

САНКТ-ПЕТЕРБУРГСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ

ФИЛОЛОГИЧЕСКИЙ ФАКУЛЬТЕТ

КАФЕДРА ИСТОРИИ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

СЕМИНАР «РУССКИЙ XVIII ВЕК»

PETRA ANGULARIS

САНКТ-ПЕТЕРБУРГ
2015

УДК 821.161.1
ББК 83.3(2Рос=Рус)1
Р 51

Ответственные редакторы:
Н. А. Гуськов (СПбГУ, Санкт-Петербург),
Е. М. Матвеев (ИЛИ РАН / СПбГУ, Санкт-Петербург)

P51 **Petra angularis:** профессору Петру Евгеньевичу Бухаркину ко дню шестидесятилетия и к тридцатилетию его университетского семинара: сборник статей молодых ученых / отв. ред. Н. А. Гуськов, Е. М. Матвеев. — СПб.: Знание, 2015. — 160 с.

ISBN 978-5-7320-1291-0

Настоящий сборник посвящен отмечаемому в 2015 году 60-летию профессора кафедры истории русской литературы Санкт-Петербургского государственного университета Петра Евгеньевича Бухаркина, а также приурочен к 30-летию работы на кафедре истории русской литературы студенческого семинара «Русская литература XVIII века» под руководством юбиляра. Сборник включает статьи о русском XVIII веке, подготовленные молодыми учеными.

Издание предназначено для студентов, аспирантов, преподавателей-филологов, а также для всех интересующихся проблемами истории русского языка, литературы и культуры XVIII века.

ББК 83.3(2Рос=Рус)1

ISBN 978-5-7320-1291-0

© Авторы статей, 2015
© СПбГУ, филологический факультет, 2015

**ПРОФЕССОРУ ПЕТРУ ЕВГЕНЬЕВИЧУ БУХАРКИНУ
КО ДНЮ ШЕСТИДЕСЯТИЛЕТИЯ**

**К 30-ЛЕТИЮ УНИВЕРСИТЕТСКОГО
СТУДЕНЧЕСКОГО СЕМИНАРА
«РУССКАЯ ЛИТЕРАТУРА XVIII ВЕКА»
ПОД РУКОВОДСТВОМ
ПРОФЕССОРА П. Е. БУХАРКИНА**

ПОСВЯЩЕНИЕ

О коль велика добродетель
В Петровых нежных днях цветет!
М. В. Ломоносов

Для каждого студента-русиста Санкт-Петербургского университета выбор научного семинара — одно из самых важных и ответственных решений. Вопрос этот мучительно обдумывается многими, нередко не один год. Но каждый из студентов, занимающийся в спецсеминаре «Русская литература XVIII века», сделал этот выбор на первом курсе, слушая лекции Петра Евгеньевича Бухаркина. Предмет исследования в то время еще не был нам ясен, но сомнений по поводу выбора научного руководителя у нас уже не осталось. Не имея четких представлений о специфике эпохи, мало задумываясь о конкретных вопросах методологии, мы выбирали в первую очередь наставника. В лекциях П. Е. Бухаркина гармонично сочетаются подлинный академизм и проникновенное чтение поэзии, раскрывается красота и мудрость литературы, ее глубинная связь с духовной жизнью современного человека. Именно благодаря Петру Евгеньевичу мы осознали, что русская литература XVIII века — удивительно захватывающая, полная движения и жизни тема. Она открыла нам новые горизонты и дала возможность взглянуть с иного ракурса на русскую культуру в целом. Даже те из нас, кто занимается литературой и языком XVIII века под руководством других преподавателей, считают Петра Евгеньевича своим университетским наставником и в той или иной степени участвуют в работе его семинара.

Многие из нас стали частью семинара уже в начале второго, а некоторые и первого курса, и оставались в нем на протяжении всех лет обучения, потому что, однажды открыв для себя под руководством профессора П. Е. Бухаркина «столетье безумно и мудро», очень непросто с ним расстаться. Занятия участников

нашего семинара посвящены самым разнообразным темам, связанным главным образом с серединой — второй половиной XVIII века: мы исследуем историю жанров и периодику, поэзию, прозу, драматургию, изучаем оригинальные произведения русских писателей и их переводы (с английского, французского и немецкого языков). И Петр Евгеньевич, руководя столь непохожими исследованиями, с одной стороны, внимательно относится к каждой работе, указывает на ее слабые места и спорные положения, знакомит со множеством точек зрения на тот или иной вопрос, а с другой, дает возможность свободно выражать мысли, помогает развить индивидуальное творческое начало.

Благодаря тому, что Петр Евгеньевич не только глубокий и тонкий ученый, но замечательный преподаватель и невероятно обаятельный и чуткий человек, в нашем семинаре создается неповторимая атмосфера коллегиальности, которую невозможно заменить и забыть. Мы все не только исследователи, занимающиеся одним литературным периодом, живо интересующиеся работами друг друга, но и близкие люди, которых связывает подлинная привязанность, любовь и чувство благодарности к своему учителю. Сборник «Petra angularis» («Краеугольный камень»), в котором представлены исследования последних лет деятельности семинара, мы посвящаем юбилею нашего дорогого руководителя и наставника Петра Евгеньевича Бухаркина и тридцатилетию работы университетского студенческого семинара «Русская литература XVIII века» под его руководством.

Авторы сборника

ТРАГЕДИЯ В. К. ТРЕДИАКОВСКОГО «ДЕИДАМИЯ»: К ВОПРОСУ О ЛИТЕРАТУРНОЙ ТРАДИЦИИ

Трагедия «Деидамия» имеет в науке судьбу большинства произведений Тредиаковского — она почти не изучена и на протяжении полутора веков не вызвала пристального интереса. 2718 стихов шестистопного ямба трагедии были в последний раз напечатаны в 1849 г. и с тех пор полностью не издавались ни разу. Однако «Деидамия», написанная в 1750 г., представляет интерес уже потому, что создавалась в необычайно плодотворный, но малоизученный период творчества писателя, когда за несколько лет, кроме трагедии, был закончен обширный перевод «Аргениды» Дж. Баркляя, перевод комедии Теренция «Евнух», создана поэма «Феоптия», написано критическое «Письмо от приятеля к приятелю» на сочинения А. П. Сумарокова и т. д.

«Деидамия» была написана по устному повелению императрицы всего за несколько месяцев. Как замечает П. П. Пекарский, Тредиаковский «тотчас поспешил в силу высочайшего повеления найти в себе надлежащее вдохновение для сочинения трагедии» (Пекарский 1873: 157). Действительно, принявшись за работу в самом конце сентября 1750 г., писатель закончил два объемных первых действия уже в конце ноября, а полностью завершить «Деидамию» собирался к Новому году. Более того, первый акт, переписанный набело, с приложением «прожекта gryдорованного листочка» (т.е. описания декораций и костюмов), был передан в типографию.

Трагедия начиналась таким восклицанием:

Бессчастливая любовь! Несносная противность!
И устремленна внутрь всяк час нетерпеливость!

Работая над составлением второго тома «Сочинений и переводов как стихами так и прозою», куда должна была бы войти «Деидамия», Тредиаковский с горькой иронией писал в предисловии:

Сия <трагедия> как словом бессчастия начинается, так и бессчастное есть из моих сочинений: она получила себе смерть прежде, нежели родилась, убили ее зачавшуюся и еще не происшедшую. <...> Сколько об ней голосов, сколько рассуждений, сколько ухищрений было! Пускай же так, что она преисполнена недостатков, чего ради и надлежало было лучше ее погребсть в вечное забвение между негодными и черными бумагами, нежели оживлять и производить на свет. Но, впрочем, не таю усердия, обыкновенного авторам к своим сочинениям, обидно моему труду, чтоб погибнуть почти двум тысячам стихов; <...> С другой стороны, неужли-то нет в ней таких мест, которые несколько будут достойны правосудного чтения? <...> при всех вообще порочностях, причитаемых ей, одно в ней не может, как мнится, быть похулено, а именно: изображает она добродетель теми свойственными красками, которые добродетели сродны и приличны, да и все тщится токмо что о сем едином, а сия, кажется, и цель есть всякия трагедии» (Тредиаковский 2009: 359).

На сегодняшний день можно констатировать, что нам до сих пор неизвестны обстоятельства и объективные причины забвения «Деидамии». Трагедия была впервые напечатана в 1775 г. и ни разу не ставилась на сцене. Повторная публикация была предпринята через три года в 1778 г., затем уже в XIX в. она была включена в издание Александра Смирдина 1849 г., в XX в. в серии «Библиотека поэта» 1968 г. печатались только небольшие отрывки. Очевидно, что в совокупности все эти обстоятельства привели не только к читательской, но и к научной изоляции.

О «Деидамии» написано очень мало. На сегодняшний день существует незначительное количество работ, посвященных отдельным произведениям Тредиаковского (например, Алексеев 1981: 68–95). Впрочем, и на этом фоне трагедия оказывается на периферии. В немногочисленных работах можно выделить следующие направления, которые были так или иначе затронуты

учеными в связи с «Деидамией»: во-первых, проблема источников (ее касались Ю. В. Стенник, С. М. Шаврыгин и А. А. Тахо-Годи); во-вторых, стиль трагедии или поэтика (ее характеризовали В. А. Бочкарев, отчасти М. П. Одесский, К. А. Смолина, С. М. Шаврыгин и А. А. Тахо-Годи); и, наконец, идеологическая позиция Тредиаковского, которую пытались охарактеризовать А. А. Смирнов, В. А. Бочкарев и Ю. В. Стенник.

В совокупности данные исследователями характеристики и наши собственные разыскания позволяют представить общую картину литературного контекста «Деидамии» и ее источников. За основу своей трагедии Тредиаковский взял малоизвестный в драматургической традиции, но популярный в опере, сюжет о пребывании Ахилла на острове Скирос и совместил его с мифом об Ифигении в Авлиде, который в своих главных чертах был заимствован у Ж. Расина. Ориентируясь помимо этого на так называемую «вторую манеру» П. Корнеля, Тредиаковский создал сложно переплетенное, многосоставное действие «Деидамии». Трагедия лишена единства действия, в ней одновременно сосуществуют несколько равноправных линий. Тем не менее они не распадаются на отдельные эпизоды благодаря искусному, «музыкальному» переплетению тем.

Однако в настоящей работе мы сосредоточимся на проблеме, конечно, связанной с мифологическими источниками и литературной традицией, но которую исследователи почти или вовсе не затрагивали и не пытались охарактеризовать. А именно мы, внимательно проанализировав «Перечневое описание», которое предваряет текст трагедии, попытаемся выделить те теоретические источники, на которые явно или неявно ориентировался или использовал Тредиаковский в работе над «Деидамией», и покажем, к какому результату это привело.

Но прежде чем переходить к анализу, позволим себе пересказать малоизвестный сюжет трагедии. Мать Ахилла Фетида, узнав о грозящей сыну неминуемой гибели у стен Трои, решает спасти его от страшной судьбы, спрятав маленького Ахилла на острове

Скирос под видом девушки. Царь острова Ликомед не знает тайну прибывшей на остров девушки (которая предстает под именем Пирры). Проходит девять лет, к этому времени Пирра сближается с дочерью царя Деидамией, которая узнает, кто скрывается под видом девушки среди ее подруг. Деидамия любит Ахилла, герою отвечает взаимностью. Они собираются открыть свою тайну Ликомеду и попросить благословения на законный брак. Но в этот момент совершаются значительные события. Подруга Деидамии, княжеская дочь Навплия, знающая тайну Пирры и безответно любящая Ахилла, возгорается желанием отомстить влюбленным за свое несчастное положение. Она уверяет Деидамию в том, что Ахилл домогался ее чувств; кроме этого Навплия собирается открыть тайну царю. Но в это же время на Скирос прибывает посольство во главе с Улиссом. За этим визитом стоит следующая история. Собравшись в поход на Трои, греки узнают от пророка Калхаса, что им не победить без Ахилла. Последний скрывается на острове Скирос, и Улисс берется доставить героя в расположение войска. Распознать Ахилла Улиссе помогает, как это всегда бывает, хитрость. Разложив перед придворными девушками всевозможные украшения и одежды, Улисс представил их взору и прекрасные воинские доспехи. Ахилл, выбирая себе подарок, непроизвольно ухватился за оружие, чем и выдал себя. После разоблачения Ахилл собирается отбыть вместе с Улиссом в Троию. Но он не может безболезненно оставить свою любовь. В связи с этим герой долго не может принять окончательного решения. Эти метания приобретают трагический характер сразу с двух точек зрения. Во-первых, Ахилл не знает о своей неизбежной гибели у стен Трои, он намерен вернуться. Во-вторых, трагична и судьба его возлюбленной. Дело в том, что Ликомед обещал посвятить свою дочь богине-девственнице Диане. Связь Ахилла и Деидамии нарушает обет, Диана требует жертвы. Какой именно жертвы — об этом мы узнаем уже в последнем действии. Ликомед должен убить свою дочь. Действие настолько усложняется, что читатель вправе ожидать появления *deus ex machina*, как замечает А. А. Тахо-Годи (Тахо-Годи 1972: 88). Но для Третьяковского такое разрешение

интриги недопустимо — в финале мы узнаем о том, что Навплия сходит с ума и бросается с обрыва. Народ же, узнав о предстоящей гибели Деидамии, негодует и умоляет богов пощадить ее. Все это в совокупности приводит к тому, что Диана удовлетворена, Деидамия остается жить. Ликомед радостно соглашается на брак дочери с Ахиллом, и герой отбывает в Трою. Отметим, что такой, казалось бы, счастливый финал трагедии тем не менее окрашен не только светлыми красками. Как уже говорилось выше, Ахилл никогда не вернется на Скирос, он погибнет у стен Трои. В сюжете это обстоятельство никак не подчеркивается, однако читатель может помнить об истории Ахилла и несколько иначе интерпретировать заключительную сцену.¹

Как мы видим, сюжет трагедии крайне сложен, запутан. В нем выделяется сразу несколько самостоятельных, но тесно переплетенных между собой линий: любовь Деидамии и Ахилла, прибытие послон и узнавание героя, ревность и месть Навплии, пророчество Дианы и требование жертвы. На эту нарочитую сложность указал и сам автор в «Перечневом описании»:

Все ж сие <то есть о миф Скиросе. — А. Н.> есть самым грунтом в моей трагедии, но всяк чувствует, что сей грунт приличен больше героической комедии, нежели трагической штуке: того ради я был принужден <...> вымыслить от себя много нового <...> дабы моей поеме быть трагедией. Вольность сия дана трагическим пиитам еще от Аристотеля, а подтверждена, что до басен, от великого французского трагика Петра Корнелия, как словами во втором его рассуждении о драме, так и в некоторых его ж трагедиях прямым делом (Тредиаковский 2009: 584).

¹ Отметим, что содержание «Деидамии» с некоторыми дополнениями было пересказано в прозаическом произведении М. Д. Чулкова «Похождения Ахиллесово под именем Пирры...», опубликованном в 1769 г. В этом тексте автор никак не ссылается на Тредиаковского, однако пересказывает главные сюжетные линии «Деидамии», вводя пространные описания. Примечательно, что финал был изменен Чулковым с счастливого на трагический — Деидамия умирает, а вслед за ней и отец Ликомед, не вынесший утраты.

Как видим, здесь нет упоминания ни оперных либретто, ни трагедий Расина (к последнему автор «Деидами» относился скорее критически, например, в «Письме от приятеля к приятелю» он выразился в довольно резкой форме: «Расин научит токмо вздыхать по пустому») (Куник 1865: 465). В предисловии Тредиаковский совершенно определенно указывает на те теоретические и литературные источники, которые, по-видимому, прямо использовались им во время работы над трагедией, и в частности, разработки фабулы. Попробуем последовательно проанализировать авторские указания и понять, в каких отношениях эта теория находится с практическим опытом Тредиаковского.

Во-первых, обратим внимание на то, что писатель называет фабульную основу «Деидами» «героической комедией». Действительно, как уже было показано, главными героями мифа о Скиросе являются царь, царская дочь, Ахилл, которые оказываются участниками травестийной, а вовсе не трагической истории. Однако такое необычное жанровое определение отсылает нас к Пьеру Корнелю, а вовсе не к либретто. Именно он ввел понятие «героическая комедия» в предисловии к первой пьесе такого рода «Дон Санчо Арагонский» 1650 г., в которой, как и в мифе о Скиросе, важную роль играет узнавание и переодевание главного героя. Сам Корнель так объяснял свое новаторство:

Лишь характер действия, а отнюдь не персонажей определяет род драматического сочинения <...> В пьесе не возникает угрозы, могущей вызвать у зрителя сострадание или ужас [поэтому ее нельзя назвать трагедией] (Корнель 1984: 321).

Этих двух необходимых условий нет и в истории о Скиросе, соответственно Тредиаковский намеревался так изменить и дополнить действие, чтобы описываемые события вызвали сострадание и ужас. В этом отношении писатель, на наш взгляд, вполне последовательно и осознанно воспользовался указаниями Аристотеля и Корнеля.

Нам неизвестно, имел ли в виду Третиакковский непосредственно текст Аристотеля или изложение его идей у французских авторов — например, у Рене Рапина или Пьера Брюмуа, на которых писатель ссылается в нескольких своих сочинениях. Так, в «Греческом театре» Брюмуа можно встретить выдержки из Аристотеля, однако автор трехтомного труда не уделяет специального внимания проблеме фабулы с точки зрения «Поэтики» (Brumoy 1759: CVII). Можно также считать, что упоминание Аристотеля было сделано, что называется, по традиции, как ссылка на всем известного древнегреческого знатока искусства. Однако в любом случае анализ высказываний Аристотеля, на наш взгляд, позволяет лучше понять логику работы над Деидами.

Что имел в виду Третиакковский, говоря о «вольности» в изменении и изобретении фабулы трагедии? Вероятно, речь идет о размышлениях Аристотеля в «Поэтике», где он в частности сообщает:

Задача поэта говорить не о действительно случившемся, но о том, что могло бы случиться, следовательно о возможном по вероятности или по необходимости (Аристотель 1957: 67).

Понятия вероятного и необходимого, столь важные, не получают, как и многое другое, должного объяснения у Аристотеля, на что сетовал и Корнель. Но противоречивость текста «Поэтики» позволяет его интерпретаторам дополнять мысль автора, иногда меняя смысл на противоположный. Так мы встречаем у Аристотеля:

Не надо непременно стремиться к тому, чтобы держаться переданных преданием мифов <...> Да и смешно стремиться к этому, так как и то, что известно, известно немногим, однако же нравится всем (Аристотель 1957: 68–69).

И несколькими страницами ниже:

Хранимые преданием мифы нельзя разрушать, — я разумею, например, смерть Клитемнестры от руки Ореста и Эрифилы от руки

Алкмеона, — но поэту должно и самому быть изобретателем и пользоваться преданием как следует (Аристотель 1957: 84).

Согласно такому амбивалентному предписанию, на наш взгляд, Третьяковский не разрушил предания, но одновременно стал, по выражению Аристотеля, «изобретателем». Действительно, миф о Скиросе сохраняется в полной мере, дополняясь перипетией из мифа об Ифигении. Вызвало ли бы осуждение у Аристотеля то, что Деидамия обрела судьбу Ифигении? Ответ неочевиден, «Поэтика» не содержит подобных указаний, но в ней нет и прямых запретов. Повышенное внимание к фабуле лишь подтверждает, что, скорее всего, Третьяковский имел в виду именно «Поэтику» (или изложение ее идей у Рапина или Брюмуа), автор которой среди прочего писал:

Поэту следует быть больше творцом фабул, чем метров, поскольку он поэт по своему подражательному воспроизведению, а подражает он действиям (Аристотель 1957: 69).

Тем не менее такая оценка фабулы трагедии Третьяковского с позиций «Поэтики» Аристотеля не может считаться безусловно объективной. Аристотель нигде не говорил о возможности соединения нескольких сюжетов в один. Насколько правомерно считать такое изобретение вероятным по возможности или по необходимости? Однозначного ответа на этот вопрос дать нельзя, опираясь только на текст «Поэтики».

По всей видимости, упоминание Корнеля вслед за Аристотелем и необходимо Третьяковскому затем, что «Поэтика» не предоставляет тех возможностей, той свободы, которую являет Корнель в своих рассуждениях и некоторых пьесах. В приведенной ранее цитате из «Перечневого описания» автор ссылается на второе рассуждение Корнеля о драме и на «некоторые его же сочинения». О пьесах французского трагика в связи с «Деидамой» будет сказано ниже, а сейчас обратимся к теории Корнеля.

Второе рассуждение о драме представляет, пожалуй, главный интерес. Полное его название — «Рассуждение о трагедии и о способах трактовать ее согласно законам правдоподобия и необходимости». В этом случае мы можем с большей уверенностью говорить, что Третьяковский читал самого Корнеля без каких-либо посредников. Способы трактовки закона правдоподобия и необходимости представлены во второй части «Рассуждения». Корнель обращается к трем типам трагического действия, которые выделял Аристотель: во-первых, когда герои поступают сознательно (Медея убивает детей), во-вторых, когда герои совершают поступок и после познают весь ужас его (Эдип), и, в-третьих, когда герои приходят к «узнанию» прежде, чем совершат поступок (Меропа не убивает своего сына). Последний вариант и Аристотель, и Корнель считают самым удачным. Автор «Рассуждения...» полагал, что

действия третьего типа наиболее вероятны по возможности и следуют логике естественного поведения. Но <...> обязать поэтов брать подобные примеры исключительно из истории значит запретить им писать для театра (Dramatic Essays 1950: 19).

По мнению Корнеля, история слишком редко и в слишком лаконичной форме дает такие примеры, а следовательно поэт не только может, но и должен изобретать перипетии действия, дабы получить полноценную трагедию. Кроме того Корнель несколько иронически замечает, что поэты вправе полагаться на память слушателей, которые когда-то читали или смотрели те или иные трагедии или истории, но помнят их не так хорошо, чтобы заметить изменения и подлог (вспомним о том, что известное известно немногим) (Dramatic Essays 1950: 20).

Смотрители <...> — писал Третьяковский, — имеют сами рассудить, был ли я счастлив, сочиня первую <...> трагическую сию поему, в наблюдении вероятности в том, что от меня вымышлено и придано» (Третьяковский 2009: 584).

Опыт «Деидамии» не привел к читательскому успеху, но объективно все же стал удачной находкой. ТрEDIAKовский, кажется, в полной мере воспользовался указаниями Корнеля, позволяя себе смелый эксперимент. Он выбрал два мифа, связанных хронологически и схожих по составу действующих лиц, и не просто один миф добавил к другому (как поступал, например, Теренций, а затем Расин и Корнель), а совместил их. Деидамия получила судьбу Ифигении, Ликодем — Агамемнона, Ахилл и Улисс присутствовали в обоих мифах. Следуя советам Аристотеля, ТрEDIAKовский «вымыслил», что отец должен убить дочь. Трогательные сцены объяснения Деидамии с Ликодемом вызывают сострадание не только в теории, но и, смеем надеяться, у любого читателя. Охваченная ревностью злобная Навплия, грозя оклеветать любовный союз Ахилла и Деидамии, вызывает страх за их судьбу. Очевидно, ТрEDIAKовский ориентировался именно на тот третий тип действия, который особо выделяли Аристотель и Корнель. В трагедии в результате всех перипетий отец, в последний момент узнавший о воле богини, не причиняет зла дочери. Связь Ахилла и Деидамии, не знавшей, что она посвящена богине Диане, носит подчеркнуто платонический характер и не приносит зла.

Итак, принявшись за сочинение трагедии не по своей воле, спеша завершить ее в срок, ТрEDIAKовский, обратился к не самым очевидным теоретическим источникам и главной своей задачей посчитал изобретение фабулы. В результате «бесчастливая» трагедия стала любопытным примером осмысления русским писателем классических идей Аристотеля и оригинальных размышлений Корнеля, который в 1660-е годы развивал и в теории и на практике представления о драме, далекие от строгости и ясности классицизма.

Нужно признать, что наши представления о соотношении «Деидамии» с трагедиями Корнеля в значительной степени ограничены. Французский драматург, действительно, в ряде своих трагедий сознательно совмещал в одной фабуле несколько разных историй, намеренно сдвигал хронологическую последовательность и изменял

имена героев. В качестве примера можно провести пьесу «Помпей» 1644 г., в предисловии к которой автор сообщал:

Если бы <...> я поместил здесь в полном или хотя бы сокращенном виде тексты тех авторов, у которых заимствую сюжет, и этим дал тебе возможность судить, насколько я уклонился от подлинника в угоду требованиям сцены, мне пришлось бы написать предисловие раз в десять длиннее самой пьесы и целыми книгами пересказывать чуть ли не всех римских историков (Корнель 1984: 7).

Однако, как уже говорилось выше, заимствуя отдельные мысли и положения в том числе и у Корнеля, Третьяковский не переносил цельную систему в свой текст. Именно поэтому прямое сопоставление пьес французского писателя с текстом «Деидамии» невозможно, или как минимум крайне затруднительно. Идеологическая основа Корнелевских пьес была выразительно описана Ж. Старобинским, определившим основополагающие для драматического творчества Корнеля смыслы, мотивы и идеологемы, которые едва ли приложимы к трагедии Третьяковского.² Едва ли «Деидамию» следует прямо сравнивать с так называемой «политической трагедией» Корнеля, о чем писал, например, С. М. Шаврыгин (Шаврыгин 2004: 38). Произведение Третьяковского правомерно сравнивать с практикой французского трагика только в самом общем смысле. «Деидамия» имеет внешние сходства с трагедиями так называемой «второй манеры» Корнеля, которую С. С. Мокульский охарактеризовал так:

Трагедии «второй манеры» отличаются нарочитым усложнением фабулы, увлечением внешним действием, идущим за счет ясности разработки сюжета и психологической правдивости характеров,

² Среди самых важных особенностей художественного мира Корнеля можно назвать мифологию действенного присутствия, первоначальное ослепление страстью, презрение к лицемерию, сочетание в героях взаимоисключающих качеств и т. д. Подробнее об этом см.: (Старобинский 2002: 177–203).

которые становятся схематичными и даже иногда ходульными. Корнель вводит запутанные перипетии, неправдоподобные ситуации и эффектные развязки, все более отдаляясь от благородной простоты своих трагедий первой манеры (Мокульский 1955: 601).

Конечно, известная ориентация позднего творчества Тредиаковского на усложненность, вычурность, обрела в данном случае опору в лице признанного авторитета. Однако еще раз подчеркнем, что в случае с Корнелем писатель более опирался на его теоретические положения, нежели на сложный, во многом индивидуальный мир его трагедий. Конструируя фабулу «Деидами» из нескольких источников, Тредиаковский вовсе не стремился перенести на русскую почву концепцию и цельный художественный мир французских трагедий. На наш взгляд, собранный воедино, нарочито усложненный текст «Деидами» объединила другая традиция, которую пока мы можем лишь наметить.

В конце 1740-х годов непосредственно перед сочинением «Деидами» Тредиаковский завершил перевод политико-аллегорического романа Джона Баркляя «Аргенида»:

Намерение авторов, — писал переводчик в предисловии, — в сложении толь великия повести состоит в том, чтоб предложить совершенное наставление, как поступать государю и править государством, особливо ж французским (Барклай 1750: IV–V).

По всей видимости, в «Деидами» автор во многом под влиянием этого романа вкладывал в уста своих героев — Ахилла, Ликодема и Улисса — пространственные речи о долге государя и гражданина. Политическая направленность трагедии связана не столько со взглядами Корнеля, сколько с более ранними представлениями шотландского писателя. Важным добавлением к нашим рассуждением станет то, что выбор мифа об Ифигении в Авлиде и, соответственно, трагедии Расина со счастливым концом обусловлен в том числе и влиянием на писателя идей Дж. Баркляя. В «Письме

от приятеля к приятелю» Тредиаковский писал, рассуждая о наилучшем финале трагедии:

Божественное строение несказанным образом великолепно описано у Иоана Баркляя в третьей части Аргениды. Часто, говорит он, Божественные судьбы таковы бывают, что злодейства самым уже успехом исполняемые безопасно, внезапно постигает мщение: сие ж для того, дабы беззаконникам не быть без страха, а утесняемой добродетели не лишиться б всеконечно надежды (Куник 1865: 494–495).

«Божественное строение» и попытался воспроизвести автор «Деидамии», закончив трагедию смертью злобной Навплии и всеобщим ликованием.

Перевод «Аргениды» почти не изучен, поэтому сопоставление его с «Деидамией» — непростое дело последующих исследований. На наш взгляд, эти будущие изыскания должны быть основаны на цепочке произведений Тредиаковского, последовательно созданных в небольшой период конца 1740-х начала 1750-х годов и, несомненно, связанных между собой общими идеями: это перевод «Аргениды», «Деидамия», перевод «Евнуха» Теренция и «Феоптия», цитаты из которой содержится и в трагедии. В совокупности этот ряд произведений с их идеологической подоплекой должен быть сопоставлен с грандиозным по своим масштабам переводом прозы Фенелона — «Тилемахидой». «Деидамия» является своего рода узлом, в котором сходятся разные линии творчества писателя, она оказывается благодатным материалом для исследователя, так как позволяет взглянуть на целый ряд трудов Тредиаковского позднего периода и определить их взаимосвязь.

Литература

- Алексеев 1981 — Алексеев А. А. Эпический стиль «Тилемахиды» // Язык русских писателей XVIII века. Л., 1981. С. 68–95.
Баркляя 1750 — Барклай Дж. Аргенида. СПб., 1750. Т. 1.
Мокульский 1955 — История западноевропейского театра. Т. 1. М., 1955.

- Корнель 1984 — Корнель П. Театр: в 2 т. М., 1984.
- Куник 1865 — Куник А. Сборник материалов для истории императорской Академии наук. СПб., 1865. Ч. 2. С. 435–500.
- Пекарский 1873 — Пекарский П. П. ТрEDIAKовский Василий Кириллович // Пекарский П. П. История Императорской Академии наук. СПб., 1873. Т. 2. С. 1–258.
- Старобинский 2002 — Старобинский Ж. Поэзия и знание: история литературы и культуры. М., 2002.
- Тахо-Годи 1972 — Тахо-Годи А. А. Античные источники и стиль трагедии «Деидамия» // Иноземна філологія. Львів, 1972. Вып. 28. Питання класичної філології. № 10. С. 85–89.
- ТрEDIAKовский, 2009 — ТрEDIAKовский В. К. Сочинения и переводы как стихами так и прозою. СПб., 2009.
- Чулков М. Д. Похождение Ахиллесово под именем Пирры до троянской осады. СПб., 1769.
- Шаврыгин 2004 — Шаврыгин С. М. «Греческая простота» и «светская вежливость» в структуре трагедии В. К. ТрEDIAKовского «Деидамия» // В. К. ТрEDIAKовский: к 300-летию со дня рождения. СПб., 2004. С. 33–40.
- Brumoy 1759 — Father Brumoy. The Greek Theatre. Vol. 1. London, 1759.
- Dramatic Essays 1950 — Dramatic Essays of the Neoclassic Age. New York, 1950.

**«БАСНИ НРАВОУЧИТЕЛЬНЫЕ С ИЗЪЯСНЕНИЯМИ
ГОСПОДИНА БАРОНА ГОЛБЕРГА»
В ПЕРЕВОДЕ Д. И. ФОНВИЗИНА**

Первая книга Д. И. Фонвизина была напечатана в Москве 1761 г. и являлась переводом сборника басен Л. Гольберга — известного датского просветителя XVIII в. Этот ранний фонвизинский перевод, конечно, обращал на себя внимание исследователей, но все же «Басни нравоучительные», являясь важным произведением в контексте творчества Фонвизина, изучены довольно мало и поэтому представляют значительный интерес для исследователя. Особенно важно провести фронтальное сопоставление русского перевода книги басен и источника, который использовал Фонвизин, — немецкого перевода «Басен нравоучительных».

В нашей работе мы попробуем приступить к подобному сравнению, но сначала коротко скажем об уже имевших место опытах подобного анализа. Начало научного описания переводного сборника Фонвизина было положено во второй половине XX в., когда появились монографии о творчестве Фонвизина, в которых сборнику басен уделяется достаточное внимание, так как учеными ставится задача описать литературную деятельность Фонвизина максимально полно. К исследованиям этого рода относится книга «Творчество Фонвизина» К. В. Пигарева (который, пожалуй, первым обратился к анализу фонвизинского перевода «Басен нравоучительных»), монография «Денис Фонвизин: творческий путь» Г. П. Макогоненко, работа «Денис Иванович Фонвизин» Л. И. Кулаковой. В вышеперечисленных трудах отсутствует подробное сопоставление книги Фонвизина и немецкого сборника, говорится лишь о высокой точности фонвизинского перевода.

Новый этап в исследовании сборника басен Фонвизина связан с книгой французского исследователя А. Стричека «Денис Фонвизин: Россия эпохи Просвещения», вышедшей в конце XX в. Важно заметить, что в книге Стричека оспаривается ряд замечаний, высказанных более ранними исследователями, в том числе и замечание по поводу точности перевода, а именно утверждается, что перевод неточен («очень немногие из 225 басен, переведенных Фонвизиним, можно считать полностью соответствующими немецкому оригиналу» (Стричек 1994: 45)). Стричек подробно изучает язык и стиль сборника и на многочисленных примерах показывает неточности в переводе, утверждает, что Фонвизин «не стремится сохранить стиль оригинала», «смягчил его тон», например, «стилистически окрашенные слова переводятся как нейтральные» (Стричек 1994: 46).

В краткой характеристике басен в статье о Фонвизине из «Словаря русских писателей XVIII века» отмечаются в основном те же особенности сборника, что и в книге Стричека: «перевод Фонвизина прозаический, но не всегда достаточно точный», «стремление переводчика в какой-то мере нейтрализовать грубоватые выражения и детали», «смягчена антиклерикальная и политическая сатира Гольберга, возможно, из-за вмешательства цензуры» (Кочеткова 2010: 306).

При рассмотрении научных исследований, анализирующих отношения между «Баснями нравоучительными» в переводе Фонвизина и немецким сборником, отдельного внимания заслуживает статья М. Остерби, опубликованная в 1970 г. в журнале «Zeitschrift für Slawistik». Сравнивая русский перевод с источником, Остерби делает ряд любопытных наблюдений по поводу состава двух сборников, а именно рассматривает не переведенные Фонвизиним басни.

Заканчивая описание истории изучения «Басен нравоучительных» с точки зрения сопоставления русского перевода и источника, нужно заметить, что, несмотря на уже существующие работы, исследование в этом направлении необходимо продолжить. Этот фонвизинский перевод интересен не только как первая книга

Фонвизина, вышедшая в печати, но и как его, возможно, первое обращение к творчеству Гольберга, писателя очень значимого для фонвизинского творчества, в связи с этим представляется важным тщательно проанализировать принципы работы Фонвизина над этим переводом.

Оригинал книги басен, изданный Гольбергом в 1751 г., был написан на датском, но, как уже отмечалось ранее, в основе русского перевода лежит не оригинал, а вышедший почти сразу после него немецкий перевод. Этот текст, опубликованный в Лейпциге, создал И. А. Шайбе.¹ Так как фигура немецкого переводчика является для русской культуры малоизвестной, необходимо остановиться на его биографии. И. А. Шайбе родился в 1708 году в Лейпциге, значительное время провел в Копенгагене, где и умер в 1776 г. В первую очередь современникам он был известен не как переводчик, а как композитор, музыкальный критик, издатель музыкального журнала, автор работ по теории музыки (Welti 1890: 690). Его немецкое переложение басен Гольберга снабжено предисловием, в котором говорится о том, что перевод выполнен с максимальной близостью к оригиналу и является почти дословным.² Именно этим источником пользовался Фонвизин при переводе басен Гольберга (Пигарев 1954: 50); важно заметить, что в XVIII веке немецкий язык часто выступал в роли посредника, более того, как пишет П. Р. Заборов в статье «Переводы-посредники в русской литературе

¹ Здесь нужно добавить, что в русской научной литературе, посвященной изучению перевода Фонвизина «Басен нравоучительных», никогда не упоминается автор немецкого перевода, хотя некоторые зарубежные исследователи его называют. Например, о принадлежности немецкого перевода басен («Moralische Fabeln mit beigefügten Erklärungen einer jeden Fabeln: Aus dem Dänischen des Herrn Barons von Holberg übersetzt durch J. A. S. K. D. C») И. А. Шайбе свидетельствует Дж. Итон (Eaton 1929: 71).

² «Mich dünkt, dass das beste an einem übersezten Werke dieses ist, wenn sich der Übersetzer auf eine sehr gewissenhafte Art an sein Original gebunden hat: wie sollte man sonst den Geist der Verfassers daraus bemerken können?» (Moralische Fabeln 1751: 10.)

XVIII века», «благодаря немецкому посредничеству у нас получили известность почти все произведения крупнейшего датского писателя XVIII века Людвига Хольберга» (Заборов 2008: 308).

Сравнивая русский и немецкий переводы, прежде всего, отметим то, что сборник Шайбе снабжен предисловием переводчика — довольно большим по объему текстом, в котором идет речь о значении басен Гольберга и о принципах перевода, которыми руководствовался немецкий автор. Фонвизин не переводит его и не пишет своего предисловия (хотя, как известно, некоторые переводы Фонвизина, созданные почти в то же время, имеют написанное им предисловие, например роман Ж. Террасона «Жизнь Сифа, царя египетского» и «Иосиф» П.-Ж. Битобе).

Следующее, о чем важно сказать: сам Гольберг снабдил басенный сборник собственным предисловием, в котором формулируется его взгляд на ведущуюся в Европе полемику по поводу двух типов басен — прозаической эзоповской и стихотворной лафонтеновской. Гольберг выступает в предисловии как сторонник басни прозаической, признает значение только эзоповского типа басни, а басню в стихах называет преходящей модой, не только ненужной, но и противоречащей самой природе. Здесь важно заметить, что Гольберг выступает не против стихотворной басни как таковой (датский писатель в этом же предисловии дает высокую оценку басням К. Ф. Геллерта, писавшем их, как известно, вольным ямбом), а именно против басен Лафонтена и его подражателей, главный недостаток которых видит в отсутствии оригинальности и в сосредоточенности в первую очередь на форме. Это столь полемически направленное против «французских мод» предисловие Фонвизин не переводит, что может свидетельствовать о неактуальности данного спора о прозаической и стихотворной басне для русской литературы 60-х гг. XVIII в. Видимо, это связано с тем, что на тот момент еще не выработалось какого-то определенного канона, поэтому и полемика была невозможна.³

³ Конечно, к 1761 г. в журналах вышло уже значительное количество басен Сумарокова, но все же ни один стихотворный басенный сборник

Переходя к следующему отличию, заметим — прозаическая басня мыслилась в первую очередь как басня с оригинальным сюжетом. Гольберг, характеризуя свой сборник, указывает, что почти все басни за некоторым исключением оригинальны. Большинство сюжетов, действительно, не имеет аналогов среди басен других авторов, а у 9 басен⁴ Гольберг указывает источник непосредственно после их заглавия: несколько басен из Бидерманна, несколько из Геллерта и одна из Лафонтена. Представляется важным немного остановиться на этих именах.

Бидерманн, именем которого подписаны 4 басни⁵ («Лиса показывает опыт своего лукавства», «Медведь и лисица» и две басни с одинаковым названием «Лисица и волк»), является барочным поэтом и драматургом начала XVII в., важным для Гольберга, так как датский писатель использовал его сюжеты в своих пьесах. Конкретный источник четырех басен (роман Я. Бидерманна «*Utopia didaci bemarkini*», изданный в 1640 г.) указан в работе Остерби (Osterby 1970: 898).

издан не был, поэтому кажется возможным говорить о том, что в начале 60-х в русской литературе еще не существовало определенного басенного канона.

⁴ Нельзя сказать, что все басни сборника, кроме девяти текстов, оригинальны, тем не менее Гольберг указывает источник только для девяти текстов.

⁵ Интересно отметить, что эти тексты выделяются на фоне других тем, что представляют собой довольно традиционные сюжеты (лиса, отправившая волка хвостом ловить рыбу; лиса, притворившаяся мертвой и съевшая впоследствии все с телеги крестьянина, который ее подобрал), но имеют подчас довольно неожиданное нравоучение. Например, басня о примерзшем к реке по вине лисицы волке учит читателя, что «с великими политиками отнюдь дружества иметь не должно, а особливо ссоры» (Фонвизин 1959: 347); а басня о медведе, которого обманула лиса, лукаво подсказав место, где можно сыскать добычу, поучает: «кто от своего неприятеля обманут, не только не должен давать виду, что он тем недоволен, но и еще притворяться, будто обида совсем не чувствительна» (Фонвизин 1959: 293).

Кроме басен из Я. Бидерманна, сборник Гольберга (и соответственно перевод Фонвизина) содержит три басни⁶ из К. Ф. Геллерта (1715–1769) — знаменитого немецкого баснописца, популярнейшего автора немецкого Просвещения, преподавателя Лейпцигского университета, выпустившего в конце 40-х годов сборник «Басни и сказки» (в более дословном переводе «Басни и рассказы»), который отличался сильным морализаторским началом, но написан не прозой, а вольным ямбом. Из «Басен и сказок» Гольберг и берет переведенные им басни, причем в своих примечаниях указывает даже страницы, на которых находятся эти басни в сборнике Геллерта. Последняя басня в книге Гольберга, которая имеет подпись, указывающую на ее источник — басня Ж. Лафонтена (в немецком переводе подписано — «aus dem Fontain»); это произведение представляет собой переложение прозой истории о мельнике, его сыне и осле.

Что касается перевода Фонвизина, басня из Лафонтена им просто не переведена, а басни из Бидерманна и Геллерта переведены, но не подписаны. Указания на этих авторов, важные для Гольберга, Фонвизиним-переводчиком упускаются. Можно предположить, что это происходит из-за того, что упоминание имен барочного писателя и драматурга XVII в. и видного немецкого просветителя и баснописца ничего не сказали бы русскому читателю (в отличие от читателя датского или немецкого). Как известно, труды Бидерманна на русский язык не переводились. Что касается Геллерта — хотя небольшое число его переводов появилось в конце 50-х годов XVIII в., его сборник «Басни и сказки» был переведен на русский язык только в 1775 г. М. Матским (Данилевский 2008: 46).

Теперь перейдем непосредственно к текстам, из которых составлена книга басен Гольберга и ее фонвизинский перевод. Оригинальный сборник (так же как и немецкий перевод) состоит из 232 басен, сборник Фонвизина в первой редакции (1761 г.) состоит

⁶ «Путешествие в город благополучия», «Милосердная Лукреция», «Духовная Феофила».

из 183 басен, во второй дополненной редакции (1765 г.) — из 225. Если сравнить первую и вторую редакции фонвизинского перевода, можно отметить, что почти все басни, включенные в сборник в 1765 г., касаются тем, которые уже были представлены другими баснями в сборнике 1761 г. Поэтому можно высказать предположение, что Фонвизин, не успевая перевести все, выбрасывал басни, которые повторяли сюжеты уже переведенных текстов. Однако во второй редакции все-таки присутствуют басни, которые тематически отличаются от басен первой редакции. Это три басни, прямо посвященные теме Реформации, конфликту протестантской и католической церквей («Распря у зверей», «О великом послании в остров Ацирему» и «Действие слепой веры»). За аллегориями в этих текстах можно увидеть осуждение кальвинизма, учения, которое «состояло в том, что Юпитер назначил некоторых тварей к благополучию, а других к страданию» (Фонвизин 1959: 391); порицание католичества: «Главный начальник их назывался архигиерофит; он был между зверей точно то, что римский папа между людей...он требовал, чтобы верили звери самым невозможным вещам» (Фонвизин 1959: 400), «Главная вера <...> состояла в том, что лесной бог Пан хотя и есть владыка всех зверей, но надлежит почитать также Бебону и других жен, кои паки склонить могут к тому, к чему склонить они его <архигиерофита> хотят» (Фонвизин 1959: 400); критику людей, которые участвуют в войне за реформаторскую веру, но не знают даже, сколько существует богов (Фонвизин 1959: 406).

Видимо, по мнению Фонвизина, для русского читателя эта тема не представляла первостепенный интерес, поэтому он не перевел эти басни при первом обращении к Гольбергу. Говоря об этих текстах, нужно также добавить, что тот факт, что они есть во второй редакции, наличие в них таких реалий как «римский папа», «реформаторская вера» является доказательством того, что при переводе Фонвизин не пытался русифицировать сборник. Это замечание важно, так как в научной литературе по этому вопросу существует и противоположное мнение (Макогоненко 1961: 77).

Но вернемся к сопоставлению перевода «Басен нравоучительных» Фонвизина и книги-источника. Если причиной неполноты (по сравнению с источником) первой редакции можно считать то, что Фонвизин просто не успел перевести ряд басен, то сказать то же о причинах неполноты второй редакции нельзя. В переводе 1765 г. 225 басен, то есть не хватает всего семи текстов (довольно небольших по объему). Рассмотрев каждую отдельную басню, не вошедшую в перевод, можно с большой долей уверенности говорить о том, что Фонвизин не перевел их не из-за того, что у него не хватило времени. Действительно, анализируя эти исключенные басни, почти всегда можно найти причину (более или менее бесспорную), по которой они не вошли в сборник Фонвизина. Выявление этих причин кажется достаточно важным не только для подробного описания «Басен нравоучительных», но и для понимания художественных принципов, которыми руководствовался Фонвизин-переводчик. Необходимо добавить, что данная проблема затрагивалась в уже упомянутой статье М. Остерби «Denis Ivanovich Fonvizins Übersetzung der Moralischen Fabeln Ludvig Holbergs», но все же необходимо продолжить исследование в этом направлении и более тщательно изучить причины отсутствия в переводе Фонвизина ряда басен.

Теперь попытаемся подробно проанализировать непереуведенные басни. Сразу стоит отметить, что среди них есть всего одна басня, героями которой являются животные («Der Ochs und der Bauer»), именно эта басня вызывает наибольшие затруднения при ответе на вопрос, почему Фонвизин не включил ее в перевод⁷, тогда как другие басни такого рода в нем присутствуют. Это довольно короткий текст, являющийся последним в сборнике Гольберга и в немецком переводе. Он посвящен теме жестокости людей по отношению к животным. Не исключено, что эта басня не была

⁷ В исследовании Остерби говорится о невозможности определить причины, по которой эта басня была исключена Фонвизиним (Osterby 1970: 899).

переведена, так как сборник Фонвизина (уже в первой редакции 1761 г.) содержит другую гораздо более длинную и подробную басню на эту же тему («Война зверей против людей»).

Следующая непереуведенная Фонвизиним басня, называющаяся «Der Mann und der Esel», является единственной во всем сборнике, источником которой послужил текст Лафонтена («Le meunier, son fils et l'âne»). С точки зрения Остерби, отсутствие перевода этого текста в сборнике Фонвизина связано с тем, что данный сюжет был уже разработан в 1762 г. А. П. Сумароковым «Старик со своим сыном и ослом», а Фонвизин интересовался в первую очередь оригинальными и новыми сюжетами (Osterby 1970: 899). К этому предположению добавим, что, во-первых, этот сюжет использовал и М. В. Ломоносов в басне, вошедшей в «Краткое руководство к красноречию» (1748), во-вторых, сочиненная на эту тему басня Сумарокова появилась впервые не в его сборнике «Притчи» 1762 г., а в майском номере «Трудолюбивой пчелы» в 1759 г., то есть всего за два года до выхода первой редакции «Басен нравоучительных». Также представляется важным, что переложение лафонтеновской басни прозой для Гольберга, безусловно, является полемикой с французским басенным каноном. Возможно, и это можно считать причиной, по которой Фонвизин не включил эту басню в свой переводной сборник.

Также в переводе Фонвизина отсутствует басня «Der vermeinte starke Glaube eines Bauern», в которой речь идет о крестьянине, пытавшемся пройти по воде после услышанной им в церкви проповеди. В статье Остерби говорится о том, что в тематике этой басни нет ничего, что могло бы послужить для Фонвизина причиной не включать этот текст в перевод (Osterby 1979: 899), однако, как представляется, такого рода обращение к церковной теме Гольберга могло быть неприемлемым для его русского переводчика. Переводя «Басни нравоучительные», Фонвизин был довольно осторожен, когда имел дело с сюжетами и реалиями, прямо касающимися христианской церкви. Как отмечает А. Стричек, «многие басни на религиозные темы явно сокращены», удалены такие слова, как

«мученик», «монах»; «собор» заменен «советом», «молитва» — «речью» и т. д. (Стричек 1994: 47). Подобные изменения, внесенные в перевод, исследователь приписывает деятельности цензора, но и нельзя отрицать возможность того, что они были обусловлены и взглядами самого переводчика. Так или иначе, отсутствие этой басни в сборнике Фонвизина, как кажется, вполне можно связать с темой данного текста.

Следующая не вошедшая в перевод Фонвизина басня носит название «Die Klage der Theologie, eingegeben in einer allgemeinen Versammlung der Kirche». Главной героиней этого текста является Теология, которая, обидевшись на другие науки за их пренебрежение к ней, подала жалобу в церковный собор, внявший ее просьбам и сделавший ее царицей над всеми науками, несмотря на присущую теологии абсолютную бесполезность. Данная басня, скорее всего, также не вошла в перевод в силу специфики своего сюжета: во-первых, она напрямую связана с церковной тематикой, занятиями богословием, где последние оцениваются крайне отрицательно; во-вторых, имеет значение и то, что в России не стоял остро вопрос о месте теологии среди светских наук, эта тема не была актуальна и важна для читателя.

Причина отсутствия в «Баснях нравоучительных» в переводе Фонвизина текста «Eines angeklagten Weibesbildes Entschuldigung», в котором в шуточной форме описывается суд над неверной женой, заключается также в тематике, но на этот раз довольно фривольного характера. О том, как при переводе басенного сборника Фонвизин обходит подобные темы, говорится в книге А. Стричка: «одно слово заменяется другим, убирается эпитет, который мог бы смутить читателя» (Стричек 1994: 46). Любопытно, что схожую особенность переводческой манеры Фонвизина отмечает Л. Росси, анализируя его перевод поэмы П.-Ж. Битобе «Иосиф»; исследовательница указывает на то, что Фонвизиным устраняется все хоть сколько-нибудь неприличное (Росси 2012: 129).

Среди причин, по которым некоторые басни могли быть не переведены Фонвизиним, кроме тех, что связаны с тематикой

текстов, есть и причины исключительно языковые. Здесь речь идет о двух баснях, называющихся «Der Verhirte und die Kuh» и «Der Name stimmt oft nicht mit dem Leben überein», сюжет которых тесно связан с языковой игрой. В первой басне рассказывается о встрече Пастуха из Ютландии и всадника, комичность которой основана на диалектных особенностях речи ютландца. Что касается второй басни, в ней повествуется о юноше по имени Готлиб (что значит в переводе с немецкого языка «любящий Бога»), который вел неправедную и безбожную жизнь и стал разбойником. Таким образом, в немецком тексте видим языковую игру, основанную на противопоставлении двух слов: «Gotlieb» и «gotlos».⁸ Вполне правомерно предположить, что эти две басни не были переведены Фонвизинным, так как он счел невозможным точно передать языковую игру оригинала.

Подводя итоги разбора непереуведенных Фонвизинным басен, можно сказать, что, как мы видим, в абсолютном большинстве случаев мы можем назвать предположительные причины, по которым Фонвизин сознательно оставил ряд басен непереуведенными. На первый взгляд этот вопрос может показаться частным, а выводы, сделанные нами, исключительно гипотетическими. Конечно, нельзя забывать, что причинами отсутствия среди «Басен нравоучительных» некоторых текстов могут быть и факторы, нами не учтенные и не имеющие прямой связи с переводческими и литературными принципами молодого Фонвизина; но все же, кажется, что те причины, которые удалось найти, важны для понимания

⁸ О том, что причиной, по которой Фонвизин не включил в перевод басню «Der Name stimmt oft nicht mit dem Leben überein», является языковая игра сказано и в статье Остерби. (Osterby 1970: 899). Что касается басни «Der Verhirte und die Kuh», то причину ее отсутствия среди «Басен нравоучительных» в переводе Фонвизина исследователь видит не в языковой игре, а в том, что в этом тексте употребляются незнакомое русскому читателю географическое название — Ютландия (Osterby 1970: 898). Конечно, данное предположение имеет основания, но отметим, что в случае с этим текстом и языковой фактор имеет существенное значение.

художественных принципов Фонвизина (в первую очередь как переводчика, но и не только).

Следующее, на что хотелось бы обратить внимание при сравнении сборников — это неоднородность их содержания. Книга Гольберга (и ее немецкий перевод, который использовал Фонвизин) содержит басни разных типов, это разнообразие сохранено и Фонвизиним. На эту особенность «Басен нравоучительных» обращали внимание исследователи творчества Фонвизина. Например, К. В. Пигарев в монографии «Творчество Фонвизина» отмечает: «Кроме басен, переведенных Фонвизиним, сборник содержит довольно разнородный по своей форме материал» (Пигарев 1954: 50). Исследователи предлагают следующую классификацию этого материала — все тексты сборника делятся им на басни в традиционном смысле, небольшие нравоучительные и сатирические рассказы и анекдоты (Пигарев 1954: 50). Важно отметить, что эти понятия не комментируются, остается неясным, что точно имеется в виду, например, под басней в традиционном смысле или под нравоучительными и сатирическими рассказами. К проблеме систематизации текстов, входящих в «Басни нравоучительные» обращался А. Стричек. Он тоже указывает на разнообразие состава этого сборника и выделяет, кроме басен, «нравоучительные и забавные истории» (Стричек 1994: 44), но эти понятия также никак не поясняются, не приводится примеров этих истории, непонятно, что имеется в виду и чем они отличаются от басен. Таким образом, можно заключить, что в научных работах нет какой-либо обоснованной, определенной классификации текстов, входящих в состав «Басен нравоучительных».

Здесь интересно вернуться в прошлое и обратиться к немецкому переводу, выполненному И. А. Шайбе и снабженному предисловием, в котором переводчик тоже предлагает некоторую классификацию басен Гольберга. Все басни делятся им на три группы: «*blosse Aesopische Fabeln*» (традиционные эзоповские басни), «*Erzählungen*» (рассказы) и «*allegorische Erdichtungen*» (аллегорические сочинения). Как представляется, эта классификация

достаточно соответствует материалу сборника Гольберга, а значит, соответствует и сборнику Фонвизина, который довольно полно отображает разнообразное содержание оригинала. Важно пояснить и развить эту классификацию, чтобы понять своеобразие сборника басен Гольберга и то, как оно было передано русским переводчиком.

Действительно, когда читаешь «Басни нравоучительные», сразу бросается в глаза, что все басни сборника можно разделить на три довольно непохожие друг на друга группы. В состав первой входят басни в традиционном понимании этого жанра, то есть они представляют собой дидактические рассказы, героями которых чаще всего являются животные, с «прямо сформулированным моральным выводом, придающим рассказу аллегорический смысл» (Гаспаров 2001: 74). Отметим также, что почти все басни такого рода в сборнике «Басни нравоучительные» лишены комического начала: они поучают, но не смешат. Таких текстов в книге басен, написанной Фонвизиним, абсолютное большинство. Отметим, что все же некоторые из этих текстов выполнены не совсем в русле традиции Эзопа и его переводов. Здесь речь идет о необычной наполненности темами двух басен из книги Гольберга: в басне «Разговор крестьянина с кроликом» кролик перечисляет недостатки лесного общества, в ответ на это крестьянин говорит, что у людей все точно так же: бессильные терпят от сильных, не почитается добродетель и разум, судьи несправедливы, глупость увеличивается со старостью, звери не хотят быть теми, кто они есть («Осел старается быть Слоном, а Сова — Соловьем»), браки подобны торгам, супруги неверны друг другу (Фонвизин 1959: 305). Басня «Лисицыно нравоучение»⁹ (перечень советов для благополучной жизни) также поднимает большой, неподходящий для одного басенного текста круг проблем: лицемерие, бесчестность, лживость, чинопочитание, гордость, воровство, лесть, взяточничество, жадность.

⁹ Отметим, что басни «Разговор крестьянина с кроликом» и «Лисицыно нравоучение» не имеют отдельной морали, что также является их особенностью.

Вторая группа текстов в книге «Басни нравоучительные» — занимательные, часто смешные рассказы, герои которых — люди. Главной их особенностью является отсутствие аллегорий и прямого нравоучения; их главная цель состоит в том, чтобы заинтересовать и развлечь читателя. Например, басня «Игра карт»¹⁰ представляет собой своего рода исторический анекдот. На то, что перед читателем не обычная нравоучительная басня указывает и автор: «Хотя книжка сия содержит только нравоучительные басни, однако я не мог оставить, чтобы не описать здесь смешного приключения, которое происходило при владении Английской Королевы Марии» (Фонвизин 1959: 364). Этот текст представляет собой рассказ о том, как 7 октября 1556 г. по поручению королевы Марии в Дублин приехал Доктор Коле с «указом о кровопролитии всех Ирландских еретиков и Протестантов» (Фонвизин 1959: 364), но не смог передать его Губернатору, так как накануне хозяйка постоялого двора, где он остановился на ночлег, подменила этот указ колодой карт. В этой истории нет ни поучения, ни аллегорий. Подобна ей и басня «Отчего злые жены произошли на свет?», в которой главный герой ехал верхом по лесу и увидел «девку, которую избидеть хотел чорт» (Фонвизин 1959: 353). Спасая ее, он замахнулся на черта саблей, но отрубил не только его голову, но и голову героини, далее «схватил он нечаянно чортову голову, и поставил ее на девкино туловище» (Фонвизин 1959: 353).

Подобных текстов в сборнике «Басни нравоучительные» можно найти еще несколько десятков. Выделяя их характерные черты, можно отметить, во-первых, что героями в них всегда являются исключительно люди, во-вторых, в них присутствует комичность и отсутствует дидактичность и морализаторство. Хотя некоторые басни такого рода и содержат формальные поучения, но их содержание заставляет усомниться в нравоучительной направленности этих текстов, цель их — скорее, насмешить читателя («Баснь показывает, что злые старые бабы всего несноснее на свете» (Фонвизин

¹⁰ Этот текст и в оригинале, и в немецком переводе, и в переводе Фонвизина имеет подзаголовок «Баснь или история».

1959: 397) из басни «Злые старые бабы») или рассказать что-нибудь занимательное («Сие приключение доказывает, что так называемые варвары почитают то за чудесное, что в обыкновении у обходительных народов» (Фонвизин 1959: 377) из басни «О гренландце»; «Уверяют, что обыкновенно незаконные дети счастливее» (Фонвизин 1959: 407) из басни «Завещание Лизимоново»). Наличие подобных текстов в сборнике нравоучительных басен можно объяснить тем, что прозаический сборник, отказываясь от «украшенности» сюжета и стихотворной формы, пользуется другим приемом, чтобы привлечь читателя: автор наравне с серьезными и дидактическими текстами вводит интересные или смешные рассказы. Добавим, что, как отмечает Э. Малек в работе «“Неполезное чтение” в России XVII–XVIII веков» (Малек 1992: 58), подобное строение (чередование серьезного и забавного) было свойственно нравоучительной литературе XVIII в.

Теперь перейдем к анализу третьей (и последней) группы басен, входящих в сборник «Басни нравоучительные», — к аллегорическим рассказам. Здесь нужно немного остановиться на самом термине, который выглядит достаточно спорным, если учитывать тот факт, что аллегоричность является одним из главных отличительных свойств басни как жанра. Обязательное наличие в басне аллегорий отмечают, например, «Краткая литературная энциклопедия» (КЛЭ 1962: 467) и «Литературная энциклопедия терминов и понятий» (Гаспаров 2001: 74). В нашей работе мы используем термин «аллегорический рассказ» вслед за немецким переводчиком басен Гольберга и понимаем под ним басню особого типа. Любопытно, что Шайбе в предисловии подчеркивает значение именно этих басен, называя их особенно важными («sehr wichtig»). Действительно, в силу своих особенностей эти тексты заслуживают отдельного внимания. Главная характерная черта этих басен заключается в том, что их герои не животные, не люди, а абстрактные понятия, представленные в виде аллегорий. Например, в басне «Договор между Философиею и Механикою» героями являются Философия, Механика, Медицина и Эксперимент, а в басне «Жизнь Педантерии» — Грамматика и ее дочь Педантерия (девица,

которая «все то кушала охотнее, что сгнило и провоняло» и которой не было равных в «тончайшем исследовании самых безделиц» (Фонвизин 1959: 334). Кроме того, эти аллегорические тексты отличает от других басен то, что в них почти никогда нет формально выделенного заключительного нравоучения. Особо отметим, что подобного рода тексты не встречаются в стихотворных сборниках басен, их наличие, видимо, является специфической особенностью прозаических басенных сборников XVIII в., причем именно оригинальных, так как в переводах того времени из басен Эзопа и «Панчатантры» таких текстов нет.

Закончив описание групп, на которые делятся басни в сборнике «Басни нравоучительные», можно прийти к следующей классификации: все тексты делятся на две большие группы — аллегорические поучительные рассказы и рассказы занимательные, в которых аллегория отсутствует, т. е. полезное и бесполезное чтение. А группа поучительных рассказов делится в свою очередь на басни о животных (традиционные эзоповские басни) и басни, героями которых являются аллегории. Конечно, в данной классификации есть определенная доля условности, так как речь идет о живом литературном материале, в котором невозможно провести четкие разделения из-за наличия некоторых переходных случаев. Но все-таки для понимания структуры сборника, для уяснения, в чем его неоднородность и чем она обусловлена, классификация этих текстов необходима, и представляется, что предложенное в данной работе разделение басен наиболее соответствует описываемому материалу.

Необходимо также добавить, что наличие данной классификации помогает разобраться в еще одной проблеме, а именно ответить на вопрос, какова логика в расположении басен в сборнике Гольберга и сохранена ли она Фонвизиним при переводе. Рассматривая порядок расположения басен в источнике, который использовал Фонвизин, с точки зрения нашей классификации, можно установить любопытный факт: все басни, героями которых являются аллегории, группируются в центре сборника, таким образом, книга басен композиционно делится на три части. Первая часть (с первой

по 151 басню) содержит в основном басни о животных, среди которых иногда появляются занимательные или смешные рассказы; вторая часть (с 152 по 182 басню) в основном состоит из аллегорических рассказов; третья часть (с 183 по 232 басню) очень похожа на первую, но в ней немного больше занимательных историй.

Как мы видим, в расположении басен в источнике существовала определенная логика, и возникает вопрос, передал ли ее Фонвизин при своем переводе. На первый взгляд, согласиться с тем, что русский переводчик хотел сохранить композиционное единство оригинала, сложно, так как известно, что порядок расположения басен в переводе Фонвизина отличается от порядка расположения басен в оригинале кардинальным образом.¹¹ Но при более подробном анализе композиции «Басен нравоучительных» в переводе Фонвизина становится ясно, что, несмотря на другой порядок текстов, общая композиционная логика оригинала русским переводчиком сохранена, книга распадается на те же три группы. Этот факт говорит нам о способности молодого переводчика прекрасно передавать своеобразие оригинального текста и о его погруженности во внутреннюю логику книги Гольберга.

Следующее, о чем важно сказать, анализируя перевод Фонвизина «Басен нравоучительных», — это тематика сборника. В основном басни посвящены довольно традиционным для этого жанра темам: лицемерию (например, басни «Кот сделался пустынным», «Молитва волков», «Свинья и Хамелеон»), неблагодарности («Крестьянин и Собака», «Хамелеон и Кошка». «Крестьянин, Дракон и Лисица»), жадности («Дракон и Крестьянин», «Найденное сокровище скупого»), трусости («Военный суд над Зайцем»), глупости («Обезьяна», «Осел библиотекарем», «Для чего Феникс никогда почти невидим?»), гордыне («Кротова гордость», «Об осле, который хотел быть певчим», «О сове»), неумеренности («Экономический совет»),

¹¹ На то, что Фонвизин сильно изменил расположение басен, обращает внимание Имендорффер, исследовательница пишет о том, что данные изменения довольно сложно объяснить: «...dass Fonvizin die Anordnung sehr stark verändert hat. Worin die Gründe für diese Umstellung liegen, ist schwer auszumachen» (Imendörffer 1994: 365).

зависти («Олень и Кошка», «Судьба пастуха Дамона»). В книге «Басни нравоучительные» постоянно подчеркивается, что мир создан Богом справедливо, что каждому человеку в этом мире определено свое место (например, в баснях «О Терновнике», «Разумное прошение Журавля», «Жалоба тигрова» и т. д.); в сборнике высмеивается также преклонение перед знатностью («Лошадь знатной породы», «Осел-дворянин», «Кошка хвастает своим дворянством»), изучение бесполезных наук («Достойное награждение», «Пан делает учреждение», «Великий стихотворец»), щегольство («Свинья и Петиметр», «Леонорины фижмы»), дуэли («Собака и Волк»), особенно критикуется деятельность судей¹² и врачей¹³ как представителей совершенно бесполезных и даже вредных профессии.

Говоря о тематике «Басен нравоучительных», нужно заметить и то, что интересно было бы проследить, как эти темы отразились в дальнейшем творчестве Фонвизина. Это проблема представляется довольно важной, требующей тщательного и подробного анализа и заслуживает, чтобы ей было посвящено отдельное исследование. Конечно, есть и еще некоторые неизученные проблемы, связанные с этим материалом. Например, значительный интерес представляет рассмотрение фонвизинского перевода «Басен нравоучительных» как первый опыт моралистической прозы молодого писателя. Анализируя взаимоотношения немецкого источника и русского перевода книги басен, выполненного Фонвизиним, можно понять, как и под какими влияниями формируется язык фонвизинской прозы, установить связь между художественными особенностями творчества Фонвизина и европейской традицией нравоучительной литературы. Таким образом, представляется, что изучение «Басен нравоучительных» можно продолжить и в этом направлении, уделяя больше внимания языковым и стилистическим проблемам.

¹² В баснях «Лекари и стряпчие», «Осел судьей», «Лисица судьей», «Решение на медведю просьбу», «Решение Рыбака» и т. д.

¹³ В баснях «Лекари и стряпчие», «Выдра лекарем», «Лев, Змея и Крот», «Журавль лекарем», «Кулик-лекарь» и т. д.

Литература

- Гаспаров 2001 — Гаспаров М. Л. Басня // Литературная энциклопедия терминов и понятий. М., 2001. Стлб. 73–74.
- Данилевский 2008 — Данилевский Р. Ю. Геллерт // Русско-европейские литературные связи XVIII века. СПб., 2008. С. 46–47.
- Заборов 2008 — Заборов П. Р. Переводы-посредники в истории русской литературы XVIII века // Русско-европейские литературные связи XVIII века. СПб., 2008. С. 307–315.
- Кочеткова 2010 — Кочеткова Н. Д. Фонвизин // Словарь русских писателей XVIII века. Вып. 3. СПб., 2010. С. 305–319.
- Кулакова 1966 — Кулакова Л. И. Денис Иванович Фонвизин. М.; Л., 1966.
- КЛЭ 1962 — Басня // Краткая литературная энциклопедия: в 9 т. Т. 1. Стлб. 467–468.
- Макогоненко 1961 — Макогоненко Г. П. Денис Фонвизин: творческий путь. М.; Л., 1961.
- Малек 1992 — Малек Э. «Неполезное чтение» в России XVII–XVIII веков. Warszawa; Łódź, 1992.
- Пигарев 1954 — Пигарев К. В. Творчество Фонвизина. М., 1954.
- Росси 2012 — Росси Л. «Иосиф»: Фонвизинский перевод поэмы П.-Ж. Битобе // *Literarum fructus*. СПб., 2012. С. 123–141.
- Стричек 1994 — Стричек А. Денис Фонвизин: Россия эпохи Просвещения / пер. с фр. Е. Демьяновой. М., 1994.
- Фонвизин 1959 — Фонвизин Д. И. Собрание сочинений: в 2 т. Т. 2. М.; Л., 1959.
- Eaton 1929 — Eaton J. W. The German Influence in Danish Literature in the Eighteenth Century: The German Circle in Copenhagen (1750–1770). Cambridge, 1929.
- Imendörffer 1994 — Imendörffer H. Die Geschichte der russischen Fabeln im 18. Jahrhundert. Wisbaden, 1998.
- Moralische Fabeln 1751 — Moralische Fabeln mit beigefügten Erklärungen einer jeden Fabeln: aus dem Dänischen des Herrn Barons von Holberg übersetzt durch J. A. S. K. D. C. Leipzig, 1751.
- Osterby 1970 — Osterby M. Denis Ivanovich Fonvizins Übersetzung der Moralischen Fabeln Ludvig Holbergs // *Zeitschrift für Slawistik*. 1970. № 15. S. 893–899.
- Welti 1890 — Welti H. Johan Adolf Scheibe // *Allgemeine Deutsche Biographi*: In 49 Bd. München; Leipzig. 1890. Bd. 30. S. 726.

ПРОСТРАНСТВО «РАЗГОВОРОВ В ЦАРСТВЕ МЕРТВЫХ» КАК ИХ ЖАНРООБРАЗУЮЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА

Жанр «разговоров в царстве мертвых» — одно из специфических явлений русской прозы середины XVIII — первой четверти XIX в. — в России исследовался весьма фрагментарно. Определения жанра, встречающиеся в работах разных исследователей, не только слишком разнообразны, чтобы сложиться в общую картину, но иногда и противоречивы, кроме того, частотны примеры смешения «разговоров в царстве мертвых» с диалогами, к этому жанру не относящимися.

Жанр диалога генетически восходит к диалогу античному, дальнейшее его развитие оказало сильное влияние на европейскую литературу Средневековья и Ренессанса. Знакомство с диалогами в России началось, конечно же, с переводов европейских сочинений, но постепенно жанр развился и на оригинальной почве.

Уникальная форма жанра, позволявшая моделировать картину мира, отражавшую авторское мнение по тому или иному поводу, сделала его популярным. Русская литература середины XVIII в. изобилует «разговорами» сатирического, памфлетного и дидактического характера: «Разговор между немцем и французом», «Я и трутень», «Бедность и истина», «Разговор дикого с бакалавром», «Разговор о чтении романов», «Разговор артиллерийского солдата с пехотным об артиллерии», «Разговор двух матросов после бури», «Разговор между рассуждением и воображением» и т. д. Эти диалоги публиковались в журналах и выходили отдельными брошюрами.

Среди разнообразия диалогов «разговоры мертвых» выделяются в отдельную группу и предоставляют для анализа весьма однородный материал, однако ни в одной из русскоязычных работ не определяется специфика этого самостоятельного жанра.

Французский исследователь Мишель Анришо (Henrichot 2004) определяет «диалог мертвых» как «короткий разговор нескольких мертвых в подземном мире в прозе» (перевод мой, здесь и далее. — *Е. И.*), отмечая его формальные признаки, среди которых главные — это единство действия, внутреннего времени и места. Как в любом диалоге, собеседники вращаются вокруг предмета разговора, но протекает он в совершенно особом пространстве. Пространство языческого ада — константа диалогов мертвых, пространство без границ, снимающее все различия между собеседниками, соответственно, и время преисподней особое, отличающееся от нашего.

Пространство в диалогах может быть как эксплицированным, так и неэксплицированным, во втором случае текст не содержит никаких реалий загробного царства, а о том, что действие разворачивается в потустороннем мире, свидетельствуют участники «разговора» — представители разных эпох. В некоторых случаях беседуют современники, но из текста можно сделать вывод, что разговор происходит после их смерти. Так, например, в «разговоре» Э. Ваттеля (Ваттель 1778) нет указания на место действия, но уже из одной из первых реплик Карла (король говорит Петру, что прослышал, что того на земле называют Великим) становится понятно, что это «разговор в царстве мертвых».

В журнале «Ежемесячные сочинения» в нескольких выпусках 1755–1756 гг. был опубликован ряд разговоров между Сократом и Эвагором под различными названиями;¹ по тематике и по строю они ничем не отличаются от «разговоров мертвых» с одной лишь оговоркой: собеседники — современники и их диалог протекает вполне в реальном пространстве.

М. Анришо (Henrichot 2004) обозначил языческий ад как «идеальное пространство, где развертывается фантастика, дающая

¹ См., например: Разговор о должностях человека // Ежемесячные сочинения к пользе и увеселению служащие. СПб., 1755, март; Разговор о необходимости, чтобы мысли свои обращать к Богу, и о происходящем от того веселии // Там же. 1756, март.

свободу действий». В загробном мире происходит освобождение не только от всех ограничений, мешающих свободно мыслить в жизни земной, но и от телесной оболочки и всех национальных и языковых отличий.

Пространство ада очерчено в диалогах разных авторов по-разному. Конечно, наиболее подробно и последовательно изобразил царство мертвых родоначальник жанра Лукиан (Лукиан 1987: 154–195). Все его диалоги наполнены деталями и отсылками к мифам Древней Греции. Полная картина загробного мира легко вырисовывается, исходя из текстов диалогов, несмотря на то, что они обходятся без фрагментов непосредственно повествовательных. Отправляющихся на тот свет Гермес, вестник греческих богов, доставляет к берегам Ахерона (см. «Гермес и Харон»), через который мертвецов переправляет Харон за плату в один обол (см. «Харон и Менипп»), по прибытии тени приводятся на суд к Миносу. После суда праведники, добродетельно прожившие свою жизнь, отправляются на Елисейские поля на Острова Блаженных (см. «Минос и Сострат»), грешникам же придумывается тяжелое наказание по заслугам (см. «Минос и Сострат», «Харон, Гермес и разные мертвые»): их могут бросить в Пирифлегетон на растерзание Химере, подвергнуть тяжким мукам, подобно Танталу, Сизифу, Иксиону.²

Плутон — бог подземного мира — имеет полномочия забирать души в царство мертвых, когда ему заблагорассудится. У прибывших в загробный мир ничего не остается от земного облика: повсюду голые черепа и скелеты, лежащие рядом, иногда перемещающиеся, с трудом различимые по своему внешнему виду. По-видимому, этот прием был использован Лукианом, чтобы уравнивать людей

² Иксион был приговорен к пытке колесованием в царстве мертвых; Сизиф должен был там вечно вкатывать на высокую гору тяжелый камень, который всякий раз скатывался вниз; Тантал был обречен на вечные муки: стоя по горло в воде и видя свисающие с дерева плоды, Тантал не может утолить жажду и голод, так как вода уходит от его губ, а ветвь с плодами отстраняется. Мифологические реалии здесь и далее уточнены по (Мифологический словарь 1990).

не только в социальном положении, лишив всех земных привилегий, но и свести на нет культ тела и красоты, господствовавший у древних греков. Любопытно отметить, что никто после Лукиана не акцентировал внимание на отсутствии телесной оболочки у живущих в загробном царстве, напротив, складывается впечатление, что разговаривающие мертвые сохраняют свой земной облик.

Пространство ада у Лукиана оформлено, закончено, и вещественные отсылки к нему есть практически в каждом диалоге. У преемников античного классика жанра такой последовательности, естественно, не сохранилось, т.к. они были полностью отстранены от религиозных представлений античности, к которым был причастен Лукиан, несмотря на его скепсис. Б. Фонтенель, называя себя учеником и подражателем Лукиана, в посвящении классику пишет: «Плутон, Харон, Цербер и все принадлежности адские у меня выпущены» (Фонтенель 1821: 22). Выпущены они и у М. Н. Муравьева (Муравьев 1847: 247–298), и у многих других авторов. У Ф. Фенелона (Фенелон 1768) еще участвуют мифологические персонажи (Харон, Меркурий, Радамант), но не более, а место действия иногда упомянуто только в заглавии. Но так происходит лишь в части текстов, в других, преимущественно поздних, «разговорах» тематика ада так или иначе присутствует.

За века, отделяющие Лукиана от его подражателей и последователей в XVIII в., в сознании людей произошло смешение греческой, римской и даже христианской мифологий.³ Следствием этого стало перемежение в текстах диалогов имен, топонимов, сюжетов и реалий разных культур. Фактически, неизменными остаются лишь Харон и Минос, остальные герои и реалии требуют некоторого разграничения. Во-первых, происходит путаница в топонимах, прежде всего это касается названий рек. В «разговорах» попеременно встречаются три названия: Лета, Ахерон и Стикс, к ним также можно добавить Пирифлегетон, упомянутый лишь у Лукиана.

³ Применительно к русской культуре эта проблема была освещена в статье (Успенский, Живов 1996).

Все это названия рек, протекающих в подземном царстве, однако только через Ахерон (или Ахеронт) Харон переправляет души умерших (см.: Тыртов 1807, Разговоры в царстве мертвых 1807). Лета — река забвения, из которой пили умершие, чтобы перестать скорбеть по прошедшему (Лукиан «Диоген и Александр», М. Д. Чулков «Меркурий, Харон и злоязычник» (Чулков 1769)). Стикс — одна из главных рек Аида, впадающая в озеро Коцит, Пирифлегетон (или Флегетон) — огненная река, впадающая в Ахерон; в глубины этих рек отправляли на мучения грешников (см. (Сиряков 1799), Лукиан «Минос и Сострат»). Во-вторых, не меньшая путаница происходит с именами. По греческой и римской мифологиям, Аид (Плутон) правит в подземном царстве, а Зевс (Юпитер) на Олимпе. В текстах «разговоров», как ни странно, как владыка преисподней иногда фигурирует именно Зевс, причем может употребляться как римское имя Юпитер (см. Разговоры по подобию лукиановых, опубликованные в «Праздном времени...»), так и второе греческое — Дий. Диалог Ф. Г. Карина (Карин 1777: 11) заканчивается фразой Сумарокова: «Пойдем, пусть жалобы мои сам Дий внимает». К главному из богов-олимпийцев некоторые герои «разговоров» зывают как к справедливому, всевидящему судье: например, в диалоге С. П. Колосова Харон, отчаявшийся слушать глупости перевозимой им тени, восклицает:

О великий Юпитер! Если достоин я гнева твоего, то накажи меня другим каким-нибудь ударом, а не душою, которая носит с собой кулек книг (Колосов 1781: 5).

Интересно смешение мифологий в «Происшествие в царстве теней...» С. С. Боброва (Успенский 1994: 467–549): Боян, ведущий диалог, отождествляет богов трех разных мифологий — Перуна, Зевса и Тора — по выполняемой ими функции громовержца.⁴

⁴ Перун — бог грома в славянской мифологии, Тор — в скандинавской, Зевс — в греческой.

В одном из диалогов «по подобию лукиановых» образ обычно справедливого Юпитера показан с иной стороны: громовержец сердится на правдивые осуждения Мома в том, что он шел на многое, чтобы получить желаемых женщин. Мом призывает бога простить смертных из великодушия, «когда они столько же мало правды, как и ты терпеть могут» (Разговоры по подобию лукиановых 1756: 367). Интересна с этой же точки зрения притча А. П. Сумарокова 1759 г.: в ней истина просит Юпитера, чтобы он истребил взяточников.

Юпитер ударити <sic. — *Е. И.*> громом; но клялся Стиксом, что он того в другой раз не сделает; лучше, говорил он, их исправлять, нежели истреблять (Гуковский 1962: 363).

Громовержец убежден, что, хотя истина почтенна, Политика еще почтеннее: «без тебя (без истины. — *Е. И.*) на свете обойтись удобно, а без нее никак невозможно». Здесь Юпитер — аллегория правительства, которое осуждается писателем как действующее не по истине.

В предыдущем рассмотренном случае римское и греческое имена бога употреблялись с одинаковой частотой. Иначе обстоит дело с именем вестника: имя Гермес встречено только у Лукиана и в греческом диалоге XV–XVI вв. (Соколова 1975: 195–202), в остальных «разговорах» неизменно употребляется римское имя — Меркурий. Функции Меркурия остаются прежними, он выполняет связь между двумя мирами: приводит к Харону теней, приносит из мира живых новости и иногда даже предметы. Так, в «разговоре» Ломоносова с Княжниным (Разговор Ломоносова с Княжниным 1793) Ломоносов говорит о том, что он не так доволен своими одами с тех пор, как Меркурий принес оды Державина.

Любопытно, что после Лукиана лишь в нескольких диалогах Хароном взимается плата за переправу, причем перевозчик обладает абсолютными полномочиями и может отказаться перевозить тень без денег. В вышеупомянутом греческом диалоге в подражание Лукиану Александр Македонский говорит Харону, что забыл

обол, однако, под угрозой возвращения на землю, быстро его находит. В диалоге М. М. Хераскова «Богатый и убогий» оспаривается лукиановская идея о равенстве мертвых в загробном царстве: убогий, родственники которого «ни копейки в гроб положить не могли», оказывается в плачевном положении, так как перебраться через Стикс он может разве что вплавь. Герой жалуется своему богатому собеседнику:

Ты, думаю, великой мешок денег сюда принес, чтобы дать за перевоз Харону, а я ничего не имею, и принужден шататься по берегу, или переплыть огненную воду, чтоб быть вместе со всеми; ибо Харон свирепой жесточае еще коллежского вахмистра, который без денег не докладывает (Херасков 1760: 82).

В более позднем «разговоре» В. А. Приклонского (Приклонский 1761: 129–132) перевозчик требует за свои услуги очень большую сумму — 15 драхм (напомню, у Лукиана 1 обол — это 1/6 часть драхмы).

Как и у Лукиана, по прибытии в Аид тени отправляются на суд к Миносу. В греческой мифологии в Аиде было трое судий: Радамант, Минос и Эак. Однако Эак участвует лишь в двух «разговорах» Лукиана (см. «Эак, Протесилай, Менелай и Парис», «Менипп и Эак») и то не в роли судьи, а Радамант решает судьбы теней только в «Разговоре о вреде обществу от неискусных учителей происходящем», а также встречается в одном диалоге Фенелона (см. «Радамант, Катон цензор и Сципион Африканский»). В подавляющем же большинстве диалогов судья царства теней — Минос. Некоторые тексты выстраиваются полностью как Миносов суд (см., например: «Разговор о вреде обществу 1759»), (Клейст 1794), (Загоскин 1817), (Батюшков 1941)).

Те из смертных, чью жизнь судьи загробного мира признают праведной и благочестивой, находят вечное пристанище на Островах блаженных, в части загробного мира, где, согласно античной мифологии, царит вечная весна. Души праведников гуляют по Елисейским полям, проводят время в беседах и «вкушают блаженство»

(Виноградов 1909: 71). Здесь пребывают многие знаменитые герои греческих мифов, великие полководцы, государи, деятели культуры и искусства. В Елисейских полях все обретают покой: в «Разговоре о вреде обществу от неискусных учителей происходящем» (Разговор о вреде обществу 1759) страж Елисейских полей, по приказанию Миноса, прикосновением руки делает праведную, но склонную при жизни к меланхолии тень счастливой.

«Блаженное жилище» противопоставляется Аиду, где смертные, признанные грешниками, терпят вечные муки: «Ничто нас по смерти не может учинить вечным и блаженным, кроме добрых дел», — говорит Менипп Фрине в одном из диалогов (Разговоры по подобию лукиановых 1759: 124). Самым тяжким преступлением считается предательство отечества (интересно, что именно предатели родины находятся в девятом круге Ада у Данте), оно карается всегда со всей строгостью (Сиряков 1799). Чаще всего в наказание отправляют к фуриям, богиням мести. Этот мотив звучит в большинстве текстов, стоит отметить, что греческий вариант имени — Эринии — не использован ни в одном диалоге. В древнегреческой мифологии самыми свирепыми из них были три сестры: Тизифона, Алекто и Мегера. Тизифона упоминается в двух диалогах (см. Д. Литтлтон «Разговор Меркурия, английского..» (Литтелтон 1788), В. А. Приклонский «Минос и Подьячий»), и в одном диалоге Минос призывает Алекто и Мегеру (см. «Разговор о вреде обществу от неискусных учителей происходящем»), в большинстве же текстов имена фурий не называются. Интересен диалог С. С. Боброва, в котором провинившегося галлоруса ссылают «в черные излучистые пещеры, где Вельшские ведьмы сидят, и прядут» (Успенский 1994: 490). В нем, как убедительно показал в комментарии к «разговору» Б. А. Успенский, слово вельшский обозначает галльский, а галльскими фурии названы по признаку грубости и дикости. По мнению Б. А. Успенского (Успенский 1994: 493), С. С. Бобров противопоставляет диких, провинциальных галлов и цивилизующее воздействие римской культуры. В переведенном с немецкого «Разговоре между Хароном и Катилиной»

(Клейст 1794) после суда Минос отправляет щеголей в Эреб к бочкам Данаид⁵, а у М. Д. Чулкова Харон просит Плутона поставить злоязычника на «Танталово место». Мотив бесплотных, нескончаемых мучений отсылает нас к лукиановским диалогам.

Интересен мотив наказания греблей: в «разговоре» С. П. Колосова Харон пытается заставить опостылевшую ему тень грести, чтобы она трудилась и перестала донимать его старообрядческими монологами. У М. Д. Чулкова перевозчик говорит о злоязычнике:

Когда же он таков, то я посажу его в греблю; на том свете, видно, его не унимали, и так все его злоречивые соки выдут у него (Чулков 1769).

Напротив, в «Разговоре между Хароном и Катилиной» перевозчик хочет попросить Плутона взять воина себе в помощники, чтобы тот нашел выход своей недюжинной физической силе и не маялся в царстве теней от безделья.

Наказания «несерьезных» грешников (мелких плутов, мотов и т. д.) часто шуточные. В «разговоре» С. П. Колосова душа «одного проповедника самого усерднейшего, который жил на свете только затем, чтобы не забыли смертные про осьмиконечный крест <...>, а умер для того только, что пьют на свете кофей, а не квас <...> и курят табак <...> и в жизни своей по крайней мере вдвое больше говорил, нежели молчал» (Колосов 1781: 48–49), тоже признается не заслуживающей серьезного наказания. Минос велит Меркурию надеть на проповедника арлекинский кафтан, напудрить волосы, завязать их пучком, загнуть по-французски шляпу, заткнуть в нее курительную трубку и водить его по подземному царству. А как только он начнет просить, чтоб на него не прогневались, поить его кофеем, заставлять курить табак и играть в кости. В диалоге

⁵ В греческой мифологии Данаиды — 50 дочерей царя Даная, убившие своих мужей в брачную ночь. За свое преступление они были осуждены наполнять водой бездонную бочку в Аиде. Эреб — олицетворение вечного мрака.

М. Н. Загоскина одного из героев, Нулева, Минос хотел отправить в ад, но рост того понравился Прозерпине, и она взяла его в придворные карлы. Другого — Вралева, при жизни сочинявшего каламбуры и смешившего людей, — Минос отправляет в Елисейские поля забавлять «своим враньем» Катона и Сенеку, ибо «этим угрюмым мудрецам нужно рассеяние» (Загоскин 1817: 122). В диалоге С. С. Боброва галлорусса решено было посадить между двумя фуриями и заставить читать «Тилемахиду». Стоит отметить, что чтение политического романа Фенелона в переводе В. К. Третьяковского действительно было введено Екатериной II в Зимнем дворце якобы в шутовское наказание за скуку.⁶ Тот же мотив чтения в наказание встречается спустя полвека в диалоге К. Н. Батюшкова: Минос прощает не заслуживающих, по его мнению, особого внимания Львова и Геракова, назначая им должность в аду:

Фуриям хочу я роздых дать.
Их должность можете на время вы занять.
Читайте в Тартаре свои вы сочиненья,
Довольно грешники почувствуют мученья
(Батюшков 1941: 216).

Среди не очень многочисленных диалогов мертвых находятся разговоры, представляющие несколько иное, индивидуальное авторское видение загробного мира. Согласно «разговору» «Екатерина Великая в Елисейских полях», в Аиде существует своя иерархия правления: Фридрих Великий управляет прусскими подданными, Екатерина — российскими. Более того, по решению совета богов Екатерину за ее великие земные дела причисляют к божеству. Прогневавшись, императрица незамедлительно пользуется своими полномочиями, призывая на сына Павла, приводящего Россию

⁶ А. С. Орлов (Орлов 1935) полагает, что насмешками над стихотворным переводом В. К. Третьяковского императрица пыталась отвлечь внимание от просветительского содержания романа Фенелона, раскрывавшего жестокий характер деспотической власти.

в упадок своим правлением, сначала семь смертей, которые не справляются с заданием, затем белую смерть, которая, «как собаку на поводке» (Виноградов 1909: 95), приводит задушенного офицерским шарфом русского императора. Это, конечно, авторская трактовка истории и несколько гиперболизированное восхваление заслуг Екатерины II, однако нельзя не отметить, как далеко автор ушел от первоначальной задумки Лукиана: загробный мир — место, где стираются границы и все равны.

В «разговоре» И. Сирякова Людовик XVI, как праведник, находящийся в Елисейских полях, приходит вести диалоги на берега Стикса, в водах которого охраняемые стражниками мучаются его брат Орлеан («по нем огонь, как вода, течет») (Сиряков 1799: 6) и его сообщники, сцепленные оковами на раскаленном камне, на который несется вся бездна вод. На эти вечные наказания они обречены за то, что довели Францию до бедственного положения. По-видимому, мотив мучающихся в огненной реке грешников, был взят из «Божественной комедии» Данте, с которой были знакомы авторы XVIII в. (Алексеев 1983: 147–198). Не менее изощренное наказание придумывает Минос в диалоге Н. Страхова для «наполеонова любимца», который гордится тем, что дал Наполеону совет завоевать Россию:

Повелеваю уготовать ему страну пустынную, безпредельную <...> там разкаяние явится ему громадою составленною из сердец прососанных змеями. Там во мраке чернейшем <...> Кровавые реки да будут ему в утоление жажды, стрелы острия пошлются вместо пищи и престол его да воздвигается на адских пламенах! (Страхов 1814: 208–209).

Как отмечает Б. Бойс (Воусе 1943: 407), средневековая традиция изображения загробного мира отличалась тем, что ставила целью духовные наставления, а не развлечение: это происходило из убежденности в важности загробной жизни. Смешение средневековых и более поздних черт привело к возникновению юмористических диалогов XVII–XVIII вв., в которых имевшая глубокий

мифологический подтекст у Лукиана тематика ада, становится лишь литературной условностью, начинает играть роль традиционной декорации. Жанр одинаково далек от религиозных представлений о загробной жизни как у христиан, так и у античного мира, поэтому в диалогах и появляется такой своеобразный сплав, где Стикс, Острова Блаженных и Елисейские поля могут являться фоном для беседующих теней в такой же мере, как огненная река или ледяное озеро христианских легенд.

Но именно особое пространство ада, по-своему модифицируемое авторами в разные исторические периоды, является наиболее важным формальным показателем, определяющим выделение «разговоров в царстве мертвых» в отдельный жанр.

Литература

- Алексеев 1983 — Алексеев М. П. Сравнительное литературоведение. Л., 1983.
- Батюшков 1941 — Батюшков К. Н. Стихотворения. Л., 1941.
- Ваттель 1778 — Ваттель Э. Разговор между Петром великим императором всероссийским и Карлом XII королем шведским о славе победителей. СПб., 1778.
- Виноградов 1909 — Виноградов Н. Н. Екатерина Великая в Елисейских полях // Известия ОРЯС АН. 1909. Т. XIV. Кн. 4. С. 81–95.
- Гуковский 1962 — Гуковский Г. А. Сумароков и его литературно-общественное окружение // История русской литературы: в 10 т. Т. 3. М.; Л., 1962. С. 349–420.
- Загоскин 1817 — Загоскин М. Н. Разговоры в царстве живых и мертвых. Миновос суд // Северный наблюдатель. 1817. Ч. 1. № 4. С. 113–125.
- Карин 1777 — Карин Ф. Г. Разговор в царстве мертвых Ломоносова с Сумароковым. Сочинения А. Дружерикува. М., 1777.
- Клейст 1794 — Клейст Г. Разговор между Хароном и Катилиной // Приятное и полезное препровождение времени. 1794. Ч. 2. С. 17–28.
- Колосов 1781 — Колосов С. П. Житие господина N. N., служащее введением в историю его в царстве мертвых (Жизнь некоторого аввакумовского скитника, в Брынских лесах жительствовавшего, курьезный разговор души его при перевозе через реку Стикс). СПб., 1781.
- Литтелтон 1788 — Литтелтон Д. Беседы душ великих и малых людей. СПб., 1788.

- Лукиан 1987– Лукиан Самосатский. Избранное. М., 1987.
- Мифологический словарь 1990 — Мифологический словарь / под ред. Е. М. Мелетинского. М., 1990.
- Муравьев 1847– Муравьев М. Н. Муравьев М. Н. Сочинения. Т. 1. СПб., 1847.
- Орлов 1935 — Орлов А. С. «Тилемахида» В. К. Тредиаковского // XVIII век: Сб. статей и материалов. М.; Л., 1935. С. 5–60.
- Приклонский 1761 — Приклонский В. А. Разговоры в царстве мертвых // Полезное увеселение. 1761. Ч. 1. Апрель. С. 129–134.
- Разговор Ломоносова с Княжниным 1793 — Разговор Ломоносова с Княжниным в Елисейских полях с приобщением примечаний на славную оду господина Ломоносова, выбранную из Иова. СПб., 1793.
- Разговор о вреде обществу 1759 — Разговор о вреде обществу от неискренних учителей происходящем // Ежемесячные сочинения к пользе и увеселению служащие. 1759. Сентябрь. С. 270–276.
- Разговоры в царстве мертвых 1807 — Разговоры в царстве мертвых Екатерины Великой с императором Петром Великим, с Людвигом XVI, королем французским, и Фридрихом Великим, королем прусским. М., 1807.
- Разговоры по подобию лукиановых 1756 — Разговоры по подобию лукиановых // Ежемесячные сочинения к пользе и увеселению служащие. 1756. Апрель. С. 366–383.
- Разговоры по подобию лукиановых 1759 — Разговоры по подобию лукиановых // Праздное время в пользу употребленное. 1759. Февраль. Ч. 1. С. 120–124.
- Сиряков 1799 — Сиряков И. И. Разговор Людвига XVI с французами в царстве мертвых. СПб., 1799.
- Соколова 1975 — Соколова Т. М. Еще одно византийское подражание Лукиану // Античность и Византия. М., 1975. С. 195–202.
- Страхов 1814 — Страхов Н. Допрос взятой Миносом с наполеонова любимца // Сын отечества. 1814. Ч. 16. С. 204–209.
- Тыртов 1807 — Тыртов Е. Разговоры в царстве мертвых. Суворова с Хароном, Фридриха Великого, короля прусского, с его генералами — Кейтом и Швериним, Петра Великого с Фридрихом Великим и с Суворовым. М., 1807.
- Успенский 1994 — Успенский Б. А. Избранные труды. Т. 2. М., 1994.
- Успенский, Живов 1996 — Живов В. М., Успенский Б. А. Метаморфозы античного язычества в истории русской культуры XVII—XVIII века // Из истории русской культуры. М., 1996. Т. 4 (XVIII — начало XIX в.). С. 496–498.

- Фенелон 1768 — Фенелон Ф. Новые разговоры мертвых, а также повести и басни, сочиненные для воспитания молодого государя: в 2 ч. СПб., 1768.
- Фонтенель 1821 — Фонтенель Б. Разговоры в царстве мертвых древних и новейших лиц. СПб., 1821.
- Херасков 1760 — Херасков М. М. Разговоры в царстве мертвых // Полезное увеселение. 1760. Февраль. С. 81–88.
- Чулков 1769 — Чулков М. Д. Разговоры мертвых // И то и сие. 1769. Сентябрь.
- Boyce 1943 — Boyce B. News from hell. Satiric communication with the Netherworld in English Writing of the Seventeenth and Eighteenth Centuries // Publications of the modern language associations of America. № 58. 1943. P. 402–437.
- Henrichot 2004 — Henrichot M. Le dialogue est-il un genre? L'exemple du dialogue des morts // Cometes. 2004. № 1.

ОБ ОСОБЕННОСТЯХ СЮЖЕТА И ХРОНОТОПА В ЖУРНАЛЕ Н. И. НОВИКОВА «ТРУТЕНЬ» (1769)

Сатирическая журнальная проза 1769–1774 гг. занимает особое место в истории русской литературы и общественной мысли второй половины XVIII в. В 1769 г. русская журналистика переживает бурный расцвет: после долгого молчания возникают сразу восемь журналов, среди которых «Трутень» Н. И. Новикова выделяется своей полемичностью, оригинальностью и высокими художественными достоинствами. Новикову удалось создать русскую прозу в духе просвещения, нравоучительную и привлекательную для читателя, осложненную публицистическим характером и сатирическим направлением.

«Трутень» традиционно изучается в общественно-историческом контексте: в Новикове видят прежде всего борца и гражданского деятеля, который использовал сатиру как инструмент воздействия на общество. Такой взгляд не исключает, но отодвигает на второй план литературный характер журнала. Цель этой статьи — взглянуть на «Трутень» как на явление литературы, в частности, рассмотреть такие особенности журнального текста, как хронотоп и сюжет.

По хронотопическим характеристикам, в тексте журнала выделяются два основных типа пространства. Их можно условно обозначить как социальное и географическое. Социальное пространство неоднородно, в его рамках существуют шесть основных сфер: приказная служба, придворная служба, военная служба, мир светских увеселений, «игральная» сфера и мир литераторов. Каждая из социальных сфер функционирует в соответствии со своими законами и правилами. Выбор материала для изображения, способ его подачи, специфика времени и пространства, роли и действия персонажей — все это строго определено для каждой сферы.

Общий характер первых трех сфер бегло очерчивается в открывающем листе журнала («Предисловие» издателя). В приказной службе «надлежит знать все пронырствы, в делах употребляемые» (Сатирические журналы 1951: 46¹); придворная служба требует «знать наизусть науку притворства» (с. 46), военная кажется «беспокойною и угнетающею человечество» (с. 46). С самого начала каждая из сфер предстает в окружении характерных для нее мотивов: в описании приказной сферы акцентируется тема обмана, придворной — фальши, военной — победы/поражения.

Мир придворной службы по некоторым признакам сближается со сферой светских увеселений, но они разделены тематически: придворная сфера включает то, что касается службы (деятельности); светская, напротив, увеселения (безделья или антидеятельности). Принципиальное их различие — в самом объекте сатиры. В сфере придворной высмеиваются злоупотребления властью, чванство, попытки подняться по карьерной лестнице, тогда как мишенью насмешки в светской сфере становится легкомыслие и глупость щеголей, их самолюбование и нелепые манеры.

«Игральная» сфера — мир азартных игр, где действуют игроки, мелкие плуты и проходимцы. Понятие игры здесь выходит за рамки карточных выигрышей и проигрышей. К «игральной» сфере можно отнести лотереи, любые мошенничества, основанные на риске и не связанные со служебным положением, игры в супружеских отношениях (Быль II (Трутень 1769: л. XXIX); Быль III (Трутень 1769: л. XXXI)²). Наконец, литературная сфера, важнейшая для текста журнала, охватывает мир литературного труда и связанной с ним общественной, просветительской и публицистической деятельности.

Сферы географического пространства — деревня, уездный город, большой город вообще, Петербург и Москва. Географическое

¹ В дальнейшем тексте статьи ссылки на данное издание оформляются сокращенно: в скобках указывается номер страницы.

² В дальнейшем тексте статьи ссылки на журнал оформляются сокращенно: в скобках указывается номер листа.

пространство в «Трутне» не имеет собственного характера, изменяясь или вовсе исчезая, в зависимости от системы ценностей конкретной социальной сферы. Так, Петербург, деревня, уездный город, как мы увидим дальше, обретают разные, если не противоположные черты, в системах приказного, светского и литературного мира. Следовательно, имеет смысл описывать не постоянно меняющееся географическое пространство, а статичное социальное. Чтобы понять общие принципы организации пространства и времени, рассмотрим сначала особенности хронотопа каждой сферы.

Приказная, придворная и военная сферы хронологически возникают в журнале первыми и постоянно упоминаются в одном ряду, как три основных вида общественной службы. Объединение этих сфер в тексте журнала основано не только на тематических связях, но и на сходстве хронотопических особенностей и мотивных переключках. Общие черты хронотопа — замкнутость и строгая иерархичность пространства, а также обусловленность времени основными ценностными категориями каждой из сфер: деньги, карьера, победа.

Наиболее подробно в тексте журнала представлена приказная сфера. Это закономерно: тема нечестных судей, взяточничества, проделок подьячих к 1769 г. уже имела в русской литературе свою традицию. В сатирах Кантемира (сатира I, сатира IX) и произведениях Сумарокова («К неправедным судьям», «Хор к обману» и др.), а ранее в демократической народной сатире формируются типичные образы и ситуации, которые затем обыгрываются в «Трутне»: «Сумароков вообще своими сочинениями положил основание той остроумной и бойкой сатире, которою так удачно и мастерски воспользовались после сатирические издания» (Афанасьев 1855: 1–2). Влияние кантемировских персонажей на образы новиковского «Трутня» отмечают, в частности, В. Н. Мочульский (Мочульский 1909: 23), И. Э. Ротман (Ротман 1959: 10). Временная модель в приказной сфере строится на пересечении двух способов времяисчисления: календарь и количество денег (деревень, душ) которое можно нажить за год, причем эти способы работают только в сочетании:

...в нынешние времена против прежнего не придет и десятой доли, но со всем тем годов в десяток можно нажать хорошую деревеньку (с. 49); а коли будет ум, так и еще жалованьев под десяток в год получишь (с. 50).

Организация времени в придворной сфере имеет сходные черты, однако если в сфере приказной ось календарного времени и ось выгоды имеют равную протяженность, то в мире придворном временная ось измеряется количеством уловок и хитростей в подьеме по карьерной лестнице: «проходит уже пять месяцев, дворянин наш места не получает» (с. 128). Время обесценивается, сводится к преодолению расстояния между реальным и желаемым. Усилие и выгода — основные мерилы времени в придворной сфере.

В мире военной службы время измеряется победами и поражениями. Временная прямая имеет протяженность в обе стороны: память о войнах прошлого и ожидание будущей победы:

...когда ты так оробел от турок, что ж бы ты сделал, стоя против пруссаков, а мы и тех побеждали (с. 123); Итак, мы с нетерпеливостью ожидаем того дня, в который будем обедать в Хотине (с. 104).

Победа предстает в военной сфере как перемещение не только во времени, но и в пространстве: пересечение границы «чужого» мира. Пространство военной сферы принципиально закрыто для героев, которые не стремятся к пересечению этой границы. Так, «старичок в мундире», формально принадлежащий военной сфере, со смехом исключается из нее, когда выясняется, что он боится янычар и турок (л. XXI).

Проникновение в пространство приказного мира доступно не всякому: персонажи приказной сферы образуют особую касту, даже их внешность указывает на причастность к миру судей:

...один одет так, как обыкновенно городские купцы одеваются, а другой чисто, однако ж приметить было можно, что сей человек из приказного рода (с. 170).

Хронотоп приказной сферы определяет и характеры персонажей. В этом отношении интересно замечание Д. Д. Мордовцова о том, что для дяди-приказного

... весь мир представляется огромным присутственным местом, шар земной — красным сукном на судейском столе, моря — большими чернильницами, а весь род человеческий делится на истцов и ответчиков, на судей и просителей, на дающих и беруших (Мордовцов 1860: 365).

Аналогично строится и пространство придворной сферы. Оно чуждо всем, кроме избранных (причем здесь круг избранных намного уже), в нем действуют свои законы, непонятные непосвященным, используется особый язык:

Долго не нарадуешься, бедной человек! Видно, что ты еще не знаешь обманчивого языка бояр знатных! (с. 128).

Статус в иерархии зависит от знатности и богатства, но отчасти и от ума:

Всякой боярин обещается ему от всего сердца служить, но при этом думает, что Несмысл с ума сошел и ни к какому делу не годится (с. 128).

Пространство каждой из сфер реализуется в тексте журнала в виде «различных бытовых пространственных образов» (Лотман 1970: 277). Для приказной сферы это приказы, для придворной — передние и приемные больших бояр, для военной — фронт и палатка, то есть арена военных действий и место отдыха.

Каждая из трех сфер в соответствии со своими особенностями трансформирует географическое пространство. Если в системе ценностей приказной сферы выше всего стоит пространство уездного города, подходящее для наживы, а пространство Петербурга оказывается враждебным, то сфера придворная, напротив, сосредоточена в Петербурге: именно там находятся передние

и приемные больших бояр, достаются теплые места, планируются карьеры и проживаются огромные деньги:

...прожитые двенадцать тысяч рублей показали ясно двору и городу, что г. Несмысл совершенной дурак (с. 128).

Если деревня в приказном мире — конечная цель, место отдохновения от трудов, то в придворном — исходная точка пути, источник благосостояния. Таким образом, приказная и придворная сфера создают противоположные образы географического пространства. В военной сфере вовсе нет детального изображения географического пространства: оно сведено к противопоставлению «своего» и «чужого», русского и иностранного.

Две другие сферы, сближенные в тексте журнала тематически и композиционно, — светская и «игральная». Обе эти сферы можно условно отнести к сферам второго порядка, так как их пространства принципиально открыты, границы взаимопроницаемы (в отличие от приказной, придворной и военной сфер), «грехи» персонажей оцениваются как относительно нетяжелые: «хотя болезнь сия и не опасная, но однако ж неизлечимая» (с. 146). Для пространства светской сферы организующей ценностной категорией является мода, для «игральной» — выигрыш как получение выгоды за счет риска. Проигрыш же оказывается катастрофой и уподобляется смерти:

Рвал карты он с досады,
И стал с лица
Похож на мертвеца! (с. 82)

Исчисление времени в светской и «игральной» сферах связано с деятельностью (точнее, антидеятельностью) их персонажей. В светской сфере время исчисляется по развлечениям и приготовлениям к ним: «белится в день два раза, а румянится по пяти» (с. 61). Понятие развлечения включает и поездку в театр, и выезд на бал, и любовные отношения:

...она <...> начала говорить с ним весьма грубо, ибо она в тот самый день вступила в новые обязательства (с. 106).

Время в «игральной» сфере определяется выигрышем или проигрышем:

Играть пустился,
Великим счастием себя и в этом льстил,
Да сотни полторы немедленно спустил (с. 82)

Ход времени в обеих сферах стремителен, поскольку требует успеть получить как можно больше удовольствий и опередить противника. Принципиально, что время для размышления, чтения, просвещения в обеих сферах отсутствует: «Нарциса читает мои листы, но рассуждать о них не имеет времени» (с. 174). Временная прямая выстраивается понятиями «скоротать время», «убить время», «провести время в безделье».

Пространство светской сферы воплощается в бытовых образах бала («одевшись, прикалывает весьма искусно сделанной пучок цветов и едет на бал», с. 166), театра («Я вижу в театре двух в ложе дам», с. 167), богатого гостеприимного дома («Вчера я был в гостях у одной госпожи», с. 159). Светская сфера имеет свои учреждения: «Академию Волосоподвигательной науки» (л. V), «Тайный г. волокит совет» (л. XVI). Границы «игральной» сферы очерчены нечетко: любое место, в котором разворачивается игра, входит в ее пространство. «Игральная» сфера в тексте журнала не существует автономно: она обязательно вступает во взаимодействие с другими частями социального пространства (с миром литературного труда (л. XX), с миром светских развлечений (л. IX), с приказным миром (л. XII)). В результате причастность героя к «игральной» сфере, как правило, говорит о его всеобщей порочности. Иными словами, отрицательный персонаж нередко оказывается еще и игроком:

Мой хозяин был притом и страстный игрок и, по несчастью, проиграв все деньги, схватил меня <...> поставил меня на карту в половинной цене и проиграл с оника (с. 78–79).

Интересны случаи взаимоналожения светской и «игральной» сфер. Яркий пример — известие о любовной лотерее (л. XVIII): образы кокетки, претендентов, готовых заплатить «цену любви», отсылают к светской сфере, а мотив риска и выигрыша — к «игральной».

Мир светских увеселений и мир игры связаны исключительно с городской культурой, в частности, с жизнью Москвы и Петербурга с их салонами, театрами, приемами, местами для гуляний. Не случайно щеголь Нарцис красуется именно «перед городскими жителями» (с. 166), любовники к кокетке скачут из Москвы в Петербург (л. VI), а профессор карточных азартных игр «поссорился с полицией и для того отъезжает в Москву» из Петербурга (с. 115). Пространство деревни в этих сферах предстает чуждым, далеким, непонятым («Ведомости»: молодая госпожа задает нелепые вопросы крестьянину (л. IX); пространство же уездного города вообще отсутствует.

Сфера литературного труда охватывает все листы журнала и отчасти определяет характер остальных социальных сфер. Мир литераторов на страницах журнала тесно связан с реальной публицистической деятельностью 1769 г. (Рак 2003: 357) Точками отсчета на временной прямой становятся произведения, вызвавшие наибольший резонанс (хвалу или хулу), а нравственными и творческими ориентирами — фигуры авторитетных писателей. Категория времени в литературной сфере включает и прошлое, и настоящее. В этих рамках сосуществуют две временных модели: линейная и циклическая.

Примером действия циклической временной модели может служить письмо № 22 (л. XIV): от обсуждения настоящего момента («перьяная война») повествование развертывается в прошлое, охватывая историю мировой литературы с античных времен. Современная литературная ситуация представлена как повторение

событий прошлого: неразумность нападок М. Чулкова на «Адскую почту» и «Трутень» доказывается через параллели с критикой авторитетных писателей (Горация, Ювенала, Фенелона). Выстраивается целый ряд глупых и вредных критиков прошлого, которым уподоблен Чулков (Повзаний ткач, Витрувий архитектор, лакей Фаидит, новый Герострат).

Для модели линейного времени, напротив, характерен контраст прошлого и настоящего: темные старые времена и нынешний просвещенный век, который позволяет мыслить и творить:

Не в давны времена, не в прежни годы,
Но в сей златый наш век,
Прославился один ученой человек (с. 86)

Представление о жалком состоянии прошедших веков и благополучном «нашем» времени встречается во многих текстах 70-х годов (Левин 1995: 147), и в этом «Трутень» не исключение.

Понятие о будущем в литературной сфере туманно. Оно связано с грядущим воплощением просветительских идеалов:

...предисловие мое оканчиваю искренним желанием, что издание сие какую-нибудь пользу и увеселение принесет читателям (с. 47).

Фигуры авторитетных писателей, опыт которых формирует временную модель литературной сферы, — это Гомер, Пиндар, Гораций, Овидий, Вергилий, Луцилий, Ювенал, Фенелон, Буало, Расин, Лафонтен, Вольтер, Аддисон и Стиль, Кантемир, Ломоносов, Сумароков. Этот ряд совмещает черты циклической и линейной моделей, так как фигуры писателей выстраиваются в линию, но при этом объединяются между собой. Так, творчество Ломоносова уподоблено творчеству Гомера и Пиндара:

Под камнем сим лежит певец преславный россов,
Гомеру, Пиндару подобный Ломоносов (с. 122).

Фигуры Горация, Луцилия, Ювенала, Буало, Аддисона, Стиля, Кантемира — группа образцов для русской сатиры XVIII в. и для самого «Трутня»:

И где я смелости такой пример видал?
Гораций, Боало, Луцили, Ювенал (с. 111).

Это созвучно строкам Кантемира:

Буде ты указывать смеешь Ювенала,
Персия, Горация, мысль, что как встала
Им от сатир не беда, но многая слава;
Что как того ж Боало причастник был права,
Так уже и мне, что следы их топчу, довлеет
То ж счастье (Кантемир 1956: 110).

Опорные точки на временной прямой литературной сферы — творчество Ломоносова и Сумарокова, названных Лириком и Драматистом (л. XII). Ломоносов — авторитетный, но не близкий Новикову писатель. Как замечает П. Н. Берков, «Новиков считал первым по значению русским писателем Сумарокова <...> В Ломоносове же Новиков больше ценил ученого» (Берков 1951: 541). О Ломоносове в журнале мало упоминаний, нет прямых отсылок к его произведениям, его имя звучит лишь в «Надгробной» (л. XX) и в заключительном листе журнала. В противоположность этому, Сумароков — центральная фигура литературной сферы «Трутня», уподобляется авторитетным европейским писателям:

Он иногда говорит о славном нашем стихотворце г. С., сравниваемся в баснях с Лафонтеном, в эклогах с Виргилием, в трагедиях с Расином и Вольтером и оставляющим свои притчи неподражаемым примером для потомков (с. 132).

Категория пространства в сфере литературного труда представлена как соединение творческого пути писателей прошлых и нынешних времен. Особое место занимает топос Парнаса:

...но молодые наши стихотворцы нашли кратчайшую к Парнасу дорогу (с. 60); И путь к холмистому Парнасу открывали (с. 111).

В пространстве литературного мира Парнас или Геликон — вершина достижения высшей славы, к которой стремятся все писатели-современники:

Втирался ль боком,
Тянулся ль блоком,
Взмостился мыслию на Геликон (с. 85)

Несмотря на то, что вершина Парнаса доступна лишь Лирику и Драмматисту (Ломоносову и Сумарокову), пространство литературного мира предстает в тексте журнала как принципиально открытое для любого, кто может о себе сказать:

Похвастаться не смею,
А дар имею (с. 88)

В тексте подчеркиваются масштабы литературного пространства, множественность его героев:

Ты приступаешь к спору
в такую пору,
Когда уж многим стал знаком Парнас (с. 88)

Реалии русской действительности конца 60-х годов XVIII в. накладываются на античную канву (л. XVIII, л. XIX).

Хронологические характеристики каждой сферы и оттенки сатирического обличения, от легкой насмешки, до жесткой иронии, выстраивают иерархию сфер в тексте журнала. Светская и «игральная» сферы, пространства второго порядка, концентрируются на наименее «тяжких» грехах, принципиально незамкнуты, могут вступать во взаимодействие с другими сферами (наложение «игральной» и приказной сфер и др.). Герои этих сфер — моты,

игроки, щеголи — устаиваются лишь легкой насмешки. Придворная, приказная и военная сфера — основные пространства в журнальном тексте, образующие тройное единство, самодостаточные и закрытые. Пороки персонажей и устройство этих сфер подвергаются жестокому сатирическому осмеянию как крайне опасные и вредные для общества. Наконец, литературная сфера существует автономно, частично затрагивая все остальные сферы, но никогда при этом не оказываясь на одной с ними ступени. Пороки ее героев — грехи «высшего», интеллектуального порядка, рассматриваются не только в контексте их влияния на общество, но и в рамках развития мировой литературы.

Кратко охарактеризовав каждую сферу, рассмотрим общие принципы организации социального пространства: понятие нормы, критерии событийности, иерархии персонажей, особенности типовой сатирической ситуации, специфику сюжета.

Следуя за Ю. М. Лотманом в понимании события как пересечения границы семантического поля (Лотман 1970: 282), можно утверждать, что, например, «Ведомости» в «Трутне» — раздел, повествующий о событиях (происшествиях). Однако отклонениями от нормы в «Трутне» являются не только «Ведомости»: предметом изображения становится антинорма как таковая. Если событие есть всегда нарушение какого-то запрета, то этот запрет регулярно и последовательно нарушается на страницах журнала, и у читателя не возникает сомнения в том, что он будет нарушен. Иными словами, нормой для журнала оказывается изображение отклонения от нормы. Напоминания о настоящей норме эксплицитно выражены в дидактических концовках некоторых статей, в письмах, в рецептах:

...ничего нет для общества вреднее глупых, корыстолюбивых и пристрастных судей» (с. 95); человеколюбие и бескорыстие должны первыми быть путеводителями твоего сердца (с. 131).

Однако ни в одной из таких статей серьезный тон не выдерживается до конца: морализаторство сменяется насмешкой (Мацарина 1978: 9).

Социальное пространство в журнале не просто представляет различные нарушения нормы. Важно то, что антинорма в каждой из социальных сфер дана строго определенным образом. Все сферы социального пространства в совокупности образуют антимир, каталог персонажей и ситуаций, который можно охарактеризовать как своего рода сатирическую опись вселенной (Лотман 1970: 286). Пример — заключительные листы журнала, которые состоят только из одного раздела «Каковы мои читатели» (л. XXXV, л. XXXVI). В них выстраивается ряд статичных портретов персонажей, каждый из которых принадлежит к одной из социальных сфер (щеголь Нарцис, худой судья, писатель Самолюб и др.). Жанр портрета соответствует общей установке журнала на сатирическое изображение мира, что можно рассматривать как частную реализацию в журнале «бессюжетного» типа текста (Лотман 1970: 286–287). Каталогизация мира особенно интересна в листе XVII: портреты расположены так, будто персонажи проходят один за другим перед зеркалом: я, ты, он, тот, этот, Воткто, сей — крайняя степень обезличенности. Такой же портретный принцип имеют разделы типа «Смеющийся Демокрит» (л. XXVIII, л. XXXIII) (Булич 1854: 237).

Другая особенность социального пространства — внутренняя иерархичность и закономерности: в каждой из социальных сфер имеется строго установленный ряд персонажей с определенными ролями; изображаются не все пороки, но только соответствующие конкретной сфере. Эта структурированность позволяет исследователям составлять списки и классификации пороков, оценивать «значительность» грехов, указывать общественный тип, для которого характерен тот или иной порок (Т.Л. 1859: 45–47; Генри 1909: 19–42; Мочульский 1909: 5–23; Ротман 1959: 10–11 и др.).

В приказной сфере действуют несколько постоянных персонажей: судья-взяточник (часто по имени Забылчесьть или Криводушнов), секретарь (безымянный помощник судьи), прокурор (иногда называемый Правдулюбовым), челобитчик, незаконно обиженный судьями или вынужденный давать взятку. Позиция судьи обязательна, прокурора — желательна, челобитчика и секретаря —

возможна. Судья нечестен всегда, согласно своей роли. Прокурор всегда честен и при этом является фигурой смешной или досадной для нечестного судьи, что показано в первом же тексте о приказной сфере: «он нас бранит, а мы наживаемся и говорим: брань на вороту не виснет» (с. 51). Прокурора обязательно притесняют другие чиновники, мешая его деятельности («Подряды», л. XVI). Секретарь обязательно нечист на руку, как и стоящий над ним судья. Если судей двое, они автоматически образуют пару с теми же функциями. Судьи и секретари могут поменяться ролями, нарушив иерархию (л. XXXIII), но принцип изображения приказной сферы как мира бесчестных чиновников остается неизменным.

В придворной сфере главным героем является обманщик-карьерист, который

всем льстит, говорит не то, что думает, кажется всем ласков и снисходителен, хотя чрезвычайно надут гордостью <...> не имеет истинных друзей, но имеет льстецов, а сам также льстит и угождает случайным людям (с. 46).

В этой сфере также существует строгая иерархия персонажей (малочинные льстецы, господчики, господа, знатные бояре), которая уходит в бесконечность: «и фельдмаршалом, и министром, и сенатором, и всем тем, что есть на свете знатно» (с. 145).

Пространство светской сферы не иерархично, отношения щеголей, вертопрахов, мотов не упорядочены. Основу действия составляют уловки «пленения сердец», ложные клятвы, пустые обещания, ревность, злоба, лесть. Интересно, что кокетство в светской сфере не является исключительно женской чертой:

...по его мнению, все мужчины, не удивляющиеся его прелестям, смертельно согрешают, а женщины, кои в него не влюбляются, суть без ума (с. 165).

Для этой роли существуют два персонажа противоположного пола с одним именем: Нарцис и Нарциса (л. XXXV). Нарушение

нормы становится основой для создания типовой ситуации любовного торга:

Для наполнения порожних мест по положенному у одной престарелой кокетки о любовниках штату, потребно поставить молодых, пригожих и достаточных дворян и мещан до 12 человек (с. 64).

Особенности поведения, манеры речи и образа мыслей журнальных щеголей послужили темой отдельной книги В. Покровского «Щеголи в сатирической литературе XVIII века», в которой персонажи светской сферы в «Трутне» и «Живописце» даны в сравнении с общим типом щеголя в сатирической литературе и журналистике XVIII в. (Покровский 1903: 81).

В пространстве литературного мира фигурируют образы литераторов или журналов, которые участвуют в современной Новикову литературной жизни. Каждый журнал на страницах «Трутня» становится полноценным персонажем, обычно (хотя и не всегда) двойником своего издателя. Персонажный мир литературной сферы составляют образы самого «Трутня» (и его издателя), Ф. Эмина (и «Адской почты»), М. Чулкова (и «И то и се»), В. П. Лукина, «Всякой всячины», В. П. Петрова, Ф. Я. Козельского, А. П. Сумарокова. Каждый из персонажей на страницах журнала действует в соответствии со своей ролью. Так, Лукин и Чулков фигурируют как бездарные сочинители. Одна из типовых ситуаций в литературной сфере — это остроумное их осмеяние в журнальном споре (л. III, IV, XII, XIV). Попытка урегулировать отношения и перераспределить роли возникает в письме к издателю (л. XX):

Вы все разны имеете способности; пусть один из вас проповедывает добродетель и пишет наставления, а другой пусть осмеивает пороки и писав сатирические сочинении, исправляет нравы; третьей пускай рассказывает сказки и тем забавляет малосмысленных людей (с. 121).

Таким образом, поступки персонажей могут быть нелепыми, нечестными, безнравственными, даже шокирующими, но

действовать они будут только в границах своей сферы. Именно поэтому честный судья изгоняется со страниц «Трутня» или умирает еще до начала действия («Продажа», л. VI), кокетка никогда не следует благоразумным советам, игрок мечет карты, вопреки здравому смыслу, а Лукин никогда не напишет хорошего сочинения. Если это произойдет, роли персонажей потеряют смысл, и структура текста будет разрушена.

Это в полной мере относится к приказной, придворной, военной сферам с их строгой иерархией и непроходимостью пространственных границ. Что касается светской и «игральной» сфер, их персонажи могут оказываться в любой точке социального пространства (случаи, когда персонаж одновременно игрок и мот, игрок и придворный, игрок и щеголь). Но это не становится событием, так как возникает лишь взаимоналожение сфер. Другой случай отклонения от принципов бессюжетности — выход персонажа за рамки своей роли. Это редкий ход, что подчеркивается в тексте:

... читатель беспристрастной удивится еще больше тому, что приказной секретарь не покривил душой и поступил совестно (с. 95).

Однако выход за границы роли не имеет последствий: не устраняет антинорму и не восстанавливает справедливость. В приведенном примере секретарь избавляет невиновного от суда, однако виновный не несет наказания.

Таким образом, все ситуации в социальных сферах являются типовыми, персонажи действуют строго в рамках своих ролей, и непредсказуемых ходов в журнальном тексте практически нет. Что же тогда является событием и удерживает интерес читателя? Ведь журнал не воспринимается как статичный и однообразный — напротив, это яркий, остроумный текст, который завоевывает читательское внимание. Отчасти читательский интерес поддерживается за счет злободневности «Трутня» и сатиры на лица: «понятные современникам намеки на известных лиц и скандальные происшествия служили не последней приманкой для читателей» (Степанов 1999: 364).

Кроме того одним из факторов событийности в «Трутне» становится само изображение типовых ситуаций. Имеет значение не столько «что» сказано, сколько «как» это подано в тексте. Внимание читателя удерживается за счет смены жанров сатирической журнальной прозы (одна и та же ситуация может даваться в рецепте, в ведомостях, в письме, в ответе на рецепт и т. д.), либо за счет вариативности типичного действия персонажа. В приказной сфере, например, интерес представляют способы дачи и получения взятки, которые весьма искусно изобретаются судьей и секретарем: судьи бьются с ответчиками об заклад (письмо, л. XXI), судья берет плату за дополнительную работу («Смеющийся Демокрит», л. XXXIII), секретарь пытается заменить взяточничество карточной игрой (эпиграмма, л. XII) и проч. В сфере светских увеселений сюжетный интерес заключается в неловких и пикантных ситуациях (число их безгранично), в которых оказываются ветреные и глупые персонажи: Себелюб обнаруживает, что его любовница к нему охладела (л. XVI), Вертопрах сталкивается с двумя своими любовницами в театре, и дамы устраивают битву шпильками (л. XXXIII), девица отказывает кавалеру (л. XXXIII).

Однако смена жанров и разнообразие ситуаций не составляют сюжет сами по себе — главным сюжетобразующим фактором становится позиция издателя и его адресатов. Иными словами, происходящее в социальных сферах получает событийность только в повествовании издателя (и его двойников) и в диалоге издателя и читателя.

Издатель — единственный персонаж в тексте, который нарушает границы пространства и законы действия. Надевая маску трутня, он выбирает новый тип поведения: издает сатирические сочинения. Задача исправления нравов ставит издателя в позицию наблюдателя, который изучает и оценивает мир социальных отношений, не принадлежа ни к одной из сфер.

Конкретная реализация пересечения границ издателем — сам факт создания журнала. Заявляя о своем нежелании жить по неправедным законам каждой из сфер, издатель тем самым реализует

сразу два запретных действия: с одной стороны, он исключает себя из социального пространства, с другой, он присваивает право раскрывать секреты и обличать пороки.

Бессюжетное пространство противится любому изменению, тем более, прямому вторжению. Публикуя сатирические сочинения, издатель сталкивается с препятствиями, которые создает каждая из сфер:

Безрассуд поносит меня за то, что в моих листах изображено состояние крестьян (с. 173); Нарцис бранит меня за то, что я написал его портрет (с. 173); худой судья многое в трутне хвалит, но не хвалит того, что написано на худых судей (с. 174).

Издатель преодолевает такие препятствия, заявляя о своей компетентности и о праве свободно выбирать объект сатиры.

Отношения сюжетной и бессюжетной систем в тексте журнала осложняются тем, что обе они возникают одновременно: первое же слово издателя — о нарушении границ, второе — о том, что собой представляют пространства, границы которых он нарушает. Сюжетная система в «Трутне» не является вторичной по отношению к бессюжетной: это одновременное становление обеих в их взаимодействии и противостоянии.

Публикация первого листа журнала — первое по значимости событие, которое становится начальным звеном в сюжетной цепочке. Движение сюжета далее связано с появлением и устранением препятствий в издании сатирических сочинений и становлении журнала. К таким эпизодам можно отнести полемику Правдулюбова со «Всякой всячиной», любую значимую реакцию читателей, безразлично: реальных, вымышленных или двойников издателя (л. VII, IX, XII, XVII, XX), «перяную войну между сочинителями», рассуждения издателя о проблеме выбора сочинений для напечатания (л. II, IV, VII, XVIII), любые упоминания об оформлении журнала, его содержании и мнениях читателей (например, раздел «Каковы мои читатели», л. XXXV, л. XXXVI).

На этой основе строится пространственно-временная модель «Трутня» высшего уровня. Значимые события в жизни самого журнала становятся вехами в исчислении времени. Первая точка отсчета — возникновение журнала «Трутень» («Предисловие», л. I). Этот текст служит ориентиром для дальнейших событий, критерием отбора сочинений, мерилom художественной ценности статей:

С того времени, как начал я издавать свой журнал, получил и получаю множество писем и сочинений в стихах и прозе (с. 56); И хотя вы в предисловии своем и дали знать, что будете сообщать не свои, но присылаемые к вам сочинения (с. 70).

Примером события, организующего журнальное время, можно назвать «перяную войну» между сочинителями. Четыре текста листа XIV отражают литературную и личную полемику с М. Чулковым, реакцию на выпуск журнала «И то и се», где «особенно резко было письмо в “двадесять осьмой неделе”, подписанное буквами Д. П.» (Берков 1952: 231). Этот номер содержал критику «Всякой всячины», неприязненные суждения об издателе «Трутня», а также сдержанные высказывания об «Адской почте», которые сменялись оскорбительными стихами, высмеивающими личность и творчество Ф. Эмина. Спор, в котором «противники не всегда сохраняли хладнокровие и нередко забывали о светских приличиях» (Тимофеев 1887: 598), — одна из точек журнального времяисчисления. Другой пример — письма Правдулюбова в полемике со «Всякой всячиной». Письмо в листе II становится предметом спора и точкой отсчета времени в листе V: «Второй ваш листок написан не по правилам вашей прабабки» (с. 58). Письмо в листе V — темой обсуждения в листе VIII: «В пятом листе Трутня ничего не написано <...> ни противу милосердия, ни противу снисхождения» (с. 68). Развитие цепочки событий, связанных с полемикой Правдулюбова и Всякой всячины, принципиально не завершено: «Увидит публика из будущих наших писем, кто из нас прав» (с. 69). Временная прямая

продлена в будущее, но имеет конец: «я бы мог еще десять листов наполнить описанием моих читателей, но сие оставляю» (с. 177).

Способ измерения времени листами, неделями, высказываниями используется в «Трутне» и по отношению к другим журналам:

...подобное сему я нашел в некотором журнале в 24 и 25 неделе (с. 90); не покривила свою мысль и душею госпожа ваша прабабка, дав знать на своей стр. 140, в разделении 52, что похвальнее нисходить порокам, нежели исправлять оные (с. 58).

Уровень издателя-творца (текст о том, как создается журнальный текст) и уровень изображаемого (описание социальных сфер как материал для журнала) образуют сложную пространственно-временную модель, в которой взаимодействует динамичное и статичное, сюжетное и бессюжетное, норма и антинорма. Каждая социальная сфера существует автономно, не зная о своих законах и правилах, — они определяются и тут же сатирически высмеиваются на уровне издателя. Об ограниченности социальных сфер говорит и то, что каждая сфера исключает из своего видения части пространства социального и географического. Так, с точки зрения приказного мира, не существует мира литературного, с точки зрения светского мира не существует деревни, для придворного мира нет уездного города, для военного мира нет детального деления географического пространства и т. д. Все сферы одновременно существуют только в восприятии и изображении издателя, который создает общую систему временных координат и нравственных ценностей.

Особое место в этой системе занимает диалог издателя с читателем как часть пространственно-временной модели журнала. Публикуя письма недоброжелателей и разумных читателей, издатель создает иллюзию непрерывного свободного диалога в настоящем времени. Он сообщает обо всех трудностях, связанных с созданием журнала: о сомнениях в выборе сочинений, о недостатке материала и проблемах с цензурой, о задержках публикаций, об убытках издательского дела, наконец, о своих ожиданиях от читателей, которые вскоре сами должны сформировать пространство

журнала: «похвалу ему за оные сплетать не мог за тем, что сие исполнить оставил господам читателям» (с. 127). Этот диалог может быть спонтанно продолжен или прерван:

...прощайте, г. читатели! (с. 47); г. Беспристрастный читатель, признаюсь, что я пред вами неправ (с. 161); Читатель! Угадай <...> (с. 57).

В построении диалога особое значение приобретает момент колебания, сомнения: «Итак, я вам не могу еще ни обещать ни отказать. Ожидайте сего от времени» (с. 121). Правила игры в спонтанность и импровизацию соблюдаются и в ответных репликах читателей, и даже в разговоре издателя с самим собой: «Мне и самому досадно, что разговор наш не тем кончился, чем бы я хотел» (с. 165).

Создание образа разумного и беспристрастного читателя — ориентация на идеального читателя, который равен издателю в своем критическом отношении к действительности и необходим для создания сатирического журнала. Рассматривая диалог издателя и читателя как важнейший элемент структуры журнального текста, можно заключить, что именно появление образа читателя логически достраивает пространственно-временную модель «Трутня» и поддерживает сюжетную систему (уровень издателя) в ее взаимодействии с бессюжетной (уровень социальных сфер).

Литература

- Афанасьев 1855 — Афанасьев А. Н. Русские сатирические журналы 1769–1774 годов // Отечественные записки. 1855. Т. 99. № 3. Отд. 2. С. 1–58; № 4. Отд. 2. С. 59–100.
- Берков 1952 — Берков П. Н. История русской журналистики XVIII века. М.; Л., 1952.
- Булич 1854 — Булич Н. Н. Сумароков и современная ему критика. СПб., 1854.
- Генри 1909 — Генри П. Н. И. Новиков // Филологические записки. 1909. Вып. 2.
- Кантемир 1956 — Кантемир А. Д. Собрание стихотворений. Л., 1956.

- Лотман 1970 — Лотман Ю. М. Структура художественного текста. М., 1970.
- Мацарина 1978 — Мацарина Л. В. Пародия в журналистике второй половины XVIII века (на материале изданий Н. И. Новикова и И. А. Крылова): автореф. дис. ... канд. филол. наук. М., 1978.
- Мордовцов 1860 — Мордовцов Д. Д. Обличительная литература в первых русских журналах и стеснение гласности (1769–1775) // Русское слово. 1860. № 2. С. 307–376.
- Мочульский 1909 — Мочульский В. Н. Новиковские журналы XVIII века: «Трутенъ» и «Живописец» (1769–1772). Варшава, 1909.
- Покровский 1903 — Покровский В. Щеголи в сатирической литературе XVIII века. М., 1903.
- Ротман 1959 — Ротман И. Э. Художественный метод журнальной сатиры Н. И. Новикова: автореф. дис. ... канд. филол. наук. М., 1959.
- Сатирические журналы 1951 — Сатирические журналы Н. И. Новикова / под ред. П. Н. Беркова. М.; Л., 1951.
- Степанов 1999 — Степанов В. П. Новиков Н. И. // Словарь русских писателей XVIII века. Вып. 2. СПб., 1999. С. 363–376.
- Сумароков 1957 — Сумароков А. П. Избранные произведения. Л., 1957.
- Т. Л. 1859 — Т. Л. Русские сатирические журналы 1769–1774 годов. Эпизод из русской истории литературы прошлого века. Сочинение А. Афанасьева // Отечественные записки. 1859. Т. 125. № 7. С. 45–50.
- Тимофеев 1887 — Тимофеев С. П. Образцы журнальной полемики прошлого века // Исторический вестник. 1887. № 9. С. 589–602.
- Трутенъ 1769 — Трутенъ Н. И. Новикова. 1769–1770. Изд. 3-е / подготовка изд. П. А. Ефремова. СПб., 1863.

**В. П. ПЕТРОВ — ПЕРЕВОДЧИК
«ПОТЕРЯННОГО РАЯ» Д. МИЛЬТОНА**

I

В 1777 г. прославленный одописец Василий Петрович Петров (1736–1799) опубликовал свой прозаический перевод эпической поэмы Джона Мильтона «Потерянный рай» (1667). Книга была издана в Санкт-Петербурге в типографии Императорской Академии Наук тиражом 405 экземпляров. Этот текст представляет собой перевод первых трех песен «Потерянного рая» (то есть одной четверти поэмы) и имеет объем 107 страниц.

Вероятно, обращение Петрова к религиозной тематике случайным не было. Рожденный в семье священника и воспитанный в Славяно-греко-латинской академии (а впоследствии и преподававший в ней), он не мог не ощущать органический интерес к барочной поэзии и к духовной проблематике в чистом виде.

Биография Петрова во многом проясняет и причины того, почему он выбрал именно Мильтона для перевода на русский язык. С 1771 по 1774 г. русский поэт жил в Англии, будучи наставником молодого пажу Екатерины II Галактиона Ивановича Силова, приехавшего в Лондон изучать математику. Там Петров в совершенстве выучил английский язык, познакомился со многими выдающимися англичанами и, как заметил Э. Кросс, «приобрел и русских друзей — иногда и на всю жизнь» (Кросс 1996: 250; см. также: Алексеев 1982: 110–114; Кросс 1976: 220–228) (среди них были посол А. С. Мусин-Пушкин, посольский священник А. А. Самборский и, конечно же, Н. С. Мордвинов). Стоит сказать, что с Самборским Петров поддерживал переписку и неоднократно просил прислать из Лондона книги. Очевиден сильнейший интерес Петрова к английской литературе: творчеству Дж. Аддисона, А. Попа, Дж. Локка и др.

Однако именно перевод «Потерянного рая» стал главным следом интереса Петрова к британской культуре. Английский священник в Петербурге Уильям Тук так отзывался о труде Петрова:

Долгое пребывание в Англии внушило ему любовь к английской литературе и воодушевило на трудное предприятие — перевести Мильтонов «Потерянный рай» на свой родной язык; эта работа, хотя и в прозе, заслуженно увеличила его известность (цит. по: Кросс 1996: 252).

Н. Д. Кочеткова в статье «Словаря русских писателей XVIII века», посвященной Петрову, отмечает: «Перевод Петрова был довольно удачен и долго сохранял свое значение для знакомства русских читателей с поэмой Мильтона» (Кочеткова 1999: 427). Однако не менее красноречив и тот факт, что поэма в переводе Петрова более не переиздавалась, в то время как переводы «Потерянного рая», созданные его современниками Амвросием (Серебрянниковым) и Федором Загорским, были гораздо более востребованы у читателей и выдержали множество переизданий.

Нам известно, что И. И. Дмитриев, П. А. Вяземский, С. П. Шевырев высоко ценили книгу Петрова. Примечательно, что Вяземский в 1836 г. даже собирался писать статью «по поводу неизвестного перевода его <...> и приложить <...> выписки» (цит. по: Алексеев 1982: 169) И. И. Дмитриева к ней. Заметим, что употребление эпитета «неизвестный» крайне показательно в этом контексте.

В сущности, ни художественные достоинства, ни литературно-переводческие стратегии Петрова в целом не были восприняты в русской культуре. Как ни странно, «Потерянный рай» в переводе Петрова сыграл гораздо более значительную роль в формировании чешского литературного языка и переводческой школы, став, по словам Г. А. Лилич, «источником пополнения чешской поэтической и научно-философской лексики» (Лилич 1964: 141), поскольку именно на него во многом опирался чешский «будитель» Йозеф Юнгманн при переводе «Потерянного рая» с английского на чешский язык (1811).

Текст мильтоновской поэмы в переводе В. П. Петрова, несомненно, представляет собой большой научный интерес, поскольку является не только первым изданным переводом поэмы на русский язык и первым переводом с оригинала, но и, что самое главное, обладает наибольшей эстетической ценностью и культурным значением. В этой статье мы попытаемся в общих чертах описать художественное своеобразие и стиль переложения «Потерянного рая», что в некоторой степени разъяснит нам переводческие установки Петрова и его взгляды на литературу.

II

Выбор Петровым прозаической формы не может не вызвать недоумения у исследователя, поскольку Петров остается для нас в первую очередь поэтом. В трехтомном собрании его сочинений 1811 г. мы не найдем ни одного прозаического текста. И, хотя Екатерина Великая писала в своей книге «Антидот» (1770):

Сила поэзии этого юного автора уже приближается к силе Ломоносова, и у него более гармонии; слог его в прозе исполнен красноречия и приятности (Екатерина II 1869: 428),

— ни одно прозаическое сочинение Петрова нам неизвестно. При этом мы не можем связать прозаическую форму его «Потерянного рая» с некой общей переводческой концепцией поэта, поскольку для перевода «Энеиды» Вергилия он выбрал именно стихотворную форму. Также мы не можем искать причину этого выбора в том обстоятельстве, что поэт недостаточно свободно владел английским языком; ни биографические факты, ни качество перевода не дают нам оснований в этом усомниться.

Совершенно неудивительно то, что все другие крупные переводы «Потерянного рая», созданные в XVIII в., были написаны в прозе: «Погубленный рай» в переводе А. Г. Строганова (1745), «Потерянный рай, поэма героическая» в переводе Амвросия (Серебряникова) (1780) и «Потерянный рай, поэма Иоанна Мильтона»

в переводе Ф. А. Загорского (1795). Во-первых, никто из других переводчиков эпоса не был прославленным поэтом. Во-вторых, и А. Г. Строганов, и Амвросий использовали французский прозаический перевод-посредник, что во многом предопределило их выбор. Загорский же во многом ориентировался на текст Амвросия и позаимствовал из него развернутые отрывки.

Для того чтобы ответить на вопрос, что же заставило В. П. Петрова обратиться к прозаической форме, рассмотрим культурный контекст. Отметим, что «Генриада» Вольтера стала одной из немногих эпических поэм, переведенных на русский язык стихами. Как правило, высокие поэмы, в том числе «Илиада», «Одиссея», «Энеида» (в переводе В. Д. Санковского), «Освобожденный Иерусалим», «Неистовый Роланд», «Мессиада» и многие другие, переводились в XVIII в. на русский язык прозой.

По всей вероятности, это явление в гораздо большей степени было связано с происходившими в ту же эпоху во Франции процессами литературного отталкивания от рационалистической поэзии классицизма и стремлением к ее деверсификации. Как писал М. П. Алексеев в антологии «Английская поэзия в русских переводах XIV–XIX века»,

во французской литературе наблюдалась все более усиливавшаяся оппозиция рассудочной поэзии и противопоставление ей новой прозы, освобожденной от стеснительных правил поэтики классицизма и проникнутой лирической стихией» (Алексеев 1981: 528; см. также: История 1996: 143).

Ученый называет это явление «борьбой с „непоэтической поэзией” за „поэтическую прозу”» (Алексеев 1981: 528). Действительно, в это время представления о поэтическом подвергаются существенному пересмотру. В 1787 г. на русский язык был переведен трактат Эндрю Рэмзи «Разсуждение о героической поэме, и о превосходстве стихотворения Телемака», в котором была высказана такая мысль:

Стихосложение не принадлежит существенно к героической поэме. Можно ее написать прозой. <...> То, что составляет Поэзию, не есть определенное и надлежащее согласие слогов; но живой вымысел; смелые фигуры, красота и разновидность картин» (Разсуждение о героической поэме 1787: 40).

В то же время во Франции получают распространение два синтетических жанра: стихотворение в прозе и прозаическая поэма, ярким примером которой стал «Иосиф» П.-Ж. Битобе.

Многие русские переводы осуществлялись через французское посредничество, что лишь способствовало внутреннему глубокому усвоению описанной традиции на русской почве. Об этом свидетельствует, например, и то, что и другие стихотворные произведения Мильтона (например, «L'Allegro» и «Il Penseroso») были переведены прозой (Левин 1990: 210–212).

В конце XVIII в. эта концепция постепенно начинает вытесняться немецкой романтической школой перевода и вскоре забывается. После знакомства с переводами В. А. Жуковского и Н. И. Гнедича прозаические опыты переводчиков XVIII столетия могут вызывать лишь недоумение у читающей публики. Приведем в пример размышления П. А. Вяземского о поэме Битобе «Иосиф» в переводе Д. И. Фонвизина (1769):

В отношении к слогу можно заметить, что, вероятно, от сего перевода Фон-Визин привык к мерной прозе, которая отзывается у него и в других творениях. Подлинник его, Битобе, должен был в этом случае служить ему образцом, ибо и в его прозе встречаются александрийские и обрамленные стихи, коими, кажется, любил щеголять и Фон-Визин. В начале повести переводчик говорит: «Свободное слово мое возвышенным стихотворства языком вещати будет». Эти слова, кажется, вставка переводчика: по крайней мере не отыскал я их в подлиннике, напечатанном в полных творениях Битобе. Во всяком случае странен эпитет *свободное*, приданный речи прозаической, которую хотят поработить насильственно <...> в условиях стихосложения (Вяземский 1848: 58–59).

Словосочетание «свободное слово» представляется Вяземскому весьма странным, в то время как для культурного сознания

второй половины XVIII в. подобная оппозиция была вполне закономерной.

Рассуждения Петрова о том же вопросе перекликаются со взглядом Фонвизина. Петров пишет в предисловии к «Потерянному раю»: «Скучась рифмами в Вергилии, отдыхаю я прозой в Мильтоне» (Мильтон 1777: [3]). Поэт не упоминает о сложности поиска эквивалентной стихотворной формы при несоответствии метрических систем русского и английского языков; его волнует иной вопрос. Своими словами Петров дает читателю понять, что выбирает прозу именно потому, что она «свободна», то есть не сковывает автора, и не монотонна, то есть не наскучит ему. Заметим, что в приведенных строках из предисловия переводчик несколько лукавит: он противопоставляет прозу рифмованному стиху, в то время как «Потерянный рай» написан белым стихом, что делает подобную оппозицию не вполне логичной. Слова зачина поэмы «things unattempted yet in prose or rhyme» (Milton 1821: 3) Петров переводит более уместным «ни вольным, ни во стопы заключенным слогом» (Мильтон 1777: 2). Так он формулирует базовое, по своим представлениям, различие поэзии и прозы, что оказывается очень близко словам Фонвизина, а также перекликается и с рассуждениями Третьяковского, высказанными им в статье «О беспорочности и приятности сельския жизни» (1757) (Алексеева 2006: 32).

Сложно оценить, находился ли англоман Петров под столь сильным воздействием французской литературной культуры, однако не вызывает сомнений то, что перед нами сознательный выбор прозаической формы, вписывающийся как в общий контекст эпохи, так и в круг теоретических размышлений русских авторов XVIII в. Как справедливо заметила Н. Ю. Алексеева,

они <принципы перевода. — А. Ц.> являлись не результатом прямого заимствования французских или немецких установлений, а рождались в обсуждении, спорах, в пробах и ошибках. При этом западная традиция русскими авторами учитывалась (Алексеева 2006: 32).

Попытаемся прояснить особенности переводческой манеры Петрова и его взгляды на литературу.

Рассматривая этот вопрос, нельзя не привести одну примечательную параллель, отмеченную типологическим сходством с переводом Петрова. В 1836 г. великий французский поэт-романтик Франсуа Рене де Шатобриан выберет именно прозаическую форму для перевода «Потерянного рая», бросив вызов общим переводческим установкам своего времени (Milton 1836). Заметим, что в ту пору во Франции уже существовало несколько стихотворных переводов английской эпопеи. Перевод Шатобриана вызвал громкую полемику и был неоднозначно воспринят не только во Франции, но и за ее пределами. Очевидно, что приступая к работе, Шатобриан не мог не учитывать эту распространенную точку зрения; однако поэт сознательно отказался от стихотворного перевода, стремясь именно к подстрочному буквалистическому переводу и видя подобное воплощение в определенной степени изоморфным оригиналу. Такое совпадение дает нам новый ракурс на рассматриваемую проблему и отчасти проясняет логику русского поэта-переводчика.

Однако мы не можем назвать перевод Петрова точным в силу нескольких причин. В общих чертах изменения, вносимые переводчиком в поэму, можно охарактеризовать так: Петров меняет не только стилистическую, но и экспрессивную окраску, а иногда и весь смысл выражения. Переводчик стремится еще в большей степени метафоризировать текст, пытается переосмыслить западную эпопею в традиционном русском ключе: интонация индивидуальной молитвы протестантского поэта заменяется этикетной формулой древнерусского книжника. Например, просьба «What in me is dark illumine, what is low raise and support» (Milton 1821: 4) переводится как «Просвети мрак души моя, возвыси мой низкий талант и поддержи» (Мильтон 1777: 2).

Стоит заметить, что Петров переводит одно и то же слово на протяжении всей книги по-разному, обогащая свой текст синонимическими рядами. Например, слово «arms» («оружие») он переводит словами «брань», «стрелы», «ратоборный», «оружиями и знаменами» и др.

Текст Петрова отличает от оригинала и обилие сложных слов, которыми буквально наводнен его перевод. Приведем пример:

...женолюбным царем, которого сердце, сколь ни велико, прельщенно легкими *идолжрицами* подпало срамному кумирслужению (Мильтон 1777: 19).

В соответствующем отрывке оригинала мы не найдем сложных слов:

By that *uxorious* king, whose heart though large,
Beguiled by fair *idolatresses*, fell
To *Idols foul*» (Milton 1821: 17).

В целом, в поэме Мильтона сложных слов несравнимо меньше.

При всех описанных выше особенностях переводческой манеры Петрова было бы ошибочным считать изучаемый текст «украшающим» переводом. Скорее, он является в крайней степени архаизированным, Петров наполняет поэму не только сложными словами, но и редкими церковнославянизмами и старославянскими грамматическими формами, чем существенно затрудняет стиль поэмы.¹

При этом мы не можем не заметить, что русский поэт стремился как можно более точно передать идею Мильтона. Нужно сказать, что при переводе Петров не опускает почти ни одного слова. Несмотря на существенные изменения, внесенные в область стилистики и грамматики, он сохраняет определенную верность оригиналу. Перевод Петрова оказывается наиболее тщательным и точным из всех русских переводов «Потерянного рая», созданных в XVIII в. Не будем забывать, что А. Г. Строганов и Амвросий

¹ В этом отношении представляется весьма неожиданным свидетельство С. П. Шевырева, высказанное им в середине следующего столетия: «...эта книга до сих пор одно из любимых чтений нашего простого народа» (Шевырев 1884: 181).

(Серебрянников) переводили с посредника и уже поэтому не могли претендовать на буквалистичность. Однако оба этих текста отмечены значительно большей свободой и в своем отношении к французскому тексту «Le Paradis Perdu», ставшего их источником.

Писатели XVIII в. обладали мышлением внеисторическим и в первую очередь стремились к передаче универсальной идеи. Как справедливо замечено Г. А. Гуковским в хрестоматийной статье «К вопросу о русском классицизме»,

именно с тем обстоятельством, что большинство переводимых пьес рассматривались как приближения к абсолютной ценности, следует связать пресловутое неуважение переводчиков к переводимому тексту (Гуковский 2001: 271).

По-видимому, целью Петрова было максимально тщательное и полное, в его понимании, отражение идеи произведения, а воссоздание индивидуального стиля Мильтона вовсе не занимало переводчика.

III

Мы привели примеры наиболее выразительных и значимых, на наш взгляд, изменений, систематически приносимых Петровым в текст «Потерянного рая». В связи с этим возникает немаловажный вопрос: присущи ли подобные принципы переводческой манере Петрова в целом или рассмотренные законы действуют лишь в пространстве перевода английской поэмы?

Чтобы ответить на него, обратимся к другому значительному переводческому труду Петрова, по своему масштабу сопоставимому с «Потерянным раем». Речь идет о героической поэме «Еней», переводе с латинского «Энеиды» Вергилия. Первые шесть песен этой книги в переводе Петрова были опубликованы в 1770 г. (за 7 лет до создания перевода «Потерянного рая»), однако работа над переводом поэмы Вергилия продолжалась и после: лишь в 1786 г. вышел полный перевод эпопеи.

Вспомним оценку, данную этому переводу в предисловии к «Потерянному раю»: рифмы вызвали у поэта скуку, и он оставил их для работы над прозаическим переложением английской поэмы. Однако, по-видимому, именно этот перевод Петров считал главным трудом своей жизни, о чем весьма красноречиво свидетельствует один факт из его биографии. В 1783 г., как и других писателей, избранных в Российскую Академию, Петрова пригласили участвовать в составлении Словаря. Это предложение Петрова отклонил и в своем ответе написал так:

Как я имею довольно важный труд на руках, каков есть преложение Вергилия, который всего меня занимает, прошу <...> объяснить Академии мою невозможность быть ей в сочинении словаря соучастником <...> И кто знает, может быть сочинять словарь многие умеют, а перевести Вергилия стихами, с некоторою исправностию, я один удобен (Сухомлинов 1885: 42).

В приведенной цитате Петров формулирует и обосновывает исключительную ценность своего сочинения. По его мнению, она заключается в том, что он создает именно стихотворный перевод великой поэмы. При размышлении над этим вопросом необходимо принять во внимание то, что в это же время (1769–1775) В. Д. Санковский переводил «Энеиду» прозой. Работа над переложениями велась параллельно, и мы не можем исключить некий элемент соревновательности между переводчиками.

Добавим, что поэма Петрова получила поощрение и высокий отклик императрицы, которая считала, что этот перевод «обесмертит его» (Екатерина II 1869: 428). Однако «Еней» не был оценен современниками; сказанные А. Н. Радищевым слова о том, что этот перевод — «древний треух, надетый на Вергилия ломоносовским покроем» (Радищев 1938: 352), выражали, вероятно, мнение большинства «литераторов принципиально иной культурной ориентации, не знавших ни латыни, ни славянского языка» (Алексеева 2005: 283). В этом контексте приведем и яркую эпиграмму В. И. Майкова (1770):

Коль сила велика российского языка!
Петров лишь захотел — Вергилий стал заика
(Русская эпиграмма 1990: 82).

Обратимся к сравнению двух переводов Петрова. Даже при поверхностном анализе их стилей мы обнаружим, что лексика перевода «Потерянного рая» значительно более архаичная и высокая, чем лексика перевода «Энеиды». В тексте перевода английской поэмы множество сложных слов, затрудненная грамматика, и, что характерно, слова и предложения в нем обыкновенно длиннее, чем в «Енее».

В переводе эпопеи Вергилия мы встретим значительно меньше редких церковнославянизмов; лексика в нем более нейтральная, а иногда даже и разговорная: *слыхать, судьбина, нужусь* и т. д. В «Енее» сосуществуют инфинитивы на -ть и на -ти, варианты *ночь* и *нощь*, полногласные и неполногласные формы слов: *середу — середина, голос — глас, полон — полн, берег — брег, бесперерывный, вратясь* и др. Также нельзя не заметить, как сильно отличается от линейного и прозрачного повествования «Енея» трудный и архаический стиль «Потерянного рая».

В обоих текстах значительную роль играет прямая речь. Однако в этих текстах она организована по двум отличным друг от друга принципам. В «Потерянном рае» реплики Сатаны, его приспешников, а также ангелов, Бога-отца и Бога-сына строятся по законам ораторского красноречия. Для примера приведем обращение Вельзевула к Сатане:

Вождь светоносных воев, которых никто, разве Всемогущий, победити мог, если они однажды услышат оный глас, воскрешающий залог их надежды во страхах и опасностях, раздававшийся толикократно в крайнейших бедах, среди пагубных минут свирепевшего сражения, во всех насаках, вернейший знак их безопасности: мгновенно восприимут новую бодрость и оживут, хотя днесь на сем огненном озере, ниц возверженны друг на друга лежат они, якоже сами мы пред сим, посрамленны и изумленны, не дивно, ниспадшие с толико гибельной высоты (Мильтон 1777: 12-13).

В переводе «Энеиды» прямое слово богов и героев нередко носит гораздо более сниженный, разговорный характер. Например, бог Нептун выражает свое негодование таким образом:

Отколе, ветры, в вас толикая кичливость?
Уж власть мою презрев, чрез наглу вы бурливость
Хотите меж собой стихии все смешить,
Толь страшны горы волн дерзаете взносить!
Я вас!.. Но наперед да море успокою,
Впредь знати дам себя вам казнью не такую
(Петров 1972: 365).

При этом необходимо заметить, что в обоих случаях стиль оригинала не дает нам прямых оснований для столь явной, четкой и систематической дифференциации стилистической окраски лексики переводов. Напомним, сколь сдержан стиль Мильтона, переизбыток сложных слов мог быть в большей степени ожидаем от перевода античной поэмы.

В связи с этим возникает вопрос: чем было вызвано столь сильное различие двух переводческих стратегий Петрова, выдающегося поэта и «мастера стиля» (Пумпянский 1941: 235)? Не думается, что одописец выбрал прозаическую форму для перевода «Потерянного рая» поскольку не воспринимал нерифмованные стихи английской поэмы как речь поэтическую. Во-первых, нельзя забывать о том, что и «Энеида» была написана белым стихом, и потому она не может быть противопоставлена «Потерянному раю» в этом аспекте. Добавим, что последняя четверть XVIII в. в русской литературе была отмечена интенсивными экспериментами с белым стихом. Примечательно, что в 1777 г. вышла в свет «Генриада», переведенная Я. Б. Княжнинным белыми стихами. Сам же Петров в это время «вводил белый стих в свои пиндарические трехстрофия и „вайзе”» (Гаспаров 2000: 97), пытаясь «компенсировать метрическую сложность» (Гаспаров 2000: 105) простотой на уровнях метра и рифмы. Очевидно, что поэт испытывал повышенный

интерес к белому стиху, однако при переводе «Потерянного рая» сознательно обратился к прозе. И этот осмысленный выбор переводчика мы попытаемся если не объяснить, то хотя бы прокомментировать.

Как известно, Петров так и не создал оригинальной развернутой эпопеи, вероятно, чувствуя собственную неподготовленность. Н. Ю. Алексеева связывает это с тем, что ему «по-видимому, мешала любовь к описательности. Как и в одах, в поэме он заворочен подробностями, что не позволяет ему видеть эпическую панораму событий» (Алексеева 2005: 289).

Нам представляется, что поэт остро ощущал общую неразвитость русской поэмы той эпохи и, не решаясь создать свою эпопею, он попытался ввести в отечественную традицию главные образцы высокой поэмы, знакомящие русского читателя с европейским культурным наследием и способствующие развитию национальной эпической поэмы. Общие задачи русских литераторов второй половины XVIII в. А. Н. Соколов сформулировал так:

Русскому эпическому поэту предстояло освоить богатое античное и западноевропейское наследие и, используя его, создать русскую национальную эпопею, отвечающую потребностям русской культуры и русской жизни (Соколов 1955: 32).

Петров избирает для перевода две наиболее значительные и близкие лично ему эпические поэмы. При этом нас не может не поразить то, в какой степени они не похожи друг на друга: создается впечатление, что, остановившись именно на этих двух произведениях, русский поэт стремился охватить все темы, виды и образы, возможные для эпической поэмы.

Действительно, одна из эпопей — западноевропейская, другая — античная; одна — духовная, другая — героическая; одна — вселенская, другая — национальная; одна — христианская, другая — языческая. «Потерянный рай» повествует о «внесении смерти во мир»: что показательно, Петров сознательно перевел лишь первые три книги эпопеи, повествующие о силах тьмы,

которые видят в человеке лишь игрушку. «Энеида» же, как выразительно писал С. С. Аверинцев, рассказывает «о человеке, преодолевающем себя в искусстве истории, отрекающемся от своеволия, о конце и новом начале» (Аверинцев 1996: 42). В этом контексте слепца Мильтона можно было бы назвать поэтом первоистока, поэтом, обращенным к доисторическому прошлому мира, в то время как Вергилия, напротив, — поэтом «отречения от прошлого и перерождения для будущего» (Гаспаров 1995: 399).

По-видимому, стилистическое своеобразие двух изучаемых нами переводов было призвано выделить специфику каждого из произведений и их содержательные особенности. В динамическом повествовании о странствиях человека и испытаниях земной истории «Енея» высокая интонация нередко соседствует с нейтральной, а подчас и шутиливой, тогда как крайне архаический стиль «Потерянного рая», по замыслу переводчика, вероятно, должен был отразить столкновение надчеловеческих, вселенских сил, определившее судьбы всего мироздания. Как писал о Петрове в 1826 г. И. И. Дмитриев,

Его герои — исполины;
И сам он по уму и духу был таков
(Дмитриев 1967: 368).

Складывается впечатление, что в поэтике Петрова оппозиция прозы и стиха может быть соотнесена с оппозицией просвещенной космической упорядоченности и древней хаотической свободы. В сущности, как раз такое представление отражено и в уже цитированной нами фразе из предисловия: «Скучась рифмами в Вергилии, отдыхаю я прозой в Мильтоне». Однако, принимая во внимание сложную организацию прозаического текста Петрова, мы не можем воспринять его слова об отдохновении буквально.

Эксперименты, связанные с интенсивными поисками взаимной зависимости между тематикой текста и его стилем, крайне занимали Петрова на протяжении всей его творческой биографии. По точному замечанию Е. М. Матвеева,

жанровое своеобразие од В. П. Петрова <...> состоит в поиске новых сочетаний между тремя «признаками» оды — темой, стилем и внешней формой. В одних случаях <...> поэт пытается использовать одну и ту же стиховую форму в одах различного содержания и различного стиля; в других — для од сходной тематики пытается предложить варианты стиховых форм; в третьих — экспериментирует над стилем в поздних одах, сохраняя каноническую форму торжественной оды (Матвеев 2010: 278).

Эти выводы, сделанные на материале од Петрова, не могут не напомнить и творчество Петрова-переводчика. По-видимому, и в «Енее», и в «Потерянном рае» тематика произведений во многом обусловила выбор стиля и его своеобразие, а также выбор формы передачи стихотворной речи оригиналов: в одном случае — рифмованным стихом, а в другом — прозой.

Создается впечатление, что ритм и рифма перевода «Энеиды» находятся в неких отношениях корреляции с тяжеловесными славянизмами и усложненной грамматикой прозаического текста «Потерянного рая». Как представляется, по мысли Петрова, в обоих переводах они выполняли одну и ту же роль: противопоставляли сложно организованный художественный текст разговорной речи.

Описанное явление не может не напомнить нам художественную практику В. К. Тредиаковского, многие тексты которого имели двуплановую структуру, построенную на комбинации стихотворных и прозаических частей. Как известно, в свою книгу «Сочинения и переводы как стихами, так и прозою» Тредиаковский поместил два переведенных им стихотворных трактата: «Науку о стихотворстве и поэзии» Буало — в стихах и «Эпистолу к Пизонам» Горация — в прозе. Как отмечала Н. Ю. Алексеева,

форма, избранная Тредиаковским для перевода стихотворной эпистолы, должна была продемонстрировать возможность сохранения поэзии оригинала в прозе. В предисловии «К читателю» он говорит о сопоставимой трудности прозаического и стихотворного перевода стихов (Алексеева 2009: 536).

При этой близости представляется маловероятным, что Петров в своих концептуальных переводческих установках сознательно ориентировался на Третьяковского. Размышляя о сходстве стилистических доминант в творчестве обоих поэтов, Л. В. Пумпянский справедливо писал: «совпадение с Третьяковским невольное и тем более интересное: наследие схоластической поэзии оказало и здесь подобное же влияние» (Пумпянский 1941: 235).

Своеобразие созданной Петровым прозаической формы заставляет нас вспомнить работу Третьяковского над переводом романа Дж. Баркляя «Аргенида». П. Е. Бухаркин так охарактеризовал стиль этого переложения:

Изоощренная ритмическая организация прозы (заставляющая местами вспомнить позднейшие опыты Андрея Белого) делает ее по степени художественной обработки подлинным эквивалентом поэзии (Бухаркин 2013: 389–390).

Рассмотрим в этом же ракурсе текст Мильтона в переводе Петрова.

В сильных местах поэмы мы без труда обнаружим характерную тенденцию к упорядоченности клаузул и выравниванию слогового объема речевых колонов. Создается впечатление, что Петров с крайним вниманием относился к организации формы своего текста. Приведем отрывок:

Я побежав возопила *Смерть*. Ад вострепетал от страшного имени, восстали все его пещеры и возвратным стоном повторили *Смерть* (Милтон 1777: 66–67).

В тексте «Потерянного рая» мы можем увидеть преобладание женских окончаний на стыке синтагм: «Сыне моего лона, Сыне, единый мое слово, моя премудрость, моя вседетельная сила» (Милтон 1777: 85).

Приведем несколько примеров, демонстрирующих сложную ритмическую организацию прозы Петрова:

Тако вещал богоотступный Ангел, посреди страданий, велере-
чьшь громко, но глубоким в душе своей томим отчаянием, и ему
абие гордый его совельможа ответственвал тако (Мильтон 1777: 6).

Тако рек Сатана, и ему Вельзевул ответствующ глаголал: Вождь
светоносных воев... (Мильтон 1777: 12).

...и клубя ко вратам свой зверевлачающийся ошиб абие подъем-
лет выспрь преогромную решеть... (Мильтон 1777: 70).

Нельзя не обратить внимания на тонко выстроенный ритмиче-
ский рисунок текста и его фонетическую организацию. Примеров
ритмизации прозаического перевода «Потерянного рая» можно
было бы привести около сотни, и нам трудно поверить в то, что
они случайны.

Заметим, что ритмизованная проза Петрова отчасти может
быть связана с традицией библейского повествования, церковной
проповеди и (в меньшей степени) молитвенного стиха. Однако,
как видится, в первую очередь она представляет собой чисто ху-
дожественное явление «мерной» прозы, о которой уже говорилось
в связи с «Иосифом» Битобе в переводе Фонвизина и «Аргенидой»
Барклая в переводе Тредиаковского. Это еще раз подчеркивает
типологическое сходство текста Петрова с «Потерянным раем»
в переводе Шатобриана, в котором обнаруживается множество
фонетических повторов. Представляется, что подобная практика
Петрова не может быть понята нами без контекста французской
традиции разработки поэтической прозы, эквивалентной по-
эзии, о которой речь шла выше; однако художественные экспери-
менты русского поэта, как думается, были связаны с ней весьма
опосредованно. В своей статье «Литературная полемика середины
XVIII в. о переводе стихов» Н. Ю. Алексеева показала, что раз-
витие перевода в XVIII — начале XIX в. зависело не только от ев-
ропейского влияния, но и во многом было «обусловлено обстоя-
тельствами развития самой русской поэзии» (Алексеева 2006: 34).
К таким же выводам на материале творческих поисков Петрова
приходим и мы. Петров оказывается преемником Тредиаковского
не только в отношении стилистических ориентиров — барочной

и латинской традиции,² — но и в отношении переводческой практики и взглядов на литературу вообще: установки на создание высокой поэзии и не менее высокой поэтической прозы. Ключ к пониманию Петрова как «мастера стиля» — единственное известное нам прозаическое произведение поэта, перевод «Потерянного рая» Мильтона.

Литература

- Аверинцев 1996 — Аверинцев С. С. Поэты. М., 1996.
- Алексеев 1981 — Алексеев М. П. Английская поэзия в русских переводах XIV–XIX века. М., 1981.
- Алексеев 1982 — Русско-английские литературные связи. М., 1982 (Литературное наследство. Т. 91).
- Алексеева 2005 — Алексеева Н. Ю. Русская ода: Развитие одической формы в XVII–XVIII веках. СПб., 2005.
- Алексеева 2006 — Алексеева Н. Ю. Литературная полемика середины XVIII века о переводе стихов // XVIII век. Сб. 24. СПб., 2006. С. 15–34.
- Алексеева 2009 — Алексеева Н. Ю. Комментарии // Третьяковская В. К. Сочинения и переводы, как стихами так и прозой. СПб., 2009. С. 501–654.
- Бухаркин 2013 — Бухаркин П. Е. История русской литературы XVIII в. (1700–1750-е гг.). Учебник для высших учебных заведений РФ. СПб., 2013.
- Вяземский 1848 — Вяземский П. А. Фон-Визин. СПб., 1848.
- Гаспаров 1995 — Гаспаров М. Л. Избранные статьи. М., 1995.
- Гаспаров 2000 — Гаспаров М. Л. Очерк истории русского стиха. М., 2000.
- Гуковский 2001 — Гуковский Г. А. Ранние работы по истории русской поэзии XVIII века. М., 2001.
- Дмитриев 1967 — Дмитриев И. И. Полное собрание стихотворений. Л., 1967.
- Екатерина II 1869 — Екатерина II. Антидот // Осьмнадцатый век: Исторический сборник, изданный П. Бартевым. М., 1869. Т. 4. С. 225–463.
- История 1996 — История русской переводной художественной литературы: Древняя Русь. XVIII век: в 2 т. Т. 2. Поэзия. СПб., 1996.
- Кочеткова 1999 — Кочеткова Н. Д. Петров В. П. // Словарь русских писателей XVIII в. Вып. 2. СПб., 1999. С. 425–429.

² На это указывали Л. В. Пумпянский (Пумпянский 1941: 235–236) и Н. Ю. Алексеева (Алексеева 2005: 283).

- Кросс 1996 — Кросс Э. У Темзских берегов: Россияне в Британии в XVIII веке. СПб., 1996.
- Левин 1990 — Левин Ю. Д. Восприятие английской литературы в России. Л., 1990.
- Лилич 1964 — Лилич Г. А. Об одном источнике русских заимствований в чешской поэтической лексике // Исследования по эстетике слова и стилистике художественной литературы. Л., 1964. С. 140–148.
- Матвеев 2010 — Матвеев Е. М. Стиховое и жанровое своеобразие од В. П. Петрова (к постановке проблемы) // Отечественное стиховедение: 100-летние итоги и перспективы развития. СПб., 2010. С. 269–279.
- Мильтон 1777 — Потерянный рай. Поэма Иоанна Мильтона. Переведена с аглинского [В. П. Петровым]. СПб., 1777. 107 с.
- Петров 1972 — Петров В. П. Еней. Героическая поэма Публия Вергилия Марона. Песнь первая // Поэты XVIII века. Т. 1. Л., 1972. С. 360–387.
- Пумпянский 1941 — Пумпянский Л. В. Третьяковский // История русской литературы. М.; Л., 1941. Т. 3. Ч. 1. С. 215–263.
- Радищев 1938 — Радищев А. Н. Полное собрание сочинений: в 3 т. Т. 1. М.; Л., 1938.
- Разсуждение о героической поэме 1787 — Разсуждение о героической поэме, и о превосходстве стихотворения Телемака. Переведено с французского. М., 1787.
- Русская эпиграмма 1990 — Русская эпиграмма. М., 1990.
- Соколов 1955 — Соколов А. Н. Очерки по истории русской поэмы XVIII и первой половины XIX века. М., 1955.
- Сухомлинов 1885 — Сухомлинов М. И. История Российской академии: в 8 т. Т. 7. СПб., 1885.
- Шевырев 1884 — Шевырев С. П. Лекции о русской литературе, читанные в Париже в 1862 году. СПб., 1884.
- Milton 1821 — Milton J. Paradise Lost. London, 1821.
- Milton 1836 — Le paradis perdu de Milton. Traduction nouvelle par M. de Chateaubriand. Paris, 1836.

**«ЖИТИЕ Ф. В. УШАКОВА» А. Н. РАДИЩЕВА:
К ПРОБЛЕМЕ ЖАНРА**

«Житие Федора Васильевича Ушакова», опубликованное в 1789 г., несомненно, является значительным текстом в творчестве А. Н. Радищева. Это произведение посвящено близкому другу автора А. М. Кутузову и содержит биографию их общего старшего товарища, оказавшего немалое влияние на будущего писателя. Таким образом, «Житие Ушакова» представляет собой, с одной стороны, важный источник сведений о Радищеве и его взглядах, а с другой стороны, богатый материал для изучения художественных особенностей творчества автора, в том числе своеобразной жанровой специфики его произведений.

В сравнительно небольшой научной литературе о «Житии Ушакова» именно вопрос о жанре этого произведения поднимался наиболее часто. Однако вопрос этот на данный момент не имеет однозначного ответа, в разных работах жанр «Жития» определяется по-разному. Основная же тенденция заключается в соотношении текста Радищева с агиографической традицией, что подсказывается названием произведения — «Житие Ф. В. Ушакова». Нужно заметить, что речь идет, безусловно, не о точном воспроизведении жанра древнерусской книжности. Прекрасно осознавая несоответствие текста Радищева житийному канону, исследователи старались прийти к некоему компромиссу между содержанием и заглавием произведения. Таким образом, речь шла обычно либо о намеренном разрушении традиции, либо о трансформации жанра, допускающей то, что героем жития оказывается вполне рядовой человек.

Исходя из того факта, что до Радищева житиями называли жизнеописания либо святых, либо выдающихся и прославленных

людей, группа ученых во главе с Г. А. Гуковским придерживалась мнения, что Радищев осознанно бросает «вызов феодальной литературе „житий”», создавая «житие на новый лад» о простом человеке, «полемически заостренное и против настоящих житий святых, и против панегириков вельможам» (Гуковский 1999: 311). По мнению Г. А. Гуковского, причиной обращения Радищева к агиографическому жанру и его новаторства, было то, что писатель хотел показать, насколько «человек будущего века, юноша, преданный науке и идеям свободы» — кем и являлся Ф. В. Ушаков — «ценнее всех генералов и сановников» (Гуковский 1936: 179–180). Подобную точку зрения поддерживал, например, А. Б. Светлов (Светлов 1958: 196).

О прямой связи «Жития Ф. В. Ушакова» с агиографической традицией писал А. И. Старцев. Исследователь полагал, что,

называя предпринятое им описание жизни Ушакова «житием» — по аналогии с церковным наименованием жизни подвижников, — Радищев подчеркивает ее значение как морального образца (Старцев 1956: 94).

Н. Л. Степанов также обращал внимание на связь творчества Радищева, в частности, «Жития Ушакова» с древнерусским литературным жанром (Степанов 1972: 100). Придерживаясь схожего мнения, Р. М. Лазарчук объясняла странность ситуации тем, что «люди, подобные вождю его <Радищева> юности требовали не биографий, а житий» (Лазарчук 1977: 76). Наконец, Н. Д. Кочеткова и А. Г. Татаринцев в «Словаре русских писателей XVIII века» так пишут о тексте Радищева:

Произведение связано и с традицией древнерусского жития, и с новыми веяниями, принесенными сентиментализмом (Кочеткова, Татаринцев 2010: 20–21).

Между тем, в перечисленных исследованиях мы не находим попыток аргументировано доказать принадлежность «Жития

Ф. В. Ушакова» к агиографической традиции: во всех случаях это лишь утверждается, но не изучается подробно. Детальному рассмотрению «Жития Ушакова» с точки зрения соответствия житийному канону посвящена статья С. Н. Травникова «Традиция агиографической литературы в повестях А. Н. Радищева». В этой небольшой работе автор делает попытку доказать, что две повести Радищева: «Житие Федора Васильевича Ушакова» и «Житие Филарета Милостивого» («Положив непреборимую преграду»), «стилизованы под древнерусские жития» (Травников 1978: 74). Основанием для этой попытки служит, помимо названия текста, его композиция, которая, по мнению исследователя, повторяет схему построения жития. Однако ни сопоставление обращения Радищева к Кутузову в начале произведения и обращения автора жития к братии, ни проведение аналогии между приложенными к «Житию» «Размышлениями» Ушакова и описанием посмертных чудес святого не представляются нам достаточно убедительными. Вызывают сомнение и некоторые сюжетные параллели. Так, например, вряд ли эпизод, в котором перед проснувшимся Ушаковым появляется женщина-просительница (Радищев 1938: 160), может быть соотнесен с видением святому, а поездка на учебу в Лейпциг — с религиозным подвигом (Травников 1978: 78). Кроме того, не доказывает схожесть произведения Радищева с житием и то, что в конце жизнеописания автор «пишет о своей горестной утрате» (Травников 1978: 78): представляется, что не только для создателей житий характерна скорбь об умерших. О якобы «подвижнической деятельности на ниве просвещения и духовного образования юного поколения» (Травников 1978: 79), которую С. Н. Травников приписывает Ушакову, нет никаких упоминаний в самом тексте Радищева. Подобная попытка представить Ф. В. Ушакова в роли типичного святого, как нам кажется, противоречат содержанию произведения. Не останавливаясь больше на детальной полемике с С. Н. Травниковым, заметим лишь, что конечный вывод, который делает в статье исследователь, также вызывает некоторые

сомнения. Тезис о том, что «Радищев избрал классическую, всем знакомую форму жития», чтобы ничто не отвлекало читателей от идейно-воспитательного содержания текста (Травников 1978: 81), может быть опровергнут тем, что ни один из известных отзывов современников Радищева, а также его сыновей на «Житие Ушакова» не указывает на то, что эти люди воспринимали его именно как житие. И для княгини Дашковой, и для А. М. Кутузова, и для Николая и Павла Радищевых «Житие Ушакова» было брошюрой или повестью, содержащей биографию друга автора, а также свободолюбивые идеи самого Радищева.¹

При всей своей необычности точка зрения Н. С. Травникова находит поддержку в монографии О. М. Гончаровой «Власть традиции и “Новая Россия” в литературном сознании второй половины XVIII века». Соглашаясь с тем, что «Житие» строится по тем же законам, что и древнерусские житийные памятники, Гончарова объясняет это тем, что Радищев ориентировался «на предшествующую национальную традицию» (Гончарова 2004: 204) и проявлял интерес к «традициям религиозно-учительной литературы» (Гончарова 2004: 202). По мнению исследовательницы,

сознательное обозначение автором жанровой природы своего текста ориентирует нас на проблему жанровой семантики, «памяти жанра» (Гончарова 2004: 203),

а обращение к житийной традиции связано с радищевской концепцией «мужа тверда» (Гончарова 2004: 204). Об этой концепции впервые написал Ю. М. Лотман, ориентируясь на то, что в произведениях Радищева появляется особый образ инициатора борьбы и вождя, который «действует словом истины, но в равной степени и личным примером» (Лотман 1992: 146). Этот герой, «твердый муж» (каковым является и Ф. В. Ушаков), соотносим, по мнению

¹ См., например: (Дашкова 2009: 198–199; Барсков 1915: 66).

Ю. М. Лотмана, с житийным святым. Именно поэтому Радищев «в арсенале средневековой агиографии ищет красок для изображения своего друга» (Лотман 1992: 147). Точка зрения о принадлежности «Жития Ф. В. Ушакова» к агиографической литературе достаточно подробно развивается также в ряде исследований ученого из Самары А. В. Растягаева. Основной темой его работ является трансформация житийной традиции в русской литературе XVIII в. Так, например, в своей докторской диссертации «Агиографическая традиция в русской литературе XVIII века. Проблема генезиса и жанровой трансформации» исследователь рассматривает в одном ряду «Житие Квинта Горация Флакка» А. Д. Кантемира, «Житие канцлера Франциска Бакона» (перевод В. К. Третьяковского), «Жизнь графа Никиты Ивановича Панина» Д. И. Фонвизина. В этот же список попадает и «Житие Ушакова». По мнению А. В. Растягаева, А. Н. Радищев

видоизменил жанровую структуру жития и духовного завещания, создав новую композиционную модель повествования в духе Нового времени, где религиозные мотивы уступили центральное место общечеловеческим ценностям. Его житийные произведения — пример становления нового для русской литературы эпического жанра (Растягаев 2008: 8).

Приведенный обзор исследований, в которых поддерживается точка зрения о том, что «Житие Ф. В. Ушакова» тесно связано с агиографической литературой, показывает, что большинство высказываний ученых носит скорее характер утверждений, не подкрепленных необходимыми доказательствами. В тех же случаях, когда аргументация все же приводится, она не оказывается достаточно убедительной и обоснованной текстом Радищева или конкретными сопоставлениями. Очевидно, что подобному пониманию жанровой природы «Жития Ушакова» способствовало, главным образом, название этого произведения, которое содержит авторское, на первый взгляд, достойное доверия определение

жанра. Между тем, название в данном случае вступает в трудно разрешимое противоречие с содержанием текста. Произведение, героем которого является далеко не идеальный молодой человек, рано умерший, не успевший совершить ничего значительного и оставивший о себе память лишь в кругу самых близких людей, не отвечает устойчивому житийному канону, в том числе и композиционно. Этого противоречия, тем не менее, можно избежать, попытавшись иначе интерпретировать слово «житие» в названии произведения Радищева.

Дело в том, что в языковом сознании человека, живущего в конце XVIII в., слово «житие» имело не только ставшее для нас привычным сакральное значение. Какое-то время оно воспринималось и использовалось в качестве синонима слова «жизнь» и лишь к XIX в. это значение окончательно устарело. Значение жизненного пути человека от рождения до смерти было присуще этому слову так же, как и указание на жанр агиографической литературы. Предположение о том, что и А. Н. Радищев использовал слово «житие» как синоним «жизни» в названии своего произведения, находит некоторые подтверждения.

Во-первых, мы знаем, что язык Радищева очень архаизирован, зачастую сложен для понимания по сравнению с языком современных ему писателей. Он может использовать архаичную форму, даже если есть более современный синоним. Это особый затрудненный стиль Радищева, о котором писали неоднократно.² Что касается слова «житие», в первой части самого произведения — биографии Ушакова — оно встречается трижды и всегда в том же значении, в каком сейчас мы употребляем слово «жизнь». То есть в значении «существования человека от рождения до смерти» (Ожегов 2002: 194). Приведем эти контексты:

Таковыя размышления побудили меня описать *житие* сотоварища нашего Федора Васильевича Ушакова. Я ищущу в том собственного

² См., например: (Кочеткова 1977).

моего удовольствия; а тебе, любезнейшему моему другу, хочу отверзти последние излучины моего сердца. Ибо нередко в изображениях умершего найдешь черты в живых еще сущего (Радищев 1938: 157).

Здесь «описать житие» значит то же, что описать жизнь. А не написать житие как произведение определенного жанра. Следующий контекст:

Описывая *житие* столь близкого сердцу моему человека, как то был Федор Васильевич, я не скрою, однако же, и того, чего разум не мог еще в нем исправить, и к чему обращение в большом свете приучило юные его чувства (Радищев 1938: 159).

И последний пример:

За щастие почесть можно, если удостоишься в течении *жития* своего беседовати с мужем, в Мире прославившимся... (Радищев 1938: 181).

Здесь слово *житие* употреблено уже не по отношению к Ушакову, а в общем. «В течение жития своего» значит «в течение своей жизни». Слово «жизнь» также употребляется Радищевым, но лишь в контекстах, связанных с ее прекращением, со смертью. Например, «отъять жизнь», «покушаться на жизнь», «скончатъ жизнь», «пресеклась жизнь». Это объясняется, по-видимому, устойчивостью подобных сочетаний. Но когда Радищев имеет в виду именно жизненный путь, биографию человека, он использует слово «житие».

Вторым аргументом в пользу нашего предположения, становится то, что в биографиях Радищева, написанных его сыновьями Николаем и Павлом (уже в XIX в.), есть фрагменты, в которых они переводят название произведения отца как «Жизнь Ушакова» или используют оба слова равнозначно. Например, в очерке Николая Александровича Радищева есть такие строки:

...потом написал он «Жизнь Ф. В. Ушакова» и приобщил к ней некоторые из его сочинений (Радищев Н. А. 1959: 44).

Или:

Исключая «Жизни Ушакова» после него не осталось никаких записок касательно собственной его <А. Н. Радищева> жизни (Радищев Н. А. 1959: 46).

То есть сын Радищева меняет слово «житие» на «жизнь» в соответствии с нормой его времени, конца 20-х годов XIX в.

У Павла Александровича в биографии отца мы видим:

В Лейпциге он <А. Н. Радищев. — Е. К.> был дружен особенно со следующими товарищами. Первый из них Ушаков, которого *жизнь* была издана им под названием «Житие Ф. В. Ушакова» (Радищев П. А. 1959: 53).

Здесь слово «жизнь» использовано в значении биографии как жанра. Можно прийти к выводу, что сыновья Радищева почти не ощущали разницы между словами «жизнь» и «житие» в названии произведения отца.

В-третьих, второй том «Словаря Академии Российской», где представлена буква «ж», был издан в 1790 г., почти одновременно с «Житием Ушакова». Таким образом, в обоих источниках должна быть отражена одна языковая ситуация. В словарной статье «житие» дается отсылочное толкование: «Зри Жизнь во 2 и 3 знаменованях» (САР: 1144). Помет, ограничивающих употребление, нет. То есть на тот момент слова житие и жизнь были абсолютными синонимами: «время, продолжающееся от начала рождения до дня смерти» и «образ жития в отношении к нравам и поведению» (САР: 1121).

Еще один факт, который мы можем привести в подтверждение гипотезы о названии «Жития Ушакова», это то, что в картотеке «Словаря русского языка XVIII века» ИЛИ РАН из 398 карточек на слово «житие» 374 — то есть подавляющее большинство — это контексты, в которых «житие» имеет значение либо жизни как физического существования человека, либо как образа жизни.

Из оставшихся 26 карточек лишь в 8 контекстах имеется в виду житие святого. В 14 — жития великих людей, либо конкретных (например, Октавиана Августа, Клавдия, Александра Македонского), либо абстрактных «добрых государей и великих мужей», «знаменитых человеков, могущих служить зеркалом и образцем». Здесь мы имеем дело как раз с биографиями. Обычно речь идет о переводах Светония или Плутарха или неких сборниках подобных биографий. Две последние карточки представляют для нас особый интерес, потому что в этих контекстах слово «житие» фигурирует в значении биографии, жизнеописания рядового человека. Например, карточка с цитатой из поэмы Василия Ивановича Майкова «Игрок ломбера» 1763 г.:

Он *житие* свое вещая все подробно,
О! есть ли — возопил — где зло сему подобно,
Которо возвестить я вам теперь пришел.

«Вещать житие» в данном случае — «рассказывать о своей жизни», как и в еще одной цитате из этого произведения:

Спеши отсель, скорей спеши, Леандр, спеши,
Но прежде *житие* свое нам Расскажи.³

Кроме того, в названиях биографий, опубликованных в России XVIII в., слова «жизнь» и «житие» встречаются практически одинаково часто. Например, издавались: «Житие и дела Марка Аврелия Антонина цесаря римского, с собственными премудрыми его рассуждениями о себе самом» (1740), сборник «Жития славных

³ Следует заметить, что цитируемое произведение В. И. Майкова является героико-комической поэмой. По законам данного жанра о низких явлениях следует говорить высоким слогом, поэтому нельзя все же с полной уверенностью утверждать, что в приведенных контекстах слово «житие» не имеет значения «жизнеописание великого человека», хотя речь идет всего лишь о карточном игроке.

генералов» (Корнелий Непот 1748), «Житие канцлера Франциска Бакона» (Маллет 1760), «Езопово житие» (Эзоп 1760), сборник переводов из Плутарха «Житие славных в древности мужей» (Плутарх 1765), сборник «Сравнение жития и дел разных, особливо восточных и индийских великих героев и знаменитых мужей по примеру Плутархову» Людвиг Гольберга (Хольберг 1766), «Житие Горация» (Кантемир 1868), два «Жития Петра Великого» (Катифоро 1772, Орфелин 1774), «Житие Иоанна Ге, взятое из дополнения Белева Лексикона» (Житие Иоанна Ге 1783), «Житие Конфуциуса» (Амио 1790), «Стихотворения Сафы» с описанием ее жития (Сапфо 1792) и «Житие Франца Лефорта» (Виноградов 1799).

В это же время были напечатаны биографии со словом «жизнь» в названии, например: сборник Светония «Жизни двенадцати первых цесарей римских» (Светоний 1776), «Жизнь Ломоносова» (Веревкин 1784), «Жизнь графа Панина» (Фонвизин 1786) (интересно, что впервые этот текст был опубликован в журнале «Зеркало света» в 1786 г. под заглавием «Сокращенное описание жития графа Никиты Ивановича Панина»), «Жизнь Вольтера» (1786), «Жизнь Фридриха Великого» (Гибер 1788), «Жизнь афинского законодателя Солона» (1789), «Жизнь императрицы австрийской Марии Терезии» (1789), «Жизнь римского императора Нерона» (1792), «Жизнь Бюффона» (1794) и так далее.

В названиях романов, повестей и сатир также встречаются оба слова. Приведем для примера такие произведения: «Житие и достопамятныя приключения Зелинтовы» (1763), «Житие страдавшего за истинну» (сатира) (Рабенер 1764), «Жизнь Олимпы, или Приключения маркизы Де***» (1765), «Житие господина N. N.» (Колосов 1781), «Жизнь богемского королевича Ликурга и королевны Артемизы» (1789) и «Жизнь добродетельной сицилианки» (Ламбер 1794).

Как нам кажется, приведенная аргументация вполне доказывает, что слово «житие» в XVIII в. активно использовалось как синоним к слову «жизнь», а не только в значении названия агиографического жанра. Представляется, что и А. Н. Радищев,

называя свое произведение «Житие Ф. В. Ушакова», не ставил перед собой цели эпатировать публику или реформировать жанр жития, а лишь использовал это слово в привычном для себя и окружающих значении жизни человека как его биографии или жизненного пути. Таким образом, название произведения Радищева отсылает нас скорее к традиции жизнеописательной литературы, что дает повод рассмотреть «Житие Ушакова» в сопоставлении с биографиями и мемуарами XVIII в. Подобное сравнительное исследование может позволить найти для произведения Радищева подходящий жанровый контекст и установить связь, на первый взгляд, несколько изолированного творчества автора с современной ему литературной традицией.

Литература

- Амио 1790 — Амио Ж. М. Житие Кунг-Тсеца или Конфуциуса, как именуют его европейцы, наиславнейшего философа китайского, восстановителя древния учености. СПб., 1790.
- Барсков 1915 — Барсков Я. Л. Переписка московских масонов XVIII века. М., 1915.
- Веревкин 1784 — Веревкин М. И. Жизнь покойнаго Михайла Васильевича Ломоносова // Ломоносов М. В. Полное собрание сочинений Михайла Васильевича Ломоносова, с приобщением жизни сочинителя и с прибавлением многих его нигде еще не напечатанных творений. Ч. 1. СПб., 1784. С. III–XVIII.
- Виноградов 1799 — Виноградов И. И. Житие Франца Яковлевича Лефорта, Женевского гражданина, Российского Генерала и Великаго Адмирала, Председателя всех Советов Петра Великаго, перваго министра, Полковника Выборнаго полку, Наместника Великаго Новгорода, Чрезвычайнаго и Полномочнаго Посла ко многим Европейским Двора́м. СПб., 1799.
- Гибер 1788 — Гибер Ж.-А.-И. Жизнь и деяния Фридриха Великаго, короля прусскаго. Ч. 1. СПб., 1788.
- Гончарова 2004 — Гончарова О. М. Власть традиции и «Новая Россия» в литературном сознании второй половины XVIII века. СПб., 2004.
- Гуковский 1936 — Гуковский Г. А. Радищев как писатель // Радищев: материалы и исследования. М.; Л., 1936. С. 134–209.
- Гуковский 1999 — Гуковский Г. А. Русская литература XVIII века. М., 1999.

- Дашкова 2009 — Дашкова Е. Р. Записки. М., 2009.
- Эзоп 1760 — Эзопово житие // Эзоп. Эзоповы басни. СПб., 1760. С. 19–81.
- Житие Иоанна Ге 1783 — Житие Иоанна Ге, взятое из дополнения Белева Лексикона // Басни господина Ге. Ч. 1–2. М., 1783. С. III–XVIII.
- Кантемир 1868 — Кантемир А. Д. Житие Квинта Горація Флакка // Кантемир А. Д. Сочинения, письма и избранные переводы. Т. 2. СПб., 1868. С. 387–388.
- Катиоро 1772 — Катиоро А. Житие Петра Великого императора и самодержца всероссийскаго, отца отечества, собранное из разных книг, во Франции и Голландии изданных, и напечатанное в Венеции, Медиолане и Неаполе на диалекте италианском, а потом и на греческом: с коего на российской язык перевел статский советник Стефан Писарев. СПб., 1772.
- Колосов 1781 — Колосов С. П. Житие господина N. N., служащее введением в историю его в царстве мертвых. СПб., 1781.
- Корнелий Непот 1748 — Корнелий Непот. Жития славных генералов. СПб., 1748.
- Кочеткова 1977 — Кочеткова Н. Д. Радищев и проблема красноречия в теории XVIII века // XVIII век: Радищев и литература его времени. Сб. 12. Л., 1977. С. 8–28.
- Кочеткова, Татаринцев 2010 — Кочеткова Н. Д., Татаринцев А. Г. Радищев Александр Николаевич // Словарь русских писателей XVIII века. Вып. 3. СПб., 2010. С. 16–29.
- Лазарчук 1977 — Лазарчук Р. М. «Проза Радищева и традиции эпистолярного жанра» // XVIII век: Радищев и литература его времени. Сб. 12. Л., 1977. С. 72–82.
- Ламбер 1794 — Ламбер К.-Ф. Жизнь добродетельной сицилианки, или Приключения маркизы Албелины. М., 1794.
- Лотман Ю. М. Отражение этики и тактики революционной борьбы в русской литературе конца XVIII века // Лотман Ю. М. Избранные статьи: в 3 т. Т. 2. Таллинн, 1992. С. 134–158.
- Маллет 1760 — Маллет Д. Житие канцлера Франциска Бакона. М., 1760.
- Ожегов 2002 — Ожегов С. И., Шведова Н. Ю. Толковый словарь русского языка / 4-е изд. доп. М., 2002. С. 194.
- Орфелин 1774 — Орфелин З. Житие и славные дела государя императора Петра Великого, самодержца всероссийскаго, с предположением краткой географической и политической истории о Российском царстве. СПб., 1774.
- Плутарх 1765 — Плутарх. Житие славных в древности мужей. СПб., 1765.
- Рабенер 1764 — Рабенер Г. В. Житие страдавшего за истинну. СПб., 1764.

- Радищев 1938 — Радищев А. Н. Житие Федора Васильевича Ушакова, с приобщением некоторых его сочинений // Радищев А. Н. Полное собрание сочинений: в 3 т. Т. 1 / под ред. И. К. Луппола, Г. А. Гуковско-го, В. А. Десницкого. М.; Л., 1938. С. 153–212.
- Радищев Н. А. 1959 — Радищев Н. А. О жизни и сочинениях А. Н. Радищева // Радищев Н. А., Радищев П. А. Биография А. Н. Радищева, написанная его сыновьями / подготовка текста, статья и прим. Д. С. Бабкина. М.; Л., 1959. С. 37–46.
- Радищев П. А. 1959 — Радищев П. А. Биография А. Н. Радищева // Радищев Н. А., Радищев П. А. Биография А. Н. Радищева, написанная его сыновьями / подготовка текста, статья и прим. Д. С. Бабкина. М.; Л., 1959. С. 47–102.
- Растягаев 2008 — Растягаев А. В. Агиографическая традиция в русской литературе XVIII в.: проблема генезиса и жанровой трансформации: автореф. дис. ... д-ра филол. наук. Самара, 2008.
- Саффо 1792 — Саффо. Стихотворения Сафы, лесбийския стихотворицы / Переведенныя с греческаго языка Иваном Виноградовым; Изданы с описанием жития сея славныя своими дарованиями, любовию и произшедшими от оныя злочючениями женщины. СПб., 1792.
- САР — Словарь Академии Российской. Ч. 2. СПб., 1790.
- Светлов 1958 — Светлов А. Б. А. Н. Радищев: критико-биографический очерк. М., 1958.
- Светоний 1776 — Светоний Транквилл. Жизни двенадцати первых цесарей римских. СПб., 1776.
- Старцев 1956 — Старцев А. И. Университетские годы Радищева. М., 1956.
- Степанов 1972 — Степанов Н. Л. Просветительский реализм // Развитие реализма в русской литературе. Т. 1. М., 1972. С. 61–100.
- Травников 1978 — Травников С. Н. Традиция агиографической литературы в повестях А. Н. Радищева // Литература Древней Руси. Вып. 2. М., 1978. С. 74–84.
- Фонвизин 1786 — Фонвизин Д. И. Жизнь графа Никиты Ивановича Панина. СПб., 1786.
- Хольберг 1766 — Хольберг Л. Сравнение жития и дел разных, особливо восточных и индийских великих героев и знаменитых мужей по примеру Плутархову. СПб., 1766.

ПУТИ ПРОЧТЕНИЯ «ВАДИМА НОВГОРОДСКОГО» Я. Б. КНЯЖНИНА

«Вадим Новгородский» является последней трагедией одного из ведущих драматургов конца XVIII в. Я. Б. Княжнина. Многие исследователи называют это произведение художественной и политической вершиной русской классицистической трагедии.

Основой сюжета «Вадима Новгородского» является сообщение Никоновской летописи:

В лето 6372 <...> оскорбишася Новгородци, глаголюще: «Яко быти нам рабом и много зла всячески пострадати от Рюрика и от рода его». Того же лета уби Рюрик Вадима Храброго, и иных многих изби новгородцев советников его (ПСРЛ 1965: 9).

Литературную традицию освещения данного сюжета, привлекавшего внимание многих историков и писателей XVIII в., начала Екатерина II, написавшая в 1786 г. пьесу под названием «Историческое представление из жизни Рюрика». Императрица заимствует и вводит в литературное произведение генеалогию славянских князей из «Истории Российской» В. Н. Татищева, где впервые была высказана гипотеза о кровном родстве Вадима и Рюрика:

Нестор рассказывает, что Рюрик убил славянского князя Водима, что в народе смятение сделало. *Может сей таков же внук Гостомыслу* <курсив мой — П. Ю.>, старшей дочери сын был, который большее право к наследству имел и из-за того убит (Татищев 2005: 65).

В «Историческом представлении» Вадим, младший двоюродный брат Рюрика, вопреки порядку престолонаследия, пытается организовать восстание, чтобы обрести власть. В своих начинаниях герой не преуспевает. При этом Рюрик не убивает Вадима

и сохраняет ему жизнь: «... в винном вижу я лишь человека, теперь судите сами, отдам ли я на осуждение брата моего двоюродного, князя Вадима» (Екатерина II 1901: 250). Этот эпизод многократно обращал на себя внимание исследователей, поскольку из летописного предания следует, что Рюрик убил Вадима. В «Историческом представлении» этого не происходит: Рюрик прощает антагониста. При этом интересно, что первичная инициатива прощения исходит от жены Рюрика Едвинды:

Екатерина как бы показывает особую склонность женщины-княгини к добросердечию и мягкости, намекая тем самым на собственный пример (Пчелов 2012: 266).

Лейтмотивом всего «Исторического представления» является мотив подчинения. Рюрик следует воле своего отца, финского короля Людбрата. Жена Людбрата Умила подчиняется мужу: «Повиноваться твоей воле беспрекословно я обыкла» (Екатерина II 1901: 236). Синеус и Трувор подчиняются Рюрику как старшему из трех братьев. Старейшины и новгородские посадники подчиняются Гостомыслу, а затем и варягорусским князьям. Вадим должен подчиниться великому князю. Квинтэссенцией обозначенного лейтмотива является монолог новгородского посадника Добрынина, обращенный к Вадиму:

Народы, приобыкши повиноваться государю, деду твоему, не поважны иметь тут прение, где следует воле его чинить исполнение; кто из нас не умеет повиноваться, тот не способен другими повелевать (Екатерина II 1901: 224).

Это высказывание аккумулирует в себе курс официальной идеологии 80–90-х годов XVIII в., заключающийся в повиновении и послушании. В подтверждение сказанному можно вспомнить известный ответ российской императрицы на вопрос Д. И. Фонвизина: «В чем состоит наш национальный характер?» — «В остром и скором понятии всего, в образцовом послушании и в корени всех добродетелей, от творца человеку данных» (Фонвизин 1959: 275).

В трагедии Княжнина сюжет о Вадиме и Рюрике освещен совершенно иначе как в идейном отношении, так и в художественном. Начать следует с того, что «Вадима Новгородского» постигла тяжелая судьба. Пьеса была написана в 1789 г., но при жизни Княжнина не была опубликована. Драматург отдал ее для постановки в театр, в готовившемся спектакле в роли Вадима должен был выступать известный актер и драматург П. А. Плавильщиков. Ввиду событий во Франции Княжнин был вынужден взять трагедию из театра. В 1793 г. уже после смерти Княжнина издатель И. П. Глазнов отдал «Вадима Новгородского» в типографию Академии наук. Советник академической канцелярии О. П. Козодавлев одобрил трагедию, после чего она была опубликована в 39-м томе «Российского феатра». Также «Вадим» вышел отдельным изданием в июле 1793 г. Трагедия произвела сильное впечатление на читателя. Генерал И. П. Салтыков донес о ней фавориту императрицы П. А. Зубову (который в 1790 г. «способствовал и к пагубе Радищева» (Лонгинов 1860: 646)) «и уверил его в вредном направлении трагедии, *особенно в такое время* <курсив М. Н. Лонгинова. — П. Ю.>» (Лонгинов 1860: 646), намекая на революцию во Франции. Генерал-прокурор Самойлов донес Сенату о содержании «Вадима Новгородского»:

...в сей трагедии помещены некоторые слова не токмо соблазн подающие к нарушению благосостояния общества, но даже есть изречения противу целости законной власти царей (Самойлов 1885: 180).

Екатерина II рассердилась на княгиню Е. Р. Дашкову, президента Академии Наук, допустившую напечатание трагедии. Императрица была напугана французской революцией и боялась, что революционная «зараза» может перекинуться на Россию. Сенат вынес постановление конфисковать экземпляры «Вадима Новгородского» и публично сжечь их. Особым указом было предписано:

...оную книгу, яко наполненную дерзкими и зловредными против Самодержавной власти выражениями, а потому в обществе российской

Империи нетерпимую, сжечь в здешнем столичном городе публично... (Лисовский 1892: 359).

Трагедия была сожжена на Александровской площади у Александро-Невской Лавры. Новых изданий опального текста не появлялось до 1871 г., когда П. А. Ефремов опубликовал «Вадима Новгородского» в журнале «Русская старина» — и то с пропуском нескольких стихов, в которых видели антимонархический пафос:

Самодержавие, повсюду бед содетель,
Вредит и самую чистейшу добродетель
И, невозбранные пути открыв страстям,
Дает свободу быть тиранами царям (Княжнин 1961: 271)

История показала, что «Вадима Новгородского» в разное время прочитывали по-разному. Краеугольным камнем стал вопрос о наличии или об отсутствии антимонархических идей, связанных с образом Вадима. Большинство писавших о трагедии неизбежно сталкивались со смешением авторской позиции с художественной задачей, которую ставит в тексте автор. Театровед В. Н. Всеволодский-Гернгросс писал, что спор о «Вадиме Новгородском» сводится к «противоречию между субъективными намерениями автора и объективным звучанием трагедии» (Всеволодский-Гернгросс 1940: 119). Зачастую интерпретация текста сводилась к выше упомянутым строкам о самодержавии, и в контексте идеологического сдвига, преследований Екатериной II в 90-х годах XVIII в. радикально настроенных личностей уже умерший Княжнин вставал в один ряд с А. Н. Радищевым и Н. И. Новиковым, образуя своеобразное «опальное трио» русской литературы.

Один из самых популярных вариантов прочтения трагедии можно назвать «монархическим». При таком понимании «Вадима Новгородского» главным героем становится Рурик, фигура Вадима ниспровергается. Подобным образом текст Княжнина прочли сразу же после его публикации. Так, поэт консервативных

убеждений Н. Е. Струйский, отрицавший существование тиранов в принципе, прочитал трагедию как произведение, в котором есть тирады о неприятии и противодействии самодержавному строю:

На то ль я буду мысль мою в стихах здесь ткать,
Чтоб беззаконию плескать и потакать!
Иль паче растравлять и к буйству предводима:
Хвалить чтобы я стал прегнусного Вадима,
Которого судьбы низринули на век!
Мне мнится, автор сей был дух, не человек,
И удостоенный монарша снисхожденья,
Безумием влечен и потерял почтенье? (Струйский 1794: 6)

В 1793 г. издатель журнала «Санкт-Петербургский Меркурий» А. И. Клушин опубликовал статью «О новых книгах», где, в частности, содержался пассаж о «Вадиме Новгородском». Пафос Клушина во многом совпадал с позицией Струйского. Клушин считал, что в трагедии Княжнина осуждается монархический строй:

Рурик есть кроткий, милосердый и благоразумный государь; Вадим — строгий, предприимчивый, испуганный и, можно сказать, безумный республиканец. Самые его покушения на возвращение вольности новгородцам тогда, когда они добровольно вручили власть и корону Рурику, не есть ли покушения безрассудное? Желание обратить их в прежнее безначалие, не есть ли желание самого лютейшего их зла? (Клушин 1793: 138–139).

Схожие суждения в XIX–XX вв. высказывали авторы многочисленных работ по русской литературе. Литературовед и историк И. Я. Порфирьев писал:

Основная идея пьесы чисто монархическая <...> Пьеса... прославляет монархическое правление Рюрика (Порфирьев 1898: 218).

Того же мнения был и В. Ф. Саводник, издавший «Вадима Новгородского» в 1914 г. Отдельную статью о трагедии Княжнина

посвятил Г. В. Плеханов, рассмотрев ее с точки зрения классовой борьбы, разведя главных героев по двум полюсам:

...развязкой «Вадима» является торжество монарха над бунтом, и это правильно. Весьма ошибочно было бы считать злополучную трагедию Я. Б. Княжнина выражением республиканского взгляда (Плеханов 1925: 223).

По Плеханову, Княжнин был верным подданным Екатерины II и в своих трагедиях благословлял монархию. Плеханов ссылается на то, что императрице посвящена первая трагедия Княжнина «Дидона», написанная еще в 1769 г. Кроме того, по заказу Екатерины II в 1778 г. была написана трагедия «Титово милосердие», в которой в образе Тита современники узнавали российскую императрицу. В «Вадиме Новгородском», по мнению Плеханова, нет выраженного антимонархического пафоса: Рурику буквально «навязана» (Плеханов 1925: 226) власть в Новгороде. Н. К. Гудзий, признавая идейную двусмысленность пьесы, называл ее «апологией просвещенной монархии» (Гудзий 1935: 662). Преимущество Рурика над Вадимом, по мысли Гудзия, лежит в преимуществе объективной политической целесообразности. Ф. Я. Прийма отмечал: «Трагедия Княжнина завершается не только фактической, но и моральной победой Рюрика» (Прийма 1984: 105).

Ряд исследователей, признавая антимонархическую направленность трагедии, занял противоположную позицию. Многие были уверены, что главным героем пьесы является не монарх, а республиканец. Так «монархический» вариант прочтения текста породил своего антагониста — «антимонархический», «республиканский» вариант. Ученые приравнивали произведение Княжнина по силе высказываний и смелости к «Путешествию из Петербурга в Москву» А. Н. Радищева, соотносили слова княжнинского Пренеста о самодержавии со словами самого Радищева: «Самодержавие есть наипротивнейшее человеческому естеству состояние» (Радищев 1941: 282). Литературоведы обращали внимание на то, что в мире

«Вадима Новгородского» подвергаются переосмыслению некоторые фундаментальные понятия. Во-первых, изменяется значение слова *монархия*. В речи Вадима синонимом монархии становится *тирания*. Правитель может быть идеальным и мудрым, но он все равно становится в глазах республиканца деспотом и разрушителем мира. Во-вторых, слово *раб*, которым Вадим нарекает новгородцев, склонившихся перед Руриком, становится антонимом к словам «*истинный сын отечества*» (Княжнин 1961: 255) и *гражданин*. В-третьих, слово *гражданин* меняет свое значение. В «Вадиме Новгородском» оно «неотъемлемо от представления о борьбе за независимость, свободу» (Кулакова 1961: 53). В отличие от «Исторического представления» Екатерины II, где акцент делается на декоративное великолепие (постоянная смена места действия, введение хора и балета между действиями), в трагедии Княжнина отсутствуют элементы внешней эффектности. «Остроте проблематики соответствует ее словесное выражение» (Кулакова 1961: 52). Сила высказываний стала для ряда исследователей аргументом в пользу того, что за Вадимом и Пренестом стоит реальный автор. М. А. Габель писала: «Колебаний быть не может: не только Пренест и Вадим, герои Княжнина, защищают аристократическое правление; сам писатель стоит за ними; слова их — слова автора» (Габель 1933: 366). Г. А. Гуковский отождествлял Княжнина с республиканцем: «Княжнин весь — с Вадимом. Но он признает, что победила монархия» (Гуковский 1999: 314). В той же тональности писал С. С. Данилов:

Княжнин приводит доводы в защиту обеих государственных систем, сюжетно решая вопрос в пользу монархии, но явно сохраняя все авторские симпатии на стороне титанической фигуры Вадима, самоубийство которого звучит как протест против торжества самодержавия (Данилов 1948: 100).

Л. Е. Татарина называла Вадима «идейным противником самодержавной власти» (Татарина 1982: 287) и также отождествляла позицию реального автора с Вадимом: «И все симпатии автора на его стороне» (Татарина 1982: 288).

В конце XX в. некоторые исследователи вовсе увидели в образе Вадима «героя новой эпохи» (Кокшенева 1993: 7) и стали анализировать «Вадима Новгородского» в рамках начал поэтики романтизма. К. А. Кокшенева и А. П. Валагин считали, что самодержавие в трактовке Княжнина разрушает саму основу человеческого существа, оно не принимается не только как форма политического правления, но и как этический принцип. Если в начале «Вадима Новгородского» республиканец окружен соратниками и все-таки верит в свержение монарха с трона, то в конце герой противопоставляет себя всему остальному. Вадим уже не классицистский герой именно потому, что он «обладает обостренным чувством личной свободы» (Кокшенева 1993: 7):

И как не трепетать,
Когда из рабства бездн осмелимся взирать
На прежню высоту отечества любезна!
Вся сила Севера, пред оным бесполезна,
Его могущество, не знающе врагов,
Равняла в ужасе с могуществом богов.
А днесь сей пышный град, сей Севера владыка —
Могли ли ожидать позора мы толика!
(Княжнин 1961: 252)

Здесь сталкиваются два концепта — «рабства бездны» и «прежня высота отечества». Бездна — глубоко символичное слово, в трагедии Княжнина оно обозначает состояние, в котором, по Вадиму, пребывает народ, принявший монархию и зачеркнувший былое. Второй концепт можно объяснить другими словами Вадима из пятого действия трагедии: «Наместо вольности небесной красоты / Ты своеволия являя нам черты...» (Княжнин 1961: 298). Здесь вольность и свобода отождествляются с небом, с небесами, которые являются «романтически окрашенными синонимами духовной и политической раскрепощенности и независимости» (Валагин 1991: 21).

Помимо «монархического» и «республиканского» понимания «Вадима Новгородского», существовал третий вариант прочтения, который можно обозначить как «нейтральный». П. А. Ефремов, издавший «Вадима Новгородского» в 1871 г., был убежден, что «Вадим Новгородский» — невинная трагедия,

ибо вообще «Вадим» не только не заключает ничего вредного, но даже восхваляет монархический принцип (Ефремов 1871: 725).

Такой же точки зрения придерживался и М. Н. Лонгинов: «эта в сущности довольно невинная трагедия оставалась каким-то пугалом в истории литературы» (Лонгинов 1860: 650). Как Ефремов, так и Лонгинов убеждены, что лица, запретившие трагедию, обратили внимание лишь на несколько стихов, тогда как текст Княжнина заслуживал гораздо более глубокого прочтения. Екатерина II «обратила более внимания на выражения Вадима и его двух соотарищей <Пренеста и Вигора. — П. Ю.>, чем на слова рассудительного и благотворительного Рюрика» (Ефремов 1871: 727). Критик В. Я. Стоюнин писал, что в «Вадиме Новгородском»

были слова и выражения против монархической власти, но вложенные в уста ярого республиканца, Вадима, никогда не присягавшего той власти, которой он не хотел подчиниться (Стоюнин 1881: 755).

Акценты в трагедии, по мысли Стоюнина, расставлены таким образом, что

добродетельному монарху не следует бояться республиканских идей посреди народа, который его любит и которому он хочет благотворить: здесь сам республиканец не захочет жить, если он честный человек (Стоюнин 1881: 758).

Другими словами, все монологи, намекающие на антимонархический принцип, оправданы теми персонажами, за которыми они закреплены.

Расходящиеся друг с другом суждения о «Вадиме Новгородском» объединяет то, что выбор правой стороны в большинстве случаев определялся не методологическими установками исследователей, а субъективным впечатлением от прочитанного материала. Одни использовали текст Княжнина для того, чтобы доказать, что драматург был сугубым монархистом и приверженцем идеологии эпохи Екатерины II. Другие пытались доказать революционные воззрения Княжнина. Общим местом во мнениях относительно «Вадима Новгородского» было желание «приставить» реального автора к Вадиму или к Рурику.

*
* *

Кроме изложенных вариантов прочтения «Вадима Новгородского», которых придерживалось большинство исследователей, существует еще один путь понимания трагедии Княжнина, который разделяется далеко не всеми специалистами в изучении русской литературы XVIII в.

Еще в 1817 г. поэт А. Ф. Воейков написал дидактическую поэму «Искусства и науки», в которой говорится о заслугах русских писателей в развитии отечественной литературы. Вот что Воейков пишет о «Вадиме Новгородском»:

Моя любимая трагедия Вадим.
С какою силою начертан Княжнинным
Новгородский Брут и Цесарь величавый!
Один — блистающий в короне чистой славой,
Свободу благостью заставивший забыть,
И от безвластия власть спасшую любить;
Другой — свиреп и яр, как тигр неукротимый,
По добродетелям за полубога чтимый:
Обоим славная, ужасная судьба!
И нерешенною осталась борьба
Величья царского с величием гражданина:
Корнелева пера достойная картина (Воейков 1819: 252).

Автор этих строк ставит двух главных героев трагедии Княжина вровень: Рурик — идеальный монарх, Вадим — идеальный тираноборец. Их конфликт остается нерешенным, смерть Вадима в конце трагедии не означает победы Рурика. Такая точка зрения в корне разнится с традиционным пониманием пьесы.

Мысль Воейкова уже в начале XX в. подхватил И. И. Замотин. Ученый считал, что, «по-видимому, Княжнин лишь сопоставил два идеала, не давая предпочтения ни одному, ни другому» (Замотин 1900: 43). Власть Рурика, утверждающаяся не на грубой силе, а на добродетели, является подлинным воплощением просвещенного абсолютизма со всеми его идеальными признаками. Вадим — неистовый республиканец, одержимый идеями свободы, равенства и братства. Столкновение двух идеалов, двух идеологических позиций и вызывает, по мнению Замотина, разные трактовки трагедии. Со смертью Вадима исчезает одна из главных идей трагедии, поэтому «победа Рурика над Вадимом оказывается какой-то неполной» (Замотин 1900: 43). В отличие от Ефремова и Лонгинова, Замотин признает, что «произведением невинным “Вадима” считать ошибочно» (Замотин 1900: 46), так как Княжнин встал на позиции поборничества свободы, обнажив, как и Радищев в «Путешествии из Петербурга в Москву», вопрос о самодержавии, и не примкнул при этом ни к одной из сторон.

В немногих научных работах, в которых затрагивается вопрос о наличии двух правд в «Вадиме Новгородском», писалось о необходимости переосмысления трагедии. В сущности, об этом писали сторонники «нейтрального» варианта прочтения трагедии Лонгинов и Стоюнин. Однако подлинно научной аргументации, способной подкрепить такой путь понимания текста, не появлялось довольно долгое время до тех пор, пока не были опубликованы статьи П. Е. Бухаркина и И. А. Гурвича. Исследователи исповедуют разные подходы к рассмотрению «Вадима Новгородского», при этом их трактовки во многих аспектах идентичны. Теории обоих ученых кардинально переворачивают весь арсенал известных суждений о «Вадиме Новгородском» и дают современному

исследователю большие возможности для развития мысли о русской литературе в целом.

Обе статьи были опубликованы в 80-х годах XX в. с разницей в один год. Первой из них в 1986 г. появилась статья П. Е. Бухаркина «Человек и время в трагедии Я. Б. Княжнина “Вадим Новгородский”». Ученый во многом развивает суждения И. И. Замотина о том, что в произведении присутствует два идеала.

Подлинно новым было не только его <«Вадима Новгородского» — П. Ю.> идейное содержание, но и структура, драматический конфликт, создаваемый в нем художественный мир (Бухаркин 1986: 99).

Княжнин, по мысли П. Е. Бухаркина, поставил для русской трагедии абсолютно новый вопрос: «Что есть истина?» (Бухаркин 1986: 102). В «Вадиме Новгородском» создается новая модель мира, где «каждый в своем роде идеален» (Бухаркин 1986: 100). Вадим и Рурик — носители разных точек зрения: монарх олицетворяет новый мир, республиканец — старый. Скорбь Вадима о минувшем времени («О Новград! что ты был и что ты стал теперь?» (Княжнин 1961: 252)) задает мотив движения исторического времени. Вернувшись в Новгород, встретившись в ночь со своими единомышленниками Пренестом и Вигором, Вадим не узнает своей родины, он противопоставляет прошлое настоящему. Сталкиваются два временных концепта:

О, стыд! Сей царь, тогда покорен, удручен,
С молением представ, в середине наших стен
Свое чело на прах пред нами уклоняет;
А днесь — о, грозный рок! — он нами обладает —
Сей Рурик!.. Не могу я боле продолжать...
(Княжнин 1961: 253)

Именно «течение времени... вызывает непонимание между Вадимом и Руриком» (Бухаркин 1986: 103). Есть настоящее, происходящее здесь и сейчас, и есть утерянное навсегда прошлое.

Княжнин отказывается от родства антагонистов, в отличие от текста Екатерины II, и благодаря этому меняется акцент конфликта: новгородцы приняли под свой кров не потомка Гостомысла, а «гонимого царя варяг» (Княжнин 1961: 253), который помог разобраться с междоусобицами, после чего сначала отказывался от предложения стать монархом, но в конечном счете согласился нести бремя правителя. В «Историческом представлении» Екатерины II Вадим сетует на порядок престолонаследия и на решение Гостомысла. В пьесе Княжнина Вадим предстает не честолюбивым князем-бунтовщиком. Герой является носителем мысли о том, что Россия изначально была свободной страной, «что народ в ней всегда был волен, что самодержавие, навязанное народу силой, отняло у них эту вольность» (Макогоненко 1981: 40). Историческое время предстает в трагедии Княжнина фатальной силой, изменяющей общество в конкретной исторической обстановке. Всегда есть люди прошлой эпохи, и всегда есть новое поколение. Отсюда, как считает П. Е. Бухаркин, и возникают разные мировосприятия главных героев. Рурик и Вадим как будто говорят на разных языках, и диалог между ними невозможен.

Вывод ученого сводится к тому, что Княжнин одним из первых в русской культуре обратился к концепции возрастов человечества, поставил проблему становления человека в обществе и ввел историческое время в свою последнюю трагедию.

В 1987 г. в журнале «Вопросы литературы» была опубликована статья И. А. Гурвича под названием «Необычная трагедия (О «Вадиме Новгородском» Княжнина)». Исследователь главным образом анализирует архитектуру текста, используя при этом терминологический аппарат, выработанный М. М. Бахтиным и Ю. В. Манном. И. А. Гурвич исходит из того, что в «Вадиме Новгородском» сводятся воедино, вопреки правилам поэтики классицистической трагедии, два идеальных образа, носители двух традиционных сюжетов. В трагедиях XVIII в., как правило, выводились фигуры просвещенных монархов и отважных тираноборцев, и драматурги либо восхваляли монархию и идеального правителя, либо делали

главным героем тираноборца, открыто выступающего во имя прав своих сограждан. Тот же Княжнин в 1778 г. написал трагедию «Титово милосердие», где он выводит образ идеального монарха Тита, а в 1784 г. — трагедию «Рослав», где главным героем является Рослав, русский воин, тираноборец, находящийся в плену у шведского короля Христиерна. Простое изменение расстановки персонажей в «Вадиме Новгородском» неизбежно повлекло за собой «преобразования драматургических основ трагедии» (Гурвич 1987: 176): изначальная схема становится аспектом более широкого замысла. Конфликт Вадима с Руриком нарастает от сцены к сцене, у каждого героя есть своя позиция, и эти позиции равноправны. Чаши весов не перевешивают друг друга вплоть до самого финала произведения.

Княжнин, по мнению И. А. Гурвича, мог заимствовать план расстановки персонажей из «Цинны» Корнеля и из «Смерти Цезаря» Вольтера. Однако у французских драматургов совершенно иной характер драматической борьбы. «Ни Корнель, ни Вольтер не делают соразмерность героев в противостоянии — именно в этом — пружиной драматического действия, его регулятором» (Гурвич 1987: 185). У Княжнина же оба героя поступают по своей истине.

Для Вадима, «откровенного максималиста» (Гурвич 1987: 176), любой народ, признающий власть монарха, сразу же переходит в разряд пресмыкающихся рабов. Абсолютно не важно, хорош монарх как человек или нет. Важен сам принцип власти: если человек — монарх, то он автоматически становится тираном. Вадим не испытывает никаких препон, он непоколебим, тверд и жесток. Рурик избран монархом самим народом, он мудр, великодушен, добродетелен, порой даже слишком кроток. Герои олицетворяют собой две формы правления, и их конфликт, нарастая от завязки к кульминации, плавно перетекает в конфликт монархии и республики. Вадим и Рурик становятся участниками «идеологического турнира» (Гурвич 1987: 178), в котором нет преимущества той или иной стороны. Нет «монологического исхода конфликта» (Гурвич

1987: 178) — ситуации, в которой четко прослеживалась бы правая сторона, и был дан победоносный поступок, разрешающий конфликт трагедии. Здесь мысль И. А. Гурвича пересекается с суждениями П. Е. Бухаркина: герои Княжнина «сомасштабны» (Гурвич 1987: 178) друг другу. Слово одного опровергается словом другого, образуя многослойный пирог идейных напластований. О подобной конструкции драматического произведения (столкновении *действия* и *контрдействия*) писал литературовед В. М. Волькенштейн. «Для героя драмы мысль — орудие борьбы, средство достижения своей цели» (Волькенштейн 1969: 82). Мысль же в свою очередь выражается словом, которое становится мостом между двумя противоположными точками зрения. Таким образом строятся многие драматические произведения, «Вадим Новгородский» не является среди них исключением. Гораздо важнее то, что в других русских трагедиях XVIII в. четко прослеживается монологический исход конфликта. В случае с трагедией Княжнина ситуация выглядит несколько сложнее.

Принцип «сомасштабности» особенно ярко прослеживается в последнем действии «Вадима Новгородского». Рассмотрим его более подробно, опираясь на построения И. А. Гурвича с учетом концепции Волькенштейна.

Итак, из слов Ракиды становится известно, что Рурик вышел биться с Вадимом и его приверженцами:

Уж люта брань кипит и кровь течет рекой.
И Рурик, и Вадим убийственной рукой
Друг в друге жизнь мою в сей час отнять стремятся.
На то ль герои вы, чтоб только истребляться?..
О, как несчастна я! любовник и отец —
Дражайши имена для счастливых сердец,
А мне, а мне и вы источники страданий!..
(Княжнин 1961: 294)

Во втором явлении появляется обезоруженный Вадим и другие пленники в сопровождении воинов Рурика. С этого мгновения

берет свое начало знаменательный диалог антагонистов. Каждое явление строится на противопоставлении позиций главных героев. Победенный Вадим произносит разрушительный монолог поверженного воина, от которого отвернулось даже солнце:

О, стыд! низвержен я в оковы наконец...
Невольник Руриков — Рамиде не отец!
Поди, не умножай моей тоски ужасной!..
О солнце! помрачи твой луч, иным прекрасный,
А ненавистный мне и злейший вечной тьмы!
Свершилось все теперь, рабами стали мы!..
<...>
Не быть, престать сей свет — тиранов жертву — видеть;
Смерть — благо, ежели жизнь должно ненавидеть!
Умрем, уклонимся от подлости и злоб,
В одно несчастливый убежище — во гроб!
Умрем!.. Но что? О, рок!.. Я жизни ненавижу,
А средства и умереть несчастный я не вижу
(Княжнин 1961: 295).

Здесь собраны воедино все составляющие идеологии Вадима. Он проиграл на поле брани Рурику, и теперь все истинные сыны отечества, в которых, как считал ранее Вадим, самодержавие при-творило страсть к родине, стали рабами монархии. Повторяется главная мысль свободолюбца: народ пресмыкается перед властью. Даже после пленения Вадим не признает иной идеологии, ничто не может заставить его примкнуть к «толпе тирановых рабов», он непреклонно верен себе. Такова позиция республиканца, которую мы назовем «действием».

В третьем явлении задается позиция монарха («контрдействию»). Рурик говорит:

Хоть был я принужден, Вадим, с тобой сражаться,
Победой не могу мою наслаждаться,

Когда она в тебе питает ту вражду,
Которой от твоих я чувств себе не жду (Княжнин 1961: 297).

Монарх изначально не хотел биться с Вадимом, поэтому он не может радоваться победе. В Рурике с самого начала не было ненависти к Вадиму, этим подчеркивается его кротость и милосердие — характеристики просвещенного монарха, роднящие Рурика Княжнина и Рюрика Екатерины II. Рурик правит во имя народа, а не ради самого принципа власти:

Желал ли я венца, ты ведаешь то сам.
Я нес не для себя спасенье сим странам:
Народом призванный, закрыв его я бездну,
Доволен тем, что часть окончил вашу слезну
(Княжнин 1961: 299)

Вадим же понимает восшествие Рурика на престол как признак «своеволия» (Княжнин 1961: 298): «скорее небеса со адом съединятся» (Княжнин 1961: 299), чем республиканец склонит голову перед Руриком.

Для разрешения конфликта двух главных героев монарх решает прибегнуть к мнению народа, выступающего в трагедии Княжнина в качестве персонажа:

(К народу, снимая венец)
Теперь я ваш залог обратно вам вручаю;
Как принял я его, столь чист и возвращаю.
Вы можете венец в ничто преобразить
Иль оный на главу Вадима возложить
(Княжнин 1961: 300–301)

Царский венец в руках Вадима означает возвращение вольности. Однако народ становится перед Руриком на колени «для упрощения его владеть над ним» (Княжнин 1961: 301). Здесь и происходит острейшее напряжение в трагедии Княжнина: герой понимает,

что его покинули абсолютно все, что он остался один. Этот эпизод является кульминацией всей трагедии. Вадим завидует Пренесту и Вигору, павшим на поле брани, так как они — истинные сыны отечества, отдавшие жизнь за свободу:

О, гнусные рабы, своих оков просящи!
О, стыд! Весь дух граждан отселе истреблен!
Вадим! се общество, которого ты член!
(Княжнин 1961: 301)

Может показаться, что Вадим в какой-то мере признает власть Рурика, ведь ему принадлежат слова: «Я вижу, власть твоя угодна небесам. / Иное чувство ты гражданей дал сердцам» (Княжнин 1961: 302). Однако это лишь иллюзия, так как дальше Вадим отрекается от всего вокруг. Переломным моментом для него стал выбор народом Рурика (своеобразная высшая точка развития «контрдействия»). Теперь Вадим, оставшись один, расставляет все точки над «i»:

Все пало пред тобой: мир любит пресмыкаться;
Но миром таковым могу ли я прельщаться?
(К народу)
Ты хочешь рабствовать, под скипетром погран!
Нет боле у меня отечества, граждан!
(К Рамиде)
Ты предана любви и сердцем, и душою —
Итак, и дочери я боле не имею... (Княжнин 1961: 303)

Образ Вадима выдерживается вплоть до самого конца пьесы, с ним не происходит трансформации даже тогда, когда совершает самоубийство Рамида. Для Рурика смерть возлюбленной — это страшное, роковое событие: «О, исступление, погибельное мне!» (Княжнин 1961: 303). Для Вадима это своего рода счастье, потому что дочь поставила долг перед отцом выше любви к тирану:

О, радость! Все, что я, исчезнет в сей стране!
О дочь возлюбленна! Кровь истинно геройска!
(Княжнин 1961: 303)

Вадим вслед за самоубийством Рамиды убивает себя, а самоубийство в системе координат «Вадима Новгородского» — это идейная вершина защитника и сторонника вольности и свободы. «И смысл финала, зерно замысла — не в победе одного и поражении другого (хотя это тоже безразлично), а в *непоправимой несовместимости достойных друг другу героев добра*» (курсив мой. — П. Ю.) (Гурвич 1987: 178). Вадим и Рурик — «сомасштабные» персонажи, однако они не способны ужиться в одном мире.

Конечный вывод И. А. Гурвича следующий: трагедия Княжнина представляет собой начальную стадию формирования диалогичности в русской литературе. По словам ученого, «в результате “одноходовой” перекомпоновки монологической схемы» (Гурвич 1987: 183) «Вадим Новгородский» вводится в «диалогическое русло» (Гурвич 1987: 178).

Таковы размышления П. Е. Бухаркина и И. А. Гурвича. Концепции обоих литературоведов объединяет тезис о несовместимости двух героев в тексте Княжнина, невозможности диалога между ними. И. А. Гурвич считает, что «Вадим Новгородский» представляет собой первый зачаток диалогического конфликта в русской литературе. П. Е. Бухаркин пишет об историческом времени, идущем бесповоротно, что и сталкивает главных героев трагедии.

*
* * *

Главная проблема, с которой неминуемо сталкиваются исследователи творчества Княжнина, заключается в том, что в силу недостатка фактов и материалов невозможно однозначно сказать, какую мысль хотел преподнести драматург, создавая свою последнюю трагедию. Автора «Вадима Новгородского» в действительности очень сложно представить как человека, который открыто исповедует антимонархические идеи, выступает с революционным пафосом,

отличается пылким характером. При этом существуют эпизоды в биографии Княжнина, которые порождают неоднозначные суждения об этом писателе, они подливают масло в огонь. К таковым относится суд над Княжнинным за растрату казенных денег. Писатель выплатил часть долга, но в силу невыплаты оставшейся суммы был закован в кандалы и содержался при Ладожском пехотном полку. Учитывая тот факт, что Княжнин был сын вице-губернатора Пскова, дворянином по рождению, и что в XVIII в. к преступлениям дворян подходили очень мягко в силу знатного происхождения, суровость приговора невольно поражает. В исследовательской литературе существует мнение, что Княжнин, помимо недостающей суммы, расплачивался еще и за свою трагедию «Ольга», написанную в начале 70-х годов XVIII в. В ней усматривалась аллюзия на конфликт между кружком Н. И. Панина и Екатериной II, возникший в связи с совершеннолетием в 1772 г. будущего императора России Павла и отказом императрицы передать сыну престол в тот момент. Лишь в 1777 г. Княжнину был возвращен чин капитана, после чего он стал секретарем при И. И. Бецком.

Самая интересная и самая поразительная лакуна в биографии Княжнина — это, безусловно, обстоятельства его смерти. «Вадим Новгородский» в большой степени связан с этой проблемой. Судьба трагедии поспособствовала возникновению разных версий смерти ее создателя. В частности, существует точка зрения, что Княжнин был вызван на допрос к С. И. Шешковскому, Малюте Скуратову эпохи Екатерины II, после чего скончался. Об этом писал Д. Н. Бантыш-Каменский: «трагедия Княжнина “Вадим Новгородский” более всего произвела шума. Княжнин, как уверяют современники, был *допрашиван* Шешковским в исходе 1790 г., впал в жестокую болезнь и скончался 14 января 1791 г.» (Бантыш-Каменский 1836: 78). Кроме того, существует знаменитое высказывание А. С. Пушкина: «Княжнин умер под розгами» (Пушкин 1949: 16). Между тем известно, что «Вадим Новгородский» был опубликован уже после смерти писателя в 1793 г. Ситуацию усугубляет известный факт об отказе Княжнину в пожаловании чина

коллежского советника по просьбе Бецкого в апреле 1790 г., а также прекращение постановок трагедий «Рослав», «Владимир и Ярополк» и комической оперы «Несчастье от кареты» на подмостках театров. Кроме того, А. Я. Княжнин, сын драматурга, вопреки версии о смерти отца в Тайной канцелярии, утверждал, что автор «Вадима Новгородского» скончался от простудной горячки. С. Н. Глинка отмечал, что драматург в 1790 г. написал статью под названием «Горе моему отечеству», которая «отуманила последние месяцы его жизни» (Глинка 1895: 97). Главная мысль в ней

была та, что должно сообразоваться с ходом обстоятельств, и что, для отвращения слишком крутого перелома, нужно это предупредить заблаговременным устройением внутреннего быта России, ибо французская революция дала новое направление веку (Глинка 1895: 97).

Очевидных доказательств версии о смерти Княжнина от рук Шешковского не существует. Если верить словам Глинки, то, что бы ни было истинной причиной смерти драматурга, автор «Вадима Новгородского» в конце жизни остро почувствовал необходимость что-то менять в системе управления государством, дабы избежать возможного бунта против самодержавия.

Образом Вадима Княжнин продолжил развитие тираноборческих тенденций в русской трагедии XVIII в. При этом «не следует преувеличивать действительной прогрессивности взглядов» (ИРЛ 1958: 545) писателя. Резкие монологи Пренеста и Вадима, ставшие уже хрестоматийными, — это не знак того, что реальный автор восстает на объект обличения! «Вряд ли оправданно видеть в трагедии прямую оппозицию екатерининским установкам» (ИРЛ 1980: 694). Немногочисленные, но все же имеющиеся свидетельства современников Княжнина позволяют нам представить фигуру драматурга совершенно с другой точки зрения. Скромность, тихость — вот что является общим местом в дошедших до нас высказываниях о Княжнине. В. В. Селиванов, один из его учеников в Сухопутном кадетском корпусе, отмечал:

Учителя у нас были самые лучшие во всем Петербурге, — вот хоть, например, Княжнин <...> Княжнин одевался очень скромно, но необыкновенно чисто и опрятно; руки у него были полные, белые и замечательно красивые. Кадеты чрезвычайно его любили и уважали (Гордин 1991: 29).

После постановки трагедии «Дидона» на домашнем театре П. А. Бакунина в 1778 г. М. Н. Муравьев написал следующее:

Я был вчера на представлении «Дидоны» Якова Борисовича Княжнина, *сего столь тихого и любви достойного человека* <курсив мой. — П. Ю.>, который заставляет ждать в себе трагика, может быть превосходнейшего, нежели его тесть (ПРП 1980: 348).

С. Н. Глинка отмечал:

По привычному чувству любви к человечеству он <Княжнин. — П. Ю.> у себя в доме не мог видеть печального лица. Часто случалось с ним, что в дождливую погоду, взяв денег, чтобы отправиться на дрожках в кадетский корпус... он отдавал те деньги бедняку-просителю или слуге... И в корпус, на кафедру словесности приходил в скромном сюртуке, запрысканном дождем (Глинка 1895: 87).

После премьеры трагедии «Росслав» зал рукоплескал и вызывал поэта на сцену, но Княжнин убежал из здания театра, вместо него вышел И. А. Дмитриевский, игравший Росслава. Когда же актер вернулся домой, Княжнин

бросился его обнимать и с восторгом воскликнул: «Счастлив Княжнин, что родился современником Дмитриевского: ему, а не себе объязан он торжеством Росслава» (Глинка 1841: 262).

По окончании трагедии «Дидона» один из знакомых автора, подбежав к нему, вслух закричал: «Яков Борисович наш Расин!» Княжнин возразил ему шепотом: «Молчи! Молчи, братец, а не то если подслушают такую ложь, то тебе ни в чем не станут верить» (Глинка 1841: 237).

Как отмечают А. Ю. Веселова и Н. А. Гуськов,

в целом, при напряженной литературной борьбе в XVIII в. в России, Княжнин для своего времени и положения не так уж часто вступал в прямую полемику, и скорее сам подвергался нападкам, нежели нападал (Веселова, Гуськов 2003: XXX).

Достаточно вспомнить ядовитые выпады И. А. Крылова в сторону Княжнина и его жены Е. А. Княжниной, младшей дочери А. П. Сумарокова. Будущий великий русский баснописец, которому Княжнин «дал... приют в своем доме и первым открыл ему поприще тогдашней словесности, но об этом никогда не говорил» (Глинка 1895: 87), не только высмеял чету Княжнинных в своей комедии «Проказники» в образах Рифмокрада и Тараторы, но и периодически крайне резко поминал драматурга в «Почте духов» (Гуковский 1940: 142–154; Майков 1889: 125–169). Назвать конфликт Княжнина с Крыловым полемикой было бы неправильно, так как истинная полемика предполагает обоюдоострую борьбу оппонентов. Отношения же Крылова с Княжнинным больше были похожи на травлю первым второго. «Вражда» с другими драматургами XVIII в. (Н. П. Николевым, А. О. Аблесимовым, М. В. Поповым, Д. И. Фонвизинным) не была «проявлением зависти» (Веселова, Гуськов 2003: XXXVII) или назойливым мщением со стороны Княжнина. Единственным случаем прямого обвинения в адрес писателей-современников со стороны автора «Вадима Новгородского», по словам А. Ю. Веселовой и Н. А. Гуськова, можно считать лишь шуточную поэму «Бой стихотворцев» (Веселова, Гуськов 2003: XXXVIII).

Скромный человек и один из ведущих литераторов конца XVIII в., Княжнин парадоксальным образом является одним из наиболее прогрессивных представителей той эпохи. «Отдав дань идее просвещенной монархии, он закончил дифирамбами в честь республики» (Кулакова 1961: 57). Княжнин — не революционер, но его симпатии по отношению к республиканскому строю правления очевидны.

Он настойчиво думал о судьбе России... но он не верил в возможность подъема народных масс, а может быть, и боялся их, хотя и понимал, что без участия народа герои-одиночки обречены на поражение (Кулакова 1951: 90).

Какова бы ни была реальная позиция Княжнина во время написания его последней трагедии (что, скорее всего, так и останется загадкой истории литературы), объективный анализ «Вадима Новгородского» доказывает, что автору удалось столкнуть двух принципиально разных, но равных друг другу персонажей в одном тексте. С учетом данной особенности поэтики нецелесообразно называть Рурика положительным персонажем, а Вадима — отрицательным. В данном случае уместнее говорить о *несчастных* героях. Драматург, формально разрешив коллизию победой монархии, актуализирует работу читателя, сопоставляя два идеала в одном тексте. Формальное разрешение конфликта — это особенность, которую можно обнаружить не только в «Вадиме Новгородском», но и других произведениях Княжнина. Подобное явление встречается, например, в комической опере «Несчастье от кареты», написанной задолго до «Вадима Новгородского» в 1779 г. В ней Лукьян и Анюта, крестьяне господ Фирюлиных, обретают счастье по воле случая: каждый из них знает слово по-французски. Знание французского языка вызывает страстный трепет в душах галломанов Фирюлиных, это спасает Лукьяна от продажи в рекруты:

Фирюлина. Ах! Mon coeur! он по-французски знает, а скован! это никак нейдет.

Фирюлин. Это ужасно, horrible! снимите с него цепи. Mon ami! я перед тобой виноват (Княжнин 2003: 339).

Карета, которую так желает заполучить хозяин, не куплена, и аналогичное несчастье наверняка коснется других крестьян. Мы можем судить об этом, исходя из текста комической оперы:

Приказчик. Разве вы изволили отдумать карету покупать?

Фирюлин. Нет, но у меня еще много людей и без него, а мне такой лакей надобен, который бы знал по-французски, чтоб ездить за мной (Княжнин 2003: 340).

Княжнин разрешал сюжетный конфликт, «на уровне же проблемы, породившей конкретный конфликт, противоречие оставалось неразрешимым» (Веселова, Гуськов 2003: XXIX). Эта особенность применима едва ли не ко всем комедиям драматурга. Представляется, что тот же феномен, исключительный для литературы XVIII в., относится и к трагедии «Вадим Новгородский»: один из двух главных героев убивает себя, формальная победа Рюрика налицо, но противоречие стремится к выходу за рамки трагедии, что-то как будто недоговаривается.

Мог ли писатель второй половины XVIII в. создать принципиально отличную от других трагедию, превосходящую реализацию диалогического конфликта, столкновение двух разных точек зрения на мир, в литературе XIX в.? Задолго до публикации романа И. А. Гончарова «Обыкновенная история», поздних романов Ф. М. Достоевского (классических примеров диалогического конфликта) в русской литературе появляется произведение, где сталкиваются две равноправные позиции героев-идеологов. «Стремление драматурга к строгому беспристрастию не подлежит сомнению», — писал о последней трагедии Княжнина Ю. А. Веселовский (Веселовский 1918: 56).

Многие исследователи отождествляли реального автора с тем или иным главным героем «Вадима Новгородского». Выбранный путь наименьшего сопротивления, путь устранения двоения авторской идеи, путь преодоления ее двусмысленности превращает трагедию Княжнина либо в антимонархическое произведение, либо в произведение-панегирик просвещенной монархии. Представляется, что истина находится по ту сторону баррикад.

Вадим, несомненно, достоин того, чтобы его выделить, чтобы выдвинуть в фокус читательского внимания его героизм, его верность своим свободлюбивым идеалам. Но нужно ли ради этого упрощать общий замысел трагедии? (Гурвич 1987: 188)

Историческая дистанция, отделяющая эпоху ХХI в. от Княжнина, не позволяет с точностью говорить, является ли противоборство Вадима и Рурика в рамках одного текста случайным, преднамеренным актом творчества драматурга. Однако дальнейшее развитие русской литературы убедительно доказывает, что «Вадим Новгородский» не просто оказал (наравне с «Путешествием из Петербурга в Москву» Радищева) мощнейшее воздействие на мировоззрение поэтов-декабристов. Последнюю трагедию Княжнина следует расценивать как едва ли не первое произведение в русской литературе, если не распахивающее, то слегка приоткрывающее дверцу диалогизма — пути, по которому в ХIХ–ХХI вв. охотно шли и идут многие русские писатели. В этом, как нам представляется, и заключается глубинный смысл и новаторство «Вадима Новгородского».

Воплощая в художественном мире своей трагедии непростое, неоднозначное противостояние двух политических концепций, двух идеологий, Княжнин одновременно творит масштаб грандиозного философского осмысления этого противостояния, прокладывая путь к вершинным достижениям художественной мысли русской литературы ХIХ в. (Валагин 1991: 23).

Литература

- Бантыш-Каменский 1836 — Бантыш-Каменский Д. Н. Словарь достопамятных людей: в 5 т. Т. 3. СПб., 1836.
- Бухаркин 1986 — Бухаркин П. Е. Человек и время в трагедии Я. Б. Княжнина «Вадим Новгородский» // Язык, культура, общество: проблемы развития. Л., 1986. С. 97–106.
- Валагин 1991 — Валагин А. П. Кто смеет умереть... // Княжнин Я. Б. Избранное. М., 1991. С. 5–26.
- Веселова, Гуськов 2003 — Веселова А. Ю., Гуськов Н. А. Комедии Я. Б. Княжнина // Княжнин Я. Б. Комедии и комические оперы. СПб., 2003. С. III–LV.
- Веселовский 1918 — Веселовский Ю. А. Я. Б. Княжнин. М., 1918.
- Воейков 1819 — Воейков А. Ф. Отрывок из поэмы: «Искусства и науки» // Вестник Европы. 1819. № 6. С. 248–255.
- Волькенштейн 1969 — Волькенштейн В. М. Драматургия. М., 1969.

- Всеволодский-Гернгросс 1940 — Всеволодский-Гернгросс В. Н. Политические идеи русской классицистической трагедии // О театре. Л.; М., 1940. С. 106–133.
- Габель 1933 — Габель М. А. Литературное наследство Я. Б. Княжнина // Литературное наследство. 1933. Т. 9–10. С. 359–368.
- Глинка 1895 — Глинка С. Н. Записки. СПб., 1895.
- Глинка 1841 — Глинка С. Н. Сношения А. П. Сумарокова с Я. Б. Княжниным // Глинка С. Н. Очерки жизни и избранные сочинения А. П. Сумарокова: в 3 ч. Ч. 3. СПб., 1841. С. 231–270.
- Гордин 1991 — Гордин М. А. Владислав Озеров. СПб., 1991.
- Гудзий 1935 — Гудзий Н. К. Об идеологии Княжнина // Литературное наследство. 1935. Т. 19–21. С. 659–664.
- Гуковский 1940 — Гуковский Г. А. Заметки о Крылове. Крылов и Княжнин // XVIII век. Статьи и материалы. Сборник. Вып. 2. М.; Л., 1940. С. 142–154.
- Гуковский 1999 — Гуковский Г. А. Русская литература XVIII века. М., 1999.
- Гурвич 1987 — Гурвич И. А. Необычная трагедия (О «Вадиме Новгородском» Княжнина) // Вопросы литературы. 1987. № 4. С. 175–188.
- Данилов 1948 — Данилов С. С. Очерки по истории русского драматического театра. М.; Л., 1948.
- Екатерина II 1901 — Екатерина II. Сочинения: в 12 т. Т. 2. СПб., 1901.
- Ефремов 1871 — Ефремов П. А. Вадим Новгородский // Русская старина. 1871. № 6. С. 725–732.
- Замотин 1900 — Замотин И. И. Предание о Вадиме Новгородском в русской литературе // Филологические записки. 1900. № 3. С. 29–48.
- ИРЛ 1958 — История русской литературы: в 3 т. Т. 1. М.; Л., 1958.
- ИРЛ 1980 — История русской литературы: в 4 т. Т. 1. Л., 1980.
- Клушин 1793 — Клушин А. И. О новых книгах // Санкт-Петербургский Меркурий. 1793. № 8. С. 124–144.
- Кокшенева 1993 — Кокшенева К. А. О вольности и свободе («Вадим Новгородский»). Сочинение Я. Б. Княжнина // Филологические науки. М., 1993. № 3. С. 3–10.
- Кулакова 1961 — Кулакова Л. И. Жизнь и творчество Я. Б. Княжнина // Княжнин Я. Б. Избранные произведения. Л., 1961. С. 5–58.
- Кулакова 1951 — Кулакова Л. И. Яков Борисович Княжнин. М; Л., 1951.
- Лисовский 1892 — Лисовский М. Н. О трагедии «Вадим Новгородский» // Библиограф. 1892. № 10–11. С. 359–360.
- Княжнин 1961 — Княжнин Я. Б. Избранные произведения. Л., 1961.
- Лонгинов 1860 — Лонгинов М. Н. Материалы для истории русского просвещения и литературы в конце XVIII в. Я. Б. Княжнин и трагедия его «Вадим» // Русский Вестник. 1860. Т. 25. № 4. С. 631–650.

- Майков 1889 — Майков Л. Н. Первые шаги И. А. Крылова на литературном поприще // Русский вестник. 1889. № 5. С. 125–169.
- Макогоненко 1981 — Макогоненко Г. П. Из истории формирования историзма в русской литературе // XVIII век. Сб. 13. Л., 1981. С. 3–65.
- Плеханов 1925 — Плеханов Г. В. Вопрос о самодержавии. Княжнин // Плеханов Г. В. Сочинения: в 24 т. Т. 22. М.; Л., 1925. С. 223–233.
- ПРП 1980 — Письма русских писателей XVIII в. Л., 1980.
- ПСРЛ 1965 — Полное собрание русских летописей. Т. 9–10. Патриаршая, или Никоновская, летопись. М., 1965.
- Порфирьев 1898 — Порфирьев И. Я. История русской словесности: в 2 ч. Ч. 2. Отд. 2. Казань, 1898.
- Самойлов 1885 — Предложение Сенату генерал-прокурора Самойлова о трагедии Княжнина «Вадим» // Русская мысль. 1885. № 12. Отд. 2. С. 180–181.
- Прийма 1984 — Прийма Ф. Я. Тема «новгородской свободы» в русской литературе конца XVIII–начала XIX в. // На путях к романтизму. Л., 1984. С. 100–138.
- Пушкин 1949 — Пушкин А. С. Заметки по русской истории XVIII века // Пушкин А. С. Полное собрание сочинений: в 16 т. Т. 11. М., 1949. С. 14–17.
- Пчелов 2012 — Пчелов Е. В. Рюрик. М., 2012.
- Радищев 1941 — Радищев А. Н. Размышления о греческой истории или о причинах благоденствия и несчастья греков // Радищев А. Н. Полное собрание сочинений: в 3 т. Т. 2. М.; Л., 1941. С. 229–328.
- Стоюнин 1881 — Стоюнин В. Я. Княжнин-писатель // Исторический Вестник. 1881. № 8. С. 735–764.
- Струйский 1794 — Струйский Н. Е. Письмо о российском театре нынешнего состояния. Рузаевка, 1794.
- Татарина 1982 — Татарина Л. Е. История русской литературы и журналистики XVIII века. М., 1982.
- Татищев 2005 — Татищев В. Н. История Российская: в 3 т. Т. 1. М., 2005.
- Фонвизин 1959 — Фонвизин Д. И. Несколько вопросов, могущих возбудить в умных и честных людях особенное внимание // Фонвизин Д. И. Собрание сочинений: в 2 т. Т. 2. М.; Л., 1959. С. 271–275.

**РУССКИЕ РИТОРИЧЕСКИЕ ТРАКТАТЫ
СЕРЕДИНЫ XVIII — ПЕРВОЙ ТРЕТИ XIX ВЕКА:
ИЛЛЮСТРАТИВНЫЙ МАТЕРИАЛ РАЗДЕЛА
«О УКРАШЕНИИ»**

Влияние М. В. Ломоносова, автора крупнейшего восточнославянского риторического трактата («Краткое руководство к красноречию», 1747), на последующую риторическую традицию в России очевидно и бесспорно. Цель данной статьи состоит в том, чтобы проанализировать иллюстративные примеры раздела *elocutio* в послеломоносовских риторических трактатах, увидеть, в какой степени менялись иллюстративные примеры, данные к тропам и риторическим фигурам, показать, насколько зависимы риторика от предшествующего иллюстративного материала, особенно сконцентрированного в разделе «О украшении». Иллюстративный материал рассматриваемого нами раздела интересен также и потому, что на основании перечня писателей, избираемых авторами трактатов, и самих примеров мы можем судить о том, как развивалось представление о национальном литературном языке и о том, какого автора в какое время считали классическим. Об этом писал П. Е. Бухаркин: «Примеры, призванные быть предметом сознательного подражания в собственном словесном творчестве, демонстрировали, так сказать, сущность образцовости: они позволяли понять, почему тот либо другой автор оказывался причисленным к классикам, какие черты текста делают его сочинение классическим» (Бухаркин 2014: 102). Кроме того, иллюстрации к изобразительно-выразительным средствам языка подвергались редакции с учетом изменений, уже произошедших в языке, в связи с чем можно проследить основные тенденции развития литературного языка. Именно этому вопросу посвящена данная работа.

Материалом исследования являются четыре русскоязычные риторики: «Краткое руководство к красноречию» (1747) М. В. Ломоносова, «Краткое руководство к оратории российской» (1778) Амвросия (Серебренникова), «Опыт риторики» (1796, 1805) И. С. Рижского и «Общая риторика» (1830) Н. Ф. Кошанского.¹ Иллюстративные примеры к тропам и фигурам, представленные в этих четырех трактатах, могут быть условно разделены на следующие группы:

1) одинаковые примеры, которые не претерпевают изменений в последующих трактатах, переходят в первоначальном виде из одного риторического сочинения в другое, иллюстрируя одно и то же изобразительно-выразительное языковое средство;

2) примеры, взятые из предшествующих риторических трактатов, но иллюстрирующие другие тропы и фигуры, при этом нередко представленные в измененном виде;

3) примеры, претерпевающие в дальнейших риторических руководствах существенные изменения (в том числе с целью упрощения славянизированного типа речи) — группа, представляющая для нас наибольший интерес;

4) новые примеры.

Рассмотрим иллюстративный материал первых трех групп, ввиду того, что последняя группа представляет собой отдельный предмет исследования, так как является наиболее масштабной по числу примеров.

Примеры, которые не претерпевают изменений в последующих трактатах и переходят в первоначальном виде из одного иллюстративного материала в другой, встречаются как среди тропов, так и среди фигур. Перечислим все изобразительно-выразительные средства, примеры к которым являются одинаковыми или незначительно модифицируются:

¹ В дальнейшем для указания на источник мы будем использовать сокращенные обозначения: «Краткое руководство к красноречию» — КРК; «Краткое руководство к оратории российской» Амвросия (Серебренникова) — КРО; «Опыт риторики» И. С. Рижского — ОРР; «Общая риторика» Н. Ф. Кошанского — ОРК.

◆ антономазия:

«Сампсон или Геркулес вместо сильного, Крез вместо богатого, Цицерон вместо красноречивого» (КРК, 248); «вместо он очень силен — он Геркулес; вместо очень богат — он Крез» (ОРК, 115); (ср. также пример к тропу «антифразис»: «Слабого назвать Геркулесом, нищего — Крезом» (ОРК, 115)).

◆ металепис:

«Как десять жатв прошло, взята пространна Троя. Здесь через жатву разумеется лето, через лето целый год» (КРК, 249); «Как десять жатв прошло, взята пространна Троя» (КРО, 119); «“Как десять жатв прошло, взята пространна Троя”. Здесь жатва за лето <...> — вещь за время, а лето за круглый год» (ОРК, 116).

◆ метафора:

«каменное сердце, то есть несклонное», «алчный взор» (КРК, 245); «алчный взор», «каменное сердце» (КРО, 113); «Каменное сердце, железная грудь; Алчный взор» (ОРК, 114); «Луга смеются» (КРК, 245); «Луга смеются» (ОРК, 114).

◆ синекдоха:

«россиянин радуется о получении победы вместо россияна» (КРК, 246); «Россиянин вместо Россиан» (КРО, 115); «Россианин вместо Россиан» (ОРР, 38).

Примеры, иллюстрирующие риторические фигуры:

◆ повторение (КРК), анафора (КРО, ОРР, ОРК):

«Тобой поставлю суд правдивый: / Тобой сотру сердца кичливы: / Тобой я буду злость казнить: / Тобой заслугам мзду дарить» (КРК, 239–240; КРО, 125; ОРК, 119).

◆ согласование:

«Не всяк то делать смеет, что всяк умеет» (КРК, 261; КРО, 129).

◆ единознаменование:

«С нами быть тебе больше невозможно: не дам, не стерплю, не поущу» (КРК, 260); «Не снесу, не стерплю, не поущу» (КРО, 123).

◆ многосоюзие:

«И малые, и великие, и старые, и младые, и богатые, и убогие хвалят добродетель, но не все оной последуют» (КРК, 261);

«И малые, и старые, и богатые и убогие хвалят добродетель» (ОРК, 118). Данный пример можно также отнести к группе примеров, в которых прослеживается тенденция к упрощению славянизированного типа речи. Здесь мы обнаруживаем сокращение предложения (которое является собственным примером Ломоносова) и, как следствие, изменение структуры предложения (сложносочиненное стало простым). Но, что более важно, здесь опускаются такие лексические единицы, как «великие» и «младые», что, вероятно, объясняется желанием автора ОРК исключить славянскую неполногласную основу *-млад-*, в связи с чем корреляция по росту или масштабу оказывается утраченной («малые», «великие»), а корреляция по возрасту сохраняется в сочетании «и малые, и старые», причем слово «малые» замещает «младые», вступая с ним в синонимические отношения.

♦ окружение:

«Я весел, а о чем, того не знаю сам; / Но что мне нужды в том? / Лишь толькоб я был весел» (ОРК, 48); «Я весел, но о чем, того и сам не знаю. Но что мне нужды в том, лишь только б был я весел» (ОРК, 120). Изменение порядка слов не является с точки зрения упрощения синтаксиса значительным: в примере Рижского в первом предложении подлежащее «сам» стоит в постпозиции к сказуемому «не знаю», в примере Кошанского — в препозиции; во втором предложении, наоборот, у Рижского — постпозиция сказуемого («я был весел»), у Кошанского — препозиция изменяемой части составного сказуемого («только б был я весел»).

♦ умолчание или перерыв (КРК), удержание (КРО), умолчание (ОРК):

«Таким образом перерывает речь Нептун, у *Виргилия* в 1 кн. *Ен.*: *Вы небо без меня и землю возмутили / И на море бугры поднять дерзнули, ветры; / То я вас!... только дай мне волны успокоить*» (КРК, 277); «*Вы небо без меня и землю возмутили, / И на море бугры поднять дерзнули ветры: / То я вас! только дай мне волны успокоить*» (КРО, 122); «*Нептун грозит ветрам: "Вот я вас... только дай мне волны успокоить"* <...> *Лом.*» (ОРК, 117). Здесь Кошанский

заменяет частицу «то» на «вот», сокращая объем примера до одного предложения и предварив его пояснением «Нептун грозит ветрам», опускает предыдущее предложение с инверсией («И на море бугры поднять дерзнули, ветры»). Предложение с инверсией (препозиция зависимых слов в глагольном словосочетании) носит отпечаток принадлежности к книжной речи. И. И. Ковтунова в книге «Порядок слов в русском литературном языке XVIII — первой трети XIX вв.» пишет о том, что такой тип словорасположения (препозиция зависимых слов) в глагольных словосочетаниях являлся распространенным. Автор возводит данный тип словорасположения к церковнославянским источникам, а также связывает его появление с влиянием латинского и немецкого синтаксиса.²

В данной группе примеров обращает на себя внимание иллюстрация к фигуре повторения (в терминологии Ломоносова), анафоры (в терминологии остальных авторов риторик): «Тобой поставлю суд правдивый: / Тобой сотру сердца кичливы: / Тобой я буду злость казнить: / Тобой заслугам мзду дарить». Впервые представленная в «Кратком руководстве к красноречию», цитата из ломоносовской оды 1742 г. без изменений приводится и в риторике Амвросия (1778), и в трактатах Рижского (1796, 1805), и в риторике Кошанского (1830). Представляется важным, что спустя семь десятков лет после издания «Краткого руководства к красноречию» примеры продолжают сохранять значимость, не воспринимаются как устаревшие и, следовательно, интерпретируются

² В этой связи интересны наблюдения И. И. Ковтуновой о степени распространенности такого типа сочетаний. Автор обращает внимание на то, что под влиянием латинского синтаксиса приглагольные члены располагались перед глаголом, но «по законам риторики этот порядок слов изменялся, глагол мог выноситься в начало или середину предложения и приглагольные члены располагались после него». И. И. Ковтунова поясняет далее, что «в распространившихся в начале XVIII в. жанрах литературы в меньшей степени применялись правила риторики и в большей степени правила грамматики, что не могло не вести к более широкому использованию “грамматического” порядка слов с глаголом в конце предложения» (Ковтунова 1969: 80–81).

как способные в новой языковой ситуации притязать на образцовость и декларировать образцовость в изменившемся и изменяющемся узусе.

Показательным материалом являются примеры, которые авторы берут из предшествующих риторических трактатов, но иллюстрируют ими другие тропы или фигуры, нередко видоизменяя при этом сами примеры.

Так, в «Кратком руководстве к красноречию» в § 183, регламентирующем употребление метафоры, Ломоносов пишет: «К низким и подлым вещам от высоких и важных переносить речения также непристойно, кроме шуток, например, *блистающая солома, громогласный комар*» (КРК, 246). Кошанский берет ломоносовские примеры для иллюстрации фигуры катахрезиса: «*О лествица моего благополучия (т<о> е<сть> благодетель)! Пугалище пороков, т<о> е<сть> добродетельный. Громозвучный комар, златоблестящая солома и пр<очая>*»³ (ОРК, 116).

Здесь обращает на себя внимание замена славянского корня: *громо-глас-ный* (КРК) — *громо-звуч-ный* (ОРК), а также замена причастия «блистающая» и образование нового слова путем сложения основ: *блистающая солома* (КРК) — *златоблестящая солома* (ОРК). Оба примера Кошанского представляют собой сложные слова — слова из двух основ. Нейтральную в стилистическом отношении лексическую единицу «блестящая» автор «Общей риторики», словно для создания книжного оттенка, соединяет со славянским корнем *-злато-*, еще более усугубляя неправомерность образования подобного рода тропов.

Далее, троп эмфазис иллюстрируется Ломоносовым строками из собственной «Оды на прибытие великого князя Петра Федоровича в Петербург»: «*Сердца жаленьем закипели, / Когда под дерзким кораблем / Балтийски волны побелели*». Данный пример (с заменой одного слова) используется Амвросием для иллюстрации тропа метонимии: «*Сердца жаленьем закипели; / Когда под дерским*

³ Здесь и далее шрифтовые выделения мои. — К. Н.

кораблем / Балтийски воды побелели» (КРО, 118). Без изменений остается усеченная форма относительного прилагательного «балтийски» в препозиции к стержневому имени существительному «волны» / «воды», как и в случае с «пространна Троя». Эмфазис Ломоносов иллюстрирует также примером из Вергилия: «*Волы несут домой повешенные плуги»* (КРК, 254). Этот же пример Амвросий дает для иллюстрации метонимии, изменяя при этом порядок слов: «*Несут волы домой повешенные плуги. Вирг<илия> Энеида. Кн<ига> 4»* (КРО, 118). Отдельные фрагменты примера Ломоносова, иллюстрирующего в его риторике троп металеписис, берут последующие авторы для иллюстрации метонимии: «§ 188. Металеписис есть перенесение слова через одно, два или три знаменования от своего собственного, которые одно из другого следуют и по оному разумеются: *Как десять жатв прошло, взята пространна Троя*. Здесь через жатву разумеется лето, через лето целый год» (КРК, 249). Метонимию иллюстрируют такими «фрагментами» указанного примера, как «*во время жатвы»* (КРО, 117), «*Жатва вместо лета»* (ОРК, 114). Таким образом, ломоносовский пример металеписиса является для последующих авторов риторических руководств базовым как для иллюстрации того же самого тропа (см. об этом выше), так и для иллюстрации метонимии.

Следует также отметить подобные случаи среди фигур. Фигура повторения у Ломоносова иллюстрируется собственным примером: «*Брега Невы руками плещут, / Брега Балтийских вод трепещут»* (КРК, 258). Первая строчка этого примера используется в последующих трактатах для иллюстрации тропа метонимии: «*Петрополь не вмещает веселья, Брега Невы руками плещут»* (КРО, 117), «*Брега Невы руками плещут (Лом<оносов>) [жители берегов]*» (ОРК, 114). Амвросий и Кошанский, как видно из данных примеров, не изменяют славянскую основу имени существительного «брега» (Сл. РЯ XVIII в. 2, 134), несмотря на то, что ритм поэтического текста не является в их иллюстрациях значимым, поскольку авторы сократили пример до одной синтагмы. Важно отметить, что стилистическая правка, изменение той или иной формы слова были возможны в сознании последующих авторов риторических

трактатов (о чем речь ниже). При этом авторы риторических руководств не дают указания на то, что та или иная цитата из произведений Ломоносова подвергалась редакции с их стороны.

Перейдем к рассмотрению примеров, которые претерпели изменение в дальнейших трактатах (в том числе по линии отказа от славянизированных черт).

Такого рода иллюстративный материал можно найти, например, в статьях о синекдохе: «там **тысящи** валяются вдруг вместо множество валится» (КРК, 247) — «там **тысящи** валяются вдруг» (КРО, 116) — «там **тысячи** [очень много] валяются вдруг» (ОРК, 115); «египтяна Нилом жажду свою утоляют вместо частию воды из Нила» (КРК, 247) — «Египтянин пьет Нил [часть воды его] (Лом.)» (ОРК, 114).

Замена фонетического элемента «щ», характерного для славянизмов, русским «ч» в слове «тысяча», ломоносовская перифраза «жажду свою утоляют» (с препозицией зависимого имени «жажду» по отношению к глаголу «утоляют») заменена Кошанским на простое глагольное сказуемое «пьет». Нестандартная для XIX в. форма множественного числа существительного «египтяна» заменяется на форму единственного «египтянин».

Примеры такого рода встречаются также и в разделе риторических фигур. Особенно яркими являются здесь примеры повторения (КРК), анафоры (КРО, ОРР, ОРК): «Он так взирал к врагам лицом, / Он так бросал за Бельт свой гром, Он **сильну** так взносил десницу» (КРК, 258); «Он так взирал к врагам лицом; / Он так бросал за Белт свой гром; / Он **сильно** так взносил десницу; / Так быстрый конь его скакал и пр.» (ОРР, 46); «Он так взирал к врагам лицом, он так бросал за Бельт свой гром, он **сильно** так взносил десницу (Лом.)» (ОРК, 119).

Здесь замена формы усеченного прилагательного «сильну» на наречие «сильно», вероятно, свидетельствует о восприятии усеченной формы прилагательного в косвенном падеже как архаичной формы. Кроме того, данный пример показывает изменение смысла высказывания: сильная десница (указание на признак руки — атрибутивная функция) — «вносить» (то есть поднимать) сильно

(указание на образ действия и его степень). Однако формы усеченных прилагательных все же встречаются в других примерах как риторики Амвросия (пример из произведения Ломоносова для фигуры напряжения: «*на **сильну** власть чужой руки*»), так и риторики Кошанского. При этом существенно то, что использование сходных с усеченными прилагательными фольклорных эпитетов входит в круг примеров «Общей риторики» (1830): «*Вкруг **тепла** гнезда увиваются*» (ОРК, 125; из сборника русских народных песен Прача 1790 г.), «***Быстра** Волга отвечает*» (ОРК, 125; русская народная песня). Появление среди примеров фрагментов народных русских песен в риторике Кошанского не случайно. Научный интерес к фольклорной традиции особенно возрос на рубеже XVIII–XIX столетий, выразившийся в поиске новых методов изучения и описания народного творчества, о чем писал М. К. Азадовский: «Обращение к национальному и народному, стремление противопоставить поэтике классицизма, опирающегося в значительной степени на античный материал и античную мифологию, свою национальную поэтику, ставило на очередь и вопрос о приведении в ясность и о систематизации национально-мифологических материалов. Вопрос о национальной мифологии становится частью более общей проблемы — проблемы народности и национальности в литературе» (Азадовский 1958: 127).

Примеры третьей разновидности фигуры повторения (КРК), единоокончания (ОРК): «*Жалеете о убиенных трех воинствах народа римского? Убил Антоний. Не стало у нас преименитых граждан? И оных похитил Антоний. Утеснена власть сего сената? Утеснил Антоний (Цицерон)*» (КРК, 258); «*Граждане! Вы жалеете о трех истребленных воинствах? — истребил их Антоний. Мы лишились знаменитейших граждан? — похитил их Антоний. Ограничена власть сего самого Сената? — стеснил ее Антоний (Циц.)*» (ОРК, 119).

Переводные примеры из Цицерона, как можно увидеть, отличаются друг от друга. Трудно сказать, переводил ли Цицерона сам Кошанский, но то, что перевод Ломоносова учитывался автором, весьма вероятно, так как в переводе первого имеются черты,

свидетельствующие об уклонении от латинского оригинала.⁴ Кошанский модифицирует⁵ перевод Ломоносова: при переходных глаголах появляется второй актанта (прямое дополнение) там, где он отсутствует в латинском оригинале; исчезает присутствующий в оригинале элемент со значением 'и, тоже' из предложения «*И оных похитил Антоний*», лишним является наличие при дополнении «Сената» местоимения «самого».

Проанализируем синтаксические структуры предложений данных примеров. Первые два предложения из примера Ломоносова, содержащие вопрос, представляют собой односоставные определенно-личное и безличное предложения («Жалеете о убиенных...»; «Не стало у нас...») и включают в себя именные словосочетания с препозицией зависимых имен «*убиенных трех* воинствах», «*преименитых* граждан». Стержневое имя существительное «воинствах» в примере Ломоносова имеет при себе контактное расположение двух зависимых определений: в препозиции — согласованные определения, выраженные именем прилагательным и именем числительным («убиенных», «трех»), в постпозиции — несогласованное определение, выраженное словосочетанием «народа римского». В примере Кошанского эти вопросительные предложения являются двусоставными («Вы жалеете...»; «Мы лишились»). В препозицию на первое место автор «Общей риторики» выдвигает имя числительное, а затем прилагательное, при этом второй зависимый компонент — «народа римского» — опущен. Два предложения, содержащие ответ на вопросы («Убил Антоний», «Утеснил Антоний»), у Ломоносова являются двусоставными, нераспространенными: в них глаголы, как и в латинском оригинале, лишены прямых дополнений. Ответы в примерах Кошанского представляют собой двусоставные и распространенные

⁴ Ср.: «*Doletis tris exercitus populi Romani interfectos; interfecit Antonius. Desideratis clarissimos civis; eos quoque vobis eripuit Antonius. Auctoritas huius ordinis adflicta est; adflixit Antonius*» (Цицерон. Филиппика вторая. XXII, 55).

⁵ Выражаю глубокую благодарность Е. Г. Соколову, совместно с которым осуществлялся анализ данных переводных примеров.

прямыми дополнениями, выраженными анафорическими местоимениями, предложения, через эту анафору связывающиеся с предыдущими вопросительными предложениями («истребил *их* Антоний», «стеснил *ее* Антоний»).

На лексическом уровне Кошанским произведена замена следующих единиц из примера Ломоносова: «убиенных» > «истребленных»; «убил» > «истребил»; «не стало» > «лишились»; «преименитых» > «знаменитейших»; «оных» > «их»; «утеснена» > «ограничена»; «утеснил» > «стеснил». Данный пример не показывает каких-либо значимых изменений, связанных с упрощением славянизированного типа речи, однако следует отметить несколько фактов. Важна замена краткой формы причастия «утеснена» на форму «ограничена», которая могла восприниматься в качестве синонимического варианта как новое слово. Словарь русского языка XVIII в. оттенок переносного значения глагола «ограничить» («умерить чью-л. власть, права, поставить определенные условия») сопровождается лексикографическим знаком, обозначающим «новое слово (вариант, форма)» (Сл. РЯ XVIII в. 16, 177). Прилагательное «преименитых» в славянской форме (префикс *пре-*) заменено Кошанским на суперлатив «знаменитейших», образованного от прилагательного «знаменитый», которое в САР имеет помету «Сл.» (САР 3, 106). Замена слова «оных», употребленного Ломоносовым в функции личного местоимения, на «их» свидетельствует о процессе упрощения, несмотря на то, что первое принадлежит к разряду русизмов (теряется книжный оттенок).

Примеры фигуры усугубления (КРК), возвращения (ОРК):

«Жив ты, но жив не для отложения, но для укрепления твоя дерзости» (КРК, 259); «Ты жив, но жив не для обуздания, а для умножения твоей дерзости» (ОРК, 119). В САР глагольная форма «дерзаю» интерпретируется как славянизм, тогда как существительное «дерзость» таковым не воспринимается (САР 2, 627–629). Изменения в данных примерах связаны с преобразованием инверсии в прямой порядок слов («ты жив» вместо «жив ты») и с флексиями (*-ея* изменена на *-ей*).

Примеры фигуры восхождения:

«Пример из Цицеронова слова за Росция Америна: В городе роскошь начинается, из роскоши **сребролюбиво произойти неотменно должно**, из сребролюбия **устремиться дерзости**, а оттуда все беззакония и злодеяния рождаются» (КРК, 260); «В городах начинается роскошь; от роскоши **происходит корыстолюбие**; от корыстолюбия **рождается дерзость**; а дерзость **отваживается на все злодеяния**» (ОРК, 120).

Пример Ломоносова упрощен в риторике Кошанского путем замены развернутого составного сказуемого с именной частью «произойти неотменно должно» на простое глагольное сказуемое «происходит».

Рассмотрим также переводы «Слова за Лигария» Цицерона, иллюстрирующие фигуры уступления или признания (КРК); признания (КРО):

«Цицерон за Лигария говорит: Итак, имеешь ты, Туберон, чего лучше доносителю **желать нельзя**, то есть признающегося ответчика; он признается, **что той же стороны держался, которой ты и твой отец, человек, всякой похвалы достойный**. Того ради прежде должно вам признаться в своем прегрешении, нежели обвинять Лигария» (КРК, 275); «И так, Туберон, что всего более доносителю **желать надлежит**, признается пред Тобою виноватой, но признается, **что он был на той стороне, на которой Ты, на которой Твой отец, муж всякой похвалы достойный**; следовательно Вы в своем преступлении и **должны признаться прежде**, нежели будете в чем либо обвинять Лигария. Циц. в сл. за Лигар.» (КРО, 132–133). Данные фрагменты из речи Цицерона представляют собой два самостоятельных перевода. Оба примера отражают наличие славянизмов, однако в риторике Амвросия есть и случаи упрощения структуры предложений и лексических средств языка. Безличная структура «прежде должно вам признаться в своем прегрешении» заменяется на двусоставную структуру предикативной основы — «вы в своем преступлении и должны признаться прежде».

Примеры к фигуре заятие (КРК), предупреждение (ОРК):

«**Чаятельно**, некоторые здесь спросят: где наш флот к берегу пристанет? Война сама, афиняне, война сама **покажет** и довольно

научит, где наш неприятель **слабее всех будет**, только должно нам **к нападению осмелиться** (Димосфен в 1 слове против Филиппа)» (КРК, 279); «Демосфен к афинянам против Филлипа: **Но, может быть, некоторые спросят, где же флот наш пристанет к берегу?** — Война, афиняне, сама война **назначит** место: она укажет нам, где неприятель **будет слабее...** нам должно только **отважиться на битву**» (ОРК, 121).

Последний пример является еще одним свидетельством процесса упрощения типа речи, а именно процесса преобразования слога. Мы можем отметить в примере Кошанского стремление к отказу от сложных синтаксических построений, характерных для прозы высокого стиля. Так, автор «Общей риторики» последовательно заменяет в глагольных сочетаниях препозицию зависимого имени на постпозицию: «к берегу пристанет» заменяется сочетанием «пристанет к берегу»; «слабее всех будет» — «будет слабее»; «должно нам к нападению осмелиться» — «нам должно только отважиться на битву». На лексическом уровне также имеются замены: наречие «чаятельно» в значении «можно надеяться» заменено Кошанским на сочетание «может быть», то есть более современную вводную конструкцию. Замены «осмелиться» > «отважиться», «нападение» > «битва» могут рассматриваться как использование других синонимических средств языка.

Анализ примеров данной группы позволяет прийти к выводу о том, что в риториках процесс упрощения книжно-славянского типа языка находит прямое отражение. Кроме того, включение Кошанским в риторику общенародного разговорного типа языка посредством цитирования народных песен обнаруживает способность риторики взаимодействовать не только с литературным языком, но и проявлять эластичность по отношению к языку народному, демонстрируя стремление приблизиться путем включения языковых элементов к народной речи.

Таким образом, материал обнаруживает высокую степень зависимости последующих риторических руководств от риторики Ломоносова, его иллюстративный материал становится базовым

для последующей русскоязычной риторической традиции. По точному замечанию П. Е. Бухаркина, «благодаря своим литературным примерам, Ломоносовский риторический трактат оказывается одновременно и своего рода первым в русской литературной культуре опытом авторского собрания сочинений и переводов — фрагментарного, но, тем не менее, несущего в себе определенную концепцию дальнейшего развития русской литературы» (Бухаркин 2013: 48–49).

Как показал анализ примеров к тропам и фигурам, изменения в иллюстративном материале риторик отражают несколько значимых тенденций развития литературного языка.

Одной из таких тенденций является устранение маркированных грамматических элементов церковнославянского языка, а также в некоторой степени лексических, что находит отражение в процессе преобразования или модификации классических примеров риторики Ломоносова последующей русской риторической традицией в примеры, свидетельствующие об изменениях, произошедших в языке. С точки зрения синтаксиса наблюдается процесс упрощения книжной формы словорасположения, когда глаголы оказываются в конце предложения. Латинские конструкции, предполагающие наличие сказуемого в конце предложения, перестают доминировать в переводах, то есть намечается тенденция к более свободному расположению слов в предложении, а также тенденция к использованию новых, привнесенных элементов, отсутствующих в оригинальных латинских текстах (см. переводы примера к фигуре повторение/ анафора). Кроме того, прослеживается отказ в последующих риториках от таких книжных схем, как особое расположение членов составного сказуемого (например, *«только должно нам к нападению осмелиться»* заменено Кошанским на постпозицию управляемых и примыкающих членов в глагольном словосочетании *«нам должно только отважиться на битву»*).

На лексическом и лексико-морфологическом уровнях прослеживается процесс модификации славянизированных форм, что проявляется в замене фонетических элементов (тысяща / тысяча;

злато / золото; младые / малые, хотя должно было быть «молодые»), в замене словосочетания со славянизмом «жажду утоляют» на форму простого глагольного сказуемого «пьет». Также следует отметить модификацию, связанную с изменением формы усеченного прилагательного «сильну» («он сильну так взносил десницу») на наречие «сильно» во всех трех послеломоносовских риториках.

Авторы русскоязычных риторик учитывали не только предшествующую риторическую теорию тропов и фигур, но и в не меньшей степени тот иллюстративный материал, в котором отразилась система целесообразных выразительных средств языка. В примерах, данных к тропам и фигурам, отразилась способность замкнутой в самой себе дисциплины — риторики — реагировать на живые языковые процессы, в частности, во взаимодействии с языковой сферой народного языка. Вхождение в корпус иллюстративного материала собственных примеров, а также примеров, характерных для народно-разговорного типа языка, свидетельствует об открытости риторики, о существовавшей возможности приближения к народной речи, что создавало условия «равноправия» в претензии на образцовость с более развитым языком художественной литературы.

Открытость риторики также заключалась в том, что перечни авторов в риторических трактатах могли отражать текущую литературно-языковую ситуацию. Так, в период споров о развитии литературного языка между «архаистами» и «новаторами» во втором издании «Опыта риторики» (1805) И. С. Рижский, иллюстрируя фигуру «соответствие», наряду с цитатами из произведений Н. М. Карамзина, приводит цитату сторонника «архаистов» С. С. Боброва: *«Столпы Его — древа столетни; / Курение — цветы Алпийски; / Симфония — хор птиц в лесах; / Красивость — пестрота цветов»* (ОРР₂, 58). Соглашаясь с положением исследования В. М. Живова (Живов 1988: 94–99), мы видим, что перечни образцовых авторов оказывались существенным показателем направления развития русского литературного языка.

Литература

- Азадовский 1958 — Азадовский М. К. История русской фольклористики. М., 1958.
- Бухаркин 2013 — Бухаркин П. Е. «Краткое руководство к красноречию...» М. В. Ломоносова: литературный статус и некоторые проблемы филологического изучения // Филологическое наследие М. В. Ломоносова: коллективная монография. СПб., 2013. С. 36–71.
- Бухаркин 2014 — Бухаркин П. Е. Риторика М.В. Ломоносова и классические традиции в русской литературе. // Индоевропейское языкознание и классическая филология — XVIII. Материалы чтений, посвященных памяти проф. И. М. Тронского. СПб., 2014. С. 98–118.
- Живов 1996 — Живов В. М. Язык и культура в России XVIII века. М., 1996.
- Живов 1988 — Живов В. М. Актуальные проблемы истории русской риторической традиции (по поводу издания поэтики Ф. Кветницкого) // Советское славяноведение. 1988. № 2. С. 94–99.
- Ковтунова 1969 — Ковтунова И. И. Порядок слов в русском литературном языке XVIII — первой трети XIX в. М., 1969.
- КРК — Ломоносов М. В. Краткое руководство к красноречию // Ломоносов М. В. Полное собрание сочинений: в 11 т. Т. 7: Труды по филологии 1739–1758 гг. М.; Л., 1952. С. 89–378.
- КРО — Амвросий (Серебренников). Краткое руководство к оратории российской: Сочиненное в Лаврской семинарии, в пользу юношества, красноречию обучающагося. М., 1778.
- ОРК — Кошанский Н. Ф. Общая риторика // Кошанский Н. Ф. Риторика. М., 2013. С. 23–130.
- ОРР — Рижский И. С. Опыт риторики: сочиненный и преподаваемый в Санкт-Петербургском Горном училище. СПб., 1796.
- ОРР₂ — Рижский И. С. Опыт риторики, сочиненный в Санкт-Петербургском Горном Кадетском Корпусе Иваном Рижским. Харьков, 1805.
- САР — Словарь Академии Российской, производным путем расположенный Ч. I–VI. СПб., 1789–1794.
- Сл. РЯ XVIII в. — Словарь русского языка XVIII века. Вып. 1–6. Л., 1984–1991. Вып. 7–20. СПб., 1992–2013.

Сведения об авторах

ИСАЧЕНКО Елена Григорьевна, магистр филологии, lena.isachenko@gmail.com

КОПОСОВА Татьяна Александровна, бакалавр филологии, магистрант филологического факультета СПбГУ, treysi@mail.ru

КРЕТОВА Евгения Дмитриевна, бакалавр филологии, магистрант филологического факультета СПбГУ, Zhe.kretova@yandex.ru

НОВИКОВ Александр Валерьевич, бакалавр филологии, andernovi@hotmail.com

НОМОКОНОВА Ксения Михайловна, магистр лингвистики, преподаватель педагогического колледжа № 1 им. Н. А. Некрасова, nomksenia@yandex.ru

ПИМАНОВА Инга Юрьевна, бакалавр филологии, магистр менеджмента, pimanova.inga@gmail.com, inga150@yandex.ru

ЦЫЛИНА Анастасия Алексеевна, магистр филологии, аспирант Брауновского университета (США), asyatsylina@gmail.com

ЮРИН Павел Андреевич, бакалавр филологии, магистрант филологического факультета СПбГУ, paurin@yandex.ru

Аннотации и ключевые слова

Исаченко Е. Г. Пространство «разговоров в царстве мертвых» как их жанрообразующая характеристика

В статье анализируется пространство ада как показатель, определяющий выделение «разговоров в царстве мертвых» в отдельный жанр. Четко эксплицированное в первых диалогах Лукиана оно претерпело модификацию: произошло смешение разных мифологий, из-за чего в текстах диалогов возникло перемежение имен, топонимов, сюжетов и реалий разных культур. Анализ диалогов показал, что тематика ада в жанре «разговоров в царстве мертвых», имевшая глубокий мифологический подтекст у Лукиана, становится для писателей нового времени лишь литературной условностью.

Ключевые слова: разговоры в царстве мертвых, диалог, литература XVIII века, жанровое пространство, литературный жанр, пространство ада, мифология, античность.

Копосова Т. А. «Басни нравоучительные с изъяснениями господина барона Гольберга» в переводе Д. И. Фонвизина

Данная работа целиком посвящена описанию и анализу первой вышедшей в печать книги Д. И. Фонвизина «Басни нравоучительные», его перевода басенного сборника Л. Гольберга. При исследовании основное внимание уделяется проблемам сопоставления русского текста и немецкого перевода книги, который использовался Фонвизиним в качестве источника.

Ключевые слова: прозаическая басня, Фонвизин, Гольберг, «Басни нравоучительные», перевод, тематика.

Кретова Е. Д. «Житие Ф. В. Ушакова» А. Н. Радищева: к проблеме жанра

В статье рассматривается проблема жанрового своеобразия «Жития Ф. В. Ушакова» (1789) А. Н. Радищева, приводится обзор исследований, в которых данное произведение соотносится с традицией агиографической литературы. Основное внимание уделено доказательству того, что название текста Радищева не указывает на его принадлежность к житийному жанру.

Ключевые слова: А. Н. Радищев, Ф. В. Ушаков, жанр, название, житие, агиографическая традиция, жизнь, жизнеописание

Новиков А. В. Трагедия В. К. Тредиаковского «Деидамия»: к вопросу о литературной традиции

Статья посвящена анализу теоретических источников трагедии В. К. Тредиаковского «Деидамия». Рассматриваются представления Аристотеля о типах трагической фабулы и «Рассуждение о трагедии и о способах трактовать ее согласно законам правдоподобия и необходимости» П. Корнеля, на которые указал автор в предисловии к «Деидамии». В статье показывается, каким образом Тредиаковский воспользовался названными источниками и с какой традицией оказывается связана трагедия.

Ключевые слова: В. К. Тредиаковский, теория драмы, проблема трагической фабулы, литературная традиция, П. Корнель.

Номоконова К. М. Русские риторические трактаты середины XVIII — первой трети XIX века: иллюстративный материал раздела «О украшении»

Статья посвящена изучению влияния «Краткого руководства к красноречию» М. В. Ломоносова на русские риторические трактаты послеломоносовской эпохи. Рассматриваются иллюстративные примеры раздела *elocutio*. Особое внимание уделяется исследованию вопроса о том, как в иллюстративных примерах русскоязычных риторических трактатов середины XVIII — первой трети XIX в. отразились основные тенденции развития русского литературного языка.

Ключевые слова: риторика, русский литературный язык, тропы, риторические фигуры.

Пиманова И. Ю. Об особенностях сюжета и хронотопа в журнале Н. И. Новикова «Трутенъ» (1769)

В статье рассматривается специфика журнала «Трутенъ» как цельного художественного текста, в частности, уровни сюжета и хронотопа. В работе определяются общие принципы организации времени и пространства, понятие нормы и антинормы, критерии событийности, иерархия персонажей, особенности типовой

сатирической ситуации, взаимодействие сюжетного и бессюжетного начал в журнальном тексте.

Ключевые слова: Н. И. Новиков, сатирическая журналистика, журнал «Трутень», хронотоп, сюжет

Цылина А. А. В. П. Петров — переводчик «Потерянного рая» Д. Мильтона

Статья посвящена В. П. Петрову как переводчику «Потерянного рая» Д. Мильтона. Рассматривается проблема творческого метода В. П. Петрова, его эксперименты со стилем и формой (например, кардинальные различия переводческих стратегий Петрова в прозаическом переводе «Потерянного рая» Мильтона и стихотворном переводе «Энеиды» Вергилия), вопрос о литературной преемственности, а также более общие проблемы формирования высокого стиля в русской литературе XVIII века и соотношения стиха и прозы.

Ключевые слова: В. П. Петров, Дж. Милтон, «Потерянный рай», Вергилий, художественный перевод, прозаическая поэма, высокий стиль, духовная поэма, русско-английские литературные связи.

Юрин П. А. Пути прочтения «Вадима Новгородского» Я. Б. Княжнина

На протяжении многих десятилетий трагедия «Вадим Новгородский» Якова Борисовича Княжнина порождала разнообразные гипотезы и противоречивые суждения литературоведов и историков. Статья посвящена рассмотрению путей прочтения загадочной пьесы в разные исторические эпохи. Обзор научной литературы сочетается в рамках статьи с элементами анализа трагедии, что позволяет увидеть в Княжнине не просто смелого и решительного драматурга, но и новатора в области поэтики русской трагедии конца XVIII века.

Ключевые слова: Я. Б. Княжнин, Вадим Новгородский, трагедия, монархия, республика, идеология, диалогический конфликт.

Summaries

Isachenko E. Space in Dialogues of the Dead as their Genre-building Feature

The article analyzes the infernal space in Dialogues of the Dead as their genre-defining marker. Revealed in the first dialogues of Lucian it has experienced material changes resulting from a mixture of different mythologies, of different cultural toponyms, plots and names. The analysis of the dialogues has shown that infernal subject matter that had a deep mythological subtext in Lucian's texts became no more than a literary conventionality for the writers of the early modern period.

Koposova T. Holberg's "Moralizing Fables": Fonvizin's Translation of the Fablebook

While Fonvizin was writing his translation of "Moralizing Fables", he used the German origin. The central part of the present research is the comparison of Russian and German texts of the fables. This approach helps to bring to light the main traits of Fonvizin's translation, that are essential for understanding of distinctive features of young writer's creative work.

Kretova E. "Zhitie F. V. Ushakova" (1789) by A. N. Radischev: on the problem of genre

This article is concerned with the issue of genre of "Zhitie F. V. Ushakova" (1789) by A. N. Radischev. The author describes the research works where it is asserted that this Radischev's work is related to the tradition of hagiographic literature. The study focuses on proving that the title of "Zhitie F. V. Ushakova" does not refer us to the hagiographic genre.

Nomokonova K. Russian Rhetorical Treatises of the middle 18th — early 19th centuries: illustrative material in the chapter "Elocutio"

The article clarifies how the authors of Russian rhetorical treatises in post-Lomonosov period follow his "Quick Guide in Eloquence"

in the chapter “Elocutio”. At the same time the article focuses on the problem how illustrative examples in Russian rhetorical treatises of the middle 18th — early 19th centuries reflect basic trends of Russian literary language development.

Novikov A. The Tragedy “Deidamia” by V. Trediakovsky: on the Question of the Literary Tradition.

This article includes the analysis of the theoretical sources of V. Trediakovsky’s tragedy “Deidamia”. Aristotel’s conception of tragic fabula’s types and Discourse on tragedy and of the methods of treating it, according to probability and necessity by P. Kornel, which were mentioned in the introduction to “Deidamia” by the author, are also discussed in the research. Additionally, the article displays in how Trediakovsky used tragedy’s sources above and which tradition “Deidamia” refers to.

Pimanova I. “Truten” (“The Drone”, 1769) by Nikolay Novikov: Notes on the Chronotope and Plot Structure

The article focuses on the structure of prose in “Truten” 1769 by Nikolay Novikov, particularly on the specifics of the chronotope and plot. The article identifies key categories such as configurations of time and space, satirical norms and anti-norms, plot points, hierarchy of the characters, typical situations, narrative vs. non-narrative.

Tsylina A. Vasily Petrov — Translator of John Milton’s “Paradise Lost”

The article focuses on the creative method of Vasily Petrov, his experiments with style and artistic form (for example, fundamental differences of his translation strategies in prose translation of “Paradise Lost” by Milton and verse translation of “Aeneid” by Virgil), the poet’s literary continuity, as well as more general issues of high style formation in Russian literature of the 18th century and correlation between verse and prose.

Yurin P. Ways of Reading Y. B. Knyazhnin's "Vadim Novgorodsky"

The paper analyzes the last tragedy written by Yakov Borisovich Knyazhnin, one of the most famous Russian dramatists of the 18th century. Over extended periods "Vadim Novgorodsky" gave rise to many different interpretations: some of theorists of literature and historians thought that this tragedy is antimonarchical, the others, on the contrary, held to the opinion that Knyazhnin glorified monarchy. These contradictory ideas including other significant thoughts about "Vadim Novgorodsky" are summarized in the article and demonstrate the complicated picture of finding the truth to understand Knyazhnin's tragedy.

СОДЕРЖАНИЕ

Посвящение.....	5
<i>Новиков А. В.</i> Трагедия В. К. Тредиаковского «Деидамия»: к вопросу о литературной традиции.....	7
<i>Копосова Т. А.</i> «Басни нравоучительные с изъяснениями господина барона Голберга» в переводе Д. И. Фонвизина .	21
<i>Исаченко Е. Г.</i> Пространство «разговоров в царстве мертвых» как их жанрообразующая характеристика	40
<i>Пиманова И. Ю.</i> Об особенностях сюжета и хронотопа в журнале Н. И. Новикова «Трутень».....	54
<i>Цылина А. А.</i> В. П. Петров — переводчик «Потерянного рая» Д. Мильтона	76
<i>Кретова Е. Д.</i> «Житие Ф. В. Ушакова» А. Н. Радищева: к проблеме жанра	95
<i>Юрин П. А.</i> Пути прочтения «Вадима Новгородского» Я. Б. Княжина	108
<i>Номоконова К. М.</i> Русские риторические трактаты середины XVIII — первой трети XIX века: иллюстративный материал раздела «О украшении».....	136
Сведения об авторах	152
Аннотации и ключевые слова.....	153
Summaries.....	156

**PETRA ANGULARIS:
ПРОФЕССОРУ ПЕТРУ ЕВГЕНЬЕВИЧУ БУХАРКИНУ
КО ДНЮ ШЕСТИДЕСЯТИЛЕТИЯ
И К ТРИДЦАТИЛЕТИЮ ЕГО УНИВЕРСИТЕТСКОГО СЕМИНАРА**

Сборник статей молодых ученых

Ответственные редакторы:

Н. А. Гуськов,

Е. М. Матвеев

Тех. редактор и компьютерная верстка: *Е. Е. Кузьмина*

Дизайн обложки: *К. Ю. Тверьянович*

Подписано в печать 8.09.2015. Формат 60×84 ¹/₁₆

Печать офсетная. Бумага офсетная.

Усл. печ. л. 10,0.

Тираж 100 экз. Заказ №

Общество «Знание» Санкт-Петербурга и Ленинградской области
191014, Санкт-Петербург, Литейный пр., д. 42

Отпечатано в типографии ООО «Омега Принт»
192212, Санкт-Петербург, ул. Белградская, д. 30, лит. А, пом. 15Н
Тел. (812) 655-09-33