

САНКТ-ПЕТЕРБУРГСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ

КАФЕДРА ИСТОРИИ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

СЕМИНАР «РУССКИЙ XVIII ВЕК»

ЛИТЕРАТУРНАЯ КУЛЬТУРА РОССИИ
XVIII ВЕКА

Выпуск 7

САНКТ-ПЕТЕРБУРГ
2017

Рекомендовано к публикации научной комиссией
филологического факультета
Санкт-Петербургского государственного университета

Редколлегия:

- П. Е. Бухаркин (СПбГУ, Санкт-Петербург, отв. за выпуск),
А. Ю. Веселова (ИРЛИ (Пушкинский Дом) РАН, Санкт-Петербург),
С. С. Волков (ИЛИ РАН / СПбГУ, Санкт-Петербург),
Е. И. Кислова (МГУ, Москва),
U. Jekutsch (Ernst-Moritz-Arndt-Universität, Greifswald),
M. Levitt (University of California, Los Angeles),
Е. М. Матвеев (СПбГУ / ИЛИ РАН, Санкт-Петербург, отв. за выпуск),
М. В. Пономарева (СПбГУ, Санкт-Петербург, отв. за выпуск),
А. Ю. Тираспольская (СПбГУ, Санкт-Петербург, отв. за выпуск)

Л 64 **Литературная культура России XVIII века. Выпуск 7 /**
под ред. П. Е. Бухаркина, Е. М. Матвеева, М. В. Пономаревой,
А. Ю. Тираспольской. — СПб.: Геликон Плюс, 2017. — 000 с.
ISSN 2310-5569

Седьмой сборник научных статей о литературной культуре России XVIII в. подготовлен коллективом семинара «Русский XVIII век» СПбГУ, который в 2017 г. отмечает 10-летие своего существования. В сборнике помещены научные работы, посвященные проблемам изучения истории русской литературы, русского литературного языка и литературной культуры XVIII столетия.

Издание предназначено для студентов, аспирантов, преподавателей-филологов, а также для всех интересующихся проблемами изучения литературной культуры XVIII столетия.

ББК (2Рос=Рус)1

ОБ ОДНОЙ ИЗ ВОЗМОЖНЫХ ИСТОРИЙ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ XVIII ВЕКА (В. Н. ПЕРЕТЦ КАК ИССЛЕДОВАТЕЛЬ ВОСТОЧНОСЛАВЯНСКИХ ЛИТЕРАТУР ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XVII — НАЧАЛА XIX в.)

Ключевые слова: В. Н. Перетц, история литературы, русская литература, украинская литература, Раннее Новое время.

В статье характеризуется концепция истории русской литературы XVIII в., представленная в трудах В. Н. Перетца и его учеников. Основными чертами этой концепции являются представление о восточнославянском языковом и литературном единстве, сохранявшемся в первой половине XVIII в., рассмотрение истории русской литературы на фоне украинского литературного контекста, модель «долгого» XVIII в., включавшего в себя Раннее Новое время.

1

Вклад В. Н. Перетца в изучение русской литературы XVIII в. трудно отделим от вклада его учеников, если отделим вообще. И понимание русской словесности XVIII в., и направленность собственных исследовательских интересов в данной области, и историческую перспективу видения литературного движения XVIII в. последователи В. Н. Перетца унаследовали от него; это относится и к В. П. Адриановой-Перетц, и к Н. К. Гудзию, и к И. П. Еремину, да и к другим из очень многочисленных и научно состоявшихся выучеников выдающегося филолога (Дробленкова 1958; Гудзий 1957; Демкова 1964).

«Нѣсть ученикъ надѣ учителя своего: совершенъ же всякъ будетъ, якоже [и] учитель его» (Лк. 6, 40) — этот евангельский стих кажется предельно уместным при разговоре о научной школе В. Н. Перетца: лучшие его ученики действительно как бы отражали своего учителя,

* Петр Евгеньевич Бухаркин, д-р филол. наук, проф. кафедры истории русской литературы СПбГУ, p_bukharkin@hotmail.com

испытывая к нему при этом совсем особенные чувства. Через тридцать лет после его кончины Н. К. Гудзий писал о Перетце:

«Он был нашим не только учителем, но и заботливым другом, старшим товарищем. Мы любили его сыновней любовью, хотя по возрасту он и не годился нам в отцы. Он держался с нами на равной ноге, несмотря на то, что мы отлично понимали расстояние между ним и нами и его дружеское отношение к нам воспринимали как щедрый дар» (Гудзий 1965: 169).

Подобное отношение к основателю филологического содружества (а семинар Перетца как раз и был, как хорошо известно, не просто учебным объединением, но именно научным содружеством) и его неизменному лидеру в соединении с верностью исследовательским интересам учителя и характерным для него принципам и установкам филологического анализа придавали кружку Перетца редкую цельность, сохранявшуюся и после его смерти. Он действительно создал школу, и оценивать его вклад в формулирование новой литературоведческой русистики, в том числе и связанной с XVIII столетием, следует, учитывая не только его собственные труды, но и сочинения его последователей — на редкость верных.

Нельзя сказать, чтобы В. Н. Перетц и его труды (так же как труды его учеников) пребывали в зоне забвения. Крайне высокая при жизни, в частности и у таких агрессивных модернистов как формалисты¹, репутация Перетца оставалась прочной и во второй

¹ Целый ряд представителей ОПОЯЗа занимался у В. Н. Перетца в Петроградском университете. Их отношение к ученому в достаточно полной мере отражают отзывы о нем в мемуарной прозе В. Каверина, при всей своей ироничности весьма уважительные. Стоит обратить внимание и на тот факт, что некоторые близкие в 1920-е годы к русскому формализму филологи были прямыми учениками Перетца — например, Б. А. Ларин; очень многое сближает с Перетцом и учеников формалистов, особенно Б. М. Эйхенбаума, таких как Б. Я. Бухштаб, С. А. Рейсер, И. Г. Ямпольский; вообще крайне высокий профессионализм ленинградского литературоведения 1930–1950-х годов в области текстологии,

половине XX столетия, когда ученый был реабилитирован и о его заслугах вновь можно было говорить²; такой же является она и ныне, более того, пиетет к его трудам скорее возрос, нежели сократился³. С достаточной степенью отчетливости осознан и вклад В. Н. Перетца в изучение русской словесности XVIII столетия; уже достаточно давно П. Н. Берков в известном «Очерке литературной историографии XVIII века» высоко оценил его заслуги в данной области (Берков 1964: 152–153). Показательно, что, говоря об импульсе, данном Перетцом исследованию XVIII в., и П. Н. Берков упоминает его учеников (В. П. Адрианову-Перетц, Н. К. Гудзия, С. А. Щеглова, С. И. Маслова, С. А. Богуславского, В. И. Маслова). Подобная позиция такого серьезного историографа русской литературы XVIII столетия лишней раз убеждает в необходимости рассматривать вклад в науку всей его школы, а не его одного.

Но при такой несомненной признанности, В. Н. Перетц — и вообще, и как исследователь литературного движения XVIII в. — остается не то чтобы недооцененным, однако все же недостаточно осознанным в своей научной актуальности. Действительно, его имя чаще всего упоминается в ряду почтенных и для своей эпохи важных ученых, ходом развития отодвинутых в прошлое, ставших фактами истории филологии, а никак не ее настоящего. Недаром в том же «Очерке...» П. Н. Беркова Перетц оказывается в прямом соседстве с В. В. Сиповским (Берков 1964: 152–155)⁴. Вместе с тем, как представляется, ему можно найти место

источниковедения, библиографии и т. д. в его сочетании с вниманием к поэтике не в последнюю очередь обусловлен влиянием школы Перетца — в качестве одной из характерных здесь фигур (уже более позднего времени) может быть названа К. Д. Муратова, ученица С. Д. Балухатого, выученика В. Н. Перетца.

² См.: (Перетц 1962). Книгу включает очерк В. П. Адриановой-Перетц «Владимир Николаевич Перетц» (с. 206–233).

³ Очень показателен материал, собранный А. Рудзинским (Рудзинский 2015).

⁴ В известной мере характеристики Перетца и Сиповского даются в книге П. Н. Беркова как параллельные.

и в другом ряду знаменитых филологических имен своей эпохи, таких, например, как А. А. Шахматов, Ф. Ф. Зелинский, И. А. Бодуен де Куртене, Л. В. Щерба; в В. Н. Перетце следует видеть не просто замечательного собирателя фактов, обогатившего русскую славистику ценнейшими материалами, но и ученого, пусть отчасти, но все ж обновившего методологию филологического анализа текста, обновившего вполне в соответствии с требованиями времени. На это, среди другого, указывают переклички некоторых установок ученого с положениями возникающего формализма — скорее не в опоязовском его варианте, но такого формализма, каким отмечены исследования Д. Чижевского (кстати сказать, возможно посетившего семинарий Перетца в Киевском университете). Это, между прочим, заставляет лишний раз задуматься над разнообразием вариантов литературоведческого формализма первой трети XX в., который совсем не исчерпывался ОПОЯЗом.

Применительно же к русскому XVIII в. Перетц создал картину его литературной истории несколько иного порядка, чем та, что доминировала в литературоведении XX в. — причем не только русском. У него была, если так позволительно выразиться, «своя» русская литература XVIII столетия. Правда, предложенный Перетцом эскиз словесности XVIII в. был, все же именно и только эскизом, о концепции здесь говорить вряд ли стоит; отдельные наблюдения и положения ученого не были им систематизированы и в эксплицированную концепцию не вылились. Но, развитый учениками Перетца, этот эскиз сохраняет свою востребованность и поныне: работы целого ряда современных нам ученых показывают важность и продуктивность того видения литературной истории XVIII в., которое проявлялось — пусть в отрывочном, мерцающем виде — в трудах В. Н. Перетца. С чем же оно — это видение — было связано и какой характер имело?

2

Прежде чем перейти к попытке дать ответ на эти вопросы, вновь повторю: В. Н. Перетц не эксплицировал, подобно Л. В. Пумпян-

скому или Г. А. Гуковскому⁵, собственную концепцию литературного развития XVIII в. Рассуждая о встающей за совокупностью конкретных исследований В. Н. Перетца общей картине словесности XVIII столетия, мы опираемся не на развернутые построения, а скорее на те ракурсы, в которых он рассматривал этот период, на контексты, куда он его помещал, на используемую им периодизацию. Эти ракурсы, контексты и периодизация в целом одни и те же в разных его работах, поэтому едва ли каждая из основных книг В. Н. Перетца, посвященных данному периоду, дает определенные — и достаточно весомые — основания для суждения о его общих представлениях. В качестве такого, так сказать, базового труда можно назвать 3-й том его «Историко-литературных исследований и материалов», имеющий подзаголовок «Из истории развития русской поэзии XVIII в.» (Перетц 1902¹).

Хотя обширное это сочинение (занимающее более 600 страниц) не принадлежит к числу забытых и памятуема специалистами, позволю в предельно краткой форме напомнить о его структуре, композиции и исследовательском подходе. Третий том «Историко-литературных исследований и материалов», имеющий (как и другие) свое название — «Из истории развития русской поэзии XVIII в.» — делится на два неравных по объему раздела: первый имеет прямо исследовательский характер; он посвящен рассмотрению эволюции русской поэзии, начиная с отдельных стиховых элементов, которые автор обнаруживает в памятниках средневековой восточнославянской книжности до поэтической деятельности В. К. Третьяковского; впрочем, краткие экскурсы, встречающиеся в книге, затрагивают поэтическое творчество и более позднего времени, вплоть до романтической эпохи (Т. Шевченко). В центре этой части — переход от силлабики к силлабо-тонике, обозначившая этот переход реформа Третьяковского показана Перетцом как

⁵ Имею в виду прежде всего работу Л. В. Пумпянского «К истории русского классицизма» (1923–1924), полностью опубликованную Н. И. Николаевым в 2000 г. (Пумпянский 2000: 30–157) и книгу Г. А. Гуковского «Русская литература XVIII века» (Гуковский 1939).

на фоне стихотворной деятельности Э. Глюка и И.-В. Пауса (в которых, как хорошо известно, он видел прямых и непосредственных предшественников Тредиаковского), так и в параллели с эволюцией украинского стиха, увиденного в качестве альтернативы великорусскому варианту стихового развития. При этом и великорусский и украинский силлабический стих анализируются на фоне стиха народного (о чем вспоминают гораздо реже); примерно за 80 лет до М. Л. Гаспарова (Гаспаров 1984: 31–40) Перетц осознал необходимость привлечения широкого литературного контекста для осмысления причин, смысла и результатов замены силлабики силлабо-тоникой (стоит указать на то, что большинство филологов — и стиховедов, и специалистов по русской литературе XVIII в., — обращавшихся к реформе русского стиха между Перетцом и Гаспаровым, а среди них были столь именитые личности как Б. В. Томашевский, Л. И. Тимофеев, Д. Д. Благой, Б. Унбегаун, В. Е. Холшевников и др., воздерживались от столь широких и объемных исторических перспектив). И хотя многие выводы В. Н. Перетца были слишком прямолинейны, а порою и прямо сомнительны, предложенный им подход был и остается продуктивным.

Вторая (значительно меньшая) часть книги представляет собою приложения, включающие в себя материалы о жизни и деятельности Э. Глюка, И.-В. Пауса, их поэтические опыты, а также стихотворения И. Некрашевича и письмо митр. Самуила (Миславского) П. А. Румянцеву от 22 июня 1786 г., посвященное положению Киевской духовной академии и состоянию Киевского архиерейского дома. Чрезвычайная филологическая основательность Перетца, ответственно описывавшего источники своих штудий и неизменно вводящего новые материалы (в данном случае он выступил, по сути, открывателем и Глюка, и Пауса, и Некрашевича), позволившая Ю. Г. Оксману, более чем критически настроенному по отношению к большинству своих коллег, назвать Перетца «кладезем филологической науки» (Рудзинский 2015), здесь проявилась необыкновенно ярко.

Однако, при всех отличиях между двумя частями, они несколько не противостоят друг другу; обилием фактических материалов

отмечен и первый раздел «Из истории развития русской поэзии XVIII в.»; многие его страницы наполнены пространными цитатами, перемежающимися краткими комментариями. «В этой книге, может быть, слишком много сырого необработанного материала», — писал сам ее автор в «Предисловии» (Перетц 1902¹: III).

Как уже отмечалось, 3-й том «Историко-литературных исследований и материалов» очень полно отражает ви(уд)дение Перетцом русской словесности XVIII столетия и путей ее изучения. Более того, это вообще крайне характерная для него книга: этим она, прежде всего, и интересна. Надо сказать, что многое в ней устарело, в первую очередь это касается ее терминологического аппарата; проведенный в ней стиховедческий анализ не может полностью удовлетворить современного филолога; впрочем, надо помнить, что данная монография написана до возникновения нового, научного, стиховедения, начало которого датируется обычно 1910 г. — годом появления книги Андрея Белого «Символизм». Целый ряд положений «Историко-литературных исследований и материалов» также не кажется сегодня в достаточной мере убеждающими; иногда же суждения Перетца прямо некорректны — например, его оценки В. К. Тредиаковского:

«...но мы уже убедились, как мало самостоятельности в других его теоретических статьях; в стихотворениях также несколько не видим творческого вдохновения <...> он, будучи скромным компилятором в поэзии, никогда особой решительности и изобретательности не обнаруживал» (Перетц 1902¹: 68–69).

И, наверное, главное: центральная идея книги — о почти что рабской зависимости стиховой реформы Тредиаковского от идей и практики Глюка и Пауса — проведена в ней весьма прямолинейно и не без очевидной предвзятости; недаром она в целом отвергнута последующей наукой⁶.

⁶ Пожалуй, единственным серьезным сторонником В. Н. Перетца в этом вопросе был Б. Унбегаун. См.: (Unbegaun 1956).

Однако, несмотря на эти несомненные недостатки (правда — недостатки с нашей точки зрения, отделенной от В. Н. Перетца целым столетием!), основные ракурсы исследования русского литературного движения второй половины XVII — первой половины XVIII в., предложенные ученым, так же как обусловленные данными ракурсами центральные положения историко-литературной концепции, просвечивающей сквозь фактографические узоры его изложения, как уже не раз говорилось, не только плодотворно воздействовали на его учеников, но и продолжают сохранять свою актуальность и поныне — хотя бы отчасти. К этим положениям и подходам к исследованию русского XVIII в., выдвинутым В. Н. Перетцом, я сейчас и перейду.

3

Несколько моментов представляются особенно важными. Прежде всего, Перетц видел словесность русского XVIII в. и тот тип литературной культуры, в пределах которого она функционировала, в прямой исторической перспективе — от прошлого к будущему; он взирал на XVIII столетие, так сказать, из Средневековья. Само по себе это более чем резонно, однако начиная с 1930-х годов в русской (впрочем, не в одной русской) науке утвердился иной подход — ретроспективный, когда литературное движение XVIII в. виделось из века XIX; оно рассматривалось сквозь призму позднейшей литературы, которую оно же и подготовляло.

Оставляя в стороне очевидные достоинства подобного подхода, может быть, с наибольшей ясностью представленного работами Г. А. Гуковского и его учеников (например, Г. П. Макогоненко или И. З. Сермана), и восходящего, как представляется, к рецепции XVIII в. его ближайшими наследниками и продолжателями, такими как К. Н. Батюшков, В. А. Жуковский, П. А. Вяземский и, конечно же, А. С. Пушкин, обращу внимание на то, что давали (и продолжают давать) исследователю аналитические установки В. Н. Перетца. В их свете, в частности, более ощутимым становилось сохранение и в XVIII в., во всяком случае, в первой его

половине, прежнего восточнославянского языкового, а значит отчасти и литературного единства, сохранение если и не в полном виде, то хотя бы отчасти; единство это уже распалось, особенно в литературной своей части; с позиций позднейшей литературы оно почти не заметно и, главное, малореlevantно. Но при взгляде на XVIII в. из словесности прошлой центростремительные тенденции восточнославянской словесной культуры того времени начинают проступать, пусть и не в отчетливом своем виде. Это предоставляет для изучения литературных событий русского XVIII в. дополнительный и весьма важный материал, в частности, требует их помещения в украинский литературный контекст. Сам Перетц, как я уже упоминал, так и поступает: смену силлабического стиха силлабо-тоническим в России он видит на фоне эволюции украинского силлабического стиха, происходившей под сильным воздействием стиха народного и давшей — прежде всего у Т. Шевченко — более мягкий вариант силлабо-тоники, вариант, если так позволительно выразиться, сохранивший память о собственном силлабическом прошлом. Такая параллель дает основание для некоторой переоценки реформы на фоне дальнейшей истории стиха, демонстрируя наличие иных путей его преобразования по сравнению с тем, что был выбран великороссами.

Для В. Н. Перетца украинская литература XVII–XVIII вв. — литература вполне суверенная; и украинский извод старославянского языка воспринимается им также как иной по сравнению с изводом великорусским, т. е. как в некотором роде отдельный язык. Причем начало такого независимого развития датируется Перетцом примерно рубежом XIV–XV вв.:

«Литературное движение обнаруживается на юге лишь 150–200 лет спустя после погрома <татарского. — П. Б.>, когда новые условия жизни создали новую интеллигенцию <...> Последняя, под влиянием новых культурных условий и литературных воздействий извне, творит новую литературу, на первый взгляд как будто даже не имеющую связи со славяно-русской традицией первых веков, и при том на новом литературном языке, отражающем крупные перемены

в звуках и формах живой речи, завершившиеся в течении XIII–XV вв. Только в половине XVII в. эта новая украинско-белорусская литература вторгается в течение самостоятельного развития московской литературы, также успевшей за указанное время значительно отойти и в идейном, и в формальном отношении от литературы домонгольской» (Перетц 2010: 176–177).

Однако, будучи самостоятельной по отношению к словесности великорусской, украинская литература XVII–XVIII вв. русской не посторонняя; она не предмет внешнего сопоставления, а материал, демонстрирующий альтернативные сюжеты дальнейшего литературного развития. Во всяком случае, так разрешают думать многие отдельные высказывания ученого и частные его аналитические сопоставления. В чем тут дело и с какими культурными феноменами мы здесь сталкиваемся — этого Перетц не объясняет⁷. А объяснение требуется — ведь перед нами не единство генетического порядка: великорусская и западнорусская литературы по Перетцу такое генетическое единство уже потеряли.

Надо сказать, что отсутствие у ученого пояснений по данному поводу представляет особый интерес: дело в том, что с позиций современной науки представляется возможным дать необходимые разъяснения, в чем-то дополняющие недосказанность работ Перетца — разъяснения, конечно, гипотетические, но, тем не менее, имеющие право быть; это в лишней раз обнажает актуальность перетцовских построений. Очевидно, по мнению ученого во второй половине XVII столетия произошла трансплантация украинской словесной культуры в великорусскую⁸, трансплантация, не лишившая их обеих достигнутой уже обособленности, но, вместе с тем, соединившая две *разных* литературы в единство нестрогого порядка. Возникло своего рода Восточнославянское

⁷ Вновь уместно вспомнить, что В. Н. Перетц не высказал свою концепцию литературного движения XVII–XVIII вв. в сколько-нибудь развернутой и аргументированной форме.

⁸ О возможности такого взгляда на московскую литературную жизнь середины — второй половины XVII в. см.: (Бухаркин 2013: 30–40).

Commonwealth, некое культурное содружество наций, в определенной, впрочем, крайне отдаленной, степени напоминающее содружество византийское, описанное Д. Оболенским (Оболенский 2012) (с крайне существенными отличиями, в первую очередь связанными с отсутствием неоспоримого культурного гегемона, которым в Византийском Содружестве была, естественно, сама Византия).

Это Восточнославянское Commonwealth, достаточно быстро трансформируясь и разлагаясь, сохранялось, в известном смысле, вплоть до Гоголя, в котором, несмотря на сделанный им выбор в пользу русского языка, Перетц видел писателя, во многом вскормленного украинской (по его выражению — малорусской⁹) литературной почвой (Перетц 1902²). Лишь потом произошел окончательный его распад¹⁰.

Вторая важная особенность, характерная для описания русской литературы XVIII в., представленного в 3-м томе «Историко-литературных исследований и материалов» и вообще свойственного работам В. Н. Перетца, во многом производна от того, о чем только что шла речь: она также обусловлена украинской параллелью к истории русской литературы. Благодаря украинскому

⁹ Ныне понятия «Малороссия», «малорусский» («малоросский») воспринимаются как унижающие национальное достоинство Украины и содержащие в себе идею ее вторичности по отношению к России (Великороссии). Для поколения Перетца, во всяком случае для него самого, дело, скорее всего, обстоит иначе: величайший знаток средневековой украинской книжности, он, вероятно, использовал данные понятия в значении, какое они имели в старинной письменности Западной Руси. См. об этом значении: (Шевельов 2009).

¹⁰ Такой подход унаследовали от него и его ученики: в качестве примера можно указать на достаточно известную (и позднюю — конца 1950-х годов) статью Н. К. Гудзия ««Энеида» И. П. Котляревского и русская трагестивированная поэма XVIII в.» (Гудзий 1950). Также в данной связи следует вспомнить целый ряд беглых, но глубоких суждений И. П. Еремина о той же «Энеиде», содержащихся в его брошюре «Иван Петрович Котляревский» (Еремин 1952: 8–14).

литературному контексту Перетц ясно осознавал — и показывал — известную гетерогенность литературной жизни, особенно во второй половине XVII — первой половине XVIII в.; в ней (этой литературной жизни) постоянно взаимодействовали европейские культурные начала, активно усваиваемые русской словесностью, традиционная книжная парадигма, фольклор в различных его видах. Причем все эти составляющие различались в украинском и великорусском пространствах, первое существенно воздействовало на второе. Данное обстоятельство имело весьма существенные последствия, так как украинская литература на протяжении XVIII в. чем дальше, тем более приобретала архаичный, на фоне литературы русской, вид. Ее влияние на последнюю, тем самым, укрепляло в русской словесности традиционные элементы, в свою очередь усиливающие ее гетерогенность.

Книга «Из истории развития русской поэзии XVIII в.» в данном отношении, возможно, менее показательна, чем другие труды В. Н. Перетца. Но и в ней отмеченный только что момент присутствует в достаточной мере. Тем более это относится, например, к его монографии «Кукольный театр на Руси», да и не к ней одной. Может быть, еще выразительнее — с точки зрения реализации рассматриваемой сейчас исследовательской установки — деятельность его учеников, прежде всего (и преимущественно) В. П. Адриановой-Перетц: имею в виду такие ее статьи как «Из истории театра в Твери в XVIII веке» (Адрианова-Перетц 1923), «До історії пародії на Україні в XVIII віці ("Служба пиворѣзам" 1740 року)» (Адрианова-Перетц 1928), «Басни Эзопа в русской юмористической литературе XVIII века» (Адрианова-Перетц 1929), «Из сатирической литературы XVIII в. Сатира на Феодосия Яновского» (Адрианова-Перетц 1940) и т. д. Кстати, именно ей принадлежит и глава о старообрядческой литературе XVIII в. в IV томе десятитомной истории русской литературы (Адрианова-Перетц 1947).

Конечно, и школьная драматургия с середины XVIII столетия, и кукольный театр и восходящие к XVII в. пародийные тексты,

и старообрядческая литература — все это периферийные, отчасти даже маргинальные для русского XVIII в. явления; потому они обычно игнорируются в общих работах. Однако забывать о них не следует: дело не только в том, что в своей совокупности они существенно меняют картину литературной жизни России XVIII в., но и в том, что обращение к ним позволяет лучше понять немало важных культурных фактов того времени, как связанных со смеховой культурой, так и предельно от нее далеких — например, проповедь или такое, казалось бы, необычное произведение, как «Пустынник» А. П. Сумарокова.

В-третьих, разработанный Перетцом подход к литературе XVIII в. имел ярко выраженный комплексный характер; для создания панорамной картины литературной жизни эпохи исследователь активно привлекал данные истории церкви и церковной культуры, истории театра, фольклорный материал. При этом он неизменно учитывал языковой фон словесного искусства, связывая те или другие особенности его развития с историей литературного языка; в этом, очевидно, сказались уроки А. И. Соболевского, одного из основных его учителей. Такой постоянный интерес к языковым факторам, пусть и не очень сильно, но все-таки несколько отделяет Перетца от многих его коллег по изучению XVIII столетия. И опять-таки — как и в других случаях — ученики Перетца унаследовали от своего учителя заинтересованность лингвистическими ракурсами изучения литературы. Во всяком случае, это относится к И. П. Еремину¹¹ и, тем более и в гораздо большей степени, к Б. А. Ларину, вообще посвятившему себя языку.

И наконец, последнее, о чем необходимо вспомнить при попытке реконструкции литературного облика того XVIII столетия,

¹¹ Имею в виду не только статьи И. П. Еремина, непосредственно посвященные литературному языку (Еремин 1960; Еремин 1961), но и многочисленные пассажи его литературоведческих работ, связанные с анализом языка и стиля изучаемых авторов и представляющих собою тонкие лингвостилистические этюды См., например, соответствующий фрагмент его статьи: (Еремин 1955).

которое присутствует в работах В. Н. Перетца, связано с его хронологическими предпочтениями. Занимаясь разными периодами литературной истории того времени, он все же несомненно отдавал предпочтение первой половине столетия, более же конкретно — Петровскому времени. Точнее было бы сказать, что его особенно занимала вторая половина XVII — первая треть XVIII в., а возможно (и скорее всего) — вторая половина XVII столетия и весь XVIII в.. К этим, важнейшим для русской культуры, десятилетиям многократно обращались и до ученого, однако их восприятие Перетцом отличалось бесспорной новизной, заключающейся, прежде всего, в том, что он — едва ли не первый в русской науке — увидел в этом периоде не случайный временной отрезок, а именно определенный хронологический период, целостный и завершённый, имеющий некое макроисторическое значение и могущий быть осознанным в качестве историософского понятия. Та эпоха, что ныне обозначается как Раннее Новое время в русской литературе, как отдельная культурно-историческая реальность возникла в отечественной филологии именно под пером В. Н. Перетца.

Понимая вторую половину XVII — XVIII столетия как самостоятельную эпоху в развитии восточнославянской письменности, Перетц оказался перед необходимостью выделить ее конститутивные признаки, а затем и описать их. Данные признаки Перетц искал в поэтике, которую он трактовал очень широко, обнаруживая созвучия с позднейшими риторическими и герменевтическими ее трансформациями. В своем знаменитом «Кратком очерке методологии истории русской литературы» он писал:

«История литературы изучает развитие форм, в которые отливается мысль поэта в разные времена. Под «формой» мы разумеем всю совокупность средств художественной объективизации — язык, стиль, приемы композиции, сюжеты, — вообще все средства, с помощью которых идея поэта получает осязательное бытие и приобретает способность вызывать в читателе и слушателе соответственные (хотя и не тождественные с авторскими) эмоции» (Перетц 2010: 48).

Исходя из подобной — весьма современно звучащей — установки, Перетц и предложил в своих работах характеристики многих особенностей литературы этой эпохи: и драматической, и (хотя в значительно меньшей степени) прозаической, и особенно стихотворной. В истории изучения поэтики и литературного стиля словесности Раннего Нового времени Перетцу принадлежит исключительное место; собственно говоря, позднейшие исследователи этого круга проблем шли по проложенному им пути — вплоть до последних десятилетий, до современных нам трудов.

При этом, в отличие от абсолютного большинства филологов, обратившихся (да и обращающихся) к этому периоду истории русской литературы, Перетц очерчивал его границы очень просторно; в особенности это относится к нижнему хронологическому рубежу, к завершению литературы Раннего Нового времени. Он вообще избегал окончательного и точного его определения, включая в него многие литературные факты и авторов вплоть до рубежа XVIII–XIX вв. (а не только творчество, например, В. К. Тредиаковского). Пожалуй, с особой ясностью это заметно в его работах, посвященных старой украинской литературе.

В некотором отношении представления Перетца о нижнем хронологическом пределе переходной литературной эпохи позднее отразились — своеобразным эхом — у Д. Чижевского. Но с одним, причем крайне существенным, различием: Чижевский видел в авторах эпохи барокко завершение древнерусской литературы, воззрения же Перетца, исходя из 3-го тома «Историко-литературных исследований и материалов» (а как раз они, напомним, и служат исходным пунктом для моих размышлений) и из других его работ, вообще — исходя из совокупности его сочинений, — можно интерпретировать совершенно иначе. Более чем вероятно, что он видел в литературном движении второй половины XVII — первой трети XVIII в. не последний этап средневековой письменности, а отдельную эпоху — период глубинной переориентации русской культуры и, соответственно, перестройки ее внешнего облика, которые происходили и в Западной Руси (т. е. в Украине),

и в Великороссии, причем чем дальше, тем более расходились пути литературного развития восточнославянских народов. Поэтому он и избегал точных датировок, очевидно полагая, что некоторые и более поздние литературные явления типологически могут быть отнесены к данному периоду. Лишь к началу XIX в. переходная эпоха завершилась, что, в частности, привело к бесповоротному разграничению двух — русской и украинской — литератур и к окончательной утрате восточнославянского литературного (добавлю — и языкового) единства. Это и было для Перетца концом XVIII в. А началом — середина XVII столетия. Так что XVIII в. Перетц понимал (воспользуясь современным обозначением) как «долгий», включая в него Раннее Новое время (т. е. эпоху Алексея Михайловича и Петра I) и начало XIX в., вплоть до Котляревского и Гоголя. Как видим, украинские пристрастия петербургского академика определенно проявились в обозначении им хронологических границ того периода, который он с особой тщательностью и успехом изучал.

ЛИТЕРАТУРА

1. Адрианова-Перетц 1923 — *Адрианова-Перетц В. П.* Из истории театра в Твери в XVIII веке // *Старинный театр в России XVII–XVIII вв.: сб. статей. Труды Российского института истории искусств.* Пб., 1923. С. 93–142.
2. Адрианова-Перетц 1928 — *Адрианова-Перетц В. П.* До історії пародії на Україні в XVIII віці («Служба пивор'зам» 1740 року) // *Записки Історично-філологічного відділу. Українська Академія наук.* Київ, 1928. Кн. XVIII. С. 35–49.
3. Адрианова-Перетц 1929 — *Адрианова-Перетц В. П.* Басни Эзопа в русской юмористической литературе XVIII века // *Известия Отделения русского языка и словесности Академии наук.* Л., 1929. Т. II. Кн. 2. С. 377–400.
4. Адрианова-Перетц 1940 — *Адрианова-Перетц В. П.* Из сатирической литературы XVIII в. Сатира на Феодосия Яновского // *Труды Отдела древнерусской литературы ИРЛИ (Пушкинский Дом) РАН.* М.; Л., 1940. Т. IV. С. 199–206.
5. Адрианова-Перетц 1947 — *Адрианова-Перетц В. П.* Старообрядческая литература XVIII века // *История русской литературы.* М.; Л., 1947. Т. IV: Литература XVIII века. Ч. 2. С. 85–99.

6. Берков 1964 — *Берков П. Н.* Введение в изучение истории русской литературы XVIII века. Ч. 1: Очерк литературной историографии XVIII века. Л., 1964.
7. Бухаркин 2013 — *Бухаркин П. Е.* История русской литературы XVIII века (1700–1750-е годы). СПб., 2013.
8. Гаспаров 1984 — *Гаспаров М. Л.* Очерк истории русского стиха: метрика, ритмика, рифма, строфика. М., 1984.
9. Гудзий 1950 — *Гудзий Н. К.* «Энеида» И. П. Котляревского и русская травестированная поэма XVIII в. // *Вестник Московского университета.* 1950. № 7. С. 127–143.
10. Гудзий 1957 — Хронологический список трудов академика Академии наук УССР Н. К. Гудзия // *Труды Отдела древнерусской литературы ИРЛИ (Пушкинский Дом) РАН.* М.; Л., 1957. Т. XIII. С. 326–341.
11. Гудзий 1965 — *Гудзий Н. К.* Памяти учителя // *Русская литература.* 1965. № 4. С. 167–169.
12. Гуковский 1939 — *Гуковский Г. А.* Русская литература XVIII века. М., 1939.
13. Демкова 1964 — *Демкова Н. С.* Хронологический список трудов И. П. Еремина // *Труды Отдела древнерусской литературы ИРЛИ (Пушкинский Дом) РАН.* Л., 1964. Т. XX. С. 425–431.
14. Дробленкова 1958 — *Дробленкова Н. Ф.* Список печатных трудов члена-корреспондента АН СССР В. П. Адриановой-Перетц // *Труды Отдела древнерусской литературы ИРЛИ (Пушкинский Дом) РАН.* М.; Л., 1958. Т. XIV. С. 7–20.
15. Еремин 1952 — *Еремин И. П.* Иван Петрович Котляревский. М., 1952.
16. Еремин 1955 — *Еремин И. П.* Иван Вишенский и его общественно-литературная деятельность // *Вишенский И. Сочинения.* М.; Л., 1955. С. 265–268.
17. Еремин 1960 — *Еремин И. П.* Об образовании восточнославянских национальных литературных языков // *Вопросы литературы.* 1960. № 6. С. 62–65.
18. Еремин 1961 — *Еремин И. П.* Русская литература и ее язык на рубеже XVII–XVIII веков // *Начальный этап формирования русского национального языка.* Л., 1961. С. 12–21.
19. Оболенский 2012 — *Оболенский Д.* Византийское содружество наций. Шесть византийских портретов. М., 2012.
20. Перетц 1902¹ — *Перетц В. Н.* Историко-литературные исследования и материалы. Т. III: Из истории развития русской поэзии XVIII в. СПб., 1902.
21. Перетц 1902² — *Перетц В. Н.* Гоголь и малорусская литературная традиция // *Н. В. Гоголь: Речи, посвященные его памяти в публичном*

- соединенном собрании Отделения русского языка и словесности Академии наук и Историко-филологического факультета С.-Петербургского университета 21 февраля 1902 г. СПб., 1902. С. 47–55.
22. Перетц 1962 — *Перетц В. Н.* Исследования и материалы по истории старинной украинской литературы XVI–XVIII веков. М.; Л., 1962.
 23. Перетц 2010 — *Перетц В. Н.* Краткий очерк методологии истории русской литературы. М., 2010.
 24. Пумпянский 2000 — *Пумпянский Л. В.* Классическая традиция. Собрание трудов по истории русской литературы. М., 2000.
 25. Рудзинский 2015 — Учитель и его ученики (памяти академика В. Н. Перетца) / сост. А. Рудзинский. URL: <http://aej.org.ua/history/1470.html> (дата обращения: 09.02.2017).
 26. Шевельов 2009 — *Шевельов Ю.* Назва «Україна» // Шевельов Ю. Вибрані праці. Кн.1: Мовознавство. Київ, 2009. С. 421–431.
 27. Unbegaun 1956 — *Unbegaun B. O.* Russian versification. Oxford, 1956.

P. Bukharkin. On One of the Possible Histories of Russian 18th Century Literature (V. N. Peretz as a researcher of mid 17th — early 19th East Slavonic Literatures)

Keywords: V. N. Peretz, history of literature, Russian literature, Ukrainian literature, Early Modern times.

The article focuses on the V. N. Peretz and his followers' conception of Russian 18th century literature. The main traits of this conception are: the idea of East Slavonic "Commonwealth", taking Ukrainian literature context into account, the model of "long" Russian 18th century which included Early Modern times.

ИЗ ИСТОРИИ ИМПЕРАТОРСКОЙ АКАДЕМИИ НАУК: ПРОФЕССИОНАЛЬНАЯ ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ ПЕРЕВОДЧИКА И. С. ГОРЛИЦКОГО

Ключевые слова: XVIII в., Императорская Академия наук, академические переводчики, И. С. Горлицкий.

Переводчик и грамматист И. С. Горлицкий — один из наиболее ярких сотрудников Императорской академии наук в Санкт-Петербурге первых 50-ти лет ее существования. При этом в научной литературе сложился отрицательный образ И. С. Горлицкого как человека с невысоким уровнем профессиональной компетенции. Авторы данной статьи опровергают это мнение, опираясь на данные биографии И. С. Горлицкого, анализируя его труды и переводы. В статье дается список его основных переводов, рассматривается написанная им грамматика французского языка (1724 г.), приводятся доказательства его лингвистической компетенции.

Постановка проблемы

Одним из наиболее ярких сотрудников Императорской Академии наук первых пятидесяти лет ее существования был Иван Семенович Горлицкий (1690–1777), переводчик и составитель учебников французского языка. Его профессиональная деятельность требует специального исследования не только потому, что он внес большой вклад в отечественную культуру, но еще и потому, что в научной литературе сформировался в целом отрицательный образ этого человека.

Отрицательное отношение к Горлицкому сложилось еще в XVIII в. во многом благодаря автору первой истории Академии наук Г. Ф. Миллеру, который отмечал, что Горлицкий в достаточной

* Сергей Васильевич Власов, канд. филол. наук, доц. кафедры французского языка СПбГУ, vlasovsv7@gmail.com

** Леонид Викторович Московкин, д-р пед. наук, проф. кафедры русского языка как иностранного и методики его преподавания СПбГУ, moskovkin.leonid@yandex.ru

степени владел французским языком, но в малой степени латинским и ни о чем не имел правильного знания («von nichts eine richtige erkenntniss hatte»), был неспособен к преподаванию, почему и был отстранен от занятий в академической гимназии (Материалы 1890: 97).

П. П. Пекарский в своей двухтомной истории Академии наук на нескольких страницах упоминает имя Горлицкого, в основном как переводчика отдельных трудов или в связи со следственным делом И. Д. Шумахера, но при этом не дает оценки его профессиональным качествам и не опровергает мнения Миллера (Пекарский 1870: 35, 38, 44 и др.; Пекарский 1873: 91, 99, 157 и др.).

В. П. Вомперский, исследовавший анонимный учебник русского языка для французов «Грамматика французская и русская» 1730 г. и приписавший Горлицкому его авторство, обнаружил в русском тексте этого учебника многочисленные нарушения орфографии (Вомперский 1969: 128–129), которые для него, историка языка, имели ценность как свидетельства русского произношения первой трети XVIII в., но по сути же говорили о низком уровне орфографической компетенции автора. Другие исследователи этого учебника установили, что его автор не знал русской грамматики, не владел лингвистической терминологией (Đurovič 1995), плохо знал французский язык (Иванова, Дрязгова 2013). При этом они не ставили под сомнение предложенную В. П. Вомперским версию авторства этого учебника, фактически признавая низкий уровень профессиональной компетенции Горлицкого¹.

Все эти данные, несомненно, требуют проверки, тем более, что в научных работах, непосредственно посвященных жизни и творчеству И. С. Горлицкого (Николаев, Осипов 1988; Смирнова 2013), они не обсуждаются. Рассмотрим профессиональную деятельность И. С. Горлицкого, акцентируя внимание на его профессиональных качествах.

¹ Выдвинутая В. П. Вомперским версия авторства «Грамматики французской и русской» не доказана. См.: (Успенский 1992; Власов, Московкин 2008).

Уровень образования И. С. Горлицкого

Иван Семенович Горлицкий², сын польского шляхтича, с 1703 по 1717 г. обучался в Московской славяно-греко-латинской академии, а с 1717 по 1722 г. в Сорбонне. Эти факты говорят о многом.

Во-первых, в России начала XVIII в. существовали только два учебных заведения, дававших своим ученикам широкое гуманитарное образование — Киево-Могилянская и Московская славяно-греко-латинская академии. Выпускники этих учебных заведений осознавали себя своеобразной интеллектуальной элитой. Их было немного, и одним из них был Горлицкий.

Во-вторых, далеко не каждый из поступивших в эти учебные заведения доходил до класса философии. Учиться в этих академиях было трудно, тем более что с третьего класса обучение осуществлялось на латинском языке. Горлицкий же дошел до класса философии, и это означало, что он свободно владел церковнославянским и латинским языками, знал славянскую и латинскую грамматику и, конечно же, соответствующую лингвистическую терминологию.

В-третьих, он был одним из лучших учеников, почему и был направлен Петром I для продолжения образования за границу.

В-четвертых, в Сорбонне он специализировался в области философии и теологии, усовершенствовал свой латинский язык и выучил французский. По возвращении из Франции он успешно прошел «свидетельствование» в Святейшем Синоде. Вне всякого сомнения, Горлицкий был одним из наиболее образованных русских людей первой половины XVIII в., и это не могло не отразиться на его профессиональной деятельности.

² В документах Императорской Академии наук фамилия этого переводчика пишется не только как Горлицкий, но и как Горлецкий. При этом во всех известных нам его автографах, в том числе в его автобиографических записках, мы встречаем только вариант Горлицкий (или Gorlicki). Выдвинутая А. С. Смирновой версия о перемещении ударения в этой польской фамилии на первый слог в связи с ее русификацией, из-за чего и стали возможны указанные варианты написания (Смирнова 2013: 235), нам не кажется убедительной. Случаи русификации польских фамилий, связанные с изменением в них места ударения, нам неизвестны.

«Грамматика французская» 1724 г.

По возвращении из Франции в 1722 г. Горлицкий работал над французской грамматикой для русских учащихся. В дальнейшем он преподнес рукопись этой грамматики императрице Екатерине I, в знак благодарности Петру I за то, что тот послал его учиться во Францию (Пекарский 1862: 240–241). Этот подносной экземпляр хранится в отделе рукописей Библиотеки Академии наук в Санкт-Петербурге (Библиотека Петра I, № 106, 17.7.7) под названием «Грамматика французская о согласии или сочинении девяти частех слова» (далее — «Грамматика французская»). Анализ ее текста показывает, что она была закончена после 7 мая 1724 г., даты коронавания Екатерины I в Москве (об этом говорится в одном из грамматических примеров), но ранее 28 января (8 февраля) 1725 г., даты смерти Петра I, к которому автор обращается со следующим приветствием: «Vive Sa Majesté Pere de la Patrie, Empereur de Rossie, vive son auguste famille» («Да здравствует Его Величество Отец Отчизны, Император Российский, да здравствует его августейшее семейство»). Этот учебник вполне мог быть предназначен цесаревне Елизавете Петровне, так как ее царственные родители хотели выдать ее замуж сначала за герцога Шартрского, сына регента Филиппа Орлеанского, а затем за Людовика XIV.

«Грамматика французская» замечательна во многих отношениях, хотя до сих пор она остается неизвестной не только широкой публике, но даже специалистам по истории педагогики и лингвистики. Она является не элементарным учебником по морфологии частей речи, а учебником по французскому синтаксису для продвинутого этапа обучения, в котором предлагается рациональное объяснение особенностей употребления всех частей речи. Примечательно, что Горлицкий проявляет оригинальность в выборе собственных примеров и тонкость в анализе французских грамматических форм и их русских эквивалентов. Имеются основания полагать, что это не перевод какой-либо известной французской грамматики, а собственное сочинение Горлицкого, свидетельствующее о высоком уровне его лингвистической компетентности,

в том числе о владении лингвистической терминологией и хорошим знанием французского языка.

Что касается грамматической теории, то «Грамматика французская» вполне традиционна. Она не учитывает достижений французской философской грамматики, начало которой было положено в «Общей и рациональной грамматике» Пор-Рояля (1660), и ограничивается сокращенной грамматической вульгатой XVII в., представленной, среди прочих сочинений, в первом издании грамматики Ж.-Р. де Пеплие (1689) и восходящей с некоторыми модификациями к трактатам Ш. Мопя (1607), А. Удена (1632) и Л. Шифле (1659).

Вместе с тем «Грамматика французская» обладает несомненными педагогическими достоинствами. К их числу, помимо простоты и ясности изложения, относится стремление автора приспособить грамматический материал к новой русской реальности эпохи Петра Великого. Географической привязкой целого ряда примеров является новая столица империи — Санкт-Петербург, упоминаются Кронштадт и остров Котлин (Où demeurez-vous? Гдѣ живете? Je demeure à St Petersburg. Живу въ С:П:бурхѣ. Où al[lez]-vous? Куда идешь [?] à Cronchtat. Въ Кронштатѣ. А Cotlinostroff. На Котлинѣ островѣ») (f. 79 v), а также Петергоф: «Peters-hauff est admirable. Петеръ Гофъ есть удивительный» (f. 9v). Некоторые примеры содержат стереотипные представления того времени о других народах и городах: «Il est fol comme un François, fier(e) comme un Polonois, noir comme un More. Онъ таковъ вертопрахъ какъ Французъ, чвановать какъ Полякъ, чернъ есть, какъ Арапъ» (f. 86 v); «La ville de Rome n'est pas si sainte que Jerusalem. Римъ не такъ святъ есть, яко Јерусалимъ» (f. 80 v)³.

Переводы И. С. Горлицкого

В 1724 г. Горлицкий был определен переводчиком в создаваемую Академию наук и за исключением периода 1725–1727 гг., когда он преподавал латинский язык в академической гимназии, занимался переводами. Он выполнял переводы с французского, латинского и польского языков на русский, а с русского на указанные

³ Об этой грамматике см. подр.: (Vlassov 2013).

языки по заданию академической канцелярии. Архивные документы, опубликованные в разных томах «Материалов для истории Императорской Академии наук», показывают, что ему поручалось больше переводов, чем кому-либо другому из академических переводчиков. С 1727 г. Горлицкий был личным переводчиком академика Ж.-Н. Делиля, с 1735 г. переводчиком при Географическом департаменте, с 1748 переводчиком при академической библиотеке.

Перечислим наиболее известные переводы Горлицкого⁴:

1. О причине тяжести от движения вихрей (О управлении телес тяжелых в вихре сферическом) // Краткое описание комментариев Академии наук. Часть 1 на 1726 г.. СПб.: типогр. ИАН, 1728. С. 100–108.

Перевод с латинского языка на русский научной статьи Георга Бернгарда Бильфингера «De directione corporum gravium in vertice sphaerico», написанной в 1726 г. Выполнен Горлицким в 1728 г.

2. О исправлении барометров (О разных барометрах чувствительнейших и о новом их виде и пользах) // Краткое описание комментариев Академии наук. Часть 1 на 1726 г.. СПб.: ИАН, 1728. С. 109–120.

Перевод с латинского языка на русский научной статьи Георга Бернгарда Бильфингера «De variis Barometris sensibilioribus et eorum nova Specie ac usibus», написанной в 1726 г. Выполнен Горлицким в 1728 г.

3. Сокращение математическое ко употреблению его величества императора всея России. Ч. 1. Содержащая арифметику, геометрию и тригонометрию. Ч. 2. Содержащая астрономию и географию. Ч. 3. Содержащая фортификацию. СПб.: типогр. ИАН, 1728–1730.

⁴ Источниками этих сведений послужили каталоги Санкт-Петербургского филиала Архива РАН и Российской национальной библиотеки, труды историков (Билярский 1865; Пекарский 1862, 1870, 1873), а также составленные самим Горлицким два списка его переводов (Горлицкий 1733; Горлицкий 1740). В представленный в настоящей статье перечень не включены переводы деловых документов (служебных записок, приказов, протоколов, инструкций, реестров, писем и пр.), а также ландкарт, выполнявшихся Горлицким в рамках его текущей служебной деятельности.

Учебный комплекс, составленный на французском языке академиками Яковом Германом (Ч. 1 и Ч. 3) и Жозефом Никола Делилем (Ч. 2), был предназначен для императора Петра II, однако использовался и в обучении детей русских дворян. Перевод двух первых частей был закончен Горлицким в 1728 г., третьей части — в 1729 г.

4. Немецко-латинский и русский лексикон купно с первыми началами русского языка к общей пользе при Императорской Академии наук печатню издан. СПб, 1731.

Трехязычный словарь, известный под названием «Вейсманнов лексикон», создавался на основе немецко-латинского словаря Эренрейха Вейсмана. Работая над ним с 1728 г., Горлицкий переводил слова с латинского языка на русский. 26 июня 1729 г., получив задание руководителя академической канцелярии И. Д. Шумакера перевести французскую грамматику Ш. А. Декомбля, он передал свою часть словаря другим переводчикам — И. Ю. Ильинскому и М. П. Сатарову — и больше к работе над ним не возвращался.

5. «Французского диалекта грамматика».

Перевод на русский язык французской грамматики, составленной учителем академической гимназии Шарлем Анри Декомблем, выполнен Горлицким в 1729 г. (Материалы 1885: 603). Грамматика готовилась к изданию в 1730 г. (Письмо 1730), однако не была издана.

6. Описание о Японе, содержащее в себе три части, то есть Известие о Японе и о вине гонения на христиан, Историю о гонении христиан бывшем в Японе и Последование странствования Генрика Гагенара, которое исправно ландкартою и изрядными фигурами украшено. СПб.: ИАН, 1734.

Книга содержит перевод с французского языка трех произведений:

1 часть: Tavernier J.-B. Relation du Japon, et de la cause de la persécution contre les chétiens dans les isles.

2 часть: Gijsbertsz R. Histoire d'une persécution qui a été faite aux chrétiens romains du Japon.

3 часть: Suite du voyage de Henri Hagenaar, aux Indes Orientales. Description de l'Empire du Japon, faite par François Caron <...> et augmentée de quelques remarques de Henri Hagenaar.

Первую часть книги перевел С. М. Коровин, вторую и третью И. С. Горлицкий. Перевод был выполнен в 1730 г.

7. Обсервация Камчатки.

Перевод с французского языка на русский выполнен в 1730 г.

8. Журнал имеющегося пути от Санкт-Петербурга до Камчатки.

Перевод с русского языка на французский судового журнала (в 14 тетрадах), составленного капитаном Витусом Берингом и лейтенантом флота Алексеем Чириковым. Выполнен Горлицким в 1731 г.

9. Введение в искусство как мощно порядочно содержать счетные книги касающиеся до купечества.

Перевод введения «Introduction dans l'art de bien tenir tous les livres des negocians» к книге Самюэля Рикара (Samuel Ricard) «L'Art de bien tenir les livres de comptes en parties doubles à l'italienne» (Amsterdam, 1724). Окончен Горлицким в январе 1735 г. Рукопись хранится в СПФ АРАН, содержит редакторскую правку (Введение 1735).

10. Перевод Степенной книги на латинский язык.

Перевод окончен в 1739 г.

11. «Переведенные переводчиком Иваном Горлицким с Французского языка на Российской две грамматики, одна называемая Ресто, а другая безымянного автора».

Две французские грамматики были переведены Горлицким на русский язык не позже 1749 г. В январе 1749 г. они были рассмотрены в Историческом собрании. Перевод грамматики Ресто был рекомендован к изданию с небольшими доработками, но так и не был издан (Билярский 1865: 121).

12. Беллерофонт. Спб, печ. при Имп. Акад. Наук, 1750.

Перевод с французского языка либретто Дж. Бонекки к опере Ф. Арайя «Беллерофонт».

В дальнейшем Горлицкий переводил произведения религиозной направленности, многие из которых хранятся в Собрании П. П. Вяземского (F 11) в отделе рукописей Российской национальной библиотеки в Санкт-Петербурге.

Язык переводов И. С. Горлицкого

Проведенный нами анализ ряда выполненных Горлицким переводов показывает, что Горлицкий писал на славянизированном русском литературном языке. Например, в переводе предисловия к «Фортификации» Я. Германа (1730) встречаются архаичные формы аориста и имперфекта глаголов 1-го лица мн. числа:

«В сеи же книгѣ о Фортѣфикаціи непотребно искать болѣе токмо то едино еже тѣло объщаетъ: Есть бо оно сокращеніе Архітекторіи воинскія, въ немже *потщахомся* <курсив наш. — С. В., Л. М.> истолковати первая основанія, такожде и главная правила сего ученія на которыхъ *управляхомся* во всехъ разныхъ образцехъ како укрѣпляти города и всякія инныя мѣста. *Дахомъ* такожде описаніе самыхъ славныхъ въ дѣйство произведенныхъ образцевъ <...> к тому же *потщахомся* показати какъ оныя удовлестотворяють» (Герман 1730: III).

Для того чтобы образовать формы «потщахомся» (русск. «мы потщались», т. е. «постарались») и «дахомъ» (русск. «мы дали») — формы аориста 1-го лица мн. числа от глаголов «потщатися» и «дати», а также форму «управляхомся» («мы управлялись», т. е. «руководствовались») — форму имперфекта от глагола несовершенного вида «управлятися», требовалось знание церковнославянского языка.

Ориентация Горлицкого на славянизированный литературный язык шла вразрез с установкой, данной еще Петром I, на «простой» русский язык, особенно в переводах научной литературы:

«Сходство еже имать Земля съ Небесами обявало да бы я предвариль сіе сокращеніе Географическое малымъ сочиненіемъ Астрономіи; сице бо нарицаю первая знанія движеніи Небесныхъ яже обыкновеннѣ имянуемъ знаніе сферъ» (Делиль 1728: 1).

В своих дальнейших переводах, выполненных после 1730 г., Горлицкий переходит на более простой русский язык, отказавшись от архаичных слов и грамматических форм, но первоначальная его выучка все же давала о себе знать, особенно в текстах высокого стиля, для которых церковнославянизмы остаются характерной приметой на протяжении всего XVIII в. и значительно позже, вплоть до наших дней. Например:

«Къ такому то предпріятію Король опредѣлил Беллорофонта, въ крѣпкомъ надѣянніи, что животь свой въ такой несравненной бра-ни погубить конечно» (Бонекки 1750: 9).

Славянизированный русский язык был характерен для многих выпускников духовных учебных заведений (например, Ф. Поликарпова, Э. Копиевича, раннего Адодурова и др.). Включение в тексты церковнославянских слов и форм свидетельствовало о знании церковнославянского языка, что было показателем высокого уровня образованности. Еще одним таким показателем была орфографическая грамотность. Как свидетельствует анализ автографов Горлицкого, в них почти не встречаются нарушения орфографии. В отличие от Горлицкого многие академические канцеляристы и копиисты такие ошибки допускали.

Вывод

Таким образом, сложившееся в научной литературе представление о крайне невысоких профессиональных качествах Горлицкого не соответствует действительности. Горлицкий был не только грамотным, но и одним из наиболее образованных людей своего времени, он владел церковнославянским, латинским и французским языками, знал грамматику этих языков и соответствующую лингвистическую терминологию.

ЛИТЕРАТУРА

1. Билярский 1865 — *Билярский П. С.* Материалы для биографии Ломоносова. СПб., 1865.

2. Бонекки 1750 — [Бонекки Дж.]. Беллорофонт. СПб., 1750.
3. Введение 1735 — Введение в искусство как мощно порядочно содержать щетныя книги касающиеся до купечества. Сброшюрованная рукопись. 1735 г. // СПФ АРАН. Р. II. Оп. 1. Д. 20. Л. 1–140 об.
4. Власов, Московкин 2008 — *Власов С. В., Московкин Л. В.* Из истории создания учебников русского языка как иностранного в России: «Грамматика французская и русская...» (1730 г.) // Мир русского слова. 2008. № 2. С. 82–90.
5. Вомперский 1969 — *Вомперский В. П.* Неизвестная грамматика русского языка И. С. Горлицкого 1730 г. // Вопросы языкознания. 1969. № 3. С. 125–131.
6. Герман 1730 — [Герман Я.] Сокращение математическое ко употреблению его величества императора всея России. Часть третья, содержащая фортификацию. СПб. [1730].
7. Горлицкий 1733 — *Горлицкий И. С.* Список переводов 1724–1733 гг. 1733 г. // СПФ АРАН. Ф. 3. Оп. 1. Д. 3. Л. 263–267 об.
8. Горлицкий 1740 — *Горлицкий И. С.* Список переводов 1737–1740 гг. 1740 г. // СПФ АРАН. Р. I. Оп. 70. № 15. Л. 70–71 об.
9. Делиль 1728 — [Делиль Ж.-Н.]. Сокращение математическое. Часть вторая, содержащая астрономию и географию. СПб., 1728.
10. Иванова, Дрязгова 2013 — *Иванова Е. П., Дрязгова К. В.* К проблеме языка автора «Грамматики французской и русской»: французский язык текста — ксенолект или родной язык? // Филологическое наследие М. В. Ломоносова: коллективная монография. СПб., 2013. С. 205–216.
11. Материалы 1885 — Материалы для истории Императорской Академии наук / сост. М. И. Сухомлинов. Т. 1. СПб., 1885.
12. Материалы 1890 — Материалы для истории Императорской Академии наук / сост. М. И. Сухомлинов. Т. 6. СПб., 1890.
13. Николаев, Осипов 1988 — *Николаев С. И., Осипов В. И.* Горлицкий Иван Семенович // Словарь русских писателей XVIII века. Л., 1988. Вып. I. С. 220–221.
14. Пекарский 1862 — *Пекарский П. П.* Наука и литература при Петре Великом: в 2 т. Т. 1. СПб., 1862.
15. Пекарский 1870 — *Пекарский П. П.* История Императорской Академии наук в Петербурге. Т. 1. СПб., 1870.
16. Пекарский 1873 — *Пекарский П. П.* История Императорской Академии наук в Петербурге. Т. 2. СПб., 1873.
17. Письмо 1730 — Письмо из Академии наук в Александро-Невскую лавру. 1730 г. // СПФ АРАН. Ф. 3. Оп. 1. Д. 6. Л. 451.

18. Смирнова 2013 — *Смирнова А. С.* Академический переводчик Иван Семенович Горлецкий // Филологическое наследие М. В. Ломоносова: колл. монография. СПб., 2013. С. 235–252.
19. Успенский 1992 — *Успенский Б. А.* Доломоносовские грамматики русского языка (итоги и перспективы) // *Slavica Suecana. Series B—Studies.* 1992. Vol. 1. P. 63–169.
20. Āurovič 1995 — *Āurovič L.* Sources of Gorlickij's Grammaire françoise et russe // *Acta Universitatis Stockholmiensis: Slavic Studies.* 1995. Vol. 24. P. 51–61.
21. Vlassov 2013 — *Vlassov S.* Les manuels utilisés dans l'enseignement du français en Russie au XVIIIe siècle: influences occidentales et leur réception en Russie // *Вивліоїка: E-Journal of Eighteenth-Century Russian Studies.* 2013. Vol. 1. № 1. P. 75–98.

S. Vlasov, L. Moskovkin. From the History of Imperial Academy of Sciences: Professional Activity of the Translator I. S. Gorlicki

Keywords: 18th century, Imperial Academy of Sciences, academic translators, I. S. Gorlicki.

The translator and grammarian I. S. Gorlicki is one of the most brilliant employee of Imperial Academy of Sciences in Saint Petersburg in first 50 years of its existence. However, the scientific works presents a negative image of I. S. Gorlicki as a man with a low level of professional competence. The authors of this article refute this opinion relying on his biographical data and analyzing his works and translations. They give a list of Gorlicki's main translations, examine his French grammar (1724) and argue his linguistic competence.

**ВЛИЯНИЕ СТИЛЯ ПСАЛТЫРИ
НА ПОЭТИЧЕСКИЙ ЯЗЫК М. В. ЛОМОНОСОВА:
ЛЕКСИКО-СЕМАНТИЧЕСКИЙ АСПЕКТ**

Ключевые слова: Псалтырь, Ломоносов, поэтический язык, лексика и семантика, тропы, образ, заимствование.

Статья посвящена некоторым проблемам изучения влияния Псалтыри на одическую поэзию М. В. Ломоносова на лексико-семантическом уровне. Наибольшее стилистическое сходство од Ломоносова и Псалтыри наблюдается в тех фрагментах, которые развивают тему или мотив, характерный как для содержания Псалтыри, так и для поэзии Ломоносова. В пределах таких фрагментов встречается общая лексика и стилистические приемы, которые формируют переносные значения или образные употребления лексем. Указанные случаи использования лексем в торжественных одах Ломоносова рассматриваются нами как результат влияния стиля Псалтыри.

Влияние Псалтыри на поэтический язык М. В. Ломоносова признается многими исследователями, которые разрабатывали этот вопрос в разных аспектах, в первую очередь на материале переложений псалмов¹. Между тем не меньший интерес вызывает характер заимствований из Псалтыри в поэзии Ломоносова, не относящейся к жанру духовной оды. Говоря об этих жанрах, И. И. Солосин указывал на то, что его поэзия

«почти вся проникнута поэтикой священного писания; слова и образы книг церковных, библейских мы находим не только в переложениях псалмов и в одах духовных, но и в других стихотворениях Ломоносова: одах похвальных, надписях, трагедиях и т. п.» (Солосин 1913: 241).

* Миляуша Габдрауфова Шарихина, канд. филол. наук, лаборант отдела «Словарь языка М. В. Ломоносова» ИЛИ РАН, justmilya@yandex.ru

¹ Литература, посвященная переложениям псалмов, выполненным М. В. Ломоносовым, подробно рассматривается в монографии Л. Ф. Луцевич (Луцевич 2002: 242–248).

Заимствования из Псалтыри² являются наиболее многочисленными среди всех книг Священного Писания (Дороватовская 1911: 56; Солосин 1913: 244). При этом, как отмечает И. И. Солосин, наибольшее влияние Псалтырь оказала на одическую поэзию Ломоносова (Солосин 1913: 244). По мнению В. М. Живова, стилистика Псалтыри определила не только жанровые, но и основные лингвостилистические характеристики русской оды, что обеспечило преемственность русского поэтического языка по отношению к церковнославянской литературной традиции (Живов 1996: 259–264). Вероятно, это обусловлено самим характером заимствований, которые не ограничивались буквальным воспроизведением текста Псалтыри. И. З. Серман, отмечая особую роль Псалтыри в формировании поэтического стиля М. В. Ломоносова, указал на то, что она стала источником богатой метафоричности и образности, свойственной его одической поэзии (Серман 1966: 100–103³). В. Дороватовская выделила две группы заимствований в торжественных одах Ломоносова из Библии: 1) сравнение героев и их действий с библейскими героями; 2) (более многочисленная) заимствования поэтических образов, необходимые ему для украшения речи (Дороватовская 1911: 56–60).

Между тем специфика влияния Псалтыри на одическую поэзию Ломоносова состоит в том, что текст псалмов обычно не воспроизводится дословно⁴. Это относится и к переложениям псалмов: они близки к тексту церковнославянского оригинала на уровне содержания. Стилистическое сходство проявляется в том,

² В. Дороватовская добавляет к Псалтыри также Книгу Иова (Дороватовская 1911: 56).

³ См. также: (Солосин 1913: 241).

⁴ Данное положение относится к заимствованиям из Библии в целом. См. замечание В. Дороватовской: «Существенные, и довольно значительные, заимствования <из Библии — М. Ш.> мы можем найти только в следующих одах: “На прибытие Императрицы Елизаветы Петровны из Москвы в Петербург по коронации” 1742 г., “На день тезоименитства Петра Федоровича” 1742 г. <на самом деле 1743 г. — М. Ш.>, “На восшествие на престол Императрицы Елизаветы Петровны” 1746 г.» (Дороватовская 1911: 55–56).

что в тех случаях, когда Ломоносов в своих переложениях отступает от оригинала, он использует лексику и образы, которые близки духу Псалтыри (Дороватовская 1911: 42). По замечанию В. Дороватовской, это «дает возможность признать Ломоносова прекрасным стилистом, до тонкости сжившимся с библейским стилем» (Там же). В ее статье (Дороватовская 1911), а также в известной работе И. И. Солосина (Солосин 1913) представлен большой и подробный материал, который иллюстрирует характер использования в поэзии Ломоносова образов Псалтыри. Кроме того, И. И. Солосин предложил список славянизмов, которые, по его мнению, могли возникнуть в поэзии Ломоносова под влиянием текстов Священного Писания или церковных песнопений (Солосин 1913: 276–281). Этот список является первым опытом на пути исследования собственно языковых особенностей влияния текстов Священного Писания на поэтические произведения Ломоносова. Важность такого исследования, как нам представляется, состоит в том, что оно позволяет оценить на конкретном материале степень влияния библейских текстов на язык и стиль Ломоносова, а также раскрыть специфику такого влияния.

Целью настоящей статьи является анализ влияния Псалтыри на одическую поэзию Ломоносова на лексико-семантическом уровне: выявление способов и путей использования лексики Псалтыри в его торжественных одах.

Прежде чем обратиться к заимствованиям из Псалтыри в поэтическом языке М. В. Ломоносова, рассмотрим, как языковые особенности церковнославянского оригинала отразились в его переложениях псалмов. Они создавались Ломоносовым на протяжении длительного периода (с 1743–1751 гг.), в связи с этим можно предположить, что в языке переложений отразились характерные черты авторского стиля Ломоносова, которые формировались в это же время на фоне становления его стилистической концепции. Так, первые замечания, касающиеся употребления церковнославянских слов в ораторской прозе, появляются уже в «Кратком руководстве к риторике» (1743–1744), где Ломоносов в главе «О расположении слов публичных» рекомендовал избегать слов, которые непонятны

слушателю и малоупотребительны (Ломоносов 1952: 70). В «Предисловии о пользе книг церковных в российском языке» (1757–1758) это положение рассматривается в рамках единой стилистической теории. Указанный принцип реализуется в переложениях псалмов, где Ломоносов заменяет устаревшие и малоупотребительные слова и выражения современными для него словами. Например:

Ты, сердце, духом укрепись, О госпде мужайся И бедствием не колеблись; На Бога полагайся (374) ⁵ .	Потерпи господа, мужайся, и да крепится сердце твое, и потерпи господа (Пс. 26.14) ⁶ .
И с верьх главы да облукются Мои противны в студ и в срам (380).	да облукются в студ и срам велеречущи на мя (Пс. 34.26).
Мне пагубы, конечно, чая, Все купно стали восклицать, Смеяться, челюсть расширяя : «Нам радостно на то взирать!» (379).	разшириша на мя уста своя, реша: благо же благо же видеша очи наши (Пс. 34.21).
Презирает всех лукавых , Хвалит вышняго рабов (158).	Уничижен есть пред ним лукавнуй , боящья же ся господа славит (Пс. 14.4).
Меня в сей жизни не отдай Душам людей безбожных (374).	Не предаждь мене в души стужающих ми (Пс. 26.12).

В первом примере в Псалтыри используется многозначный глагол «потерпети», который в данном контексте имеет значение ‘(терпеливо) ожидать’. В XVIII в. это значение, вероятно, утрачивается: в «Словаре Академии Российской» фиксируется близкое к указанному значение ‘подождать, дать несколько времени кому для исправы’ (САР: 106). Ломоносов заменяет слово «потерпети» глаголом «полагаться», актуализируя сему ‘надеяться’. Глагол «велеречевати» (пример 2) в Псалтыри используется в значении ‘клеветать, наговаривать’. В XVIII в. этот глагол в форме «велеречить» развил новые значения ‘говорить много или красиво, по правилам красноречия;

⁵ Цитаты из текстов Ломоносова приводятся по изданию (Ломоносов 1959). В скобках даются номера страниц данного издания.

⁶ Цитаты из Псалтыри приводятся в современной орфографии по тексту Московской Библии (М., 1663), которая находилась в личной библиотеке Ломоносова. См.: (Коровин 1961: 345).

говорить высокопарно; пустословить, суесловить’. Вероятно, этим и вызвана замена причастия «велеречующие» более общим словом «противны», лишенном смысловой конкретики глагола «велеречевати». С другой стороны, нельзя исключать и того, что 7-сложное причастие «велеречующие» не соответствовало метрике стиха, поэтому было заменено на более короткое слово. В строках, приведенных в третьем примере, Ломоносов сохранил лексему *расширить*, но изменил ее сочетаемость. Благодаря этому он создал яркий эмоциональный образ. В Псалтыри этот глагол используется в значении ‘открывать’, которое в XVIII в. не сохранилось (САР: 890). Последние два примера демонстрируют замену современной для Ломоносова лексики причастий, которые вышли из употребления к XVIII в.

Обратимся к лексике Псалтыри, которую Ломоносов сохранил в переложениях псалмов. К ней относятся ключевые слова, которые либо формируют тематическое содержание строфы, либо репрезентируют понятия, центральные для идейного содержания библейского текста: «Господь», «праведный», «путь», «душа», «правда», «стыд» и другие. Например:

Господь на праведных взирает И их в пути своем хранит; От грешных взор свой отвращает И злобный путь их погубит (370).	Яко весть господь путь праведных , и путь нечестивых погибнет (Пс. 1.6).
Гонители да постыдятся , Что ищут зла души моей (375).	Да постыдятся и посрамятся ищущи душу мою (Пс. 34.4).
Святою правдою твоюю Избавь меня от злобных рук (381).	Правдою твоюю избави мя, и измени мя (Пс. 70.2).

Указанные слова-понятия характерны для библейского стиля в целом и не характеризуют влияния Псалтыри как особого текста. Связь переложения и его оригинала поддерживается на тематическом и идейно-философском уровне.

Лексемы, общие для параллельных чтений, отмечаются в сопоставляемых нами текстах sporadически. Чаще Ломоносов изменял лексику оригинала, однако использовал в качестве замены слова, которые используются в других чтениях псалтырных текстов, например:

Я только от Творца прошу , Чтоб в храм его вселиться , И больше в свете не ищу , Как в оном веселиться (372).	Едино просих от господа то взыщу , еже жити ми в дому господни вся дни живо- та моего. Зрети ми красоту господню , и посещати храм святыи его (Пс. 26.4).
--	--

В приведенном примере в переложении сохраняются только два глагола в рифменной позиции — «прошу» и «ищу». Другие два глагола — «вселиться» и «веселиться» — отсутствуют в параллельных чтениях. Между тем эти глаголы широко употребляются как в Псалтыри, так и в других текстах Священного Писания. Глагол «вселиться» у Ломоносова используется в сочетании «в храм вселиться», не характерном для Псалтыри, где этот глагол обычно встречается в составе словосочетаний «вселиться в дом Господень» (или «во дворах», «в селении») (см.: Пс. 22.6, 60.5, 64.5). Распространен в Псалтыри и глагол «веселиться», особенно с приставкой *воз-*, например: «возвеселися сердце мое» (Пс. 15.9); «Да возрадуются и возвеселятся о тебе» (Пс. 39.17); «аз же возвеселюся о Господе» (Пс. 103.34). Ломоносов употребляет этот глагол в своих поэтических переложениях и в тех случаях, когда в оригинальном чтении его нет, например:

Язык мой правде поучится И истине святой твоей. Тобой мой дух возвеселится Через все число мне данных дней (380).	И язык мой поучится правде твоей, весь день хвале твоей (Пс. 34.28).
Не дай врагам возвеселиться Неправедной враждой своей (378).	Да не возрадуются о мне враждующии ми неправедно (Пс. 34.19).

Примечательно, что глагол «возвеселиться» иногда появляется на месте также распространенного в Псалтыри глагола «возрадоваться». Между тем последний, равно как и глагол «радоваться», Ломоносов в своей поэзии не употребляет.

К лексике, распространенной в Псалтыри и представленной в переложениях Ломоносова, относятся также слова «уста», «глас», «хвала», «слава», «воспевать», «хвалить», выражающие восхваление, прославление, обращенное к Господу в псалме, например:

Превозносить твою державу И воспевать на всякой час Великолепии и славу От уст да устремится глас (382).	Да исполнятся уста мои хваления, яко да воспою славу твою, весь день великоле- пие твое (Пс. 70.8).
От уст моих распространится О истине твоей хвала (384).	Уста моя возвестят правду твою (Пс. 70.15).
Во храме возведу великом Преславную хвалу твою, Веселым гласом и языком При тьмах народа воспою (378).	Исповемся тебе в церкви мнозе, в людех тяжцех восхваляю тя (Пс. 34.18).

Рассмотренные лексемы представляют тематическую группу и используются в рамках мотива, который обусловлен жанром псалма (псалом как хвалебная песнь). Сохранение таких лексем в переложениях стало одним из средств передачи стиля Псалтыри.

Другой способ, благодаря которому Ломоносову удалось добиться стилистического сходства церковнославянского оригинала и его переложения, состоит в применении стилистических приемов, которые распространены в Псалтыри. Так, в текстах псалмов нередко используются образы, построенные на основе метонимической модели «человек — часть тела или психическое явление», например: «Тогда исполнишася радости уста наша, и язык наш веселия» (Пс. 125.2) (ср.: мы исполнились радости и веселья); «о нем возвеселится сердце наше» (Пс. 32.21) (ср.: мы о нем возвеселились); «Очи всех на тя уповают, и ты даеши им пищу во благовремени» (Пс. 144.15) (ср.: все на тебя уповают); «Сего ради возвеселися сердце мое, и возрадовася язык мой, еще же и плоть моя вселится на уповании» (Пс. 15.9) (ср.: я возвеселился и возрадовался). Ломоносов нередко сохраняет такие образы в своих переложениях, например:

Душа моя возвеселится О покровителе своем И радостью ободрится О заступлении твоём (376).	Душа же моя возрадуется о господе, возвеселится о спасении его (Пс. 34.9).
Язык мой правде поучится И истине святой твоей (380).	И язык мой поучится правде твоей (Пс. 34.28).

Уста мои возвеселятся, Когда возвышу голос мой (385).	Возрадуется устне мои егда воспою тебе (Пс. 70.23).
Благословен Господь мой Бог, Мою десницу укрепивый И персты в брани научивый Сотреть врагов взнесенный рог (111).	Благословен господь бог мой, научаяя руце мои на ополчение, персты моя на брань (Пс. 143.1)

Таким образом, мы рассмотрели два способа передачи стиля Псалтыри в переложениях псалмов, созданных Ломоносовым: 1) использование лексики, распространенной в Псалтыри; 2) употребление стилистических приемов Псалтыри.

Проанализируем употребление этих способов на материале одической поэзии Ломоносова. При исследовании *первого* из них мы сразу сталкиваемся со следующей проблемой: отграничить лексику Псалтыри от лексики Библии в целом можно в редких случаях. Как нам представляется, наиболее ярким показателем влияния Псалтыри может стать употребление лексики в пределах темы, характерной для содержания Псалтыри. Ряд псалмов посвящен теме борьбы и защиты от врагов. В одах Ломоносова эта тема, также распространенная, получает иное звучание, так как наполняется светским содержанием (изображение войны и военных побед). Однако между текстами од и псалмов обнаруживаются сходства на идейно-тематическом и языковом уровнях, например:

Твоя десница в первой год Поля багрит чрез кровь противных (50).	Да обрящется рука твоя всем врагом твоим, десница твоя да обрящет вся ненавидящия тебе (Пс. 20.9).
На запад смотрит грозным оком Сквозь дверь небесну Дух Петров, Во гневе сильном и жестоком Преступных он мятет врагов (97).	Яко положиши их яко пещь огненную, во время лица твоего: господь гневом своим смятет я, и снесть их огонь (Пс. 20.10).

В составе этой темы используются лексемы одной лексико-семантической группы: «враг», «противный». Рассмотрим другой пример. В оде 1742 г. встречаются строки, которые затем были использованы Ломоносовым в «Преложении псалма 143», написанном в 1743 г.:

«Ода на прибытие Елисаветы Петровны из Москвы 1742 г.»	«Преложение псалма 143»	Псалтырь
«Прими разженны к мести стрелы, Разсыпь врагов своих пределы» (87).	Рази от стран гремящих стрелы, Рассыпь врагов твоих пределы (112).	Блесни молнию, и разженеши я, послы стрелы твоя, и смятеши я (Пс. 143.6).

Таким образом, в переложении Ломоносов использовал строки, заимствованные им из оригинальной поэзии, а не наоборот. Между тем, как представляется, в качестве источника образа, созданного в оде, могла быть и Псалтырь, в которой тема борьбы с врагами занимает большое место. Появление той же строки в переложении, возможно, не является случайным.

Другая тема, распространенная в Псалтыри, — тема веселья и радости от созерцания Божьего величия — характерна для торжественных од Ломоносова. Между тем ее содержание чаще всего трансформируется, приобретая светский, а не религиозный, смысл. Например:

Твои щедроты, Боже, знаю, Что пролил ты во мне пред сим. Твоей Главу покрой рукою, Котору ты мне дал к покою, К веселью людям всем твоим (41).	Се очи господни на боящяся его, уповающыя на милость его. Избавити от смерти души их, и препитати я в глад. Душа же наша чаеет господя, яко помощник и защититель наш есть. Яко о Нем возвеселится сердце наше, и во имя святое его уповахом (Пс. 32.18–21).
Всегдашним льдом покрыты волны, Скачите нынь, веселья полны, В брегах чините весел шум (34).	Да возвеселятся небеса, и радуется земля, да подвижится море, и исполнение его. Возрадуются поля, и вся яже на них, тогда возрадуются вся древа дубравная: от лица господня (Пс. 95.11–12)
К Тебе от всточных стран спешат Уже Американски волны В Камчатской порт, веселья полны (95).	
Являй веселый, небо, зрак (108).	

Ключевыми для рассматриваемой темы в языке торжественных од являются лексемы «веселье», «веселый», однокоренные к глаголу

«(воз-) веселиться», более распространенному в Псалтыри, чем его производные.

При изображении радости и всеобщего ликования в Псалтыри нередко используется прием олицетворения. К нему относится, например, образ радующихся холмов, который был заимствован Ломоносовым:

Но холмы и древа скачите, Ликуйте, множества озер, Руками, реки, воспещите, Петрополь буди вам пример (93).	Разботеют красная пустыни, и радостию холми препояшутся (Пс. 64.13). Горы възграшася яко овни, и холми яко агнцы овчии. Что ти есть море яко побегло еси, и тебе Иордане яко возвратился еси вспять, горы яко възграстеся яко овни, и холми яко агнцы овчии (Пс. 113.4–6).
Там холмы и древа зывають И громким гласом възвышають До самых звезд Елисавет (137).	Хвалите господа от земли, змиеве и вся бездны. Огнь, град, снег, голоть, дух бурен, творящая слово его. Горы, и вси холми , древа плодоносна, и вси кедри: зверие, и вси скоти, гади, и птицы пернаты (Пс. 148.7–10).

О возможном влиянии Псалтыри может свидетельствовать цитата из псалма 113, которая приводится Ломоносовым в «Первых основаниях металлургии»:

«Взглянув на берег, увидели гору, которая, по псаломскому слову, как агнец възыгралась и вскоре, наподобие жернова закружившись, провалилась в землю» (Ломоносов 1954: 571).

Кроме того, содержание псалма 64 повторяется в «Слове похвальном Елисавете Петровне» 1749 г. Строка из этого псалма воспроизводится почти дословно:

«Коль многоразличными празднующих видами дух бы наш възвеселился, когда бы мы себе чувствами представили, что <...> на реках, изобилием протекающих между веселящимися брегами, в полях, довольством и безопасностью украшенных, на горах, верхи свои благополучием выше возносящих, и на **холмах, радостию препоясанных**, разные обитатели разными образы <...> едину превозносят, о единой веселятся, единою всемилостивейшею своею Самодержицею хвалятся» (Ломоносов 1959: 236).

Тема радости в Псалтыри часто переплетается с мотивом прославления, что также характерно для торжественных од Ломоносова. С этим мотивом связано функционирование лексем «уста», «глас», «воспевать», «хвалить», например:

И грады, где был прежде лес, Возвысят глас свой до небес: «Великий Петр нам дал блаженство, Елисавета — совершенство» (101).	Сия помянух и излиях на мя душу мою, яко пройду в место крова дивна, даже до дому божия, во гласе радования и исповедания шума празднующаго» (Пс. 41.5).
Там холмы и древа зывають И громким гласом възвышають До самых звезд Елисавет (138).	«Вси языцы воспещите руками, воскликните богу гласом радования» (Пс. 46.2). «Благословите языцы бога нашего, и услышан сотворите глас хвалы его» (Пс. 65.8).
По стогнам шумный глас несется Елисаветиных похвал (143).	Воздвигоша реки господа, въздвигоша реки гласы своя (Пс. 92.3).

Влияние Псалтыри может подчеркиваться благодаря сохранению характерной для ее языка лексической сочетаемости, например:

Играя, Нимфы вьют в руках, Монархиня, венцы лавровы И воспевают песни новы (95).	Воспойте ему песнь нову : добре пойте ему со восклицанием (Пс. 32.3).
Однако ты и тем щастлива, Что тщишься имя воспевать (83).	Тако воспою имени твоему во веки, въздати ми молитвы моя день от дне (Пс. 60.9).

Обратимся теперь ко *второму* способу передачи стиля Псалтыри в поэзии Ломоносова — употреблению стилистических приемов Псалтыри. В поэзии Ломоносова встречается редкий пример заимствования образа, который дословно повторяет строку псалма, — в «Оде на прибытие из Голстинии и на день рождения <...> Петра Феодоровича» 1742 г.:

Всего народа весел шум, Как глас вод многих , в верх възходит, И мой отрады полный ум, Восхитив тем, в восторг приводит (60).	Возмут реки струги своя, от гласов вод многих , дивны възсоуды морския, дивен в высоких господь (Пс. 92.4).
--	--

Между тем дословное воспроизведение текста Псалтыри в одах Ломоносова почти не встречается, языковые повторы чаще возникают на уровне отдельных слов или, реже, сочетаний слов. При этом случаи лексических совпадений не свидетельствуют о влиянии Псалтыри на поэтический язык Ломоносова. Рассмотрим следующий пример сравнения, приведенный В. Дороватовской (Дороватовская 1911: 61):

Возвысится, как кедр высокий , Над сильных всех Твоя глава (106).	Видех нечестиваго превозносящася и высящася, яко кедр ливанские (Пс. 36.35).
Подобно как в Ливане кедр , К трудам их крепки мышцы, бедра, Среди жаров, морозов, вод (638).	Праведник, яко пальма, процветает, яко кедр, иже в Ливане , умножится (Пс. 91.13). Будет утверждение на земли на версех гор, превознесется паче Ливана плод его и процветут от града, яко трава земная (Пс. 71.16). Я буду росой для Израиля; он расцветет, как лилия, и пустит корни свои, как Ливан (Ос. 14.6). Расширятся ветви его, — и будет красота его, как маслины, и благоухание от него, как от Ливана (Ос. 14.7).

Помимо тех параллелей, которые привела В. Дороватовская, можем указать также и на следующие: «Я возвысилась, **как кедр на Ливане** и как кипарис на горах Ермонских» (Сир. 24.14); «вид его **подобен Ливану**, величествен, **как кедр**» (Песн. 5.15). В рассмотренном случае сравнение, которое приводится в Псалтыри, встречается и в других библейских текстах, поэтому не является показательным при исследовании влияния Псалтыри.

Одним из условий, которое могло бы, по нашему мнению, указывать на приоритет текста Псалтыри в качестве источника формирования стилистических особенностей поэтического языка Ломоносова, является распространенность стилистического приема в языке псалмов при изображении определенной темы. Рассмотрим два типа образных употреблений лексики, которые, как нам представляется, могли быть заимствованы Ломоносовым из

языка Псалтыри. Так, например, уже рассмотренная выше метонимическая модель, которая широко используется в тексте Псалтыри и в переложениях Ломоносова, нередко встречается и в его одической поэзии, например:

Возвысится, как кедр высокий, Над сильных всех Твоя глава (106).	Ныне се вознесе главу мою на враги моя (Пс. 26.6).
Мой дух , с веселием внемли, Чудяся ясным толь лучам (117).	Душа же моя возрадуется о господе, возвеселится о спасении его (Пс. 34.9).
Противу ветров сильных плыть, Среди несносных бурь вступить Отважны их сердца дерзнули (46).	Аще ополчится на мя полк, не убоится сердце мое (Пс. 26.3).
Россиян твердо грудь стояла, И слава их во мгле блистала (88).	Готово сердце его уповати на господя, утвердися сердце его, не убоится дондеже воззрит на враги своя (Пс. 111.8).

К другому типу относится использование слова «вселенна» в составе гиперболического образа, например:

Дивится ныне вся вселенна Премудрым Вышняго судьбам, Что от напастей злых спасенна Россия зрит конец бедам (59).	Во всю землю изыде вещание их, и в концы вселенных глаголы их» (Пс. 18.5). Да убоится господя вся земля: от него же да подвижутся вси живущии по вселенней (Пс. 32.8).
О как сие нас услаждает, Что вся вселенна возвышает, Монархия, Твои дела! (220).	Услышите сия, вси языцы, внушите вси живущии по вселенней (Пс. 48.2).
Богиня, коея державу Обнять не могут семь морей, И громкую повсюду славу Едва вместить вселенной всей! (61).	Воскликните богами вся земля, воспойте и радуйтесь и пойте. Пойте господеву в гуслах, в гуслах и гласе псаломсте. В трубах кованых, и гласом трубы рожаны. Вострубите пред царем господем. Да подвижится море и исполнение его, вселенная и вси живущии на ней. Реки воспещут рукою вкупе, горы возрадуются. От лица господня, яко грядет яко идет судити земли. Судити вселенней в правду, и людем правостию (Пс. 97.4–9).
Тогда от радостной Полтавы Победы Росской звук гремел. Тогда не мог Петровой славы Вместить вселенных предел (153).	

Метонимия и гипербола, рассматриваемые в качестве стилистических приемов, никак не связаны с жанровой спецификой

псалмов. Они встречаются и в других библейских текстах. В связи с этим при установлении влияния стиля Псалтыри на язык одической поэзии, как нам представляется, важно учитывать контекст, в котором используются эти приемы. Приведенные примеры из од Ломоносова объединены общей темой с параллельными чтениями из текстов псалмов — темой борьбы с врагами или темой радости и прославления. Исследованный нами материал показал, что оба случая употребления стилистических приемов — метонимическая модель «человек — часть тела или психическое явление» и употребление слова «вселенна» в составе гиперболы — чаще всего представлены в торжественных одах Ломоносова в пределах этих тем.

Таким образом, в настоящей статье были рассмотрены случаи влияния стиля Псалтыри на использование лексики в торжественных одах Ломоносова. Основное внимание при этом было уделено проблеме выявления заимствований. Как показывает материал исследования, наибольшее стилистическое сходство торжественных од Ломоносова и Псалтыри наблюдается в тех фрагментах, которые объединены общей темой. Разрабатывая тему, которая была широко распространена в Псалтыри, Ломоносов, вероятно, использовал стилистический потенциал языка псалмов на лексико-семантическом уровне.

Положения данной статьи являются предварительными и, безусловно, требуют дальнейшего изучения. Особо хотелось бы обозначить возможные перспективы исследования: во-первых, анализ влияния на переложения псалмов Ломоносова и его одическую поэзию языка Библии Лютера и иноязычных переложений псалмов XVII–XVIII вв.; во-вторых, восприятие Ломоносовым языковых особенностей барочной поэзии, в которой были известны многие темы и мотивы, распространенные в его торжественных одах (Сазонова 2006: 375–425).

ЛИТЕРАТУРА

1. Дороватовская 1911 — *Дороватовская В.* О заимствованиях Ломоносова из Библии // Ломоносов М. В.: сб. ст. СПб., 1911. С. 33–65.

2. Живов 1996 — *Живов В. М.* Язык и культура в России XVIII века. М., 1996.
3. Коровин 1961 — *Коровин Г. М.* Библиотека Ломоносова: Материалы для характеристики литературы, использованной Ломоносовым в его трудах, и каталог его личной библиотеки. М.; Л., 1961.
4. Ломоносов 1952 — *Ломоносов М. В.* Полное собрание сочинений: в 11 т. Т. 7. М.; Л., 1952.
5. Ломоносов 1954 — *Ломоносов М. В.* Полное собрание сочинений: в 11 т. Т. 5. М.; Л., 1954.
6. Ломоносов 1959 — *Ломоносов М. В.* Полное собрание сочинений: в 11 т. Т. 8. М.; Л., 1959.
7. Луцевич 2002 — *Луцевич Л. Ф.* Псалтырь в русской поэзии. СПб., 2002.
8. Псалтырь 1663 — [Псалтырь] // Библия. М., 1663. Л. 228 об. — 251 об.
9. Сазонова 2006 — *Сазонова Л. И.* Литературная культура России. Раннее Новое время. М., 2006.
10. САР — *Словарь Академии Российской.* Ч. 6. СПб. 1794.
11. Серман 1966 — *Серман И. З.* Поэтический стиль Ломоносова. М.; Л., 1966.
12. Солосин 1913 — *Солосин И. И.* Отражение языка и образов Св. Писания и книг богослужебных в стихотворениях Ломоносова // ИОРЯС. 1913. Т. XVIII. Кн. 2. С. 238–293.

M. Sharikhina. Influence of the Psalter on Poetic Language of M. V. Lomonosov: Lexical and Semantic Aspects

Keywords: Psalter, Lomonosov, poetic language, lexis and semantics, tropes, image, borrowing.

The article focuses on some problems of studying the influence of the Book of Psalms on M. V. Lomonosov's odic poetry on lexical and semantic level. Mostly the stylistic similarity between Lomonosov's odes and Psalter can be seen in those passages that develop a theme or motif, which is relevant both for the content of the Psalms and for the poetry of Lomonosov. Within these fragments we can find common vocabulary and stylistic devices that form the figurative meanings or figurative use of lexical items. We think that such usage of lexical items in Lomonosov's solemn odes is a result of the impact of the Psalter style.

**«ПОДЪЯЧЕСКИЙ СЛОГ» В ОЦЕНКЕ
А. П. СУМАРОКОВА (ОБ ОСОБЕННОСТЯХ
КАНЦЕЛЯРСКОГО ЯЗЫКА СЕРЕДИНЫ XVIII ВЕКА)**

Ключевые слова: русский язык, история языка, официально-деловой стиль, канцеляризм, XVIII в., Сумароков, Ломоносов.

В статье исследуется отношение А. П. Сумарокова к канцелярской речи («подьяческому слогу»). В своих произведениях писатель не только фиксирует особенности канцелярской речи середины XVIII в., но также ее воспроизводит и оценивает. С точки зрения Сумарокова, языковые особенности «подьяческого слога» обусловлены порчей литературного языка, вызванной невежеством канцелярских служащих. В ряде контекстов понятие «подьяческий слог» употребляется писателем более широко, в качестве оценочной категории, что позволяет ему применять ее при оценивании языка своих литературных противников, В. К. Тредиаковского и М. В. Ломоносова. Проведенный анализ показал, что оценки Сумарокова относительно «подьяческого слога» часто неверны. Статья завершается описанием трансформации канцелярской речи в начале XIX в. и исследованием причин, лежавших в ее основе.

В определении литературного языка, под которым понимается «основная форма существования национального языка, принимаемая его носителями за образцовую» (Трошева 2011: 208), содержится оценочный компонент, который обычно ускользает от нашего внимания. Происходит это в том числе и потому, что отношение той или иной речевой системы к литературному языку происходит через выявление у нее признаков литературного языка¹. Во-первых, признание литературного языка образцовой формой

* Дмитрий Владимирович Руднев, д-р филол. наук, канд. ист. наук, доц. кафедры русского языка СПбГУ, rudnevd@mail.ru

¹ Признаками литературного языка считаются нормированность; кодифицированность; относительная стабильность (историческая устойчивость, традиционность); полифункциональность; развитая вариативность и гибкость, что обеспечивает параллельные способы выражения и языковую свободу личности (Трошева 2011).

национального языка предполагает наличие форм, которые образцовыми по тем или иным причинам не признаются; во-вторых, неизбежно возникает вопрос, связанный с первым, кто и на основании каких критериев определяет круг носителей литературного языка. Социолингвистическая подоплека литературного языка особенно отчетливо обнаруживается в период его становления, а также в периоды социальных катаклизмов, проявляясь в спорах относительно границ литературного языка.

Появлению современного русского литературного языка предшествовала ожесточенная полемика литераторов и филологов середины XVIII в. Ее участники по-разному определяли границы литературного языка и набор языковых единиц, которые должны его конституировать. Несомненно, важным являлось определение тех речевых форм, которые должны быть выведены за пределы литературного языка.

В представлении А. П. Сумарокова к числу речевых систем, противопоставлявшихся литературному (образцовому, книжному) языку², относился «подьяческий слог»³. По словам Сумарокова, «Правописание наше Подьячія и такъ уже со всѣмъ испортили» (*К несмысленным рифмотворцам* — Сумароков, IX: 311)⁴. Из этих слов можно сделать вывод, что «подьяческий слог», по мнению Сумарокова, является результатом порчи⁵ литературного языка. Так ли это на самом деле, попытаемся выяснить в предлагаемой статье.

² Сочетание «литературный язык» применительно к эпохе Сумарокова употребляется нами не в качестве термина, а в качестве синонима к сочетаниям «образцовый язык», «книжный язык».

³ Краткие сведения об отношении Сумарокова к «подьяческому слогу» можно встретить у В. В. Виноградова и А. И. Горшкова (Виноградов 1938: 136–138; Горшков 1969: 226).

⁴ Цитаты из произведений Сумарокова даны по изданию: *Сумароков А. П. Полное собрание всех сочинений в стихах и прозе: в 10 ч. М.: Университетская тип., 1781–1782 (далее Сумароков, I–X). Сохранена орфография и пунктуация издания.*

⁵ Филологи XVIII в., в том числе и Сумароков, изменения в языке рассматривали как его порчу, удаление от первоначального состояния (Живов 2007: 29).

1. Сумароков об особенностях «подьяческого слога»

Сумароков выделил ряд особенностей «подьяческого слога» на уровне графики, орфографии, лексики, синтаксиса и пунктуации.

Графика

Канцелярские тексты середины XVIII в. оформляются при помощи почерков, восходящих к скорописи. Возникшая на рубеже XIV–XV вв., скоропись начинает вытесняться из деловой письменности во второй половине XVIII в., постепенно сменившись так называемым писарским почерком. Почерки середины XVIII в. сохраняли целый ряд особенностей скорописи; к их числу относится особое размашистое написание некоторых букв:

По гербу вы бы *рцы* съ большимъ писали крюкомъ,
Въ которомъ состоятъ подьячески умы,
Не стали бы носить вы нищенской сумы,
И статья бы могло что бѣ ездили вы цуком
(*Цидулка. К детям профессора Крашенинникова* — Сумароков, IX: 169).

Для скорописи, как известно, было характерно связанное написание соседних букв, которое иногда превращалось в вычурную вязь. Таким образом оформлялось часто упоминаемое в документах слово *лето* ('год') (Тихомиров, Муравьев 1982: 29):

втяжка

И я то думаю, что будешь челоуѣкъ;
Однако грамотѣ не станешь знать во вѣкъ,
Хоть лучшим почерком с подьяческа совѣта,
Четыре литеры сплеть ты в слово лѣта,
И вычурно писать научишься, конецъ
(*Эпистола о русском языке* — Сумароков, I: 332).

А также:

«А о подьячихъ не заключайте, что они искусняе васъ, что въ два яруса ставятъ литеры и четыре литеры узорно въ словѣ Лѣта,

перепутываютъ, ниже, изъ того что они богатяе васъ, вседневно примѣчая что безграмотныя люди всегда грамотныхъ людей богатяе бывають» (*К типографским наборщикам* — Сумароков, VI: 334).

В процитированном фрагменте упомянута и такая черта скорописного письма, как употребление выносных букв (*в два яруса ставятъ литеры*). Ср. также:

«...и когда они <подьячие. — Д.Р.> говорятъ: онъ хорошо пишеть: такъ то знаменуетъ: у него почерткѣ⁶ хорошѣ; а хорошство того состоить во безобразныхъ крючкахъ; они вездѣ ко крючкамъ прилѣпляются» (*О правописании* — Сумароков, X: 33);
«Не приучайтеся ставить литеры на верху какъ подьячія» (*Наставление ученикам* — Сумароков, X: 54).

Перечисленные черты графики «подьяческого слога» суммарно даны в следующем фрагменте:

«По сей же причинѣ Подьячія литерѣ никогда равно не ставятъ; но всегда крючками. Отъ сего литера Р с большимъ ставитъ ся крюкомъ, и въ подьяческихъ названіяхъ такъ употребляется; да и названія ихъ безъ сея литеры не бывають, ибо ето ихъ гербъ. Подьячія однимъ пишутъ почеркомъ литеры, связывая для того, что бы и въ томъ больше крючковъ было, и для умноженія оныхъ крючкоть часто литеры в верхъ кидаютъ»
(*О некоторой заразной болезни* — Сумароков, VI: 378).

Орфография

Сумароковым отмечен ряд особенностей орфографии «подьяческого слога», среди которых чаще всего упоминается смешение литер *е* и *ѣ*. Например:

«Подьячія все и всѣ ставятъ за одно, а вмѣсто *въ указѣ*, часто пишутъ и *въ указе*: а ето ни глазамъ ихъ, ни слуху, ни уму не дѣлаеть ни какова упора» (*О правописании* — Сумароков, X: 19–20);

⁶ В таком написании этого слова присутствует языковая игра: «почерк» сближается Сумароковым со словом «черт».

«Между Е. и Ъ. различіе подьячія почитаютъ за ничто, или паче за родъ Педантства; ибо невѣжи всѣ, и Науки Педантствомъ почитаютъ»
(О правописании — Сумароков, X: 32).

Эту особенность Сумароков обыгрывает в своем произведении Сон:

«Получилъ я нѣкакую по делам Мельпомены, сумазбродную Справку, которою, между сплетенія протчаго подьяческаго вздора, требовалось отъ Театра извести; ибо отъ Театра часто извести требуется, по подобию требуемаго в судебныхъ мѣстахъ извѣстия: у приказныхъ служителей вместо извѣстия весьма часто известъ употребляется» (Сон — Сумароков, IX: 314).

Приведенный фрагмент требует специального комментария. Речь идет о двух орфографических особенностях. Во-первых, Сумароков говорит о смешении в «подьяческом слоге» литер **е** и **ѣ** вследствие недостаточной грамотности писцов. В дореформенной орфографии написание этих слов различалось: *известъ* — *извѣстіе*. Во-вторых, упомянуто особое написание в деловых текстах XVIII в. сочетания —*и* на конце существительных — это сочетание регулярно заменялось на —*и*, часто с ударением (знаком силы) над окончанием. Так, для передачи формы *канцеляріи* могло использоваться написание *канцеляри*, *канцелярий* или *канцелярий*; например: *бьет челомъ а(д)миралтейскаго веденія канцелярий морскаго шляхетнаго кадетскаго корпуса словенороссійской школы умершаго на(д)зирателя малавѣя герасимова жена ево вдова авдотья дороеева дочь а о че(м) тому слѣдуютъ пункты* (РГАВМФ. Ф. 432. Оп. 1. Д. 2. Л. 318). Если к сказанному добавить, что в XVIII в. существительные среднего рода в форме И.-В. п. мн. ч. часто имели окончание слов мужского рода (-и/-ы вместо -а/-я: *извѣстїи* вместо *извѣстія*), то становится понятной игра слов в процитированном фрагменте.

Еще одна черта орфографии — неправильное употребление букв *т* и *д*:

«Т. вмѣсто Д. у насъ часто бѣзъ разбора ставится: *по присудствїи*, пишутъ подьячія и сочинители, думая что сіе слово отъ Суда а не отъ Суть происходитъ. *Вотка, Лотка*, вмѣсто *Водка, Лодка*: и не должно ли писцамъ оглядываться на корень такихъ словъ, а корни ихъ очень не глубоки» (О правописании — Сумароков, X: 30–31);

«Многія пишутъ *присудствовать*; ибо подьячія чаютъ то, что сіе слово не отъ Суть но отъ Суда» (Примечание о правописании — Сумароков, X: 47).

Сумароков отмечает особое, «подьяческое» правописание окончаний прилагательных:

«Какое правило приказало намъ писати прилагательныя во множественномъ Е. и Я? Е. въ мужескомъ выдумали такъ же подьячія, а позабывъ заведъ людей во сей не основательный лабиринтъ, хотя многія и мучатся надъ различіемъ родовъ мѣшаются, и гадятъ языкъ еще болѣе» (Примѣчаніе о Правописанїи — Сумароков, X: 44);

«Подобно какъ употребляютъ писатели *которыя* вмѣсто *которыя*, и что я единымъ окончаніемъ во всѣхъ родахъ заключаю: ибо должно писать или *которыи*, или *которыя*, А *Которыя* даютъ подьячія, не одному мужескому роду; они о различїи родовъ и не знаютъ» (О стопосложенїи — Сумароков, X: 83).

Вопрос о том, как следует оформлять окончания полных прилагательных разных родов, вызывал острые споры в среде филологов середины XVIII в. Позиция Сумарокова в этом вопросе отличалась от позиции как В. К. Тредиаковского (Тредиаковский 1748: 95, 293–311), так и М. В. Ломоносова (Российская грамматика: 76–78).

К «подьяческому слогу» Сумароков относил написание отдельных слов:

«*Генварь* выдумали старинныя подьячія, находя въ литерѣ Г. когда она какъ Латинское Н. произносится, нѣкое величество и пышность: а до пышности невѣжи охотники, хотя бы она была и не у мѣста. Слово *вещь* по естеству своему *въщѣ*; но древнїя невѣжи Ъ въ Е превратили; такъ уже етому и быть» (Примечание о правописании — Сумароков, X: 44).

А также неиспользование переноса отдельных слов:

«Подьячія акцидентствуя и крючкотворствуя, не боятся за то надлежащаго по правосудію наказанія: а Титла Государскаго изъ строки, во строку переносить опасаются; кто то имъ, такой же сказалъ невѣжа, будто ето не учтиво, что ими крѣпко наблюдается, хотя того наблюсти въ печати и не лъзя, да и не надобно, хотя и сами наборщики, напуганныя крючкотворцами, то иногда наблюдаютъ» (*О правописани* — Сумароков, X: 32–33).

В канцелярских текстах середины XVIII в. при переносе слова из одной строки в другую знак переноса не использовался: этот знак начинает понемногу проникать в канцелярские тексты из печатных книг. Писцы старались писать последнее слово строки без переноса, в связи с чем оно часто имело выносные буквы на конце. При переносе если остававшаяся в конце строки часть слова оканчивалась на согласную букву, то после нее ставился ъ (ер) в качестве показателя конца строки. Об этой функции ъ упоминает в своей грамматике В. Е. Адодуров: «эта буква сохраняется словно бы в качестве *кустоды* в конце слова после *согласной*» (Адодуров 2014: 99).

В следующем фрагменте приводится сразу целый набор особенностей подьяческого правописания:

«Подьячія пишутъ такъ: *Всемиъ господамиъ ковалерамиъ, Его Королевскаго⁷ Величества въ Гентаре кто на лицо имеетца* и протч. *Ся* у нихъ всегда въ *Ца* премѣняется: а они желая и устремляясь быть еще грамотняе другихъ людей, и поставляя слово *Январь* довольно осанистымъ вдули въ него Г. Въ Родительномъ падежѣ поставляя литеру А. литерою женскою; ибо женщины оную часто вмѣсто О. употребляютъ, пишутъ *Ого* вмѣсто *Аго*, что Петербургская Типографія на силу отмѣнила; ибо они на форму Титула ссылались,

⁷ По-видимому, у Сумарокова в этом фрагменте была форма *Королевскаго*, а не *Королевскаго* и форма на *-аго* является результатом корректорской правки. Это можно предположить исходя из смысла последующих слов.

и опасались наказанія, когда вмѣсто *Императорскаго* поставятъ *Императорскаго*, какъ того Правописание требуетъ» (*О правописани* — Сумароков, X: 32).

Здесь отмечено окончание —*ого* вместо принятого в печатных текстах —*аго*, употребление в возвратных формах глагола —*ца* вместо —*ся*, употребление литеры **е** на месте **ѣ** (*Всемиъ* вместо нормативного *Всѣмиъ*), правописание отдельных слов (*въ Генваре* вместо *въ Январь*, *ковалерамиъ* вместо *кавалерамиъ*, *кто* вместо *кто*).

Лексика

Среди лексических особенностей Сумароковым упомянуты некоторые клише и союзы, типичные, по его мнению, для «подьяческого слога»:

«Вы знаете, что не только многія переводчики, но и нѣкоторыя Авторы грамотъ еще меньше знают нежели подьячія, которыя высокохвѣются любимыми своими словами, Понеже, Точію, Якобы, Имѣеть быть, Не имѣется, и протчими такими» (*К типографским наборщикам* — Сумароков, VI: 333–334);

«Токмо есть слово приказное, равно такъ, какъ якобы и имѣется, а не стихотворное» (*О стопосложении* — Сумароков, X: 97).

Синтаксис

Среди синтаксических особенностей Сумароков отмечает специфический порядок слов:

«Показала она <Мельпомена. — Д. Р.> мнѣ изготовленную Российской Палладѣ, на разрушителей своего въ Россіи храма, челобитную. В концѣ сея челобитной написано было: *учинить рѣшеніе*. Я ей говорил то, что челобитная окончана не по формѣ: надлежитъ написать: *рѣшеніе учинить*; ибо у меня точно ради сея причины нѣкогда челобитной не приняли, и что сверхъ того статьи нашего склада оканчиваются у просвѣщенных Писателей всегда Глаголами; такъ надлежитъ по правиламъ старинной Нѣмецкой Грамматики» (*Сон* — Сумароков, IX: 314).

Отмечается употребление для передачи сложной ситуации сложноподчиненных предложений, соединяемых союзным словом *который*, вместо атрибутивных глагольных форм (причастия и деепричастия):

«Вмѣсто чтобъ сказати: *Который подьячій взялъ съ меня взятки, и который заслужилъ себѣ за то наказаніе; котораго крючкотворца севодни сковали за вину, за которую осудили его повѣсить*. Могу я такъ сказать не емля къ тому *Что: Подьячего взяшаго съ меня взятки, и заслужившаго себѣ наказаніе, скованнаго за вину, и осужденнаго на виселицу*» (*О правописании* — Сумароков, X: 23).

Пунктуация

Сумароков упрекает подьячих в том, что они не употребляют знаков препинания, полагая, что за этим стоит желание писать неясно:

«Точекъ и запятыхъ не ставятъ они <подьячие. — Д. Р.> для того, чтобы слогъ их темная былъ, ибо в мутной водѣ удобнае рыбу ловить» (*О некоторой заразительной болезни* — Сумароков, VI: 378).

Замечание Сумарокова о редком употреблении знаков препинания подьячими находит подтверждение в канцелярских текстах середины XVIII в.

2. Примеры «подьяческого слога» в произведениях Сумарокова

Сумароков в своих произведениях дает примеры «подьяческого слога», которые выполняют главным образом комическую функцию. Конечно, не все особенности «подьяческого слога» могут быть отражены в речи персонажей: графические, орфографические, пунктуационные черты не воспроизводятся. Находят отражение лексические и отчасти синтаксические особенности.

Наиболее удачные образцы даны в комедиях «Приданое обманом», «Тресотиниус» и особенно в «Чудовищах». В первых двух комедиях в качестве персонажа выведен подьячий, например:

«[Подьячий:] Прикажете мнѣ чарку водки поднести; я вчера былъ на веселѣ; того ради подлежитъ опохмѣлиться; понеже у меня голова не въ силу указовъ имѣется» (*Приданое обманом* — Сумароков, V: 273);

«[Подьячий:] Высокоблагородный и высокопочтенный, господинъ Докторъ! вы ето учинили противъ государственныхъ правъ; понеже вышеозначенную чарку по силѣ регламента выпить подлежало мнѣ нижеимянованному, а не вашему высокопревосходительству» (*Приданое обманом* — Сумароков, V: 273);

«[Подьячий:] Какъ? во мнѣ души не имѣется?» (*Приданое обманом* — Сумароков, V: 274).

В этих репликах воспроизводятся как отмечаемые Сумароковым канцеляризмы *понеже, имеется, не имеется*, так и не отмеченные слова и сочетания «подьяческого слога»: *в силу, по силе, вышеозначенный, нижеименованный, учинить (что-л.) против (чего-л.), того ради*.

Еще удачнее имитирует «подьяческий слог» речь Хабзея из комедии «Чудовищи»:

«[Хабзей:] А буде оная жонка Гидима учнетъ во оправданіе приносить, яко бы она то учинила видя всегдашнія отъ вашего высокородія себѣ нападки, и въ томъ бы ей съ вами нижеименованнымъ дать очную ставку» (*Чудовищи* — Сумароков, V: 284);

«[Хабзей:] А буде окольныя люди учнутъ запираяться, якобы они того не видали, и въ томъ взять отъ нихъ подписку, подъ лишеніемъ движимаго и недвижимаго имѣнія: а понеже оное дѣло которое произошло между недоросля Бармаса и жонки Гидимы, есть дѣло не малое; то чтобъ вышеобъявленныхъ свидѣтелей допросить порознь» (*Чудовищи* — Сумароков, V: 284);

«[Хабзей:] Въ етомъ ваше высокопревосходительство разнствія не имѣется; понеже оплеуха и пощочина, такъ какъ помѣстье и вотчины, за едино приѣмлются» (*Чудовищи* — Сумароков, V: 317).

В трех процитированных репликах Хабзея присутствует целый набор канцеляризмов. Во-первых, это отмеченные Сумароковым приказные словечки *якобы, понеже, не имеется*, постановка глагола

в конце предложения (последний пример); во-вторых, значительное число иных канцеляризмов: *буде, оный, нижеименованный, вышеобъявленный* и др., в том числе и некоторые синтаксические приметы «подьяческого слога» — начинательный союз *а (а буде)*, постановка между придаточной и главной частью сложноподчиненного предложения сочинительного союза *и (а буде... и в том...)*, использование в составе составного глагольного сказуемого фазового глагола *учать* вместо ставшего нормативным в письменной речи к середине XVIII в. глагола *начать* (для сравнения можно указать, что в сочинениях Ломоносова глагол *учать* не встретился ни разу). Справедливости ради следует отметить, что перечисленные синтаксические черты отражают особенности не столько деловой, сколько разговорной речи. Это связано с тем, что исторически основой деловой речи была разговорная речь.

3. Носители «подьяческого слога»

Кто был носителем «подьяческого слога»? Ответ на этот вопрос кажется очевидным — носителями «подьяческого слога» являются канцелярские служащие, или подьячие. Чертами подьячего Сумароков неоднократно называет пьянство, взяточничество и неведение:

«[Подьячий:] Водочка нашему брату, милостивый государь, очень здорова; чарка водки приказному челоуѣку вторая жена» (*Приданое обманом* — Сумароков, V: 273);

Весь городъ я спрошу, спрошу и весь я дворъ
Когда подьячему в казну исправно съ году,
Сто тысячей рублевъ збирается доходу;
Честной ли челоуѣкъ подьячий тотъ, иль воръ?
(*Эпиграмма 51* — Сумароков, IX: 131);

«А писцами называются они <подьячие. — Д. Р.> иронически, потому что они писать не умѣють, да ето жъ и не ихъ должность; ихъ должность обирать» (*К типографским наборщикам* — Сумароков, VI: 334);

«Писати мнѣ хочется, да бумага дорога; ибо подьячія всю ее перевели, и умѣя грамотѣ меньше всѣхъ писцовъ во всей Европѣ, пишутъ больше всѣхъ» (*Сон* — Сумароков, IX: 313).

Итак, для XVIII в. «подьяческий слог» является приметой конкретной профессиональной группы — канцелярских служащих. Несмотря на это, в целом ряде случаев он теряет свою социальную прикрепленность и начинает выступать в качестве оценочной категории, применяемой не только к канцелярским служащим.

Прежде всего, обратим внимание на то, что Сумароков использует для обозначения канцелярских служащих слово *подьячий*, которое в его время уже перестало использоваться в качестве официального обозначения канцелярской должности. Должность подьячего (как и дьяка) относится к эпохе приказного делопроизводства. «Генеральный регламент» 1720 г. ввел новую систему канцелярских должностей (секретарь, нотариус, регистратор, актуариус, канцелярист, копиист). И хотя в течение некоторого времени старые должности дьяка и подьячего сосуществовали с новыми должностями, однако к концу 1720-х гг. происходит их вытеснение. По-видимому, решающим было принятие Верховным тайным советом именного указа от 22 июля 1727 г., в котором говорилось:

«Сего июля в 21 день указали мы, по прежнему состоявшемуся указу марта 16 дня сего года, в городах, в которых были прежде дьяки, в тех и ныне секретарям быть» (ПСЗ, 7: 828).

Таким образом, к середине XVIII в. слово *подьячий* стало архаизмом, отсылавшим к допетровской эпохе. Оно становится выразителем отрицательной оценки бюрократической системы с ее взяточничеством, волокитой, с пьянством служащих, что отразилось в многочисленных русских пословицах, зафиксированных в словаре В. И. Даля: *Горячее едят подьячие, голодные едят холодное; От черта отобьешься дубиной, а от подьячего полтиной; Вор виноват, а подьячий мошине его рад; Всяк подьячий любит калач горячий; Подьячим и на том свете хорошо: умрет, прямо в дьяволы;*

Солдатский ответ — сейчас; подьяческий — завтра; Подьячий и со смерти за труды просит и т. д.

Сумароков, несомненно, использует отрицательно-оценочный ореол слова *подьячий*, и поэтому в его словаре оно является обозначением не только определенной социальной категории людей (канцелярских служащих), но и тех, чье речевое поведение, в его представлении, не соответствует образцовому, правильному. Для Сумарокова «подьяческий слог» представляет собой отклонение от правильного речевого поведения, вызванное прежде всего невежеством подьячих (*они писать не умѣютъ, да это жъ и не ихъ должность*). В качестве исходной точки для оценки «подьяческого слога» берется, таким образом, речь образованных людей. Однако не всякая речь образованного человека является литературной, поэтому ученые, но не имеющие разумного понятия о языке люди оказываются для Сумарокова в одном ряду с подьячими:

«Г. Тредіаковской, г. Ломоносовъ и многія другія отходя отъ древняго употребленія довольно и складъ нашъ и правописаніе портили: и нынѣ ежедневно портятъ, не мѣнше, какъ безграмотныя приказныя писцы: сіи отъ незнанія, тѣ отъ умствованія, не имѣя о складахъ языковъ, разумнаго понятія; отъ чего произошло новое и самое смѣшное умствование о Предлогахъ *воз:* и *вос:* и протчихъ того же естества» (*О стопосложении* — Сумароков, X: 62).

В комедии «Тресотиниус» Сумароков вкладывает в уста подьячего ядовитую реплику, нацеленную против Тредиаковского:

«[Подьячий:] Благодѣтель мой, у насъ зѣла въ приказахъ не пишутъ; нынѣ зѣла и въ писменныхъ азбукахъ нѣтъ» (*Тресотиниус* — Сумароков, V: 358)⁸.

Итак, «подьяческий слог» имеет два аспекта — социальный и оценочный, которые постоянно взаимодействуют. Это заставляет

⁸ Справедливости ради стоит отметить, что «зело» в канцелярских документах середины XVIII в. еще активно употреблялось. Эта буква начинает активно выходить из употребления лишь в 1760-е гг.

нас еще раз обратиться к чертам «подьяческого слога» и оценке этих черт Сумароковым, чтобы взвесить ее справедливость.

К числу особенностей «подьяческого слога» справедливо отнесены все графические черты (особенности почерка, выносные буквы, лигатуры, написание под титлом), характерные для скорописи середины XVIII в., а также большая часть особенностей орфографии. Орфографические особенности, однако, связаны не только с недостаточной неграмотностью писарей. Говоря о правописании, Сумароков ссылается на орфографическую практику Академической типографии, однако эта практика являлась плодом кодифицирующей деятельности Академии наук, тогда как в канцелярском письме отражались особенности орфографии русской письменности XVII — начала XVIII в. Канцелярская орфографическая традиция обладала для канцелярских служащих более высоким авторитетом, чем предписания Академии наук, всего лишь одного из государственных учреждений. Чтобы эти предписания были заимствованы делопроизводственной практикой, необходимы были особые условия, которые возникли лишь в начале XIX в. Деловой язык сопротивляется языковым новшествам в связи со «стабильностью юридической формы», поэтому «развитие языка законодательства происходит как бы скачками» (Язык закона: 51–52). К числу элементов предшествующей письменной традиции относится написание *генварь* вместо *январь* (по мнению Сумарокова, подьячие в слово *январь* «вдули... Г», что, конечно, антиисторично), *ковалеры* вместо *кавалеры* (форма *ковалеры* была унаследована из канцелярской традиции Петровского времени).

Деловой язык образовался на основе разговорной речи, и часть особенностей разговорной речи продолжала сохраняться и воспроизводиться в канцелярском слоге и в эпоху Сумарокова. Среди этих особенностей окончание *-ого* вместо *-аго* в Р. п. ед. ч. прилагательных мужского и среднего рода, употребление *-ца* вместо *-ся* в возвратных формах глагола, употребление литеры **ѣ** на месте **ѣ** (последнее отражало утрату в разговорной речи звука, обозначающего литерой **ѣ**), употребление *хто* вместо *кто*.

К числу лексических особенностей «подьяческого слога» Сумароков относит слова *понеже, токмо, точию, якобы* и сочетания *имеет быть, не имеется*. Из этого ряда, пожалуй, лишь сочетание *не имеется* и отчасти *имеет быть* обладает канцелярской окраской. Например:

(не имеется)⁹

«...а писем от него Кирилова сведений дому ево и пожитков у него Киприянова **не имеетца**, а собственные свои пожитки в дву сундуках за печатью и за ярлыками он Киприянов к нему Веселовскому в дом для охранения поставил в прошлом 1733 году» (*Выписки из дел канцелярии Сената об имуществе В. В. Киприянова, 1735*); «...и тех мест, где оные злодеи имеют свои воровские пристани, от командующих вспоможения **не имеется**» (*Документы следственных дел Ваньки Каина и других московских преступников, 1741–1752*).

(имеет быть)

«...итога **имеет быть** оных казаков тритцать восемь члвк» (*Доншение генерала А. Шаховского в Правительствующий Сенат о положении в Крыму, 1733*).

Анализ употребления сочетания *имеет быть* показывает, что оно может употребляться в деловых текстах, однако эти тексты вряд ли можно охарактеризовать как «подьяческий слог» — речь идет о документах, исходящих от высшей власти (император, Сенат) или направленные ей, которые обладали повышенной риторичностью. Тексты этого типа относились к так называемому «парадно-риторическому стилю» (термин А. К. Панфилова (Панфилов 1972: 78–79)), например:

«А кто явно в том противитися будет, оный **имеет быть**, яко прешушник, аркебузирова» (*Петр I, Артикул воинский, 1715*)¹⁰.

⁹ Иллюстративный материал употребления слов *понеже, токмо, точию, якобы* и сочетаний *имеет быть, не имеется* извлечен из Национального корпуса русского языка (www.ruscorpora.ru).

¹⁰ Примечательно, что это деление деловых текстов сохранялось и в первой половине XIX в. Так, М. Л. Магницкий выделял «деловую словесность»

Сочетание *имеет быть* выходит за пределы деловой письменности и встречается в произведениях В. Н. Татищева, В. К. Тредиаковского, в речах архиепископа Платона (Левшина).

Слова *понеже, токмо, точию, якобы* использовались в середине XVIII в. в «подьяческом слоге», например:

«...**точию** де он, Каин, той своей кражи с ними ни с кем не делил, а по торговым баням с ними нигде для той кражи не хаживал» (*Документы следственных дел Ваньки Каина и других московских преступников, 1741–1752*); «И, приехав на заставу, спросили у целовальников, которые сказали, что Готовцев проехали заставу, и они доехали до Перовской рощи, **токмо** не догнали» (*Копия с расспроса Каина об увозе им дочери солдата Федора Тарасова, 1749*); «А сколько он, Алексей, обрезывал и вынимал ис кормана ножей за множеством не упомнит, **понеже** мошенничает недель з десять» (*Расспрос в Сыском приказе школьника Алексея Николаева сына Адолимова, 1743*); «А что де доноситель Иван Каин изветом объявляет, **якобы** он, Петр, как прежде сего, так и ныне ворует, все мошенничает, и то де он, Каин, на него, Петра, показал напрасно» (*Расспрос беглого фабричного Петра Смирнова-Закутина, 1748*).

Однако это было не единственно возможное употребление этих слов: они встречались и в текстах иной жанрово-стилистической окраски. Например:

(токмо)

«Ибо одна медь не **токмо** все чистые цветы, которые призматическими стеклами оптика показывает, но и всякого рода смешанные в разных обстоятельствах производит» (*М. В. Ломоносов, Слово о пользе химии, в публичном собрании императорской Академии Наук сентября 6 дня 1751 года говоренное Михайлом Ломоносовым, 1751*); «Следовательно, нынешняя европейская комедия, на каком

и «государственную словесность». Это деление отражено в названии его книги: *Магницкий М. Краткое руководство к деловой и государственной словесности для чиновников, вступающих в службу* (М., 1835). Под «государственной словесностью» понимается «язык актов, от лица державной власти непосредственно исходящих» (Магницкий 1835: 24).

бы она языке ни была сочинена и представлена, есть не что иное, как **ТОКМО** оная греческая в совершенство уже там же приведенная комедия» (В. К. Тредиаковский, *Рассуждение о комедии вообще*, 1750);

(точию)

«Прямая то была глава российская, не превосходством **ТОЧИЮ** власти, но и самым делом» (архиепископ Феофан (Прокопович), *Слово на похвалу блаженных и вечнодостойных памяти Петра Великого*, 1725); «Аще **ТОЧИЮ** и облекшеся не нази обрящемся» (архиепископ Платон (Левшин), *Слово в день успения Пресвятыя Богородицы*, 1763);

(понеже)

«Что же склада и силы стихов касается, в том полную власть всяк имеет осудить, охулить и исправить, **понеже** суть юношества произведение и плод весьма малой науки» (А. Д. Кантемир, *Предисловие на пятую сатиру*, 1731–1743); «Боги, о Телемаче, более от тебя взыщут, нежели от Идоменея, **понеже** ты в юности своей познал истину и великих благополучиев еще причастен не был» (М. В. Ломоносов, *Похождение Телемаково сына Улисса* (перевод), 1747);

(якобы)

«Предложив о пользе химии в науках и художествах, слушатели, предостеречь мне должно, дабы кто не подумал, **якобы** все человеческой жизни благополучие в одном сем учении состояло и **якобы** я с некоторыми нерассудными любителями одной своей должности с презрением взирал на прочие искусства» (М. В. Ломоносов, *Слово о пользе химии, в публичном собрании императорской Академии Наук сентября 6 дня 1751 года говоренное Михайлом Ломоносовым*, 1751).

Употребление слов *понеже*, *токмо*, *точию*, *якобы*, относимых Сумароковым к «подъяческому слогу», в текстах различной жанровой окраски объясняется тем, что по своему происхождению это были не канцеляризмы. Это были славянизмы, которые могли употребляться в разных текстах, включая и канцелярские (об употреблении славянизмов в канцелярской речи середины XVIII в. см.: Замкова 1969). Принадлежность союза *точию* к славянизмам отмечают и «Словарь Академии Российской» (САР, 6: 214), и «Словарь церковнославянского и русского языка» (Сл. 1847, 4: 219).

Оценка Сумароковым всех этих слов как принадлежащих «подъяческому слогу» особенно интересна в свете его общих языковых установок. По мнению М. С. Гринберга и Б. А. Успенского, Сумароков при оценке речевых фактов «ведет отсчет не от «хорошего», а от «дурного» употребления, относя к нему — в соответствии с европейской лингвистической традицией — архаизмы (*аще, точию* — «Эпистола о русском языке»; *иже, яже, еже* — «Ответ на критику»), канцеляризмы, заимствования и вульгаризмы — именно последние и трактуются им как «подлое» употребление (т. е. строго в социолингвистическом плане). Все, что не несет выраженного отпечатка «дурного» употребления, оценивается как «хорошее» («общее») употребление» (Гринберг, Успенский 2001: 82–83). Указание на принадлежность перечисленных слов к «подъяческому слогу» основывается не столько на их реальном социолингвистическом статусе, сколько на их оценке как «дурных». Это же позволяет Сумарокову сближать в одном контексте подъячих и своих литературных противников, особенно Тредиаковского.

Остановимся на особенностях синтаксиса «подъяческого слога», к числу которых относится порядок слов в некоторых сочетаниях, отсутствие атрибутивных форм глагола и злоупотребление придаточными определительными с союзным словом *который* и нек. др. Говоря о первой особенности, Сумароков пишет:

«Я ей <Мельпомене. — Д. Р.> говорил то, что челобитная окончана не по формѣ: надлежит написать: *рѣшеніе учинить*; ибо у меня точно ради сея причины нѣкогда челобитной не приняли, и что сверхъ того статьи нашего склада оканчиваются у просвѣщенных Писателей всегда глаголами; такъ надлежит по правиламъ старинной Нѣмецкой Грамматики» (Сон — Сумароков, IX: 314).

Указывая на действительную черту деловых документов, в которых сочетание *решение учинить*, широко используемое в резолютивной части документов, преимущественно употреблялось с постпозицией инфинитива; ср.:

«Всемиловейшая государыня императрица, прошу в. и. в. о сем моем прошении **решение учинить**» (М. В. Ломоносов, *Прошение в Академию Наук о назначении профессором химии, 30 апреля 1745 г.*); «Всемиловейшая государыня, прошу вашего императорского величества о сем моем прошении милостивое **решение учинить** 1762 году октября <...> дня» (Д. И. Фонвизин, *Челобитная*).

Писатель не может удержаться от того, чтобы не кинуть камня в огород своего литературного противника Ломоносова, в произведениях которого регулярно встречается такая особенность немецко-латинского синтаксиса, как постпозиция глагола в предложении. Однако синтаксису канцелярских документов в целом, за исключением некоторых оборотов, инверсия не присуща.

Гораздо справедливее указание на неупотребление в деловых текстах атрибутивных глагольных форм и злоупотребление придаточными определительными, вводимыми союзным словом *который*, а также на редкость или полное отсутствие знаков препинания («Точекъ и запятыхъ не ставятъ они <подьячие. — Д. Р.> для того, чтобы слогъ их темняе былъ...»). Причастные и деепричастные формы используются в предложении для отражения сложной ситуации, являясь знаком свернутой пропозиции. Отмечаемое Сумароковым отсутствие причастных форм обусловлено тем, что эти формы (во всяком случае, некоторые из них) имели книжную окраску и избегались в разговорной речи, а следовательно, и в деловой речи, отражавшей особенности построения разговорной речи.

На книжную окраску причастий обращал внимание Ломоносов, полагавший недопустимым образование причастий настоящего времени от не книжных глаголов. Так, о действительных причастиях настоящего времени он пишет, что они

«употребляются только в письме, а в простых разговорах должно их изображать через возносительные местоимения *которой, которая, которое*. Весьма не надлежит производить причастий от тех глаголов, которые нечто подлое значат и только в простых разговорах употребительны, ибо причастия имеют в себе некоторую высоту и для того очень пристойно их употреблять в высоком роде стихов»

(Российская грамматика: 123). Страдательные причастия настоящего времени «от российских глаголов, у славян в употреблении не бывших, произведенные, напр. *трогаемый, качаемый, мараемый*, весьма дики и слуху несносны», а их употребление «по большей части приличнее полагается в риторических и стихотворных сочинениях, нежели в простом стиле или в просторечии» (Российская грамматика: 177).

Использование на месте причастий и деепричастий придаточных определительных с союзным словом *который* отражает совершенно иной тип фразы, характерный для разговорной речи, а именно ее незамкнутость и обилие присоединительных элементов. Создание нового синтаксиса, основанного на гипотактических принципах, явилось важным достижением письменности XVIII в., в частности Ломоносова. Это очень точно подметил К. С. Аксаков, который писал, что до Ломоносова письменный язык представлял собой «пишущийся разговор», отражая особенности его построения. Такая

«фраза, при отсутствии твердой, постоянной мысли, вполне ею владеющей, является всегда легкою, незамкнутою, открытою; по мере того как понятия в течении самой речи восстают одно за другим, присоединяются к ней слова <...> Здесь совершенно наращение и убавление, условленное случайностью сферы; такая фраза есть фраза *неорганическая*, собственно разговорная» (Аксаков 1846: 363).

Редкость знаков препинания в «подьяческом слоге» отчасти связана с нечеткостью, текучестью структуры деловой фразы, не позволявшей ее четко членить при помощи знаков препинания. Однако в гораздо большей степени это обусловлено тем, что система пунктуационных знаков деловой речи эпохи Сумарокова отражала более древнее ее состояние, восходившее к XVII — началу XVIII в. Современная пунктуационная система в середине XVIII в. лишь складывалась, во многом благодаря типографической деятельности Академии наук, ставившей перед ее учеными проблему нормализации и унификации употребления знаков препинания.

Таким образом, при описании Сумароковым черт «подьяческого слога» и при их оценке не все соответствует действительности. Это и не удивительно: «подьяческий слог» выступает в качестве не только и не столько категории социальной, но и категории оценочной, при помощи которой писатель очерчивал границы будущего литературного языка. В представлении Сумарокова «подьяческий слог», или, говоря современным языком, канцелярская речь, противопоставлен литературным, образцовым текстам. Это существенно отличается от современного понимания литературного языка, в рамках которого деловая речь признается одной из функциональных разновидностей.

4. Судьба «подьяческого слога»

Сумароков противопоставляет «подьяческий слог» образцовому (литературному) языку не только с нормативной точки зрения, но и с социолингвистической. В предыдущем пункте мы уже касались вопроса о носителях «подьяческого слога». Несмотря на расширительную трактовку Сумароковым границ «подьяческого слога», все же его носителями являлись прежде всего канцелярские служащие, которые не могли, в представлении писателя, задавать какие бы то ни было образцы в культуре вообще и в языке в частности. Поэтому весьма симптоматичным выглядит следующий пассаж писателя:

«...и какъ нагло Актриса подъ именемъ Евгенія Бакханту ни изображала: а сіе рукоплесканіе Переводчикъ оныя Драмы, какой то подьячій, до небес возносить, соплетая зрителям похвалу и утверждая вкус их. Подьячій сталь судією Парнаса, и утвердителемъ вкуса московской публики! --- конечно скоро преставленіе свѣта будет. Но не уже ли Москва болѣе повѣритъ подьячему, нежели Г. Вольтеру и мнѣ: и не уже ли вкусъ жителей московскихъ сходняе со вкусом сево подьячева! Подьячему соплетать похвалы вкуса Княжичей и Господней московскихъ, столь маловмѣстно, коль непристойно лакею, хотя и придворному мои пѣсни, без моей воли, портить, печатать и продавать» (*Димитрій Самозванец* — Сумароков, IV: 62–63).

«Подьяческий слог», описанный Сумароковым, не сохранился: в ходе развития русского языка он изменил свои лингвистические характеристики и статус, став одним из функциональных стилей литературного языка. Исследователями были предложены существенно отличающиеся друг от друга подходы к решению вопроса о причинах преобразования канцелярского слога в конце XVIII — начале XIX в. (Романенко 1980; Романенко 1986; Лихолед 1986; Лихолед 1996). Ниже предложен несколько иной взгляд на эту проблему.

Представляется, что на судьбу «подьяческого слога», его превращение в деловой стиль литературного языка оказали влияние два процесса: с одной стороны, изменение лингвистических характеристик «подьяческого слога», с другой — изменение социальных характеристик носителей «подьяческого слога». Эти два процесса были взаимно обусловлены.

На протяжении второй половины XVIII в. происходит утрата некоторых черт «подьяческого слога» и сближение его с языком печатных книг. Вполне возможно, что на преобразование канцелярской письменности оказали влияние печатные указы верховной власти. Изменения коснулись прежде всего особенностей графики: к началу XIX в. старое подьяческое письмо сменяется писарским почерком, в котором почти отсутствовали лигатуры, выносные буквы, сокращения под титлом, а начертание букв сближалось со шрифтами печатных текстов. На уровне лексики и синтаксиса изменения были менее заметны. Так, синтаксический строй канцелярских документов по-прежнему характеризовался рыхлостью, отсутствием замкнутой фразы, обилием присоединительных конструкций; в области пунктуации отмечается редкость знаков препинаний, зависимость их постановки от позиции в тексте (например, запятая в конце строки часто опускалась, так как конец строки считался достаточным маркером для разделения частей предложения). Существенные изменения в области лексики, синтаксиса, пунктуации канцелярских текстов происходят в связи с министерской реформой начала XIX в.

Влияние министерской реформы на изменение канцелярского слога было разносторонним. Образование министерств было не переименованием ранее существовавших коллегий: произошел разрыв с прежней системой делопроизводства. Эти изменения коснулись разных сторон.

Во-первых, новые учреждения противопоставили себя старой системе управления, в том числе и на языковом уровне. Министерства представляли себя продуктом новой, реформаторской эпохи Александра I. Так, во главе Министерства внутренних дел Александр I поставил В. П. Кочубея, входившего в Негласный комитет и разделявшего реформаторские взгляды императора. Стремление министерств конституировать себя на языковом уровне иным образом, чем коллегии, можно считать реализацией идентифицирующей функции языка. Идентифицирующая функция проявляется в том, что, выбирая способ выражения, говорящий показывает окружающим свою индивидуальную, этническую, пространственную, социальную идентичность — кем он является, откуда он, какова его социальная роль (Crystal 1990: 124).

Во-вторых, министерская реформа существенно изменила принципы работы чиновников с деловыми бумагами. Ведавшие делопроизводством секретари в коллежской системе, как ранее дьяки в приказной системе, были лишь фиксаторами распоряжений лица, наделенного властью.

«...Коллежское делопроизводство, — пишет Б. Г. Литвак, — осуществлялось еще на началах полного “безгласия” канцелярии, когда она выполняла роль “коллективного писаря”» (Литвак 1984: 50).

Служащие канцелярии, учитывая их низкое социальное происхождение, воспроизводили в документах предшествующую письменную канцелярскую традицию — руководители различных органов обычно не имели прямого отношения к этим текстам. Первый руководитель Министерства внутренних дел В. П. Кочубей писал, что в коллежском делопроизводстве была отделена

«часть суждения от части исполнения. Президенты и члены судили, а дьяки в приказах и секретари в коллегиях исполняли» (Санкт-Петербургский журнал: 47–48).

С образованием министерств ситуация меняется:

«“канцелярские функции” выполняет все министерство, все подчиненные ему учреждения, весь государственный аппарат сверху донизу, а собственно “канцелярия” выполняет узкие функции “самообслуживания”, состоящие в регистрации и “диспетчерском” регулировании движения “бумаг”» (Литвак 1984: 50).

В-третьих, в результате приведения министерской реформы меняется образовательный уровень чиновников. 6 августа 1809 г. был утвержден подготовленный М. М. Сперанским именной указ «О правилах производства в чины по гражданской службе и об испытаниях в науках, для производства в коллежские асессоры и статские советники». Указ устанавливал образовательный ценз для продвижения чиновников по служебной лестнице. Отныне условием для производства в чин коллежского асессора (VIII класс), дававшего право на личное дворянство, наряду с выслугой и одобрением начальства, стало обучение в одном из университетов Российской империи или сдача там специального экзамена (подробнее об указе см.: Баженова, Зипунникова 2009). Специальный экзамен проводился в университетах и включал четыре предмета испытаний: «науки словесные», «правоведение», «науки исторические» и «науки математические и физические». Требования к «наукам словесным» включали в себя

«грамматическое познание русского языка и правильное на оном сочинение. Познание, по крайней мере, одного языка иностранного и удобность перелагать с оного на русский» (ПСЗ, 30: 1056).

Указ должен был решить две задачи. С одной стороны, верховная власть стремилась повысить недостаточный образовательный

уровень чиновников; с другой стороны, побудить неподатные условия, особенно дворянство, к получению образования. Открытые в 1803 г. университеты привлекали малое число студентов:

«К вящшему прискорбию нашему, мы видим, что дворянство, обыкшее примером своим предшествовать всем другим состояниям, в сем полезном учреждении менее других приемлет участия. Между тем все части государственного служения требуют сведущих исполнителей, и чем далее отлагаемо будет твердое и отечественное образование юношества, тем недостаток впоследствии будет ощутительнее» (ПСЗ, 30: 1054).

Введение для чиновников образовательного ценза имело колоссальное влияние на дальнейшую судьбу деловой речи: приходя на службу в различные гражданские учреждения, бывшие студенты приносили с собой университетские навыки изучения языка и литературы и тем самым трансформировали деловое письмо. Для делового слога XIX — начала XX в. присуща повышенная этикетность и риторичность, обязанная университетскому образованию чиновников и их социальному составу: чиновничество рекрутировалось главным образом из дворянства. Это снимало отмеченное Сумароковым социолингвистическое противоречие между образцовым, книжным языком и канцелярским слогом: носителями преобразованного делового слога, как и книжного языка, были дворяне, что поднимало его статус, делало престижным и сближало с лингвистическими характеристиками книжного языка. О том, насколько далеко зашел процесс сближения делового языка с книжным, можно судить по следующим словам М. Л. Магницкого:

«Классическая словесность есть приуготовление к деловой, и, по-настоящему, сия последняя должна быть и, вероятно, со временем будет введена в первую...» (Магницкий 1835: 14).

В этих словах уже нет никакого противопоставления книжного и канцелярского языка. В результате сближения канцелярской

речи с книжным языком к середине XIX в. деловой язык оформляется в качестве одного из стилей литературного языка.

Творчество Сумарокова примечательно тем, что в нем канцелярская речь впервые стала объектом языковой и культурной рефлексии. В середине XVIII в.,

«узаконив церковнославянский компонент в составе русского литературного языка нового типа, русские авторы вплотную столкнулись с проблемой стилистической регламентации» (Живов 2007: 17).

Взгляды Сумарокова на принципы отбора «приличных слов» отличались от взглядов Третьяковского и Ломоносова: первый, в отличие от своих литературных противников, опирался не столько на формальные критерии, сколько на

«авторский вкус, оценивающий уместность данного элемента в данном контексте» (Живов 2007: 19).

Видимо, этим следует объяснить повышенный интерес Сумарокова к различным речевым системам, в частности к «подьяческому слогу». В его оценке писатель был далеко не всегда справедлив, что, однако, было совсем не удивительно: ведь канцелярская речь оценивалась с позиций активно формировавшейся новой речевой системы, легшей в основу литературного языка.

ЛИТЕРАТУРА

1. Адодуров 2014 — Василий Евдокимович Адодуров. «Anfangs-Gründe der Rußischen Sprache», или «Первые основания русского языка». СПб., 2014.
2. Аксаков 1846 — Аксаков К. С. Ломоносов в истории русской литературы и русского языка: Рассуждение кандидата Московского университета Константина Аксакова, писанное на степень магистра философского факультета первого отделения. М., 1846.
3. Баженова, Зипунникова 2009 — Баженова Т. М., Зипунникова Н. Н. «Все части государственного служения требуют сведущих исполнителей...»: к 200-летию указа об экзаменах на гражданские чины // Российский юридический журнал. 2009. № 6. С. 178–184.

4. Виноградов 1938 — *Виноградов В. В.* Очерки по истории русского литературного языка XVII–XIX вв. М., 1938.
5. Горшков 1969 — *Горшков А. И.* История русского литературного языка. М., 1969.
6. Гринберг, Успенский 2001 — *Гринберг М. С., Успенский Б. А.* Литературная война Тредиаковского и Сумарокова в 1740-х — начале 1750-х годов. М., 2001.
7. Живов 2007 — *Живов В. М.* Язык и стиль А. П. Сумарокова // Русский язык в научном освещении. 2007. № 1 (13). С. 7–51.
8. Замкова 1969 — *Замкова В. В.* Славянизмы в деловом языке середины XVIII века // Очерки по истории русского языка и литературы XVIII века (Ломоносовские чтения). Казань, 1969. Вып. 2–3. С. 121–129.
9. Литвак 1984 — *Литвак Б. Г.* О закономерностях эволюции делопроизводственной документации в XVIII–XIX вв. (К постановке вопроса) // Проблемы источниковедения истории СССР и специальных исторических дисциплин. М., 1984.
10. Лихолед 1986 — *Лихолед Ю. Р.* Функционирование элементов старого «подьяческого» языка в русском языке начала XIX в. // Функционирование архаических и новых элементов в системе русского языка. М., 1986. С. 80–84.
11. Лихолед 1996 — *Лихолед Ю. Р.* Деловая речь второй половины XVIII — начала XIX вв.: автореф. дис. ... канд. филол. наук. М., 1996.
12. Магницкий 1835 — *Магницкий М.* Краткое руководство к деловой и государственной словесности для чиновников, вступающих в службу. М., 1835.
13. Панфилов 1972 — *Панфилов А. К.* О судьбе парадно-риторического стиля в русском литературном языке начала XX века // Проблемы общего и русского языкознания. М., 1972. С. 78–88.
14. ПСЗ, 7 — Полное собрание законов Российской империи с 1649 года. Т. 7 (1723–1727). СПб., 1830.
15. ПСЗ, 30 — Полное собрание законов Российской империи с 1649 года. Т. 30 (1808–1809). СПб., 1830.
16. Романенко 1980 — *Романенко А. П.* Проблемы нормализации русского канцелярского стиля первой половины XIX века: автореф. дис. ... канд. филол. наук. М., 1980.
17. Романенко 1986 — *Романенко А. П.* Нормирование русского делового стиля начала XIX в. и роль «Грамматики» Н. И. Греча в этом процессе // Язык и общество. Отражение социальных процессов в лексике. Саратов, 1986. С. 44–51.
18. Российская грамматика — *Российская грамматика М. Ломоносова.* Факс. изд. [М.] 1982.
19. Санкт-Петербургский журнал — Санкт-Петербургский журнал. 1804. № 6.
20. САР — Словарь Академии Российской. Ч. I–VI. СПб., 1789–1794.
21. Сл. 1847 — Словарь церковно-славянского и русского языка. Т. 1–4. СПб., 1847.
22. Сумароков, I–X — *Сумароков А. П.* Полное собрание всех сочинений в стихах и прозе: в 10 ч. М., 1781–1782.
23. Тихомиров, Муравьев 1982 — *Тихомиров М. Н., Муравьев А. В.* Русская палеография. М., 1982.
24. Тредиаковский 1748 — *Тредиаковский В. К.* Разговор между чужестранным человеком и российским об орфографии старинной и новой и о всем, что принадлежит к сей материи. СПб., 1748.
25. Трошева 2011 — *Трошева С. Б.* Литературный язык // Стилистический энциклопедический словарь русского языка. М., 2011. С. 208–211.
26. Язык закона — Язык закона. М., 1990.
27. Crystal 1990 — *Crystal D.* A liturgical language in a sociolinguistic perspective // Language and the worship of the church / D. & R.C.D. Jasper (eds). Basingstoke: Macmillan Publishers Limited, 1990. P. 120–146.

D. Rudnev. “Podyacheskiy Slog” in the Evaluation by A. P. Sumarokov (on the Peculiarities of Russian Officiales in the Mid-XVIII Century)

Keywords: Russian language, history of language, the official style, officiales, bureaucratise, XVIII century, Sumarokov, Lomonosov.

The article discusses the attitude of A. P. Sumarokov to official style (“podyacheskiy slog”). In his works, the writer not only fixes the peculiarities of Russian officiales of the mid-XVIII century, but also reproduces and evaluates it. From the point of view of Sumarokov, linguistic peculiarities of the “podyacheskiy slog” are due to spoiling of the literary language, caused by ignorance of clerks. In some contexts, the term “podyacheskiy slog” is used by the writer more widely — as an evaluation category, which allows him to apply it when evaluating the language of his literary opponents, V. K. Trediakovsky and M. V. Lomonosov. The analysis revealed that Sumarokov’s estimates of the “podyacheskiy slog” are often wrong. The article is finished with a description of transformations of Russian official style at the beginning of the 19th century and with investigation of the reasons of that transformations.

Н. В. Карева*,
Е. М. Матвеев**

ТРОЙНЫЕ СОНЕТЫ А. А. РЖЕВСКОГО И ТРАДИЦИЯ АМБИВАЛЕНТНЫХ СТИХОТВОРЕНИЙ ВО ФРАНЦУЗСКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ XVI–XVIII ВЕКОВ

Ключевые слова: Французская литература, русская литература, Алексей Ржевский, сонет, Великие Риторики.

Настоящая статья посвящена сонетам-фокусам А. А. Ржевского — редким текстам в русской литературе XVIII в., предполагающим несколько способов прочтения и меняющим смысл в зависимости от выбранного способа группировки их элементов. Сонеты Ржевского рассматриваются нами в контексте традиции амбивалентных текстов французской литературы — стихотворного наследия Великих Риториков, а также последующей трансформации этой традиции в европейской литературе.

Поэтическое творчество Алексея Андреевича Ржевского (1737–1804), одного из самых ярких русских поэтов середины XVIII столетия, интересно во многих отношениях. Во-первых, его наследие, согласно концепции Г. А. Гуковского, демонстрирует особенности литературной эволюции русского XVIII в.: Ржевский, с одной стороны, оказывается преемником А. П. Сумарокова, с другой, — в значительной степени отходит от сумароковских поэтических принципов (Гуковский 2001). Во-вторых, его поэтические произведения, созданные в основном в первой половине 60-х годов, представляют собой интереснейший «сплав» из стилей и направлений, в разное время развивающихся в русской литературе XVIII в.¹ И наконец, в-третьих, Ржевский известен как выдающийся

* Наталия Владимировна Карева, канд. филол. наук, науч. сотр. отдела «Словарь языка М. В. Ломоносова» ИЛИ РАН, natasha.titova@gmail.com

** Евгений Михайлович Матвеев, канд. филол. наук, доц. кафедры истории русской литературы СПбГУ, ematveev@list.ru

¹ О поэзии Ржевского в контексте литературных направлений XVIII века см.: (Матвеев 2015).

экспериментатор в области стиховой формы. М. Л. Гаспаров в «Очерке истории русского стиха» упоминает о вкладе, который внес Ржевский в развитие стиха этого периода. В области метрики это использование 3-ст. ямба в нехарактерных для него жанрах (оде, притче, элегии и стансах), стремление выйти за музыкальные ассоциации трехсложников (элегия, написанная 4-ст. анапестом), попытка популяризировать вольный ямб путем его использования в средних жанрах (например, в элегии)². В басне «Муж и жена», представляющей собой фигурное стихотворение-«ромб», поэт обыграл возможность сочетания строк любой длины в вольном ямбе — от односложных до шестистопных с женским окончанием. В области ритмики к ярким экспериментам Ржевского относится «Ода, собранная из односложных слов». Экспериментировал Ржевский и с рифмой, например, используя омонимичные и составные рифмы в стихотворении «Идиллия». Наконец, в области строфики наиболее впечатляющи сонеты-фокусы Ржевского, предполагающие по три способа прочтения — только первых полустиший, только вторых полустиший и целиком, при этом смысл сонета каждый раз меняется (Гаспаров 2002: 57–111). Именно эти «тройные» сонеты, рассмотренные в контексте традиции амбивалентных стихотворений во французской литературе XVI–XVIII вв., являются предметом настоящей статьи.

*
**

Для описания текстов, предполагающих несколько способов прочтения и имеющих контрастные смыслы при различном порядке чтения их элементов, использовались различные термины — «эвивоки», «амбивалентные тексты», «расколотые стихи» (Бонч-Осмоловская 2008; Бердников 2014), по отношению к сонету — «кусочный сонет», «расколотый сонет», «тройной сонет» (Шульговский 1914: 71; Бердников 1997: 96; Бердников 2014).

² О жанрово-стиховом новаторстве Ржевского см. также: (Матвеев 2008).

В русской поэзии эта форма использовалась редко. Наиболее ранние примеры «расколотых» стихотворений в русской литературе принадлежат Симеону Полоцкому (Еремин 1966: 230; Сазонова 2006: 356–361). А. А. Ржевскому принадлежат два расколотых сонета: «Сонет, заключающий в себе три мысли» («Вовеки не пленюсь красавицей иной...», 1761) и «Сонет, три разные системы заключающий» («Престанем рассуждать: добра во многом нет...», 1762). По данным Т. Бонч-Осмоловской, посвятившей специальное исследование амбивалентным текстам, следующим к форме «расколотого» сонета обратился только В. Я. Брюсов (Бонч-Осмоловская 2008).

Приведем тексты обоих сонетов Ржевского.

Сонет,
заключающий в себе три мысли:
читай весь по порядку, одни первые полустушишия
и другие полустушишия

Вовеки не пленюсь	красавицей иной;
Ты ведай, я тобой	всегда прельщаться стану,
По смерть не пременюсь;	вовек жар будет мой,
Век буду с мыслью той,	доколе не увяну.

Не лестна для меня	иная красота;
Лишь в свете ты одна	мой дух воспламенила.
Скажу я не маня:	свобода отнята —
Та часть тебе дана	о ты, что дух пленила!

Быть ввек противной мне,	измены не брегись,
В сей ты одна стране	со мною век любишь.
Мне горесть и беда,	я мучуся тоскою,

Противен мне тот час,	коль нет тебя со мной;
Как зрю твоих взор глаз,	минутой счастлив той,
Смущаюся всегда	и весел, коль с тобою.

(Поэты 1972: 217)

Сонет,
три разные системы заключающий: читай сперва весь по порядку,
потом первые полустушишии, а наконец последние полустушишии

Престанем рассуждать:	добра во многом нет.
Не зрим худого здесь,	в том должно согласиться.
Худ, тягостен свет весь,	возможно ль утвердиться?
Нам должно заключать,	что весь исправен свет.

Почтимся рассуждать:	здесь счастье растет,
Мы справедливо днесь	возможем веселиться.
Бед, ссор, болезней смесь, —	все к доброму стремится,
«Худым то должно звать», —	безумец изречет.

Худого в свете нет,	здесь утешаться можно.
Невежа изречет:	«И счастье есть ложно».
Не смысла, говорит,	нельзя всего хвалить.

Все должно презирать,	хоть можно утешаться.
В незнании кричит:	«Есть, есть что похулить»,
Долг инак рассуждать,	в том должно утверждаться.

(Поэты 1972: 263)

Оба сонета написаны цезурованным 6-стопным ямбом, самым употребительным и универсальным размером русского XVIII в., который был обычен для сонета и которым написаны все другие сонеты Ржевского (Матвеев 2008: 134). Половинки сонетов написаны, соответственно, 3-стопным ямбом. Схема рифмовки первых полустушиший в каждом случае соответствует схеме рифмовки сонетов в целом (за исключением того, что в первых полустушишиях — только мужские рифмы)³. Как видно, второй сонет в большей степени соответствует строгим правилам сонетной формы: катрены в нем написаны на две рифмы. Ритмическая цезура усиливается

³ Приведем схемы рифмовки сонетов и их половинок. «Вовеки не пленюсь красавицей иной...»: aBaB cDcD eeF ggF, abab cdcd eef ggf. «Престанем рассуждать: добра во многом нет...»: aBbA aBbA CCd EdE, abba abba ccd ede.

цезурой синтаксической⁴. Часто синтаксическая обособленность полустиший в рассматриваемых сонетах достигается тем, что в каждое полустишие вмещается простое предложение; особенно ярко это проявляется в сонете «Престанем рассуждать: добра во многом нет...»: полустишия двенадцати строк этого сонета представляют собой отдельные предложения. Синтаксическая сегментация полустиший достигается также тем, что на цезуре оказываются слова, синтаксически не связанные друг с другом. Ср. примеры из сонета «Вовеки не пленюсь красавицей иной...»: «Ты ведай я тобой / всегда прельщаться стану», «Не лестна для меня / иная красота», «В сей ты одна стране / со мною век любись» (в последнем примере синтаксической цезуре также способствует инверсия). Еще одна важная ритмическая особенность «расколотых» сонетов, связанная с их членением на два обособленных полустишия, — это обилие коротких слов и сверхсхемных ударений.

Оба сонета Ржевского снабжены «инструкцией», объясняющей как именно их следует читать. В обоих случаях сначала читатель должен познакомиться с содержанием сонета целиком, после этого прочесть первые полустишия, затем вторые. Первый сонет посвящен любовной теме: в его полном варианте герой клянется героине в вечной любви, в первом полустишии, наоборот, выражает свою антипатию, во втором — признается в любви к «иной красавице». Второй сонет философский; при чтении его целиком акцентируется мысль, что «весь исправен свет», первое полустишие сообщает, что «худ, тягостен свет весь», второе содержит компромиссную точку зрения: хотя «добра во многом нет», но «здесь можно утешаться».

«Половинки» сонетов связаны друг с другом системой антитез, часто расположенных в соседних стихах. Л. И. Бердников, говоря о поэтическом механизме «расколотых» стихов Ржевского, обратил внимание на любопытную особенность строения сонета «Вовеки не пленюсь красавицей иной...»:

⁴ О явлении синтаксической цезуры в русском Я6 см., в частности: (Викери 1973).

«Первый и второй стихи каждого катрена I-го полустишия противоположны по смыслу соответственно второму и первому стихам II полустишия» (Бердников 1997: 131).

Такая же закономерность наблюдается и для двух первых стихов второго сонета («Престанем рассуждать» — «в том должно согласиться», «Не зрим худого здесь» — «добра во многом нет»), а также для двух первых стихов второго терцета первого сонета («Противен мне тот час» — «минутой счастлив той», «Как зрю твоих взор глаз» — «коль нет тебя со мной»). В некоторых других случаях симметрия не прослеживается, и полустишия-антитезы находятся на некотором отдалении друг от друга. Такие примеры есть как в первом сонете («Мне горесть и беда» — «и весел, коль с тобою»⁵), так и во втором («Бед, ссор, болезней смесь» — «здесь счастье растет»). Следствием «схематичной» антитетичности является обилие словесных и корневых повторов: так, например, в первом сонете повторяется корень «век» (*вовбеки, вовек, век, ввек*), во втором — отдельные слова («Худ, тягостен свет весь» — «Что весь исправен свет»; «Все должно презирать» — «В том должно утешаться», «Здесь утешаться можно» — «хоть можно утешаться» и др.).

Один из главных вопросов, на который пытались ответить исследователи творчества Ржевского, заключается в том, каков смысл его «поэтических фокусов» — в том числе и «расколотых» сонетов. Высказывалось мнение, что перед нами эксперимент ради эксперимента. В наиболее острой форме этот тезис сформулировал Г. А. Гуковский:

«Оперируя метром, рифмой и строфой <...> он <Ржевский. — Н. К., Е. М.> ищет трудности ради ее самой, для того, чтобы преодолеть ее» (Гуковский 2001: 180).

⁵ Л. И. Бердников по поводу этого противопоставления в терцетах писал: «Решая поставленную перед собой поэтическую задачу, Ржевский в использовании указанного приема <антитезы. — Н. К., Е. М.> не ограничивается пределами одной архитектурной единицы сонета (терцет), а распространяет его на весь секстет» (Бердников 1997: 132).

Многие позднейшие литературоведы оценивали творчество поэта с этих же позиций. В качестве примера приведем высказывание В. С. Баевского о Ржевском:

«В его творчестве хорошо видно, как далеко продвинулась русская поэзия по пути технического совершенства» (Баевский 1996: 32).

Отталкиваясь от работы Г. А. Гуковского, немецкие слависты (Д. Чижевский, Р. Лахманн, И. Клейн, Р. Лауэр), рассматривая творчество Ржевского в качестве примера позднего барокко, также неоднократно подчеркивали внимание поэта к стиховой форме, к версификации. В частности, Рейнхард Лауэр говорит о том, что экспериментальные формы у Ржевского — это своего рода испытания стиливых возможностей поэзии («die poetischen Ausdrucksmöglichkeiten») (Lauer 1991: 563)⁶.

Другой подход к осмыслению экспериментальных сонетов Ржевского связан с поисками идеи, которую могли выражать в России XVIII в. подобные поэтические «фокусы». В отношении рассматриваемых сонетов наиболее убедительные интерпретации предложили Л. И. Бердников и Р. Лауэр.

Л. И. Бердников полагает, что сонет «Вовеки не пленюсь красавицей иной...» есть не что иное, как «опыт пародирования щегольской культуры» (Бердников 1997: 97); именно для создания пародии поэт «овладел <...> прихотливой поэтической формой» (Бердников 2014). Исследователь обращает внимание на то, что Ржевский начал свою поэтическую деятельность с пародирования щегольства, написав в 1759 г. сонет «К красавцу», представляющий собой «образец ложного панегирика щеголю», и сонет «К красавице», содержащий «филиппику несклонной красавице» от лица щеголя (Бердников 2014). Кроме того, теме щегольства уделено большое внимание в сатирическом цикле А. А. Ржевского «Письма к наборщикам» (1763). В «Письме втором» он описывает особенности поведения щеголей:

⁶ Исследователь связывает эксперименты Ржевского с маньеристско-барочной традицией («manieristisch-barocke Tradition») (Lauer 1991: 563).

«Лорнированная, то есть та женщина, на которую петиметр смотрит в свои очки, несомненно может считать его своим почитателем, ибо у них это служит знаком любви, и для того они, говоря про своих любовниц, когда делают кому поверенность в тайностях своих, говорят: эту красавицу я лорнирую, а не говорят: эту красавицу я люблю. Лорнировать красавицу — значит любить по-петиметрски, то есть уверять ее в своей любви как можно больше и любить ее как можно меньше» (Ржевский 1763: 213).

В другом фрагменте Ржевский снова акцентирует внимание на пустословии, свойственном петиметрам, которое, однако, позволяет им добиться желаемого:

«Красавицы никогда не выигрывают в любовном бою петиметрских сердец, а выигрывают петиметрские языки» (Там же: 218).

В сонете «Вовеки не пленюсь красавицей иной...», пародирующим щегольскую культуру,

«заверение в любви (полный сонет) при ближайшем рассмотрении (чтении полусонетов) оборачивалось на деле холодностью и изменой» (Бердников 2014).

Сам выбор сонетной формы для пародии не случаен: в тех же «Письмах к наборщикам» Ржевский упоминает о «собраниях, где он <петиметр. — Н. К., Е. М.> старался одержать любовные победы и где только читают песни, *сонеты* <курсив наш. — Н. К., Е. М.>, элегии, да и то французские; а по-русски и говорить стыдятся» (Ржевский 1763: 212–213). Здесь следует также отметить ссылку на французскую литературную традицию, которая, учитывая аргументацию Л. И. Бердникова, может указывать не только на вкусы петиметра, но и на вполне определенную литературную ориентацию Ржевского.

О содержании второго — философского — «расколотого» сонета Ржевского писал Р. Лауэр в статье «Die lyrischen Experimente A. A. Rževskijs» (1991). Немецкий исследователь доказывает, что

под «тремя разными *системами*» следует понимать три философские системы. При чтении целого сонета получается текст, иллюстрирующий тезис Г. Ф. Лейбница о мире как «лучшем из возможных миров», — тезис, звучащий рефреном в знаменитой сатирической повести Вольтера «Кандид, или Оптимизм» (1759). Отдельное чтение полустуший в сонете Ржевского — это полемика с тезисом Лейбница, причем с разных позиций. Первое полустушие выражает философию абсолютного пессимизма, второе полустушие — идею противоречивости мира: зло в нем присутствует, однако и в таком мире можно найти счастье и утешение. Таким образом, перед нами позитивный и негативный пути осмысления существующего в мире зла («positiver und negativer Argumentation das Vorhandensein des Übels») (Lauer 1991: 551).

Для адекватной интерпретации экспериментальных поэтических форм особую важность приобретает изучение традиции, с которой связаны «расколотые» сонеты Ржевского.

Как уже отмечалось выше, впервые амбивалентные стихотворения появились в русской литературе задолго до Ржевского — у главного барочного поэта второй половины XVII в. Симеона Полоцкого. В 1680 г. поэт написал «Приветство» Михаилу Тимофеевичу Лихачеву «о поятии супруги вторья», которое завершалось амбивалентным стихотворением, названным «узлом приветственным». Л. И. Сазонова дает этому тексту следующую характеристику:

«Из одного и того же словесного материала образуется три стихотворения. Перед нами типичная для барокко ситуация, когда текст и произведение не совпадают, порождая полиморфную структуру. Если читать текст в левой и правой колонках по отдельности, становится очевидным, что слева — персональное поздравление М. Т. Лихачеву, справа — его невесте Марфе. Если же “узел” воспринимать как 8-сложный стих с цезурой (4 + 4), “Приветство” предстает как общее поздравление новобрачным при первенствующей роли жениха, которому и вручается свадебная ода» (Сазонова 2006: 358).

На формальном уровне стихотворение Симеона во многом сходно с рассматриваемыми сонетами Ржевского. Л. И. Сазонова выявляет те же формальные особенности, какие были описаны нами:

«Единая модальность, ослабленность синтаксической связности текста, придающая независимость замкнутым словосочетаниям, отрывистость стиха, условность пунктуации в списке произведения при минимуме знаков препинания образуют открытую конструкцию, дающую возможность объединения строк, принадлежащим разным стихотворениям» (Сазонова 2006: 358).

Однако нельзя не отметить одно принципиальное отличие: в частях «Приветства» Симеона не заложены противоположные смыслы. Это важное различие, а также отсутствие данных о знакомстве Ржевского с текстом Симеона, не дают оснований считать «Приветство» Симеона Полоцкого источником амбивалентных сонетов Ржевского.

Гораздо более вероятно предположение о том, что источник экспериментальных сонетов Ржевского — это французская литература, и прежде всего Вольтер. Помимо уже упомянутого вероятного влияния философского подтекста повести «Кандид» на сонет «Престанем рассуждать: добра во многом нет...», следует отметить, что о самой форме амбивалентного стиха Ржевский мог также узнать у Вольтера — из его повести «Задиг, или Судьба» (1747), в которой встречается амбивалентное стихотворение. В главе «Завистник» описывается, как героя повести сажают в тюрьму за страшное оскорбление короля, выраженное в написанном им стихотворении (цитируем первый опубликованный перевод повести Вольтера, с которым, скорее всего, был знаком Ржевский): «Чрез многие войны / На троне утвердись, / Всеобщей тишины / Один сей враг для нас» (Задиг 1759: 155). Задига спас попугай короля, который принес вторую половину дощечки, на которой были написаны вторые полустушия стихотворения:

Чрез многие войны
На троне утвердись,
Всеобщей тишины
Один сей враг для нас,

вселена возмущалась,
Царь все то укротит,
любовь супротивлялась,
которой нас страшит.
(Задиг 1759: 157)

Однако Вольтер — это лишь «верхушка айсберга». Традиция амбивалентных стихотворений (в том числе сонетов) во французской литературе уже имела длительную историю к середине XVIII в., когда с ней через посредство Вольтера⁷, вероятно, соприкоснулся Ржевский.

Традиция создания текстов, обладающих различным смыслом в зависимости от порядка прочтения их элементов, восходит к французской поэзии позднего Средневековья — к творчеству Великих Риториков (*Grands Rhétoriciens*). К Великим Риторикам причисляют обычно Жана Мешино (Jean Meschinot, ок. 1420–1491), Жана Молине (Jean Molinet, 1435–1507), Октавиана де Сен-Желе (Octavien de Saint-Gelays, 1468–1502), Жана Лемера ле Бельжа (Jean Lemaire de Belge, 1473–1524), Гийома Кретана (Guillaume Cretin, 1450–1625), Жана Маро (Jean Marot, 1450–1526) и других. Едва ли можно говорить о том, что эти поэты составляли литературную школу — зачастую они даже не знали друг о друге. Однако их произведения обладали схожей формальной организацией и тематикой, что позволяет исследователям объединять Великих Риториков в поэтическое движение и говорить об общности их эстетических принципов (Голубков 2003).

Великие Риторики были, прежде всего, придворными поэтами (Poirion 1965), они служили капелланами, секретарями, историографами при дворах герцогов Бретани, Бургундии, Нормандии или Прованса. Так, Жан Мешино служил при бретонском дворе; Жан

⁷ О «почитании» (Verehrung) Ржевским Вольтера см., в частности: (Lauer 2000: 266–267). П. Р. Заборов указывает, что Ржевским в 1763 г. была переведена вольтеровская «Надпись к статуе Амура» (Заборов 1967: 149). Известно также, что Ржевский в 1802 г. выступил рецензентом перевода «Генриады» Вольтера, выполненного И. Сиряковым (Заборов 1970: 153, 156).

Молине был хроникером бургундского герцога Карла Смелого; Жан Лемер ле Бельж — историографом сначала бургундского герцога Филиппа I Красивого, позже — короля Людовика XII. Придворная служба определяла тематику поэтических произведений — Великие Риторики писали на религиозные, исторические и современные им политические сюжеты, прославляли дом своего герцога, писали стихи на бракосочетание, рождение наследника и другие случаи. Довольно ограниченную тематику Великие Риторики компенсировали смелыми экспериментами с формальной и стилистической организацией текста, в результате чего их поэмы часто становились своеобразным полем испытания возможностей стиха и языка (Евдокимова 1990: 4). Отдавая предпочтение жестким средневековым стихотворным формам со сложной ритмической и строфической организацией — балладе (*ballade*), королевской песне (*chant royal*), пастуреллы (*pastourelle*), арбалетриере (*arbalétrière*), ле (*lai*), виреле (*virelai*) и рондо (*rondeau*), Великие Риторики использовали различные типы рифмовки, а также риторические фигуры, придающие тексту многоплановость. Таким образом, с одной стороны, Великие Риторики оставались в рамках привычных средневековых форм, с другой стороны, свойственные их поэзии языковые и стилистические эксперименты превращали литературное произведение в шарду, отдельные части которой обладали самостоятельными смыслами, а целое являло собой аллегорию или символ.

Сам термин «Великие Риторики» стал применяться по отношению к поэтам позднего Средневековья в связи с тем, что в конце XV — начале XVI в. одновременно с появлением большого количества поэтических текстов был создан ряд теоретических трактатов, посвященных стихосложению, в названии которых фигурировало слово «риторика». «Вторичная» риторика поэтического текста (*seconde rhétorique, rhétorique métrifiée*), также называемая «национальной риторикой» (*rhétorique vulgaire et maternelle*), противопоставлялась в них классической латинской риторике прозы (*rhétorique latine, rhétorique prosaïque*) (Langlois 1902: I–III; Шишмарев 1911: 489). К «вторичным риторикам» относят такие трактаты как «Des rimes» Ж. Леграна (Jacques Legrand, † 1425), «Traité de

rhétorique vulgaire», приписываемый Ж. Молине, анонимные «Des regles de la seconde rhétorique», «Traité de l'art de rhétorique» и другие — большинство из них сохранились в виде единичных рукописей и были опубликованы только в конце XIX — начале XX в. (Langlois 1902; Héron 1889–1890). Эти трактаты содержали учение о рифме и правила организации жестких стихотворных форм, однако в них не затрагивались вопросы поэтического содержания, что отличает их от поэтик, создававшихся в то же время (Langlois 1902: VI; Шишмарев 1911: 489–497).

Поэты следующего поколения — П. Ронсар, Ж. дю Белле и другие — осуждали Великих Риториков, упрекая их в излишнем внимании к форме, в усложненности и неестественности (Denizot 2003: 221). Так, Ронсар следующим образом характеризовал творчество своих предшественников:

«Je suis de cette opinion que nulle Poésie se doit louer pour accomplie, si elle ne ressemble la nature, laquelle ne fut estimée belle des anciens, que pour estre inconstante, et variable en ses perfections» (Ronsard 1617: 107).⁸

И именно так — как переходный этап от лирики Средневековья к поэзии Ренессанса — творчество Великих Риториков воспринималось вплоть до начала XX в. (Шишмарев 1911: 555–556). В конце XIX — начале XX в. были изданы «риторики» конца XV — начала XVI в., неизвестные ранее широкой публике и содержащие большое количество стихотворных примеров, а в 1960-е годы поэзию позднего Средневековья и, в том числе, Великих Риториков заново открыли писатели и поэты группы УЛИПО (OULIPO, сокр. от Ouvroir de littérature potentielle) — Ж. Перек, И. Кальвино, Р. Кено (Laprand 1998: 66; Consenstein 2002: 149–150). В 1970-е годы появились первые работы, посвященные Великим Риторикам, —

⁸ «Я придерживаюсь того мнения, что поэзия не должна считать себя совершенной, если она не схожа с природой, которая оценивалась древними только как непостоянная и изменчивая в своих совершенствах» (здесь и далее перевод Н. В. Каревой).

в 1978 г. французский критик и историк-медиевист Поль Зюмтор (1915–1995) опубликовал книгу «Le masque et la lumière: la poétique des grands rhétoriciens» (Zumthor 1978¹) и в том же году выпустил антологию текстов Великих Риториков «Anthologie des grands rhétoriciens» (Zumthor 1978²).

Однако если в целом французская поэзия позднего Средневековья оставалась забытой вплоть до середины XX в., отдельные формы, берущие свое начало в традиции усложненного и полного загадок стиха Великих Риториков, активно использовались в европейской литературе. Именно это можно сказать об амбивалентных стихотворениях — во французской традиции для обозначения подобной формы существует несколько терминов *vers coupé*, *vers brisé*, *vers à double entente* и др. Один из первых текстов подобного рода был найден в тетради, содержащей трактат «Des rimes» Ж. Леграна (Langlois 1902: XIX–XX). Стихотворение было написано во времена царствования короля Генриха III и посвящено его союзу с кардиналом Шарлем де Гизом и его братом Франсуа Лотарингским герцогом де Гизом. Прочитываем полностью этот текст:

Par l'alliance D'un cardinal, On voit tout mal Batre la France	et amour mutuelle faite aveques le roy, ne trouver plus de quoy et sa fleur immortelle.
Qui Dieu deprise, Luy jusqu'au bout Qui pille tout Son frere Guise	il sent la main cruelle; ayme et soutient la foy. et veut vivre sans loy, l'afflige de bon zele.
Ces deux fort bien, Gardent que rien, Ne leur echappe	ayans un cueur uny, demeirant impuny, O bienheureuse France!
Car l'un, de soy Veut estre un roy, Et l'autre un pape	coignoissant combien craint sa justice il advance, imite, tant il est saint (Langlois 1902: XX).

Если читать его полностью, то перед нами сонет, восхваляющий союз короля с семьей де Гизов; левая же его половина представляет собой политическую сатиру, обличающую жадность кардинала де Гиза и его брата, ввергнувших Францию в войну⁹.

Еще один сонет подобного рода, написанный в 1587 г., приводит Л. Де Верьер в книге «Monographie du sonnet» (Veyrières 1868–1869):

Plus ne faut endurer La ligue des Lorrains, Ils tiennent en leurs mains Le fer pour nous tuer,	Des Bourbons la maison ; C'est l'appui de la France, De l'Etat la defense, C'est la Religion.
Il faut donc abhorrer Les castillans desseins De ces loups inhumains Nous voulant dévorer	Les Princes de Bourbon Dompterent l'insolence Et la fière arrogance De leur ambition.
Qui est plus proche aux rois Qu'un prince Navarrois Contre l'usurpateur	Que la maison de Guise, Ne pille plus l'Eglise, Le Ciel est irrité,

⁹ Поскольку перевести «амбивалентное» стихотворение целиком на русский язык, сохраняя авторскую смысловую игру, представляется непростой задачей (в первую очередь из-за того, что субъектные и объектные отношения выражаются во французском языке одной и той же формой), мы дадим два построчных перевода. Первый — это перевод стихотворения целиком: «Благодаря союзу и взаимной любви / кардинала с королем / мы видим, что никакое зло / не сможет обрушиться на Францию и ее бессмертный цветок. // Кто презирает Бога, тот почувствует жестокость его руки / и тот до конца будет любить и поддерживать веру. / Тот, кто грабит и хочет жить незаконно, / того со всем усердием накажет его брат Гиз. // Эти двое, единые в своих помыслах, / следят, чтобы ничто не осталось безнаказанным / и не избегло их внимания. О счастливая Франция! // Потому что один из них, зная сам, что такое страх, / хочет быть королем и насаждать справедливость. / Другой же похож на папу, настолько он свят». Второй — перевод только левого столбца: «Благодаря союзу / с кардиналом / мы видим, что все зло / обрушилось на Францию. // Кто презирает Бога? / Это он [кардинал]. / Кто все грабит? / Его брат Гиз. // Эти двое / следят, чтобы ничего / не избегло их внимания. // Потому что один / хочет стать королем, / а другой — папой».

La noblesse se plaint
Voyant un cœur menteur
Sous un prétexte feint,

D'un si cruel ravage,
Qui d'un titre emprunté,
Commet ardente rage
(Veyrières 1868–1869: 1, 70)¹⁰

Сонет посвящен противостоянию де Гизов из Лотарингской династии и Генриха Бурбона, короля Наварры, будущего французского короля Генриха IV. Сонет может быть прочитан тремя способами. Он может читаться целиком: в таком случае перед нами — текст, славящий Лигу, и направленный против дома Бурбонов¹¹. Отдельно может быть прочитан левый столбец — в таком случае это сонет, обличающий де Гизов и восхваляющий короля Наварры¹². И может быть прочитан отдельно правый столбец — и перед нами еще один текст, славящий дом Бурбонов и Генриха Наваррского¹³.

Как мы видим, само чтение подобного рода текстов было непростой задачей, требующей от читателя умения их расшифровывать. Поэтому иногда — особенно в тех случаях, когда стихотворение

¹⁰ Этот сонет приведен в качестве образца «кусочного сонета» в книге Н. Н. Шульговского «Теория и практика поэтического творчества» (Шульговский 1914: 71).

¹¹ «Более не следует терпеть / дом Бурбонов. / Лотарингская лига / — это опора Франции. / Они держат в руках / защиту государства, / меч, который нас убьет, / — это Религия. // Значит, следует держать в страхе / принцев Бурбонов / планы испанцев / обуздают дерзость / этих бесчеловечных волков / и жестокою заносчивость их, / желающих пожрать нас / своими амбициями. // Кто более близок к королям, / чем дом Гизов, / Пусть принц Наварры / не грабит Церковь, / На узурпатора / гневается небо, // Дворянство жалуется / на столько жестокий грабеж, / Видя неискреннее сердце / Которое с помощью украденного титула / под лживым предлогом / совершает страшное бесчинство».

¹² «Не следует более терпеть / Лотарингскую лигу, / Они держат в своих руках / меч, который нас убьет. // Значит, следует держать в страхе / испанские планы / этих бесчеловечных волков / которые хотят нас пожрать. // Кто ближе к королям, / чем принц Наварры / на узурпатора / жалуется дворянство / видя неистинное сердце / под лживым предлогом».

¹³ «Дом Бурбонов / — это опора Франции / Защита государства / — это Религия. // Принцы Бурбоны / обуздают дерзость / и жестокою заносчивость / их амбиций. // Пусть дом Гизов / Более не грабит Церковь, / Небо возмущено // Столь жестоким грабежом, / того, кто с помощью украденного титула / совершает страшное бесчинство».

можно было прочесть не двумя, а бóльшим количеством способов — авторы давали пояснения, как именно следует читать «амбивалентные» тексты. Так, например, Жан Мешино дал следующий комментарий к своему стихотворению «Oraison a la Vierge»¹⁴:

«Cette Oraison se peut dire par huit ou par seize vers <...> tant en rétrogradant que autrement, tellement qu'elle se peut lire en XXXII manières différentes et plus, et à chacun y aura sens et rime, et commencera toujours par mots differentz qui veult » (Kerdaniel 1916: 112–113)¹⁵.

Т. Бонч-Осмоловская в статье «Два в одном или собрание амбивалентных стихотворений» (Бонч-Осмоловская 2008) показала, что форма «амбивалентного стиха» часто использовалась во времена противостояний между разными партиями или государствами для передачи тайного политического содержания. Текст, таким образом, превращался в зашифрованное послание, читатель которого должен был знать, в каком порядке расположить элементы для того, чтобы его прочесть. В качестве примеров Т. Бонч-Осмоловская приводит «символы веры», написанные в эпоху религиозных войн между католиками и протестантами.

¹⁴ Пр процитируем также само стихотворение:

D'honneur sentier	Confort seur et parfait
Rubi cheris	Safir tres precieux
Cuer doulx et chier	Support bon en tout fait
Infini pris	Plaisir melodieux
Ejouy ris	Souvenir gracieux
Dame de sens	Mere de Dieux tres nette
Appuy rassis	Desir humble joyeux
M'ame deffens	Tres chiere pucelette

(Kerdaniel 1916: 112–113).

¹⁵ «Эта молитва может состоять как из восьми, так и из шестнадцати строк <...> ее можно читать, спускаясь по строкам вниз и по-другому, тридцатью двумя и большим количеством способом, и при любом способе чтения у стихотворения будет смысл и рифма и начинать чтение можно с разных слов».

Так же, как цитированный нами выше сонеты, эти стихотворения, прочитанные целиком, выражают верность господствующему режиму, тогда как полустигии скрывают оппозиционный смысл. Форма оказывалась востребованной в различные эпохи, всякий раз, когда политическая ситуация заставляла автора скрывать свои истинные пристрастия — Т. Бонч-Осмоловская цитирует французские «амбивалентные» тексты времен Наполеона и гитлеровской оккупации, а также английский текст XVIII в. о противостоянии вигов и тори. Создавались подобного рода стихотворения с политической тематикой и на русском языке — Н. Богословский в книге «Забавно, грустно, смешно!» цитирует стихотворение своего одноклассника, за которое последний был удостоен похвалы на школьном совете. Антимонархическое и антиклерикальное стихотворение, прославляющее интернационал, при ближайшем рассмотрении и будучи прочитанным по столбцам, содержало противоположный смысл:

Рассеется туман,
Коммуны мировой
Интернационал
Прогоним мы долой

исчезнет царство тьмы.
взойдет, блестя, заря.
прославим скоро мы,
и Бога, и Царя
(Богословский 2003: 77).

*
* * *

На данный момент невозможно определить точно круг непосредственных источников Ржевского, однако приведенные выше факты свидетельствуют, что в его творчестве французская традиция амбивалентных стихотворений определенным образом трансформируется. Во французской литературе XVI–XVIII вв. амбивалентные тексты связаны по преимуществу с политическими темами. Политический сюжет обыгрывается и в повести Вольтера «Задиг». На наш взгляд, оригинальность русского поэта-версификатора середины XVIII в. можно усмотреть в том, что он использовал эту форму для произведений другого рода — в любовной

и философской лирике. Кроме того, важно отметить, что Ржевский связывает форму амбивалентного стихотворения с сонетной формой. Такое «гибридное» соединение встречается очень редко: нам удалось найти лишь два примера французских стихотворений подобного рода. Дальнейшие разыскания в этой области могли бы, возможно, обнаружить непосредственные источники «тройных» сонетов Ржевского.

ЛИТЕРАТУРА

1. Баевский 1996 — *Баевский В. С.* История русской поэзии 1730–1980. М., 1996.
2. Бердников 1997 — *Бердников Л. И.* Разгадка тройного сонета // *Новый Берег*. 2014. № 43. URL: <http://magazines.russ.ru/bereg/2014/43/19b.html> (дата обращения: 25.12.2016).
3. Бердников 2014 — *Бердников Л. И.* «Счастливый Феникс»: Очерки о русском сонете и книжной культуре XVIII — начала XIX века. СПб., 1997.
4. Богословский 2003 — *Богословский Н. В.* Забавно, грустно и смешно. М., 2003.
5. Бонч-Осмоловская 2008 — *Бонч-Осмоловская Т. Б.* Два в одном, или собрание амбивалентных стихотворений // *Стороны света*. 2008. № 9. URL: <http://www.stosvet.net/9/bonch-osmolovski/> (дата обращения: 25.12.2016).
6. Викери 1973 — *Викери В. Н.* Русский шестистопный ямб и отношение его к французскому александрийскому стиху // *American Contributions to the Seventh International Congress of Slavists*. V. 2: Literature and Folklore. The Hague; Paris, 1973. P. 506–527.
7. Гаспаров 2002 — *Гаспаров М. Л.* Очерк истории русского стиха. М., 2002.
8. Голубков 2003 — *Голубков А. В.* «Великие риторики» // *Литературная энциклопедия терминов и понятий*. М., 2003. С. 115–116.
9. Гуковский 2001 — *Гуковский Г. А.* Ржевский // *Гуковский Г. А.* Ранние работы по истории русской поэзии XVIII века. М., 2001. С. 157–183.
10. Евдокимова 1990 — *Евдокимова Л. В.* Французская поэзия позднего средневековья (XIV — первая треть XV вв.). М., 1990.
11. Еремин 1966 — *Еремин И. П.* Поэтический стиль Симеона Полоцкого // *Еремин И. П.* Литература Древней Руси. Этюды и характеристики. М.; Л., 1966. С. 211–233.
12. Заборов 1967 — *Заборов П. Р.* Вольтер в русских переводах XVIII века // *Эпоха Просвещения. Из истории международных связей русской литературы*. Л., 1967. С. 110–207.
13. Заборов 1970 — *Заборов П. Р.* Вольтер в России конца XVIII — начала XIX века // *От классицизма к романтизму. Из истории международных связей русской литературы*. Л., 1970. С. 63–194.
14. Задиг 1759 — *Задиг*, история Восточная господина Вольтера. Глава 4 «Завистник» // *Сочинения и переводы, к пользе и увеселению служащие*. СПб., 1759. Февраль. С. 152–158.
15. Матвеев 2008 — *Матвеев Е. М.* Метрика и строфика А. А. Ржевского // *Петербургская стихотворная культура: Материалы по метрике, строфике и ритмике петербургских поэтов: сб. ст.* СПб., 2008. С. 124–176.
16. Матвеев 2015 — *Матвеев Е. М.* Поэзия А. А. Ржевского: между барокко и сентиментализмом // *Миргород*. 2015. № 1 (5). С. 77–90.
17. Поэты 1972 — *Поэты XVIII века*. Т. 1. Л., 1972 (Библиотека поэта. Большая серия).
18. Ржевский 1763 — *Ржевский А. А.* Продолжение следствия моего сновидения. Письмо к наборщикам второе // *Свободные часы*. 1763. Апрель. С. 206–219.
19. Сазонова 2006 — *Сазонова Л. И.* Литературная культура России. Раннее Новое время. М., 2006.
20. Шишмарев 1911 — *Шишмарев В.* Лирика и лирики позднего Средневековья. Очерки по истории поэзии Франции и Прованса. Париж, 1911.
21. Шульговский 1914 — *Шульговский Н. Н.* Теория и практика поэтического творчества. СПб.; М., 1914.
22. Baron 1841 — *Baron A.* Histoire abrégée de la littérature française depuis son origine jusqu'au XVIIe siècle. 2 tomes en 1 vol. Paris, 1841.
23. Consenstein 2002 — *Consenstein P.* Literary Memory, Consciousness and the group Oulipo. Amsterdam, 2002.
24. Denizot 2003 — *Denizot V.* «Comme un souci aux rayons du soleil». Ron-sard et l'invention d'une poétique de la merveille (1550–1556). Genève 2003.
25. Héron 1889–1890 — *Héron A.* Le grand et vrai art de grand rhétorique, de Pierre Fabri, publié avec introduction, notes et glossaire, par A. Héron. Rouen, 1889–1890. 3 vol.
26. Kerdaniel 1916 — *Kerdaniel E. L.* de Un Soldat-Poète du XVe siècle. Jean Meschinot. Paris, 1916.
27. Langlois 1902 — *Langlois M. E. (éd.)* Recueil d'art de seconde rhétorique. Paris, 1902.

28. Lapprand 1998 — *Lapprand M. Poetique de l'Oulipo*. Amsterdam, 1998.
29. Lauer 1991 — *Lauer R. Die lyrischen Experimente* A. A. Rževskijs // *Zeitschrift für Slawistik*. 1991. Bd. 36. № 4. S. 544–563.
30. Lauer 2000 — *Lauer R. A. A. Rževskij über die Poetik des Epigramms* // *Zeitschrift für slavische Philologie*. 2000. Bd. 38. H. 2. S. 263–267.
31. Philippon-la-Madelaine 1805 — *Philippon-la-Madelaine L. Dictionnaire portative des poetes francais morts, depuis 1050 jusqu'à 1804*. Paris, 1805.
32. Poirion 1965 — *Poirion D. Le poète et le prince: l'évolution du lyrisme courtois de Guillaume de Machaut a Charles d'Orléans*. Grenoble, 1965.
33. Ronsard 1617 — *Ronsard P. de Recueil des sonnet, odes, hymnes, elegies et autres pieces retranchees aux editions precedentes des œuvres de P. de Ronsard Gentil-homme Vandomois. Avec quelques autres non imprimes cy devant*. Paris, 1617.
34. Veyrières 1868–1869 — *Veyrières L. de Monographie du sonnet. Sonnetistes anciens et modernes suivis de quatre-vingts sonnets*. Paris, 1868–1869.
35. Zumthor 1978¹ — *Zumthor P. Le masque et la lumière: la poétique des grands rhétoriciens*. Paris, 1978.
36. Zumthor 1978² — *Zumthor P. (éd.) Anthologie des grands rhétoriciens*. Paris, 1978.

N. Kareva, E. Matveev. Triple Sonnets by Alexey Rjevskij and the Tradition of Ambivalent Poems in the French Literature of the 16–18th Centuries

Keywords: French literature, Russian literature, 18th century, Alexey Rjevskij, sonnet, The Grands Rhétoriciens.

Our study is devoted to the equivoque sonnets by Alexey Rjevskij. Rjevskij was the only Russian author of the 18th century having composed equivoque sonnets: poems that have different meanings depending on the chosen way of alinement their elements. In the present article, we analyze the poems by Rjevskij in connection with the poetic heritage of *The Grands Rhétoriciens* and the subsequent transformation of this tradition in the European literature.

О ДВУХ ТВОРЧЕСКИХ УСТАНОВКАХ Ф. А. ЭМИНА

Ключевые слова: русская литература XVIII в., Ф. А. Эмин, басни, роман, творческая установка, дидактика, беллетристика.

Статья посвящена рассмотрению вопроса о творческих установках Федора Александровича Эмина (1735–1770). В качестве материала исследования использованы произведения разных жанров (романы, басни, историческое сочинение), что позволяет получить представление о творчестве Эмина как о едином целом.

История литературы знает множество примеров того, как прижизненная популярность автора сменялась его полным забвением буквально в первые десятилетия после смерти. Подобная судьба постигла, в частности, Ф. А. Эмина, чье творчество имело большой успех у широкой публики в 60-е годы XVIII в. Будучи автором первых оригинальных русских романов, Эмин, со свойственной ему плодовитостью, обращался также и к другим жанрам литературы. Его творческое наследие поистине огромно: всего за 7 лет интенсивной работы (с 1763 по 1770 г.) Ф. А. Эмин успел написать 7 романов (3 из них — это переводы с итальянского, португальского и испанского языков), издать сборник «Нравоучительных басен», сделать перевод «Истории польской» П.-Ж. Солиньяка, выпустить три тома «Российской истории» и «Краткое описание Оттоманской Порты». Также он в течение 1769 г. издавал ежемесячный сатирический журнал «Адская почта», принимая активное участие в журнальной полемике того времени. Уже после смерти автора, в 1780 г. вышло его духовно-нравственное сочинение «Путь ко спасению», которое было впоследствии несколько раз переиздано.

Может показаться, что для беллетриста, преуспевшего в издании романов, подобный разброс интересов несколько необычен:

* Евгения Дмитриевна Кретьова, магистрант кафедры истории русской литературы СПбГУ, zhe.kretova@yandex.ru

переводы и сочинение романов уже в первые годы принесли Эмину некоторую известность и материальную обеспеченность. Что же на самом деле заставляло иностранца с авантюрным и загадочным прошлым упорно трудиться во многих жанрах, не останавливаясь на чем-то одном?

Тут следует заметить, что большая часть исследований, посвященных Ф. А. Эмину, посвящены биографии автора, его деятельности как романиста¹ или же издателя сатирического журнала (Рак 1986: 169–197). Однако до сих пор почти не предпринималось попыток изучения творчества этого автора в разнообразии его словесных начинаний, увиденных как единое целое. Вместе с тем, без этого вряд ли возможно представить его место в русском литературном движении как некую цельную позицию.

*
* *

Вероятно, первым шагом в решении подобной задачи должна стать попытка ответить на вопрос: а чем был обусловлен интерес Эмина к роману в те годы, когда этот жанр находился в очевидной немилости у самых влиятельных русских литераторов? Или, с другой стороны — какое место занимал Эмин в литературных кругах и что побудило его стать писателем?

Известно, что для Эмина поводом заняться литературным трудом изначально стало неустойчивое положение на русской службе и связанные с этим материальные трудности. В этом он признавался устами автобиографического героя одного из романов:

«Жалованье, которое я получал, больше раздражало, нежели утолить могло мой голод; тогда я, не зная каким образом промыслить себе кусок хлеба, начал упражняться в сочинениях» (Эмин 1783: 191).

¹ Наиболее интересными из сделанного в этом направлении в последние годы представляются исследования Т. Е. Автухович, в которых, в частности, демонстрируется использование Эминым стратегий и приемов, характерных для современной беллетристики (Автухович 2015).

Отношение к литературному творчеству как к средству заработка было нетипичным для русских писателей середины XVIII в. и вызывало к себе презрительное отношение, например, со стороны такого автора, как А. П. Сумароков (Сумароков 1781: 187). Загадочное происхождение, фантастическая биография, путешествия по разным странам, смена профессий и покровителей, чрезвычайная активность и склонность к сочинительству — все это создавало Эмину репутацию типичного искателя фортуны, авантюриста, каких XVIII в. знал немало.

Показательно, что некоторые исследователи, принимая во внимание еще и необычайную интенсивность, с которой писал и печатался Эмин, характеризовали этого автора скорее как удачливого ремесленника, угадавшего потребности публики. Особенно резкую оценку дал Эмину Г. А. Гуковский:

«Это был авантюрист и делец, Чичиков русской литературы XVIII века» (Гуковский 1999: 153).

Отсюда, как представляется, возник и определенный принцип изучения творчества Эмина, упоминавшийся выше. Автор, пишущий только ради заработка, обращается к тем жанрам, которые находят спрос у читателя — в его выборе нет внутренней логики, а значит, и его произведения должны изучаться, главным образом, на фоне жанровых традиций, к которым они принадлежат.

Итак, свою литературную деятельность Эмин начал с написания и перевода романов. Казалось бы, удивительно, что начинающий писатель, чье благополучие напрямую зависело от успеха у читателей, выбрал столь сомнительный и неустоявшийся жанр. Тем не менее, этому есть несколько объяснений. Во-первых, для прожившего в Европе Эмина роман был вполне привычным жанром, не имеющим никаких отрицательных коннотаций. Зная несколько языков, Эмин мог в оригинале читать многие романы, неизвестные русскому читателю, и использовать их как образцы для собственных сочинений. Вторую причину четко обозначил В. П. Степанов:

«Творческие связи с переводчиками Сухопутного шляхетского корпуса обусловили обращение Эмина к жанру романа вместо традиционных дидактических сочинений» (Степанов 2010: 446).

Действительно, в типографии Кадетского корпуса в то время печаталось много переводных романов, Эмин же, как преподаватель Корпуса, не мог не знать об этом. Кроме того, выбор жанра оказался верным еще и потому, что широкой публике было нужно развлекательное светское чтение, и Эмин со своими оригинальными произведениями удачно занял нишу рукописных повестей петровского времени, древнерусских сказок о Бове и переводных романов.

При этом Эмин, в отличие, например, от Ломоносова (Ломоносов 1952: 222–223), Сумарокова (Сумароков 1759: 374) или Хераскова (Херасков 1760: 3–8), не считал роман исключительно развлекательным и поэтому вредным, развращающим жанром. В предисловии к своему первому произведению — «Непостоянной фортуне» (1763 г.) — он пишет:

«Сплетенные приключения, здесь изображенные, того к добродетели приветствуют, кто с точным рассуждением околичности оных разбирать станет» (Эмин 1781: V).

Создавая роман, Эмин стремился не только развлечь читателя и расширить его представления о дальних странах, но и преподавать ему полезные жизненные уроки. При этом, он не ограничился лишь декларированием этой установки в предисловиях к романам — в самих текстах четко прослеживается авторская дидактическая интенция. Не случайно в «Непостоянной фортуне» то и дело встречаются советы и предостережения в виде сентенций. Например:

«Никогда нам при наших предприятиях торжествовать не надобно, покамест благополучного окончания не достигнем» (Эмин 1781: 18). Или: «И на каторге бесполезно иметь приятеля. Милее нам

друг в нещастии, нежели отец в благополучии» (Там же: 25). А также: «Много таких на свете, кои под видом друга наиопаснейшими неприятелями бывают» (Там же: 54). И так далее.

Как мы видим, в романе присутствует отчетливый нравоучительный элемент. Возможно, как раз это дидактическое начало и сделало роман столь привлекательным в глазах Эмина.

О важности для Эмина писателя нравоучительного элемента свидетельствует и то обстоятельство, что дидактическая направленность творчества Эмина отнюдь не исчерпывается его романами. В 1764 г. он опубликует сборник «Нравоучительные басни», затем составит три тома «Российской Истории», которую подчас относят к «риторико-нравоучительному направлению в историографии» (Степанов 2010: 449). Сам автор в предисловии к первому тому писал, что свойство Истории состоит в том, чтобы

«не только человеческое любопытство уведомлять о прошедших делах, но и важностию речей и разными полезными рассуждениями научать тех, кои довольнаго просвещения не имеют» (Эмин 1767: XLVIII).

Завершается творчество Эмина, как уже упоминалось, религиозно-философским сочинением «Путь ко спасению». Таким образом, Ф. А. Эмин, как и большинство авторов XVIII в., видел свою цель в просвещении читателей и исправлении их нравов.

*
* *

Итак, одним из фундаментальных начал творчества Ф. А. Эмина является дидактика. Стремление к нравоучению проходит через его сочинения различной жанровой природы, в известной мере объединяя их, или, во всяком случае, позволяя заметить их некоторую внутреннюю близость. В связи с этим представляется возможным говорить о наличии в творческой деятельности определенных интеграционных сил. Они не исчерпываются только что отмеченным, по существу тем же целям сближения произведений

разных жанров служит и, казалось бы, противоположная дидактизму тенденция, которую можно определить как развлекательность романного типа. Уже неоднократно отмечалось, что Эмин, превративший в авантурный роман собственную биографию, также романизировал и свою «Российскую историю», стараясь сделать ее более увлекательной для чтения (Западов 1947: 261). И дело вовсе не ограничивается одной «Российской историей», романизация текстов другой жанровой природы составляет одну из важнейших стратегий его литературной деятельности вообще. Особенно же интересны в этом отношении «Нравоучительные басни» Эмина.

Это сборник из 120 прозаических басен, каждая из которых снабжена моралью. Однако сюжеты басен довольно экзотические, они не восходят к эзоповским и, по мнению исследователей, либо являются оригинальными, либо восходят к неизвестным источникам (возможно, португальским или испанским). В любом случае, сборник явно создавался с установкой на занимательность. И, если судить по тому, что басни выдержали два переиздания (в 1789 и 1793 гг.), они действительно оказались востребованными публикой.

Очевидно, делая басни более увлекательными, Эмин использовал свои навыки романиста. Не случайно в сборнике прослеживается связь с дебютным романом автора — «Непостоянная фортуна». Так, например, одна из басен сборника имеет сюжетные совпадения с этим романом. Это басня под названием «Щастие и Разум», мораль ее такова: «Щастие не поможет, когда ума нет» (Эмин 1764: 74). В басне рассказывается о том, как один богатый и разумный мещанин отказался от Разума в пользу Щастия. После чего «впал в великие беспорядки» (Там же: 68), лишился всего, что имел, и из-за слабоумия никак не мог воспользоваться дарами Щастия (золотом, бриллиантами). Казалось бы, этого достаточно, чтобы читатель воспринял урок. Однако во второй части басни развернуто рассказывается о похождениях мещанина в Марокко, куда он попал благодаря попытке Щастия устроить его судьбу. Дело в том, что в Африке сумасшедших якобы «почитают за

пророков» (Там же: 69). Действительно, мещанина там принимают за святого, оказывают ему почести, а местный Царь выдает за него замуж влюбленную Царевну. Но все же план не срабатывает до конца и даже подсланный Щастием хитрый помощник-толмач не может препятствовать тому, что правда раскрывается и мещанин попадает в «шалных дом». Щастие же в конце концов «убежало от безумного, видя, что ему никак пособить не можно» (Там же: 74).

Вторая, «авантурная» часть басни во многом перекликается с одним из эпизодов романа «Непостоянная фортуна, или Похождение Мирамонда», когда главный герой, чтобы беспрепятственно продолжить свой путь через территорию Марокко притворяется сумасшедшим и оказывается принят за святого.

Приведем некоторые примеры:

«<Мирамонд. — Е. К.> Показывал наибольшие святости своей доводы. Терзал на себе платье, показывая на лице своем великий гнев, кричал страшным голосом *как сумасшедший, каковых они* <жители Марокко. — Е. К.> *за святых почитают*, метался как бешеный в ту и другую сторону» (Эмин 1781: 47). «Пал на землю, кричал, стонал, говорил громко, но так скоро и невнятно, что никто его разуместь не мог» (Там же: 47–48).

«И так Щастие возбудило в нем <мещанине. — Е. К.> желание, чтобы он оставя свою землю отправился в Африку, *где сумасшедших почитают за пророков*». «<Мещанин. — Е. К.> начал кричать и прочия сумасбродства делать». «Африканцы почли его за своего угодника, и начали целовать руки и края платья его, прося, чтоб он молился за них Магомету» (Эмин 1764: 69).

Сравним еще два эпизода:

«Иные твердили, что язык, которым он говорит и которой нам невразумителен, есть тот, на котором святые с Богом разговаривают, и коего смертные разуместь не могут» (Эмин 1781: 48).

Царь, «не разумея, думал, что он говорит притчами» (Эмин 1764: 70). Толмач уверял царского офицера, что «пророк говорит тем языком, на котором говорят угодники в Магометовом раю» (Там же: 71).

Как мы видим, между приведенными фрагментами обнаруживаются буквально дословные совпадения.

Кроме того, роман полон описаний обычаев тех стран, куда судьба заносит героя. В басне также присутствует сходное описание:

«...в Африке не может жених прежде совершения брака разговаривать с своею невестою, ниже оной видеть...» (Там же: 72).

Подобные заметки вводились, чтобы заинтересовать читателя и расширить его кругозор.

*
* *

Получается, что, с одной стороны, насыщая романы дидактическими рассуждениями, Эмин, с другой стороны, вносил в произведения прямо дидактической направленности романские элементы. Противоположные стратегии в конечном счете подчинялись одним и тем же конечным целям, выполняли интегрирующую функцию, объединяя сочинения разной природы, позволяя выразиться в них единому авторскому самосознанию. Это самосознание или, другими словами, достаточно явственная писательская позиция, проявлялась и в других ситуациях. Можно привести один любопытный этому пример: в упомянутом сборнике есть басня под названием «Вор, сочинитель книг и судья». Само по себе наличие у Эмина басни с подобным сюжетом интересно как пример возможной авторской саморефлексии. Мораль басни такова: «Великая глупость, надеясь на то, что много есть преступников, грешить» (Там же: 92). Однако основной конфликт в этом небольшом тексте разворачивается скорее вокруг проблемы плагиата, так как пойманный Вор доносит на Автора и обвиняет его в том, что заимствование у других сочинителей ничем не отличается от простого воровства. В свое оправдание Автор говорит, что «разумное подражание есть великое дело во всех сочинениях» (Там же: 91). Подобной фразой сам Эмин мог бы ответить тем, кто называл его романы вторичными по отношению к западным образцам. Еще

более значимыми оказываются слова Юпитера в конце басни: «Автор, которой крадет других дела, называя своим, только у неразумных почитается за сочинителя». Наказанием для такого автора, по мысли Юпитера, становится то, что разумные люди «чтут его за ученого вора и невежу» (Там же: 92). Таким образом, если считать, что в данном случае автор басни солидарен с Юпитером, рассудившим остальных персонажей, Эмин был склонен полагаться на разум своих читателей. Это утверждение может быть доказано также тем, что схожую мысль мы обнаруживаем в предисловиях к романам Эмина. Приведем, например, цитату из предисловия к «Непостоянной фортуны»:

«Если в сем моем сочинении что-нибудь сыщется, что чьему вкусу противно покажется, то я прошу благосклонных читателей так поступить с моим сочинением, как делает человеческая натура с обыкновенным своим кормом, пользуясь тем, что ей потребно, а лишнее не чувствительно истончевая» (Эмин 1781: 9).

В предисловии к «Приключениям Фемистокла» Эмин вновь говорит о том, что уповает на рассудительность читающей публики:

«Увещаваю благосклонных читателей, что не для того в сем моем сочинении изображены гражданские, философические и прочие разные разговоры, чтобы служить могли вместо наставления, но для той единственно причины, дабы сообщить публике мои мысли, в которых, ежели благоволивый читатель, сыщет недостаток исправь оной твоим благорассуждением» (Эмин 1763: 16).

Та же мысль характерна и для предисловия к переводному роману «Безщастный Флоридор»:

«Многие говорят, что романы больше развращают, нежели исправляют человеческие нравы, знать то, что так утверждающие Сократовы лекарства без рецепта принимали <...> и как никакого лекарства нет, чтобы не имело в себе противного и полезного, так ни одна книга такая не сыщется, по которой бы все было хорошо,

а ничего худого, или все худо, а ничего хорошего, и ежели кто с благо-
рассуждением читает книги, то несходное с его благоразумием про-
пустит мимо, а полезным пользоваться будет» (Мартиано 1763: 5–6).

По всей видимости, Эмин учитывал свой опыт романиста при написании басен и не только вплетал элементы авантюрного повествования в нравоучительное сочинение, но и привносил в басенные сюжеты свои творческие убеждения.

*
* *

Вывод из рассмотренных выше примеров заключается, как представляется, прежде всего в том, что, несмотря на внешнее разнообразие, творчество Ф. А. Эмина обладает некоторым внутренним единством. В нем отчетливо прослеживаются две тенденции: дидактическая и развлекательная, которые, вне зависимости от жанра конкретного произведения, соединяются внутри него. Одним из частных проявлений этого свойства творчества Эмина оказывается то, что, будучи в первую очередь романистом, он приспособлял данный опыт для своей дальнейшей литературной деятельности. Благодаря этому развлекательность произведений Эмина оказывается развлекательностью романного типа. Одновременно с этим, писатель неизменно стремился к нравованию, видя в любой словесной деятельности прежде всего способ исправления нравов, что, в частности, сказалось в его романах. Роман, вопреки расхожему мнению современников, оказывается для Эмина не развращающим жанром, а жанром, способным вместить в себя и прямые назидания, и в равной мере положительные и отрицательные примеры поведения. Благодаря дидактике, проникающей в роман, у читателя остается возможность самостоятельно анализировать поступки героев и, исходя из здравого смысла, решать, что хорошо, а что плохо, т. е. воспитывать себя. Подобная позиция достаточно типична для XVIII столетия, но в России именно Эмин выразил ее, вероятно, первым.

ЛИТЕРАТУРА

1. Автухович 2015 — *Автухович Т. Е.* Риторика. Жизнь. Литература: Исследования по истории русской литературы XVIII века. Минск, 2015.
2. Гуковский 1999 — *Гуковский Г. А.* Русская литература XVIII века. М., 1999. С. 153–158.
3. Западов 1947 — *Западов А. В.* Эмин // Академическая история русской литературы: в 10 т. М.; Л., 1947. Т. 4. Ч. 2. С. 256–265.
4. Ломоносов 1952 — *Ломоносов М. В.* Краткое руководство к красноречию // Ломоносов М. В. Полное собрание сочинений. М.; Л., 1952. Т. 7. С. 89–378.
5. Мартиано 1763 — *Мартиано Г.* Безщастный Флоридор / пер. с ит. Ф. Эмина. СПб., 1763.
6. Рак 1986 — *Рак В. Д.* «Адская почта» и ее французский источник // XVIII век. Л., 1986. Вып. 15. С. 169–197.
7. Степанов 2010 — *Степанов В. П.* Эмин Федор Александрович // Словарь русских писателей XVIII века. СПб., 2010. Вып. 3. С. 444–451.
8. Сумароков 1759 — *Сумароков А. П.* О чтении романов // Трудолюбивая пчела. СПб., 1759. Июнь. С. 374–375.
9. Сумароков 1781 — *Сумароков А. П.* Ядовитый // А. П. Сумароков. Полное собрание всех сочинений в стихах и прозе. М., 1781. Ч. 5. С. 155–196.
10. Херасков 1760 — *Херасков М. М.* О чтении книг // Полезное увеселение. М., 1760. Январь. № 1. С. 3–8.
11. Эмин 1764 — *Эмин Ф. А.* Нравоучительные басни Федора Эмина. СПб., 1764.
12. Эмин 1767 — *Эмин Ф. А.* Российская история жизни всех древних от самага начала России государей... Т. 1. СПб., 1767.
13. Эмин 1781 — *Эмин Ф. А.* Непостоянная фортуна, или Похождение Мирамонда. Ч. 1. СПб., 1781.
14. Эмин 1783 — *Эмин Ф. А.* Приключения Фемистокла... М., 1783.

E. Kretova. On Two Strategies in F. A. Emin' Works

Keywords: F. A. Emin, fables, novel, creative strategies, Russian literature of 18th century.

The article is concerned with the issue of F. A. Emin's creative strategies. Emin's works of different genres (novels, fables, historical work) were used as objects of study, so it allowed us to get a more complete picture of Emin's heritage as a whole.

«ДЕТСКАЯ РИТОРИКА» 1787 Г. И ЕЕ ИСТОЧНИК —
«РИТОРИКА ОСТРОУМНОГО ЧЕЛОВЕКА»
(«LA RHÉTORIQUE D'UN HOMME D'ESPRIT»)
ГАЛЬЕНА ДЕ САЛЬМОРАНА

В статье определяется источник анонимной «Детской риторики» 1787 г., проводится сравнительный анализ переводов на русский язык французской «Риторики остроумного человека» («La Rhétorique d'un homme d'esprit») Гальена де Сальморана, общего источника «Детской риторики» и «Краснословия или Риторики в кратких правилах для всеобщего употребления» 1785 г. Устанавливается также источник самой Риторики Гальена де Сальморана, представляющей собой краткое извлечение с небольшой редакторской правкой из анонимной «Французской риторики» («La Rhétorique Française») 1698 г., приписываемой Ж. Левену де Тамплери, которая неоднократно переиздавалась в первой половине XVIII в. под названием «Красноречие нашего времени, преподанное знатной даме» («L'Eloquence du temps, enseignée à une dame de qualité»). Уточняются некоторые факты биографии и творчества Гальена де Сальморана, искателя приключений, педагога, журналиста и писателя. Прослеживается влияние «Краткого руководства к красноречию» М. В. Ломоносова на перевод «Детской риторики».

Ключевые слова: Гальен де Сальморан, «Риторика остроумного человека», «Детская риторика», «Краснословие или Риторика в кратких правилах», Левен де Тамплери, «Красноречие нашего времени», фигуры риторики, Вольтер, маршал Ришелье, М. В. Ломоносов.

* Сергей Васильевич Власов, канд. филол. наук, доц. кафедры французского языка СПбГУ, vlasovsv7@gmail.com

В «Сводном каталоге книг гражданской печати XVIII века» интересующая нас книга «Детская риторика, или Благоразумный Вития» (Гальен 1787) фигурирует как анонимная, и ее автор не указывается (Сводный каталог 1962: 285). Автора этой риторики не удалось установить и В. И. Аннушкину, предположившему, правда, что «это переработка некоего французского учебника» (Аннушкин 1997: 25)¹.

Между тем сравнение текста «Детской риторики» с текстом другой переводной риторики под названием «Краснословие или Риторика в кратких правилах для всеобщего употребления. Сочиненная Г. Галлиенном де Сальморенц» (Гальен 1785) убеждает нас в том, что это разные переводы одного и того же французского источника: «La Rhétorique d'un homme d'esprit, à l'usage de tout le monde» Гальена де Сальморана (Gallien 1772). Клод² (по другим источникам — Тимолон Альфонс³) Гальен де Сальморан — фигура

¹ Ср. (Аннушкин 2002: 200–207), где приводятся выдержки из этой риторики, которую составитель хрестоматии считает «образцом учебной книги» (Там же: 201).

² Имя Гальена — Клод (Claude) фигурирует в письме Вольтера покровителю Гальена маршалу Ришелье от 9 февраля 1767 г. См.: (Voltaire 1784, t. 60: 53–54).

³ Сам Гальен де Сальморан именует себя Тимолеоном Альфонсом в издаваемом им в Санкт-Петербурге французском журнале «Русский Меркурий» (Mercure de Russie. 1786. № 8. P. 113–120): «Le siècle de Catherine II. Ode. Par M. Timoléon Alphonse Gallien de Salmorenc, Professeur d'Histoire et de Rhétorique au Noble Corps des Cadets». В литературе о Гальене де Сальморане его имя *Тимолон Альфонс* появляется в эюнде А. П. Барсукова «Шкловские авантюристы (1778–1783 гг.)» (Барсуков 1885: 254; первое издание: Барсуков 1871). См. также: (Памятники 1872: 1–32). Далее имя Гальена — Тимолон Альфонс — было повторено М. И. Мещерским (Мещерский 1879: 81), а затем Д. К. Кобеко (Кобеко 1882: 5). Вероятно, из-за опасения разоблачений своего неблаговидного прошлого или по каким-то другим причинам, вызванным желанием замолчать свое имя Клод, которое мы знаем из письма Вольтера маршалу Ришелье (см. предыдущее примечание), Сальморан назывался в России, как мы уже сказали, Тимолеоном Альфонсом, звучным именем своего отца, известным нам из архивных материалов, на которые ссылается В. С. Ржеуцкий: (Rjéoutski 2011: 352–353).

довольно известная в истории не только французского, но и русского Просвещения⁴.

Согласно словарю А. Роша, Клод Гальен, известный также как Гальен де Сальморан, родился близ Вуарона, в бывшем графстве Сальморан, в многодетной бедной, но уважаемой семье⁵. Маршал де Ришелье, внебрачным сыном которого он себя называл, воспитывал его в своем доме в течение 15 лет, но был вынужден его поместить на 2 года в тюрьму, так как был недоволен его поведением⁶. Затем Ришелье отправил молодого Гальена к своему другу Вольтеру, чтобы юноша как-то образумился и завершил свое образование под руководством великого учителя. Вольтер, в свою очередь доверил воспитание Гальена бывшему иезуиту отцу Адану (Rochas 1856). Из письма Вольтера к маршалу Ришелье от 8 октября 1768 г. мы узнаем, что юноша прибыл в замок Ферне к Вольтеру осенью 1766 г. (Voltaire 1784, t. 59: 489). Эти сведения позволяют нам предположить вероятную дату рождения Гальена — около 1749 г., а не около 1740 г., как полагает А. Михайлов в статье о Сальморане во французском «Словаре журналистов» (Mikhailov 1999: 428).

Вольтер также был недоволен поведением юноши. Гальен скупал в Женеве памфлеты против Вольтера, а затем продавал их гостям Вольтера в Фернейском замке. Вольтер вздохнул с облегчением, когда Гальена взял себе в секретари французский посланник в Женеве П. М. Эннен (Pierre Michel Hennin), желая сделать приятное его покровителям, но, вероятно, не зная подробностей поведения Гальена. Гальен наделал в Женеве долгов, которые скрепя

⁴ См. основную литературу о нем: (Rochas 1856; Larousse 1866–1877: 952; Барсуков 1871; Барсуков 1885; Кобеко 1882: 5–6; Кобеко 1885: 89–93; Строев 1998: 80–81, 327–330, 332, 335; Mikhailov 1999; Rjéoutski 2011).

⁵ Ср.: (Voltaire 1784, t. 60: 53). Согласно Вольтеру, Клод Гальен родился в Вуароне. В письме Ришелье от 6 января 1768 г. Вольтер уточняет, что Гальен родился в деревне Сальморан, название которой он добавил к своей фамилии (Voltaire 1784, t. 60: 376).

⁶ В своем письме к П. М. Эннену от 4 января 1768 г. Вольтер пишет, что маршал Ришелье поместил своего воспитанника в тюрьму Сен-Лазар в Париже не на два года, а на один год (Hennin 1825: 124).

сердце оплатил его покровитель Ришелье⁷. Гальен окончательно поссорился и с Вольтером, и с Энненом, выпустив памфлет о жене-невских делах. Молодой шалопаи имел дерзость и неблагодарность приписать свое сочинение Вольтеру под псевдонимом «Умирающий старик» (Un Vieillard moribond) (Gallien 1768)⁸.

Гальен уехал из Женевы за границу, а затем оказался в Париже, где был заточен в Бастилию из-за новых долгов, которые снова оплатил Ришелье, чтобы освободить своего протеже из тюремного заключения.

В 1769 г. Гальен издал сборник афоризмов под названием «Настольная книга политиков» (Gallien 1769), в котором обращают на себя внимание заимствования из «Максим» Ларошфуко и других источников. В 1770 г. Гальен публикует дидактическую поэму в четырех песнях «Зрелище природы» (Gallien 1770). Эта поэма представляет собой сокращенный вариант с незначительной правкой известной поэмы П.-А. Дюлара «Величие Бога в чудесах природы» (Dulard 1750) с некоторыми вкраплениями из другой поэмы Дюлара — «Протис, или Основание Марсея» (Dulard 1758: 9–104).

В 1772 г. из под его пера выходит уже упомянутая нами «Риторика остроумного человека для всеобщего употребления», два различных перевода которой на русский язык мы рассмотрим далее.

По сведениям, сообщенным историком А. П. Барсуковым, в ноябре 1772 г. (по уточненным нами сведениям — в ноябре 1773 г.⁹) Гальен де Сальморан приезжает в Россию вместе с Александрой Евтихиевной Демидовой (1745–1778), супругой известного

⁷ См. письмо Вольтера Ришелье от 13 сентября 1767: (Voltaire 1784, t. 60: 283).

⁸ См. об этом пасквиле письмо П. М. Эннена Вольтеру от 4 января 1768 г. (Hennin 1825: 121–123) и возмущенное письмо Вольтера маршалу Ришелье от 6 января 1768 г.: (Voltaire 1784, t. 60: 375). См. также: (Larousse 1866–1877: 952). Впрочем, к этому эпизоду нужно относиться достаточно осторожно, поскольку сам Вольтер имел склонность к разного рода мистификациям.

⁹ На самом деле Никита Демидов со своей второй супругой Александрой Евтихиевной находился в ноябре 1772 г. в Париже. См.: (Демидов 1786: 70–71).

мецената Никиты Акинфиевича Демидова (Барсуков 1885: 254). В России Гальен пользуется также покровительством княгини Анны Григорьевны Голицыной, супруги первого русского мартиниста генерал-майора князя Алексея Борисовича Голицына, дочери грузинского царевича Багратиона-Мухранского, а также покровительством княгини Варвары Александровны Долгоруковой (у А. П. Барсукова — ошибочно названной Варварой Алексеевной) (1742–1784), дочери фельдмаршала Александра Борисовича Батурлина и супруги генерал-поручика Василия Владимировича Долгорукова (Барсуков 1885: 255).

В России Гальен де Сальморан сначала поступил в Москве гувернером в дом генерал-поручика Ржевского¹⁰, а в 1775 г. устроился в Петербурге учителем в доме камергера Александра Федоровича Талызина, племянника адмирала Ивана Лукьяновича Талызина. В 1776 г. Гальен де Сальморан — снова в Москве, сначала в качестве гувернера на прежнем месте в доме генерал-поручика Ржевского, затем в качестве гувернера в семье князя Василия Никитича Трубецкого, а через год — в 1777 г. — в доме генерал-майора князя Алексея Никитича Волконского (Барсуков 1885: 255).

В 1779 г. Гальен де Сальморан женится на Анн-Фелисьен Саж, сестре французского торговца Пьера-Антуана Сажа, мужа придворной актрисы Мари Саж (в девичестве Мартен) (Rjéoutski 2011: 352)¹¹. Жена Гальена давала в Москве уроки пения и игры на клавинофордах 14-ти молодым дворянским дочерям, в том числе дочерям Петра Федоровича Нащекина, в доме которых после свадьбы поселились новобрачные. Как сообщает А. П. Барсуков, Саж получала за каждую ученицу «12 руб. в месяц, что в год составляло

¹⁰ Вероятно, Павла Матвеевича Ржевского, обер-коменданта Москвы в 1775–1778 гг. — С. В.

¹¹ А. П. Барсуков ошибочно называет жену Гальена сестрой придворной актрисы Саж. В исторической повести Н. А. Энгельгардта «Шкловские ассигнации», опубликованной в «Историческом вестнике» (сентябрь–декабрь 1906 г.), жена Гальена ошибочно называется Элоизой Саж, дочерью придворной актрисы Саж.

2016 рублей. А самому Сальморану Московский университет предложил «сочинение первых в России Французских ведомостей» (Барсуков 1885: 256).

В 1781 г. Сальморан получает заманчивое предложение стать директором военного училища для дворянских детей, организуемого на свой счет удаленным от двора бывшим фаворитом Екатерины II, генерал-адъютантом Семеном Гавриловичем Зоричем в своем имении Шклове, расположенном недалеко от Могилева, на правом нагорном берегу Днепра (Барсуков 1885: 243–248).

В Шклове Гальен сочиняет тексты и музыку для комедий и опер, которые он ставит с женой в училище.

Гальен был смещен с поста директора в 1783 г., после громкого дела о фальшивых ассигнациях, распространявшихся в Шклове братьями Зановичами, несмотря на то, что Гальен, заключенный под стражу, был оправдан и даже получил от Екатерины II 500 рублей за донос на Зановичей.

В 1784 г. Гальен де Сальморан поступает на службу в Санкт-Петербургский шляхетный кадетский корпус преподавателем истории и риторики, а в 1785 г. выходит русский перевод его французской риторики под названием «Краснословие или Риторика в кратких правилах для всеобщего употребления». В 1786 г. Гальен де Сальморан издает в Петербурге французский журнал «Российский Меркурий» («Mercure de Russie»). Вышло только восемь номеров журнала в четырех книжках (январь — август 1786 г.), а затем издание прекратилось. Большинство материалов было написано под различными псевдонимами и анаграммами (Аноним Севера, де Клармонс, де Громенсаль, де Розенкальм и т. д.) самим Гальеном. В журнале также сотрудничали преподаватели и гувернеры Шляхетного кадетского корпуса (Кюине д'Орбей, П. Вириде, Казаль и др.), Елизавета Ивановна Вилламова-Ланская, дочь немецкого поэта Иоганна Готлиба Вилламова и наставница великой княжны Александры Павловны, а также мадам Берже, преподавательница Смольного института, ранее служившая гувернанткой в семье графа Р. И. Воронцова. В «Российском Меркурии» Сальморан

опубликовал интересное объявление о продаже им рукописей Вольтера (в том числе и собственноручных), в частности, рукописи рассуждения на латинском языке об освобождении крестьян в России (*Mercure de Russie* 1786, № 8: 124)¹². Сальморан уже предлагал эти рукописи и книги из библиотеки Вольтера в 1782 г. Г. А. Потемкину, но сделка не состоялась (Алексеев 1985: 331–332; Строев 1998: 80–81).

Нам ничего неизвестно о дальнейшей судьбе Гальена де Сальморана после 1786 г. Известно только, что его жена преподавала музыку в Смольном институте в 1791–1792 гг. (Rjéoutski 2011: 353), а его сын был исключен в 1802 г. из Горного корпуса в Санкт-Петербурге за неуспеваемость и «непорядочное при том поведение» и записан в рядовые в Белозерский полк (Кобеко 1882: 5–6).

Вероятно, публикация писем Вольтера, содержащих нелестные отзывы о Сальморане, в составе кельского издания полного собрания сочинений Вольтера в 1784–1785 гг., неблагоприятно отразилась на и без того сомнительной репутации Сальморана. Как бы то ни было, новый перевод риторики Сальморана в 1787 г. под названием «Детская риторика» уже вышел без указания имени автора. Может быть, потому, что цензору Антону Барсову, профессору красноречия Московского университета, стал известен настоящий источник риторики Гальена де Сальморана. Как мы обнаружили, риторика Сальморана представляет собой беззастенчивый плагиат — краткий экстракт с небольшой редакторской правкой из анонимной французской риторики конца XVII в., приписываемой Жозефу Левену де Темплери (*Leven de Templery* 1698, 1699).

Перейдем теперь к краткому анализу самого текста риторики Сальморана в сравнении с двумя переводами этой риторики на русский язык.

«Риторика остроумного человека, для всеобщего употребления» была издана в Лейдене, в 1772 г., с посвящением князю Алексею Петровичу Голицыну (1754 — после 1811).

¹² О данном сочинении Вольтера см.: (Сомов 2001).

В посвящении Гальен выражает благодарность за его доброту А. П. Голицыну, достойному своего древнего и знаменитого рода и Государыни Екатерины II, «матери, героини и законодательницы своих народов, слава которой не имеет других пределов, кроме пределов вселенной» (*Gallien* 1772, Посвящение: 2).

Из русских переводов исчезает не только посвящение А. П. Голицыну, но и меняется название риторики — «Риторика остроумного человека, для всеобщего употребления». В переводах заглавия риторики Сальморана отсутствует характеристика данной риторики как риторики светского, «остроумного человека», а не риторики ученой. Так, в переводе 1785 г. в заглавии подчеркнуты лишь краткость риторики и ее предназначение самой широкой аудитории: «Краснословие или Риторика в кратких правилах для всеобщего употребления». Даже самому ученому термину «риторика» предпослан поясняющий русский эквивалент «краснословие», хотя содержание примеров Сальморана на разные фигуры показывает, что точнее было бы перевести не «Краснословие», а «Риторика острословия» или «остроумия». Это острословие лишь отдаленно напоминает то, что Ломоносов в своем «Кратком руководстве к красноречию» называл искусством составления «витиеватых речей».

Более того, в переводе 1787 г. само заглавие меняется до неузнаваемости: «Детская риторика, или Благоразумный Вития, к пользе и употреблению юношества сочиненная». Как видим, отчасти сознательно, а отчасти по недоразумению и непониманию того, что *un homme d'esprit* — это не просто умный или благоразумный человек, а человек острого ума, риторика «остроумного человека» («*la rhétorique d'un homme d'esprit*») превращается в учебную риторику «благоразумного витии», а сам адресат риторики ограничивается детской аудиторией и главным образом «юношеством». Это дает неверное представление о содержании риторики Сальморана — Левена де Темплери, содержащей целый ряд весьма вольных острот и замечаний о предназначении риторических фигур, которые явно рассчитаны на взрослую аудиторию.

Сочинение Сальморана — Левена де Тамплери представляет собой краткое изложение основных понятий риторики, которая служит составлению остроумных речей. Подлинный автор риторики — Левен де Тамплери, которого с некоторыми купюрами и редакторской правкой переписывает Сальморан, — начинает с определения риторики, являющейся «искусством хорошо говорить обо всем без исключения», в отличие от других наук, предмет которых ограничен (с. 1–2)¹³. Далее перечисляются общепринятые в риторике 3 рода красноречия по Аристотелю¹⁴, но в другой последовательности, принятой Левеном де Тамплери (Leven de Templerу 1700: 11), а вслед за ним и Сальмораном: судебное красноречие (*genre judiciaire* — цель речи — защищать или обвинять кого-либо), эпидейктическое (*genre démonstratif* — цель речи — хвалить или порицать) и совещательное (*genre délibératif* — цель речи — советовать или отсоветовать что-либо) (с. 3). Эпидейктический род красноречия в переводах 1785 г. и 1787 г. назван «доказательным», а совещательный — соответственно «советовательным» (1785, с. 4) или «рассуждающим» (1787, с. 4)¹⁵.

Затем рассматриваются пять традиционных частей риторики, названные Сальмораном «качествами речи» (*qualités de l’Oraison*): изобретение (*invention* — «инвенция», нахождение материала), расположение материала (*disposition*), словесное выражение (*élocution*), память (*mémoire*) и декламация (*déclamation* — обычное название: *prononciation* — произнесение речи)¹⁶.

¹³ Здесь и далее в скобках указаны страницы лейденского издания «Риторика» Сальморана. Сравни: (Leven de Templerу 1700: 9).

¹⁴ Аристотель выделял три рода риторических речей в следующей последовательности: «совещательные, судебные и эпидейктические» (Аристотель. Риторика. Книга I, глава 3, 1358 b). См.: (Аристотель 1978: 25).

¹⁵ Здесь и далее страница перевода указана в скобках после даты публикации перевода.

¹⁶ Ср. несколько другие названия все тех же пяти частей риторики у Левена де Тамплери: «L’Invention, la Disposition, le Langage, la Mémoire, et la Prononciation» (Leven de Templerу 1700: 45). Как видим, Сальморан восстанавливает технический термин «элокуция», приводимый и у Левена,

После общей характеристики частей риторики излагается — по Левену де Тамплери — не традиционное учение о трех стилях, а барочная теория четырех стилей. В этой теории, помимо стиля возвышенного (*le style sublime* — в русских переводах 1785 и 1787 гг. соответственно «слозь» (1785) или «штиль» (1787) «высокой»), стиля среднего (*le style médiocre* — в переводах соответственно «стиль» или «штиль» «посредственной» (1785, с. 17) или «средственной» (1787, с. 18)) и стиля простого (*le style simple*), выделяется особо стиль, который Гальен, вслед за Левеном, называет «бурлескным стилем» (*le style burlesque* — «стиль» («штиль») «шуточной» (1785, с. 17) или «шутливой» (1787, с. 18)). Отнюдь не случайно и сама риторика Гальена называется «риторикой остроумного человека». Именно описание «шутливого» стиля как особого стиля, «сочетающего приятное с полезным» составляет, по утверждению Левена де Тамплери, новаторство его риторики, которое Гальен приписывает себе. «Я удивлен, — пишет Гальен, копируя дословно Левена де Тамплери, — что до сих пор ни одному французскому автору не пришло в голову основательно рассмотреть этот стиль» (с. 26 — <перевод наш. — С. В.>).

Отметим попутно, что Гальен был не одинок в замалчивании источника своей «Риторика». Кое-какие существенные заимствования из риторики Левена мы находим также в известном сочинении придворного художника Ш. Куапеля «Сравнение красноречия с живописью» (1751), которое неоднократно переиздавалось во Франции и было переведено даже в 1799 г. на русский язык¹⁷. Именно у Левена де Тамплери Куапель, как затем и Сальморан, заимствовал оригинальный термин «борение чувств» (*combat des sentiments*) для названия известной фигуры *dubitatio* («сомнение»). Тем самым было положено начало новым названиям старых

но заменяет другой традиционный термин — пронунциация — на более современное понятие декламации.

¹⁷ (Coypel 1751: 32–33). Переиздания в составе следующего сборника: Sensaric J.-B. L’Art de peindre à l’esprit. Paris, 1758, 1771, 1783. Русский перевод: (Кепель 1799).

риторических фигур по-французски в зависимости от их значения и отказу от заимствования малопонятных и совсем непонятных греческих и латинских названий многих фигур или дословного перевода этих названий на французский язык.

Куапель также особо касается реабилитируемого им бурлескного стиля под тем же самым подзаголовком, что и Левен и — впоследствии — Гальен: «Du Style burlesque et de la raillerie» (Coypel 1751: 28–29).

Здесь Гальен не только копирует Левена де Тамплери, но и выступает как верный ученик Вольтера, представитель культуры барокко в его более поздней разновидности — рококо, а также завсегдатай светских салонов, в которых больше всего ценилось остроумие, то, что А. Блок определил в «Скифах» как «острый галльский смысл». Согласно классической риторике, бурлеск — это всего лишь разновидность «низких» литературных жанров, таких как комедия или бурлескная поэма. По Гальену — Левену де Тамплери, шутка бывает не только низкой, как в речи рыночных торговцев, она может быть также «тонкой, деликатной, учтивой, пристойной» (с. 27)¹⁸.

Любопытно отметить, что трактовка Левеном и его копией Гальеном «шутливого стиля» в качестве четвертого стиля, но в других терминах, носилась в воздухе уже давно. Помимо упомянутого нами сочинения Ш. Куапеля, она перекликается с характеристикой В. К. Третьяковским красноречия «витиеватого и тонкого» (*eloquentia arguta et subtilis*) как особого рода красноречия в «Слове о витийстве» (Третьяковский 1745: 34–35)¹⁹ и с понятием нового «витиеватого» стиля (*stylus acutus* или *argutus*) в барочных трактатах по риторике поляка М. К. Сарбевского (Sarbievski 1958), испанца Б. Грасиана, итальянца Э. Тезауро (Tesauro 1682) и др., которые могли быть известны Левену де Тамплери, но вряд ли

¹⁸ Ср.: (Coypel 1751: 28–29).

¹⁹ Любопытно, что М. В. Ломоносов также выделяет «витиеватые речи (которые могут еще назваться замысловатыми словами или острыми мыслями)», но не считает их особым стилем. См.: (Ломоносов 1952: 204–219).

были известны Гальену, кроме, пожалуй, трактата Б. Грасиана «Остроумие или Искусство изощренного ума» (Gracián 1649), имевшегося в библиотеке Вольтера и о котором Гальен мог знать от Вольтера²⁰. Хотя и нельзя полностью исключить последнее наше предположение, у нас нет никаких письменных свидетельств того вполне вероятного факта, что Гальен действительно получил уроки стиля непосредственно от самого Вольтера. Мы знаем только из писем Вольтера маршалу Ришелье, что Вольтер был недоволен стилем писаний своего подопечного, старавшегося подражать остроумному слогу своего учителя. Нельзя, однако, отрицать глубокого воздействия личности и сочинений великого учителя на формирование литературных предпочтений юного Гальена и выбор им в качестве образца риторики — уже забытой к 70-м годам XVIII в. светской риторики Левена де Тамплери.

После краткой характеристики четырех стилей Гальен, копируя Левена де Тамплери, переходит к описанию четырех частей ораторской речи: вступление (*exorde*), повествование (*narration*), подтверждение (*confirmation* — доказательство), заключение (*péroraison*). Русские названия этих частей в «Детской риторике» 1787 г. уже мало чем отличаются от современных: приступ, повествование, подтверждение и заключение (1787, с. 23).

Затем идет описание двадцати основных риторических фигур в следующей по меньшей мере странной последовательности и орфографии: метафора (*métaphore*), полинимия (*polinimie* — так!), троп (*le trope* — так!), этопия (*étopée* — так!), метонимия (*métonimie* — так!), гипербола (*hyperbole*), ирония (*ironie*), сходство (*similitude*), аллюзия (*allusion*), обращение (*apostrophe*), прозопопея (*prosopopée*), «борение чувств» (*le combat des sentimens*), умолчание или прохождение²¹ (*prétermission*), гипотипоза (*hypotypose*), повтор

²⁰ В библиотеке Вольтера имелось издание этого трактата 1702 г. (Gracián 1702). См.: (Библиотека Вольтера 1961, № 1510: 420–421).

²¹ Несмотря на то, что в «Кратком руководстве к красноречию» М. В. Ломоносова это две разные фигуры, в дальнейшем «фигура умолчания» в общепринятом употреблении, как правило, отождествляется с фигурой «прохождения» (или «прехождения»).

(*répétition*), антитеза или противопоставление (*l'antithèse* — так! — *ou l'opposition*), переход (*transition*), восклицание (*exclamation*), проклятие (*exécration*), амплификация (*amplification*). Классификация фигур у Гальена лишена логической строгости и свидетельствует о плохом знании Гальеном античной риторики. Она опирается на плохо понятое Сальмораном перечисление фигур у Левена де Тамплери. Так, троп в единственном числе (*le trope*) выступает у Гальена отдельной фигурой, наряду с метафорой и метонимией, являющимися на самом деле разновидностями тропов. У Левена же мы видим просто отказ от таких «схоластических» терминов, как троп, полинимия, метонимия, этопея. Из всех фигур Левеном, а вслед за ним и Гальеном де Сальмораном, просто переписывающим, сокращая число примеров, соответствующие разделы риторики Левена, отдается в основном предпочтение фигурам мыслей, которые служат убеждению слушателя и возбуждению в нем «страстей».

Переводы на русский язык названий фигур отражают устойчивый характер перевода более половины самых известных фигур. Так, греческие термины закрепились за следующими «фигурами»: метафора, троп, этопея, метонимия, ипербола (1785) (гипербола — 1787), ирония. Общие русские наименования удержаны в обоих переводах за такими фигурами, как приноровление (имеется в виду аллюзия — *allusion*), обращение, опущение (*prétermission*), прехождение или прохождение (в переводах фигура *prétermission* перепутана с *transition*), повторение, противоположение, восклицание. Колебания вызывает перевод на русский язык следующих фигур: сходство (*similitude*) — «подобие» (1785, с. 33, 39–41) и «уподобление» (1787, с. 30, 36–37); прозопопея (*prosopopée*) — «лицевведение» (1785, с. 33, 44–48) и «заимословие» (1787, с. 30, 41–42) — термин, предложенный Ломоносовым в «Кратком руководстве к красноречию» (1748) (Ломоносов 1952: 270); гипотипоза (*hypotypose*) — «указание» (1785, с. 33, 48–50) и «изображение» (1787, с. 30, 42–43) — оба термина предложены Ломоносовым, но для обозначения двух разных фигур (Ломоносов 1952: 269, 282–283); «сражение мнений» (1785, с. 33, 44–45) — дословный перевод

термина Левена де Тамплери и «сомнение» (1787, с. 30, 40–41) — термин, предложенный Ломоносовым (Ломоносов 1952: 277–278); фигура «проклинание» или «проклятие» (*exécration*) перевода 1785 г. (с. 33, 55–56) заменена на более общую фигуру «желание» в переводе 1787 г. (с. 30, 48–49) в соответствии с терминологией Ломоносова (Ломоносов 1952: 281); амплификация — «умножение или «размножение» (1785, с. 33, с. 57–58) и «распространение» (1787, с. 30, 49–50). Полинимия вообще исчезает из текста перевода 1787 г.

Как видим, перевод 1787 г. в значительной мере испытал влияние «Краткого руководства к красноречию» М. В. Ломоносова, в то время как перевод 1785 г. демонстрирует независимость от риторической терминологии Ломоносова.

Можно усмотреть некоторое сходство педагогических установок риторики Сальморана — Левена де Тамплери и рукописной риторики Я. Б. Княжнина, также преподававшего риторику в 80-е годы воспитанникам Шляхетного сухопутного корпуса и также обращавшего внимание в основном на те риторические фигуры, которые служат «возбуждению страстей», — «екскламація», «апострофъ», «антитезы», «амплификація или распространеніе» (Княжнин XVIII в.).

Из других французских сочинений по риторике, переведенных в конце XVIII в. на русский язык, следует также отметить перевод «Размышлений о красноречии» аббата Трюбле (Trublet 1762; Трюбле 1793) и перевод популярного руководства по риторике Г.-А. Гайара (Gaillard 1748; Гайар 1797). Во второй половине XVIII в. известен был также ныне совсем забытый и не упоминаемый даже в обзорах по истории риторики в России, перевод французской риторики Ш. Роллена, входящей в состав многотомного трактата о «Способе преподавания и изучения словесных наук» (Роллен 1774–1783; Роллен 1780). Однако самым полным и авторитетным, как показывают особенности перевода 1787 г. риторики Гальена де Сальморана, оставалось отечественное «Краткое руководство к красноречию» М. В. Ломоносова.

ЛИТЕРАТУРА

1. Алексеев 1985 — Алексеев М. П. Книги Вольтера в библиотеке Томского университета // Русская культура и романский мир. Л., 1985. С. 329–337.
2. Аннушкин 1997 — Аннушкин В. И. Эволюция предмета риторики в истории русской филологии (XI–XIX веков). М., 1997.
3. Аннушкин 2002 — Аннушкин В. И. История русской риторики. Хрестоматия. М., 2002.
4. Аристотель 1978 — Аристотель. Риторика // Античные риторики. М., 1978. С. 13–164.
5. Барсуков 1871 — Барсуков А. П. Шкловские авантюристы (1778–1783 гг.) // Заря. СПб., 1871. № 1. С. 330–361.
6. Барсуков 1885 — Барсуков А. П. Рассказы из русской истории XVIII века по архивным документам. СПб., 1885.
7. Библиотека Вольтера 1961 — Библиотека Вольтера. Каталог книг. М.; Л., 1961.
8. Гайар 1797 — Гайар Г.-А. Риторика в пользу молодых девиц, которая равным образом может служить и для мужчин, любящих словесная Науки. Сочиненная Г. Гальярром. СПб., 1797.
9. Гальен 1785 — Гальен де Сальморан. Краснословие или Риторика в кратких правилах для всеобщаго употребления. Сочиненная Г. Галлиенном де Салморенц. Переведена с Французского. СПб., 1785.
10. Гальен 1787 — [Гальен де Сальморан Т. А.] Детская Риторика, или Благоразумный Вития, к пользе и употреблению юношества сочиненная. М., 1787.
11. Демидов 1786 — Демидов Н. А. Журнал путешествия Его Высочордия Господина Статского Советника, и Ордена Святого Станислава кавалера Никиты Акинфиевича Демидова. По иностранным Государствам с начала выезда Его из Санкт-Петербурга 17. Марта 1771 г. по возвращение в Россию, Ноября 22 дня 1773 Года. М., 1786.
12. Кепель 1799 — Кепель К. Сравнение красноречия с живописью. Сочинение покойнаго Карла Кепеля, перваго живописца Короля Французского и Герцога Орлеанскаго. Перевел М. Г. М., 1799.
13. Княжнин XVIII в. — Княжнин Я. Б. Риторика. Черновой автограф // Рукописный отдел Российской национальной библиотеки. Рукопись F. XV. № 15.
14. Кобеко 1882 — Кобеко Д. И. Французский журнал в С.-Петербурге // Российская библиография. 1882. № 101 (1). С. 3–6.
15. Кобеко 1885 — Кобеко Д. Ф. Еще заметка о Российском Меркурии // Библиограф. 1885. № 5. С. 89–93.
16. Ломоносов 1952 — Ломоносов М. В. Полное собрание сочинений. М.; Л., 1950–1983. Т. 7: Труды по филологии 1739–1758 гг. М.; Л., 1952.
17. Мещерский 1879 — Мещерский М. И. Семен Гаврилович Зорич // Русский Архив. 1879. № 5. С. 37–39.
18. Памятники 1872 — Памятники новой русской истории. Ч. 2. СПб., 1872.
19. Роллен 1780 — Неподражаемое витийство Священнаго писания, Объясненное по некоторым местам разсуждением г. Роллена; Переведено с французского, онаго класса в Троицкой семинарии студентами, при смотреии французского и немецкаго языков учителя Александра Никольскаго 1779 г. октября дня. М., 1780.
20. Роллен 1774–1783 — Роллен Ш. Способ, которым можно учить и обучаться словесных наук. Сочинен г. Ролленом; А с французского языка на российской переведен Иваном Крюковым. Ч. 1–8. СПб., 1774–1783 (второе изд.: СПб., 1783).
21. Сводный каталог 1962 — Сводный каталог русской книги гражданской печати XVIII века, 1725–1800. Т. 1. М., 1962.
22. Сомов 2001 — Сомов В. А. Вольтер на конкурсе Вольного экономического общества (Две рукописи, присланные из Швейцарии в 1767 г.) // Русско-французские культурные связи в эпоху Просвещения. Материалы и исследования. М., 2001. С. 37–99.
23. Строев 1998 — Строев А. Ф. Те, кто поправляет фортуна. Авантюристы Просвещения. М., 1998.
24. Тредиаковский 1745 — Тредиаковский В. К. Слово о богатом, различном, искусном и несхотственном витийстве. СПб., [1745].
25. Трюбле 1793 — Трюбле Н.-Ш.-Ж. Размышления о красноречии вообще, и особенно о проповедническом красноречии. Из сочинений Г. Аббата Трюблета. М., 1793.
26. Энгельгардт 1906 — Энгельгардт Н. А. Шкловские ассигнации // Исторический вестник. № 9–12. 1906.
27. Coypel 1751 — Coypel Ch. Parallèle de l'Eloquence et de la Peinture // Mercure de France. Mai 1751. P. 8–38.
28. Dulard 1750 — Dulard P.-A. La Grandeur de Dieu dans les merveilles de la nature. Poeme. Nouvelle édition, revûe par l'Auteur. Paris, 1750.
29. Dulard 1758 — Dulard P.-A. Oeuvres diverses. T. 1. Amsterdam, 1758.
30. Gaillard 1748 — [Gaillard G.-H.]. Rhétorique Française, à l'usage des jeunes demoiselles. Seconde édition, revûe, corrigée et augmentée. Paris, 1748.
31. Gallien 1768 — [Gallien T. A.] Les morts politiques ou dialogues républicains. Entre Esope bourgeois d'Amoris, et Abauzit bourgeois de Genève, par un vieillard moribond très-célèbre, qui ne sçait rien. Aux Enfers, chez Caron, typographe et bibliopole de la Cour. 1768.

32. Gallien 1769 — *Gallien de Salmorenc T. A.* Le bréviaire des politiques. Londres, 1769.
33. Gallien 1770 — *Gallien de Salmorenc C.* Le Spectacle de la nature, poeme didactique en quatre chants. Liège, 1770.
34. Gallien 1772 — *Gallien de Salmorenc T. A.* La Rhétorique d'un homme d'esprit, à l'usage de tout le monde, par Mr. Gallien de Salmorenc. Leyde, 1772.
35. Gracián 1702 — *Gracián L.* Obras de Lorenzo Gracián. T. 2. Ambers, I. B. Verdussen, 1702.
36. Gracián 1649 — *Gracián B.* Agudeza y Arte de Ingenio [...] Por Lorenzo [sic!] Gracian. Huesca, 1649 (1642 — первое издание).
37. Hennin 1825 — *Hennin P. M.* Correspondance inédite de Voltaire avec P. M. Hennin. Paris, 1825.
38. Larousse 1866–1877 — *Larousse P.* Galien (Claude), dit Galien de Salmorenc (sic!) // Larousse P. Grand dictionnaire universel du XIX-e siècle. En 17 vol. Paris, 1866–1877. T. VIII. P. 952.
39. Leven de Templery 1698 — La Rhétorique Française, très propre aux gens qui veulent apprendre à parler et écrire avec politesse. Paris, 1698.
40. Leven de Templery 1699 — [*Leven de Templery J.*] L'Eloquence du temps, enseignée à une dame de qualité, très propre aux gens qui veulent apprendre à parler et écrire avec politesse, et accompagnée de quantité de bons mots et de pensées ingénieuses. Par Mr. *** de l'Académie Française. Paris; Bruxelles, 1699 (переиздания: 1700, 1706, 1707, 1749).
41. Leven de Templery 1700 — *Leven de Templery J.* L'Eloquence du temps, enseignée à une dame de qualité. Paris; Bruxelles, 1700.
42. Mercure de Russie 1786 — Mercure de Russie. Saint-Pétersbourg, 1786. № 1–8.
43. Mikhailov 1999 — *Mikhailov A.* Timoléon Gallien de Salmorenc // Sgard J. Dictionnaire des journalistes (1600–1789). Oxford, 1999. T. 1. P. 428–429.
44. Rjéoutski 2011 — *Rjéoutski V.* Gallien, dit Gallien de Salmorenc, Timoléon-Alphonse // Les Français en Russie au siècle des Lumières. Sous la direction de Anne Mézin et Vladislav Rjéoutski. Fernay-Voltaire, 2011. T. 2. P. 352–353.
45. Rochas 1856 — *Rochas A.* Galien (Claude), dit Galien de Salmorenc // Rochas A. Biographie du Dauphiné. Paris, 1856. T.1. P. 409–410.
46. Sarbiewski 1958 — *Sarbiewski M. K.* Wykłady poetyki (Praecepta poetica) // Biblioteka pisarzy polskich. Wrocław; Kraków, 1958. Seria B, № 5. P. 2–41.
47. Sensaric 1758 — [*Sensaric J.-B.*] L'Art de peindre à l'esprit. Paris, 1758 (переиздания: 1771, 1783).
48. Tesauro 1682 — *Tesauro E.* Il Cannocchiale aristotelico, O sia, Idea dell'arguta et ingeniosa elocutione, che serue à tutta l'Arte oratoria, lapidaria, et simbolica esaminata co'principii del divino Aristotele. Dal Conte D. Emanuele Tesauro [...]. Venetia, 1682 (1654 — первое издание).

49. Trublet 1762 — *Trublet N.-Ch.-J.* Réflexions sur l'éloquence en général, et sur celle de la chaire en particulier. Paris, 1762.
50. Voltaire 1784 — *Voltaire F. M.* Oeuvres complètes. T. 60. [Kehl], 1784.

S. Vlasov. “Children’s Rhetoric” (1787) and its Source — “La Rhétorique d’un Homme d’Esprit” by Gallien de Salmorenc

Keywords: Gallien de Salmorenc, “La Rhétorique d’un homme d’esprit”, “Children’s rhetoric”, “Eloquence or rhetoric in the summary rules”, Leven de Templery, “L'Eloquence du temps, enseignée à une dame de qualité”, rhetoric figures, Voltaire, marshal de Richelieu, Lomonosov.

The author of the paper identifies the source of the anonymous “Children’s rhetoric” (1787) and gives a comparative analysis of Russian translations of Gallien de Salmorenc’s “La Rhétorique d’un homme d’esprit”, a common source of the “Children’s rhetoric” and “Eloquence or Rhetoric in the summary rules for general use” (1785). The author also discovered the source of the Gallien de Salmorenc Rhetoric, which is a brief extract with small editorial corrections from an anonymous “La Rhétorique Française” (1698), also titled “L'Eloquence du temps, enseignée à une dame de qualité” reprinted several times in the first half of the 18th century and attributed to Jean Leven de Tamplery. The paper clarifies some facts of the biography of Gallien de Salmorenc, adventurer, teacher, journalist and writer, and shows the influence of the Lomonosov’s “Short guide to eloquence” on the translation of “Children’s rhetoric”.

**«ОСЕНЬ ВО ВРЕМЯ ОСАДЫ ОЧАКОВА»
Г. Р. ДЕРЖАВИНА.
ЗАМЕТКИ О КОМПОЗИЦИИ ТЕКСТА**

Ключевые слова: Г. Р. Державин, композиция оды, суперстрофа.

Статья посвящена композиционным особенностям оды Г. Р. Державина «Осень во время осады Очакова» (1788). Ода написана так называемыми суперстрофами, которые состоят из трех восьмистишных строф. Строфы, входящие в суперстрофу, иерархически организованы между собой, тема каждой суперстрофы последовательно раскрывается на трех разных уровнях или планах: универсальном, историческом и частном/бытовом. Само произведение также имеет трехчастную композиционную структуру.

Ода Г. Р. Державина «Осень во время осады Очакова» посвящена одному из эпизодов русско-турецкой войны 1787–1791 гг. Произведение написано в Тамбове 1 ноября 1788 г., в период тамбовского губернаторства Державина. Одним из участников осады Очакова был князь Сергей Федорович Голицын, с семьей которого Державин связывали дружеские отношения. Жена князя, Варвара Васильевна Голицына (в девичестве Энгельгардт), жила в селе Зубриловке недалеко от Тамбова, как указывает сам Державин в своих «Объяснениях»: «не имея <...> известия о наших войсках, между страхом и надеждой послал ей сию оду» (Объяснения 1866: 621). Именно в Зубриловке у княгини Голицыной Державин оставил свою первую жену Е. Я. Бастидон, когда зимой 1788 г. был отрешен от должности губернатора и уехал для выяснения своего дальнейшего положения в Москву (Грот 1997: 368–369).

Впервые ода вышла в Тамбове отдельным изданием около 1788–1789 гг. под заглавием «Осень в селе Зубриловке» (Западов

* Марина Валерьевна Пономарева, канд. филол. наук, ст. преподаватель кафедры истории русской литературы СПбГУ, marinus.ponomarus@gmail.com

1957: 383). В «Сочинениях Державина», изданных в 1798 г., она получила название, под которым известна и сегодня, — «Осень во время осады Очакова» (Сочинения 1798: 122). Ода написана четырехстопным ямбом, насчитывает 15 восьмистишных строф.

Одной из особенностей русской строфики XVIII в. М. Л. Гаспаров называет суперстрофу — «объединение целых строф в правильно повторяющиеся группы» (Гаспаров 2002: 104). Обращаясь в основном к державинской лирике, Гаспаров выделяет несколько возможных способов формирования суперстроф. Во-первых, в качестве объединяющего строфы начала может выступать рифма (у Державина такого рода строфы встречаются, например, в «Праведном судие» (1789), в оде «На возвращение графа Зубова из Персии» (1797), «Снигире» (1800)). Во-вторых, суперстрофы могут формироваться при помощи последовательного повторения определенных строфических групп (у Державина есть три таких произведения: «Осень во время осады Очакова», ода «На Новый 1797 год» и «Гимн Лирозэпический на прогнание Французов из отечества» (1812)).

В качестве образца для создания суперстроф при помощи повтора определенных строфических групп Гаспаров называет античную хоровую лирику и Пиндара. Так называемые античные триадические суперстрофы состояли в повторении ритмических единиц, сформированных из следующих по порядку строфы, антистрофы и эпода. Строфа и антистрофа — первые две составляющие триады — имели одинаковое строение, эпод — отличное от них. В российской словесности инициатором создания триадических суперстроф Гаспаров называет В. П. Петрова. Пример пиндарической триады исследователь находит и у Державина в «Гимне Лирозэпическом на прогнание Французов из отечества» (Гаспаров 2002: 104–106). Суперстрофа в «Гимне...» состоит из двух десятистиший, построенных по одинаковой схеме (aBBaCCddEE fGGfH-HiiJJ), и строфы из 18 стихов (kkLLmmNNooPPqqRRss).

Оду «Осень во время осады Очакова» Гаспаров приводит в качестве иллюстрации «опрокинутой» пиндарической триады.

Ода написана строеными строфами (XxXxXxXx + AbAbCdCd + EfEfGhGh), но, в отличие от оригинальной пиндарической триады, последовательность ее составляющих обратная: в начале Державиным поставлена одиночная нерифмуемая строфа, а вслед за ней — два парных рифмуемых восьмистишия (Гаспаров 2002: 105). Такие строенные строфы образуют особую ритмическую единицу, которая воспроизводится пять раз в данном произведении.

Несмотря на то, что суперстрофа редко употребляется в поэтической практике Державина, значение, которое обнаруживается при данном способе строфической связи, кажется в высшей степени характерным и важным для державинской художественной системы в целом.

При рассмотрении «опрокинутой» пиндарической триады в «Осени во время осады Очакова» Гаспаров указывает на семантику данной организации текста. С одной стороны, ученый связывает семантику первой нерифмованной строфы державинской триады с семантикой античного стиха, с приметой высокого стиля, с другой стороны, обращает внимание на принципы развития темы в триаде: первая («высокая») строфа вводит тему, две другие (рифмованные, то есть более «простые») развивают ее (Гаспаров 2002: 96, 105).

Действительно, первые строфы четырех из пяти триад (две первые триады тематически однородны), составляющих «Осень во время осады Очакова», обозначают начало новой темы. Первая и вторая триады посвящены описанию осени, VII строфа вводит тему войны, которая развивается в третьей триаде, X — тему воинской славы, XIII — супружеской любви. Четыре из пяти первых строф триад (I, IV, VII, X строфы) при помощи мифологических имен, географических названий, сравнений с мифологическими героями отсылают читателя к античности: I — *Спустил седой Эол Борей*; IV — *Борей на Осень хмурит брови*, VII — *Российский только Марс, Потемкин <...> Над древним царством Митридата <...> То черн, то бледн, то рдян Эвксин*, X — *Мужайтесь, Росски Ахиллеса <...> Хотя вы в Стикс не погружались* (Державин 1987: 79–81).

Самая стройная схема тематического развития представлена в первой триаде стихотворения. Рассмотрим ее подробнее.

Спустил седой Эол Борей
С цепей чугунных из пещер;
Ужасныя криле расширя,
Махнул по свету богатырь;
Погнал стадами воздух синий,
Сгустил туманы в облака,
Давнул — и облака расселись,
Пустился дождь и восшумел.

Уже румяна Осень носит
Снопы златые на гумно,
И роскошь винограду просит
Рукою жадной на вино.
Уже стада толпятся птичьи,
Ковыль сребрится по степям;
Шумящи красно-желты листья
Расстлались всюду по тропам.

В опушке заяц быстроногий,
Как колпик поседев, лежит;
Ловецки раздаются роги,
И выжлиц лай и гул гремит.
Запасшися крестьянин хлебом,
Ест добры щи и пиво пьет;
Обогащенный щедрым небом,
Блаженство дней своих поет.
(Державин 1987: 79)

Первая строфа отсылает читателя к античности, здесь мы встречаемся с мифологическими образами Эола и Борея и «античной» семантикой безрифменности. Наступление осени представлено в виде «мифологической сценки», разыгрываемой на небе. Во второй строфе осенний пейзаж уже «земной», однако не лишенный аллегоричности:

Уже румяна Осень носит
Снопы златые на гумно,
И роскошь винограду просит
Рукою жадной на вино.
(Державин 1987: 79)

Несмотря на относительную конкретность описания по сравнению с первой строфой, картина осени остается общей, универсальной, без характерных национальных примет. Это описание словно лишено собственных индивидуальных черт, в него входят только общие знаки осени: сбор урожая, отлет птиц, цветовая гамма. Особенно хочется отметить красочность этого пейзажа (*румяна Осень, снопы златые, ковыль серебрится, красно-желты листья*) и его статичность. Цветовые эпитеты играют здесь важную роль в формировании образа, обеспечивают его монолитность и неподвижность.

В третьей строфе представлены не общие, а конкретные бытовые реалии русской осени: картина охоты (*В опушке заяц быстроногий, Как колпик поседев, лежит; Ловецки раздаются роги, И выжлиц лай и гул гремит*) (Державин 1987: 79), крестьянский обед (*Запасиися крестьянин хлебом, Ест добры щи и пиво пьет*) (Державин 1987: 79).

По своей динамичности третья строфа триады сильно контрастирует со второй. Динамичность создается благодаря целому ряду приемов. Уже первый стих строфы при помощи эпитета *быстроногий*¹ противопоставляет движение третьей строфы статичности второй. Отглагольные формы, которые обозначают совершенное действие (*поседев, запасиися*), предшествующее действию основному, намечают временную перспективу, развитие, изменение во времени.

Любопытным представляется и следующее противопоставление II и III строф: если во второй строфе основным выразительным

¹ Впрочем, Державин в этом образе совмещает противоположные характеристики движения и покоя: *заяц быстроногий* <...> *лежит* (Державин 1987: 79).

средством был цвет, краски, то в третьей строфе им становится звук. В трех из пяти глаголов III строфы заложена звуковая семантика — *раздаются роги, лай и гул гремит, крестьянин* <...> *блаженство дней своих поет*. Если «красочность» создавалась, в основном, при помощи эпитетов, выраженных прилагательными, которые обозначают непроцессуальный признак предмета, то звук обозначен посредством глагола — частью речи, выражающей грамматическое значение действия, то есть «признака подвижного, реализующегося во времени» (Маслов 1998: 104). Таким образом, к противопоставлению II и III строф по признаку «общее, универсальное — конкретное, бытовое» добавляется еще один параметр — «вневременное, постоянное — изменяющееся во времени».

Итак, триады, составляющие «Осень во время осады Очакова», за исключением, пожалуй, последней, о которой скажем отдельно, выстроены Державиным по указанной схеме: от самого общего уровня, представленного аллегорическими описаниями наступления осени и зимы (строфы I и III), сопоставлениями Г. А. Потемкина с Марсом (строфа VII), а российских воинов с Ахиллесами (строфа X), к уровню конкретики. Таким образом, связи между строфами в триаде строятся на парадигматических отношениях, а в раскрытии темы наблюдается иерархическая последовательность образов.

Композиционный принцип «от общего к частному» реализуется не только в пределах триад, из которых состоит «Осень во время осады Очакова». Композиция оды в целом также построена на его использовании.

Державинская ода состоит из трех частей. Первая часть, в которую входят I–VI строфы (первая и вторая триады соответственно), посвящена описанию природы. Вторая часть (VII–XIII строфы или третья и четвертая триады) обращена к современной Державину истории — к одному эпизоду русско-турецкой войны 1787–1791 гг., к осаде Очакова Г. А. Потемкиным. Эту часть в свою очередь можно разделить на две, демонстрирующие отношение «общее — частное»: от описания подвигов и военной славы

российских воинов (VII–IX строфы) Державин переходит к подвигам конкретного лица — князя С. Ф. Голицына (X–XII строфы). При этом военная слава и геройство Голицына показаны опосредованно, через рассказ о встрече князя со своими близкими, то есть не на поле брани, а в семейном кругу, явлены в сфере частной жизни.

Картина возвращения С. Ф. Голицына из военного похода, его встреча с семьей подводит к завершающей, третьей части оды (XIII–XV строфы, пятая триада), которая посвящена супруге князя В. В. Голицыной. Ее содержание резко контрастирует с аллегоричностью и насыщенностью античными аллюзиями первой и второй частей оды. Напротив, при описании княгини Голицыной внимание автора сосредоточено на бытовых, «низких» деталях и описании череды человеческих чувств:

Она задумчива, печальна,
В простой одежде, и, волосы
Рассыпав по челу нестройно,
Сидит за столиком в софе;
И светло-голубые взоры
Ее всечасно слезы льют.

Она к тебе вседневно пишет:
Твердит то славу, то любовь,
То жалостью, то негой дышит,
То страх ее смущает кровь;
То дяде торжества желает,
То жаждет мужниной любви,
Мяется, борется, вещает:
«Коль долг велит, ты лавры рви!»
(Державин 1987: 81–82)

Так, открывая оду описанием осени, которое выступает в качестве своеобразного общего фона для второй и третьей части, Державин обращается к осаде Очакова, военным подвигам российских героев и заканчивает частной жизнью частного человека.

Ода в целом воспроизводит трехчастную модель построения текста, которая аналогична модели одной суперстрофы. Жизнь в оде представлена в трех разных планах бытия: универсальном (в данном случае в этом качестве выступает природа как безличное, общее), историческом (осада Очакова, подвиги российских воинов) и частном (описание жены князя Голицына).

Таким образом, один и тот же композиционный принцип применяется Державиным по отношению к разным уровням текста: построению триады как композиционной единицы оды и композиции текста в целом. Иначе говоря, организация суперстрофы («малая триада») повторяется в строении всей оды («большая триада»).

Необходимо отметить еще одну важную композиционную особенность анализируемого текста. Она касается как последней, пятой, триады, так и всего произведения в целом. Как уже было сказано, в открывающей пятую триаду строфе отсутствуют античные образы. Наличие этих образов в начальных строфах всех остальных триад является толчком для развития темы в суперстрофе, формирует «высокий» фон для двух последующих строф триады, позволяет сопоставить явления и героев оды с их античными прототипами. Пятая триада при отсутствии в начальной строфе античных аллюзий и своей обращенности к бытовой сфере в определенном смысле представляет собой обратную, перевернутую модель триады. Намек на античную мифологию (Нимфы, Музы) появляется только в последней (XV) строфе, которой завершается произведение. Более того, последнее четверостишие XV строфы при помощи словесного повтора *румяна Осень* возвращает нас к началу оды — к описанию осени вообще, к мотиву сбора урожая и ко II строфе оды в частности:

Уже *румяна Осень* носит
Снопы златые на гумно,
И роскошь винограду просит
Рукою жадной на вино.
(Державин 1987: 79)

Румяна Осень! радость мира!
Умножь, умножь еще твой плод!
Приди, желанна весть! — и лира
Любовь и славу воспоеет.
(Державин 1987: 82)

На такое тематическое кольцо, подкрепленное словесным повтором, как на характерный прием Державина указывает В. М. Жирмунский:

«...очень часто у Державина <...> первая строфа оды намечает тему, и поэт в заключительной строфе возвращается к той же теме, иногда подчеркивая это возвращение повторением основного тематического слова» (Жирмунский 1975: 516)².

Мотив сбора урожая, который вновь возникает в последней строфе оды, обогащенный всем содержанием стихотворения, предстает как развертывание метафоры «война — жатва», внося в описание осени дополнительный смысл. Ю. М. Лотман называет такое явление «сверхстиховым повтором» и указывает на то, что подобные повторы

«образуют между собой некоторую семантическую парадигму, входящую в которую раскрывает смысл каждого из кусков текста совершенно иначе, чем тот, который в нем обнаруживается при изолированном рассмотрении» (Лотман 2005: 186–188).

Повторное обращение к Осени, возвращение к общей теме в последних стихах заключительной триады, посвященной бытовой, частной сфере, играет роль, подобную той, в которой выступают античные аллюзии в остальных суперстрофах оды. Частный план соотносится с планом общим, универсальным, они взаимодополняют и обогащают друг друга.

Композиция державинской оды «Осень во время осады Очакова» соотносится как с общими принципами державинского творчества в целом, так и с особенностями художественного мышления эпохи. Прежде всего это проявляется в иерархичности, которая в анализируемом державинском произведении реализуется на уровне организации образов от общего/идеального/универсального к частному/личному/конкретному.

² Жирмунский приводит целый ряд примеров тематического кольца у Державина (Жирмунский 1975: 516–517, 632–633).

ЛИТЕРАТУРА

1. Гаспаров 2002 — *Гаспаров М. Л.* Очерк истории русского стиха. Метрика. Ритмика. Рифма. Строфика. М., 2002.
2. Грот 1997 — *Грот Я.* Жизнь Державина. М., 1997.
3. Державин 1987 — *Державин Г. Р.* Сочинения. Л., 1987.
4. Жирмунский 1975 — *Жирмунский В. М.* Композиция лирических стихотворений // *Жирмунский В. М.* Теория стиха. Л., 1975. С. 431–536.
5. Западов 1957 — *Западов В. А.* Примечания // *Державин Г. Р.* Стихотворения. Л., 1957. С. 361–452.
6. Лотман 2005 — *Лотман Ю. М.* Структура художественного текста // *Лотман Ю. М.* Об искусстве. СПб., 2005. С. 14–285.
7. Маслов 1998 — *Маслов Ю. С.* Глагол // *Языкознание: Большой энциклопедический словарь.* М., 1998. С. 104–105.
8. Объяснения 1866 — *Объяснения Державина на его сочинения // Сочинения Державина с объяснит. примеч. Я. Грота.* СПб., 1866. Т. 3. С. 589–728.
9. Сочинения 1798 — *Сочинения Державина.* Ч. 1. М., 1798.

M. Ponomareva. Gavrila Derzhavin's "Autumn During the Siege of Ochakov". Some Notes on the Composition of the Text

Keywords: G. Derzhavin, odic composition, superstanza.

The article deals with some features of the composition of G. Derzhavin's ode "Autumn during the Siege of Ochakov". The ode is written in so called super-stanzas which consist of three octaves. The stanzas being part of the superstanza are hierarchically ordered, the topic of each superstanza being elaborated on three different levels or planes: the universal one, the historical one and the private one. The work as a whole also has the same three-partite structure.

**«ЗАПИСКИ ИЗ ИЗВЕСТНЫХ ВСЕМ
ПРОИСШЕСТВИЕВ И ПОДЛИННЫХ ДЕЛ,
ЗАКЛЮЧАЮЩИЕ В СЕБЕ ЖИЗНЬ
ГАВРИЛЫ РОМАНОВИЧА ДЕРЖАВИНА»:
УКРАИНСКИЙ СЮЖЕТ**

Ключевые слова: мемуарно-автобиографическая литература, жанр, записки.

В статье анализируются «Записки из известных всем происшествиев и подлинных дел, заключающие в себе жизнь Гаврилы Романовича Державина» как один из выдающихся памятников русской мемуарно-автобиографической литературы XVIII в.; выделен украинский сюжет мемуаров, его основные составляющие и место екатеринославских страниц в этом сюжете. Повествовательная стратегия мемуариста сориентирована на сдержанную точность беспристрастного документального описания, в котором первый поэт России XVIII в. Державин представляет себя потомкам, прежде всего, как государственного деятеля: сенатора, губернатора, военного, министра юстиции. Однако мемуары не звучат диссонансом в послании Державина потомкам, главной составляющей которого была поэзия, ибо служение государству — это часть того бытового существования, которое для Державина всегда являлось содержанием бытия поэта, источником поэтического вдохновения.

В разнообразном репертуаре литературоведческих исследований творчества Г. Р. Державина все еще остаются некоторые малоизученные темы. К их числу можно отнести «Записки из известных всем происшествиев и подлинных дел, заключающие в себе жизнь Гаврилы Романовича Державина», написанные между 1808–1812 гг., а опубликованные впервые в 1860 г. «Русской Беседой». Автобиографические записки Державина, как правило, либо лишь упоминаются в русле выявления общих тенденций становления и развития русской мемуаристики (Тартаковский 1991), либо вообще выпадают из поля зрения исследователей (Елизаветина

* Ольга Леонидовна Калашникова, д-р филол. наук, проф. кафедры зарубежной литературы Днепропетровского национального университета (Украина), vassiliska@ua.fm

1982). Между тем, записки Г. Р. Державина представляют немалый исторический и историко-литературный интерес и заслуживают специального внимания.

Обращение Г. Р. Державина к мемуарно-автобиографической прозе подготовлено и логикой развития творчества поэта, и основными тенденциями развития литературного процесса в России последней трети XVIII — начала XIX в. Как известно, в России именно в XVIII столетии начались активные поиски национальной идентичности, способствовавшие «оформлению личности в новом ее статусе — «исторического» и вместе с тем «антропологического» бытия, порождавшие новые типы дискурса, необходимые для проявления и осуществления русской личности» (Мамаева 2008). Автодокументальное повествование, осмысляющее жизнь человека в контексте бытия государства, закономерно оформляется в особую линию развития русской литературы, делаая XVIII в. «периодом утверждения мемуарного жанра» (Хренов, Соколов 2001: 329). Записки как одна из жанровых разновидностей русской мемуаристики трактуются как синоним французских «мемуаров», о чем свидетельствует тот факт, что даже в 1835 г. Белинский употребляет эти два понятия как тождественные.

«К числу самых необыкновенных и самых интересных явлений в умственном мире нашего времени принадлежат записки или *memoires*» (Белинский 1953: 159).

Как своеобразные мемуары о своей общественно полезной деятельности и пишет свои «Записки» поэт и государственный деятель Гаврила Романович Державин.

Историю появления в печати «Записок из известных всем происшествиев и подлинных дел, заключающих в себе жизнь Гаврилы Романовича Державина» сообщает автор предисловия и комментариев к первому изданию Петр Иванович Бартечев:

«Подлинная рукопись Записок Державина, в лист, на толстой синей бумаге, в 1843 г. досталась по смерти жены и единственной

наследницы его, бывшему попечителю С-Петербургского университета, известному археологу Константину Михайловичу Бороздину, а от сего последнего его дочери, от которой и приобретены Русскою Беседейю через посредничество Д. В. Поленова» (Записки 1860: V).

Но, несмотря на такой долгий и сложный путь к читателю, «Записки» сохранились в первоизданном виде и были опубликованы без всяких изменений. Помещая произведение Державина в ряд других явлений русской мемуаристики, П. И. Бартенев приравнивает его «по занимательности и обилию сообщаемых известий» к таким выдающимся памятникам мемуарно-автобиографической литературы, как записки кн. Шаховского, кн. Щербатова, княгини Дашковой и Екатерины II, и подчеркивает установку на строгое документальное повествование — прежде всего, о государственной деятельности автора мемуаров (Записки 1860: III).

В восьми Отделениях «Записок» Г. Р. Державин стремится с документальной точностью описать историю своей жизни «С рождения его и воспитания по вступление в службу» до «Упражнений его после отставки от службы», завершая рассказ 1812 г. и ставя акцент на событиях, связанных с государственным служением, что позволило П. И. Бартеневу в предисловии и комментариях к первой публикации назвать «Записки» родом «сенатской мемурии или делового отчета» (Записки 1860: IV). Если принять во внимание, что Державин не вел дневников, как и большинство русских писателей XVIII столетия (Тартаковский 1991: 35), а описал свою жизнь по памяти, будучи уже на седьмом десятке, становятся объяснимыми некоторые неточности, прокомментированные П. И. Бартеневым. Однако в целом «Записки» дают очень важный материал и к истории жизни Державина, и к истории русской литературы, и к российской истории второй половины XVIII — первой четверти XIX столетия.

При такой установке на документальный, а не фикциональный характер описания событий жизни для потомков в «Записках» Державина прочитывается и некий украинский сюжет. Он развивается по трем линиям, каждая из которых важна: 1) история

участия самого Державина в событиях, связанных с малороссами; 2) история деятельности малороссов на поприще служения государству российскому; 3) Екатеринослав в судьбе Державина.

Как верный слуга государства, работая на различных должностях, Державин не единожды оказывается причастным к решению проблем малороссов. В «Записках» рассказано о таких событиях, когда Державин выступил в роли справедливого арбитра в спорных обстоятельствах. Так, еще во время подавления восстания Пугачева Гаврила Романович был послан с разведывательной миссией в области, прилегавшие к местности, где хозяйничал Пугачев. Именно там летом 1774 г. Державин защитил малороссийских колонистов от ложного навета на них о якобы существовавшем их сговоре с бунтовщиком. Автор доноса, дворцовый Малыковский крестьянин Василий Иванович Попов, во время расследования дела саратовских покровских малороссиян, получив от полковника Бошняка в подчинение команду, стал грабить дома малороссиян, а их самих арестовал. Результатом заступничества Державина перед князем Щербатовым, руководившим всей операцией против Пугачева, стало оправдание малороссиян; а сам Попов был посажен под стражу в Воеводскую канцелярию (Записки 1860: 76–77).

Другой эпизод, рассказанный Державиным, относится к временам правления Александра I. Сенатор Державин, не побоявшись того, что его позиция не совпала с позицией всесильного графа Валериана Александровича Зубова, любимца царствующего императора, брата Платона Зубова, последнего фаворита Екатерины II, встал на сторону малороссийской помещицы Надаржинской, ходатайствовавшей за признание прав на наследство за ее незаконной дочерью. Ссылаясь на правило «привенчания» (признания ребенка, рожденного вне брака, законным) и на исторический прецедент (признание Петром I законной дочерью Елизаветы Петровны), Державин добился решения спора в пользу Надаржинской и ее 13-летней дочери (Записки 1860: 452–454).

История деятельности малороссов на поприще служения государству российскому — одна из сквозных сюжетных линий

«Записок». Она означена именами украинцев, сыгравших значительную роль в жизни российского государства и в судьбе самого Г. Р. Державина. Простой перечень имен тех из них, кто упомянут в «Записках», может служить путеводителем в составлении украинской карты русской культуры XVIII в. Из этой мозаики личных и общественных отношений поэта со своими современниками и складывается картинка эпохи и культуры того времени.

Здесь и статс-секретарь Екатерины II Александр Андреевич Безбородко, способствовавший сближению Державина с императрицей и получению от нее награды за верную службу во время подавления восстания Пугачева. И один из фаворитов императрицы Петр Васильевич Завадовский, с которым у автора «Фелицы» сложились непростые отношения. В этой сюжетной линии появляется и Михаил Иванович Ковалинский (Коваленский), статс-секретарь Г. Потемкина, пытавшийся поддержать Державина в его стремлении получить звание полковника, в котором Потемкин все-таки отказал просителю. Об этих именах мемуарист рассказывает, конечно, в связи с событиями своей частной жизни. Однако эта жизнь оказалась настолько тесно переплетенной с жизнью государства и развитием русской культуры, что частный акцент практически снят.



Есть в этом украинском списке и те, кто, подобно Державину, прославились не только на поприще государственной службы, но и своими литературными талантами. Так, в годы губернаторства Державина в Олонце (1784–1786 гг.) его секретарем был Адриан Моисеевич Грибовский, автор мемуаров (Грибовский 1847) и перевода «Приключений Перигрина Пикля» Тобайса Смоллет-

Д. Г. Левицкий. Портрет Александра Андреевича Безбородко

та (в 1788 г. вышла только ч. 1 перевода под названием «Веселая книга, или Шалости человеческие»). Тогда же экзекутором Олонецкого губернатора Державина оказался и Николай Федорович Эмин, будущий автор «Розы, полусправедливой оригинальной повести» (1788 г.) и других романов, сын родоначальника русского романа Федора Александровича Эмина, также украинца (по одной из версий его биографии).

Упоминает Державин и о Кирилле Григорьевиче Разумовском как покровителе многих малороссов, приехавших в Санкт-Петербург в поисках чинов и славы (Записки 1860: 249–281), и о Дмитрие Прокофьевиче Трощинском (1754–1829 гг.), министре департамента уделов при Александре I, министре юстиции в 1814–1817 гг., прославившемся у потомков, прежде всего, как опекун юного Н. В. Гоголя, за учебу которого в Нежинской гимназии он ежегодно платил 1200 рублей серебром.

С этой сюжетной линией «Записок» связаны и екатеринославские странички мемуаров Гаврилы Державина. Известно, что Екатеринослав закладывался в 1776 г. и задумывался Екатериной и Потемкиным как третья, южная столица Российской империи — «Южная Пальмира». Этот, правда, несостоявшийся, столичный статус Екатеринослава, вторично заложенного уже в 1787 г. выше по Днепру, на новом месте, где стоит и поныне, привлек наше внимание в русле решения задачи изучения культурных гнезд Украины и их роли в развитии



И. Б. Лампи. Портрет П. В. Завадовского. 1795 г.



Г. Ф. Фюгер. Портрет А. М. Грибовского. 1829 г.



Луи Токке. Портрет графа Д. П. Трощинского. 1758 г.



В. Боровиковский. Портрет К. Г. Разумовского. 1819 г.

русской культуры, поставленной автором этой статьи на XII форуме русистов Украины. Украинские культурные гнезда на карте русской культуры XVIII в. многочисленны, но пока мало исследованы наукой. Усилиями группы XVIII в. в Институте русской литературы (Пушкинский Дом), где, начиная с 1935 г., регулярно выходит сборник «XVIII век», сделано немало для разыскания, изучения и введения в литературоведческий оборот многих художественных явлений века Просвещения. Однако русская культура XVIII столетия не исчерпывается ее «петербургской редакцией»: теми процессами, которые происходили в рамках придворной жизни российской империи; теми творениями, которые были созданы в Петербурге — тогдашнем культурном центре державы, как и теми, что оказались в петербургских архивах и собраниях рукописей.

Общеизвестно, что ориентация Петра на активное включение России в общеевропейские и мировые политические и культурные коллизии привлекла в Санкт-Петербург не только множество иностранцев, обрусевших и ставших частью

русской культуры, но и амбициозных, одаренных, не всегда богатых, но претендующих на право быть по достоинству оцененными представителей культурных окраин, провинций Российской империи. Украине и украинцам было суждено сыграть заметную роль именно на этапе создания русской культуры нового времени.

В контексте этой задачи екатеринославщина практически не освоена наукой, что определило наш интерес к данной теме. Заманчиво было найти что-то новое о пребывании Екатерины II, графа Потемкина, австрийского императора Йозефа II, заложившего 9 (20) мая 1787 г. вместе с русской императрицей Преображенский собор как центральное сооружение будущей южной столицы. Но оставим этот труд историкам, тем более что в изучении этих событий сделано немало, и обратимся к литературным именам. Здесь на первом месте оказался Гаврила Романович Державин, чьи отношения с Екатеринославом были долгими и остались пока мало изученными.

Главным источником информации для нас стали не противоречащие друг другу отдельные замечания на этот счет в различных работах (Гуляев, Большаков, Мороз 2007: 84–92), а автобиографические записки самого Державина, которые представляют немалый исторический и историко-литературный интерес и заслуживают специального внимания.

Екатеринославский вектор «Записок» означен двумя именами, сыгравшими значительную роль в истории несостоявшейся южной столицы Российской империи: Иван Максимович Синельников — первый правитель Екатеринославского наместничества (1784–1788 гг.) (Яворницький 2004: 213)



П. Т. Окулов. Портрет И. М. Синельникова. Посл. четверть XIX в.



Неизвестный художник. Портрет Т. И. Тутолмина. Кон. XVIII — нач. XIX в.

и Тимофей Иванович Тутолмин (1740–1809 гг.), губернатор Екатеринослава в 1783–1784 гг.

С И. М. Синельниковым, который возглавил работы по основанию и строительству третьей столицы, разрабатывал маршрут путешествия Екатерины на юг, участвовал в закладке Преображенского собора — центра будущего Екатеринослава, и принимал императрицу в своем имении (**Синельникова 2008**), Державина связывала не только дружба, зародившаяся еще в 1774 г., когда Иван Максимович с Донецким пикинерским полком преследовал Пугачева в Казанской губернии. Именно там, в январе 1775 г. И. М. Синельников женился на Авдотье Васильевне Страховой, дочери помещика Страхова, семейство которого пряталось от бунтовщиков и было спасено И. Синельниковым. Авдотья Васильевна приходилась Державину двоюродной племянницей (в «Записках» И. М. Синельников назван «свойственником» (Записки 1860: 132)), что также определило особый характер отношений русского поэта с будущим правителем Екатеринославского наместничества.

Гибель И. М. Синельникова 27 июля 1788 г. при взятии Очакова изменила жизнь родственницы Г. Державина, оставшейся без мужской поддержки. Державин посоветовал рано овдовевшей племяннице привезти сыновей в Санкт-Петербург, где, «уважая службу покойного генерал-майора, положившего живот свой против неприятеля, пожаловать трех сыновей его, гвардии Преображенского полку сержантов — Василия, Николая и Виктора, — капитанами в армию...» (**Синельникова 2008**). Дальнейшая судьба семейства И. М. Синельникова складывалась непросто. Если сын Ивана Максимовича Василий Иванович (1777–1846 гг.) свято чтит память отца и, став взрослым, поставил ему памятник в Херсоне в церковной ограде собора Святой Екатерины, где находились также памятники героям, павшим при взятии Очакова, то тридцатилетняя Авдотья Васильевна повела себя иначе. Пригласив для управления своими богатыми владениями тверского дворянина с семьей, она вскоре вступила с ним в любовную связь, прижив четырех незаконных детей, рано умерших. Управляющий делами,

чувствуя полную свободу, «ведет разгульную жизнь, делает разорение имению, а крестьянам всякие жестокости, в пьянстве чинит насилие женскому полу с усилием и наглостью», о чем в 1803 г. сообщает Державину тогдашний губернатор Екатеринослава Иван Яковлевич Селецкий, тесть старшего сына Синельникова — Василия Ивановича, с просьбой «устыдить Авдотью Васильевну и привести в должный порядок, обуздать расстройку имению, принадлежащему детям по завещанию» (**Синельникова 2008**). Будучи тогда министром юстиции, Гаврила Романович добился установления дворянской опеки над имением вдовы екатеринославского губернатора и своей племянницы, что и спасло детей Ивана Максимовича от разорения.

В 1779 г. при содействии И. М. Синельникова Гаврила Романович Державин получил надел и крепостных, став владельцем поместья Гавриловка в Екатеринославском наместничестве. Это событие зафиксировано и описано в «Записках»:

«... а на другой год доставил ему свойственник его, бывший в Екатеринославе губернатором Иван Максимович Синельников на Днепре землю 6 тысяч десятин с населенными на ней Запорожцами 130 душ; ибо тогда по данной власти Государынею князю Потемкину, а от него губернаторам раздавать Крымские и Днепровские новоприобретенные земли из населения их безденежно; с которыми при наступившей тогда скоро новой ревизии и очутились за ним в течение двух годов около 1200 душ» (Записки 1860: 132).

Так поэт стал екатеринославским помещиком. Правда, возникает некоторая хронологическая путаница, ибо И. М. Синельников был губернатором Екатеринославского наместничества в 1784–1788 гг. (Яворницкий 2004), само наместничество было создано, по указу Екатерины в 1783 г., а из «Записок» Державина следует, что свойственник, «бывший в Екатеринославе губернатором», дал ему землю еще в 1779 г. Видимо, это следует отнести к одной из тех неточностей, что объясняются временной удаленностью описываемых событий от времени создания мемуаров.

Однако после того, как Державин ушел с государственной службы (1803 г.), любимым домом и обителью творческого вдохновения стало другое его имение — Званка в Новгородской губернии на левом берегу Волхова, описанное в знаменитом послании «Евгению. Жизнь Званская» (1807 г.).

Екатеринославщину Гаврила Романович посетил еще раз в 1813 г., когда побывал в Любимовке (Норовке, Алексеевке), имении Алексея Максимовича Синельникова, перешедшем после его смерти к брату Ивану Максимовичу Синельникову (**Синельникова 2008**).

Жизненный путь Гаврилы Романовича пересекся с еще одним губернатором Екатеринослава Тимофеем Ивановичем Тутолминым, о котором немало написано в «Записках» автора «Фелицы» как о нерадивом чиновнике, наместнике Олонецком, вступившем в конфликт с Державиным, назначенным губернатором того края (1784–1785 гг.). Прямо перенеся свои распоряжения периода губернаторства в Екатеринославе на Олонецкий край, Тутолмин издавал совершенно несуразные, противоречившие законам империи постановления, против которых и восстал губернатор Державин (Записки 1860: 254). Открытое противостояние двух государственных мужей завершилось фактической победой Тутолмина и отстранением Державина от занимаемой должности, хотя за этим тут же последовало новое назначение поэта губернатором Тамбова.

Повествовательная стратегия мемуариста сориентирована на сдержанную точность бесстрастного документального описания, в котором первый поэт России XVIII в. Державин представляет себя потомкам, прежде всего, как государственного деятеля: сенатора, губернатора, военного, министра юстиции. И эта позиция очень характерна для России XVIII столетия. В некрополе Александро-Невской лавры в Санкт-Петербурге на могильных камнях Ломоносова, Фонвизина и других мы не увидим упоминаний об их поэтическом или литературном поприще. И только на могиле Дельвига уже в 1830 г. будет гордо написано лишь одно слово — «Поэт».

Однако мемуары не звучат диссонансом в послании Державина потомкам, главной составляющей которого была поэзия автора «Фелицы», ибо служение государству — это часть того бытового существования, которое для Державина всегда являлось содержанием бытия поэта, источником поэтического вдохновения. В едином аккорде с «Записками» звучит другое, написанное в те же годы, в 1807 г., поэтическое послание потомкам — «Евгению. Жизнь Званская», адресованное другу и первому биографу Державина Евгению (Болховитинову), где эмпирическая точность описания каждодневной прозаической жизни поэта в Званке с игрой в карты, распоряжениями по хозяйству, незамысловатыми сельскими забавами, застольями сочетается с поэтическими размышлениями о предназначении поэта. Быт становится предметом поэтического бытия поэта, показанного в качестве частного человека. И хотя описание поэтических занятий оказываются в одном ряду с описанием бытовых домашних забот и развлечений Державина, поэт, обращаясь в конце послания к своему биографу Евгению, просит его передать потомкам то, что возгласила о его песнях Клио:

Ты слышал их, и ты, будя твоим пером
Потомков ото сна, близ севера столицы,
Шепнешь в слух страннику, в дали как тихий гром:
«Здесь Бога жил певец, — Фелицы»
(Державин 1957: 334).

Изучение «Записок» как части единого дискурса Державина-поэта позволяет не только прояснить некоторые особенности поэтики Державина, но и значительно расширить представления о процессе и характере становления и развития русской мемуарно-автобиографической литературы XVIII в., формировавшейся в тесном взаимодействии и взаимовлиянии с беллетристикой. А анализ «украинского сюжета» в «Записках» Державина позволяет обозначить перспективы осмысления роли и места украинских деятелей культуры в истории русской литературы и художественной культуры века Просвещения, до сих пор по-настоящему не оцененных наукой.

ЛИТЕРАТУРА

1. Абросимова 2008 — *Абросимова С. В.* Родина Синельникових в житті та творчості Д. І. Яворницького // *Видатні особистості Музею-на персоналістика. Матеріали обласної музейної конференції до Міжнародного дня музеїв та 75-річчя Дніпропетровської області. Дніпропетровськ. Вип. 10.* URL: <http://museum.dp.ua/article0428-2.html> (дата обращения: 06.02.2017).
2. Белинский 1953 — *Белинский В. Г.* Полн. собр. соч.: в 13 т. Т. 1. М., 1953.
3. Грибовский 1847 — *Грибовский А. М.* Записки о Екатерине Великой, состоявшего при ея особе секретаря и кавалера Адриана Моисеесича Грибовского. С присоединением отрывков из его жизни. М., 1847.
4. Гуляев, Большаков, Мороз 2007 — *Гуляев Г. И., Большаков В. И., Мороз В. С.* Были ли в родстве Г. Р. Державин и И. М. Синельников? // *Очерки истории Екатеринослава: (А так ли это было?): в 2 кн. Днепрпетровск, 2007. Кн.1: (1775–1886).* С. 84–92.
5. Державин 1957 — *Державин Г. Р.* Евгению. Жизнь Званская // *Державин Г. Р. Стихотворения.* Л., 1957. С. 326–334.
6. Елизаветина 1982 — *Елизаветина Г. Г.* Становление жанров автобиографии и мемуаров // *Русский и западноевропейский классицизм. Проза.* М., 1982. С. 235–263.
7. Записки 1860 — *Записки из известных всем происшествиев и подлинных дел, заключающие в себе жизнь Гаврилы Романовича Державина: с литературными и историческими примечаниями П. И. Бартенева.* М., 1860.
8. Мамаева 2008 — *Мамаева О. В.* Феномен женской автобиографической литературы в русской культуре второй половины XVIII — начала XIX века: дис. ... канд. филол. наук. СПб., 2008. URL: <http://www.lib.ua-gu.net/diss/cont/276713.html> (дата обращения: 06.02.2017).
9. Синельникова 2008 — *Синельникова Л. Г.* Предки и потомки Екатеринославского губернатора Ивана Максимовича Синельникова (генеалогическое исследование) // *Видатні особистості Музею-на персоналістика. Матеріали обласної музейної конференції до Міжнародного дня музеїв та 75-річчя Дніпропетровської області. Дніпропетровськ, 2008. Вип. 10.* URL: <http://museum.dp.ua/article0040.html> (дата обращения: 06.02.2017).
10. Тартаковский 1991 — *Тартаковский А. Г.* Русская мемуаристика XVIII — первой половины XIX в. М., 1991.
11. Хренов, Соколов 2001 — *Хренов Н. А., Соколов К. Б.* Художественная жизнь императорской России (субкультуры, картины мира, ментальность). СПб., 2001.
12. Яворницький 2004 — *Яворницький Д.* Нариси з історії запорозьких козаків та Південної України // *Яворницький Д. Твори у 20 томах.* Київ; Запоріжжя, 2004. Т. 1. С. 213–242.

O. Kalashnikova. “Notes from the Well-known Incidents and Authentic Cases Enclosing a Life of Gavriła Romanovich Derzhavin”: the Ukrainian Plot

Keywords: memoirs and autobiographical literature, genre, notes.

The article deals with the “Notes from the well-known incidents and authentic cases enclosing a life of Gavriła Romanovich Derzhavin” as one of the greatest examples of Russian memoirs and autobiographical literature of the 18th century; the Ukrainian plot of memoirs, its main components and the place of Ekaterinoslav pages in this plot are determined. The narrative strategy of the memoirist is oriented towards the moderate accuracy of the dispassionate documentary description, in which Derzhavin, the principal Russian poet of the 18th century, presents himself to the descendants, first of all, as a statesman: as a Senator, a Governor, a serviceman, the Minister of Justice. However, the memoirs do not sound as a discordant note in Derzhavin’s message to the descendants, the main component of which was his poetry, because the service to the State was a part of the everyday existence, which for Derzhavin was always a source of poetic inspiration.

СПЕЦИФИКА ОПИСАТЕЛЬНОЙ ПОЭМЫ СТЕПАНА ДЖУНКОВСКОГО «АЛЕКСАНДРОВА ДАЧА»

Ключевые слова: Степан Джунковский, описательная поэма, Александрова дача, Екатерина II, Павловск.

В статье рассматривается семантика сада, описанного русским автором второй половины XVIII века — Степаном Джунковским в описательной поэме «Александрова дача» (1793). Сад, описанный в этом произведении, возник на основе «Сказки о царевиче Хлоре» Екатерины II. Джунковский оригинально соединил мотивы сказки царицы с размышлениями описательного и учебно-панегирического характера, типичными для похвальной оды. Поэтическое описание садово-паркового ансамбля было новой формой описательной поэмы, в которой архитектура и ее описание доминируют над впечатлениями, настроениями и мыслями человека, гуляющего по парку. «Чтение» парка, а не только восхищение им было возможным для тех, кто знал «алфавит», то есть содержание сказки царицы и имел элементарные знания об античности.

Описательная поэма Степана Джунковского «Александрова дача, увеселительный сад Его императорского Высочества благоверного государя и Великого князя Александра Павловича» была написана в 1793 г. и представляет собой пример литературного произведения на тему реального сада, который в свою очередь является живой иллюстрацией к сочиненной Екатериной Второй «Сказке о царевиче Хлоре». Интересно, что сад, описанный в поэме Джунковского, обращался к повествованию сказки посредством системы знаков, понятных тем, кто читал сказку. Возникшие в результате этого интертекстуальные отношения вписались как в сам сад, так и в произведение, возникшее после его создания (Kaczmarczyk 2011: 41–58). Сад, описанный в поэме, был своего рода медиумом повествования, путем подачи читателю определенных стимулов, а также представления ему разного рода знаков

* Анна Варда, д-р филол. наук, проф., заместитель декана филологического факультета Лодзинского университета (Польша), annawarda@uni.lodz.pl

в определенной последовательности и времени. Джунковский не только подробно описал топонимику садово-паркового ансамбля, но и поместил в своем произведении толкование значения находившихся здесь архитектурных и ландшафтных объектов с позиций современника (Грязнова 2010: 51).

Автор названной поэмы — Степан Джунковский (1762–1839), как и большинство писателей XVIII в., занимался литературной деятельностью в свободное от других профессиональных обязанностей время. Он был тайным советником, агрономом, переводчиком. По повелению Екатерины Второй Джунковский был направлен в Англию в качестве наставника младшего из сыновей А. А. Самборского, протоиерея, друга его отца. Для совершенствования знаний в области агрономии он посетил Францию и Голландию. После возвращения в Россию в 1792 г. царица назначила его учителем английского языка у великих князей — Александра и Константина. Именно тогда он написал поэму «Александрова дача», которая была его литературным дебютом (Словарь 1988: 262–263).

Одновременно с русским текстом этой поэмы появился ее французский перевод, который выдержал три издания (1793, 1794, 1804). Следует при этом отметить, что русские издания поэмы Джунковского были снабжены иллюстрациями художника, который подписывался инициалами «И. Г.» и исполнил их по образцу акварелей Гаврилы Сергиева (Выжевский 2011).

Описанная в произведении Джунковского дача была построена в 1789 г. по приказу Екатерины Второй на границе между Павловском и Царским селом для несовершеннолетнего внука царицы, великого князя Александра. Окружающий ее парк был преобразован в замечательный, английский садово-парковый ансамбль с рядом построек и павильонов. Его идеей была визуальная иллюстрация к написанной царицей в 1781 г. «Сказке о царевиче Хлоре», предназначенной именно для Александра. Нравственные категории, присутствующие в сказке, приобрели в нем конкретный, архитектурно-художественный образ. Путешествуя по парку,

можно было «прочитать» сказку, ощутить себя ее героем в реально существующих декорациях и пройти по следам царевича Хлора трудный путь в поисках добродетели. Нравственная формула сказки, несомненно, повлияла на то, что в запланированном на ее основе саду ведущую роль выполняли эстетические категории. К ним можно отнести дорогу, ведущую вдоль нескольких павильонов, мостиков, запруды на реке Тызва, грот и другие природные «затеи», которые отражали основные сюжеты сказки царицы, относились к ее эпизодам, а также к самой Екатерине, ее правительству и архитектурным ландшафтными паркам.

Как какой-либо источник, описывающий дальнейшую судьбу самого архитектурного памятника, возникшего по мотивам сказки Екатерины, так и проектные чертежи, а также документы на подрядные работы на сегодня не найдены. Документально известен только один подписанный Н. А. Львовым рисунок «Вид Александровой дачи с изображением храма Цереры», и факт, что за сделанные Львовым модели кораблей, которые плавали по запруде, Екатерина II пожаловала ему перстень и 2000 рублей (Грязнова 2008). Установлено также авторство архитектурно-паркового ансамбля, которое принадлежит Н. А. Львову, хотя часть исследователей пытается приписать некоторые постройки этого архитектурно-паркового ансамбля Ч. Камерону, Дж. Кваренги, а также А. Самборскому, учителю князя Александра (Краснов 2005: 247–248; Словарь 1988: 263; Грязнова 2010).

Идею постройки архитектурно-ландшафтного комплекса, имеющего дидактический характер, царица Екатерина Вторая переняла, скорее всего, от Петра I, хотя традиция огородов в России появилась еще в XVI в. (Веселова 2010; Лазарчук 2010; Lichaczow 1991). Как известно, Петр I заполнял свои петербургские сады множеством «значащих» объектов, которые придавали этим местам характер дидактического объекта (Lichaczow 1991: 120). Именно при этом царе садово-парковое искусство приобрело «европейский», просветительский характер. Летний сад Петра был своего рода «академией», в которой представители русского общества

усваивали основы европейского образования. В его части, а также в парке в Петергофе и Царском селе Петр I создал лабиринт, напоминающий лабиринт в Версале, являющийся символическим образом человеческой жизни, представленным в притчах Эзопа. Следует упомянуть, что эти парки учили языку эмблем и символов (Lichaczow 1991: 121). Кроме того, эти места, помимо просветительской функции, имели также развлекательный характер, типичный для голландского барокко. Следует, например, вспомнить, что Петра I интересовали также всякого рода парковые шутки, которые приносили удовольствие и одновременно удивляли своей неожиданностью пребывающих в этих местах гостей (например, фонтаны-шутихи (Lichaczow 1991: 123). В царских огородах находились также, по образцу московских и голландских парков, уединенные места, беседки, гроты, рощи, шпалеры, косые аллеи, а также летние дворцы, вольеры, зверинцы (Lichaczow 1991: 125–126).

Архитектурно-ландшафтный комплекс, построенный для Александра, был синтезом огорода времен Петра I, выполняющего учебно-воспитательную функцию, и развлекательного английского парка, типичного для XVIII в. Прогулки по парковому комплексу, расположенному на берегу Тызвы, приливе реки Славянки, проходили мимо разных построек и мест, известных из сказки Екатерины, а также отражающих традицию английского ландшафтного парка.

Князь Александр и его брат Константин, а также сама царица, занятая войной со Швецией и Турцией, редко посещали построенный дворцово-парковый комплекс, а после обручения Александра с Луизой-Марией Августой Баденской в 1793 г. Александрова дача перестала иметь значение в жизни князя. С начала XIX в., при императоре Павле I царский двор был перенесен в Гатчину и Александр практически перестал появляться в подаренном бабушкой имени. Более того, с приходом к власти Павла I, был снесен Храм Цереры, напоминающий об императрице, утрачена была также часть мостов через Тызву. Позднее Александрова дача была передана Н. И. Салтыкову, почти через столетие — графу Анненкову,

а после его смерти была разделена между наследницами Анненкова. До наших дней сохранились лишь остатки святыни Флоры и Помоны¹.

Перед тем как перейти к описательной поэме Джунковского и присутствующим в ней мотивам из «Сказки о царевиче Хлоре», вспомним коротко ее содержание. В давние времена, еще до возникновения Киевской Руси жил добрый царь, заботящийся о своих подданных. Жена родила ему сына, которого назвали Хлором. Празднование его рождения неожиданно было прервано известием о нашествии врагов на царские земли, в результате чего царь вместе с женой отправился защищать свою страну. В то время царевич, оставленный под присмотром нянь, вырос в необычайно красивого и умного мальчика. Вести о нем дошли даже до киргизского хана, который его похитил. Чтобы проверить его ум и находчивость, хан поручил ему найти в течение трех дней розу без шипов — символ добродетели. Дочь хана — Фелица — дала царевичу советы, которые должны были ему помочь найти розу и отправила с ним в дорогу своего сына, которого звали Рассудок. Тот должен был помогать ему в пути, поддерживать его, чтобы царевич не подвергался соблазнам. После многих приключений Хлор находит розу без шипов и отпускается ханом к его родителям.

Как было уже сказано, произведение Джунковского является описательной поэмой (Warda 2003: 196–197), жанром, с которым автор познакомился, вероятно, во время своего семилетнего пребывания в Англии. Вспомним, что этот жанр появился в России в восьмидесятые годы XVIII в. вместе с французскими и немецкими переводами «Времен года» (1726–1730) Джеймса Томсона.

¹ Дворцово-парковый комплекс царевича Александра упоминается в книге И. Г. Георги «Описание российско-императорского столичного города Санкт-Петербурга и достопамятностей в окрестностях оного, с планом» (1794). Первое немецкое издание этой книги появилось в 1791 г.

Еще одно поэтическое произведение, посвященное Александровой Даче было написано И. А. Майковым в 1793 г. — «Приобретенной рай Его Императорскому Высочеству Государю Великому Князю Павлу Петровичу. Торжество на 29 Июня 1793 г. в прекрасном Селе Павловском».

Описательная поэма — это один из ведущих жанров сентиментализма, который позволяет запечатлеть многообразные переливы сентименталистских чувствований, способность личности откликаться на мельчайшие изменения в природе, что в свою очередь являлось показателем духовной ценности личности. В русской литературе описательная поэма не стала ведущим жанром, поскольку сентиментализм наиболее полно выразился в прозе и пейзажной лирике. Функцию описательной поэмы во многом выполняли прозаические жанры (например, описательные этюды Н. Карамзина «Прогулка», «Деревня», пейзажные зарисовки в «Письмах русского путешественника»). Преимущественно прозаическими были и переводы западноевропейских описательных поэм, в том числе и переложение «Времен года» Томсона, выполненное Карамзиным. Попытки восполнить подобный пробел в жанровой системе русского сентиментализма принадлежат С. С. Боброву («Таврида») и А. Ф. Войкову (перевод «Садов» Ж. Делиля).

Описательная поэма представляет собой относительно длинное стихотворное произведение, представленный мир которого составляют прежде всего статические мотивы. Основной формой высказывания является в ней описание, а ее тематика касается прежде всего явлений природы, деревенской жизни, работы, пейзажей, достопримечательностей культуры и т. п. Описательность при этом связана в ней с дидактизмом, элементами философского дискурса или панегирической тенденцией (Słownik 1996: 366).

В поэме С. Джунковского, не достигающей особенно высокого художественного уровня, автор довольно подробно описал дворцово-парковый комплекс дачи Александра, а в лирических отступлениях он поднял вопрос о продолжении начинаний Петра I Екатериной II, просвещенной монархиней. Произведение было написано достаточно редким в поэзии XVIII в. размером — пятистопным ямбом.

Описанию парка предшествует апострофа (обращение к музам), в которой лирическое «я», намекая на пребывание автора поэмы в течение нескольких лет в Англии и используя известное

еще в древние времена название острова — Альбион, пишет о его многовековом развитии, образовании граждан, разумном ведении сельского хозяйства, об уважении к натуре и умении жителей острова совмещать приятное с полезным (Варда 2010: 17–22). Похвала английской жизни является здесь только началом следующей далее похвалы России, ее правительницы — Фелицы, а также ее внука Александра, первая характеристика которого была представлена с помощью метафоры следующим образом:

В немногие еще Россия годы
Вкусила все возможны щастья роды.
Возникнул Росс, любимый Неба сын,
Фелице Божеством во власть врученный,
И храбрый вдруг и в мыслях просвещенный
Из отрока явился исполин².

В описательной части произведения лирический субъект, намекая на известную еще в Древней Руси, а также в период западно-европейского Средневековья (Szczyk 2006: 72–75), ассоциацию сада с раем, говорит, что Бог на место рая выбрал именно Россию, которая изобилует всеми богатствами и прекрасной природой. Именно сюда добираются из других стран науки, а Русские имеют свой Нил и Евфрат, то есть Неву. Стоит при этом обратить внимание на сходство этого фрагмента поэмы Джунковского с «Одой на день восшествия на престол Елисаветы Петровны» М. Ломоносова (1747), а точнее с использованием им готовых ломоносовских фраз. Сравним, например, следующий фрагмент из поэмы Джунковского:

Из всех земель стремятся к Ней науки,
Народы все к Ней простирают руки;
Имеют Россы свой Ефрат и Нил.

² Все цитаты из поэмы даются по (Джунковский 1793).

Автор поэмы написал его на основе следующего фрагмента из оды Ломоносова, который относился к Петру I и Лене, крупнейшей реке Восточной Сибири:

Тогда божественны науки
Чрез горы, реки и моря
В Россию простирали руки,
К сему монарху говоря
(Ломоносов 1965: 122).

Там Лена чистой быстринной,
Как Нил, народы напоет
(Ломоносов 1965: 125).

Как мы дальше читаем в поэме, Фелица преобразовала природу севера в земной рай, то есть сад Александра, а будущий правитель России идет по ее следам и формирует свою личность, узнавая судьбу Хлора, представленную в Александровом саду. Несмотря на то что автор пишет о необыкновенной природе, прекрасных тенистых аллеях парка, он все-таки концентрирует свое внимание не на описании природы, а только на находящихся в саду особенностях искусства и архитектуры, которые являются свидетельством могущества России и отражают настоящий облик царицы и ее близких.

Таким образом, описанный в поэме английский парк, окружающий имение Александра, имел характер визуальной метафоры, в которой, казалось бы, несвязные элементы были логической структурой, имеющей определенные значения. Для не знающих «Сказку о царевиче Хлоре» архитектурные постройки, которые находились в саду под Павловском, были только заслуживающими внимания конструкциями. Их семантика становилась понятной лишь тем, кто познакомился с содержанием сказки.

Итак, образовательное путешествие по саду в поэме Джунковского начиналось с описания находящегося среди деревьев и цветов шатра киргизского хана с золотым верхом:

В усыпанном вокруг цветами поле
Над берегом крутым воздвиген дом;
Как у Киргизских рек на злачном доле,
Поставлен со златым шатер верхом.

Следуя дальше в западном направлении (здесь надо обратить внимание на семантику, связанную с западом, который в древности ассоциировался со страной умерших, в иудаизме и христианстве — был местом, где умирает не только солнце, но также душевный и разумный человек) по короткой, прямой и полной цветом дороге можно было дойти до роскошного архитектурного объекта — павильона мурзы Лентяга. Как подчеркивает лирический субъект, это великолепное место опасно для молодых людей, потому что вызывает у них ленивое и пассивное отношение к жизни. В сказке Екатерины жители дворца Лентяга вместе с ним самим вели потребительский образ жизни и отговаривали Хлора от дальнейших поисков розы без шипов.

С роскошью описываемого павильона мурзы Лентяга контрастировала находящаяся недалеко от него деревенская хижина, вокруг которой — так же, как в сказке Екатерины, — простиралось покрытое хлебом поле. Это место, как мы читаем в поэме Джунковского, символизировало трудолюбие и гармонию. Отступление, касающееся крестьянского сословия, его благородства и честности не было случайным. Следует подчеркнуть, что Джунковский был членом Вольного экономического общества, работал над учебником по сельскому хозяйству, был автором нескольких статей, которые касались методов эффективного ведения сельского хозяйства, предпринимательства, замены крепостного крестьянства оброком (Словарь 1988: 262):

Отселе по пути стоит жилище,
Не дом, то хижиной народ зовет;
Вокруг его земля покрыта пищей,
В нем трудолюбие и мир живет.
Не на песке, на камне утверждаясь,

Не блеском здесь, но истиной питаюсь,
Селяне так покойных ищут дней.
Их руки грубыя хранят гражданство,
Содержат в красоте своей дворянство,
Покрыты их трудом столы царей.

Перед деревенской хижинкой лежал огромный камень с выгравированной надписью: «Храни золотые камни», который символизировал «Наказ» Екатерины, созданный для нужд так называемой Уложенной комиссии (1767). В ее состав входили депутаты, задачей которых было подготовить юридический кодекс для Империи. В этом месте была спрятана, как в ковчеге, символическая золотая книга.

Неподалеку от деревенской хижины дорога вела в храм, посвященный древнеримской богине урожая и плодородия Церере. Таким образом, присутствующий в сказке Екатерины крестьянский сюжет был расширен посредством введения в организацию сада элементов, связанных с античной традицией, использованной также в английских парках, и намеков на политическую обстановку страны. В сказке царицы именно в этом месте царевич Хлор чувствовал себя лучше всего и тем самым отражал свою близкую связь с крестьянским сословием:

Блаженство общества, Монархов слава,
Работа сельская, Цереры дар!
Подпора здравия, души забава;
Покорен хлад тебе, покорен жар.

В дальнейшем в поэме Джунковского описан очередной этап путешествия царевича Хлора, связанный с источником священного ручья римской нимфы Эгерии, обладающей даром пророчества и одновременно являющейся символом женщины-советчицы, особенно по вопросам религии. Это место было посвящено Павлом его жене — Марии Федоровне. В его близости находилась пещера, в которую, согласно мифу, приходил к Эгерии за советами Нума Помпилий:

Пещера в близости той Нимфы зрится,
К которой в тайности ходил учиться
Великий Нума быть царем людей.

В этом месте поэмы лирический герой делает отступление о России и ее богине — Фелице, к которой, как к Эгерии, правители других стран могут обращаться за советами, поучениями, поскольку она является источником мудрости, правосудия, доброты:

У нас живой пример, дела всем ясны,
Россия Божеством стоит своим.
Властители земель, Отцы народа!
Когда прельщает вас души доброта,
И царственных всепрозорливость глаз,
Когда вы любите законы святы,
И славу хотите вовек вкушати,
Фелица Росская научит вас.

Самой важной постройкой в саду под Павловском, с точки зрения сказки Екатерины, был Храм Розы (Сазонова 2006: 524–557; Lichaczow 1991: 40–41; Marecki, Rotter 2007). Согласно содержанию сказки, он находился на высоком холме, к вершине которого вел очень высокий и опасный подъем, а дорога к нему была крутая и покрытая острыми камнями. Как замечает лирический герой поэмы, намекая на текст сказки,

Не можно ль обойти и цвет схватить?
Так отрок, легкостью свой ум пленяя,
Советы строгие в ничто вменяя,
Где видит труд, не видит пользы там.
Послушай опыта, внемли ученью;
Ни к щастью, ни к добру, ни к просвещенью
По легким не достиг никто стезям.

Храм представлял собой открытую ротонду с семью куполами, символизирующими семь Таинств Церкви, семь Вселенских Соборов, семь добродетелей. Посередине храма находился алтарь,

на котором в небесном сосуде росла роза без шипов. Лирический герой сравнивает путешествие к Храму Розы с книгой, которая учит молодых людей добродетели, служения другим, не причинять им зла, а также учит стремлению к счастью с упорством и мудростью.

Из поэмы Джунковского мы узнаем, что внутри ротонды был расписанный купол, в центре которого был изображен Петр I, смотрящий с высоты на счастливую, богатую и могучую Россию. В свою очередь Россия, как мы читаем в поэме, была представлена в образе «жены цветущей», которая опирается на щит с портретом Екатерины. С одной ее стороны находились военные трофеи, над которыми двуглавый орел ломал когтями рога луны. Эта иллюстрация победы России над Турцией заканчивается в поэме Джунковского следующим суждением, которое было одновременно предостережением, адресованным тем европейским странам, которые пожелали бы напасть на Россию:

Европа знает вся, как долго стонет
Кто Росского Орла, гордяся, тронет.

С другой стороны «цветущей жены» представлено было богатство России, покой царствующий в ней, добро народа, его блаженство, шедевры искусства, науки, купеческие богатства.

Описание портрета Екатерины, находящегося на щите, намекало на известный портрет царицы, написанный Д. Левицким. Вспомним, что представленная на нем Екатерина одной рукой развязывала Гордиев узел, а другой рукой держала крест. Символом богатства страны были лежащие у ее ног колосья, которые — как замечает лирический субъект — обеспечивали быт ее народу, а также были источником финансирования флота.

После этого отступления, связанного с правителями страны, автор возвращается к описанию парка, а точнее протекающей через его территорию реке Тызве. Плотины, построенная на ней, создавала большой водопад, на берегу которого находилось имение царевича Хлора с пещерой вблизи реки, по которой плавали

модели парусов, выполненные по проекту Н. Львова. Вид реки напоминает лирическому герою военные сражения, которые вел Петр I со шведами во время Северной войны 1700–1721 гг. Это воспоминание он заканчивает следующим суждением на тему значения истории и образования Александра путем забавы:

История времен ум просвещает;
Здесь Александр из новых дел вперяет
Благоразумие среди утех.

В дальнейшем мы узнаем, что из огорода видны были все окрестности: деревенские хаты, поля, пасущиеся стада животных. На восточном направлении видно было здание, в котором проводили время и отдавали честь Матери, т. е. Екатерине, царевич Павел, его жена Мария Федоровна, а также их дети и воспитательницы. Речь идет здесь, конечно, о расположенном вблизи Павловске.

Спустившись вниз с горы, на которой росла роза, можно было любоваться красотой покрытых травой долин, кринами, растущими у ручейков, тенью деревьев. Все это напоминало лирическому герою Елисейские поля и утверждало его в убеждении, что место, в котором он оказался — это дар небес. Памятники великим людям (например, Нуме Помпилию, Титу Флавию Веспасиану, Марку Аврелию, Александру Великому) придавали ему пышность и величие, а также показывали будущему правителю России образцы великих людей, которые, кстати, не имели ничего общего со сказкой царицы.

Последним этапом прогулки по огороду был храм Флоры — римской богини цветов, и Помоны — римской богини садов, огородов и фруктовых деревьев. Этот павильон назывался «Эхо». Именно там посещающие огород могли отдохнуть, а усталость после прогулки по саду вознаграждалась сладким запахом сирени.

Поэма Джунковского заканчивается похвалой описываемого места, напоминающей по стилю и форме панегирические оды М. Ломоносова. Заключает ее суждение о том, что описываемый огород является прекрасной школой для мужского пола:

Не можно ль в разуме себе представить,
Коль явственна природа и добра?
Когда стези ея трудом управить,
Златая в ней, откроется гора.
Сокровища земли текут, как реки;
О, если б то познали человеки!
Богатство с честностью нашли бы в ней.
Фелица! Под Твоим Твой Внук покровом
С успехом то в саду являет новым;
Открыто здесь училище мужей.

Подытоживая, следует заметить, что Джунковский в своей поэме оригинально соединил мотивы сказки Екатерины Второй с рассуждениями описательного и дидактико-панегирического характера, типичными для похвальной оды. Поэтическое описание ландшафтного парка, окружающего дачу Александра, стало новой разновидностью реализации этого жанра, в котором архитектура, искусственный продукт производства человеческих рук, вписанная в пышную природу окружающего ее парка, взяла первенство перед впечатлениями, настроениями и мыслями гуляющего по парку. «Чтение» огорода, окружающего дачу Александра, а не только восхищение его красотой было возможно для тех, кто знал содержание сказки царицы и имел хотя бы элементарные знания на тему античности.

О забытой, казалось бы, сказке Екатерины, а также больше не существующем огороде, его особенностях и самой даче Александра оригинальным образом напомнили сегодняшним ровесникам Хлора. В 2011 г. дети в возрасте 7–12 лет имели возможность участвовать в упомянутом выше парково-дворцовом ансамбле в Павловске в интерактивном спектакле для детей — в постановке «Сказки о царевиче Хлоре». Вначале дети принимали участие в спектакле, основанном на мотивах сказки, а потом, как царевич Александр двести лет тому назад, гуляли по Павловскому парку в поисках Розы без шипов. После спектаклей, которые в Павловске до сегодняшнего дня устраиваются по заказу групп, участники могут купить эксклюзивный экземпляр «Сказки о царевиче Хлоре».

ЛИТЕРАТУРА

1. Варда 2010 — *Варда А.* Горацианская формула «*utile dulci miscere*» и русская литература // Филологические традиции в современном литературном и лингвистическом образовании. Т. 1. М., 2010. С. 17–22.
2. Веселова 2010 — *Веселова А. Ю.* Садово-парковое искусство и праздничная культура в России XVIII– начала XIX века // *Окказиональная литература в контексте праздничной культуры России XVIII века.* СПб., 2010. С. 356–403.
3. Выжевский 2011 — *Выжевский С.* Александрова дача: часть II. Архитектор Дж. Кваренги. URL: <http://dharmaser.livejournal.com/2718.html> (дата обращения: 05.02.2017).
4. Грязнова 2008 — *Грязнова Н. В.* Нравственные категории в садово-парковом ансамбле Александровой дачи // *Петербургский рериховский сборник.* СПб. 2008. Вып. VI: Н. А. Львов. Жизнь и творчество. Ч. 1. Архитектурное наследие. С. 182–200.
5. Грязнова 2010 — *Грязнова Н. В.* Храм розы в Александровой даче // *Academia.* Архитектура и строительство. 2010. № 2. С. 49–53.
6. Джунковский 1793 — *Джунковский С.* Александрова дача, увеселительный сад Его императорского Высочества благоверного государя и Великого князя Александра Павловича. URL: http://www.booksite.ru/usadba_new/world/fulltext/stihi/93.htm (дата обращения: 05.02.2017).
7. Краснов 2005 — *Краснов А.* Храм Флоры и Помоны в Павловске // *Нева.* 2005. № 12. С. 247–248.
8. Лазарчук 2010 — *Лазарчук Р. М.* Официальный праздник в российской провинции последней трети XVIII в. (идеология, эстетика, структура) // *Окказиональная литература в контексте праздничной культуры России XVIII века.* СПб., 2010. С. 325–355.
9. Ломоносов 1965 — *Ломоносов М. В.* Избранные произведения. М.; Л., 1965.
10. Сазонова 2006 — *Сазонова Л. И.* Литературная культура России. Раннее Новое время. М., 2006.
11. Словарь 1988 — *Словарь русских писателей XVIII века.* Вып. 1: А–И. Л., 1988.
12. Kaczmarczyk 2011 — *Kaczmarczyk K.* Ogród i opowieść. Przyczynek do teorii narracyjności ogrodów // *Prace Filologiczne. Literaturoznawstwo.* Warszawa, 2011. T. LXI. S. 41–58.
13. Lichaczow 1991 — *Lichaczow D.* Poezja ogrodów. O semantyce stylów ogrodowo-parkowych. Wrocław; Warszawa; Kraków, 1991.
14. Marecki, Rotter 2007 — *Marecki J., Rotter L.* Symbolika roślin: heraldyka i symbolika chrześcijańska. Kraków, 2007.
15. Słownik 1996 — *Słownik literatury polskiego Oświecenia.* Wrocław, 1996.
16. Szczukin 2006 — *Szczukin W.* Mit szlacheckiego gniazda. Studium geokulturologiczne o klasycznej literaturze rosyjskiej. Kraków, 2006.
17. Warda 2003 — *Warda A.* Ze studiów nad świadomością teoretycznoliteracką w osiemnastowiecznej Rosji. Łódź, 2003.

A. Warda. The Specifics of the Descriptive Poem “Alexander’s Cottage” by Stepan Dzunkowsky

Keywords: Stepan Dzunkowsky, poem descriptive, Cottage Alexander, Catherine II, Pavlovsk.

The article is devoted to the semantics of the garden described by a Russian author of the second half of the eighteenth century — Stepan Dzunkowsky’s descriptive poem entitled “Cottage Alexander” (1793). The garden described in this work was based on an earlier narrative — The Tale of Tsarevitch Chlore, by Catherine II. Dzunkowski in his poem combined in a original way the themes of Catherine II’s tale with descriptive, didactic and panegyric reflections, characteristic of the panegyric ode. A poetic description of landscaped garden of Alexander’s cottage reflected a new concept of descriptive poem in which the architecture and its description dominate impressions, moods and thoughts of walking across the garden. “Reading” the garden, and not just admiring it, was possible for those who knew the “alphabet”, i.e. the content of the Empress’s tale, and who had some knowledge of antiquity.

А. А. Цылина*

**«ОБРАЗОВАНИЕ УМА И ЧУВСТВА»:
ЛИТЕРАТУРНАЯ РЕПУТАЦИЯ Н. М. КАРАМЗИНА
И ФОРМИРОВАНИЕ РУССКОГО
ЛИТЕРАТУРНОГО КАНОНА
В ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЕ XIX ВЕКА**

Ключевые слова: Н. М. Карамзин, литературная репутация, педагогический канон, хрестоматии, учебники словесности, русская культура первой половины XIX в.

В центре внимания статьи — становление Н. М. Карамзина как классика. На формирование литературной репутации Карамзина во многом повлияли литературная критика и образовательный канон. В силу множества как литературных, так и внелитературных факторов Карамзин стал самым востребованным прозаиком в хрестоматиях первой половины XIX в. Его произведения стали важным компонентом культурной инициации в русском обществе этой эпохи.

Изменение эстетических предпочтений и общественной мысли той или иной эпохи отражается не только в появлении новых авторов, школ и направлений, но и в переоценке значения больших писателей недавнего прошлого. В этой работе мы рассмотрим некоторые аспекты становления Карамзина как классика, обратившись к его литературной репутации в первой половине XIX столетия, времени, когда этот автор уже перестал быть живым явлением русской культуры.

Литературная репутация Карамзина-прозаика в первой трети XIX в., без сомнения, была очень высокой. Примером тому служит знаменитое высказывание А. С. Пушкина:

«Вопрос, чья проза лучшая в нашей литературе. Ответ — Карамзина. Это еще похвала не большая» (Пушкин 1949 11: 19).

* Анастасия Алексеевна Цылина, аспирант Брауновского университета (Провиденс, США), Anastasia_Tsyлина@brown.edu

В. А. Жуковский дает автору не менее высокую оценку:

«После Карамзина нельзя назвать ни одного писателя в прозе, который произвел сколько-нибудь сильное впечатление» (Жуковский 1985: 322).

Лишь в конце тридцатых годов литературная репутация писателя начинает заметно падать: в статье «Литературные мечтания» В. Г. Белинский с раздражением пишет о том, что литературное творчество Карамзина — «это просто было детство смешное и жалкое, мания странная и неизъяснимая» (Белинский 1953: 58). По-видимому, резкость подобных суждений могла быть вызвана стремлением Белинского к литературному отталкиванию, борьбе с поздним влиянием сентиментализма. Как писал Ю. М. Лотман, когда Белинский

«утверждал, что русская литература начинается с Пушкина <...> конечно, не предполагал, что кто-либо может понять его слова <буквально. — А. Ц.> <...> В дальнейшем мысль о том, что русская литература начинается с Пушкина, отделилась от своих исторически обусловленных контекстов, подверглась своеобразной мифологизации» (Лотман 1992: 207).

Так или иначе в «Сочинениях Александра Пушкина» В. Г. Белинского Карамзин предстал как фигура далекого прошлого русской литературы, не представляющая живого интереса для потомков. Ср. категоричное высказывание Н. А. Полевого:

«Какое достоинство имеют теперь для нас сочинения, переводы и труды Карамзина, исключая его историю? Историческое, сравнительное. Карамзин уже не может быть образцом ни поэта, ни романиста, ни даже прозаика русского» (Полевой 1990: 36).

Между тем при рассмотрении литературной репутации Н. М. Карамзина в первой половине XIX в. нельзя не обратить внимания на одну существенную особенность: еще задолго до

критических работ Белинского писатели и критики перестали говорить о Карамзине как о живой литературной силе. Представляется удивительным, почему Карамзин, заслуги которого, по общему мнению, были столь огромны, не воспринимался как писатель для вечности. Никто из авторов и критиков не обращал внимания на сугубо художественные достоинства писателя, никто не говорил о его литературном значении для себя, о его творчестве как источнике дальнейшего развития русской литературы. Свидетельство тому — отсутствие критических обзоров, посвященных творчеству Н. М. Карамзина, подобных работам А. Ф. Мерзлякова о Г. Р. Державине и П. А. Вяземского о Д. И. Фонвизине. Отзывы о Карамзине крайне высоки, но в них отмечаются только личные качества и жизненные установки автора. В сущности, потомков писателя будет гораздо более интересовать его человеческая, нежели литературная репутация. Как заметил Я. К. Грот,

«все, лично знавшие историографа, согласны в том, что как ни высоко стоял Карамзин-писатель, еще выше был Карамзин-человек» (Грот 1901: 120–121).

После смерти Н. М. Карамзина В. А. Жуковский напишет:

«Об нем могу думать, как об ангеле, которого только лице от меня закрылось <...> Воспоминание об нем есть религия. Он жив, как вера в Бога, как добродетель. Его потерять нельзя — лишь только надобно быть достойным его» (Жуковский 1960: 498).

К середине XIX в. Карамзин превратился в настоящего культурного героя русского общества, что проявилось особенно ярко во время торжественного празднования его столетнего юбилея. Ф. И. Буслаев, выразивший, по-видимому, мнение многих, утверждал, что «дело» Карамзина —

«не отошедшая старина, вообще дорогая для национального чувства, но один из насущных элементов современного русского просвещения, который не перестал еще оказывать свою живительную силу» (Буслаев 1990: 448).

Как выразительно писал П. А. Вяземский,

«по душе чистой и благолюбивой был он <Карамзин. — А. Ц.>, без сомнения, одним из достойнейших представителей человечества, если, к сожалению, не того, как оно вообще в действительности, но человечества, каким оно должно быть по призванию Провидения» (Вяземский 1882: 137).

П. Е. Бухаркин убедительно показал, что

«восприятие художника как своеобразной совести нации <...> вошло в отечественное сознание не без оглядки на нравственную высоту и внутреннюю гармонию Карамзина» (Бухаркин 1999: 7).

По мысли Лотмана и Успенского, «личность писателя» стала «фактом общественной культурной жизни» и повлияла «на поведение современников и на их восприятие литературных произведений» (Лотман, Успенский 1984: 527) в гораздо большей степени, нежели непосредственно литературное творчество автора¹.

Другой интересный аспект развития репутации Карамзина — переосмысление потомками его общественной позиции и политических взглядов писателя в спорах о его историческом подходе, «народности» и политических воззрениях в свете декабрьского восстания. Т. Н. Степанищева характеризует трансформацию восприятия гражданской позиции литератора так:

«Имя Карамзина, первоначально ассоциировавшееся с либерализмом (вплоть до подозрений в якобинстве), постепенно стало символом умеренности, а затем и верноподданического консерватизма» (Степанищева 2013: 67).

После смерти Карамзина его «притягательная “ситуативная” позиция в структуре общественной жизни» стала «объектом интенсивной рецепции» (Велижев 2011: 354), как показал М. Б. Велижев

¹ Об особенностях «морального влияния» образа Карамзина на Н. В. Голя, Ф. И. Тютчева и А. Н. Майкова см.: (Шмидт 1988: 38).

на примере министра народного просвещения С. С. Уварова, который в своем поведении сознательно «апеллировал к образу Карамзина» (Велижев 2011: 348).

Обозначенная ситуация, связанная с сохранением высокой репутации Карамзина при отсутствии каких-либо значительных отзывов о его художественном наследии, усложняется тем, что все младшие современники Карамзина, признающие за ним в первую очередь историко-литературное значение, неизменно называют его в числе классиков, вошедших в канон русской литературы. Как представляется, этот общий культурный канон находится в тесной связи с каноном образовательным. О репутации писателя позволяет судить не только литературная критика, но и школьная практика. По справедливому утверждению С. О. Шмидта,

«с именем Карамзина, сочинениями его, и, конечно, отрывками "Истории" знакомились учащиеся всех учебных заведений (светских и духовных), и те, кто получал домашнее воспитание» (Шмидт 1988: 31).

Чтобы приблизиться к пониманию места Карамзина в школьном каноне, мы обратились к восьми авторитетным литературным хрестоматиям и учебным книгам первой половины XIX в., издававшимся как в ядре империи, так и на ее периферии: 1) Н. И. Греч «Избранные места из русских сочинений и переводов в прозе» (СПб, 1812) и «Учебная книга российской словесности» (СПб, 1819–1822); 2) Н. В. Чашников «Учебная книга русского языка, для употребления в училищах балтийских губерний Российской империи» (СПб, 1830); 3) И. С. Пенинский «Российская хрестоматия, или отборные сочинения российских писателей в прозе и стихах» Ч. 1 (СПб, 1833); 4) I. Pawlowsky (И. Я. Павловский) «*Russische Sprachlehre für Deutsche: eingeführt in die Schulen der Ostseeprovinzen*» (Dorpat, 1838); 5) В. В. Рклицкий «Русская хрестоматия, или Избранные места из лучших русских писателей, систематически расположенные и заключающие примеры на все роды сочинений в прозе и стихах» (Варшава, 1838–1839); 6) А. Д. Галахов «Полная

русская хрестоматия, или образцы красноречия и поэзии, заимствованные из лучших отечественных писателей» (Москва, 1844, 2-е изд.); 7) Ф. Н. Святной «Русская хрестоматия, или избранные места из русских прозаиков и стихотворцев с немецкими объяснениями слов и предметов» (Ревель, 1846–1848). Карамзин, судя по количеству его сочинений, изданных в хрестоматиях, на протяжении всего рассматриваемого периода оказывается наиболее активно востребованным прозаиком. Критики утверждали, что он уже не мог быть «образцом прозаика русского», русские авторы уже не учились писать у Карамзина, однако тексты его крайне интенсивно использовались в сфере учебной практики. В чем же кроется причина этой нетождественности положений писателя в литературной жизни России первой половины XIX в.?

Подобную популярность Карамзина можно было бы объяснить тем, что в России того времени преподавание было обращено на образцы и носило старый риторико-дидактический характер. Однако, в отличие от позднейших историко-литературных учебных книг, именно эти хрестоматии первой половины XIX в. позволяют косвенно судить о живой литературной репутации писателя, поскольку они знакомили школьников не с ключевыми этапами истории русской литературы, а с выразительными и актуальными образцами современной русской словесности. В этих учебных книгах произведения Н. М. Карамзина соседствуют не только с творениями М. В. Ломоносова и Д. И. Фонвизина (которых значительно меньше), но и с сочинениями его младших современников: К. Н. Батюшкова, В. А. Жуковского, А. С. Пушкина, Д. В. Давыдова, А. А. Марлинского, Ф. В. Булгарина, П. А. Плетнева, Н. В. Гоголя, М. Ю. Лермонтова и др. Обратимся к статистике².

Н. И. Греч «Избранные места»: Карамзин — 18 полных сочинений и фрагментов, Ломоносов — 6, Фонвизин — 5, Шишков — 4, Жуковский — 2. При работе с этим изданием мы учитывали

² Приведенные в этой статье числовые показатели текстов всех других авторов в первую очередь служат фоном для сравнительного анализа и не дают полного представления о содержании хрестоматий.

не только оригинальные сочинения, но и переводы, которые нередко приводятся в хрестоматии без указания имени автора оригинала, например, «Благоразумный человек, с английского перев. Карамзиным»³. Примечательно стремление Греча отразить реальную литературную ситуацию: в его хрестоматии сочинения Карамзина соседствуют с сочинениями Шишкова⁴.

Н. И. Греч «Учебная книга», часть «Проза»: Карамзин — 20, Ломоносов — 6, Жуковский — 5, Батюшков — 5, Фонвизин — 4. Абсолютное лидерство текстов Карамзина в хрестоматиях Греча и даже в их переизданиях, к примеру, 1844 г.⁵, можно было бы объяснить субъективным пристрастием составителя, высоко ценившего Карамзина и написавшего ему проникновенный некролог; однако в более поздних хрестоматиях других авторов, как показывают подсчеты, удельный вес карамзинских сочинений не менее значителен.

Н. В. Чашников: Карамзин — 7, М. Н. Муравьев — 3, Жуковский — 2, Батюшков — 2, Ф. Н. Глинка — 2, Каченовский — 1.

И. С. Пенинский, ч. 1: Карамзин — 25, Батюшков — 7, М. Н. Муравьев — 7, Жуковский — 4, Уваров — 4.

И. Я. Павловский, прозаическая часть: Карамзин — 3, Ф. Н. Глинка — 2, Жуковский — 2, Н. А. Полевой — 1, Булгарин — 1.

В. В. Рклицкий, т. 1: Карамзин — 17, М. Н. Муравьев — 10, Булгарин — 5, Жуковский — 3, В. М. Головнин — 2.

А. Д. Галахов, ч. 1: Карамзин — 26, Жуковский — 8, Уваров — 7, Пушкин — 7, Загоскин — 6, Бестужев-Марлинский — 6, Гоголь — 5, Лермонтов — 5, Михайловский-Данилевский — 5, Никитенко — 5.

Ф. Н. Святой: Карамзин — 12, Глинка — 5, Загоскин — 3, Жуковский — 2, Каченовский — 2.

³ Перевод статьи из «The Universal Chronicle» (Кафанова 1991: 267).

⁴ О риторических трактатах начала XIX столетия, открытых к полемике времени, см. подр.: (Номоконова 2015: 150).

⁵ Н. И. Греч «Учебная книга» (1844, 3-е изд.), часть 1 и часть 2: Карамзин — 11, Батюшков — 5, Ломоносов — 2, Булгарин — 2, Гоголь — 2, Пушкин — 1, Лермонтов — 1.

При подсчетах учитывалось не количество отдельных произведений, а количество вхождений отрывков из текстов каждого автора, включенного в хрестоматию. Выбор этого принципа обусловлен тем, что составители хрестоматий нередко располагали отрывки из сочинений разных авторов в весьма произвольном порядке и без указания названия всего произведения. В хрестоматиях встречаем такие тексты: «Встреча с Екатериною II» Пушкина (Греч 1844 2: 50–52) — знаменитый фрагмент из «Капитанской дочки», «Скупой» Гоголя (Галахов 1844: 317–320) — так озаглавлено описание Плюшкина из «Мертвых душ», «Утро в Пятигорске» Лермонтова (Галахов 1844: 354) — отрывок из «Героя нашего времени». В разделе «Собственно описания» видим такую последовательность фрагментов: «Гора Шейдек» Карамзина (Галахов 1844: 321), «Восход солнца на море» Н. Б. (отрывок из очерка Н. А. Бестужева «Об удовольствиях на море») (Галахов 1844: 322), «Рейнский водопад» Карамзина (Галахов 1844: 323).

Хрестоматии создали образцовый литературный канон, на который ориентировался русский образованный человек той эпохи, и Н. М. Карамзин занимал в нем ключевое, центральное место. Стоит добавить, что и в «Общей риторике» Н. Ф. Кошанского (Кошанский 1829) он стал наиболее цитируемым автором. На ее страницах находим 77 прозаических иллюстративных примеров из Карамзина; нередко к тем же риторическим приемам приводятся образцовые стихотворные параллели из Державина (всего 35), также встречаем 11 цитат из Крылова, 9 из Жуковского, 7 из Батюшкова и 4 из Пушкина⁶. Размышляя о месте Карамзина в литературной культуре первой половины XIX в., мы не можем не учитывать эти впечатляющие данные, однако вопрос об иллюстративном материале в риториках требует отдельного рассмотрения⁷ и не является предметом настоящего исследования.

⁶ Подсчеты основаны на количестве подписанных цитат, упоминания имен отдельных авторов или названий произведений без примеров из них не учитывались.

⁷ О принципах отбора примеров для русских риторических трактатов XVIII — начала XIX в. см. подр.: (Бухаркин 2014).

Тексты Карамзина занимали доминантные смысловые позиции в структуре многих хрестоматий. К примеру, в хрестоматии Галахова раздел «Светское витийство» открывается двумя речами Карамзина: отрывками из «Исторического похвального слова Екатерине II» и из «Речи, произнесенной на торжественном собрании Императорской Российской академии», фикциональные описания человеческих характеров начинаются с «Чувствительного и хладнокровного», раздел «Описания» открывается «Горой Шейдек», а вся прозаическая часть учебной книги завершается письмом Карамзина императору Александру.

По-видимому, Н. М. Карамзин идеально сочетал в себе специфические качества, обусловившие столь высокую его востребованность в школьном обиходе. С одной стороны, он воспринимался как признанный великий классик русской литературы наряду с М. В. Ломоносовым, с другой стороны, был значительно более доступен и близок читателю первой половины XIX в. Подобная популярность автора во многом связана и с разнообразием типов речи, представленных в его творчестве. Как известно, содержание хрестоматий определялось жанрово-родовыми группами⁸, а отрывки из прозы Карамзина служили удачными репрезентативными образцами самых разнообразных литературных жанров и форм: писем, разговоров, описаний, светских речей, исторических и учебных сочинений. Неслучайно тематическое разнообразие и использование разнополярных стратегий в творчестве Карамзина заставило С. П. Шевырева назвать писателя «эклектиком и верховной точкой нового периода русского слова» (Шевырев 2010: 463).

Отбор литературного материала был обусловлен не только его жанровой репрезентативностью, но и тематической логикой всей учебной книги. Очевидно, смысловые доминанты хрестоматийных произведений Карамзина совпадали с ценностными установками составителей учебных книг⁹. К примеру, главные сюжеты,

⁸ О жанровой структуре хрестоматий см. подробнее: (Сенькина 2013: 46).

⁹ О школьном каноне как системе распределения культурного капитала в обществе см.: (Guillory 1993).

представленные в хрестоматии Галахова, чаще всего связаны с Екатериной II, Александром I, Петром I, пользой просвещения и словесности, поворотными событиями русской истории, что во многом перекликалось с магистральными линиями карамзинской прозы. Для иллюстрации многогранного понятия счастья составитель выбрал отрывки из Карамзина «О счастливейшем времени жизни» (Галахов 1844: 433–435) и Жуковского «Кто истинно добрый и счастливый человек» (Галахов 1844: 440–443), значения деятельности таких институтов, как Российская Академия и Академия Наук — «Речь, произнесенную в Российской Академии, 5 декабря 1818 г.» Карамзина (Галахов 1844: 74–80) и «Речь, произнесенную в Академии Наук по случаю празднования столетнего ее существования» Уварова (Галахов 1844: 88–91), исторической роли Петра I — «Реформу Петра I» Карамзина (Галахов 1844: 460–461) и «Суждение о Петре Великом» Полевого (Галахов 1844: 463–470); подобных примеров находим множество.

Востребованность сочинений Карамзина можно объяснить и общей охранительной направленностью русского образования в XIX в. Одними из самых популярных произведений Карамзина, представленных в хрестоматиях, были «История государства Российского» (Греч 1812; Чашников 1830; Пенинский 1833; Павловский 1838; Рклицкий 1838; Галахов 1844); фрагменты из «Исторического похвального слова Екатерине II», нередко озаглавленные «Победы Екатерины II» (Греч 1812; Греч 1819; Чашников 1830; Пенинский 1833; Галахов 1844); описание Троицкой Лавры, взятое из «Исторических воспоминаний и замечаний на пути к Троице» (Греч 1812; Греч 1830; Пенинский 1833; Галахов 1844); «О любви к отечеству и народной гордости» (Греч 1812; Греч 1819; Пенинский 1833; Галахов 1844). Подобное чтение могло способствовать развитию чувства национальной и религиозной идентичности у молодого читателя¹⁰, еще в 1826 г. Пушкин писал Николаю I в записке о народном воспитании:

¹⁰ О том, как «“История государства Российского” использовалась в школьном обучении для пропаганды монархического мировоззрения» см. подр.: (Шмидт 1988: 32–33).

«Историю русскую должно будет преподавать по Карамзину» (Пушкин 1996: 47).

Такую популярность можно связать с тем, что, как отметила А. Лану,

«лозунг “Самодержавие, православие, народность” в 1834 году, при Николае I, стал официальным девизом политики российского государства в области образования. Все учебные книги, используемые в системе государственного образования, должны были отвечать этой концепции на всех уровнях: и в плане организации учебного материала, и в подборе текстов, и в их истолковании» (Лану 2001: 41).

Примечательно, что хрестоматия Галахова была посвящена Уварову, и в прозаической части книги было опубликовано 7 отрывков из его речей и сочинений¹¹. В этой связи хотелось бы привести небезынттересный случай 1853 г., описанный Галаховым в его воспоминаниях «История одной книги». Эпизод этот обнажил неожиданную уязвимость Карамзина перед цензурой того времени. Галахов пишет:

«Просматривая возвращенный мне экземпляр, чтобы знать, нет ли каких замечаний или перемен, я с изумлением остановился на отрывке из “Похвального слова Карамзина Екатерине Великой”. Известно, что в этом слове автор обращается к читателям с воззванием “Сотраждане!” И что же? Это воззвание везде было зачеркнуто, как нечто запретное. Нельзя было удержаться от смеха при мысли, до чего довела свою боязливость цензура: даже Карамзина чуть-чуть не причислила к поклонникам революции» (Галахов 1891: 567).

Недоумение и ирония составителя хрестоматии показывают его абсолютную уверенность в благонадежности и идеологической выверенности писателя, в то время как реальное отношение Карамзина к Великой французской революции не было столь однозначным.

¹¹ О том, как «антиреволюционная философия Карамзина» стала одним из «источников уваровской доктрины» см. подр.: (Зорин 2001: 352).

Самыми популярными фрагментами из «Истории государства Российского» стали описание Куликовской битвы (Греч 1819; Пенинский 1833; Павловский 1838; Галахов 1844) и неожиданное для современного читателя «Убиение великого князя Михаила Ярославича в Орде» (Греч 1819; Чашников 1830; Пенинский 1833; Галахов 1844), отрывок, который воспеваает христианский подвиг русского князя Михаила Ярославича Тверского и тем самым служит идеальной иллюстрацией триединства «православие, самодержавие, народность».

Другие популярные фрагменты из «Истории государства Российского» связаны с именами Иоанна III (Греч 1819; Пенинский 1833; Галахов 1844), высоко ценимого историком, и Бориса Годунова (Чашников 1830; Пенинский 1833; Галахов 1844), трагической фигуре в изображении Карамзина. Как писал В. Г. Белинский,

«карамзинский Годунов — лицо совершенно двойственное <...> он и мудр и ограничен, и злодей и добродетельный человек, и ангел и демон» (Белинский 1955: 510).

Очевидно, выбор этих «примеров слога исторического» в первую очередь был обусловлен желанием составителей хрестоматий подтолкнуть читателей к со- и противопоставлению фигур столь разных правителей и их эпох. Необходимо учитывать, что преподавание было ориентировано на образцы, причем не только «повествовательные», но и биографические. Как справедливо утверждает С. О. Шмидт,

«в течение почти столетия не было в России другого исторического сочинения, которое с юных лет оказывало бы такое влияние на души и умы. И не было другого исторического труда, который бы, утерев бывшее значение в глазах ученых, оставался бы столь долго в обиходе культуры так называемой широкой публики» (Шмидт 1988: 29).

Однако творчество Карамзина, представленное в хрестоматиях, не ограничивается текстами, призванными воспитать «имперское самосознание у подданных Российской империи» (Лану 2001: 63);

многие из сочинений писателя, изучаемых в школах, вопреки ожиданиям, практически не были связаны с национальной темой. Пример тому — наиболее востребованный в учебных книгах текст Карамзина «Письма русского путешественника» (Греч 1812; Греч 1819; Чашников 1830; Пенинский 1833; Рклицкий 1838; Галахов 1844; Святой 1846). Примечательно, что в 1867 г. Ф. И. Буслаев писал:

«После “Истории Государства Российского”, они <“Письма русского путешественника”. — А. Ц.> более прочих его сочинений оказали свое действие на образование русской публики, оказывают и теперь, составляя одно из лучших украшений всякой хрестоматии русской словесности» (Буслаев 1990: 448–449).

Между тем несколько десятилетий ранее «История государства Российского» даже уступала «Письмам» по популярности. Востребованность этого сочинения в учебной практике нетрудно связать с присущим жанру подобного путешествия просветительским пафосом, стремлению исследовать новые культуры, познать мир и самого себя.

По сути, появление в хрестоматиях отрывков из «Писем русского путешественника» и «Истории государства Российского» было во многом обусловлено свойственной им просветительской направленностью и представлениями об их интеллектуальной пользе для юношеской аудитории. Интересно, что, в понимании составителей хрестоматий (а потому и для их читателей), основное литературное дело Карамзина было делом просвещения. Так, А. Д. Галахов утверждал:

«Главная мысль Карамзина, которую он проводил во всякой статье своей — мысль о просвещении» (Галахов 1849: 54);

то же отмечает и Я. К. Грот (Грот 1901: 136).

И. А. Гончаров называет Карамзина «проводником знания, возвышенных идей, благородных нравственных гуманных начал в массу общества <...> двигателем просвещения» (Гончаров 1955:

138–139), и просвещения не только интеллектуального. Воздействие «Писем русского путешественника», выражаясь формулой из «Рыцаря нашего времени», было направлено на «образование ума и чувства». Именно эмоциональную составляющую литературного вклада Карамзина подчеркивает А. Л. Зорин:

«В “Письмах русского путешественника” Карамзин осуществил массированный импорт самых актуальных “публичных образов чувствования”. Он стремился не только сделать культурный мир Европы достоянием российского читателя, но и едва ли не в первую очередь — научить его чувствовать по-европейски. Можно сказать, что целью Карамзина было обеспечить читателя запасом эмоциональных матриц на все случаи жизни» (Зорин 2016: 153–154).

«Письма русского путешественника» приобрели статус значимого элемента культурной инициации в России первой половины XIX в. за счет своей насыщенности культурным и психологическим опытом.

Наиболее хрестоматийные отрывки из «Писем русского путешественника»: «Рейнский водопад» (Греч 1812; Греч 1819; Пенинский 1833; Галахов 1844; Святой 1846), «Река Сона» (Греч 1819; Чашников 1830; Галахов 1844; Святой 1846), «Рейхенбах» (Греч 1819; Чашников 1830; Пенинский 1833; Галахов 1844), «Го-Бюиссон» (Греч 1812; Греч 1819; Галахов 1844; Святой 1846) и описания Альпийских гор (Греч 1819; Чашников 1830; Пенинский 1833; Галахов 1844; Святой 1846), во многих хрестоматиях озаглавленные «Путешествия по Швейцарским горам». Добавим, что русская тема представлена только в хрестоматии Рклицкого (отрывки «Тверь» и «Кронштадт») и у Галахова («Кронштадт»), немецкая — в книгах Греча и Рклицкого, английская — лишь у Пенинского. Примечательно, что для описания английских реалий Рклицкий предпочел фрагмент из «Писем из Лондона», литературного путешествия писателя второго ряда, карамзиниста П. И. Макарова¹². Весьма

¹² О «Письмах из Лондона» П. И. Макарова см. подр.: (Цылина 2014).

интересно, что составители неизменно выбирали из «Писем...» преимущественно описания природы, а не культуры, нравов или городской жизни. «Энциклопедическую» составляющую карамзинского текста включает в свою хрестоматию только Рклицкий, напечатавший в ней отрывки, озаглавленные «Рафаэль», «Корреджо» и «Микеланджело».

Таким образом, швейцарские и французские главы «Писем русского путешественника» стали доминантами в хрестоматиях первой половины XIX столетия. Выбор отрывков вполне отразил свойственную тексту «принципиальную, даже подчеркнутую противоречивость» (Бухаркин 1999: 20). Все эти фрагменты высвечивают смысловую многомерность произведения Карамзина, в первую очередь, связанную с тем, что, как заметил Ю. М. Лотман, «над письмами витают два великих духа столетия: Вольтер и Руссо» (Лотман 1998: 257). Школьники читали и о пастухах долины Гасли, вызвавших восторг повествователя:

«Для чего не родились мы в те времена, когда все люди были пастухами и братьями! Я с радостью отказался бы от многих удобностей жизни (которыми обязаны мы просвещению дней наших), чтобы возвратиться в первобытное состояние человека» (Карамзин 1984: 137),

и о прошлом реки Соны, которая журчала

«в дичи и мраке, темные леса шумели над ее водами; люди жили, как звери, укрываясь в глубоких пещерах или под ветвями столетних дубов, — какое превращение! <...> Сколько веков потребно было на то, чтобы сгладить с природы все знаки первобытной дикости!» (Карамзин 1984: 212).

Порядок следования фрагментов этих описаний сталкивает разнонаправленные авторские интенции, обнажает взаимоисключающие точки зрения повествователя на природу и цивилизацию и заставляет задуматься над ними юного читателя.

Другое хрестоматийное и в то же время построенное на изложении противоположных взглядов произведение Карамзина — «Разговор о счастье» Мелодора и Филарета (Греч 1812; Греч 1819; Пенинский 1833; Рклицкий 1838)¹³. По популярности ему в некоторой степени уступает «Чувствительный и холодный» (Греч 1819; Пенинский 1833; Галахов 1844). Как отметил А. Л. Зорин, Карамзин «укоренил на отечественной почве практически весь эмоциональный репертуар современной ему сентиментальной культуры» (Зорин 2016: 490), и он в определенной мере отразился в хрестоматиях первой половины XIX столетия. И «Разговор о счастье», и «Чувствительный и холодный» ставят перед читателем проблему выбора той или иной модели переживания, восприятия окружающего мира и поведения. Думается, что именно этот фактор определил их вхождение в учебные книги. По мысли американского исследователя Чарльза Альтиери, литературный канон является своего рода «культурной грамматикой», главная функция которой научить читателя ориентироваться в различных ценностных системах и на основании этого совершать свой индивидуальный выбор (Altieri 1990: 21–107).

Нужно заметить, что тексты Карамзина, изначально не предназначенные для детского чтения, претерпевали некоторые изменения и были адаптированы для юношеской аудитории. К примеру, из «Разговора о счастье» было «выпущено все лишнее для юношеского чтения» (Греч 1812: 436). Лишь в одной из хрестоматий приводился отрывок из «Марфы-Посадницы» (Пенинский 1833: 120–127). Многие сочинения, получившие статус канонических, не были представлены в хрестоматиях первой половины XIX столетия: согласно данным А. Вдовина¹⁴, первое вхождение «Бедной Лизы» в хрестоматию произошло в 1864 г. (Галахов 1864), а «Что нужно автору?» — в 1866 г. (Петров 1866). «Наталья, боярская

¹³ Примечательно, что в хрестоматии Галахова его место занимает статья Карамзина «О счастливейшем времени жизни» (Галахов 1844).

¹⁴ <http://ruthenia.ru/canon>.

дочь» не публиковалась никогда, а отрывок из «Записки о древней и новой России», текста, не предназначенного для широкой аудитории, был впервые опубликован в учебной книге в 1864 г. (Галахов 1864).

Другой пример: «Фрол Силин» (Греч 1812; Греч 1819; Павловский 1838) практически исчезает из школьного обихода к 40-м годам и уже не попадает в переиздания хрестоматий. Идеалистически наивный взгляд на русского крестьянина не представляет интереса во времена натуральной школы¹⁵. С канонизацией произведений романтизма удельный вес чувствительных повестей Карамзина в хрестоматиях существенно уменьшается. В целом к середине XIX в. культурная ценность Карамзина-историка и Карамзина-путешественника оказалась выдвинута на первый план, что в свою очередь ярко проявилось в юбилейные дни и впоследствии прочно закрепилось в массовом сознании. Не фикциональная проза, но исторические сочинения, травелог и публицистика были главным образом представлены в хрестоматиях. Не психологическая глубина, но информационная (в широком смысле этого слова) насыщенность обеспечила сочинениям Карамзина лидирующие позиции в разделах «Красноречие».

Ранее мы обращались лишь к прозе, но нельзя не отметить разнообразие стихотворений Карамзина, изданных в хрестоматиях. Его культурное наследие принято ограничивать прозаическими сочинениями, ученые нашего времени приписывают поэзии Карамзина в первую очередь историческое значение¹⁶, в то время как современники ценили ее порою выше прозы, что убедительно показал А. Л. Зорин на примере А. И. Тургенева, писавшего:

втяжка
«...стихи "К милости", "Песнь Божеству" и почти все стихотворения ваши знаю я наизусть и нахожу всегда живое удовольствие декламировать, повторять их про себя, особливо в те минуты, когда сердце мое дышит свободно и бьется для добра» (Зорин 2016: 283–284).

¹⁵ Об «ироническом восприятии» повести в 40-е годы см.: (Степанов 1969: 242).

¹⁶ См. напр.: (Лотман 1966).

Неслучайно для своей статьи к столетнему юбилею Карамзина князь Вяземский выбрал тему «Стихотворения Карамзина», уже совсем неактуальную в 1866 г., но лично для него крайне значимую.

Приведем неполный список стихотворений Карамзина, опубликованных на страницах хрестоматий первой половины XIX в.¹⁷ Это фрагменты и полные тексты: «Песнь Божеству», отрывки из «Опытной Соломоновой мудрости, или Мыслей, выбранных из Экклезиаста», «Кладбище», «Вопросы и ответы», «Добрый царь», «К соловью», «Осень», «Златой век», «Дурной вкус», «Илья Муромец», «К бедному поэту», «К Добродетели», «Как странен...» («Спорщик»), «Мадригал» («Ты в мрачном октябре...»), «На день рождения А. А. Плещеевой 14 октября», «На смерть Пельского», «Покой и слава», «Триолет» («Триолет Лизете»), «Четырнадцать лет...» («Триолет Алете») и др.

Стоит отметить жанровое разнообразие стихотворений Карамзина, представленных в хрестоматиях. Небезынтересно, что Вяземский особенно ценил Карамзина-поэта за то, что он «имел чувство и сознание новых поэтических форм» (Вяземский 1882: 151).

Подобная востребованность поэзии Карамзина в учебных книгах может быть связана с тем, что школьники должны были уметь сочинить стихотворения на случай, ориентируясь на образцы, представленные в хрестоматиях.

Возможно, стихотворные примеры из Карамзина могли восприниматься создателями учебных книг как продуктивные модели для школьной поэзии. Нарочитая простота стихотворений Карамзина служила преимуществом в школьном обиходе, в особенности для тех учеников, которые не были носителями русского языка. Примечательно, что Галахов в своей хрестоматии характеризует стихотворения Карамзина как «мысли и чувства умного человека, выраженные в стихотворной форме» (Галахов 1849: 52),

¹⁷ По материалам хрестоматий: (Пенинский 1834; Пенинский 1846; Рклицкий 1838–1839; Греч 1820; Золотов 1829; Эртель 1833; Эртель 1840; Святой 1846).

что в некоторой степени перекликается со словами Н. А. Полевой: «его стихи для нас проза» (Полевой 1990: 36).

В целом столь высокая востребованность сочинений Карамзина в школьной сфере может быть связана с его статусом культурного героя. Как отмечает А. А. Сенькина,

«хотя никто из составителей не говорит об этом прямо, весьма значимым фактором при составлении корпуса текстов был, разумеется, и фактор авторства. Создатели хрестоматий придавали значение не только тому, какие (по жанрово-стилистической принадлежности и поэтическим достоинствам), но и тому, *чьи* творения должны иллюстрировать те или иные жанры или роды» (Сенькина 2013: 47).

Для человека этой эпохи Карамзин был не только великим автором, но в первую очередь нравственным авторитетом и ориентиром, влияние произведений которого на юного читателя мыслилось как исключительно полезное и благотворное.

Весьма интересно, что частная жизнь Карамзина проникала в хрестоматии через другие «образцовые» тексты, например, такие, как «Литературная деятельность Карамзина и Мерзлякова» И. И. Давыдова (Галахов 1844: 470–472), «Встреча с Карамзиным» Ф. В. Булгарина (Галахов 1844: 252–258, Греч 1844 1: 70–83) и Высочайший рескрипт Николая I на имя Карамзина (Чашников 1830: 192). Эти сочинения обращаются к смысловым доминантам образа писателя в понимании педагогов первой половины XIX в.: Карамзин — создатель новой русской прозы, духовный ориентир молодежи, придворный историограф и собеседник царей. Приведем образцовый список из содержания раздела «Биографии и характеры» в хрестоматии Галахова, куда попадает булгаринское описание Карамзина:

1. Императрица Мария — *А. Ишимовой*;
2. Александр I — *Н. Греча*;
3. Петр I — *Корниловича*;
4. Кутузов — *Михайловского-Данилевского*;
5. Иоанн III — *Карамзина*;
6. Встреча с Карамзиным — *Булгарина* (Галахов 1844: 230–259).

Эта выдержка дает определенное представление о значимости фигуры Карамзина для русской истории в понимании составителя хрестоматии. В подобном кругу великих деятелей образ Карамзина автоматически приобретает черты культурного демиурга. Нелучайно А. С. Пушкин сравнивал его с Колумбом (Пушкин 1949 12: 306).

Интерес к внутренней жизни автора проявился в публикации в учебных книгах отрывков из его переписки с И. И. Дмитриевым (с подзаголовком «Образ жизни Карамзина в Царском селе») и А. А. Петровым. Таким образом, литературная репутация Н. М. Карамзина в большей степени, нежели художественные достоинства его произведений, обеспечила его наследию лидирующие позиции в сфере школьного образования той эпохи. И. А. Гончаров так описывал свои юношеские переживания в автобиографии 1858 г.:

«Сердце искало между писателями симпатии и отдавалось тогда Карамзину по горячим его следам, может быть не как историку <...> и не как поэту, потому что Карамзин не был художник, но как гуманнейшему из писателей» (Гончаров 1955: 222).

Как было отмечено выше, хрестоматии закрепили в русской культуре XIX столетия за Карамзиным образ просветителя, постоянно транслируя его в школьной сфере. Таким образом, многомерное и живое литературное явление было сильно редуцировано и сведено к единому знаменателю в педагогических целях, так что впоследствии гуманитарной науке потребовалось значительное время для деавтоматизации восприятия творчества Карамзина¹⁸. В сущности, литературная репутация автора повлияла на формирование его образа в хрестоматиях, например, сказалась на отборе тех или иных его текстов и отрывков; а репрезентация в хрестоматиях в свою очередь трансформировала его литературную репутацию — так что движение это было взаимонаправленным.

¹⁸ См., напр.: (Кочеткова 1994; Топоров 1995; Лотман 1998; Rothe 1968).

Сочетание разнородных факторов, таких как жанровое и тематическое многообразие, просветительская направленность, идеологическая корректность, стилистическая ясность сочинений, соответствие представлениям составителей хрестоматий «о согласовании воспитания с развитием душевных способностей» (название популярного в учебной литературе трактата И. И. Давыдова), а также безупречная нравственная репутация Н. М. Карамзина, обусловило его популярность в хрестоматиях и сделало, по сути, главным представителем новой прозы в школьном каноне. Не будем забывать, что учебная литература транслировала весьма специфический и «удобный» вариант русского канона, который, как это нередко бывает, сильно отличался от канона большого. Здесь можно согласиться с позицией Вирджила Немояну, считающего, что школьный канон (the curriculum) относится к общему канону (the canon) как речь к языку в терминологии Фердинада де Соссюра (Nemoianu 1991: 222). Несомненно, в первой половине XIX в. имя Карамзина принадлежало и к примарному культурному канону, однако расстановка сил внутри него была уже принципиально иной.

Итак, полноправное обретение Карамзиным статуса бесспорного классика произошло в том числе и благодаря школьному канону. Сочинения, изначально предназначенные взрослой аудитории и уже у нее не востребованные, мигрировали в область детского и юношеского чтения. Интересно, что «История государства Российского» стала характерным предметом детской комнаты в одном из вариантов «Детства» Л. Н. Толстого¹⁹.

Именно это влиятельное и прочное положение Карамзина в учебном каноне XIX в. объясняет знаменитые резкие отклики 70-х годов Н. В. Шелгунова («заслуга Карамзина <...> есть заслуга отрицательная» (Шелгунов 1895: 455)) и А. Н. Пыпина (Пыпин 1870), заключенные Н. Н. Страховым в емкую формулу «Карамзин вреден» (Косица 1870: 211), столь же полемически заостренные и неистовые, как некогда и высказывания В. Г. Белинского.

¹⁹ См. подр.: (Карлова 1966).

Хрестоматийные сочинения Карамзина стали важным компонентом культурной инициации в русском обществе середины XIX в., и тем самым получили возможность оказать значительное влияние на будущих литераторов. Ф. М. Достоевский отмечал, что «возрос на Карамзине» (Достоевский 1986: 186)²⁰, а Аполлон Григорьев, что «воспитался в суеверном уважении» к Карамзину (Григорьев 1980: 14). И. А. Гончаров писал в 1874 г.:

«Развитием моим и моего дарования я обязан — прежде всего влиянию Карамзина, которого тогда только еще *начинали переставать* читать, но я и сверстники мои успели еще попасть под этот *конец*» (Гончаров 1980: 421)²¹.

Н. Н. Страхов признавался в статье «Вздых на гробе Карамзина»:

«Я воспитан на Карамзине, мой ум и вкус развивался на его сочинениях. Ему я обязан пробуждением своей души, первыми и высокими умственными наслаждениями» (Косица 1870: 207)²².

В этой связи приведем цитату из книги «Западный канон» Харольда Блума:

«Канон, религиозное слово по своему происхождению, стал отбором текстов, которые борются между собой за выживание, вне зависимости от того, считаете ли вы, что этот отбор производится господствующими общественными группами, образовательными институтами, традициями критики или, как я, последующими авторами, которые почувствовали себя избранниками конкретных литературных предтеч» (Bloom 1994: 20).

²⁰ См. подр.: (Архипова 1983).

²¹ См. подр.: (Мельник 1991).

²² В контексте связи сочинений Карамзина и юношеской поры крайне интересен отклик Ф. М. Достоевского на эту статью в письме к Н. Н. Страхову: «Я с чрезвычайным наслаждением, например, прочел Ваши горячие, превосходные страницы, в статье о Карамзине, где Вы вспоминаете о Ваших *годах учения*» <курсив мой. — А. Ц.> (Достоевский 1986: 186).

Роль прозаических сочинений Карамзина в духовном, эмоциональном и интеллектуальном развитии многих русских поколений сложно преувеличить. И, как представляется, ключ к подобной популярности стоит искать в первую очередь не в области эстетики, политики или социологии, но в сфере аксиологии, в теории о системе ценностей, которые определяли, хотя и не объединяли, разнородную культуру России XIX в.

ЛИТЕРАТУРА

1. Архипова 1983 — *Архипова А. В.* Достоевский и Карамзин // Достоевский: Материалы и исследования. Л., 1983.
2. Белинский 1953 — *Белинский В. Г.* Полное собрание сочинений: в 13 т. Т. 1. М., 1953.
3. Белинский 1955 — *Белинский В. Г.* Полное собрание сочинений: в 13 т. Т. 6. М., 1955.
4. Буслаев 1990 — *Буслаев Ф. И.* О литературе: Исследования. Статьи. М., 1990.
5. Бухаркин 1999 — *Бухаркин П. Е.* Н. М. Карамзин — человек и писатель — в истории русской литературы. СПб., 1999.
6. Бухаркин 2014 — *Бухаркин П. Е.* Риторика М. В. Ломоносова и классическая традиция в русской литературе // Индоевропейское языкознание и классическая филология — XVIII. Материалы чтений, посвященных памяти проф. И. М. Тронского. СПб., 2014. С. 98–118.
7. Велижев 2011 — *Велижев М. Б.* С. С. Уваров в начале николаевского царствования: Заметки к теме // Пушкинская эпоха и русский литературный канон: к 85-летию Л. И. Вольперт. Пушкинские чтения в Тарту 5: в 2 ч. Тарту, 2011. Ч. 2. С. 335–356.
8. Вяземский 1882 — *Вяземский П. А.* Полное собрание сочинений: в 12 т. СПб., 1878–1896. Т. 7. СПб., 1882.
9. Галахов 1844 — *Галахов А. Д.* Полная русская хрестоматия, или Образцы красноречия и поэзии, заимствованные из лучших отечественных писателей: в 2 ч. Ч. 1. М., 1844.
10. Галахов 1849 — *Галахов А. Д.* Полная русская хрестоматия: в 3 ч. Ч. 3. М., 1849.
11. Галахов 1864 — *Галахов А. Д.* Русская хрестоматия: в 2 ч. Ч. 2. СПб., 1864.
12. Галахов 1891 — *Галахов А. Д.* История одной книги: Отрывок из воспоминаний // Исторический вестник. 1891. Т. 44, № 6. С. 561–567.
13. Гончаров 1955 — *Гончаров И. А.* Собрание сочинений: в 8 т. Т. 8. М., 1955.
14. Гончаров 1980 — *Гончаров И. А.* Собрание сочинений: в 8 т. Т. 7. М., 1980.
15. Греч 1812 — *Греч Н. И.* Избранные места из русских сочинений и переводов в прозе: С прибавлением известий о жизни и творениях писателей, которых труды помещены в сем собрании. СПб., 1812.
16. Греч 1819 — *Греч Н. И.* Учебная книга Российской словесности или избранные места из русских сочинений и переводов в стихах и прозе, с присовокуплением кратких правил риторики и пиитики, и истории российской словесности: в 3 ч. Ч. 1. СПб., 1819.
17. Греч 1820 — *Греч Н. И.* Учебная книга Российской словесности или избранные места из русских сочинений и переводов в стихах и прозе, с присовокуплением кратких правил риторики и пиитики, и истории российской словесности: в 3 ч. Ч. 2. СПб., 1820.
18. Греч 1830 — *Греч Н. И.* Учебная книга Российской словесности или избранные места из русских сочинений и переводов в стихах и прозе, с присовокуплением кратких правил риторики и пиитики, и истории российской словесности: в 4 ч. Ч. 1. СПб., 1830.
19. Греч 1844 — *Греч Н. И.* Учебная книга Российской словесности или избранные места из русских сочинений и переводов в стихах и прозе, с присовокуплением кратких правил риторики и пиитики, и истории российской словесности: в 4 ч. Ч. 1–2. СПб., 1844.
20. Григорьев 1980 — *Григорьев А. А.* Эстетика и критика. М., 1980.
21. Грот 1901 — *Грот Я. К.* Труды Я. К. Грота: в 5 т. СПб., 1898–1903. Т. 3. СПб., 1901.
22. Достоевский 1986 — *Достоевский Ф. М.* Полное собрание сочинений: в 30 т. Т. 29. Л., 1986.
23. Жуковский 1960 — *Жуковский В. А.* Собрание сочинений: в 4 т. Т. 4. М.; Л., 1960.
24. Жуковский 1985 — *Жуковский В. А.* Эстетика и критика. М., 1985.
25. Золотов 1829 — *Золотов В. А.* Русская стихотворная хрестоматия. Ч. 1–2. М., 1829.
26. Зорин 2001 — *Зорин А. Л.* Кормя двуглавого орла: Русская литература и государственная идеология в последней трети XVIII — первой трети XIX века. М., 2001.
27. Зорин 2016 — *Зорин А. Л.* Появление героя: Из истории русской эмоциональной культуры конца XVIII — начала XIX века. М., 2016.
28. Карамзин 1984 — *Карамзин Н. М.* Письма русского путешественника. Л., 1984.
29. Карлова 1966 — *Карлова Т. С.* Толстой и Карамзин // Л. Н. Толстой: статьи и материалы. Ученые записки Горьковского ун-та. Горький, 1966. Вып. 77. С. 104–114.

30. Кафанова 1991 — *Кафанова О. Б.* Библиография переводов Н. М. Карамзина в «Вестнике Европы» (1802–1803) // XVIII век. Сб. 17. СПб., 1991. С. 249–283.
31. Косица 1870 — *Косица Н. [Н. Н. Страхов]* Вздох на гробе Карамзина: Письмо в редакцию «Зари» // Заря. 1870. Кн. 10. Отд. II. С. 202–232.
32. Кочеткова 1994 — *Кочеткова Н. Д.* Литература русского сентиментализма: Эстетические и художественные искания. СПб., 1994.
33. Кошанский 1829 — *Кошанский Н. Ф.* Общая риторика. СПб., 1829.
34. Лану 2001 — *Лану А.* Формирование канона русского романтизма // Новое литературное обозрение. 2001. № 51. С. 35–67.
35. Лотман 1966 — *Лотман Ю. М.* Поэзия Карамзина // *Карамзин Н. М.* Полное собрание стихотворений. Л., 1966. С. 5–52.
36. Лотман 1992 — *Лотман Ю. М.* Избранные статьи: в 3 т. Т. 1. Таллин, 1992.
37. Лотман 1998 — *Лотман Ю. М.* Сотворение Карамзина. М., 1998.
38. Лотман, Успенский 1984 — *Лотман Ю. М., Успенский Б. А.* «Письма русского путешественника» Карамзина и их место в развитии русской культуры // *Карамзин Н. М.* Письма русского путешественника. Л., 1984. С. 525–606.
39. Мельник 1991 — *Мельник В. И. И. А. Гончаров и Н. М. Карамзин: К вопросу о некоторых традициях* // XVIII век. Сб. 17. СПб., 1991. С. 284–292.
40. Номоконова 2015 — *Номоконова К. М.* Русские риторические трактаты середины XVIII — первой трети XIX века: иллюстративный материал раздела «О украшении» // *Petra angularis*. СПб., 2015. С. 136–151.
41. Павловский 1838 — *Pawłowsky I.* Russische Sprachlehre für Deutsche: eingeführt in die Schulen der Ostseeprovinzen. Dorpat, 1838.
42. Пенинский 1833 — *Пенинский И. С.* Российская хрестоматия, или Отборные сочинения отечественных писателей в прозе и стихах: в 2 ч. Ч. 1. СПб., 1833.
43. Пенинский 1834 — *Пенинский И. С.* Российская хрестоматия, или Отборные сочинения отечественных писателей в прозе и стихах: в 2 ч. Ч. 2. СПб., 1834.
44. Пенинский 1846 — *Пенинский И. С.* Книга для чтения и упражнений в языке, составленная для уездных училищ и низших классов гимназий. СПб., 1846.
45. Петров 1866 — *Петров К. П.* Русская историческая хрестоматия. СПб., 1866.
46. Полевой 1990 — *Полевой Н. А., Полевой Кс. А.* Литературная критика. Л., 1990.
47. Пушкин 1949 11 — *Пушкин А. С.* Полное собрание сочинений: в 16 т. Т. 11. М.; Л., 1949.
48. Пушкин 1949 12 — *Пушкин А. С.* Полное собрание сочинений: в 16 т. Т. 12. М.; Л., 1949.
49. Пушкин 1996 — *Пушкин А. С.* Полное собрание сочинений: в 17 т. Т. 11. М., 1996.
50. Пыпин 1870 — *Пыпин А. Н.* Очерки общественного движения при Александре I // Вестник Европы. 1870. № 9. С. 170–248.
51. Рклицкий 1838–1839 — *Рклицкий В. В.* Русская хрестоматия, или Избранные места из лучших русских писателей, систематически расположенные и заключающие примеры на все роды сочинений в прозе и стихах: в 2 ч. Варшава, 1838–1839.
52. Святной 1846–1848 — *Святной Ф. Н.* Русская хрестоматия, или избранные места из русских прозаиков и стихотворцев. Курс 1–2. Ревель, 1846–1848.
53. Сенькина 2013 — *Сенькина А. А.* Изящная словесность как дидактический материал: К истории русской литературной хрестоматии (первая половина XIX в.) // *Acta Slavica Estonica 4: Хрестоматийные тексты: русская педагогическая практика XIX века и поэтический канон*. Тарту, 2013.
54. Степанищева 2013 — *Степанищева Т. Н.* Стихотворения П. А. Вяземского в русских школьных хрестоматиях XIX в. // *Acta Slavica Estonica 4: Хрестоматийные тексты: русская педагогическая практика XIX века и поэтический канон*. Тарту, 2013.
55. Степанов 1969 — *Степанов В. П.* Повесть Карамзина «Фрол Силин» // XVIII век. Сб. 8. Державин и Карамзин в литературном движении XVIII — начала XIX века. Л., 1969.
56. Топоров 1995 — *Топоров В. Н.* «Бедная Лиза» Карамзина: Опыт прочтения: к 200-летию со дня выхода в свет. М., 1995.
57. Цылина 2014 — *Цылина А. А.* «Письма из Лондона» П. И. Макарова: Проблема литературных влияний // *Литературная культура XVIII века*. СПб., 2014. Вып. 5. С. 267–284.
58. Чашников 1830 — *Чашников Н.* Учебная книга русского языка, для употребления в училищах Балтийских губерний Российской империи. СПб., 1830.
59. Шевырев 2010 — *Шевырев С. П.* Избранные труды. М., 2010.
60. Шелгунов 1895 — *Шелгунов Н. В.* Сочинения: в 2 ч. Ч. 1. СПб., 1895.
61. Шмидт 1988 — *Шмидт С. О.* «История государства Российского» в культуре дореволюционной России // *Карамзин Н. М.* История государства Российского. М., 1988. С. 28–42.
62. Эртель 1833 — *Эртель В. А.* Новая русская хрестоматия, содержащая в себе образцовые места из лучших отечественных писателей, расположенная по систематическому порядку. СПб., 1833.

63. Эртель 1840 — *Эртель В. А.* Курс немецкого языка и литературы в последственном сравнении с языком и литературою русскими. Т. 3: Цветник русской литературы, содержащий в себе избранные образцы из русских классиков, расположенные в систематическом порядке. СПб., 1840.
64. Altieri 1990 — *Altieri C.* Canons and consequences: Reflections on the ethical force of imaginative ideals. Evanston, 1990.
65. Bloom 1994 — *Bloom H.* The Western canon: The books and school of the ages. New York, 1994.
66. Guillory 1993 — *Guillory J.* Cultural Capital: The Problem of Literary Canon Formation. Chicago, 1993.
67. Nemoianu 1991 — *Nemoianu V.* Literary Canons and Social Value Options // The Hospitable Canon: Essays on literary play, scholarly choice, and popular pressures. Philadelphia, Amsterdam, 1991.
68. Rothe 1968 — *Rothe H.* N. M. Karamzins europäische Reise: der Beginn des Russischen Romans; philologische Untersuchungen. Bad Homburg v. d. H., 1968.

A. Tsykina. "An Education of Heart and Mind": Nikolay Karamzin's Literary Reputation and the Formation of Russian Literary Canon in the First Half of the 19th Century

Keywords: N. M. Karamzin, literary reputation, pedagogical canon, anthologies, literature textbooks, Russian literary culture of the first half of the 19th century.

The focus of the article is on the establishment of Nikolay Karamzin as a classic Russian author. The formation of Karamzin's literary reputation was largely influenced by the literary criticism and the pedagogical canon. By virtue of different literary and extraliterary factors Karamzin turned into the most popular prose writer of the first half of the 19th century anthologies. His works became an important component of the cultural initiation in Russian society of this epoch.

*А. Ю. Тираспольская**

**ПОВЕСТЬ В. В. ИЗМАЙЛОВА
«ПРЕКРАСНАЯ ТАТЬЯНА,
ЖИВУЩАЯ У ПОДОШВЫ ВОРОБЬЕВЫХ ГОР»:
ПОВТОРЕНИЕ ИЗВЕСТНОГО ИЛИ ШАГ К ЭВОЛЮЦИИ?**

Ключевые слова: Владимир Измайлов, массовый сентиментализм, эволюция жанра сентиментальной повести.

Статья посвящена анализу повести Владимира Измайлова «Прекрасная Татьяна, живущая у подошвы Воробьевых гор», опубликованной в журнале «Патриот» в 1804 г. Исследование показывает, что данное произведение Измайлова не может быть признано шаблонным или эпигонским. В образах главных героев повести — добродетельной крестьянки Татьяны и ее отца Семена — в их мировоззрении, самосознании, жизненной позиции и поступках выявляются некоторые принципиально новые для литературы массового сентиментализма черты. В повествовании также разрушается традиционное противопоставление миров деревни и города, граница между ними заметно истончается: главная героиня готовится выйти замуж за московского мещанина Филипа и перейти из крестьянского сословия в мещанское. «Сельское» пространство перестает восприниматься как безусловно идиллическое: автор, в частности, изображает жителей деревни далекими от совершенства, «сверхположительные» Татьяна и ее отец вынуждены противостоять мнению «народной толпы». Все это позволяет говорить о заложенной в жанре русской сентиментальной повести способности к эволюции.

Проза писателей-«карамзинистов», или писателей массового сентиментализма — крайне непростое, неоднозначное явление в истории русской литературы, справедливо вызывающее множество споров и дискуссий между исследователями. На фоне высочайших для своей эпохи достижений художественной прозы Н. М. Карамзина многие принципы построения произведений «массовых» сентименталистов, несомненно, выглядят вторичными, «скопированными». Эта шаблонность в равной мере относится как к языку, так и к типологии героев, сюжетов, тем и даже отдельных

* Анна Юрьевна Тираспольская, канд. филол. наук, доц. кафедры русского языка для гуманитарных и естественных факультетов СПбГУ, tiraspolkaja-77@yandex.ru

мотивов произведений. Вместе с тем проза «карамзинистов», чья художественная система «была архаичнее художественной системы Карамзина, но именно поэтому больше соответствовала вкусу публики» (Иванов 1976: 10), по всей вероятности, содержала в себе не одни только «штампы», в противном случае она, как кажется, просто не имела бы права называться литературой. В ее ткани, несомненно, должны были присутствовать и некие нестандартные, не канонизированные эталонной карамзинской литературой решения.

Спор о степени оригинальности или же, напротив, шаблонности произведений «массового» сентиментализма имеет давнюю историю, но, пожалуй, наиболее яркое выражение он нашел в дискуссии, а точнее будет сказать, в том «напряжении», которое возникло в пространстве научной мысли о природе «карамзинизма» между двумя противоположными точками зрения, представленными, соответственно, в трудах Н. Д. Кочетковой и М. В. Иванова. Вспомним, что некоей квинтэссенцией позиции Н. Д. Кочетковой можно считать следующее высказывание:

«В начале XIX в. количество оригинальных повестей, которые могут быть названы сентиментальными, значительно возрастает по сравнению с XVIII в. В художественном отношении эти повести, как правило, гораздо слабее карамзинских. Тем не менее повесть 1800–1810-х годов — это не только эпигонство, но и *новые находки*, пусть не очень заметные с первого взгляда, но *показывающие постепенную эволюцию жанра* (курсив мой. — А. Т.)» (Кочеткова 1973: 54).

Полемизируя с исследовательницей, М. В. Иванов в своей программной монографии утверждает:

«Попытки доказать, что русская сентиментальная повесть начала XIX в. успешно эволюционировала в русле общего литературного движения не выглядят достаточно убедительными» (Иванов 1996: 49),

подчеркивая при этом, что

«деятельность русских сентименталистов в это время была “живой”, социально значимой и культурно плодотворной, но не в связи с их художественными открытиями» (Иванов 1996: 51).

Представляется неслучайным, что основой для подтверждения противоположных взглядов на роль и задачи литературы массового сентиментализма в работах обоих ученых становится, в частности, анализ одного и того же произведения — «чувствительной» повести Владимира Измайлова «Прекрасная Татьяна, живущая у подошвы Воробьевых гор», опубликованной автором в журнале «Патриот» в 1804 г. Так, например, М. В. Иванов видит в данном произведении лишь «полумеханическое сочетание уже известных мотивов», которое «не является моментом развития художественной системы» (Иванов 1996: 50). Н. Д. Кочеткова обнаруживает в повести интересную деталь:

«Татьяна и ее отец живут в деревне, но работают в городе — она плетет ленты на ближней фабрике, а он вертит колесо у станка. Это указание, сделанное мимоходом, было одним из первых свидетельств появления нового типа героя — фабричного рабочего» (Кочеткова 1973: 65).

В то же самое время исследовательница буквально обесценивает этот новаторский элемент повествования, когда уже в следующем предложении заключает:

«Однако для развития сюжета это обстоятельство не играет ровной никакой роли, и герои Измайлова по существу ничем не отличаются от обычных идиллических поселян» (Кочеткова 1973: 65).

Для меня представляется крайне важным показать, что в «Прекрасной Татьяне...» вовлечение героев в фабричный труд не становится каким-то «повисшим в воздухе», оторванным от основного сюжета фактом, а напротив, является некоей верхушкой айсберга, основную часть которого следует искать в изображении писателем

«деревенских» героев повести, их мировоззрения, поступков и устремлений.

Обратимся к тексту произведения. За основу сюжета Измайловым берется действительно вполне типичный для литературы сентиментализма вариант любовного треугольника: бедная добродетельная крестьянка Татьяна, живущая в деревне со своим отцом Семеном, небогатый московский мещанин Филипп, богатый и знатный дворянин Мельтон, проживающий в Москве.

Первую отличительную черту повести, на которую следует обратить пристальное внимание, можно определить как значительное изменение мировоззрения главных героев-крестьян — старого Семена и его дочери Татьяны — по сравнению с тем образом мыслей, представлениями о жизни, о своем месте в этой жизни и социальной иерархии, а также о собственном будущем и т. п., которыми обычно наделяются в литературе сентиментализма «идиллические пейзажи». В «Прекрасной Татьяне...» вполне отчетливо прослеживается некое «тяготение» девушки и ее отца к «чужому» и традиционно «опасному» для чистой души городскому пространству, причем — что представляется в данном случае самым важным — эта весьма неожиданная для «добрых поселян» привязанность к миру большого города не просто остается «безнаказанной», но даже не осуждается повествователем ни в малейшей степени!

Перечисленные выше изменения становятся очевидными буквально с первых страниц повести, из которых мы узнаем, что главная героиня и ее отец регулярно покидают родную деревню ради посещения древней столицы. В частности, сама Татьяна сообщает об этом Мельтону при знакомстве:

«Я часто бываю у вас в Москве <...> Мне кажется, что нет во всем городе улицы веселее и лучше Полянки» (Измайлов 1804: 108).

Здесь же выясняется, что особая привязанность крестьянской девушки к Полянке — части «чужого» городского мира — напрямую связана с проживанием в данном месте ее жениха, московского

мещанина Филиппа. Едва ли не чаще своей дочери, судя по всему, посещает Москву и «добрый селянин» Семен, ибо в день первой встречи Татьяны с Мельтоном он как раз уезжает в город к Филиппу «за некоторыми делами». Необходимо также заострить внимание на том, что будущего мужа — не-крестьянина и городского жителя — сознательно выбирает для Татьяны ее отец (вспомним слова девушки: «<...> у меня есть жених, которого выбрал мне отец мой» (Измайлов 1804: 108)). В результате такого выбора Семена, после свадьбы его дочери предстоит покинуть деревню и переехать в Москву к мужу, о чем явственно свидетельствуют слова Филиппа:

«Ах, Татьяна! дождусь ли того времени, когда мы будем неразлучны под одною кровлею, в одном городе (курсив мой. — А. Т.)?..» (Измайлов 1804: 112).

Более того, следует подчеркнуть, что, выйдя замуж за Филиппа и переселившись в город, героиня в качестве жены московского мещанина автоматически перейдет из крестьянского сословия в мещанское. Однако все эти поистине грандиозные перемены, грядущие в жизни юной поселянки, включая даже «перемену состояния», как кажется, нисколько не пугают ни отца девушки, ни молодых, и, напротив, представляются делом решенным и само собой разумеющимся. Единственное, что несколько омрачает счастье чувствительной Татьяны — это предстоящая разлука с любимым батюшкой, который, как следует из текста повести, остается жить в деревне:

«Татьяна <...> вспомнив, что день соединения с любезным человеком должен быть для нее днем разлуки с другим человеком, не менее любезным ее сердцу <...> бросила трогательный взор на престарелого отца своего, и в сию минуту слеза нежной чувствительности капнула из глаз ее» (Измайлов 1804: 112).

Тем не менее, как ни странно, повествователь никак не комментирует ни описанные выше представления героев о жизни, ни их

действия и поступки, ни планы на будущее; не дает им никакой оценки, а следовательно — не осуждает такое достаточно необычное для сентиментальной повести поведение «добрых крестьян»! Данное «молчание» нарратора вполне может быть интерпретировано, как своего рода согласие последнего с действиями старого Семена и его дочери, в особенности — учитывая самый что ни на есть счастливый конец произведения, а также тот факт, что постоянный «тесный контакт» этих деревенских жителей с миром города ни в малейшей степени не развращает их сердца: Татьяна и ее отец на протяжении всего повествования остаются совестливыми, добродетельными и добросердечными людьми — едва ли не сверхположительными героями.

Подобный ход представляется достаточно необычным для типичного, «канонического» сюжета сентиментальной повести, в которой, по традиции, миры «невинной деревни» и «развратного города» противопоставляются друг другу и строго разграничиваются, а «случайное» проникновение чистого сердцем обитателя деревенского пространства в «чужое и опасное» пространство города неизбежно влечет за собой серьезные неприятности или даже трагические события в жизни «добрых селян». Напомним, например, что в первой чувствительной повести «Колин и Лиза» (1772) именно регулярные посещения города молниеносно развращают душу прежде чистой и абсолютно невинной крестьянки Лизы и наконец совершенно губят девушку, которая прельщается роскошной и праздной городской жизнью и предает любовь своего деревенского жениха, а вместе с ней — и родной мир деревни в целом.

Несмотря на идею «внесловной ценности человека», скромные и добродетельные крестьяне в произведениях сентиментализма, тем не менее, по понятным причинам крепко привязаны к родному миру и своему сословию: сельский мир обладает в их глазах наивысшей ценностью и является для них абсолютным благом; истинно «праведные» поселяне изображаются совершенно довольными своим положением и влюбленными в деревню. Как правило,

положительные деревенские герои буквально не мыслят своего существования вне мира деревни и «крестьянского состояния», ибо, в первую очередь, любят и почитают свой «естественный», патриархальный уклад жизни и труд на земле. Здесь можно вспомнить два, пожалуй, самых показательных в данном отношении примера из повести Н. М. Карамзина «Бедная Лиза». Во-первых, Лизина матушка не может даже представить свою дочь замужем ни за кем, кроме крестьянина (так, она хочет отдать Лизу за «сына богатого крестьянина из соседней деревни» (см.: Карамзин 1792: 262)). Более того, сама «неосторожная» Лиза, влюбившись в Эраста, горько сожалеет и переживает, что ее возлюбленный — не крестьянин (ср.: «Если бы тот, кто занимает теперь мысли мои, рожден был простым крестьянином, пастухом» (Карамзин 1792: 253) и ее ответ Эрасту «Однако ж тебе нельзя быть моим мужем! <...> Я крестьянка» (Карамзин 1792: 263)). Отметим также, что даже ветреный и «бездумный» Эраст, тем не менее, и в самых заоблачных мечтах не помышляет о том, чтобы когда-нибудь разлучить Лизу с ее родным миром деревни и природы и, скорее, сам готов в своих фантазиях переселиться в «ее» пространство (ср.: «Эраст целовал Лизу; говорил, что <...> он возьмет ее к себе и будет жить с нею неразлучно, в деревне и в дремучих лесах, как в раю» (Карамзин 1792: 262–263)).

Наконец следует напомнить, что сам В. Измайлов в своих декларативных высказываниях, как правило, отрицательно оценивает наличие в современном ему обществе таких явлений как смешение сословий или перемещение человека из одного (чаще всего — более низкого!) «состояния» в другое. Так, например, в увидевшем свет двумя годами ранее «Прекрасной Татьяны...» «Путешествии в полуденную Россию» (1802) повествователь Измайлова явно неодобрительно отзывается о переходе бывшей крестьянки в «городское», мещанское сословие:

«Кормилица моя живет уже не в крестьянской избе, где привык я любить и воображать ее в недрах сельской простоты, но в городе,

но в купеческом доме, но в состоянии мещанки <...> Мне казалось, что я вижу *ужасные следы времени и перемену наших состояний* (курсив мой. — А. Т.)» (цит. по: Кочеткова 1994: 65).

Впрочем, представляется, что в тексте «Прекрасной Татьяны...» подспудно заложено еще одно, причем — весьма важное, своего рода оправдание той «неверности», которую крестьянин Семен и его дочь выказывают по отношению к родному и исконно благому миру деревни. Дело в том, что сельское пространство изображается в повести вовсе не идеальным. В самом деле, обитатели мира деревни показаны в массе своей людьми крайне недобрыми, несправедливыми, недостойными, а также дерзкими, лукавыми, завистливыми, склонными к распространению сплетен и клеветы. Эти «злоба людей» и «народная наглость» моментально выходят на поверхность, едва лишь некая деревенская сплетница находит повод безвинно опорочить прекрасную Татьяну. Единственными по-настоящему положительными и добросердечными персонажами деревенского пространства, кроме уже известных нам отца и дочери, можно назвать только двух знакомых Семена — некоего «поселянина» и (потенциально) его жену. Вот что этот приятель рассказывает Семену о распространительнице слухов:

«Одна *злая* женщина, известная в околотке *искусством клеветать добрых людей*, рассказывает везде, что она видела дочь твою стоящую с молодым городским барином (курсив мой. — А. Т.)» (Измайлов 1804: 117).

Не менее важно для нас и другое сообщение крестьянина, обращенное к отцу девушки:

«К тому же ты знаешь, что многие в окружности завидуют красоте, добродетелям и счастью любезной твоей Татьяны; уже многие дерзают порочить честь твоей дочери» (Измайлов 1804: 118).

Не останавливаясь на достигнутом эффекте — развенчании представлений о природной порядочности, доброте, благородстве

души и тому подобных идеальных качествах «прекрасных пейзажей», Измайлов идет намного дальше. В этом же фрагменте повести он красочно изображает противостояние «сверхположительных» отца и дочери наглому поведению «народной толпы»:

«...они заметили с изумлением, что толпа народа выбегала со всех дворов к ним навстречу, заглядывали в глаза бедной Татьяне и, с лукавою усмешкою на нее указывая, перешептывались с значительным видом. Татьяна, невинная в сердце, краснелась и робела, как преступница, видя стечение народа вокруг себя и слыша пересмеши злых людей; но престарелый Семен презрительным и в то же время мужественным взором удалял дерзких и стыдил лукавых. Наконец, чтобы избежать сего позорища, он решился, не заходя в церковь, идти прямо к знакомому поселянину» (Измайлов 1804: 116–117).

Узнав о причине злословия и насмешек, отец принимает решение, обнаруживающее в нем глубокое чувство собственного достоинства:

«Злословие недостойно опровержения!.. Не унижусь до того, чтобы оправдывать добродетельную мою Татьяну в глазах недостойных людей...» (Измайлов 1804: 118).

Представляется очевидным, что проанализированные выше моменты повествования «Прекрасной Татьяны...» наглядно демонстрируют одну из тех вполне удачных попыток «более рельефно изобразить ту среду, с которой сталкивается “чувствительный” герой: быт, нравы, наконец, психологию людей, противостоящих герою» (Кочеткова 1973: 75), о которых Н. Д. Кочеткова пишет применительно к целому классу сентиментальных повестей, эволюционирующих в сторону большей реалистичности и усиления психологизма.

Вышесказанное позволяет сделать выводы о том, что в тексте повести Измайлова происходит некое ощутимое смещение, изменение ценностного содержания двух традиционно противопоставленных друг другу миров — деревни и города. В то время как

деревенское пространство косвенным образом лишается присутствия ему идеальных черт, городское пространство (в том числе — за счет устремления в него из деревни бесспорно положительных героев, благодаря их интересу к этому миру) начинает приобретать в целом более позитивное «идеологическое» значение. Параллельно с этим наблюдается активный процесс «размывания» границ между мирами города и деревни. Эти два прежде в значительной мере изолированных друг от друга «идеологических» пространства неожиданно оказываются взаимопроницаемыми, в первую очередь — в смысле возможности физического перемещения героев в «чужой» мир: с одной стороны, «горожане» Мельтон и Филипп беспрепятственно могут посещать деревню, с другой стороны (что наиболее важно!), «селяне» Татьяна и Семен также способны свободно попадать в город.

Более того, можно говорить о зарождении в повествовании «Прекрасной Татьяны...» некоего процесса, который предлагается условно обозначить как формирование своего рода «единого информационного пространства» деревни и города. В самом деле, внимательного читателя может поразить та невероятная скорость (менее суток!), с которой деревенская грязная сплетня о мнимой интрижке поселянки с «молодым городским барином» доходит до ушей «легковерного Филиппа», т. е. — до Москвы, где он все это время пребывает. Для сравнения вспомним практически полную «информационную взаимонепроницаемость» миров города (кстати, той же Москвы) и деревни в «Бедной Лизе» Карамзина: несчастная девушка, живя в сельской местности, не только совершенно не подозревает о вероломном предательстве Эраста, но даже не ведает о возвращении возлюбленного из армии в Москву до тех пор, пока сама не идет в город и не сталкивается там с изменником лицом к лицу. В одном же месте «Прекрасной Татьяны...» между мирами города и деревни, разделенными Москвой-рекой, становится возможен даже «зрительный контакт» их жителей, когда Татьяна со своего «деревенского» берега в отчаянии наблюдает, как «на другом берегу» (т. е. на городской стороне) под конвоем ведут ее жёна — будущего рекрута (см.: Измайлов 1804: 137).

В свете всех рассмотренных выше особенностей текста упоминание о том, что Татьяна и ее отец ходят на заработки на ближайшую фабрику, представляется неким дополнительным, факкультативным, но вместе с тем, — учитывая прочие связи этих персонажей с городом и их уже не совсем «деревенский» образ мыслей, — вполне логичным штрихом к портрету «новых» героев — людей, пока еще номинально принадлежащих к крестьянской среде, но по сути своей уже близких к маргиналам, душой и помыслами пребывающих где-то на границе двух сословий.

Таким образом, в повести Измайлова «Прекрасная Татьяна...» в художественной форме нашли отражение некоторые весьма актуальные, глубинные процессы, происходившие в общественном сознании описываемой эпохи и, что в данном случае является наиболее важным, были изображены существенные изменения в самосознании низших сословий.

ЛИТЕРАТУРА

1. Иванов 1976 — *Иванов М. В.* Карамзин и проблемы русской сентиментальной прозы 1790-х — 1800-х годов: автореф. дис. ... канд. филол. наук. Л., 1976.
2. Иванов 1996 — *Иванов М. В.* Судьба русского сентиментализма. СПб., 1996.
3. Измайлов 1804 — *Измайлов В. В.* Прекрасная Татьяна, живущая у подшвы Воробьевых гор. Повесть // Патриот. Журнал воспитания, издаваемый Владимиром Измайловым. М., 1804. Т. 1. Февраль. С. 104–147 (орфография и пунктуация произведения частично приведены в соответствии с ныне действующими правилами).
4. Карамзин 1792 — *Карамзин Н. М.* Бедная Лиза // Московский журнал. 1792. Ч. VI. Кн. 3. Июнь. С. 238–277 (орфография и пунктуация произведения частично приведены в соответствии с ныне действующими правилами).
5. Кочеткова 1973 — *Кочеткова Н. Д.* Утверждение жанра в литературе сентиментализма и переход к новым поискам // Русская повесть XIX века: История и проблематика жанра Л., 1973. С. 53–76.
6. Кочеткова 1994 — *Кочеткова Н. Д.* Литература русского сентиментализма (Эстетические и художественные искания). СПб., 1994.

Keywords: Vladimir Izmailov, mass sentimentalism, evolution of the genre of sentimental novel.

The article is devoted to analysis of the Vladimir Izmailov's story "Beautiful Tatiana that lives at the foot of Sparrow Hills", which was published in the magazine "Patriot" in 1804. The study shows that the work of Izmailov cannot be considered a template or epigone. In the images of the main characters of the story — the virtuous peasant woman Tatiana and her father Semyon — in their worldview, identity, position in life and actions some fundamentally new to the literature of mass sentimentalism features are detected. The narrative also destroys the traditional opposition of the worlds of villages and towns, the boundary between them is becoming noticeably thinner: Tatiana is preparing to marry a Moscow merchant Philip and go from peasant class to the middle-class ("meshchanskoye sosloviye"). "Rural" space ceases to be perceived as an unquestionably idyllic: the author, in particular, portrays the inhabitants of the village are far from perfect, "super positive" Tatiana and her father are forced to confront the opinion of the "popular crowd". All this allows to speak of inherent ability to evolve in the genre of the Russian sentimental story.

ТРАГИЧЕСКОЕ В ПЬЕСЕ В. А. ОЗЕРОВА «ФИНГАЛ». СТАТЬЯ 1

Ключевые слова: русская литература, В. А. Озеров, русская драматургия, русский театр, трагедия, декламация.

В статье рассматривается проблема родовой и жанровой природы пьесы В. А. Озерова «Фингал». Большинство филологов отрицает драматический и трагедийный характер этого текста. Статья показывает, что это результат терминологической омонимии и механического использования отзывов критики начала XIX в. В публикуемой первой части статьи «Фингал» рассматривается как трагическое театральное представление новаторского типа, отражающее радикальные эстетические тенденции рубежа XVIII и XIX вв.

Еще в начале XX в. В. А. Озеров был регулярно переиздаваемым классиком, широко известным по гимназическим хрестоматиям. В наши же дни он почти забыт и недооценивается даже филологами, ведь и они не удостоили вниманием 200-летнюю годовщину со дня смерти драматурга, совпавшую с чествованиями памяти Г. Р. Державина и Н. М. Карамзина. Уже современники создали устойчивую репутацию Озерова, по инерции и без надлежащей рефлексии суждения воспроизводились на протяжении двух веков в академических историях русской литературы и театра (Галахов 1868: 198–204; Пыпин 1903: 283, 306–307; Максимович 1941; Данилов 1948: 160–165; Бочкарев 1959: 129–250; История 1977: 99–107; Кочеткова 1982: 181–210 и др.), в работах известных исследователей, предложивших, казалось бы, оригинальные точки зрения на творческий путь писателя и его место в отечественной словесности (Медведева 1960; Левин 1980: 45–52; Стенник 1981: 125–147; Гордин 1991; Серман 1999). Все эти концепции основаны на общем обзоре произведений Озерова, в научной литературе мы почти

* Николай Александрович Гуськов, канд. филол. наук, доц. кафедры истории русской литературы СПбГУ, kakto@mail.ru

не найдем подробного анализа отдельных пьес. Поныне, за редчайшими исключениями (Потапов 1915; Бухаркин 1988), наиболее детальным рассмотрением трагедий Озерова остается современная ему критика. С начала XIX в. эти старинные разборы, имеющие несомненные достоинства, но неизбежно пристрастные, как любые суждения, высказанные в пылу полемики, почти не подвергались взвешенному анализу, сопоставлению друг с другом, главное же — с текстами характеризуемых трагедий, а ведь только таким способом можно установить, насколько оценки справедливы. Между тем, в литературоведении особенно прижились мнения враждебных Озерову младоархаистов, которые судили его по законам нормативной поэтики, не заботясь, в какой степени она близка эстетической позиции драматурга. Вот почему авторы большинства научных работ продолжают упрекать за художественные изъязны давно сошедшего со сцены автора. Однако и для подобной, увы, уже бесполезной, критики, необходимо, по крайней мере, подробно проанализировать материал.

Предлагаемая статья, не претендуя на полноту анализа текста, стремится показать недопустимость механического переноса суждений даже самых почтенных и просвещенных современников Озерова в научную интерпретацию его произведений.

Материалом для статьи послужила трагедия «Фингал», третья по счету из пяти пьес писателя — кульминационный пункт его судьбы. Это произведение, поставленное с триумфом 8 декабря 1805 г., породило наиболее резкие споры, причем не благодаря внешним бытовым обстоятельствам (театральным интригам и безвременной смерти автора, как «Поликсена»), а само по себе. Многие фрагменты трагедии мгновенно вошли в моду и вызвали восторженные подражания. Это преклонение воспринималось знатоками искусства как непросвещенное и потому неуместное. Озеров с самого начала был зачислен в продолжатели классической традиции, поскольку в его трагедиях, в самом деле, многое соответствует принципам «образцовых» французских драматургов; как выразился один из первых критиков «Фингала»,

«автор не из тех умов легкомысленных, которые восстают противу правил театральных и почитают их несносным для себя игом» (Бутырский 1806: 51).

Поэтому чаще всего к его произведениям и применяют критерии нормативной поэтики. Между тем современники, особенно сторонники последней, остро ощутили в трагедиях Озерова многочисленные отклонения от канона, которые, вопреки ожиданиям законодателей вкуса, не только не наносили ущерба зрительскому впечатлению, но и привлекали публику. Одних критиков это раздражало, других заставляло подыскивать оправдания, но ни те, ни другие, решая тактические вопросы литературной борьбы, не стремились разобраться в сущности творчества Озерова. Сам писатель почти не высказывался по вопросам искусства и не включался в полемику вокруг своих пьес, поэтому его творческие замыслы и эстетические убеждения могут быть реконструированы лишь частично и косвенно.

«Фингал», наиболее новаторская из трагедий Озерова, неизбежно оказалась в центре споров. Уже в 1806 г. студент Н. И. Бутырский обстоятельно разобрал ее, стремясь примирить с нею требования ученой риторики. На них позднее опирался и А. Ф. Мерзляков, напротив, резко осудивший модное произведение. Откликом на «школьную» критику явилась апологетическая характеристика «Фингала» в статье князя П. А. Вяземского, приложенной к посмертному изданию сочинений Озерова. В 1820 г., в связи с дебютом В. А. Каратыгина в «Фингале» и «Эдипе-царе» А. Н. Грузинцова, на страницах журнала «Сын Отечества» развернулась полемика о первой из упомянутых пьес, спровоцированная А. А. Жандром, которого поддерживал П. А. Катенин и критиковали «Я. ...й» (Я. Н. Толстой) и В. С. (В. А. Соц). Спорившие признавали дарование автора, хваля какую-либо из сторон произведения, и единодушно утверждали, что «Фингал» — не трагедия, впрочем, оценивая этот факт прямо противоположно.

Научная литература об Озере в значительной степени лишь стилизует эту полемику в духе новейших филологических исследований. Видимо, именно «Фингал» особенно остро демонстрирует противоречие между теми чертами трагедийной манеры Озера, которые вызвали восторг современников, той глубинной ее сущностью, которая не вполне была им понятна (и позднее заставила отвернуться от былого кумира), и теми традиционными элементами, которых было, по мнению критиков-архаистов, недостаточно в сочинениях писателя. Именно это произведение и может послужить особенно благодатным материалом для научного постижения творческой манеры ее автора.

Ключевой вопрос, который следовало бы поставить исследователю «Фингала», но отчего-то не обсуждавшийся еще должным образом: почему, несмотря на авторское жанровое определение, с точки зрения современников и большинства литературоведов, «Фингал» не является полноценной трагедией, и чем же он, в таком случае, является. Размышления над этим вопросом приводят к убеждению в том, что неясности в интерпретации «Фингала» часто порождены нераспутанной терминологической омонимией, которая неизбежна в полемике архаистов и новаторов (особенно в старину), но часто проникает и в научные работы.

Утверждения о том, что «Фингал» не является трагедией можно понимать как оценочные или как констатирующие объективный факт. В первом случае речь идет о художественном просчете, нерализованном замысле, во втором — о необычности употребления термина или трактовки жанра автором, что может свидетельствовать, напротив, о сознательном новаторстве и даже о творческой удаче. Уже первые рецензенты Озера смешивали оценочный и объективный подход при отрицании трагедийности «Фингала». Однако современникам было ясно, что позицию критика следует выводить из его отношения к нормативной теории жанра, которой «Фингал» соответствовал не вполне. Литературоведы последующего времени, казалось бы, и давно отказались от субъективных оценок художественного достоинства текстов, и не считают

единственно возможным видом трагедии тот, который канонизировали французские теоретики XVII–XVIII вв. Более того, придерживаясь различной методологии, ученые не имеют единого понимания жанра. Между тем объяснить характеристики жанровой природы «Фингала» в научных работах зачастую непросто.

І. «Фингал» как драматическое произведение

Первый слой терминологической омонимии при анализе творчества Озера образуется при характеристике родовой принадлежности его пьес.

Традиционно трагедия определяется как вид драмы. Именно на совершенно различном понимании этого последнего термина основаны многочисленные утверждения о слабости «Фингала» как драматического произведения и, следовательно, как о неполноценной трагедии. Озера часто упрекали в том, что он «не был драматиком в полном смысле сего слова: он не знал человека <...> Может быть, это общий недостаток так называемой *классической трагедии*», — оговаривался начинающий критик, заметно симпатизировавший автору «Эдипа в Афинах» (Белинский 1986: 86). Из контекста видно, что для юного В. Г. Белинского драматизм — синоним психологизма, трактуемого как детальная разработка характера, одновременно индивидуального и восходящего к одному из вечных общечеловеческих типов. Критик и сам признавал, что такого психологизма, введенного романтиками, еще нет и не могло быть не только у Озера, но и вообще в старинной драме, основанной на системе амплуа. Впрочем, утвердившееся под влиянием позднеромантической и натуральной критики представление о слабости озеровского психологизма было на материале «Фингала» основательно пересмотрено П. О. Потаповым (Потапов 1915: 557–585), который, напротив, видел главное достоинство пьесы в глубоком и верном отображении тонкостей душевных переживаний героев.

Рецензенты начала XIX в. высказывались более резко. Катенин считал, что следование эпическому источнику — ошибка драматурга:

«Выбрав содержание из Оссиана, он должен был бы пополнить и оживить его сам собою; в “Фингале” же Озерова изобретение бедно» (Катенин 1820: 323).

По мнению Мерзлякова, в пьесе

«нет и действия драматического: ибо какое же драматическое действие в таком происшествии, где разбойник приманит на ночлег доброго человека, обольстит, упоит его с тем, чтобы легче умертвить, а этот несчастный по особенному некоему случаю вырвется из когтей злодейских, перелезет через забор или закричит: *разбой!* — и таким образом спасется. — Вот Старн, Фингал и Моина! — Ход трагедии весьма прост» (Мерзляков 1817: 41).

В подобных инвективах термин «драматизм» понимается в духе традиционной поэтики как интенсивное действие, насыщенное событиями, которые состоят в прочной взаимной логической связи и значительны по масштабам, то есть являются результатом сильных взаимно противодействующих страстей. Если предположить, что сочинение Озерова, действительно, не соответствует такому определению (в чем можно убедиться, лишь основательно проанализировав текст), недовольство сторонников классической поэтики вполне понятно. Однако, по справедливому замечанию Белинского, подобную критику следовало бы распространить почти на всю русскую драматургию XVIII в., мало событийную, бедную действием, предпочитавшую не показывать поступки, страсти и характеры, а описывать их. Углубившись в нормативные пособия XVIII в. по теории драмы, можно понять, почему именно «Фингал» вызывал нарекания как драматическое сочинение в отличие от некоторых, казалось бы, аналогичных пьес самого Озерова и его предшественников. Так, существовало представление о том, что художественная убедительность действий, изображенных поэтом, имеет четыре степени: 1) по-видимому, возможное; 2) очевидно возможное; 3) следующее по правдоподобию; 4) неизбежно (по необходимости) происходящее. В эпопее,

утверждал Ш. Батте, достаточно описания событий первой степени, «но в драмах всегда лучше ею не довольствоваться: должно стараться иметь в некоторых местах четвертую и третью везде» (Батте 1807: 18). Логика действия «Фингала» не убеждала многих современников драматурга, судя по их отзывам: происходящие в произведении события не признавались необходимо проистекающими из характеров и обстоятельств, то естьгодились, в лучшем случае, только для эпоса.

Более уместной для повествования, чем для сцены представлялась современникам и цель «Фингала», который не столько волновал многих из них, сколько удивлял.

«Эпопея, — наставлял Батте, — описывает героическое действие, равно как и трагедия, но имея главною целию возбуждать удивление и изумление; она приводит душу в движение только для того, чтобы мало-помалу ее возвышать; она не знает сильных потрясений и трепетов театральных, она более похожа на нравы людей, нежели на их страсти» (Батте 1807: 75).

Заметим, что признание «Фингала» драмой, негодной с точки зрения классических канонов, не помешало Катенину, Мерзлякову и их единомышленникам ценить дарование Озерова как стихотворца, быстро причисленного к образцовым. Строгие судьи лишь сожалели, что автор для «Фингала» избрал род творчества, не свойственный как своей натуре, так и сущности материала.

Важнейшие замечания критиков начала XIX в. по поводу неестественности и невыдержанности характеров действующих лиц «Фингала», невероятности мотивировок их поступков подробно проанализированы и убедительно опровергнуты П. О. Потаповым (Потапов 1915: 571–584). Большинство упреков основано либо на невнимательном прочтении или сознательном искажении текста, либо на трактовке правдоподобия исключительно в духе нормативной поэтики XVIII в. и на отторжении всякой иной точки зрения (например, подкрепленной бытовым опытом, психологическими наблюдениями). Итак, после исследования Потапова становится

понятно, что отрицание драматургичности «Фингала» объясняется двумя пониманиями драмы, сформированными, во-первых, классической нормативной поэтикой, во-вторых, романтической и послеромантической критикой XIX в. Логично предположить, что трагедия Озерова являет собою какой-то альтернативный вариант драматического текста, и ожидать от литературоведов объективного анализа поэтики столь необычного произведения.

Тем удивительнее не только то, что подобных выводов и изысканий не последовало, но и то, что даже Потапов присоединился к характеристике родовой принадлежности «Фингала», данной критикой XIX в. В первом акте произведения Озерова, по мнению ученого,

«мы знакомимся с фактическими данными о взаимных отношениях героев, а также с характерными чертами этих последних. Действия же в настоящем смысле слова почти совершенно нет: во-первых, о внутреннем мире каждого из героев мы узнаем, главным образом, из *содержания* его же собственных речей, а во-вторых, на протяжении всего акта настроение героев почти не изменяется <...> Элемент действия можно усмотреть лишь в изображении Старна <...> Но <...> решение погубить Фингала вполне уже созрело к концу акта, а потому драму можно считать оконченной; действительно, дальнейшее содержание трагедии раскрывает лишь фактические данные о том, как выполнил Старн свое решение. Ясно, что во втором и третьем акте ее мы имеем дело не с драмой, а с эпосом в драматической (= диалогической) форме, тем более, что действие как смена душевных настроений не имеет места и в отношении к другим героям пьесы», которая «совершенно лишена чисто драматического интереса; драматическим произведением ее можно назвать лишь по форме, а отнюдь не по содержанию <...> рассматриваемое произведение, в сущности, не трагедия, а драматическая поэма» (Потапов 1915: 557–558, 568, 571).

Из приведенных рассуждений можно заключить, что Потапов, подобно большинству литературоведов своего времени разделял представления о драме, восходящие к эстетике Гегеля, но при этом противопоставлял форму и содержание художественного текста.

В результате, отсутствие коллизии, построенной на борьбе противоположных начал, оказывается для исследователя при определении родовой принадлежности «Фингала» решающим критерием, а диалогическая организация текста — случайностью, условностью, даже ошибкой, по сути дела, никак не влияющей на смысл. Филолог наших дней вряд ли согласится с таким искусственным разделением формы и идеи, равно как и с причислением произведения Озерова к поэмам, поскольку этот очень расплывчатый, омонимически используемый термин никак Потаповым не уточнен, и совершенно неясно, в котором из многочисленных значений он употребляется. Противоречивость рассуждений Потапова о жанре пьесы не насторожила литературоведов: мнения о ее эпичности разделял и А. Я. Максимович:

«Несмотря на обработку оссиановского сюжета внешними средствами классической трагедии, Озеров не извлек из него развитой трагической интриги, с противоборством страстей и сложными перипетиями: уже в первом акте Старн обдумал свою месть, ей никто не препятствует, и все дальнейшие сцены лишены драматического действия, являясь как бы драматизированным повествованием о том, как была осуществлена Старнова месть. С этими связана некоторая вялость хода пьесы, обилие многословных речей, не двигающих действия» (Максимович 1941: 161).

Трактовка пьесы здесь отчасти возвращается к нормативной критике и является более оценочной и категоричной, чем предложенная Потаповым¹ (называя «Фингала» драматической поэмой тот намекал на нечеткость родовой принадлежности текста: ведь поэмы бывают повествовательными, лиро-эпическими и даже

¹ Еще ближе к критериям старинной нормативной эстетики характеристика, данная В. А. Бочкаревым: «Как и другие произведения Озерова, трагедия “Фингал” отличается слабостью драматического действия. В ней нет противостоящих друг другу лагерей, представители которых в жестокой борьбе отстаивали бы свои интересы» (Бочкарев 1959: 172). При таком подходе к драме из данного рода литературы следовало бы исключить значительную часть наиболее репертуарных пьес XIX–XX вв.

лирическими, и эту неопределенность он не ставил Озерову в вину). Выводы в обоих случаях представляются сомнительными: в произведении Озерова повествования о событиях или даже описания внешних обстоятельств и ситуаций ничуть не больше, чем разворачивающегося перед зрителем действия.

Не случайно Н. Г. Литвиненко, определяя жанр текста Озерова тем же неточным термином, что Потапов и Максимович, делает акцент отнюдь не на эпичности:

«В сущности “Фингал” — драматическая поэма, многим стихам которой нельзя отказать в лирической тонкости, элегизме, проникновенном ощущении природы, воспринятой в единстве с душевными настроениями героев» (История 1977: 101).

В самом деле, персонажи говорят не о происшествиях, а преимущественно о своих чувствах. Именно такие их реплики особенно ценили современники поэта, в том числе и строгие к нему Катенин, Мерзляков и Жандр. Понятно поэтому, развивая их идеи, Н. Д. Кочеткова предложила принципиально новую трактовку родовой сущности рассматриваемого текста:

«Самая специфика жанра начала утрачиваться, и поэтому справедливо больше сближать “Фингала” с элегией, с лирической поэмой, чем с традиционной трагедией сумароковского типа» (Кочеткова 1982: 190).

Подобная характеристика, однако, не более убедительна, чем прочие: в тексте произведения отсутствует единый лирический субъект, чередуется речь совершенно различных лиц, выражающая неодинаковые душевные состояния в разные моменты времени. Это гораздо больше напоминает драму, пусть и лирическую. Странно, что справедливое само по себе наблюдение Н. Д. Кочетковой о лиризации текста «Фингала» заставило ее вновь отрицать драматическую природу произведения, а не говорить, например, о его близости к опере (эту связь отмечали современники, о ней — ниже). Возможно, невнимание к этому аспекту проблемы связано

с тем, что термин «teatro lirico», присвоенный еще в эпоху Возрождения опере, сохранился поныне в Италии, реже используется во французском варианте и не прижился у нас.

Радикальные расхождения в характеристике родовой принадлежности текста, который с равной степенью аргументированности считают не драмой, а эпосом, лирикой или их сочетанием, позволяют усомниться в необходимости пересмотра авторской характеристики и признать ее не менее авторитетной. Ведь синтетическая романтическая драма (действие которой строится совсем не так, как в трагедии Расина) испытывая заметное влияние лирического и эпического начал, синтезируя их с традиционными приемами произведений для сцены, не перестает быть драмой. Напротив, ее отклонения от канона признаются вполне закономерными и плодотворными. Не является ли композиция «Фингала» также успешным осуществлением оригинального замысла Озерова, а не его неумением воспроизвести образец?

II. «Фингал» как трагедия

Отбросив несостоятельные попытки пересмотреть жанровое определение «Фингала» путем отрицания его драматургической природы, мы столкнемся с другой группой критических суждений, на этот раз основанных на омонимическом употреблении терминов «трагедия», «трагическое». Они используются в литературоведении, по меньшей мере, в двух не тождественных смыслах: универсально-эстетическом и жанровом, конкретно-историческом. Если же мы сравним эти применения термина с его трактовками романтиками и архаистами времен Озерова, станет ясно, что речь идет всякий раз о родственных, но различных понятиях, и различие это не учитывается исследователями. Когда Жандр категорически заявляет:

«Трагедия “Фингал”, по мнению моему, вовсе не трагедия: в плане ее нет никакого плана, характеры лиц не похожи ни на какие характеры» (Жандр 1820: 176);

когда через столетие ему вторит филолог:

«Безусловно правы были те критики, которые отрицали наличие в “Фингале” характеров», утверждая на той же странице: «Наличие в “Фингале” и противоположность характеров <...> В данном смысле под характерами понимаются известные, заданные автором и определяющие “направление” образа психологические свойства» (Бочкарев 1959: 186);

когда ученые считают, что справедливее сблизать сочинение Озерова не с трагедией, а с эпопеей или элегией, — что подразумевается под отрицаемым термином? Трагедией в каком именно значении этого слова не является «Фингал»?

Представляется, что есть три уровня понимания данного термина, которые возможны и в эпоху Озерова, и в нашу.

На внешнем — уровне театрального воспроизведения текста — трагедия представляет собою особый вид спектакля со своими приемами, ампуа и стилистикой. В старину эти нормы были довольно четкими, и драматург, предполагавший увидеть свое творение поставленным на сцене, не мог их не учитывать. Этот аспект проблемы нередко пренебрегаем филологами наших дней, привыкшими к произвольным театральным интерпретациям, которые осуществляются группой специалистов нередко без ведома автора. Во времена же Озерова именно этот, сценический, аспект был особенно важен: понятие *Lesedrama*, пьеса для чтения, еще не привилось в России; драматург обычно сам готовил свое сочинение для постановки, поэтому сценический потенциал и жанровая природа были неразрывно связаны. Не случайно споры о «Фингале» развернулись в связи с откликами на дебют Каратыгина.

На более глубоком уровне, служащем основой для предыдущего — литературном — трагедия выступает как жанр изящной словесности. Он связан с театром, но имеет и собственные законы, диктуемые природой уже не зрелищной, а литературной их составляющей. Современники Озерова были воспитаны на французской школе трагедии, но даже те из них, кто презирал отечественный театр, невольно воспринимали данный жанр через эстетику Сумарокова, Княжнина и школьной риторики. Литературоведу преодолеть свое знание иных типов трагедии и сузить представление

о жанре до такого, бытовавшего 200 лет назад в России, разумеется, трудно, но необходимо.

На глубинном, исходном уровне — эстетическом — трагедией может считаться только такая драма, которая не обязательно следует трагедийной театральной и литературной традиции, но зато исполнена трагического пафоса, как понимали его Аристотель, а затем и Гегель, и романтическая критика, и отчасти современная филология.

Рассмотрим подробнее, как трансформируется в тексте «Фингала» традиционная для той эпохи трактовка трагического на каждом из трех выделенных нами уровней.

III. «Фингал» как трагедийное театральное представление

Основное внимание следует уделить первому из них, ибо общепризнанно, что «Фингал» богат театральными эффектами, способен сильно действовать на публику, но почему-то именно в качестве сценического зрелища неполноценен как трагедия. «В игровом отношении, — утверждается, например, в предисловии к одному из лучших изданий Озерова, — “Фингал” был шагом назад по сравнению с “Эдипом”» (Медведева 1960: 35). Любопытен источник такого сурового приговора исследовательницы (указанный в статье лишь косвенно) — дневниковая запись С. П. Жихарева от 27 апреля 1807 г.:

«“Фингал”, по мнению Мерзлякова, трагедия плохая; он говорил — а ему можно верить — что Озеров, как школьник, написав “Фингала” после “Эдипа”, спустился с первой лавки на последнюю» (Жихарев 1955: 492).

Конечно, мы можем судить о спектаклях двухвековой давности лишь по словам их очевидцев, но представляется, что метафорическая острота одного из них, с уважением пересказанная вторым, — недостаточное основание для историко-культурной оценки. Между тем именно так, механически, не пытаясь объяснить позицию современников, характеризуют в научной литературе постановки пьес Озерова.

«Главное, что привлекало зрителей в “Фингале” и составляло причину успеха трагедии, — необычность спектакля, сохранившего колорит древнего скандинавского эпоса и дух поэзии Оссиана» (Стенник 1981: 137).

Это суждение полностью восходит к откликам первых зрителей (вплоть до неразличения эпоса кельтского и скандинавского: знаком ли был с последним драматург — неизвестно), но видный ученый не стал углубляться в сущность «необычного» спектакля и ограничился перечислением постановочных эффектов, казавшихся внешними, посторонними элементами, не связанными с литературной стороной текста и потому не подлежащими анализу. Рассмотрим театральное воплощение трагедии подробнее.

Новаторство драматурга в «Фингале», действительно, связывается, начиная с первых отзывов, с оссианическим колоритом: и тема, и обстановка, тщательно продуманная А. Н. Олениным, которому посвящена пьеса и который руководил оформлением премьеры, были неожиданны для русского зрителя, особенно в трагедии.

«Точно, это новый шаг в нашей словесности. Прежде из поэм Оссиана были составляемы на парижском и других знатнейших театрах только оперы или балеты, ибо почитали сии басни совсем неспособными для образованной сцены по отдаленности и странности обычаев, по религии и по самой дикости нравов. — Озеров сделал опыт» (Мерзляков 1817: 57), —

признавал Мерзляков, но, считая пьесу неудачной, добавлял:

«Что же в ней есть, когда она нравится? — Это, без сомнения, волшебная сила стихов, прелестные чувства Моины и Фингала, милая унылость, соединенная с простосердечием первых дочерей Природы <...> с другой стороны — величие души, нежность благородная, честность строгая <...> наконец — храбрость, мужество, могущество — все сии свойства имеют на сцене всегда постоянную и прочную силу <...> Самая новость сцены, дикость характеров и мест, старинные храмы, игры и тризна, скалы и вертепы — все

вместе с арфой и стихами Озерова, облеченное северными туманами, придает пьесе этой какую-то меланхолическую занимательность» (Мерзляков 1817: 57).

Критик недоволен и самим материалом, и его разработкой (об этом ниже), но не отделяет здесь постановочную сторону от литературной, считая их органически связанными и в обеих видах достоинства, привлекающие зрителя. Читая рецензии начала XIX в. наш современник рассуждает примерно так: пьеса Озерова была слаба, ее поставили эффектно, но несообразно тексту, и потому спектакль имел успех, но был неудачным. Между тем в старинных отзывах речь идет о другом: каким бы эффектным ни было представление «Фингала», оно слишком необычно с точки зрения традиции трагических спектаклей, следовательно — неправильно создано, и вина ложится именно на сочинителя, потому что все реализованные театральные приемы заданы в самой пьесе. В данном случае литераторы, воспитанные на школьной риторике, мыслили более диалектически, чем филологи XIX и XX вв., жестко противопоставляющие форму и содержание трагического спектакля.

Живописное оформление, экзотические декорации и костюмы, музыка (специально сочиненная О. А. Козловским, прославленным уже к тому времени гимном «Гром победы, раздавайся!»), введение хоров, балета, пантомимы военных состязаний и битвы, языческих обрядов, трехактная структура (вместо традиционной пятиактной) — подобные приемы по отдельности иногда вводились в русские трагические постановки и прежде (так, в этом направлении последовательно шел учитель Озерова Я. Б. Княжнин), но ощущались они как нарушение жанрового канона. Впрочем, мера отклонений от поэтических правил была неодинаковой: так, не только романтик князь Вяземский (Вяземский 1982: 12), но и Бутырский оправдывал трехактное построение пьесы:

«Нарушение сие не слишком важно, и не может назваться законопреступлением <...> сочинитель, кажется, поступил благоразумно, что ограничил свою пьесу тремя токмо действующими лицами,

и, если он подлежит критике, то разве в том, что избрал такой предмет, который не мог ему доставить пяти действий» (Бутырский 1806: 64–65).

Следовательно, отдельные нарушения трагедийного канона самыми строгими судьями могли быть не только прощены, но и оправданы. Сам по себе отход даже от строгого правила вряд ли служил достаточным основанием для отказа произведению в статусе трагедии. Один новый прием не искажал общего впечатления и расценивался сам по себе: догматиками осуждался, иным же казался порой эффектной приправой при условии общего соответствия законам искусства.

Случай «Фингала» оказался особенным и прежде неслыханным в русской драматургии: все перечисленные новшества использованы здесь одновременно. Авторский подзаголовок гласит: «трагедия в трех действиях с хорами и пантомимными балетами», т. е. прямо указывает жанр, связывая, таким образом, произведение с классической трагедийной традицией, лишь оговорив необычные сценические аксессуары. Очевидно, современников такая характеристика не убеждала, а напротив, смущала и раздражала. Обилие формальных нововведений, отраженное при постановке, делало «Фингал» непохожим на привычный трагический спектакль, заставляло усомниться в трагедийности не только театрального воплощения, но и литературной основы. Да и в самом деле, комплексное применение необычных художественных средств вполне могло качественно повлиять на жанровую природу текста, что тотчас ощутили современники, осмысляя ее в привычных им категориях нормативной поэтики. Даже поклонник пьесы князь Вяземский, вторя Мерзлякову, оговаривался:

«“Фингал” Озерова может скорее почестся великолепным трагическим представлением, нежели совершенною трагедиею» (Вяземский 1982: 27),

т. е., сохраняя трагедийную сущность, по характеру сценического воплощения в большей степени, нежели трагедией, оказывается

чем-то наподобие оперы или зарождавшейся тогда романтической мелодрамы, но и не равным ей (как увидим далее из суждений того же критика).

Новаторский характер «Фингала» как трагедийного зрелища признается большинством исследователей, но оценивается пренебрежительно. Считается, что успех принесли, во-первых, удачное оформление и мастерское актерское исполнение, во-вторых, умение автора уловить модные тенденции и подстроиться под вкусы публики. Быть может, распространению такого мнения послужило влияние на литературные репутации высказываний А. С. Пушкина, который не любил Озерова и отметил, что тот «невольны <то есть возникающие под влиянием не самого текста, а спектакля, действующего на эмоции, инстинкты — Н. Г.> дани / Народных слез, рукоплесканий / С младой Семеновой делил» (Пушкин 1995: 25) (актриса Е. С. Семенова исполнила главные роли в премьерных пьесах драматурга). Эта точка зрения принята литературоведами:

«В построении драматического действия Озеров не был мастером: здесь он подражал — и часто даже не очень удачно своим предшественникам. Но в разработку характеров, образной системы, в отделку стиха он внес столько нового, что казался первооткрывателем многим людям, которых нельзя упрекнуть в отсутствии вкуса, как например Вяземский» (Кочеткова 1982: 193).

В чем состоит «новое» объяснено чуть раньше:

«Нельзя сказать, что Озеров формировал вкус публики — вернее другое: он следовал этому вкусу, и новшество состояло лишь в том, что “чувствительные” стихи зазвучали теперь не в узком литературном кругу, а со сцены театра» (Кочеткова 1982: 189).

Новаторство, таким образом, оказывается иллюзорным, это лишь внешний эффект в модном духе, настолько, однако, ловкий, что способен ввести в заблуждение даже знатоков искусства. Такие общие указания на чувствительные модные вкусы представляются

недостаточными. Попытки же более детально описать новаторство Озерова путем сопоставления «Фингала» с канонам трагического спектакля, объяснить упреки рецензентов-традиционалистов постановщикам обнаруживают, что писатель глубоко и основательно реформировал театральный жанр, создав оригинальный и весьма суггестивный тип трагедии. Отметим некоторые дифференциальные его признаки.

«Важнейший, думаю, — отмечал один из первых критиков пьесы, — шаг, на который автор отважился, есть тот, что он осмелился ввести балет» (Бутырский 1806: 65). Итак, главное для современников нововведение Озерова — совмещение драматического спектакля с музыкальным. Если нам это может представиться не более чем расширением набора художественных средств воздействия на публику, реализация которого почти полностью возлагается на оформителей и исполнителей действия, в начале XIX в. такое преобразование воспринималось как дерзкое переосмысление самой цели трагедии и разрушение ее идеи.

Нормативная поэтика второй половины XVIII столетия выделяла два типа зрелищ — демонстрирующие необычность (красоту, силу и т. д.) телесную и духовную. Вторые, к которым, безусловно, принадлежали все виды драмы, оценивались значительно выше первых. Место балета в этой классификации было спорным, но он явно тяготел к зрелищам телесных достоинств, хотя «благородный вкус» весьма преуспел в одухотворении этого искусства, избирая трогательные сюжеты и заставляя выражать характеры персонажей. Принципиально различной была, учитывая данную оппозицию, цель балета и трагедии, поскольку

«зрелища, относящиеся к телу, должны производить в нас живейшее и сильнейшее впечатление: действия, причиняемые ими душе, должны делать ее твердою, грубою, а иногда жестокою, напротив того, зрелища души, делают более тихое впечатление, которое способнее может смягчить, нежели ожесточить наше сердце» (Батте 1807: 7).

Речь, конечно, идет в первую очередь о разного рода парадах, маневрах и состязаниях, но и мнения о том, что танец пробуждает преимущественно грубую чувственность, были столь распространены, что надолго пережили нормативную эстетику.

Теоретики драмы выделяли два вида героического представления: такое, где изображается чудесное, и такое, где действие подчинено законам правдоподобия (Батте 1806: 284–286). Первый жанр — *opera seria*, трагическая опера или лирическая трагедия (Остолопов 1821: 285), второй — собственно трагедия. Таким образом, эти виды театральных зрелищ мыслились как родственные, в равной степени возвышенные, восходящие своим содержанием к эпосе (хотя и к различным ее сторонам). Отношение к либреттистам было почтительным, в том числе и в России: А. П. Сумароков причислял Ф. Кино (несмотря на критику в его адрес со стороны Н. Буало) к образцовым поэтам (Сумароков 1957: 117, 127), а П. Метастазियो ставил на один уровень с Вольтером и самим собой (Письма 1980: 108). И темы, и мотивы, и персонажи, и стиль трагедий и серьезных опер нередко если не совпадали, то были очень близки. Эти жанры активно взаимодействовали. Опера заметно повлияла на возникновение русской трагедии (Касаткина 1955); Княжнин в «Титовом милосердии» ориентировался на одноименное либретто Метастазियो. Однако жанры высокой драматургии, отличающиеся в нашем сознании преимущественно наличием музыкального сопровождения, вовсе не смешивались в сознании театралов XVIII в.

«Опера может иметь предметом важные, шуточные <комическая, но не героическая. — Н. Г.>, чудесные или сверхъестественные происшествия» (Остолопов 1821: 283),

а персонажами ее должны быть божества и полубоги (Батте 1806: 284–286), поэтому степень вероятности действия в ней может быть значительно меньше, чем в трагедии, гиперболичность же характеров, напротив, гораздо выше. Вследствие этого музыкальный театр был не так сильно, как драматический, подвержен

власти правил, основанных на логике, ими можно было пренебрегать ради эффекта. Предполагалось, что и переживания зрителей в процессе представлений двух жанров различны. В то время как трагедия стремилась ужасать и трогать душу, опера, подобно эпосе, должна была вызывать удивление. Именно потому нравственное значение драмы оценивалось намного выше, чем оперы и балета. Героическое действие в любом случае, развлекая публику, возвышало души, но трагедия еще и очищала их посредством ужаса и сострадания (Батте 1807: 90–94). В музыкальном же театре катарсис не предполагался в качестве обязательной составляющей.

В результате, хотя опера как зрелище, в котором «соединяются все изящные искусства, как то: поэзия, живопись и музыка» (Остолопов 1821: 282), должна была напомнить о синтетическом искусстве, мечте Вольтера и его последователей, все же музыкальная драма воспринималась в XVIII столетии (да и значительно позднее) несколько пренебрежительно.

«Опера, — скептически рассуждал Вольтер в предисловии к своей трагедии “Эдип”, — спектакль столь же причудливый, сколь и великолепный, где зрение и слух наслаждаются больше, чем ум, спектакль, где подчинение музыке приводит к самым нелепым недостаткам, где приходится петь ариетты на развалинах города и танцевать вокруг могилы, где мы видим дворец Плутона и дворец Солнца, богов, демонов, магов, чудеса, чудовищ, замки, которые возникают и рушатся во мгновение ока. Мы терпим все эти сумасбродства и даже находим в них удовольствие, ибо мы здесь в волшебной стране, и стоит только потешить нас зрелищем, красивыми танцами, красивой музыкой, несколькими интересными сценами, мы уже довольны <...> Не найдется никого, — добавляет философ, — кто не смог бы ответить <...> “Я с полным основанием жду от трагедии большего совершенства, нежели от оперы, ибо в трагедии мой интерес не дробится, удовольствие мое не зависит от сарабанды и паде-де, и ей надлежит усладить лишь мою душу”» (Вольтер 1974: 65).

Впрочем, и сам Вольтер, и многие другие драматурги второй половины XVIII в. использовали в своих пьесах оперные и даже балетные эффекты, зная их неизменный успех у зрителя. Это всегда

вызывало суровые порицания со стороны блюстителей правил искусства.

Надо полагать, реакция рецензентов «Фингала» объяснялась теми же причинами. Во введении балета, пантомимы, хоров, в пышном оформлении, музыкальном сопровождении, они видели покусение на сущность трагедии — на ее нравоучительные задачи, на правдоподобие характеров, на серьезность проблематики.

«Не отвлекается ли тем самым, — говорит Бутырский об изображении обрядов и состязаний, — зритель от той занимательности, которая возбуждена в нем первым действием? Я тотчас переменяю мысль, думаю, что слушаю оперу и ожидаю какого-нибудь буффона, который явится забавлять меня своими шутками» (Бутырский 1806: 65).

Не случайно, едва зашла речь об опере, рецензент упоминает буффона (шута) — это исключительно полемический ход рассуждения: известно, что существовало два вида оперы, *opera seria* и *opera buffa*, Бутырский же намеренно их объединяет, как бы не видя их различий, тем самым придавая жанру низкий, пародийный характер. Само использование трагиком приемов музыкального театра, таким образом, компрометирует драматурга, хотя никаких намеков на комический извод жанра у Озерова нет, и хоры, и пантомима выдержаны в героическом стиле; однако легкомысленный выбор художественных средств позволяет критику ожидать и шутовского поворота действия. Из приводившейся ранее цитаты, видно, что сходной была и позиция Мерзлякова. Впрочем, ценя дарование Озерова, оба критика пытались обнаружить логику нововведений в «Фингале».

«Может быть, автор имеет на то свои причины, — рассуждал Бутырский, — Сколько можно проникнуть мысль другого, я думаю, что он в сем случае последовал обыкновениям тех наций, которые выводит на сцену; известно, что барды имели обыкновение плясать на гробах усопших родственников, и Шакеспир как потомок оных нередко заставляет своих действующих лиц играть головами умерших, как шариками» (Бутырский 1806: 65).

Критик оказался пронизателен. Во-первых, он ощутил у Озерова связь с зарождающимися представлениями о народности, пусть в самом умеренном и абстрактном их проявлении; во-вторых, знаменательна и параллель с Шекспиром: не столько своей точностью (вряд ли этот английский писатель был интересен или хотя бы хорошо известен автору «Фингала»), сколько осознанием того, что в пьесе присутствует иной тон, нежели в привычной французской драме, если угодно — иной тип трагизма. Бутырскому эти новые тенденции чужды и побуждают к новым шуткам, проникновение в авторский замысел не подействовало его приятию. Причины этого более серьезно объяснены в цитированном рассуждении Мерзлякова. Он указал, что оссиановский сюжет казался неуместным для трагедии, вследствие экзотичности изображаемых нравов, которые могли только развлекать (удивлять, устрашать, забавлять), но не давали серьезной пищи уму и сердцу просвещенного и цивилизованного зрителя новейших времен.

Почувствовав в «Фингале» оперное начало, современники сурово отринули все, что могло показаться на первый взгляд не слишком вероятным (доверчивость Фингала, его спасение благодаря мечу Тоскара, висевшему над могилой и т. п.) или преувеличенным (страсти героев). Не беря на себя труд вникнуть в текст и найти там простые психологические или этнографические ответы для своих недоумений (как это позднее проделал Потапов), все списывали на неуместные в трагедии чудеса и чрезмерности музыкального театра.

Иначе отнесся к подобным эффектам князь Вяземский, усвоивший уже некоторые романтические идеи. Он тоже считал оперу и балет развлекательными видами искусства, но удачное использование их приемов для создания оригинальной трагической манеры, пусть и не соответствующей общепризнанным правилам, мог только приветствовать:

«Представление “Фингала” говорит воображению, сердцу и глазам зрителей. Тут все у места: пение бардов, хоры жрецов, сражения. Все сии принадлежности, во многих трагедиях часто излишние,

в “Фингале” нужные — тесно связаны с главным содержанием и, так сказать, идут не за сочинителем, а за действующими лицами. Несправедливо будет сказать по некоторым отношениям, что Озерову скорее надлежало бы составить оперу из “Фингала”. Старн, господствующее и почти действующее лицо в трагедии, начертан сильными красками и кистью решительно трагической. В трагедии Старн уединяется; в опере он совершенно отделился бы от общей картины и разрушил согласие единства» (Вяземский 1982: 28).

Критик чувствует, что Озеров написал цельное, синтетическое и эффектное произведение — хотя и не трагедию, какой ее в ту эпоху привыкли видеть, но и не оперу, а «трагическое представление», то есть трагедию некоего нового типа.

Действительно, авторское определение жанра и реакция публики, в том числе свидетельства самых строгих судей Озерова, показывают, что драматург вовсе не отказывался от главной цели трагедии, и она производила в зрителях ужас и сострадание в очень сильной степени, но эти ощущения осложнялись дополнительными, новыми переживаниями. Источниками их и стали эффекты музыкального театра, которые не устраняли трагедийную сущность зрелища, но порождали эмоциональные обертоны. Именно оперные, балетные, пантомимические сцены, которые обрамляют действие, не вмешиваясь в него, а вовсе не драматургическая неполноценность вносят в «Фингал» эпическое и лирическое начало. Критики XIX в. ощущали это гораздо лучше позднейших исследователей. Они и осуждали отклонение произведения от правил в первую очередь потому, что видели силу его эмоционального воздействия на публику, не отрицали, что испытывали эту силу и на самих себе, но необычность ощущений и несогласованность их с тем, что внушала теория, смущали и раздражали.

Используя приемы и учитывая опыт музыкального театра, Озеров реформировал при постановке «Фингала» композицию спектакля и принципы исполнения ролей. Эти нововведения одобряются театроведами, но приписываются исключительно оформителям и актерам. Не принижая их заслуг, следует все же

признать, что они лишь удачно осуществили авторский замысел, прописанный в тексте.

Все исследователи отмечали, что в пьесе «соблюдены два из трех “единств”, предписывавшихся теорией классицизма: единство времени и единство действия», а единство места хоть и нарушается, но весьма осторожно (Бочкарев 1959: 186–187). Балансируя на грани соблюдения правил искусства и отклонения от них, писатель совершал творческие открытия под маской внешнего следования образцам. Даже строгие блюстители законов нормативной поэтики довольно благосклонно отнеслись, как сказано выше, и к трехактной композиции, и к перемене декораций. Прежде всего, в данном случае Озерова не осуждали потому, что все это казалось мелочами в сравнении с гораздо более серьезными проступками, о которых отчасти уже говорилось. Упрекать автора «Фингала» за формальные погрешности было излишне, раз он все равно сблизил свою трагедию с оперой, где нарушение единств (особенно умеренное), трехактная и даже четырехактная структура считались в порядке вещей. Вольтер иронизировал:

«Было бы так же нелепо требовать от “Алкесты” <знаменитая опера Кино. — Н. Г.> единства действия, места и времени, как пытаться ввести танцы и демонов в “Цинну” или “Родогуну” <образцовые трагедии П. Корнеля. — Н. Г.>» (Вольтер 1974: 65).

Оперные вольности были тоже своего рода прикрытием: они позволили усилить трагический эффект, игнорируя традиционные трагедийные средства, будто бы предпочтя им приемы музыкального театра. На деле же, Озеров не спешил внедрять оперную манеру на драматической сцене. Нельзя согласиться с В. А. Бочкаревым в том, что главное отличие «Фингала» от предшествующих пьес — стремление к созданию пышного и яркого спектакля (Бочкарев 1959: 187).

Первоначальное впечатление чрезмерности, избытка театральных эффектов в произведении иллюзорно. Писатель усвоил важную черту классицизма, особенно впечатлявшую читателей

XVIII–XIX вв.: минимализм средств, схематичность, жесткость центрального рисунка при изысканности антуража, который, только обволакивая повествование, никогда не затрагивает сути.

Это как раз не характерно для старинного музыкального театра: в героической опере, помимо хора, массовки, как правило, довольно много персонажей, и интенсивная, запутанная интрига. В «Фингале» же — три героя, у каждого по совершенно бездействующему наперснику, и еще два служебных персонажа. Событий до финала почти не происходит. Танцы, хоры, пантомимы только обрамляют и перемежают действие, не вторгаясь в него.

Предельная простота, по меркам не только оперы, но и драмы, не устраивала рецензентов и филологов: фабула казалась недостаточной для полноценного действия, скудной. Однако именно она легко позволила сделать действие единым и уместить в один день. Если три акта старинной оперы были обычно перенасыщены происшествиями, то в «Фингале», как и требовала классическая поэтика, каждый акт представлял одно простое самостоятельное действие как этап достижения единой цели. У Озерова это три фазы стремления Старна отомстить за смерть сына ничего не подозревавшему Фингалу. В первом действии старый царь назначает брак своей дочери с предполагаемой жертвой мщения, во втором — находит способ заманить врага на могилу сына, в третьем — обезоруживает и пытается убить. Опыт постановок показал, что зрители не ощущали статичности, находились в постоянно возрастающем напряжении и не теряли интереса на протяжении всего спектакля. Вероятно, простота действия и сконцентрированность его во времени при наличии дополнительных эмоциональных стимуляторов (музыки, живописи, танцев, пения и т. д.) приводили к новому, более глубокому переживанию разыгрываемой драмы.

Значимость приобрели детали, которым прежде не уделялось особенного внимания в пылу решения грандиозных проблем. Теперь же они стали отчетливо выделяться на фоне простого действия и приняли на себя главную смысловую нагрузку. Все исследователи отмечали позднее внимание Озерова к мельчайшим

подробностям, почерпнутым в различных песнях Оссиана и перенесенным в произведение. Эти элементы были не просто аксессуарами театральной постановки. Они запоминались зрителю и приобретали иносказательный, символический, психологический смысл. Так в пьесе возникал подтекст, столь привычный нам, но редкий в классической трагедии, поскольку противоположен самим принципам ее организации. «Фингал» — едва ли не первая русская драма, где художественная деталь, символический и психологический подтекст обнаруживаются пусть еще робко, но явно и последовательно.

Особенно это заметно в связи с нарушением единства места, которое считалось менее строгим, чем прочие. Место разрешалось переносить, если переменялась декорация, и пространства, где разворачивались действия, не были слишком удалены друг от друга, и расстояние между ними могло быть преодолено персонажами за время антракта. В «Фингале» первый акт разворачивается во дворце Старна, второй — в храме Одена, третий — в лесу на могиле Тоскара. Этот прием, казалось бы, введен лишь для экзотики и преследует исключительно внешние цели. Однако это нарушение единства места, во-первых, мнимое, во-вторых, имеющее глубокий смысл. Озеров подробно описывает декорацию, которая должна строиться так, чтобы на сцене одновременно присутствовали все три места действия, одно из которых оказывается на первом плане, а остальные видны в отдалении. Получается, что герои и зрители просто перемещаются вокруг одной точки. Современный постановщик использовал бы сцену с вращающейся декорацией, в начале XIX в. приходилось переменять картину. Как часто бывает у Озерова, традиционное правило и нарушено, и не нарушено. Зачем же стоило прибегать к такой изощренности, если речь шла лишь о сценическом блеске, которого и без того в пьесе с избытком? Обозначенные на декорации объекты, присутствующие одновременно, несут в себе аллегорический смысл, соотносимый с важнейшими мотивировками конфликта, разделившего героев: враждой политической (дворец), религиозной (храм), семейной,

родовой (могила Тоскара). На декорации, впрочем, всегда присутствует еще один объект — море, место действия предыстории и последующих событий, описанных в песнях Оссиана. По морю приплыл в начале произведения и уплыл с трупом Моины после финала Фингал. К морю влюбленные обращаются в монологах как к посреднику своей страсти. Моина признается:

«Как часто с берегов или с высоких гор / Я в море синее мой простирала взор! / Там каждый вал вдали мне пеною своею / Казался парусом, надеждою моею, / Но, тяжко опустясь к глубокому песку, / По сердцу разливал мне мрачную тоску. / Как часто в темпу ночь, печальна и уныла, / Обманывать себя я к морю приходила; / Внимая шуму волн, биющихся о брег, / Мечтала слышать в нем твой быстрый в море бег» (Озеров 1960: 199).

С морем как с фатальной, неуправляемой и губительной стихией сравнивается страдающая душа Старна:

«Со мною говорят и ветров страшный рев, / И моря грозный шум, и томный скрип дерев. / Во всем мне слышатся сыновние стенанья» (Озеров 1960: 195).

Море выступает, таким образом, в роли свидетеля трагических событий от лица универсальных сил, к которым непрерывно апеллируют герои. «Проходят роды все, и восстают другие, / Как с ветром по морю идут валы седые» (Озеров 1960: 203) — формулирует Старн непреложный закон естества.

В первых двух действиях в декорациях присутствуют все четыре элемента пространства, в третьем — море остается, но исчезает дворец, который, если рассуждать логически, должен быть поблизости, но не виден. Это также знаменательно, поскольку политическая мотивировка конфликта здесь стремительно ступшевывается: Старн, нарушивший законы собственной страны, о чем напоминает ему несколько персонажей, теряет право на священное звание монарха, оставаясь лишь обезумевшим от горя отцом и мстительным варваром.

Введение подтекста и элементов музыкального театра требовали изменения манеры актерского исполнения. Пьеса Озерова написана так, что ее невозможно было удачно поставить, пользуясь традиционными принципами трагедийной игры. Это смущало опытных театралов и казалось им тем более странным, что сам по себе текст нравился, а многим артистам хотелось его декламировать. Особенно охотно брались за это дебютанты, вероятно, не подзревавшие о предстоящих трудностях. В результате, и актерские неудачи, и раздражение от успехов новой манеры игры списывались на неумелое построение драматургом действия.

К началу XIX в. в России существовали уже различные принципы трагической декламации, но все они, как можно заключить из описаний, основывались на регламентации интонаций, жестов, поз, мимики при выражении конкретных эмоций в той или иной ситуации для каждого ампула. Разногласия сводились, преимущественно, к степени допустимости отступлений от канона и применения индивидуальной импровизации, к мере подражания природе и искусственности исполнения. При решении этих спорных проблем учитывался характер роли. По воспоминаниям Жихарева,

«на всех больших театрах, на которых давались классические трагедии, для первых трагических ролей (*premiers roles*) находилось всегда почти два актера: один для ролей благородных, страстных, пламенных (*chevaleresques*), как то: Оросмана, Танкреда, Ахилла, Арзаса, Замора и проч., а другой для таких ролей, которые требовали таланта более глубокого и мрачного, как, например: Ореста, Эдипа-царя, Манлия, Ярба, Магомета, Отелло, Радамиста, Цинны и проч.» (Жихарев 1955: 614).

Мемуаристу первые роли казались, как можно догадываться, более простыми, однолинейными; вторые — психологически противоречивыми, содержащими внутренний конфликт. Если первые можно было удачно сыграть, либо четко повинувшись требованиям нормативных руководств, либо, имея сходный темперамент, следуя только интуиции («нутром», как принято говорить), то воплощение персонажей второй группы невозможно без сочетания

дарования и искусства. Как свидетельствуют современники, такое распределение ролей в труппах не слишком помогало: большинство артистов играли героев обеих категорий так, как привыкли, — либо воспроизводили модель, сводили характер к ампула, либо, давая выход собственным эмоциям, самовыражались, изображая родственный психологический тип. Применительно к женским ролям требования, как представляется, были менее жесткими, и сама идея Н. И. Гнедича учить Семенову детальной нормативной декламации (после 1810 г., когда она уже выступила в премьерях всех пьес Озерова), многим казалась странной.

Если применить классификацию Жихарева к «Фингалу», то заглавный герой должен был относиться к первой категории, а Старн — ко второй. Можно предполагать, что эти роли так обычно и исполнялись. Опыт, однако, показал, что текст трагедии сопротивлялся традиционному распределению ролей, путая и нарушая все правила, сами по себе вполне убедительные.

Одним из наиболее «органических» актеров начала XIX в. был П. А. Плавильщиков, одновременно консерватор и импровизатор. Признавая и выполняя условные и жесткие правила театральной декламации, он гиперболизировал их до крайности, полностью отдаваясь изображаемой страсти, доходил до аффектации, был искривлен и неуправляем. Хотя он и выступал в пьесах Озерова, но эти свои роли не любил и успеха в них не имел (История 1977: 157–159)². Очевидно, слог Озерова сопротивлялся описанной выше манере игры, особенно же свойственной Плавильщикову прямолинейной трактовке текста. Антагонизм вкусов актера и драматурга имел свои истоки. Плавильщиков, преподававший декламацию в кадетском корпусе, когда Озеров там служил, являлся одним из главных преследователей Княжнина, чьим преемником мыслил себя автор «Фингала». Плавильщиков имел успех в роли Ярба

² Мы не знаем, играл ли в «Фингале» Плавильщиков и о его отношении к этой трагедии, но можно судить по воспоминаниям о его игре в «Эдипе в Афинах», пьесе, лучше понятой и публикой, и актерами.

из ранней пьесы Княжнина «Дидона», но, в целом, творчество этого драматурга было слишком умеренным для неистового артиста.

Произведения Княжнина часто намеренно условны и рассчитаны, как большинство европейских пьес эпохи рококо, на мастерское исполнение, выверенное, четко, но неуловимо для зрителя следующее правилам искусства. Не случайно, следуя Вольтеру, драматург часто строил в трагедиях напряженный и изысканный диалог с жестким логическим стержнем, основанный на героических остротах (*pointes*) (Гуковский 2001: 225). Образцами реплик такого рода на русском театре были: фраза «Я рос!»; повторявшаяся под овации зала Росславом (в одноименной трагедии Княжнина) в ответ на упреки тирана Христиерна, и возглас «Ах, я Эдип!» у самого Озерова. Н. Ф. Остолопов в качестве эффектного лаконизма приводит и полустигии из «Фингала». Когда недовольный неуступчивостью Фингала Старн надменно напоминает: «Ты в областях моих!», — тот отвечает: «Я здесь не в первый раз!» (Озеров 1960: 211).

«Какая обширная мысль заключается в сих кратких словах! — комментирует составитель поэтического словаря, — Они значат, что Фингал не имеет ни малейшей причины опасаться Старна, ибо и прежде бывал в его областях — всегда победителем» (Остолопов 1821: 104).

Можно предположить, что ученик Княжнина Озеров тоже строил речь на героических остротах, и в то время как для аффектированного неистовства Плавильщикова этот стиль оказывался слишком тонок, сторонники отточенной и умеренной декламации должны были восхищаться трагедией «Фингал». Однако их-то она особенно раздражала. Так, например, Жандр, поклонник французской трагедии и риторической декламации, эмоциональное воздействие которой основано на строгом расчете, высказался категорично:

«Роль Фингала не требует и даже не должна *сметь* требовать от артиста классической игры. В трагедии сей есть, однако ж, очень хорошие стихи и ловкие, блестящие отрывки, которые хотя и не в смысле содержания трагедии написаны, но дают случай актерам

поощрять искусным чтением. Сверх того, роля Фингала очень выгодна для дебютанта, имеющего видный рост, сильный голос, читающего стихи просто, естественно, откровенно» (Жандр 1820: 177).

Поэтому рецензент отнесся весьма снисходительно к выступлению способного и внешне эффектного Каратыгина в трагедии Озерова, считая, что у дебютанта было больше мастерства, чем требовалось для произнесения стихов.

Предшественник Каратыгина, А. С. Яковлев, равно удачно, по словам Жихарева, изображавший персонажей обоих выделенных выше трагических типов, тоже пренебрежительно отзывался о ролях в сочинениях Озерова:

«...что ж касается до ролей Фингала, Дмитрия Донского и князя Пожарского (в трагедии Крюковского), в которых он так увлекал публику и оставил по себе такое воспоминание, то, по собственному его сознанию, — свидетельствовал тот же мемуарист, — эти роли не стоили ему никакого труда, и он играл их без малейшего размышления и соображения, буквально, как они были написаны. “Не о чем тут хлопотать! — говаривал он, — нарядился в костюм, вышел на сцену, да и пошел себе возглашать, не думая ни о чем — ни хуже ни лучше не будет; так же станут аплодировать — только не тебе, а стихам”» (Жихарев 1955: 613–614).

Как видим, пренебрежение к ролям связано не с художественной слабостью текста, а с тем, что эти реплики можно было исполнить, не прибегая к актерским приемам, без правил искусства. Следовательно, текст сам по себе подсказывал необходимые интонации и не требовал сопроводительных маркеров, предписанных руководствами. Это казалось непонятно и даже несколько обижало артистов: зачем же было достигать профессионального мастерства, если текст производит впечатление при безыскусственном чтении? Их мнение разделяли и опытные театралы. Тот же Жихарев, подробно описывая одно из представлений «Фингала» возлагал на стиль произведения всю ответственность за то, в какой мере проявлено актерское мастерство Шушериным, Яковлевым и Семеновым.

«Они все трое играли хорошо; но из них Шушерин лучше всех, потому что в занимаемой им роли <Старна. — Н. Г.> есть страсть, жажда мщения, которою он мог воспользоваться, чтоб дать роли своей надлежащую физиономию; между тем как из ролей Фингала и Моины, персонажей страдательных и бесцветных в самой взаимной любви своей, едва ли что можно было сделать другое, кроме того, что сделали Яковлев и Семенова, то есть прекрасно читали прекрасные идиллические стихи и обворожили зрителей прелестью своей наружности. В самом деле, Яковлев в роли Фингала может служить великолепным образцом художнику для картины: это настоящий вождь Морвена; черты лица, стан, походка, телодвижение, голос — все было очаровательно в этом баловне природы. Что ж касается до искусства его в роли Фингала, то, мне кажется, оно заключалось в одном отсутствии всякого искусства: он играл с одушевлением и непринужденно, как и следовало играть роль “доброего малого” Фингала, который пороку не выдумал и которого, по собственному его сознанию... Искусство все бесстрашным быть в боях... но затем и баста» (Жихарев 1955: 492–493).

Искушенный театрал ждал мест, в которых артисты могут либо воспользоваться риторическими средствами декламации, либо придумать свой импровизированный прием вместо предписанного, а текст Озерова подчинял себе актера и мешал выстраивать ампула, по крайней мере — возвышенное, трагическое, как его тогда понимали. В. Я. Шушерин же, вероятнее всего, играл наиболее традиционно, сближая Старна с образом театрального злодея, и потому его исполнение нравилось больше. Хотя все критики читали «Фингала» и цитировали пьесу по одной из многочисленных публикаций, зрительское восприятие ее было, очевидно, сильнее, чем читательское, связать же их и объяснить новые ощущения современники не всегда могли, поэтому в статьях Старн обычно предстает именно как мелодраматический злодей, а Фингал и Моина как чрезвычайно обаятельные фигуры, симпатия к которым не поддается рациональному объяснению, поскольку они недостаточно грандиозны для трагедийных протагонистов.

«В продолжение всей пьесы, — уточнил Жихарев, — я заметил одну только сцену, в которой Яковлев был истинно превосходен,

потому что, видно, нашел ее достойною того, чтоб над нею потрудиться. Это сцена спора, когда Фингал упрекает Старна в недобросовестности:

Царь, изменяешь ли ты слову своему:
Коль нам не верить, царь, то верить ли кому?

и затем ответ его на угрозу Старна: “Ты в областях моих!” —

Я здесь не в первый раз!

Это полустышие сказано было Яковлевым с такою энергиею, что у меня кровь прихлынула к сердцу. За это полустышие, которым он увлек всю публику и от которого застонал весь театр, можно, было простить гениальному актеру все его своенравие в исполнении прочих частей роли Фингала» (Жихарев 1955: 493).

Знаменательно, что Жихарева впечатляет именно то место игры актера, где он переходит от новой — «безыскусственной» манеры к классической, и это происходит на типичном для пьес французской школы героическом пуанте, эффектном примере лаконизма, который мы уже приводили. Не менее показательным и то, что Жандр, не требовавший от исполнителя роли Фингала классической игры, упрекнул своего любимца Каратыгина именно за неудачное произнесение все той же реплики, которая, по выражению критика, «пропала» (Жандр 1820: 178). Если учесть, что, по общему мнению, Каратыгин играл всегда более традиционно, чем Яковлев, значит Жандру, дождавшемуся, наконец, в презираемой им пьесе подлинно трагического, в его понимании, стиха, не хватило классичности даже в игре Каратыгина. Зато, по наблюдению рецензента, другие строки, выделенные и в дневниковой записи Жихарева и рассчитанные на риторическое произнесение («Царь, изменяешь ли ты слову своему» и т. д.), «г. Каратыгин сказал как совершенный артист» (Жандр 1820: 178).

Восхищавшая младоархаистов реплика «Я здесь не в первый раз» и подобные ей была данью традиции, большая же часть текста

знаменовала новое понимание личности, близкое сентименталистам. Очевидно, Яковлев, нашедший особую манеру исполнения роли (пусть ему самому она казалась слишком примитивно отделанной, зато живо трогала зрителей), ощущал озеровский замысел, родственный немецким мелодрамам и трагедиям, в которых актер выступал с особенным успехом.

Мелодраматический³ слог «Фингала», закономерно воспринимался современниками в оппозиции стилю Вольтера и Княжнина (в то время как творчество драматурга в целом многими причислялось к вольтеровской школе: это с сожалением, но категорично отмечал Катенин, предпочитавший манеру Корнеля и Расина (Катенин 1820: 322) — и здесь содержался новый повод для упреков и недоумений). Следовательно, и манера произнесения, наиболее подходящая для пьесы Озерова, мыслилась как противоположная высокой декламации. Об этом, причем с похвалой, сказано уже в одной из первых рецензий:

«Г. Княжнин имеет весьма многие совершенства и, конечно, заслуживает название российского Расина. Он правилен в расположении, счастлив в выборе предметов, умеет поставлять действующие лица в самых трагических положениях, и мы ему обязаны не одной трагедией, составляющей украшение нашего театра, но не уменьшая и не имея намерения уменьшить славу сего, без сомнения, великого Поэта, я скажу, что ему никогда не случалось говорить так привлекательно и, так сказать, картинным языком. Я не спорю, что сие одно достоинство не составляет всех прочих; я даже настою, что оно есть опасное орудие в руках того, кто никаких других достоинств не имеет, но со всем тем и немаловажное» (Бутырский 1806: 59).

В целом, декламация, применявшаяся при постановке «Фингала» противостояла традиционной трагедийной: была менее возвышенной и отвлеченной, менее патетической и аффектированной,

³ В старинном понимании этого слова: см. трактовку мелодрамы как жанра, восходящего к опере, то есть генетически близкого «Фингалу» (Остолопов 1821: 176–177).

но зато эффект ее напоминал оперный. Считалось, что в этом последнем жанре используется «язык совершенно лирический; он выражает восторг, исступление, упоение чувства» (Батте 1806: 285). Те же цели, сочетая образность и искренность, ставят в своих репликах и персонажи «Фингала». Не случайно, монологи Фингала и Моины получили широкое хождение как самостоятельные лирические тексты и исполнялись в салонах как отдельные концертные номера. Симпатизировавшие Озерову критики высоко оценили и стремились оправдать новизну его стиля:

«Я не могу надивиться, с какой удобностию поэт из трагика вдруг становится лириком, как его муза, доселе только благородная, вдруг принимает полет самый отважнейший. И если он позволил себе быть более поэтом, нежели как надлежало, если его лира здесь не у места, то, по крайней мере, да будет мне позволено сказать о нем то же, что ла Гарп сказал о Расине, когда сей слишком пиитически изобразил смерть Ипполита, т. е., что он сделал из ошибки мастерский отрывок. Не надобно опасаться, прибавляет великий критик, чтоб пример сей был слишком заразителен; кажется, что то же можно сказать об отрывке нашего трагика <речь идет о монологе вестника в «Федре» и песне барда в первом акте «Фингала». — Н. Г.>. Правда, Расин возвысился только до эпического тона, и эпопея большее сродство имеет с трагедией, нежели поэзия лирическая, но поэт наш может тем оправдаться, что у него все сие происходит в хоре. Большой, думаю, недостаток, из самых совершенств рождающийся, есть тот, что Моина охотно слушает наижесточайшее поражение своих соотечественников. Может быть, здесь она слишком много жертвует любовью Отечеству собственному самолюбию. Но и сей недостаток есть только относительный. В отдельном отрывке он тотчас исчезает» (Бутырский 1806: 53).

Лирический эффект усиливало участие в спектакле лучших певцов того времени, супругов Самойловых, исполнявших роли барда Уллина и локлинской девы и, очевидно, читавших текст на оперный манер.

Подводя итог рассмотрению «Фингала» как трагического спектакля, следует согласиться с писавшими о том, что постановка его, несмотря на соблюдение некоторых правил нормативной

эстетики, значительно отличалась от традиционного сценического воплощения трагедии, отчасти даже противостояла ему. Вместе с тем, очевидно, что драматург не перешел к другому жанру, а лишь реформировал трагедию, обогатив ее лирическим и эпическим элементом за счет приемов музыкального театра.

Преобразование качественно изменило все составляющие разыгрываемого перед публикой действия, отражая свойственные всему европейскому искусству той эпохи эстетические процессы.

Во-первых, это переход от театра изобразительного к выразительному. Данная тенденция отразилась и в изменении типа декламации (в результате чего внешняя эффектность уступила место задушевности) и в том, что подтекст становился важнее, чем разыгрывание происшествий или повествование о них, и даже в том, что герои Озерова все реже говорят о себе в третьем лице в отличие от действующих лиц трагедий XVIII в. Главное же — театральное произведение поставило первоочередной задачей не изображение страстей, а выражение их и пробуждение у зрителей не отвлеченной идеи, а конкретных эмоций. На российских сценических подмостках впервые на смену принципам риторики и скульптуры пришли законы музыки.

Во-вторых, это отход от культуры «готового слова»: частное, индивидуальное, конкретное и даже случайное становится важнее, чем общее, типичное, универсальное и должное.

Обе выделенные тенденции явились неизбежным условием формирования романтической культуры. Созданный ею тип трагического представления в значительной степени предвосхищает «Фингал».

ЛИТЕРАТУРА

1. Батте 1806 — *Батте Ш.* Начальные правила словесности / пер. Д. Облеухова. Ч. 1. СПб., 1806.
2. Батте 1807 — *Батте Ш.* Начальные правила словесности / пер. Д. Облеухова. Ч. 3. М., 1807.
3. Белинский 1986 — *Белинский В. Г.* Собрание сочинений: в 9 т. Т. 1. М., 1986.

4. Бочкарев 1959 — *Бочкарев В. А.* Русская историческая драматургия начала XIX в. (1800–1815). Куйбышев, 1959 (Ученые записки Куйбышевского государственного педагогического института им. В. В. Куйбышева. Вып. 25. Кафедра русской и зарубежной литературы. 1959).
5. Бутырский 1806 — *Бутырский Н. И.* Разбор трагедии Фингала, сочиненной г. Озеровым, читанный на открытом испытании студентов Педагогического института, бывшем марта 22 дня сего года // *Лицей.* 1806. Ч. 2. Кн. 1. С. 48–69.
6. Бухаркин 1988 — *Бухаркин П. Е.* «Димитрий Донской» В. А. Озерова // *Анализ драматического произведения.* Л., 1988. С. 28–46.
7. Вольтер 1974 — *Вольтер.* Эстетика: статьи, письма, предисловия и рассуждения. М., 1974.
8. Вяземский 1982 — *Вяземский П. А.* О жизни и сочинениях В. А. Озерова // *Вяземский П. А.* Сочинения: в 2 т. Т. 2. М., 1982. С. 12–43.
9. Галахов 1868 — *Галахов А. Д.* История русской словесности, древней и новой: в 2 т. Т. 2. Ч. 1. СПб., 1868.
10. Гордин 1991 — *Гордин М. А.* Владислав Озеров. Л., 1991.
11. Гуковский 2001 — *Гуковский Г. А.* Ранние работы по истории прусской поэзии XVIII в. М., 2001.
12. Данилов 1948 — *Данилов С. С.* Очерки истории русского драматического театра. М., 1948.
13. Жандр 1820 — *Жандр А. А.* О первых двух дебютах г-на Каратыгина // *Сын Отечества.* 1820. Ч. LXII, № 23. С. 174–181.
14. Жихарев 1955 — *Жихарев С. П.* Записки современника. М., 1955.
15. История 1977 — *История русского драматического театра:* в 7 т. Т. 2. М., 1977.
16. Касаткина 1955 — *Касаткина Е. А.* Сумароковская трагедия 40-х — начала 50-х годов XVIII века // *Ученые записки Томского педагогического института.* 1955. Т. 13. С. 213–261.
17. Катенин 1820 — *Катенин П. А.* Еще слово о Фингале // *Сын Отечества.* 1920. Ч. 42. № 26. С. 320–323.
18. Кочеткова 1982 — *Кочеткова Н. Д.* Трагедия и сентиментальная драма начала XIX в. // *История русской драматургии XVII — перв. пол. XIX вв.* Л., 1982. С. 181–220.
19. Левин 1980 — *Левин Ю. Д.* Осиан в русской литературе: конец XVIII — первая треть XIX вв. Л., 1980.
20. Максимович 1941 — *Максимович А. Я.* Озеров // *История русской литературы:* в 10 т. Т. 5. М.; Л., 1941. С. 156–180.
21. Медведева 1960 — *Озеров В. А.* Трагедии. Стихотворения. Л., 1960.
22. Мерзляков 1817 — *Мерзляков А. Ф.* Разбор трагедии «Эдип в Афинах» господина Озерова // *Вестник Европы.* 1817. № 9. С. 24–47.

23. Озеров 1960 — Озеров В. А. Трагедии. Стихотворения. Л., 1960.
24. Остолопов 1821 — Остолопов Н. Ф. Словарь древней и новой поэзии: в 3 ч. Ч. 2. СПб., 1821.
25. Письма 1980 — Письма русских писателей XVIII века. Л., 1980.
26. Потапов 1915 — Потапов П. О. Из истории русского театра. Жизнь и деятельность В. А. Озерова. Одесса, 1915 (Записки Новороссийского университета. Историко-философский факультет. Вып. 11).
27. Пушкин 1995 — Пушкин А. С. Полное собрание сочинений: в 19 т. Т. 6. М., 1995.
28. Пыпин 1903 — Пыпин А. Н. История русской литературы: в 4 т. Т. 4. СПб., 1903.
29. Серман 1999 — Серман И. З. «Явление Озерова» // Русская литература. 1999. № 1. С. 3–17.
30. Стенник 1981 — Стенник Ю. В. Жанр трагедии в русской литературе. Эпоха классицизма. Л., 1981.
31. Сумароков 1957 — Сумароков А. П. Избранные произведения. Л., 1957.

N. Guskov. Tragic Basis in “Fingal” by V. A. Ozerov. Article 1.

Keywords: Russian literature, V. A. Ozerov, Russian drama, Russian theater, tragedy, declamation.

The article focuses on the problem of a generic nature of the V. A. Ozerov's play “Fingal”. The most part of philologists do not find any dramatic or tragic element in this text. The article shows that it is a result of the terminological homonymy and “mechanical” interpretation of the reviews by critics who lived at the beginning of XIX century. The published text is the first part of the article which describes “Fingal” as an of innovative type of tragedy, reflecting radical aesthetic trends on the border of 18–19th centuries.

**ИЛЛЮСТРАЦИИ ДЖ. А. АТКИНСОНА
К КЕНИГСБЕРГСКОМУ ИЗДАНИЮ «ГУДИБРАСА»
С. БАТЛЕРА (1797)**

Ключевые слова: Дж. А. Аткинсон, Д. В. Сольтау, С. Батлер, Дж. Уокер, «Гудибрас», У. Хогарт, иллюстрации, русско-английские художественные связи.

Статья посвящена иллюстрациям Дж. А. Аткинсона к кенигсбергскому изданию ирои-комической поэмы С. Батлера «Гудибрас» (1797 г., перевод на немецкий Д. В. Сольтау), которые до сих пор оставались вне поля зрения исследователей. Создавая их, молодой художник невольно вступал в соревнование со своим великим соотечественником У. Хогартом, который за 80 лет до того исполнил две серии иллюстраций к этому произведению, стяжавших заслуженную славу. Молодой художник с честью справился с испытанием. Он предложил новую трактовку образов поэмы, ставшую возможной благодаря значительной временной дистанции, отделявшей его от английской революции и гражданской войны: сарказм сменяется мягким юмором. В статье предпринята попытка объяснить, каким образом Аткинсон мог получить этот заказ, а также определить место иллюстраций к «Гудибрасу» в его творчестве. В этой ранней работе обозначились особенности графической манеры мастера, эскизной, легкой, изящной, и характер интерпретации литературного произведения, который сохранится в его последующих сериях иллюстраций.

Иллюстрации к художественной литературе — лучшее из созданного английским художником Джоном Августом Аткинсоном (1774?/1776? — 1830). Но именно эта сторона его творчества остается наименее исследованной. И это не единственный парадокс в истории изучения наследия английского мастера. В европейской историографии без упоминания его имени не обходится ни один солидный труд, касающийся жанров или техник, в которых он работал.

«Рисунок его энергичный и сильный, его превосходные батальные сцены вдохновенны, изображения нравов и костюмов правдивы,

* Екатерина Александровна Скворцова, канд. искусствоведения, ст. преподаватель СПбГУ, e.skvortsova@spbu.ru

акварели просты и виртуозны»¹, — пишет об Аткинсоне С. Рэдгрэйв (Redgrave 1878: 15).

Однако и он, и другие авторы ограничиваются краткими характеристиками. Обобщающей работы об этом разностороннем художнике в Британии до сих пор не появилось — и за ним прочно закрепился эпитет «underrated» («недооцененный»).

В отечественной науке интерес к Аткинсону был обусловлен прежде всего его связью с Россией, где он провел почти 20 лет (1784–1801). В Петербург еще ребенком его привез прославленный гравер Дж. Уокер — то ли его отчим, то ли дядя. К русскому периоду относятся первые опыты Аткинсона в живописи и графике. Впечатления, полученные здесь, впоследствии легли в основу многих его произведений, в том числе знаменитого «Живописного изображения нравов, обычаев и развлечений русских» (Лондон, 1803, 1812). В России прижизненное признание и внимание на протяжении XIX и начала XX столетия сменились полосой забвения, которая продолжалась более полувека, и новым всплеском интереса в последние десятилетия, когда творчество Аткинсона впервые стало предметом специального исследования (Скворцова 2012).

Об иллюстрациях Аткинсона к «Гудибрасу» Самюэля Батлера, исполненных для кенигсбергского издания 1797 г., в литературе встречаются лишь односложные упоминания, фиксирующие факт их создания, но не содержащие оценок, не определяющие их место в наследии художника или же среди иллюстраций других мастеров к поэме и не объясняющие, каким образом Аткинсон мог получить этот заказ. В настоящей статье предпринята попытка ответить на эти вопросы и представить иллюстрации к «Гудибрасу» не только как главное достижение раннего, русского периода творчества Аткинсона, но и как выдающийся вклад в богатую традицию иллюстрирования этого произведения.

¹ Здесь и далее перевод мой — Е. С.

В кругу каких произведений следует рассматривать иллюстрации к «Гудибрасу»? Во время пребывания в России молодой художник пытается определить круг органичных для его дарования тем, жанров и техник. Не получив систематического художественного образования, он находит в себе смелость обратиться к «большому историческому роду». Вероятно, не без протекции Уокера он получает заказ на создание исторических картин для новой резиденции императора — Михайловского замка (Бахарева 2002). Исполняет портреты Павла I (1797, ГМЗ «Павловск»), Н. П. Шереметева (Государственный музей керамики и усадьба «Кусково» XVIII в.), Александра I (Ульяновский областной художественный музей). Существуют также два гравированных Дж. Уокером портрета А. В. Суворова (1797?), созданные, согласно подписям под ними, по живописным оригиналам Аткинсона или, что более вероятно, по рисункам Аткинсона с не дошедших до наших дней живописных оригиналов других мастеров (Помарнацкий 1963: 135; Кузнецов 1996: 33–34, 56).

Портреты кисти Аткинсона барон Н. Н. Врангель, большой знаток, обладатель утонченного художественного вкуса, удостоил весьма лестной оценки: по его словам, они написаны «очень тонко, изысканно и элегантно, с чисто английским изяществом» (Врангель 1911: 68). Вероятно, ценность их как исторических документов, вернее живых свидетельств дорогой ему старины, возобладала для Врангеля над очевидными несовершенствами, происходящими от отсутствия у художника академической подготовки, — непропорциональностью фигур, изъянами в анатомии и технике живописи, особенно заметными в большом по формату парадном портрете Н. П. Шереметева. Как можно судить по воспроизводимым фрагментам исторических полотен, они тоже были несвободны от этих недостатков (Алленова 2005).

Аткинсон пишет так же картины жанрового характера, посвященные теме празднеств и народных забав, с акцентом на национальное своеобразие. Одну — на сюжет пасхальных торжеств, известную лишь по воспоминаниям Уокера «Парамифиям» (Cross

1993: 105–106), и другую — представляющую радости масленичной недели («Катание с гор на Неве», 1792, ГРМ, Санкт-Петербург). Здесь погрешности искупаются нарядностью колорита и живостью композиции, передающей праздничную веселую сутолоку, — Аткинсон нашел свою тему.

Но излюбленным видом искусства для художника станет живопись, а графика. Лаконично и емко охарактеризовал его манеру М. Харди:

«энергичный, в некоторых работах блестящий рисовальщик, обладающий редким даром отбирать сообразное в форме, манере и цвете» (Hardie 1966–1968: 86).

Конечно, речь идет не об академическом мастерстве рисунка — обретаемом в непрестанных штудиях умении безупречно изобразить фигуру в любой позе в самом сложном ракурсе. Им Аткинсон не владел. Но он, несомненно, был наделен чувством линии, способностью улавливать характерное и, слегка утрируя, передавать его в легких эскизных зарисовках. Его жанровым сценкам, поданным с мягким юмором и сохраняющим непосредственность набросков, неправильность только придает прелесть наивности и непринужденности. Впервые эти черты изобразительного языка Аткинсона проявились в иллюстрациях 1797 г. к «Гудибрасу».

Ирои-комическая поэма уже имела полуторавековую историю. Высмеивающая ханжеские нравы и фанатизм пуритан, она была создана Батлером в годы реставрации режима Стюартов. Первоначально в свет вышли три выпуска по три песни в каждом — в 1663, 1664, 1678 гг. (Виппер 1987: 211). Хотя и оставшийся незаконченным, созданный на злобу дня бурлеск обрел невероятную популярность. Король Карл II, по преданию, выучивал наизусть целые пассажи (Rothman 1993: 23). Не меньшим успехом пользовался «Гудибрас» у широкой публики. Ранняя издательская история этого мгновенно завоевавшего сердца читателей сочинения отличается сложностью. Только в 1663 г. вышло 9 изданий первой части.

Бытовали как авторизованные, так и нелегальные копии. Начиная с 1684 г., когда появилась третья часть, получают распространение издания всех песен вместе, которые, однако, демонстрируют многочисленные вариации в пагинации вплоть до 1710 г. С этого времени все три части выходят с единой нумерацией страниц (Thorson 1966: 421–423; Greco 2000: 9–10). Лучшей коллекцией ранних изданий «Гудибраса», сегодня представляющих большую редкость, располагает Библиотека Хантингтона в США (Preston 1974: 86; Sherburn 1931: 39).

Слава этой сатиры не стала скоротечной. Столетие спустя ее создатель заслужил высочайшую похвалу самого С. Джонсона, предрекшего, что имя Батлера не канет в Лету, пока существует английский язык (Greco 2000: 2–3). Во второй половине XVIII в. «Гудибрас» был опубликован за пределами Англии — в Дублине (1754) и Эдинбурге (1777) (Greco 2000: 14), а также оказал большое влияние на становление американской литературы (Davis 1967: 7–8). Предпринимались попытки перевести поэму на латынь и французский². Приходится с сожалением отметить, что на русский язык целиком она не переведена до сих пор. Существует удачные поэтические переводы небольших отрывков, исполненные П. В. Мелковой (Алексеев, Захаров, Томашевский 1981: 110–113) и О. Б. Румером (Пуришев 2012: 390–393).

Кенигсбергское издание «Гудибраса» 1797 г. было отнюдь не первой попыткой перевести поэму на немецкий. На протяжении XVIII в. было создано несколько переводов как всего произведения, так и его фрагментов. Первым в этой череде было эпизодическое обращение к тексту К. Вернике (Christian Wernicke) в 1704 г., более основательным — прозаический перевод первых двух песен Бодмера (Bodmer) 1737 г., первым полным прозаическим переводом — тот, что выполнил в 1765 г. И. Г. Вазер (Iohann Heinrich Waser). В 1778 г. в «Teutscher Merkur» появились анонимные поэтические

² Перевод на латынь упоминается в предисловии к немецкому изданию 1765 г. (Butler 1765: 18–19).

переводы, вместе составляющие первую песнь. А в 1779 г. в том же журнале был опубликован иной поэтический перевод отрывка той же песни, присланный из Петербурга. Как отмечает Виланд (Wieland), предлагавший его вниманию читателей, он, возможно, уступает предыдущему в точности, но зато исполнен больших художественных достоинств (Thayer 1909). Текст принадлежал Дитриху Вильгельму Сольтау (1745–1827) — выдающемуся переводчику, который одновременно был успешным предпринимателем. Более тридцати лет, с 1766 по 1798 гг., он жил в Петербурге, где основал собственную торговую компанию (Killy 2011: 51–52).

Перевод фрагмента 1779 г. — первая попытка Сольтау переложения поэмы на немецкий. Полный перевод был опубликован в Риге в 1787 г. Десять лет спустя, в 1797 г., в Кенигсберге вышло усовершенствованное издание этой работы, которая, впрочем, и в первом варианте была встречена критикой весьма одобрительно (Thayer 1909: 562–567). Как рижское, так и кенигсбергское издание перевода Сольтау сопровождалось иллюстрациями.

Традиция иллюстрирования «Гудибраса» восходит еще к 1710 г. Первое издание, содержавшее портрет автора на фронтисписе и восемнадцать гравюр (хотя их число могло отличаться от одного экземпляра к другому в силу желаний владельца, заказывавшего переплет), вышло в Лондоне в 1709 г. (Hudibras. London: Printed by J. M. for Geo. Sawbriage, 1709. РНБ, Санкт-Петербург, 16.36.10.44). Примитивные по манере исполнения, но динамичные и остро выразительные иллюстрации подкупают самой своей безыскусностью, соответствующей простому, грубоватому стилю поэмы. Имя художника и гравера не названо ни в подписях под иллюстрациями, ни в тексте. Те же изображения повторены в миниатюрном лондонском издании 1720 г. (Hudibras. London: Printed for D. Browne, T. Horne..., 1720. РНБ, Санкт-Петербург, 6.29.10.60).

К иллюстрированию «Гудибраса» в начале своего творческого пути обратился и Уильям Хогарт. Он создал две серии — одну, из семнадцати небольших книжных иллюстраций, возможно еще

в начале 1720-х гг. (но опубликованы они были лишь в 1726 г.³), и другую, большего формата и зрелую по стилю, изданную как собрание из двенадцати гравюр Ф. Овертоном (Ph. Overton) в 1725–1726 гг. Хогарт, как бы предлагая свой ответ на французские литературные эстампы, в частности те, что были созданы Ш.-А. Куапелем (Ch. A. Coypel) к «Дон Кихоту» (Clayton 1993: 280), впервые использует форму серии-рассказа, которая впоследствии будет развита им с большим успехом (Dilliard 2011: 230–232). Иллюстрации Хогарта были повторены в изданиях 1732, 1733, 1739 гг., как и в большинстве, выходявших на протяжении второй половины столетия. При этом качество гравюр, созданных по оригиналам Хогарта другими мастерами, было неровным (изначально он сам гравировал по собственным рисункам). Особняком стоит великолепное издание 1744 г. Захари Грея (Zahary Grey) — в 2 томах (тогда как большинство издателей старались уместить все три части в одном томе), напечатанное красивым крупным шрифтом, с подробным предисловием, комментариями и иллюстрациями, повторяющими оригиналы Хогарта в увеличенном размере (Hudibras ... Corrected and amended. With large annotations, and a preface, by Zachary Grey, LL.D. Dublin: Robert Owen, William Brien, 1744. Британская библиотека, Лондон. General Reference Collection 1509/3501). Гравер Дж. Майнде (J. Mynde) прекрасно справился с задачей воспроизведения, не опростив произведения мастера. Новые издания Захари Грея, близкие к первому, появились в 1764 и 1772 гг. Большинство прочих изданий до 1790-х годов повторяли их в меньшем размере. В 1793 г. появилось трехтомное издание формата folio. В нем иллюстрации (в основном повторения эстампов Хогарта большой серии и некоторые другие), помещенные на

³ Доступны on-line. Hogarth Hudibras Small illustrations / The British museum: Collection on-line. URL: http://www.britishmuseum.org/research/collection_online/search.aspx?searchText=hogarth+hudibras+small+illustrations (Accessed at 10.02.2017).

отдельных листах и на разворотах, дополняли гравюры впервые в издании «Гудибраса» предваряющие текст в качестве заставок⁴.

Совершенно оригинальны иллюстрации к более раннему изданию, выпущенному на немецком в 1765 г. в Гамбурге и Лейпциге (Samuel Butlers Hudibras, ein satirisches Gedicht wider die Schwermer und Independanten zur Zeit Carls des Ersten, in neun Gesängen aus dem Englischen übersetzt. Hamburg und Leipzig, 1765. РНБ, Санкт-Петербург, Л61 А-3/47). Лишь одна, представляющая главных героев, очевидно, восходит к гравюре Хогарта из большой серии. В остальных художник (его имя не указано) вполне самостоятелен, создает новые узнаваемые типажи.

Оба издания перевода Сольтау сопровождают иллюстрации. К рижскому изданию 1787 г. (Hudibras frey verteutscht dem Herrn Hofrath Wieland zugeeignet von D. W. S. Riga, 1787. РНБ, Санкт-Петербург, 6.42.12.6) гравюры подготовил известный иллюстратор Дж. Р. Шелленберг (J. R. Schellenberg). Четыре из тринадцати с вариациями воспроизводят все те же полюбившиеся публике иллюстрации большой серии Хогарта (гравюры, представляющие Гудибраса и Ральфо, первое приключение Гудибраса, Гудибраса и Труллу, Гудибраса и Ральфо в колодках).

Однако для нового издания улучшенного перевода в качестве иллюстратора был приглашен другой художник — молодой Джон Август Аткинсон. Есть основания предполагать, что это могло быть желанием самого Сольтау, который, вероятно, должен был быть знаком с Джеймсом Уокером. Еще в самом начале своей торговой карьеры в 1766 г. Сольтау был отправлен отцом в Лондон, откуда, впрочем, в том же году отбыл в Санкт-Петербург⁵. В этот приезд его знакомство с Уокером состояться, конечно, не могло:

⁴ Доступно в электронном виде: Hudibras by Samuel Butler // Bayerische Staats Bibliothek Digital. URL: http://reader.digitale-sammlungen.de/de/fs1/object/display/bsb10686228_00009.html; http://reader.digitale-sammlungen.de/de/fs1/object/display/bsb10686229_00017.html (Accessed at 23.05.2016).

⁵ Dietrich Wilhelm Soltau. Die Soltau Ausstellung // Das Soltau-Haus. URL: <http://www.soltauhaus.de/index7d.html> (Accessed at: 23.05.2016).

последнему тогда было всего 6 лет (ок. 1760 — ок. 1823). Нельзя исключать возможность знакомства с Сольтау отца Уокера, который был капитаном торговой службы (Alexander 1995: 412), но такое предположение пока не имеет подтверждений. Важнее, что Сольтау снова побывал в Лондоне незадолго до того, как Уокер переехал оттуда в Петербург (1784). В 1780 г. через Лондон, где находился его брат, Сольтау едет по торговым делам в Португалию, а в 1781 г., через Лондон, возвращается в Петербург. В Петербурге он состоит в Английском клубе, членом которого был и Уокер (Cross 1993: 101; Скворцова 2014: 453)⁶. Последнее обстоятельство однозначно свидетельствует о том, что Сольтау и Уокер не могли не знать друг друга. Следует думать, Уокер и обратил внимание Сольтау на Аткинсона. Так же впоследствии он отрекомендует публике начинающего художника в предисловии к их общему труду — «Живописному изображению нравов, обычаев и развлечений русских» — и будет способствовать распространению в России как этого альбома, так и исполненной Аткинсоном «Панорамы Петербурга» (Скворцова 2014: 450). Итак, пользуясь знакомством с Уокером в английском клубе, Сольтау предлагает иллюстрировать английское произведение английскому же художнику.

Кенигсбергское издание (Butlers Hudibras frey überstzt von Dietrich Wilhelm Soltau. Königsberg: Bey Friedrich Nicolovius, 1797. РНБ, Санкт-Петербург) открывает авантитул с заключенным в овальный медальон портретом Самюэля Батлера, гравированным С. Майром по оригиналу Хогарта. Все остальные иллюстрации были гравированы Аткинсоном по собственным рисункам. За предисловием следует портрет Д. В. Сольтау — переводчика (он имеется, в частности, в экземпляре книги из Библиотеки Академии наук, в качестве эстампа — в собрании Российской Национальной библиотеке), что как бы уравнивает его в правах с автором. Для иконографии Сольтау он имеет особую ценность, поскольку представляет его как человека искусства. Чертами, по которым в нем

⁶ Dietrich Wilhelm Soltau. Die Soltau Ausstellung // Das Soltau-Haus. URL: <http://www.soltauhaus.de/index7d.html> (Accessed at: 23.05.2016).

можно угадать творческую личность, Сольтау наделен и в известном портрете кисти К. Л. Христинека (1777; холст, масло; Museum für das Fürstentum Lüneburg). Однако на нем он предстает прежде всего как смело глядящий в будущее блестящий светский юноша. У Аткинсона Сольтау показан за письменным столом, с книгой в руках, будто на мгновение отвлекшись от чтения — его волевое лицо осенено вдохновением. Не лишнее некоторой нарочитости в утверждении роли героя как литератора (книга как атрибут, отдернутая драпировка и тень, придающие образу драматическое звучание), это камерное изображение все же естественно и убедительно. Портрет Сольтау — наиболее удачный из созданных Аткинсоном в ранний период как в отношении характеристики модели, так и в отношении мастерства исполнения.

Издания сопровождают 9 иллюстраций (экземпляры с иллюстрациями имеются в Российской Национальной библиотеке и Библиотеке Академии наук в Санкт-Петербурге, а также в Баварской государственной библиотеке в Мюнхене⁷ и др.; их состав имеет незначительные различия). В предисловии Сольтау дает им завидную характеристику:

«Они превосходят как в силе и настроении, так и в легкости, прелесть очертаний и вкусе, проявленном в композициях, все иллюстрации, что создали к этому произведению Хогарт и другие мастера» (Butler 1797: VIII).

Аткинсон избирает в качестве сюжетов наиболее значимые эпизоды, большинство из которых обычно присутствовали среди иллюстраций к этому произведению. 1. Неловкий Гудибрас пытается взгромоздиться на лошадь. 2. «Первое приключение Гудибраса» («Hudibras's First Adventure» — здесь и далее приводятся

⁷ Доступно on-line. Butlers Hudibras frey überstzt von Dietrich Wilhelm Soltau. Königsberg: Bey Friedrich Nicolovius, 1797 / Bayerische Staatsbibliothek digital. URL: http://reader.digitale-sammlungen.de/de/fs1/object/display/bsb10745321_00012.html (Accessed at 10.02.2017).

названия на английском, закрепившиеся за иллюстрациями Хогарта, если среди них присутствует такой сюжет): Гудибрас и Ральфо вступают в бой с веселящимися крестьянами; Ральфо спасает Гудибраса от очередного удара калеки-скрипача Кроудера. 3. Гудибрас и Ральфо потерпели от крестьян поражение и посрамлены: их везут к месту казни сидящими на лошадях задом наперед. 4. Продолжение этого эпизода — «Гудибрас в беде» («Hudibras in Tribulation»): Гудибрас и Ральфо заключены крестьянами в колодки. 5. Гудибрас отправляется за советом к астрологу Сидрофелу (рис. 1). 6. Гудибрас получает наставление («Hudibras catechized», рис. 2). 7. Стычка Гудибраса с потешной процессией («Skimmington ride»). 8. Гудибрас и охвостье Парламента («The Committee»). 9. Последняя иллюстрация — Гудибрас и Ральфо, скачущие на тощих лошаденках, хотя и соотнесена с конкретными строками (указаны в подписи), служит как бы эпилогом ироикомической поэмы о неудавшемся «крестовом походе» пуритан на крестьян (рис. 3). Не представлены часто изображавшиеся сцены избиения Гудибрасом Сидрофела, его визита к адвокату, победы над Гудибрасом деревенской бой-бабы Труллы, сожжения «охвостья» у Темпл-бара. Не исключено, что некоторые из них могут иметься в других экземплярах кенигсбергского издания. Однако, вероятно, от изображения некоторых эпизодов — например, когда чучело Гудибраса сжигают, а чучело Ральфа приговаривают к повешению — Аткинсон отказался, поскольку они могли показаться ему чересчур жестоким: художнику был свойственен мягкий темперамент.

В иллюстрациях к «Гудибрасу» обозначилась существеннейшая особенность интерпретации Аткинсоном литературных произведений. Ему чужда едкая ирония и бичующая сатира. Батлер характеризует Гудибраса ядовито и жестко:

Был из пресвитерьян горячих,
Из секты тех святош бродячих,
Что ощутить нам дали всласть
Воинствующей церкви власть,



Рис. 1. Гудибрас отправляется за советом к астрологу Сидрофелу. Иллюстрация к «Гудибрасу» С. Батлера, II том, III песнь, строфа 495 (Butlers Hudibras frey überstzt von Dietrich Wilhelm Soltau. Königsberg: Bey Friedrich Nicolovius, 1797). Гравюра Дж. А. Аткинсона по собственному рисунку. Российская Национальная библиотека, Санкт-Петербург.



Рис. 2. Катехизация Гудибраса. Иллюстрация к «Гудибрасу» С. Батлера, III том, I песнь, строфа 1155 (Butlers Hudibras frey überstzt von Dietrich Wilhelm Soltau. Königsberg: Bey Friedrich Nicolovius, 1797). Гравюра Дж. А. Аткинсона по собственному рисунку. Российская Национальная библиотека, Санкт-Петербург.

Свои отстаивая взгляды
Патристикою канонады,
При спорах в ход пуская град
Мушкетно-сабельных цитат.
(перевод П. В. Мелковой)

Поэма Батлера дышала ненавистью недавно миновавшей гражданской войны. Резкая, язвительная интонация сохранилась

у Хогарта. У Аткинсона от нее не осталось и следа — только мягкий юмор. В его интерпретации Гудибрас превращается в смешного горбуна-неудачника, не лишённого обаяния неуклюжести. Изящной миниатюрной заставкой к поэме служит его фигура, представленная строго в профиль — в самом красноречивом ракурсе. Мягкими линиями обрисован забавный узнаваемый силуэт, напоминающий причудливо оплывшую свечу. Иллюстрации Хогарта, во всяком случае те, что сопровождали издание 1744 г., должны были быть известны Аткинсону: книга имела во многих русских частных библиотеках (Мюллер б. д.: 59). Утверждать вслед за Сольтау, что Аткинсон превзошел Хогарта, было бы несправедливо. Но бесспорно одно: молодой художник смог проявить творческую независимость. А это уже много. Его иллюстрации демонстрируют новое восприятие произведения, которое было возможно лишь с временной дистанции.

Интерес Аткинсона к работам других художников никогда не принимал форму буквальных заимствований. Например, эпизод, известный под названием «Катехизация Гудибраса», трактован не



Рис. 3. Гудибрас и Ральфо. Иллюстрация к «Гудибрасу» С. Батлера, III том, III песнь, строфа 103 (Butlers Hudibras frey überstzt von Dietrich Wilhelm Soltau. Königsberg: Bey Friedrich Nicolovius, 1797). Гравюра Дж. А. Аткинсона по собственному рисунку. Российская Национальная библиотека, Санкт-Петербург.

без влияния его старшего современника Г. Фюзели (1741–1825). Слуги вдовушки, оскорбленной тем, что Гудибрас не выполнил свое обещание, облачившись в костюмы чудовищ, нападают на Гудибраса. Он принимает их за духов, посланных астрологом Сидрофелом, и исповедуется им в грехах. Если в иллюстрациях, созданных предшественниками Аткинсона, очевидно, что перед нами ряженные, здесь, подобно Фюзели, художник создает иллюзию, будто в реальность вторгся ночной кошмар. Стихию фантастического Аткинсон распространил на сюжет, к которому сам Фюзели не обращался. К тому же, он переосмыслил его образы, приспособив их к иному, комическому материалу: его чудища такие же убедительно «живые», как у Фюзели, но все же не такие устрашающие.

В иллюстрациях к «Гудибрасу» впервые проявились характерные черты почерка Аткинсона, его склонность к стилизации, которую он использует не только в декоративных целях, но и как выразительное средство (причем с большим художественным тактом: он обращается к приемам стилизации лишь в иллюстрациях, но не в портрете Сольтау, таким образом разделяя изображение автора перевода и собственно иллюстрации к художественному тексту). К этим изображениям можно в полной мере отнести слова Л. Стефана, сказанные о работах Аткинсона в целом:

«Фигуры, схваченные в порыве движения, свидетельствуют о большем, чем мастерство рисовальщика, — об артистическом чутье. Они полны энергии, жизни, пусть и редко безупречны» (Stephan 1885: 223–224).

Особенности его манеры уловил и прекрасно передал гравировавший иллюстрации по его рисункам С. Майр. В дальнейшем Аткинсону не всегда доводилось видеть свои оригиналы переведенными в гравюру столь органично (за исключением тех случаев, когда он гравировал сам) (Скворцова 2013: 447).

Хотя Аткинсон вырос в России, его иллюстрации к «Гудибрасу» соответствуют стилю английской книжной графики. В русской

книге этого периода ничего подобного не существовало. Впрочем, английская гравюра была в России хорошо известна. Коллекцией эстампов обладал и Уокер, он же был первым наставником Аткинсона в искусстве (Скворцова 2014: 452). Исследователи отмечали влияние на Аткинсона Т. Роуландсона, Т. Гертена (Spender 1987: 160), Дж. Морланда (Williams 1952: 136), Л. Кленнела (Grant 1952: 14), Дж. К. Иббетсона. Правильнее было бы говорить не о воздействии на Аткинсона того или иного мастера, а о влиянии английской школы графики в целом, которой были свойственны легкость, эскизность, изящная стилизация. В иллюстрациях к «Гудибрасу» сложился почерк художника — непринужденный, стремительный, как бы летящий — и обозначились особенности интерпретации литературного произведения, которые он будет развивать в дальнейшем — в иллюстрациях к «Горестям человеческой жизни» Дж. Бересфорда (1807), «Резчику» А. Б. Эванса (1808) и, наконец, «Дон Кихоту» Сервантеса.

ЛИТЕРАТУРА

1. Алексеев, Захаров, Томашевский 1981 — Алексеев М. П., Захаров В. В., Томашевский Б. Б. Английская поэзия в русских переводах (XIV–XIX века). М., 1981.
2. Алленова 2005 — Алленова О. А. Живопись первой половины XIX века / Государственная Третьяковская галерея: каталог собрания. М., 2005. Серия: Живопись XVIII–XX веков. Т. 3. С. 31–32.
3. Бахарева 2002 — Бахарева Н. Ю. Произведения Дж. А. Аткинсона для Михайловского замка // Страницы истории отечественного искусства. XII — первая половина XIX века. СПб., 2002. Вып. 8. С. 239–247.
4. Вишпер 1987 — Вишпер Ю. Б. (ред.). История всемирной литературы. М., 1987.
5. Врангель 1911 — Врангель Н. Н. Иностранцы в России // Старые годы. 1911. № 7–9. С. 5–94.
6. Кузнецов 1996 — Кузнецов С. О. Неизвестный Левицкий. Портретное искусство живописца в контексте петербургского мифа. СПб., 1996.
7. Ландер 2004 — Ландер И. Г. Репродукционная гравюра и книжная графика в английском искусстве XVIII века: автореф. дис. ... канд. иск. СПб., 2004.

8. Мюллер б. д. — *Мюллер А. П.* Словарь английских художников, работавших в России. Б. д. (1920–1930-е?) Авториз. машинопис. Копия. ОР РНБ. Ф. 504 (Мюллер А. П. и В. К.). Ед. хр. 13.
9. Помарнацкий 1963 — *Помарнацкий А. В.* Портреты А. В. Суворова. Л., 1963.
10. Пуришев 2012 — *Пуришев Б. И.* Западноевропейская литература XVII века. Хрестоматия. М., 2012.
11. Скворцова 2012 — *Скворцова Е. А.* Творчество Д. А. Аткинсона и Д. Уокера в контексте русско-английских художественных связей конца XVIII — начала XIX веков: дис. ... канд. иск. СПб., 2012.
12. Скворцова 2013 — *Скворцова Е. А.* Батальная тема в творчестве Дж. А. Аткинсона // Актуальные проблемы теории и истории искусства: сб. науч. статей. СПб., 2013. Вып. III. С. 444–449.
13. Скворцова 2014 — *Скворцова Е. А.* Гравер Джеймс Уокер (около 1760 — не ранее 1823): Англия и Россия // Актуальные проблемы теории и истории искусства: сб. науч. статей. СПб., 2014. Вып. IV. С. 447–456.
14. Alexander 1995 — *Alexander D.* James Walker: A British Engraver in Russia // *Print Quarterly*. 1995. N 4 (vol. XII). P. 412–414.
15. Butler 1765 — Samuel Butlers Hudibras, ein satirisches Gedicht wider die Schwermer und Independanten zur Zeit Carls des Ersten, in neun Gesängen aus dem Englischen übersetzt. Hamburg und Leipzig, 1765.
16. Butler 1797 — Butlers Hudibras frey überstzt von Dietrich Wilhelm Soltau. Königsberg, 1797.
17. Clayton 1993 — *Clayton T.* Prints after Literature // *Print Quarterly*. 1993. Vol. 10. N 3. P. 280–281.
18. Cross 1993 — *Cross A.* Engraved in the memory: James Walker, engraver to the Empress Catherine the Great, and his Russian anecdotes. Oxford, 1993.
19. Davis 1967 — *Davis R. B.* The Colonial Virginia Satirist: mid-eighteenth-century commentaries on politics, religion, and society // *Transactions of the American Philosophical Society*. 1967. Vol. 57. N 1. P. 1–74.
20. Dilliard 2011 — *Dilliard L. G.* Drawing Outside the Book: Parallel Illustration and the Creation of a Visual Culture // *Book illustration in the long eighteenth century: reconfiguring the visual periphery of the text*. Newcastle upon Tyne, 2011. P. 196–242.
21. Grant 1952 — *Grant M. H.* A Dictionary of British Landscape Painters From the 16th century to the early 20th century. F. Lewis, 1952.
22. Greco 2000 — *Greco M. D.* Descriptive Catalogue of the Robert W. Severance Collection of “Hudibras” at the Rare Book Collection at the University of North Carolina at the Chapel Hill / A master’s paper submitted to the faculty of the School of Information and Library Science of the University

- of North Carolina at Capel Hill: June 2000. URL: <http://ils.unc.edu/MSpapers/2619.pdf> (Accessed at: 31.01.2012).
23. Hardie 1966–1968 — *Hardie M.* Water-Colour painting in Britain: [in 3 vol.]. Vol. III: The Victorian period. NY, [1966–1968].
24. Killy 2011 — *Killy W.* Literatur Lexikon: Autoren und Werke deutscher Sprache. Bd. 11. Berlin, 2011.
25. Preston 1974 — *Preston J. F.* A contemporary manuscript of Hudibras added to the collection (Intramuralia: Books and People) // *Huntington Library Quarterly*. 1974. Vol. 38. N 1. P. 84–98.
26. Redgrave 1878 — *Redgrave S.* A dictionary of artists of the English school: painters, sculptors, architects, engravers and ornamentists: with notices of their lives and work. London, 1878.
27. Rothman 1993 — *Rothman D. J.* «Hudibras» and Menippean satire // *The Eighteenth Century*. Vol. 34. N 1. Spring 1993. P. 23–44.
28. Sherburn 1931 — *Sherburn G.* Huntington Library Collection // *The Huntington Library Bulletin*. 1931. N 1. P. 33–106.
29. Spender 1987 — *Spender M.* The glory of watercolour: the Royal Watercolour Society Diploma Collection Newton Abbot, 1987.
30. Stephan 1885 — *Stephan L.* Dictionary of national biography: [in 66 vol.]. Vol. 2. London, 1885.
31. Thayer 1909 — *Thayer H. W.* Hudibras in Germany // *PMLA*. 1909. Vol. 24. N 3. P. 547–584.
32. Thorson 1966 — *Thorson J. L.* The publication of «Hudibras» // *Papers of the Bibliographic Society of America*. 1966. Vol. 60. № 4. P. 418–438.
33. Williams 1952 — *Williams I. A.* Early English watercolours : and some cognate drawings by artists born not later than 1785. London, 1952.

E. Skvortsova. J. A. Atkinson’s Illustrations to Königsberg Edition of S. Butler’s “Hudibras” (1797).

Keywords: J. A. Atkinson, D. W. Soltau, S. Butler, J. Walker, “Hudibras”, W. Hogarth, illustrations, Russian-English artistic links.

The paper explores J. A. Atkinson’s illustrations to Königsberg edition of S. Butler’s mock-heroic epos “Hudibras” (1797, translated into German by D. W. Soltau) which have been so far almost absolutely ignored by the scholars. By creating them a young artist entered a competition with his great compatriot W. Hogarth who created two famed series of illustrations to the poem 80 years before. A young artist proposed a new interpretation of the literary work which became possible thanks to the temporal distance with the events of the English civil war: sarcasm gave way to mild humor. The paper offers an attempt to explain how Atkinson might have got this commission as well as to define the place of these illustrations in his heritage — this early work was the first one to evince his spirited sketchy manner and the character of interpretation of a literary source.

**АНГЛИЙСКАЯ ТЕОРИЯ ПЕЙЗАЖНОГО ПАРКА
В СТИХОТВОРЕНИИ ВС. А. РОЖДЕСТВЕНСКОГО
«ЕСЛИ НЕ ПИЛ ТЫ В ДЕТСТВЕ СТУДЕННОЙ ВОДЫ...»**

Ключевые слова: Вс. А. Рождественский, русская и советская поэзия, английская теория пейзажного парка, анализ стихотворения.

В статье представлен анализ одного произведения — стихотворения Вс. А. Рождественского «Если не пил ты в детстве студеной воды...» (1929). Основной акцент сделан на отражении в стихотворении теории английского пейзажного сада. Пейзажная часть парка в Царском селе была разбита по инициативе императрицы Екатерины II, которая руководствовалась одним из наиболее полных и популярных на тот момент трудов по теории пейзажного стиля — книгой Т. Вейтли «Замечания о современном садоводстве» (1770). Основные положения этого трактата, а также тезисы других идеологов пейзажного стиля, таких как английский поэт Александр Поуп, нашли отражение в стихотворении Рождественского, но не прямо, а через поэтическое описание Царскосельского парка. Приемы этого описания являются предметом рассмотрения в статье.

Если не пил ты в детстве студеной воды
Из разбитого девой кувшина,
Если ты не искал золотистой звезды
Над орлами в дыму Наварина,
Ты не знаешь, как эти прекрасны сады
С полумесяцем в чаще жасмина.

Здесь смущенная Леда раскинутых крыл
Не отводит от жадного лона,
Здесь Катюшу Бакунину Пушкин любил
Повстречать на прогулке у клена
И над озером первые строфы сложил
Про шумящие славой знамена.

Лебедей он когда-то кормил здесь с руки,
Дней лицейских беспечная пряжа

* Александра Юрьевна Веселова, канд. филол. наук, науч. сотр. Института русской литературы (Пушкинский Дом) Российской Академии наук, aveselova@inbox.ru

Здесь рвалась от порывов орлиной тоски
В мертвом царстве команд и плюмажа,
А лукавый барокко бежал в завитки
На округлых плечах Эрмитажа.

О, святилище муз! По аллеям к пруду
Погруженному в сумрак столетий,
Вновь я пушкинским парком, как в детстве, иду
Над прудом с отраженьем Мечети,
И гостят, как бывало, в лицейском саду
Светлогрудые птички и дети.

Зарастает ромашкою мой городок,
Прогоняют по улице стадо,
На бегущий в сирень паровозный свисток
У прудов отвечает дриада.
Но по-прежнему парк золотист и широк,
И живая в нем дышит прохлада.

Здесь сандалии муз оставляют следы
Для перстов недостойного сына,
Здесь навеки меня отразили пруды,
И горчит на морозе рябина —
Оттого, что я выпил когда-то воды
Из разбитого девой кувшина
(Рождественский 1985: 120–121).

Впервые стихотворение Вс. А. Рождественского «Если не пил ты в детстве студеной воды...» было опубликовано в сборнике «Гранитный сад» (Рождественский 1929: 135–136). Приведенный в сборнике текст отличался от всех последующих многочисленных публикаций, так как в более поздних редакциях была исключена строфа, в которой упоминался И. Анненский:

С Иннокентием Анненским нашу весну
Я не звал в Эврипидовы рощи,
Медногорлые трубы мне пели войну
День вставал непреклонней и проще,
Ни о чем не жалея, я встретил луну
Под покровом державинской ночи.

Никогда не публиковался, но сохранился в рукописи вариант 3 и 4 стихов данной строфы:

Без меня Гумилев уходил на войну,
Я прощался с Ахматовой проще¹.

Очевидно, что уже в первой публикации в 1919 г. имя Гумилева не могло быть названо. Но возможно, что цензурные ограничения спровоцировали дальнейшую работу над текстом в сторону уменьшения личного начала. В последующих изданиях, начиная с 1956 г., из стихотворения была исключена строфа с именем Анненского, а вместе с ней и исчезло упоминание Первой мировой войны, возможно потому, что память о ней была вытеснена Великой Отечественной и само слово «война» уже ассоциировалось с другим периодом в жизни и страны, и поэта. В то же время, некоторые личные конструкции были заменены на нейтральные: вместо «только был бы **мой** парк / золотист и широк» (в 1929 г.) — «но по-прежнему парк золотист и широк» (в 1956, 1974, 1978, 1985 гг.), вместо «**сам** струюсь отраженьем Мечети» (1929 г.) — «над прудом с отраженьем Мечети» (в 1956 г. и последующих). В вариантах после 1956 г. можно отметить и усиление пушкинской темы:² «дряхлающий» парк в четвертой строфе 1929 г. меняется на «пушкинский», а стих «лебедей **я** когда-то кормил здесь с руки» (1929 г.) на «лебедей **он** когда-то кормил здесь с руки» (1956 г. и последующие). Вместе с исключением целой строфы исчезла и отсылка к Державину, в результате чего Пушкин остался единственным прямо упоминаемым поэтом. Такая ювелирная работы, в результате которой перестановка акцентов происходила за счет точечной замены отдельных слов, привела к созданию итогового текста, почти без расхождений представленного в последних трех изданиях 1974,

¹ Сердечно благодарю Милену Всеволодовну Рождественскую за помощь и предоставление неопубликованных вариантов.

² В издании этого года стихотворение носит название «Сады поэта», в дальнейшем Рождественский от заголовка отказался.

1978 и 1985 г., совокупный тираж которых составил более 100 тыс. экземпляров. Именно в этом виде, более всего известном читателям, это стихотворение является предметом анализа в данной статье. Все варианты и разночтения, в том числе неопубликованные, приведены и учтены при последней публикации стихотворения и не рассматриваются здесь подробно (Царскосельская антология 2016: 264–265, прим. 628–629).

В анализируемом стихотворении Рождественского так или иначе перечислены многие приметы Екатерининского парка Царского села и самого города: наряду с целой вереницей памятников, это сирень, пруды с лебедями, вокзал. В раннем варианте 1929 г. последние два стиха пятой строфы (которая потом стала четвертой) звучали так:

И шумят, как бывало, в Лицейском саду
Академики, липы и дети.

Это тоже было одной из реалий Царского Села: в 1920-х гг. там были организованы Дом отдыха ученых Академии наук и несколько детские санаториев, в том числе детской трудовой колонии им. А. В. Луначарского, а Царское Село было переименовано в Детское. Впоследствии, когда число этих учреждений сократилось, эти стихи были заменены на следующие:

И гостят, как бывало, в лицейской саду
Светлогрудые птички и дети.

В то же время, стихотворение отражает практически весь набор традиционных топосов царскосельской лирики: екатерининские орлы с их военными победами, славой и знаменами, пруд с лебедями, лицеисты, Пушкин и воспетый им фонтан «Молочница», музы, дриады, барокко и т. д. Но интертекстуальный анализ данного текста вряд ли будет продуктивным: оглядываясь назад, Рождественский мог видеть, по удачному выражению Э. Голлербаха, что «из лирической “антологии” Царское Село превратилось

в «онтологию» лирики» (Голлербах 1930: 147), в рамках которой аллюзии на отдельных авторов или произведения в большинстве своем утрачивают поэтический потенциал. Необходима принципиально иная оптика, чтобы показать, как в этом стихотворении, которое несомненно принадлежит к лучшим образцам царско-сельской лирики, традиционный набор элементов превращается в подлинное произведение искусства³. В данной статье стихотворение Рождественского «Если не пил я в детстве студеной воды...» будет рассмотрено в соотношении с английской теорией пейзажного сада, со второй половины XVIII в. определявшей поэтику, а затем и поэзию Царского Села.

Особенность развития английской теории пейзажного стиля в садоводстве заключается в том, что она возникла в кругу не профессионалов, а дилетантов в деле садово-паркового искусства. Это были представители высшего общества, с одной стороны, члены Парламента, политики, с другой — поэты, писатели и философы. Объединяло их то, что большинство из них были крупными землевладельцами, лично заинтересованными в украшении своих поместий. Первые рассуждения о преимуществах живой природы над украшенной искусством человека были сформулированы в журнальных статьях и эссе Джозефа Аддисона, Ричарда Стиля, стихах Александра Поупа (подробнее см.: Шайтанов 1989; Hunt 1976). Выдвинутые ими принципы следования законам местного ландшафта были реализованы в целом ряде английских поместий, но не были оформлены в соответствующих трактатах вплоть до последней трети XVIII в., так как их создателей интересовала практика, а не теория. Первым сочинением, в котором были последовательно сформулированы принципы нового садового стиля, стали «Замечания о современном садоводстве» 1770 г. сэра Томаса Вейтли (Whately 1770), члена Палаты лордов, который тоже не был ни профессиональным садоводом, ни писателем.

³ Стоит также отметить, что стихотворение почти идеально в отношении стихотворного размера (всего два пиррихия и один спондей) и очень скупо на традиционные средства художественной выразительности, особенно на тропы.

«Замечания» Вейтли представляют собой полноценный эстетический трактат. В нем Вейтли утверждал абсолютное преимущество живой природы над любым произведением искусства и призывал полностью отказаться от аллегоричности и эмблематики в пользу метафоричности, следуя прежде всего законам природы. Вейтли пишет, что природа использует всего четыре элемента для создания пейзажа: земля, вода, лес и скалы. Человек прибавил к ним пятый — постройки. Этим садовый мастер и должен ограничиться, комбинируя эти элементы так, как бы их составляла сама природа и, вместе с тем, чтобы они, вызывая ассоциации, отражали ту идею, которую создатель парка хотел бы донести до его посетителя. Не случайно, другой садовый теоретик, немец Кристиан Лоренц Хиршфельд, назвал произведение Вейтли «метафизикой сада» (Hirschfeld 2001: 125). Несмотря на то, что в «Замечаниях» не было ни одного конкретного совета по устройству сада, трактат Вейтли сразу же обрел большую популярность: до конца века он был издан шесть раз и тут же переведен на французский и немецкий языки.

Целый раздел в книге Вейтли посвящен понятию живописности и живописной красоты, под которой понимается красота, построенная на отклонении от принятой эстетической нормы, содержащая какое-то нарушение, воспринимаемое как естественность. Особенность эстетической категории живописного заключается в несоотнесенности эстетического объекта с неким идеалом, признание его индивидуальности. Одним из важнейших приемов создания индивидуального и живописного вида Вейтли считает правильное соотношение дальних, средних и ближних планов, их взаимное наложение, при котором они не симметричны, но вместе создают единственно возможный в природе пейзаж. Второе важное для развития английского типа парка положение относится к разработке теории характера местности. Вейтли пишет, что у каждой местности есть характер, подобный человеческому. Важно уметь почувствовать его и оттенить, дополнить творениями человеческих рук, расставив акценты.

Книга Вейтли оказала большое влияние на русскую императрицу Екатерину II, ставшую главным пропагандистом пейзажного стиля в России. В 1774 г. Екатерина предприняла попытку перевода и публикации «Замечаний» Вейтли. В Российском государственном архиве древних актов хранится ее собственноручная рукопись, свидетельствующая о том, что трактат Вейтли готовился к печати при непосредственном участии императрицы (подробнее см.: Веселова 2008; Cross 1990, 1993; современный перевод Вейтли на русский язык: Вейтли 2006). Судя по рукописи, в издание также предполагалось включить описание парка английского поместья Стоу в Букингемшире, принадлежавшего Ричарду Темплу. Этого описания не было в оригинальном трактате Вейтли, но оно было в его французском переводе. Помещение этого описания рядом с текстом Вейтли было вполне оправдано: Вейтли не раз приводит Стоу в качестве положительного примера правильного отношения к природе и верного понимания принципов садово-паркового искусства.

О влиянии Вейтли и Стоу на екатерининскую концепцию Царского села в последние годы написано несколько очень содержательных и подробных работ (Соколов 2002, 2004, 2006; Cross 1990, 1993; Hayden 2005: 77–107). Для современников сходство Стоу и Царского села было настолько очевидно, что один не очень просвещенный русский путешественник В. Н. Зиновьев после посещения Стоу написал в письме: «...Стоу очень похож на Царское Село и мне совсем не нравится» (цит. по: Кросс 1997: 89).

Таким образом, учитывая неразрывную связь между концепцией Вейтли и приемами организации пространства Царскосельского парка, стоит задаться вопросом о том, как введенные Вейтли категории (живописность, характер местности) могут «просвечивать» в образах поздней царскосельской лирики. В данной статье это будет продемонстрировано на примере стихотворения Рождественского.

В рассматриваемом тексте прямо или намеками упомянуты ряд объектов в такой последовательности: фонтан «Молочница» — Морейская и/или Чесменская колонны — павильон Мечеть — терраса Л. Руска — Большой пруд — павильон Эрмитаж — Большой

пруд и павильон Мечеть — сад Лицея — город и вокзал — фонтан «Молочница». Как нетрудно заметить, они не выстраиваются в пешеходный маршрут: есть скачки на большие расстояния, которые невозможно преодолеть на практике (например, над водой), повторы и возвраты. В итоге, данное стихотворение не является прогулкой, в отличие от очень многих царскосельских стихов. Вместо перемещения в пространстве, в стихотворении представлено перемещение во времени, «в сумрак столетий».

В научной литературе давно отмечено, что пейзажный парк, в отличие от регулярного, стремящегося к собственной неподвижности, является местом сохранения культурной памяти, палимпсестом, в котором за одним культурным слоем может просвечивать несколько. В рассматриваемом стихотворении можно видеть как минимум три временных пласта: эпохи Екатерины II, Александра I и раннего советского времени. Или, особенно если принимать во внимание первые варианты, времена Державина, Пушкина и Анненского с Гумилевым и Ахматовой. Или же периода создания парка, его расцвета и поэтического воспевания и собственной памяти лирического героя. Эти три временных пласта создают три характера одной и той же местности. Говоря словами Вейтли, их можно обозначить как «величественный», «романтический» и «меланхолический» (под этим словом Вейтли понимает светлую грусть, которую в современной терминологии было бы правильнее обозначить как «элегическую»). Но будучи последовательны в реальном времени, эти пласты не просто наложены друг на друга, они взаимодействуют и присутствуют в каждой строфе стихотворения одновременно, создавая ту самую единственно возможную живописную картину царскосельского парка, как ее видит лирический герой в настоящем.

Первые два стиха первой строфы сразу вводят тему детства лирического героя и, одновременно, Пушкина, который еще не назван, но его словом («девой») назван фонтан «Молочница». Мотив выпитой из источника воды отсылает к очень важному для пейзажного парка образу гения места. Статуи гения места как хранителя сада ставились еще в античности и обычно изображались

в виде змеи или человека. А. Поуп в стихотворном послании лорду Берлингтону метафорически использовал понятие «гений места» в значении характера местности, который надо учитывать (спрашивать совета) при разбивке парка (Роу 1993: 225). Это актуализировало образ гения места, и он опять стал появляться в садах в виде скульптур, иногда изображавших даже хозяина поместья. У Рождественского «Девушка с кувшином» выступает таким гением места, локальной богиней, изливающей из кувшина воду познания прекрасного: только тот, кто выпил эту воду, становится посвященным и общается к «святилищу муз».

В остальных четырех стихах первой строфы вводится последний из названных выше трех и первый по хронологии временной пласт и тема военной славы Екатерины II. В стихах

Если ты не искал золотистой звезды
Над орлами в дыму Наварина,

объединены сразу два памятника, посвященные разным событиям: это Морейская и Чесменская колонны, на одной из которых укреплен памятник с упоминанием Наваринской крепости, которая «сдалась бригадиру Ганнибалу», а на другой есть наверхи с орлом и полумесяцем. Через фигуру полумесяца «в чаще жасмина», который можно трактовать и как природное явление, и как элемент архитектурного декора, к этим двум памятникам русской славы, сливающимся в некий обобщенный образ, подключается и третий — павильон Турецкая баня или Мечеть, уже из более позднего времени, но тематически связанный с колоннами темой русско-турецких войн. Мотив побед русского оружия переосмысливается с помощью Пушкина, упоминающего Морейскую колонну и своего предка в стихотворении «Воспоминания в Царском селе». В свою очередь, упоминание орла в этом контексте (как и его присутствие на колонне) отсылает к фамилии А. Г. Орлова, героя Чесмы, и его братьев, игравших важную роль при воцарении Екатерины и впоследствии.

Итак, в первой строфе заданы основные темы и мотивы всего стихотворения, отражающие характер царскосельского парка: величие екатерининской эпохи, его романтическая поэтизация Пушкиным и личная причастность лирического героя к истории этого места.

Во второй строфе с образом Леды появляется лебедь⁴, сразу приводящий на память стихотворение В. А. Жуковского «Царскосельский лебедь» и всю идущую вслед за ним традицию изображения лебедей в царскосельской лирике. Одновременно вводится любовная и даже игриво-эротическая тема: помимо хулиганского анжабмана («Здесь Катюшу Бакунину Пушкин любил / Повстречать на прогулке у клена...»), в этой строфе происходит также обыгрывание одного клише царскосельской лирики: в ней очень часто встречается слово «лоно», но обычно в сочетании «лоно вод», как например у Жуковского, а не в том значении, в котором оно употреблено у Рождественского. Здесь же впервые прямо названо имя Пушкина и, путем соединения союзом «и» семантически разноплановых однородных членов, окончательно увязываются темы русской славы и интимных переживаний:

Здесь Катюшу Бакунину Пушкин любил
Повстречать на прогулке у клена
И над озером первые строфы сложил
Про шумящие славой знамена.

Противопоставление вольного орла эпохи настоящих военных подвигов и ручного лебедя времен Лицея и муштры «в мертвом царстве команд и плюмажа» развивается в следующей строфе. Почти с самого начала существования Царского Села в нем постоянно размещались те или иные полки русской армии или гвардии,

⁴ Чугунный (по некоторым другим данными, свинцовый или выполненный из сплава нескольких металлов) фонтан «Леда с лебедем» помещался на террасе Л. Руска, сильно пострадал во время Великой Отечественной войны, когда вместе с другими статуями был закопан в землю, и не был восстановлен (Степаненко 2010: 134, 142).

что не могли не отразиться на его архитектуре. В XX в. воинские части тоже составляли заметную часть населения города. Поэтому Царское село часто изображалось в литературе как город-казарма. Например, О. Э. Мандельштам, отношение которого к Царскому Селу, а особенно к русской царскосельской лирике, было очень сложным, иронически обыгрывает этот топос в стихотворении «Царское Село», перечисляя «казармы, парки и дворцы» именно в такой последовательности. У Рождественского контраст плюмажа и барочных завитков подчеркивает сходство их формы (в прямом смысле слова) при разнице содержания: «мертвое» человеческое «царство»⁵ и живая архитектура («барокко бежал в завитки»). Следует отметить, что это единственное упоминание объекта доекатерининского Царского села, павильона Эрмитаж, возможно через свою семантику подчеркивающий одиночество лирического героя.

Несмотря на то, что беспечность лицеистов преодолевает мертвечину казармы и оживотворяет архитектурное сооружение, в описании которого вновь появляется эротический мотив округлых плеч, она тут же снимается образом оборванной пряжи, напоминающей о трагически оборвавшихся судьбах некоторых лицеистов, среди которых и Пушкин. Это позволяет сохранить элегическое настроение. В третьей строфе нет глаголов в настоящем времени и точка зрения лирического героя не обозначена, но зато в следующей, четвертой, впервые появляется местоимение «я» и прямо заявлено движение внутри времени: «по аллеям к пруду, погруженному в сумрак столетий».

Как и в каждой предыдущей строфе, здесь представлены все равнее обозначенные временные пласты: лирический герой идет по парку здесь и сейчас, но это пушкинский, лицейский парк, а в пруду отражается «Мечеть», метонимически отсылающая вглубь веков к другим военным победам. Это ступенчатое пространство истории, с помощью которого происходит возвращение к теме посвященности лирического героя, не являющегося здесь, в отличие

⁵ На первое слово этого оксюморонного сочетания, то есть на слово «мертвый» в стихотворении приходится один из всего двух пиррихийев.

от птичек и детей, гостем (стоит отметить, что перечисление птиц (точнее, голубей) и детей, наряду с собачками и лебедями, впервые появляется у Державина в стихотворении «Развалины»).

Английский писатель Гораций Уолпол сказал об одном из садовых мастеров Англии Уильяме Кенте: «Он перешагнул ограду и увидел, что вся природа есть сад» (Walpole 1982: 249). В пятой строфе показан именно такой пространственный переход, кажущийся довольно резким: из парка в город, подчеркнуто провинциальный, зарастающий ромашкой, по которому гонят стадо. Эта прозаическая строфа, на первый взгляд, контрастирует с предыдущей, начавшей с восклицания: «О святилище муз!» Но тема города вводится пушкинским словечком «городок»⁶, а на паровозный свисток «отвечает дриада», то есть опять происходит возврат в парк с его «живой прохладой». Звучком паровозного свистка читателю напоминают и о царскосельском вокзале, и обо всех близких поэту, тема прощания с которыми представлена в ранних вариантах. С другой стороны, механическое, как и в третьей строфе, оживает и вступает в диалог с мифологическим обитателем сада.

Завершается стихотворение важной для лирического героя темой поэтической памяти: он, посвященный, выпивший воду из священного источника поэзии и различающий следы муз, навсегда отражен в прудах царскосельского парка, что является залогом его поэтического бессмертия и права встать рядом со своими предшественниками. В это контексте можно предположить, что рябина, упомянутая рядом с «Девушкой с кувшином», возможно является аллюзией на «...кусты / Неспешно зреющей рябины» из стихотворения Ахматовой «Царскосельская статуя» 1916 г.

В своем описании царскосельского парка Рождественский как будто сознательно следовал всем заповедям устроителя пейзажного парка. Во-первых, умело сочетать природное и рукотворное:

⁶ В издании 1956 г. Рождественский использовал вариант «Зарастает ромашкой его городок...», в котором слово «его», т. е. Пушкина, делало отсылку к стихотворению «Городок» еще более очевидной, но потом от этого варианта отказался.

в каждой строфе обязательно указан как минимум один рукотворный (павильоны, фонтаны, колонны, вокзал) и один природный объект (жасмин, клен, лебедь, пруд, птички, ромашка и сирень, рябина). Во-вторых, давать пищу всем органам чувств: упоминание жасмина и сирени, как сильно пахнущих кустарников, активизирует обоняние, а шум знамен и гудок — слух. В-третьих, чередовать использование текущей и стоячей воды, дающей отражения: дважды лирический герой возвращается к пруду, и дважды к фонтану. В-четвертых, стремиться к разнообразию сцен и иногда прибегать к контрасту, как в переходе от парка к городу, от мертвого к живому, от государственного к личному.

Но самое главное, что в стихотворении последовательно соблюдается принцип живописности: в каждой строфе происходит не просто наложение, а соединение разных временных планов, и одновременно выстраиваются связи с соседними строфами, в результате чего традиционный палимпсест превращается в настоящему полифоническое произведение. В каждой строфе есть те самые «нарушения», которых требует принцип живописности, они обнаруживаются в слиянии двух памятников в один, в ироническом обыгрывании клише и нарушении читательского ожидания, в олицетворениях, оксюморонах, метонимиях и контрастах, создающих эффект индивидуальности и личного восприятия хорошо известного. В итоге, парк остается парком, сохраняя все культурные и исторические коннотации и, в то же время, оставаясь живым объектом эстетического восприятия и личного переживания. Ярко высвечивается его характер, уже изрядно затертый богатой поэтической традицией. Именно такой эффект имел в виду Томас Вейтли, когда писал:

«Сила такого характера не сводима к идеям, которые бывают непосредственно внушены предметами; ибо они соединены с другими, незаметно ведущими к предметам, очень далеким от первоначальной мысли, и связаны с этой мыслью лишь сходством вызываемых ощущений» (Вейтли 2006: 175).

ЛИТЕРАТУРА

1. Арьев 2016 — *Арьев А. Ю.* «Великолепный мрак чужого сада». Царское Село в русской поэтической традиции // Царскосельская антология. СПб., 2016. С. 5–46.
2. Вейтли 2006 — *Вейтли Т.* Замечания о современном садоводстве, иллюстрированные описаниями / перев. с англ. Б. М. Соколова // Искусствознание. 2006. № 1. С. 144–185.
3. Веселова 2008 — *Веселова А. Ю.* Еще раз о русских переводах английских садоводческих трактатов из фондов РГАДА // XVIII век. Сб. 25. СПб., 2008. С. 333–345.
4. Голлербах 1930 — *Голлербах Э.* Город муз. Л., 1930.
5. Кросс 1997 — *Кросс Э.* Британские садовники и мода на английские парки в России конца XVIII века // С берегов Темзы — на берега Невы. Шедевры из собрания британского искусства в Эрмитаже. СПб., 1997.
6. Рождественский 1929 — *Рождественский Вс.* Гранитный сад. Книга лирики. 1925–1928. Л., 1929.
7. Рождественский 1956 — *Рождественский Вс.* Стихотворения. 1920–1955. М.; Л., 1956.
8. Рождественский 1974 — *Рождественский Вс.* Избранное: в 2 т. Л., 1974. Т. 1.
9. Рождественский 1978 — *Рождественский Вс.* Город на Неве: Стихи о Ленинграде. Л., 1978.
10. Рождественский 1985 — *Рождественский Вс.* Стихотворения. Л., 1985.
11. Соколов 2002 — *Соколов Б. М.* Британская теория пейзажного садоводства и ее место в культуре русского Просвещения // Философский век: Альманах. СПб., 2002. Вып. 20. Россия и Британия в эпоху Просвещения. Ч. 2. С. 193–213.
12. Соколов 2004 — *Соколов Б. М.* Английская теория пейзажного парка в XVIII столетии и ее русская интерпретация // Искусствознание. 2004. № 1. С. 157–161.
13. Соколов 2006 — *Соколов Б. М.* Томас Вейтли и рождение английской теории пейзажного парка // Искусствознание. 2006. № 1. С. 136–143.
14. Степаненко 2010 — *Степаненко И.* Камерон // Архитекторы Царского Села. От Растрелли до Данини. СПб., 2010. С. 103–143.
15. Царскосельская антология 2016 — Царскосельская антология. СПб., 2016.
16. Шайтанов 1989 — *Шайтанов И. О.* Мыслящая Муза: «Открытие природы» в поэзии XVIII века. М., 1989.
17. Cross 1990 — *Cross A.* Catherine the Great and Whately's «Observation on Modern gardening» // Study Group on Eighteenth Century Russia Newsletter. 1990. N 18. P. 21–29.

18. Cross 1993 — *Cross A.* The English Garden in Catherine the Great's Russia // *Journal of Garden History*. Vol. 13. N 3. July–September. 1993. P. 178–179.
19. Hayden 2005 — *Hayden P.* Russian Parks and Gardens. London, 2005.
20. Hirschfeld 2001 — *Hirschfeld C. C. L.* Theory of Garden Art. Philadelphia, 2001.
21. Hunt 1976 — *Hunt J. D.* The Figure in the Landscape: Poetry, Painting, and Gardening during the Eighteenth Century. Baltimore; London, 1976.
22. Pope 1993 — *Pope A.* A Critical Edition of the Major Works. Oxford; NY, 1993.
23. Walpole 1982 — *Walpole H.* The History of the Modern Taste in Gardening. Journals of Visits to Country Seats. NY; London, 1982.
24. Whately 1770 — [*Whately Th.*] Observations on Modern Gardening. London, 1770.

A. Veselova. The English Landscape Garden Theory and the Vs. A. Rozhdestvsky's Poem "Если не пил ты в детстве студеной воды..."

Keywords: Vs. A. Rozhdestvsky, Russian and Soviet poetry, the theory of the English landscape garden, analysis of one poem

The paper presents an analysis of the Vs. A. Rozhdestvsky's poem "Если не пил ты в детстве студеной воды..." (1929). The main emphasis is on the reflection in the poem of the English landscape garden theory. Landscape garden in Tsarskoye Selo was broken up by the Empress Catherine II, who guided by one of the most complete and popular book of that time — the Th. Whately "Essays on the modern gardening" (1770). The main thesis of this book is reflected in the poem of Rozhdestvsky, not directly, but through a poetic description of the garden. The main subject of the paper is the methods of this description.

СОДЕРЖАНИЕ

П. Е. БУХАРКИН (СПБГУ)	ОБ ОДНОЙ ИЗ ВОЗМОЖНЫХ ИСТОРИЙ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ XVIII ВЕКА (В. Н. ПЕРЕТЦ КАК ИССЛЕДОВАТЕЛЬ ВОСТОЧНОСЛАВЯНСКИХ ЛИТЕРАТУР ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XVII — НАЧАЛА XIX в.)	3
С. В. ВЛАСОВ, Л. В. МОСКОВКИН (СПБГУ)	ИЗ ИСТОРИИ ИМПЕРАТОРСКОЙ АКАДЕМИИ НАУК: ПРОФЕССИОНАЛЬНАЯ ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ ПЕРЕВОДЧИКА И. С. ГОРЛИЦКОГО	21
М. Г. ШАРИХИНА (ИЛИ РАН)	ВЛИЯНИЕ СТИЛЯ ПСАЛТЫРИ НА ПОЭТИЧЕСКИЙ ЯЗЫК М. В. ЛОМОНОСОВА: ЛЕКСИКО-СЕМАНТИЧЕСКИЙ АСПЕКТ	33
Д. В. РУДНЕВ (СПБГУ)	«ПОДЪЯЧЕСКИЙ СЛОГ» В ОЦЕНКЕ А. П. СУМАРОВА (ОБ ОСОБЕННОСТЯХ КАНЦЕЛЯРСКОГО ЯЗЫКА СЕРЕДИНЫ XVIII ВЕКА)	48
Н. В. КАРЕВА (ИЛИ РАН), Е. М. МАТВЕЕВ (СПБГУ)	ТРОЙНЫЕ СОНЕТЫ А. А. РЖЕВСКОГО И ТРАДИЦИЯ АМБИВАЛЕНТНЫХ СТИХОТВОРЕНИЙ ВО ФРАНЦУЗСКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ XVI–XVIII ВЕКОВ	76
Е. Д. КРЕТОВА (СПБГУ)	О ДВУХ ТВОРЧЕСКИХ УСТАНОВКАХ Ф. А. ЭМИНА	97
С. В. ВЛАСОВ (СПБГУ)	«ДЕТСКАЯ РИТОРИКА» 1787 Г. И ЕЕ ИСТОЧНИК — «РИТОРИКА ОСТРОУМНОГО ЧЕЛОВЕКА» («LA RHÉTORIQUE D'UN HOMME D'ESPRIT») ГАЛЬБЕНА ДЕ САЛЬМОРАНА	108
М. В. ПОНОМАРЕВА (СПБГУ)	«ОСЕНЬ ВО ВРЕМЯ ОСАДЫ ОЧАКОВА» Г. Р. ДЕРЖАВИНА. ЗАМЕТКИ О КОМПОЗИЦИИ ТЕКСТА	126
О. Л. КАЛАШНИКОВА (ДНЕПРОПЕТРОВСКИЙ НАЦИОНАЛЬНЫЙ УНИ- ВЕРСИТЕТ)	«ЗАПИСКИ ИЗ ИЗВЕСТНЫХ ВСЕМ ПРОИСШЕСТВИЕВ И ПОДЛИННЫХ ДЕЛ, ЗАКЛЮЧАЮЩИЕ В СЕБЕ ЖИЗНЬ ГАВРИЛЫ РОМАНОВИЧА ДЕРЖАВИНА»: УКРАИНСКИЙ СЮЖЕТ	136
А. ВАРДА (ЛОДЗИНСКИЙ УНИВЕР- СИТЕТ)	СПЕЦИФИКА ОПИСАТЕЛЬНОЙ ПОЭМЫ СТЕПАНА ДЖУНКОВСКОГО «АЛЕКСАНДРОВА ДАЧА»	150
А. А. ЦЫЛИНА (БРАУНОВСКИЙ УНИ- ВЕРСИТЕТ, ПРОВИДЕНС)	«ОБРАЗОВАНИЕ УМА И ЧУВСТВА»: ЛИТЕРАТУРНАЯ РЕПУТАЦИЯ Н. М. КАРАМЗИНА И ФОРМИРОВАНИЕ РУССКОГО ЛИТЕРАТУРНОГО КАНОНА В ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЕ XIX ВЕКА	166

А. Ю. ТИРАСПОЛЬСКАЯ (СПБГУ)	ПОВЕСТЬ В. В. ИЗМАЙЛОВА «ПРЕКРАСНАЯ ТАТЬЯНА, ЖИВУЩАЯ У ПОДОШВЫ ВОРОБЬЕВЫХ ГОР»: ПОВТОРЕНИЕ ИЗВЕСТНОГО ИЛИ ШАГ К ЭВОЛЮЦИИ?	193
Н. А. ГУСЬКОВ (СПБГУ)	ТРАГИЧЕСКОЕ В ПЬЕСЕ В. А. ОЗЕРОВА «ФИНГАЛ». СТАТЬЯ 1	205
Е. А. СКВОРЦОВА (СПБГУ)	ИЛЛЮСТРАЦИИ ДЖ. А. АТКИНСОНА К КЕНИГСБЕРГСКОМУ ИЗДАНИЮ «ГУДИБРАСА» С. БАТЛЕРА (1797)	243
А. Ю. ВЕСЕЛОВА (ИРЛИ РАН)	АНГЛИЙСКАЯ ТЕОРИЯ ПЕЙЗАЖНОГО ПАРКА В СТИХОТВОРЕНИИ ВС. А. РОЖДЕСТВЕНСКОГО «ЕСЛИ НЕ ПИЛ ТЫ В ДЕТСТВЕ СТУДЕНОЙ ВОДЫ...»	260

ЛИТЕРАТУРНАЯ КУЛЬТУРА РОССИИ XVIII ВЕКА

Выпуск 7

Под редакцией
*П. Е. Бухаркина, Е. М. Матвеева,
М. В. Пономаревой, А. Ю. Тираспольской*

Тех. редактор: *Н. В. Ткачева*
Компьютерная верстка: *Е. Е. Кузьмина*
Дизайн обложки: *К. Ю. Тверьянович*

Подписано в печать 17.02.2017. Формат 60×84¹/₁₆.

Печ. л. 17,25.

Тираж 300 экз. Заказ №

Отпечатано в типографии издательства «Геликон Плюс»
199053, Санкт-Петербург, В. О., 1-я линия, д. 28
Тел.: (812) 327-46-13, 328-20-40