязань.

Калганова Виктория Евгеньевна – кандидат филологических наук, доцент Сочинского филиала Университета Дружбы народов, г. Сочи.

Каравашкин Андрей Витальевич – доктор филологических наук, профессор Российского государственного гуманитарного университета, г. Москва.

Карпова Елена Владимировна – аспирант Рязанского государственного университета имени С. А. Есенина, г. Рязань.

Кислова Екатерина Игоревна – кандидат филологических наук, преподаватель Московского государственного университета им. М. В. Ломоносова, г. Москва.

Конова Юлия Геннадьевна – магистрант Казанского (Приволжского) федерального университета, г. Казань.

Короткова Наталья Владимировна – аспирант Российского университета дружбы народов, г. Москва.

Кривонос Владислав Шаевич – доктор филологических наук, профессор Поволжской государственной социально-гуманитарной академии, г. Самара.

Кузьмина Маргарита Юрьевна – кандидат филологических наук, доцент Ульяновского государственного педагогического университета им. И. Н. Ульянова, г. Ульяновск.

Ларкович Дмитрий Владимирович – кандидат филологических наук, доцент, старший научный сотрудник Сургутского государственного педагогического университета, г. Сургут.

Лаходынова Наталья Юрьевна – аспирант Казанского государственного университета, г. Казань.

Луков Владимир Андреевич – доктор филологических наук, профессор Московского гуманитарного университета, заслуженный деятель науки Российской Федерации, г. Москва.

Луцевич Людмила Федоровна – доктор филологических наук, профессор Института русистики Варшавского университета, г. Варшава (Польша).

Мальцева Татьяна Владимировна – доктор филологических наук, профессор Ленинградского университета им. А. С. Пушкина, г. Санкт-Петербург.

Милюгина Елена Георгиевна – доктор филологических наук, доцент Тверского государственного университета, г. Тверь.

Немировская Ия Дмитриевна – доктор филологических наук, доцент Поволжской государственной социально-гуманитарной академии, г. Самара.

Николашина Дарья Николаевна – аспирант Нижегородского государственного университета им. Н.И. Лобачевского

Осьмухина Ольга Юрьевна – доктор филологических наук, доцент Мордовского государственного университета им. Н.П. Огарева, г. Саранск.

Пашуров Алексей Николаевич – доктор филологических наук, доцент Казанского государственного университета, г. Казань.

Попович Анастасия Валентиновна – кандидат филологических наук, доцент Херсонского государственного университета, г. Херсон (Украина).

Приказчикова Елена Евгеньевна – доктор филологических наук, доцент Уральского федерального университета, г. Екатеринбург.

Прокофьева Екатерина Анатольевна – кандидат филологических наук, доцент, докторант Днепропетровского национального университета имени О.Т. Гончара, г. Днепропетровск (Украина).

Радь Эльза Анисовна – кандидат филологических наук, доцент Стерлитамакской государственной педагогической академии, г. Стерлитамак.

Разживин Анатолий Ильич – кандидат филологических наук, профессор Елабужского государственного педагогического университета, г. Елабуга.

Самсонова Татьяна Александровна – кандидат филологических наук, г. Самара.

Сапченко Любовь Александровна – доктор филологических наук, профессор Ульяновского государственного университета, г. Ульяновск.

Смирнова Вера Владимировна – кандидат филологических наук, доцент Педагогического института Саратовского государственного университета им. Н. Г. Чернышевского, г. Саратов.



ПРИГЛАШЕНИЕ

Уважаемые коллеги!

Кафедра русской, зарубежной литературы и методики преподавания литературы Поволжской государственной социально-гуманитарной академии проводит в Самаре **5–6 октября (суббота и воскресенье) 2013 года Шестую международную научную конференцию «Проблемы изучения русской литературы XVIII века»**. Приглашаем Вас принять участие. Организационного взноса нет. Проезд и проживание оплачиваете Вы (или командирующая Вас организация).

В рамках конференции будут работать секции:

- Древнерусские и фольклорные традиции в русской литературе XVIII в.
- Русская литература первой половины XVIII века.
- Русская литература второй половины XVIII века.
- XVIII век и русско-зарубежные литературные связи.
- Русская литература XVIII века в литературном восприятии XIX–XXI вв.
- Методика изучения русской литературы XVIII века в вузе и школе.

• Книговедение. История книг и библиотек XVIII века.

Заявки на участие в конференции 2013 г. присылайте по электронному адресу:

«Буранок Олег Михайлович» <olegburanok@yandex.ru>

В заявке укажите тему доклада, а также следующие данные: Ваши фамилию, имя и отчество (полностью); ученую степень и звание; должность и место работы (полное название кафедры и вуза); электронный и домашний почтовый адрес; телефон (с кодом города); нужна ли Вам гостиница на время конференции (просьба: до 10 сентября 2013 г. по указанному электронному адресу подтвердить свое прибытие или неприбытие на конференцию).

К конференции будет опубликован сборник № 16 «Проблемы изучения русской литературы XVIII века» (он будет содержать статьи по текстам докладов для конференции 2013 г. и статьи по докладам конференции 2011 г., не вошедшие в сборник № 15).

Статью для сборника № 16 следует прислать не позднее 10 апреля 2012 г. на электронный адрес <olegburanok@yandex.ru>. Если статья поступит позже указанной даты, она будет опубликована в следующем сборнике – № 17.

Объем статьи – 0,5 п.л.

Содержание доклада и статьи должно соответствовать тематике сборника и указанных секций конференции.

Требования к оформлению ссылок: в конце статьи дать в алфавитном порядке пронумерованный перечень литературы, на которую в тексте статьи идут ссылки. Ссылки дать в квадратных скобках: *жирным курсивом* указать номер по списку, затем номер страницы; если есть том, то его номер указать римской цифрой перед номером страницы, например: [5, 12], [4, II, 36–37], [см.: 3, 125; 12, 306–317]. Работы, на которые в статье нет ссылок, в список не включать. Просьба указывать страницы в книгах (общее число) и статьях (с какой по какую). Если есть необходимость текстовых ссылок-примечаний, то их нужно сделать подстрочными (на странице).

В тексте статьи между словами только один пробел, абзац автоматический (1,25), перенос слов *автоматический* (либо совсем не употреблять перенос слов!).

Официальное приглашение будет Вам выслано в сентябре 2013 г. на Ваш домашний адрес.

Председатель оргкомитета конференции,
научный редактор сборника,
заведующий кафедрой, профессор

Буранок Олег Михайлович

Обратите внимание:

Конференции «Проблемы русской литературы XVIII века» проводятся в Поволжской государственной социально-гуманитарной академии (г. Самара) *каждый нечетный год* (в первые субботу и воскресенье октября). К конференции выпускается сборник.

Статьи для очередного выпуска принимаются по **31 марта** каждого нечетного года (статьи, поступившие позже, публикуются в следующем сборнике). Содержание доклада и статьи должны соответствовать тематике конференции и сборника. Иные статьи не рассматриваются.

Ответственность за аутентичность и точность цитат, имен, названий, терминов и иных сведений, а также за соблюдение закона об интеллектуальной собственности несут авторы публикуемых статей.

Заявки на участие в конференции принимаются по электронной почте <olegburanok@yandex.ru> до 10 сентября каждого нечетного года (если не были отправлены Вами ранее, вместе со статьей).





СОДЕРЖАНИЕ

<i>Луков Вл. А.</i> (Москва) Буранок Олег Михайлович – ученый-филолог и педагог	3
Список научных трудов профессора Буранка Олега Михайловича	6
<i>Луков Вл. А.</i> (Москва) Культ Шекспира и шекспиризация в европейском предромантизме	20
<i>Буранок О. М.</i> (Самара) Анонимная повесть «Нещастной француз...» в переводе Никанора Ознобишина и историко-литературный процесс XVIII века	39
<i>Каравашкин А. В.</i> (Москва) Институт княжеской святости и книжность Московской Руси. На материале «Степенной книги»	58
<i>Жарова И. Ю.</i> (Рязань) «Проскинитарий» Арсения Суханова в церковно-религиозной литературе XVIII века	69
<i>Кислова Е. И.</i> (Москва) «Гражданское» и «церковнославянское» издание проповедей в XVIII в.: к вопросу о статусе двух типов орфографии	78
<i>Кузьмина М. Ю.</i> (Ульяновск) «Редкая рукопись сия»: к вопросу о рукописной традиции сатир Антиоха Кантемира	89
<i>Васильев С. А.</i> (Москва) М. В. Ломоносов и Г. Р. Державин как теоретики литературы и стилисты	99

<i>Абрамзон Т. Е.</i> (Магнитогорск) Об одном странном сравнении в «Письме о пользе Стекла» М. В. Ломоносова	109
<i>Архангельская А. В.</i> (Москва) Сюжет об утонувшей жене и его вариации в русской рукописной и печатной литературе XVIII века	117
<i>Калганова В. Е.</i> (Сочи) Религиозно-философский дискурс комедии А. П. Сумарокова «Опекун»	124
<i>Луцевич Л. Ф.</i> (Польша, Варшава) Ното confitens Дениса Фонвизина	130
<i>Радь Э. А.</i> (Стерлитамак) Честь и бесчестие «отцов» и «детей» в комедии Д. И. Фонвизина «Бригадир»	140
<i>Короткова Н. В.</i> (Москва) Роль концепта «провинция» в формировании национального своеобразия русских комедий XVIII века	147
<i>Немировская И. Д.</i> (Самара) Комическая опера Н. П. Николева «Розана и Любим» как предшественница «Мельника...» А. О. Аблесимова	163
<i>Прокофьева Е. А.</i> (Украина, Днепрпетровск) Особенности мифопоэтики исторических пьес Н. П. Николева	170
<i>Акимов Т. И.</i> (Саранск) Программа исправления и воспитания нравов в комедиях Екатерины II	182
<i>Пашкуров А. Н.</i> (Казань) Драматургия М. Н. Муравьева: «пятилогия» о Добродетели	193
<i>Приказчикова Е. Е.</i> (Екатеринбург) Государственная мифология XVIII века: мемуарно-автобиографический аспект проблемы	207

<i>Карпова Е. В.</i> (Рязань) «Своеручные записки княгини Наталии Борисовны Долгоруковой» в контексте женской автобиографической прозы XVIII века.....	225
<i>Автухович Т. Е.</i> (Белоруссия, Гродно) Функция экфрасиса в романе Ф. Эмина «Непостоянная фортуна, или Похождение Мирамонда».....	232
<i>Николашина Д. Н.</i> (Нижний Новгород) Поединок в лубочном романе «История о храбром рыцаре Францыле Венциане».....	240
<i>Мальцева Т. В.</i> (Санкт-Петербург) «Нешастные приключения Василья Баранщикова»: художественный нарратив в русской литературе XVIII века	248
<i>Смирнова В. В.</i> (Саратов) Образы Анюты в «Путешествии из Петербурга в Москву» А. Н. Радищева и Лизы в повести Н. М. Карамзина «Бедная Лиза»: Опыт типологического сопоставления.....	258
<i>Сапченко Л. А.</i> (Ульяновск) Н. М. Карамзин: письма в деревню.....	265
<i>Осьмухина О. Ю.</i> (Саранск) Специфика авторских масок сатирической прозы И. А. Крылова	275
<i>Разживин А. И.</i> (Елабуга) «Илья Богатырь» И. А. Крылова в свете сказочной беллеистики XVIII века	291
<i>Бакиров Р. А.</i> (Казань) Литературная маска «простака» в поэзии Н. А. Львова: «Идиллия. Вечер 1780 года ноября 8».....	298
<i>Милюгина Е. Г.</i> (Тверь) Свое в родстве с чужим: «О русском народном пении» Н. А. Львова	303

РУССКИЙ XVIII ВЕК В ЛИТЕРАТУРНОМ КОНТЕКСТЕ

<i>Ларкович Д. В.</i> (Сургут) Мысли Ф. Бэкона и «Мысли мои» Г. Р. Державина	313
<i>Конова Ю. Г.</i> (Казань) Поэтика провинции в русской предромантической лирике.....	324
<i>Попович А. В.</i> (Украина, Херсон) Образ ангела смерти в русской поэзии рубежа XVIII – XIX веков.....	333
<i>Кривонос В. Ш.</i> (Самара) «Мертвые души» Гоголя: имя «автор» в контексте традиции	347
<i>Алдонина Н. Б.</i> (Самара) А. В. Дружинин о творчестве Н. М. Карамзина.....	360
<i>Самсонова Т. А.</i> (Самара) Одические традиции в лирике А. Ахматовой.....	380
<i>Биткинова В. В.</i> (Саратов) Державинский миф в поэтическом мире Александра Городницкого (мотив «памятника»)	388

МЕТОДИКА ИЗУЧЕНИЯ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ XVIII ВЕКА В ВУЗЕ И ШКОЛЕ

<i>Пашкуров А. Н.</i> (Казань) Изучение литературы позднего русского сентиментализма: методические аспекты	400
<i>Беньковская Т. Е.</i> (Оренбург) Формирование «классического» направления в методике преподавания литературы XVIII века	411
<i>Галимуллина А. Ф.</i> (Казань) Изучение творчества А. Н. Радищева в вузе в контексте диалога культур	420

<i>Лаходьнова Н. Ю.</i> (Казань) Изучение эволюции русского сентиментализма в вузе: своеобразие творчества Н. Ф. Эмина.....	434
<i>Аликова Е. А.</i> (Казань) Своеобразие русской женской лирики рубежа XVIII–XIX веков (методические аспекты).....	443
<i>Грачева Е. Н.</i> (Самара) Специфика изучения русской литературы XVIII века в школе.....	450
Авторы сборника	458
Приглашение на конференцию 2013 г. Информация о подготовке очередного сборника (№ 16).....	461



Научное издание

**ПРОБЛЕМЫ ИЗУЧЕНИЯ
РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ
XVIII ВЕКА**

**Межвузовский сборник научных трудов
Выпуск 15**

Печатается в авторской редакции

Дизайн обложки – *О. Крамар*

Подписано в печать 08.06.2011.

Бумага офсетная. Формат 60x84 1/16.

Гарнитура Arial, **Bodoni**, **Izhitsa**, **Wolfgang A. madeus Mozart**.

Печать офсетная. Усл.печ. 27,26.

Тираж 500 экз. Заказ № 216.

ООО «Издательство Ас Гард»

Член Ассоциации книгоиздателей России

443023, г. Самара, ул. Промышленности, 278

Тел./факс (846) 246-97-01, e-mail: as_gard@mail.ru